

S  
A  
L  
A  
L  
I  
A  
-  
F  
L  
I  
A

# TRANS LITERATURE

**littérature africaine  
d'expression anglaise**

**Maurice Edgar Coindreau**

**TL2**

Le livre de Laure Bataillon

*Traduire, Écrire*

coédité par Arcane 17, A.T.L.A.S. et l'A.T.L.F., est disponible en librairie, au prix de 89 F.

On peut également se le procurer au Collège et par correspondance auprès de l'une ou l'autre de nos associations en écrivant au 99, rue de Vaugirard, 75006 PARIS (joindre un chèque de 89 F pour envoi franco de port).

---

TRANSLITTÉRATURE

---

Sommaire

**Editorial**

Sylvère Monod p. 3

**Dossier**

La littérature africaine d'expression anglaise en traduction française p. 5

Que nous apprend la traduction de la littérature africaine anglophone ?  
Jean-Pierre Richard p. 6

Traduire le pidgin de Wole Soyinka  
Etienne Galle p. 11

D'une langue coloniale à l'autre : à propos de la traduction anglaise  
de *Niwam* et *Taaw*, deux récits de Sembene Ousmane p. 22

Traduire l'Afrique du Sud  
Isabelle Famchon p. 28

Bibliographie : littérature africaine anglaise en traduction française p. 33

**Coup de Phare**

Maurice Edgar Coindreau (1892-1990)  
Michel Gresset p. 42

L'aval est en amont  
Patrice Repusseau p. 46

Bibliographie des traductions de Maurice Edgar Coindreau p. 50

**Colloques**

Gérard Petiot, Pierre Deshusses p. 53

**Quelques mots sur les VIII<sup>èmes</sup> Assises de la Traduction Littéraire**

Sylvère Monod p. 58

**Prix Littéraires**

p. 60

**Laure ou la passion d'aller plus loin**

Michel Volkovitch p. 61

**Antoine Berman *in memoriam***

Jean-René Ladmiraal p. 63

## Éditorial

La revue TRANSLITTÉRATURE est le signe vivant de la nouvelle alliance entre l'A.T.L.F. et A.T.L.A.S.

La modification des statuts d'A.T.L.A.S., qui a été adoptée par le Conseil de Tutelle de cette association et approuvée ensuite par l'Assemblée Générale de l'A.T.L.F., va être mise à l'épreuve prochainement. Pour la première fois, au début de l'année 1992, tous les membres de l'A.T.L.F., comme les autres adhérents d'A.T.L.A.S., seront convoqués à l'assemblée générale de cette association et invités à participer au renouvellement de son Conseil d'Administration.

L'épreuve est attendue avec une sereine confiance. Nos deux associations sont en effet unies. Elles le sont d'abord par un lien historique, puisque les Assises de la Traduction Littéraire ont été fondées à l'initiative de membres de l'A.T.L.F., aidés et encouragés par la Direction du Livre et de la Lecture, ainsi que par des personnalités et des autorités arlésiennes. Mais outre ce rapport de filiation, A.T.L.A.S. et l'A.T.L.F. ont en commun un objectif : la défense et illustration de la traduction littéraire. Une cause aussi vaste et aussi urgente que la nôtre comporte plusieurs aspects. Ainsi, d'un côté, l'A.T.L.F. fait porter son effort particulier sur des questions concrètes, comme les rémunérations, les garanties, les contrats, les dispositions fiscales, dont il n'est pas besoin de souligner l'importance littéralement vitale pour les traducteurs (et l'extension récente de la T.V.A. aux « œuvres de l'esprit » que sont désormais officiellement les traductions rappelle la nécessité de la vigilance) ; de l'autre, A.T.L.A.S. se consacre davantage à la réflexion théorique.

Dieu merci, il n'y a pas antinomie entre ces deux ordres d'activités ; bien au contraire, la solidarité entre nous est totale ; nul ne peut s'adonner à la réflexion s'il ne mange pas à sa faim ; et aucun traducteur littéraire digne de ce noble nom ne se contenterait de gagner de quoi vivre ; tous veulent faire leur métier aussi bien, aussi intelligemment que possible.

La réflexion sur la traduction littéraire a été comme toujours au centre des VIII<sup>èmes</sup> Assises de la Traduction Littéraire, qui se sont déroulées à Arles les 9, 10 et 11 novembre 1991. Il aurait sans doute été souhaitable d'en donner un compte rendu assez détaillé, au bénéfice des amis qui n'ont pas eu le privilège d'y participer et en attendant la publication des Actes qui ne saurait intervenir avant plusieurs mois. Notre ancien bulletin de liaison était un lieu propice à ces évocations plus personnelles des temps forts et de l'atmosphère générale d'une session. TRANSLITTÉRATURE dispose en principe de plus de place pour accueillir des textes substantiels, mais le présent numéro était déjà constitué par une matière abondante et, croyons-nous, intéressante et de haute qualité. Je me contenterai donc de faire suivre cet éditorial d'une esquisse de définition des Huitièmes Assises.

Les Assises sont incontestablement le temps fort de la vie d'A.T.L.A.S.. Mais elles ne constituent pas, il s'en faut, la totalité de ses activités. Notre association est très heureuse de collaborer désormais à une vraie revue comme TRANSLITTÉRATURE et d'en animer dès aujourd'hui, selon le principe de l'alternance fraternelle entre nos deux associations, le deuxième numéro.

Pour ma part, je saisis l'occasion qui m'est offerte de faire aux lecteurs de cette revue mes adieux de président d'A.T.L.A.S., puisque je cesserai dans quelques semaines d'exercer des fonctions qui ont été miennes pendant trois années. Ces trois années me laissent un grand nombre d'excellents souvenirs et de précieuses amitiés. Bien entendu, je resterai membre actif de l'A.T.L.F. et d'A.T.L.A.S., comme il se doit pour quelqu'un qui est traducteur littéraire depuis un demi-siècle ! Peut-être, si cela se révèle utile, resterai-je aussi collaborateur occasionnel de TRANSLITTÉRATURE.

Sylvère Monod

## **La littérature africaine d'expression anglaise en traduction française**

La Journée de Printemps d'A.T.L.A.S., le jeudi 18 avril 1991, dédiée à la mémoire d'Elisabeth Janvier, a été consacrée à la littérature africaine d'expression anglaise en traduction française. Quelque cent-vingt personnes, dont une bonne trentaine de traductrices et traducteurs du domaine considéré, ont participé à tout ou partie des travaux, en présence de la romancière de Soweto, Miriam Tlali.

A cette occasion, en accord avec Jacques Thiériot, Directeur du C.I.T.L., il a été décidé de rassembler à la bibliothèque Laure-Bataillon du Collège International des Traducteurs Littéraires d'A.T.L.A.S. à Arles la centaine d'œuvres littéraires africaines d'expression anglaise dont la traduction française a paru au cours des cinquante dernières années. La quasi totalité de ces traductions françaises (livres et périodiques) est désormais consultable à Arles et sera complétée dans le courant de l'année 1992 par les textes anglais correspondants. Ce fonds bilingue sera tenu « à jour » une fois par an.

Les quatre articles suivants, dont les auteurs ont participé à la Journée de Printemps, peuvent être versés au dossier du riche débat amorcé le 18 avril 1991.

## Que nous apprend la traduction de la littérature africaine anglophone ?

*« Toute littérature est propagande  
mais toute propagande n'est pas littérature. »*

Chinua Achebe

Foire de Francfort, 1980

Avec l'attribution du Prix Nobel de Littérature à la Sud-Africaine Nadine Gordimer et du Booker Prize (la plus haute récompense britannique) au jeune nouvelliste et romancier nigérian Ben Okri, l'automne 1991 aura été une saison faste pour la littérature africaine d'expression anglaise. Ce doublé témoigne au moins de l'intérêt accru que celle-ci suscite à présent en Occident. Il s'inscrit également dans le cadre d'une évolution plus large, qui tend à donner à l'Afrique littéraire (tout au moins écrite) la place qui lui revient dans le concert des cultures : entre le Nigéria de Wole Soyinka en 1986, l'Égypte de Najib Mahfuz en 1988 et l'Afrique du Sud de Nadine Gordimer en 1991, en six ans, le Prix Nobel de Littérature n'a-t-il pas été distribué désormais aux trois coins de l'Afrique ?

Une telle évolution invite les traducteurs francophones de cette littérature à mieux réfléchir à la façon dont leurs collègues et leurs partenaires des autres professions du livre, notamment les éditeurs, accueillent depuis cinquante ans ces auteurs qu'ils traduisent ou aimeraient traduire.

### **le traducteur comme agent idéologique**

Les traducteurs (sont incluses dans ce terme les traductrices, assez largement majoritaires dans le domaine africain) se méfient souvent du tapage médiatique dont s'accompagne toute distribution de prix en littérature. Non sans raison, si je dois en

juger d'après ma dernière expérience en date ! Dès la proclamation du Prix Nobel 1991, France-Inter annonçait à ses auditeurs que le jury, en distinguant Nadine Gordimer, avait choisi d'envoyer ainsi « un message d'encouragement au président sud-africain F.W. de Klerk » ; quelques minutes plus tôt, le Service international de la BBC m'avait appris que Nadine Gordimer s'élevait à l'avance contre toute interprétation qui voudrait assimiler sa récompense à un quelconque signe de soutien à de Klerk et précisait qu'elle n'approuvait aucunement la politique d'un homme ou d'un régime raciste et dictatorial qui s'employait à réformer petit à petit l'*apartheid* quand il fallait l'abolir d'un seul coup et au plus vite, en accordant aux Noirs le droit de vote au niveau national, ce que la Constitution leur interdit encore aujourd'hui. Je reconnais bien dans ces propos de Gordimer l'auteur du *Geste essentiel*, un recueil d'essais littéraires et politiques que j'avais traduits trois ans plus tôt. Mon travail de traduction, effectué dans la solitude la plus complète, se trouvait pour ainsi dire rattrapé par l'actualité et catapulté en pleine mêlée idéologique française liée à la guerre de propagande menée depuis Pretoria en direction des opinions publiques occidentales.

Dans sa subjectivité, le traducteur se perçoit comme seul. Et à l'heure où il lui faut traduire telle ou telle œuvre, le fait est qu'il est seul face à celle-ci (le travail en collaboration n'y change rien quant au fond). Cette réalité d'ordre technique, pour indéniable qu'elle soit, en masque souvent une autre, qui l'englobe : celle du traducteur en tant qu'agent actif dans un processus idéologique aux implications on ne peut plus politiques. Le traducteur travaille en chambre ; il n'exerce pas en vase clos. Sa solitude est réelle, son indépendance fictive. Autant de truismes dont le rappel embarrassant ne se justifie que par la résistance des fabrications de ce que Sartre appelait « la mauvaise foi ».

Non, nous autres traducteurs, nous ne sommes pas libres. Pour l'être, il nous faudrait être au moins à la fois traducteur, éditeur et... banquier. A travers chacun de nos « actes de traduction » (comme on parle d'« acte médical » ou « chirurgical ») nous intervenons dans un système, sur un marché : nous n'avons pas la liberté de choix, mais nous pesons – aussi peu que ce soit – dans un sens ou dans l'autre.

Qu'on le veuille ou non, tout travail de traduction littéraire a une dimension et une portée idéologiques que le subjectivisme forcené en quoi nous aimons travestir notre isolement technique passe trop souvent sous silence. C'est pourtant un élément constitutif de notre activité. Faut-il encore s'excuser d'en traiter ?

### **littérature et engagement : l'Afrique continue le débat**

La traduction de textes africains d'anglais en français peut être, à ce titre, fort révélatrice : elle met souvent en évidence, au fil des obstacles qu'elle rencontre en chemin, la masse de choix idéologiques implicites dans les autres domaines de



traduction littéraire (notamment ceux des lettres anglaises et de la production américaine contemporaine), où seule la force de l'habitude (occidentalocentrique) nous fait aveuglément considérer notre intervention comme *naturelle*. Traduire Lord Byron, Kipling, Lewis Carroll ou William Morris, Paul West, Alison Lurie ou Djuna Barnes ne va pas de soi : c'est nécessairement choisir son camp idéologique, même si le traducteur a le sentiment sincère de ne choisir là que le camp de la littérature et même si, en acceptant de traduire tel ou tel de ces auteurs, il n'épouse pas *ipso facto* la cause de l'impérialisme anglo-saxon sous sa forme culturelle.

A cet aveuglement de la traduction *apolitique* en correspond un autre, symétrique : quand on traite à Paris de littérature africaine, à quelque étape que ce soit (y compris l'édition, la traduction, la distribution et jusqu'à la lecture), trop souvent on n'y voit plus qu'un discours politique. Ce qui protège si farouchement de tout questionnement d'ordre idéologique la littérature apolitique exclut volontiers du champ de la littérature toute production littéraire qui s'assume, elle, comme politique. Les tenants du bon goût littéraire éternel et universel vous parleront alors de « littérature engagée » : une façon polie de dire d'une œuvre littéraire qu'elle n'a rien ou pas grand-chose de littéraire, *puisque* elle est politique.

Il ne semble pas que le débat sur ce thème se soit conclu en France sur autre chose que ce parallogisme. On y reconnaît une langue de bois bien conforme aux intérêts de l'idéologie bourgeoise dominante, dont la tradition séculaire veut qu'elle exerce sa domination politique, notamment sur le terrain culturel, sous couvert d'apolitisme, l'une de ses stratégies politiques favorites.

### **l'exemple sud-africain**

C'est notamment en Afrique qu'on trouvera aujourd'hui la suite féconde d'un débat qui passe volontiers sous nos climats pour n'être plus qu'une vieille lune. La production littéraire africaine anglophone se nourrit de l'exploration théorique et pratique des rapports entre littérature et politique. Et en Afrique ce débat n'est nulle part plus vivant, plus vif, qu'au pays de l'*Apartheid* depuis une vingtaine d'années – depuis qu'un poète de vingt-cinq ans, Njabulo Ndebele, a étudié « le thème de l'oppression dans la poésie d'O.J. Mtshali » (autre figure de proue de la renaissance de la poésie noire en Afrique du Sud à partir de 1969) : « Seul un art de qualité peut contribuer de manière efficace à éveiller la conscience étouffée des opprimés : il libérera leur humanité, en instillant en eux la volonté de se battre en vue de parvenir à une vie créatrice. »

Sous leur humanisme de bon ton, ces quelques lignes de Ndebele fondent un nouvel art poétique, où l'on a pu voir, *a posteriori*, le manifeste d'une révolution en littérature.

Et si l'engagement politique en littérature, loin d'être cette contradiction dans les termes que l'on dénonce souvent en Occident, agissait à la façon de l'internationa-

lisme, dont Jean Jaurès disait que, à petite dose, il éloignait du patriotisme, mais que, à forte dose, il y ramenait avec une ferveur inégalable ?

Pour s'en tenir à la scène sud-africaine des trente dernières années, le profit d'ordre esthétique que tire du plein engagement politique de son auteur, une écriture littéraire, trouve de nombreuses illustrations. Je parlerai ici de textes que je connais un peu, pour les avoir traduits.

Dans *L'Oiseau meurtrier* d'Alex La Guma, la simple division du roman en chapitres se charge de sens, car elle donne une puissante image d'*apartheid* : de même que celui-ci veut enfermer chacun dans la prison d'un monde clos coupé des autres, de même les chapitres passent sans transition d'un village noir à un bourg afrikaner ou à un pavillon de banlieue anglophone blanche, jusqu'à l'heure de la libération, en fin de roman, où le jeune protagoniste réunit dans le cadre d'un seul et même chapitre ces trois mondes séparés. L'utilisation contrastée du dialogue et du monologue intérieur relève du même combat contre l'isolement systématique des communautés : le voyageur de commerce anglophone tient deux discours : l'un, tout en amabilités, à usage externe dans le cadre de son pseudo-dialogue avec les notables afrikaners (boers) ; l'autre, vulgaire et assassin, monologue à usage purement interne. Comment mieux peindre et dénoncer l'inhumanité et l'hypocrisie de cette société compartimentée ? Le romancier noir fait voler les murs en éclats. Il rétablit la communication : avec les ancêtres, entre les combattants de l'ombre, d'une génération à l'autre, entre le passé et l'avenir. Le texte tisse des réseaux, établit des contacts, rassemble, unit. Telle est, au demeurant, l'ambition esthétique-politique de la plupart des œuvres noires : transformer le puzzle de l'*apartheid* en un véritable tissu social.

De même, parce qu'elle est pleinement engagée dans le combat contre la dictature raciste au pouvoir à Pretoria depuis 1948, la romancière de Soweto, Miriam Tlali, a choisi d'ouvrir son premier roman *Entre deux mondes* par un chapitre intitulé « Le patron », dont la première phrase : « Le patron entra », élève aussitôt son récit au niveau du conte philosophique. Au commencement était le patron (*the boss*, dans la langue de l'Anglo-American, la plus grande des compagnies minières sud-africaines ; ou *baas*, dans la langue des Boers), celui qui fonde le *baaskap* ou système de suprématie blanche en vigueur en Afrique du Sud. Mais le chapitre suivant s'intitule : « Quand le patron n'est pas là »...

Poètes, dramaturges, nouvellistes et romanciers d'Afrique du Sud, engagés dans le combat de libération, savent également jouer de la diversité des langues parlées dans leur pays, tantôt pour représenter le cloisonnement paralysant imposé par l'*apartheid*, tantôt pour souligner, à travers le mélange linguistique, la solidarité qui transcende « la barrière de couleur ».

Le lecteur assiste à une guerre des signes entre les figures de l'*apartheid* et les contre-figures de la résistance. Le thème n'est pas le seul outil littéraire dont l'auteur

se serve pour mener son combat ; il se bat à tous les niveaux de la pratique littéraire : langue, lexique, syntaxe, espace textuel, rythme, sonorités, etc...

A l'éditeur français qui juge à propos d'une œuvre littéraire qu'elle ne peut être bonne puisqu'elle est engagée, la production littéraire africaine peut montrer qu'une littérature est bonne *parce qu'elle est engagée*. L'engagement politique conduit alors l'artiste à tirer parti de possibilités esthétiques qui seraient restées inexplorées, inexploitées, lettre morte ; son art s'en trouve enrichi. L'écrivain engagé a toute chance d'aller plus loin en littérature.

Il n'y a pas dans un camp – le bon – le traducteur et la littérature et, dans l'autre, l'idéologie, la politique et l'engagement. C'est plus compliqué.

La traduction de la littérature africaine anglophone n'invite-t-elle pas à développer la réflexion sur les aspects idéologiques de *tout* travail de traduction littéraire ?

Jean-Pierre Richard

## Traduire le pidgin de Wole Soyinka

L'écriture de Wole Soyinka est des plus ondoyantes. Elle a recours à l'ellipse, à l'allusion, à la distorsion, saute aisément d'un registre à l'autre, emploie et invente mille ressources. Elle n'hésite pas à passer sans crier gare de l'anglais classique, parfois utilisé conventionnellement lorsque les personnages sont censés parler yoruba, à toutes sortes de parlers adaptés à l'expression des climats, des idées et des émotions: Et c'est ainsi qu'elle a parfois recours au pidgin, langue extrêmement courante dans de nombreuses couches de la population nigériane.

Le traducteur s'efforce de la suivre, tente de lui être fidèle tout en gardant son allégeance à la langue qu'il enrichira de l'œuvre étrangère. Dilemme permanent bien connu du praticien, qu'il se juge technicien ou artiste. S'y ajoute la pression du lecteur, par la voix de l'éditeur pour qui l'important souvent n'est pas d'être fidèle mais de plaire, et surtout d'être clair. Or Soyinka ne l'est pas toujours, et le clarifier c'est le trahir, plus grave encore, c'est trahir les réalités fuyantes qu'il pourchasse, tel son héros Egbo, « for Egbo did not hesitate to pursue the elusive. » (1). Pourtant ces passages obscurs sont rares, dans les deux romans du moins.

L'un des grands casse-tête est celui de la traduction du pidgin ; il vaut la peine de s'y arrêter, ne serait-ce que pour se demander s'il existe une ou plusieurs, ou aucune solution. Il faut d'abord voir que Soyinka n'écrit pas de pièces ou de romans entièrement en pidgin. Le pidgin apparaît occasionnellement dans ses œuvres à cause des circonstances, des personnages, et dans des environnements qui, pour analogues parfois qu'ils puissent être, ne sont jamais identiques. L'environnement par ailleurs déborde l'œuvre, car celle-ci implique des spectateurs et/ou des lecteurs différents dans la diversité des aires francophones.

(1) *The Interpreters*, London, Heinemann 1970, p. 218.

Je vais aborder trois passages afin d'attirer l'attention sur certains problèmes et de soumettre quelques réflexions. Le premier passage est tiré de *The Interpreters*. C'est la scène où Sagoe, l'un des « interprètes », retrouve Chef Winsala dans le bar de l'hôtel où celui-ci est venu chercher son pot-de-vin en échange d'un emploi de journaliste à la rédaction du journal dont Winsala est membre du conseil d'administration. Winsala à moitié ivre attend en vain le retour de Sagoe accaparé par ses amis et compte, pour payer l'addition, sur l'argent que Sagoe doit lui remettre. Mais c'est l'heure de la fermeture, et le serveur s'impatiente. C'est lui qui parle en pidgin dans ce récit en anglais sobre entrecoupé d'une série de proverbes que Chef Winsala est censé prononcer en yoruba.

Tray outstretched, Greenbottle advanced, circled him but Winsala seemed finally asleep.

'Enh ? Abi 'e done sleep ?' And Greenbottle tried to see the eyes beneath the cap. Winsala's patience was rewarded, an alert paw shot upwards and the tray flew up, caught Greenbottle on the proboscis and went clattering on the tile.

Greenbottle retracted wounded, underwent instant changes of ugliness. The buzz of his outraged comrades swelled the incident beyond proportion. It was the only sound that could be heard, a slow gathering buzz of a swarm of greenbottles disturbed on some rotting fruit. The ordering class in the lounge turned their back, embarrassed to witness the humiliation that must follow. The waiters had quick feelers, a big man was about to be rolled in manure and they waited for the first stream of insults from the waiter.

The ball of indignation had been passed to him and Greenbottle took his time, warming slowly. He was no novice, he knew exactly when the impulse would be lost and indignation turned hollow, put on.

'A no fit take dat kin' ting from any man. I dey work here das all, nobody fit beat me like horse.'

Behind him, a buzz of approval.

'A fit take dis case for police. Customer no fit push tray for inside my face. I done day serve better person for dis place, nobody fit trow tray for my face like that.'

Chief Winsala, his huge frame shrunken, his confidence collapsed, waited in deep fog, resigned to the beginning of a shameful scene, degrading to a man of his position. To himself, for himself alone, a stream of belated saws came from his lips, muttered silently while his head shook in self-pity...

*Agba n't'ara*... it is no matter for rejoicing when a child sees his father naked, *l'ogolonto*. *Agba n't'ara*. The wise eunuch keeps from women ; the hungry clerk dons coat over his narrow belt and who will say his belly is flat ? But when *elegungun* is unmasked in the market, can he then ask *egbe* to snatch him into the safety of *igbale* ? Won't they tell him grove is meant only for keepers of mystery. *Agba n't'ara*. When the Bale borrows a horse-tail he sends a menial ; so when the servant comes back empty-handed he can say,

Did I send you ? The adulterer who makes assignations in a room with one exit, is he not asking to feed his scrotum to the fishes of Ogun ? *Agba n't'ara...*

'Make nobody come make big man for me here, because I no dey chop under am. Big man wey no respect inself, e no go get respect...'

Sagoe found that he had moved forward, picked up the tray.

*The Interpreters*, pp. 91-2

Dans ce passage l'usage du pidgin est limité à quelques phrases enchâssées dans un texte diversifié : le récit du narrateur et ses commentaires, la série de proverbes supposés prononcés en yoruba, l'expression *Agba n't'ara* (le respect des anciens) revenant comme un refrain, donnant au lecteur de goûter les sonorités africaines.

Voici la traduction de Germaine Landré :

Le plateau tendu, Moucheverte avançait, faisait le tour, mais Winsala semblait dormir.

« Hein ? C'est qu'y dort ? » Et Moucheverte essayait de voir les yeux sous le bonnet. La patience de Winsala fut récompensée, une patte alerte se projeta en l'air, le plateau vola, cognant Moucheverte sur le nez avant de rouler avec fracas sur le carreau.

Moucheverte recula, blessé, enregistrant des stades successifs de laideur. Le bourdonnement de ses collègues outragés grossissait l'incident hors de proportion. C'était le seul bruit que l'on pût entendre, un lent bourdonnement collectif d'un essaim de mouches vertes, dérangées, sur un fruit pourrissant. Les clients de la salle tournaient le dos, embarrassés d'être témoins de l'humiliation qui devait suivre. Les garçons avaient des antennes délicates, un homme important était sur le point d'être roulé dans le fumier et ils attendaient le premier flot d'insultes de la part du garçon.

La balle de l'indignation venait de lui être passée, et Moucheverte prit son temps, s'échauffant lentement. Ce n'était pas un novice, il savait exactement le moment où l'impulsion deviendrait creuse, feinte.

« J'suis pas homme à accepter c't'affaire de n'importe qui. J'travaille ici, c'est tout, personne peut m'bat' comme un cheval. »

Derrière lui, un bourdonnement d'approbation.

« J'peux appeler la police. Client, y doit pas pousser un plateau dans ma figure. Moi, j'ai servi des gens plus mieux qu'ça, ici, personne il a jamais jeté un plateau dans ma figure, comme ça. »

Le Chef Winsala, sa large carrure diminuée, sa confiance dégonflée, attendait, enfoncé dans une brume épaisse, résigné au début d'une scène honteuse, dégradante pour un homme de son rang. Pour lui seul, et à lui-même, un flot de dictons attardés sortait de ses lèvres, murmurés silencieusement, tandis qu'il hochait la tête, de pitié pour soi.

*Agba n't'ara...* pas de quoi se réjouir, quand l'enfant voit la nudité de son père, *l'ogolonto*. *Agba n't'ara*. L'eunuque qui est sage fuit les femmes, l'employé qui a faim passe une veste sur sa taille étroite, et qui peut dire que son ventre est plat ? Mais lorsque

*elegungun* est démasqué sur le marché, peut-il alors demander à *egbe* de le précipiter dans l'asile sûr de l'*igbale* ? Ne va-t-on pas lui dire que le bosquet est réservé aux gardiens du mystère ? *Agba n't'ara*. Quand le Bale emprunte une queue de cheval, il envoie son serviteur ; ainsi, quand celui-ci revient les mains vides, il peut dire : vous avais-je envoyé ? L'adultère qui donne rendez-vous dans une chambre qui n'a qu'une issue, ne s'expose-t-il pas à ce que son scrotum aille nourrir les poissons d'Ogun ? *Agba n't'ara*...

« Et faut pas que personne y prenne de grands airs pour moi, ici, parce que je sais qu'ils me valent pas. Les grands airs, ça vous fait pas respecter, ça vous fait jamais respecter... »

Sagoe s'aperçut qu'il s'était avancé, avait ramassé le plateau.

*Les Interprètes*, Paris, Présence Africaine 1979, pp. 112-4

La traduction du pidgin renferme deux ou trois inexactitudes dans la dernière citation, preuve que le pidgin n'est pas forcément compris aisément. La langue est celle du français populaire, avec ici et là des incorrections qui peuvent passer pour rendre le français africain ; c'est bien là le signe d'un malaise. Le grand mérite de cette traduction est d'être immédiatement compréhensible pour tous les lecteurs francophones.

Voici la traduction proposée pour la nouvelle édition :

Plateau tendu, Mouche-Verte fit le tour de Winsala, mais celui-ci semblait s'être finalement endormi.

« Eh ? Peut-être il a dormi ? » Et Mouche-Verte tenta d'apercevoir les yeux sous le bonnet. La patience de Winsala fut récompensée, son poing vigilant fit voler le plateau qui frappa Mouche-Verte à la trompe avant de s'écraser avec fracas sur le carrelage.

Mouche-Verte blessé battit en retraite, son visage prit instantanément une expression hideuse. Le bourdonnement de ses camarades outragés gonfla démesurément l'incident. On n'entendait plus rien que ce bruit qui montait en s'amplifiant comme d'un essaim de mouches vertes dérangées sur leur fruit pourri. La clientèle du salon tourna le dos, embarrassée d'être le témoin de l'humiliation qui n'allait pas manquer de suivre. Les serveurs avaient des antennes vives, un homme important allait se faire rouler dans la boue et ils attendaient la première vague d'injures de leur camarade.

La balle de l'indignation était entre ses mains et il prenait son temps, s'échauffait lentement. Ce n'était pas un novice, il savait exactement quand l'élan allait retomber et l'indignation se muer en chose creuse, artificielle.

« Moi il peut pas prendre cette sorte chose d'un homme. Moi il travaille ici, c'est tout. Personne il peut battre moi pareil un cheval. »

Derrière lui, un bourdonnement approbateur.

« Moi, il peut prendre l'affaire à la police. Le client il peut pas pousser le plateau dans mon tête. Moi, il servi meilleure personne pour cette place, personne il peut jeter plateau pour mon tête comme ça. »

Chef Winsala, son grand corps affaissé, son assurance effondrée, attendait dans un brouillard épais, résigné au commencement d'une scène honteuse, dégradante pour un homme de son rang. Et pour lui-même, pour lui seul, un flot de dictons lui monta tardivement aux lèvres, murmurés en silence tandis qu'il secouait la tête d'un air misérable...

*Agba n't'ara...* il n'y a pas de quoi se réjouir lorsque un enfant surprend son père nu, *l'ogolonto*. *Agba n't'ara*. L'eunuque sage fuit la compagnie des femmes ; l'employé affamé passe son habit par-dessus sa ceinture serrée, et qui dira qu'il n'a rien dans l'estomac ? Mais lorsque *elegungun* est démasqué sur la place du marché, peut-il demander à *egbe* de l'emporter dans la sécurité de *l'igbale* ? Ne lui dira-t-on pas que le bois sacré est réservé aux gardiens du mystère ? *Agba n't'ara*. Lorsque le *Bale* veut emprunter un chasse-mouche, il envoie un domestique ; s'il revient les mains vides, il peut toujours dire qu'il ne l'a pas envoyé. Celui qui fixe un rendez-vous dans une chambre qui n'a qu'une sortie, ne demande-t-il pas à nourrir les poissons d'Ogun de son scrotum ? *Agba n't'ara...*

« Personne il vient ici faire grand type pour moi, parce que moi, je pas bouffé pour chez lui. Grand type qu'il a pas respect pour lui-même, il va pas gagner respect... »

Sagoe s'aperçut qu'il s'était avancé et qu'il avait ramassé le plateau.

La traduction du pidgin que j'ai proposée dans ce texte est inspirée par le français populaire de Niamey que je connais assez bien, pas assez peut-être pour éviter une certaine gaucherie ; je l'ai par ailleurs un peu édulcoré afin d'en faciliter la compréhension, sans pourtant arriver à la limpidité du texte de Germaine Landré.

La traduction qui suit est celle que Madame Diop avait demandé à Christiane Fioupou, et qu'elle a préféré ensuite ne pas retenir à cause du manque de compréhension immédiate de certaines expressions. On y trouve cependant toute la saveur du FPA de *La Route* que nous rencontrerons tout à l'heure.

« Hein ? Il est dormi ou bien c'est quoi ? »

.....

« Ya pas aucun l'homme qui va me fait ce façon chose-là et pi je va cepté, jamais. Je travaillé ici et pi abana. Ya pas aucun l'homme qui peut me taper cadeau\* comme un l'âne. » (\* cadeau : pour rien)

.....

« Je moyen prend affaire-là parti voir policiers-lèr. Client i moyen pas prend plateau jeté sur mon figure pour na rien. Je servi l'homme qui il est grand type plus que toi dans ce même place, mais ya pas aucun l'homme qui moyen jeté plateau sur mon figure dè ! »

.....

« Faut pas quelqu'un i va veni fait grand missié sur l'homme ici, parce que je n'a pas gagné mon mangé dans son maison. Grand type que i respecté pas lui-même, les zhommes va pas respecté lui jamais... »



Il reste que d'autres éditeurs auraient peut-être préféré une sorte de français populaire plus neutre, ou plus hexagonal. En voici un essai :

« Eh ? I dort ? »

.....

« Ça, moi j'admets pas ça. J'suis ici pour faire mon travail. C'est tout. Et y-a personne qui va venir me cogner ici. »

.....

« J'pourrais appeler la police. Les clients i n'ont pas à m'envoyer mon plateau à la figure. J'ai déjà servi des clients mieux que lui ici. Y-a personne qui peut me jeter mon plateau à la figure. »

.....

« Y-a personne qui va venir jouer au gros bonnet ici avec moi. D'ailleurs, c'est même pas lui qui me paie. Le gros bonnet qui se respecte pas, faut pas qui compte s'faire respecter non plus. »

Dans cette version, malheureusement, toute africanité a disparu. Cela paraît inacceptable. Le pidgin, ici limité à quelques phrases enchâssées dans le récit et les commentaires du narrateur, contribue à recréer l'atmosphère nigériane autant que la série de proverbes supposés prononcés en yoruba et où l'expression *Agba n't'ara* (le respect des anciens), revenant comme un refrain, rend sensible au lecteur les sonorités de la langue originale. La traduction doit produire le même effet.

Le second passage est tiré de *Jero's Metamorphosis*. C'est la leçon de trompette où Major Silva tente d'apprendre à Chume le style classique de la marche militaire. Mais Chume entend bien donner à sa musique toute la vitalité africaine. Ici aussi le pidgin fait partie de l'effet de contraste entre deux cultures, entre, si l'on veut, une culture apollinienne et une culture dionysiaque. Il est donc important de le rendre par un correspondant très proche.

SILVA : ...What we want is pure notes, pure crystal clear notes. (*Chume looks blank.*)  
Look, just play the first bar again will you.

CHUME (*more mystified still*) : Bar ?

SILVA : Yes, the first... all right, start from the beginning again will you and I will stop you when you come to the flourish...

(*Chume plays. Silva stops him after a few notes.*)

That's it. You played that bit Ta-a-ta instead of ta-ta.

CHUME : Oh you mean the pepper.

SILVA : Pepper ?

CHUME : Enh, pepper. When you cook soup you go put small pepper. Otherwise the thing no go taste. I mean to say, 'e go taste like something. After all, even sand-sand get

in own taste. But who dey satisfy with sand-sand ? If they give you sand-sand to chop you go chop ?

SILVA (*beginning to doubt his senses.*) : Mr. Chume, if I tell you I understand one word of what you're saying I commit the sin of mendacity.

CHUME : What ! You no know wetin pepper be ? Captain Winston, as soon as I say pepper 'e knows wetin I mean one time.

SILVA : I do not know, to use your own quaint expression, wetin musical pepper be, Mr. Chume.

CHUME : And condiments ? Iru ? Salt ? Ogiri ? Kaun ? And so on and so forth ?

SILVA : Mr. Chume, I'm afraid I don't quite see the relevance.

CHUME : No no, no try for *see am*. Make you just *hear am*. (*Blows a straight note.*) Dat na plain soup. (*Blows again, slurring into a higher note.*) Dat one na soup and pepper. (*Gives a new twist.*) Dat time I put extra flavour. Now, if you like we fit lef'am like that. But suppose I put stockfish, smoke-fish, ngwam-ngwam...

SILVA : If you don't mind I would just as soon have a straightforward rehearsal. We have no time for all this nonsense.

CHUME : Wait small, you no like ngwam-ngwam or na wetin ? Na my traditional food you dey call nonsense ?

SILVA : I had no intention whatsoever to insult you, Mr. Chume.

CHUME : If nonsense no to big insult for man of my calibre, den I no know wetin be insult again.

SILVA : Brother Chume, please. Do remember we have an important date at tomorrow's executions. We must rehearse !

CHUME (*blasts an aggressive note on the trumpet.*) : Stockfish ! (*Another.*) Bitter-leaf ! I done tire for your nonsense. (*Throws down cap, blows more notes.*) Locust bean and red pepper ! (*Kicks off shoes.*) If you still dey here when I put the ngwam-ngwam you go sorry for your head.

Elizabeth Janvier a traduit *Jero's Metamorphosis* en français pour le Théâtre de la Soif Nouvelle de la Martinique qui a monté la pièce dans une mise en scène de Wole Soyinka. Les acteurs martiniquais n'ont pas voulu utiliser le créole qui paraissait tout indiqué pour rendre le pidgin. La traduction retenue rappelle fâcheusement le petit-nègre, mais garde l'avantage d'une compréhension immédiate :

SILVA : ...Ce qu'il faut ici, ce sont des notes pures, claires et nettes comme du cristal. (*Tchoumé a l'air complètement dépassé.*) Bon, reprenez la première mesure.

TCHOUMÉ (*encore plus éberlué*) : Mesure ?

SILVA : Oui, la première... Bon, écoutez, vous allez tout reprendre depuis le début, et je vous arrêterai quand on arrivera à vos fioritures...

*Tchoumé joue. Silva l'arrête au bout de quelques notes.*

Voilà. C'est là. Vous voyez, vous faites ta-a-ta, au lieu de ta-ta.

TCHOUMÉ : Ah, ça y en a être piment.

SILVA : Piment ?

TCHOUMÉ : Ben oui, piment. Quand vous i fait la soupe, vous i mettre piment. Si y en a pas piment, ça pas avoir de goût. Ça avoir juste goût qu'est-ce qui y a dedans. Sand-sand il a juste goût sand-sand. Si moi donner vous sand-sand à bouffer, vous bouffer sand-sand comme ça ?

SILVA (*il se sent devenir fou*) : Monsieur Tchoumé, si je vous disais que je comprends un mot de ce que vous dites, je commettrais le péché de mensonge.

TCHOUMÉ : Quoi ! vous pas connaît' 'ti piment ? Capitaine Winston lui i sait tout de suite quand moi dire piment, i sait tout de suite qu'est-ce qui c'est.

SILVA : Eh bien moi, monsieur Tchoumé, je ne comprends rien à votre histoire de piment, et je ne vois pas ce que cela vient faire avec la musique.

TCHOUMÉ : Et les condiments, vous pas connaître ? Irou, Sel ? Ogiri ? Kaun ? et cetera et cetera ?

SILVA : Je crois, monsieur Tchoumé, que je ne vois pas très bien le rapport.

TCHOUMÉ : Ça y en a pas possib' voir. Ça y en a juste entendre. Vous écouter. (*Il joue une note.*) Ça, c'est soupe tout seul sans rien. (*Il joue la même note, en l'agrémentant d'une finale plus aiguë.*) Ça, c'est soupe avec 'ti piment. (*Il ajoute encore quelques fioritures.*) Ça là y en a tout plein épices. On peut laisser comme ça, c'est comme ti veux. Mais on peut aussi mett' morue séchée, poisson fumé, ngwam-ngwam...

SILVA : Si cela ne vous fait rien, j'aimerais bien que nous commençons à répéter sans nous occuper de tout cela. Nous n'avons pas de temps à perdre avec ces inepties.

TCHOUMÉ : Eh doucement là, vous pas aimer ngwam-ngwam ou 'ti piment ? Vous appeler inepties mes plats traditionnels ?

SILVA : Je n'avais aucunement l'intention de vous blesser, monsieur Tchoumé.

TCHOUMÉ : Si ça pas vouloir dire blesser, inepties, pour grand homme de valeur comme moi, alors moi pas savoir quoi vouloir dire blesser.

SILVA : S'il vous plaît, frère Tchoumé, souvenez-vous que nous avons une manifestation importante demain, pour accompagner les exécutions. Il est indispensable de répéter.

TCHOUMÉ (*jouant une note agressive sur sa trompette*) : Poisson séché ! (*Une autre note*) feuille amère ! Vos inepties, moi y en a ras la patate. (*Il jette sa casquette par terre et joue encore d'autres notes.*) Caroube et piment rouge ! (*Il envoie promener ses chaussures.*) Si vous encore là quand moi ajouter ngwam-ngwam, gare la tête !

*La Métamorphose de Frère Jéro, Paris, Présence Africaine, 1986, pp. 36-38*

Le principal dilemme du traducteur de pidgin en français est qu'il doit choisir entre compréhensibilité et authenticité. Et il n'est pas toujours en mesure de le faire. L'authenticité n'est possible que pour le/la traducteur/traductrice qui maîtrise un français populaire africain. Le mieux semble donc que la traduction soit effectuée par un Africain francophone. La chose n'est cependant pas simple. Un Africain franco-

phone ne maîtrise pas forcément un français populaire africain, ni non plus les divers registres du français nécessaires pour rendre les registres correspondants de l'anglais de Wole Soyinka. Pas plus, est-il besoin de le dire ? qu'un pur francophone, celui/celle dont la langue maternelle et usuelle est le français n'est forcément mieux armé dans ce domaine qu'un Africain francophone dont la langue maternelle est une langue africaine. Les lois statistiques devraient jouer en faveur de l'Africain pour la maîtrise du français populaire africain et en faveur du pur francophone pour la maîtrise du français classique, mais cette loi joue peu si l'on considère le petit nombre des traducteurs.

L'idéal, répétons-le, est une parfaite maîtrise de la langue française et de ses divers niveaux et registres doublée d'une égale maîtrise d'un ou plusieurs parlers africains, sans oublier, bien sûr, celle de l'anglais et du pidgin. Celle/celui qui posséderait ces maîtrises serait à même aussi de moduler et diluer sa traduction du pidgin pour la rendre aisément compréhensible sans en évacuer la saveur. Mais à défaut d'un/une traducteur/traductrice, pourquoi pas deux ou davantage ?

Notre dernier passage montre l'intérêt de cette solution. Il est tiré de *The Road*, pièce traduite en collaboration par Christiane Fioupou et Samuel Millogo. Sansom, le racoleur de passagers, y fait la démonstration de ses talents.

I'm all right. Ti o l'eru ese ! (*Begins to demonstrate his tactics.*) Sisi ! A-ah. Sisi o. Sisi wey fine reach so na only bus wey fine like we own fit carry am (2). Wetin now sisi ? Oh your portmanteau, I done put am inside bus. Yes, certainly. We na quick service, we na senior service. A-ah mama, na you dey carry dis load for your head ? A-ah. Gentleman no dey for this world again... Oya mama, we done ready for go now ; na you be de las' for enter... Hey, Kotonu, fire am, make am vu-um... oga abi (3) you no hear ? We done ready for go – no delay at all at all. Come o, come now. Service na first class, everything provided. If you wan' pee we go stop, No delay ! Wetin you dey talk ? I say no delay ? Which kin' policeman ? Abi you know dis bus ? No Delay... no policeman go delay us for road. This bus get six corner and we done put bribe for each corner. No nonsense no palaver. Ah, olopa, my good friend corporal, make you come join we bus now... look in neck, 'e don fat pon-pon-pon e done chop bribe so tey in neck dey swell like pig belle (4)... oh corporal come on sir, come on for we bus sir... a-ah long time no see. Welcome o, how family sah, a-ah, na you dey look so-so thin like sugar-cane so ? Abi den dey give you too much work. Ah, o ma se o, (5) na so policeman life be... hn, onijibiti (6) 'e done chop bribe in face dey shine like tomato. Ah, misisi, misisi, na you bus dey wait you here...

*Collected Plays I*, pp. 225-6

(2) Sweetheart, when a girl is as pretty as you, only transports like ours will match her.

(3) Mister.

(4) Look at his neck plump and greasy, he has taken so many bribes that his neck is swollen like a pig's belly.

(5) how sad.

(6) bloody crook.

Voici la traduction de Christiane Fiou pou et Samuel Millogo :

Ouais, ça va. Ti o l'èru ese ! (*Il se met à faire une démonstration de sa tactique.*) Ma sèr ! A-ah. Ma sèr, t'es zoli trop trop. On moyen pas trouvé bis pli zoli que bis pour nous ; c'est ça zoli zoli femme-là content son affaire. Ma sèr, ya quoi maintenant ? Oh, ton valisse, z'a mété fini dans bis c'est pas auzourd'hui. Oui, c'est bien ça. Nous c'est pressé pressé sèlment, nous c'est grand quelqu'in on prend sèlment. A-ah, Maman, ya quoi même et pi ti prends mété gros gros bagaze-là sur ton tête ? A-ah. Ya pas aucun l'homme qui content faire zentleman dans pays là encore. D'accord, Maman, nous va décollé toussuite toussuite ; et pi ya pas l'autre passager qui va monté encore... Hey, Kotonou, faut débout la soze, fait motèr i va fait vou-oum... Missé, vous n'a pas tendi ? Nous va décollé – faut pas fait les zhommes va resté derrière. Viens, faut véni ici. Bis pour nous là, ya pas son dé, tous les quesquias ti besoin, ya pas problème. Si ti dis ti va yourné, nous va rêté sur la même place, Sans Tardé ! Quelle soze ti as là parlè là ? Zé dis sans tardé. C'est quel façon policier même ? Est-ce qué bis qui a là là ti a gardé lui bien ? Sans Tardé... ya pas aucun policier qui moyen tardé nous sur route-là. Dans bis qué ti vois là, ya six petits laplaces qué nous cassé cadeaux pour lèr. Et pi ya pas merdement, ya pas palabre. Ah, olopa, brigadier mon camarade, faut véni monté dans camion pour nous-là... si vous voyez son cou là, c'est viande sèlment, c'est l'arzent des zhommes il a prend bouffé zouqua son cou-là i gonflé pon-pon-pon la même soze porque son ventre... paardon, brigadier, faut monté posé dans bis pour nous-là... a-ah, longtemps l'homme n'a pas vi toi. Bonne arrivée o, Missié, est-ce qué ton femme et ton nenfants sont en bonne santé ? Missé, c'est quoi même et pi ti commencé maigre zouquaaa... ? Ton travaillé i trop beaucoup, ti moyen pas posé ? Ah, yako, comment va fait ? C'est la façon petits petits policiers lèr-là fatigué trop trop dans pays-là... hen, volèr-là, s'en-fou-la-loi, il a bouffé larzent des zhommes zouqua son tête la même soze tomate brillé fort fort. Ah, Madame, camion-là, c'est pour toi. Tchoco tchoco i va tendi toi... (1)

(1) Ma sœur, ma sœur, tu es tellement jolie qu'il n'y a qu'un bus comme le nôtre qui soit digne de toi. Qu'est-ce qui se passe ? Oh, ta valise ? Je l'ai rangée dans le bus. (...) Nous sommes un service de bus rapide, et de grande classe. Maman, pourquoi tu transportes cet énorme paquet sur la tête ? Vraiment, il n'y a plus d'hommes galants dans ce pays. D'accord, Maman, nous allons partir tout de suite ; après toi, nous n'acceptons plus de passagers... Hey, Kotonou, mets le moteur en marche, fais-le vrombir. Monsieur, vous n'avez pas entendu ? On va partir, alors n'allez pas nous mettre en retard. Allez, allez, venez. Notre bus n'a pas son pareil, la qualité du service est assurée. Si vous voulez pisser, nous nous arrêterons immédiatement pour vous. Sans prendre de retard. Qu'est-ce que tu dis ? Je dis sans prendre de retard. Quel flic ? Tu as bien regardé ce car ? Sans prendre de retard... il n'y a pas un policier qui peut nous retarder. Dans ce bus, il y a six endroits où nous avons dissimulé des pots-de-vin. On ne se fait pas embêter, on n'a pas d'histoires. Ah, mon ami brigadier de police, viens à bord de notre car... regardez un peu son cou, il a

tellement rançonné les gens que son cou est gras comme le ventre d'un cochon... je t'en prie, brigadier, il faut venir t'asseoir dans notre bus... il y a longtemps que je ne t'ai pas vu... Sois le bienvenu, Monsieur, comment va la famille, Monsieur, comment se fait-il que tu aies tant maigri ? C'est que tu es débordé de travail ? Ah, c'est triste, mais c'est la vie des pauvres policiers... cette espèce d'escroc, il a tellement pris de pot-de-vin que son visage est luisant comme une tomate. Ah, Madame, ce bus est fait pour toi et va t'attendre coûte que coûte...

*La Route*, Paris, Hatier 1988, pp. 153-4

Ce texte est donc le fruit d'une collaboration franco-burkinabé. Il est évidemment impossible et sans doute futile de se demander à qui attribuer telle ou telle trouvaille. Ce qui est indéniable, même pour une oreille à laquelle le Français Populaire d'Abidjan (FPA) n'est pas familier, c'est que ce texte présente une cohérence lexicale et syntaxique esthétiquement satisfaisante. Qu'en est-il de la compréhensibilité ? Il est significatif que le FPA soit doublé d'une traduction en français standard, elle-même annoncée d'ailleurs par une note de l'éditeur (Je ne me permets cet humour de mise en abyme que pour souligner à nouveau le problème de la compréhension). Mais on aura aussi noté que Soyinka a fait suivre son propre texte de quelques notes explicatives. Il s'agit par ailleurs d'une œuvre dramatique : cela change les perspectives. Les gestes et les mimiques priment ici la parole ; qu'importe qu'on ne saisisse pas tout intellectuellement. Le sentir l'emporte sur le comprendre. Certains argueront même que le flou contribue à l'effet global et que l'obscurité des singularités linguistiques africaines fait partie du spectacle. A cet endroit surtout où l'intensité comique prépare celle de la tragédie finale qui doit suivre : l'apparition terrifiante du masque sacré culminant dans la mort de Professeur.

Il resterait beaucoup à dire sur le choix du parler à utiliser pour rendre le pidgin des pièces de Wole Soyinka, surtout lorsqu'on se souvient qu'elles sont parfois jouées par des acteurs anglais, écossais ou français, canadiens, etc. Non-sens ou trahison, disent certains, mais Soyinka n'est pas de cet avis. Lorsqu'il sent qu'un metteur en scène a saisi l'esprit de sa pièce, il lui laisse le champ libre. Nous sommes bien là dans le domaine de l'art et de la subjectivité où les généralités n'ont pas cours. La justesse esthétique guide alors le traducteur.

Etienne Galle,  
Université de Rennes II

D'une langue coloniale à l'autre :  
A propos de la traduction anglaise de *Niiwam* et *Taaw*,  
deux récits de Sembene Ousmane

Sembene Ousmane, auteur africain, est sénégalais. Comme beaucoup de ses autres livres, *Niiwam* est écrit en français et a paru aux éditions Présence Africaine, qui publient, depuis Paris, des auteurs africains. Autant de détails sur ce livre qui ne sont pas dénués d'intérêt pour le traducteur.

Il a été souvent affirmé que la tâche du traducteur est de déclencher chez le lecteur du texte traduit des réactions identiques à celles qu'a le lecteur du texte original. On est donc en droit de se poser la question de savoir à quel public s'adresse le texte original. Quels sont les lecteurs que vise un écrivain sénégalais quand il écrit en français ?

On s'accorde généralement à dire que seulement vingt pour cent de la population sénégalaise lit le français. Sembene Ousmane évalue lui-même la part de lecteurs potentiels de ses livres à dix pour cent de ces vingt pour cent (1). L'auteur dramatique Cheik Aliou Ndao se demande si un pourcentage de deux pour cent de Sénégalais sachant lire ne serait pas plus exact (2). A l'évidence, l'écrivain sénégalais qui écrit en français n'écrit pas pour un public sénégalais. Au Sénégal, la plupart des gens ne savent pas lire du tout, ou ne savent pas lire le français, et n'ont vraiment pas grand-chose à consacrer à l'achat de livres. Comme les autres écrivains africains, Sembene Ousmane écrit dans une langue européenne pour être lu par-delà les frontières de son pays. Traduire son texte en anglais, c'est contribuer à cette entreprise en rendant le texte accessible à quantité d'autres lecteurs d'Afrique anglophone et du monde anglophone en général.

Dans le même temps, pour Sembene Ousmane, comme pour beaucoup d'autres Africains, c'est de son environnement humain, social et politique que l'écrivain se nourrit et doit se nourrir ; et c'est là aussi ce qu'il doit exprimer. Les titres – surtout

*O pays, mon beau peuple* et, de manière plus spectaculaire encore, les ouvrages dont le titre est en ouolof, comme *Xala* ou *Niiwam* – témoignent de cet engagement. La question qui se pose alors au traducteur est de savoir si la contradiction ou la tension entre le matériau des livres et le français est perceptible dans le texte original ; si tel est le cas, comment fera-t-on sentir cette tension dans la traduction. Les récents interviews d'écrivains africains (y compris un grand nombre de Sénégalais) effectués par Pierrette Herzberger-Fofana montrent que ces contradictions sont perçues par les écrivains. Plusieurs d'entre eux disent leur frustration de ne pouvoir écrire dans leur langue maternelle, qu'ils n'ont souvent pas appris à écrire et que la majorité de la population ne saurait pas lire. Ils réclament une politique linguistique qui cherche à promouvoir les langues africaines dans l'enseignement, la vie politique et l'emploi et qui donne à leurs compatriotes une littérature écrite dans leurs langues maternelles ou nationales (3).

Sous la direction éminente et savante de Léopold Senghor, le Sénégal a choisi le français comme langue officielle, ce qui, dans l'esprit de Senghor, devait permettre à ce pays africain de faire partie du monde moderne de la science et des échanges internationaux. Parmi les dix-sept langues africaines parlées au Sénégal, six ont été choisies comme « langues nationales » devant servir de langue d'enseignement au cours des deux premières années d'école primaire. Mais le gouvernement a mis en œuvre cette politique avec une prudence extrême ; elle reste au stade expérimental et les Sénégalais ont tendance à envoyer de préférence leurs enfants dans les écoles héritées du modèle français, qui ouvrent des possibilités de promotion sociale et, au bout du compte, de pouvoir politique, administratif et économique. Taaw et sa mère Yaye Dabo voient dans l'école française une voie d'accès à un emploi en informatique. L'abandon en cours d'études est la norme : sur mille enfants qui commencent l'école à sept ans, seul un élève atteint le niveau de l'enseignement supérieur. En cours de route, l'aventure a capoté ; en conséquence, les enfants ne maîtrisent ni le ouolof ni le français et, pour continuer à citer Sembene, les jeunes des zones urbaines parlent un « langage abâtardi » que seuls comprennent ceux qui, comme eux, ont abandonné leurs études. Autant de candidats tout trouvés pour le chômage et la délinquance juvénile. Les amis de Taaw sont explicitement identifiés par leur sociolecte, mélange de français, d'anglais et de ouolof. La question des langues africaines et de leur statut par rapport au français officiel est un élément thématique dans les deux récits, comme il l'est aussi dans *Xala*, par exemple, où la fille du personnage principal, frappé d'impuissance, prend une part active à la promotion du ouolof à l'université en publiant des textes traduits en ouolof. Sembene a lui-même collaboré, en 1971, à un mensuel en ouolof, *Kaddu*, qui n'a pas survécu à la querelle politique autour de la façon dont il convenait d'écrire le ouolof. Une tentative plus récente, *Andë Sopi*, a elle aussi rencontré des obstacles (4).



Le Sénégal se trouve dans une situation plus favorable que de nombreux autres pays d'Afrique pour se lancer dans le développement d'une langue nationale, d'où – entre autres avantages – pourrait émerger une littérature nationale : quatre-vingts pour cent de la population parlent le ouolof à titre de langue maternelle ou de *lingua franca*. Le ouolof a l'avantage supplémentaire d'être largement parlé en Gambie aussi. Avec beaucoup d'autres, Sembene Ousmane appelle de ses vœux un choix politique qui permettra à tous les Sénégalais d'être scolarisés et donc de lire et de fonctionner économiquement dans la langue qu'ils parlent. Ils n'auraient plus à subir cette violence linguistique qu'est l'apprentissage dans une langue étrangère de ces savoirs fondamentaux que sont la lecture et l'écriture. Il constate amèrement que la promotion des langues africaines va à l'encontre des intérêts du français, qui essaie de résister à l'anglais grâce aux forces de « la Francophonie ». En attendant, quand quatre-vingts pour cent de Sénégalais illettrés associent le ouolof ou leur langue maternelle à la tradition, notamment orale, que faire quand on est écrivain ? Dans le roman de Sembene intitulé *L'Harmattan*, Leye est écrivain en même temps que militant politique. Il décide de ne plus écrire, en dépit d'un recueil de poèmes déjà publié qui a connu un vif succès en Afrique et a été traduit dans de nombreuses langues locales. Il explique qu'il ne veut plus « enrichir le français » (5). Il abandonne l'écriture pour la peinture.

A l'évidence, Sembene Ousmane a fait un choix différent. Pour son public africain, il écrit les dialogues de ses films en ouolof, mais il n'a pas renoncé à utiliser le français. Pour le traducteur, la question de savoir si Ousmane, pour le citer, « enrichit » le français et celle de savoir de quelle manière il utilise cette langue revêtent une importance cruciale.

Il faut souligner que le français parlé en Afrique diffère très largement du français standard de la métropole. Le traducteur dispose d'études approfondies et de dictionnaires d'africanismes. Il existe une étude consacrée spécifiquement à l'usage sénégalais de plus de mille unités lexicales (6) ; d'autres études recensent des emprunts à diverses langues locales. Le ouolof est l'une des principales langues de prêt et on n'est pas surpris de constater que la plupart des emprunts se rapportent à des phénomènes sociaux inconnus des Européens et n'ayant pas de désignation en français. Assez souvent, mais pas systématiquement, le texte français d'Ousmane offre des notes en bas de page destinées à éclairer le lecteur non-africain. Il est probable que le traducteur traduira ces éléments, gardera les notes de l'auteur et ajoutera un glossaire d'africanismes.

En plus des africanismes recensés ou indiqués, l'écrivain est libre de s'écarter du français standard pour utiliser des vocables qui ne sont pas recensés ou qui lui sont personnels. Dans le texte français de *Taaw* un certain nombre de mots apparaissent entre guillemets. En général, le mot ou l'expression est facile à comprendre, mais la typographie dénote l'écart par rapport à l'usage consacré. Il n'est pas facile pour le

traducteur de trouver un équivalent anglais qui soit compréhensible tout en s'écartant de l'usage consacré. Quand on traduit « son à-côté » par « *his next door* », on adopte une façon inhabituelle de dire « son voisin », mais on ne rend pas l'usage novateur de l'expression française, qui peut être régionale ou bien transposée d'une langue africaine ou bien encore forgée par Sembene.

Sembene est très conscient des contraintes du français. Parfois, le lecteur métropolitain est surpris de voir un usage aussi scrupuleux de la grammaire qu'il a apprise à l'école ; l'imparfait du subjonctif et les propositions subordonnées participiales sont depuis longtemps tombées en désuétude dans le français de tous les jours et dans une large partie du français « littéraire » écrit. Cette hyper-correction est particulièrement frappante quand elle exprime les pensées intérieures de Thierno, qui n'a jamais appris le français, langue qu'il ne sait pas lire et ne parle même pas. Mais il est permis de penser que, en l'occurrence, le français écrit de Sembene rend, non sans ironie peut-être, le français dangereusement rigide d'une élite sénégalaise de lettrés et d'hommes politiques, soucieuse de montrer sa maîtrise de la langue dans laquelle elle a fait ses études. Sembene profite des passages narratifs, surtout quand ils reposent sur une technique hautement occidentale, telle que le discours indirect libre, pour singer et pour railler l'intellectuel africain francophone.

Plus souvent, toutefois, Sembene s'efforce de rendre un français plus africanisé. Dans les limites des contraintes morpho-syntaxiques du français, il fait sentir au lecteur la nature multilingue du discours au Sénégal. Il indique souvent la langue utilisée par ses personnages dans leurs énoncés : « dit-il en ouolof » ; « continua-t-il en français ». Dans *Taaw*, il est dit d'une femme qu'elle a proféré des insultes obscènes dans sa langue maternelle, alors que le reste de son discours est censé être en ouolof. Au bout du compte, le français standard et même le français sénégalais ne résistent pas à la pression de la langue que parlent les gens : les salutations ritualisées et les dialogues propres à la société ouolof sont transcrits avec tout le respect dû à la syntaxe française, mais le fonctionnement pragmatique de la langue reste délibérément étranger. Il y a également transcription de l'arabe quand le texte exprime des prières. Viennent finalement se glisser des mots ouolof qui ne sont pas des emprunts recensés du français sénégalais. Parfois Sembene met une note en bas de page ; ailleurs il donne la transcription entre parenthèses ou il se contente de la juxtaposer au mot ou à l'expression ouolof. Au lecteur de décider si le personnage prononce les deux ou si la traduction est donnée là pour aider le lecteur ! Parfois, il n'y a ni note ni traduction, entre parenthèses ou non ; il n'y a que « *Reek* », « *Tchim* » ou « *Dee-ded* », pâle reflet écrit du vrai parler des compatriotes de Sembene quand ils expriment la désapprobation, le mépris, la surprise ou toute autre émotion.

Sembene traduit volontiers de telles interjections ou expressions, si on le lui demande. Mais dans ce genre de situations, la tâche du traducteur n'est pas de traduire le sens, que le contexte rend souvent assez clair, mais de garder humblement les mots,

la lettre même du texte. Les noms des personnages sont nécessairement africains. Bien que l'auteur nous aide un peu en ce qui concerne par exemple Taaw, « le premier né », le lecteur qui ne connaît pas le oulof n'a pas accès au réseau onomastique. Interrogé sur ce point, Sembene, comme on pouvait s'y attendre, a dit qu'il n'était pas question de toucher aux noms propres. Il a refusé de proposer tout équivalent à Niiwam, comme le texte en propose pour Taaw, et a explicitement interdit l'emploi d'un sous-titre (7).

Le nom propre a un référent singulier et, en tant que tel, est « hors langue » : il appartient à l'encyclopédie, non pas au dictionnaire. Dans un texte français truffé d'éléments « étrangers », il n'est pas toujours possible de distinguer immédiatement noms propres et noms communs étrangers ou interjections. Dans sa volonté d'orchestrer l'hétérogénéité des voix, des langues et des parlers sénégalais dans le cadre de la langue européenne qu'il utilise, Sembene injecte dans le français la force irrésistible de noms propres intraduisibles. Le tour de force réside dans son évaluation du degré de tolérance du français vis-à-vis de l'*étrangeté* (8) africaine : les puristes reculeront évidemment devant la rugosité du texte, mélange incongru de grammaire châtiée, de néologismes africains, de mots ou d'expressions oulof ou arabes, de métaphores et de proverbes transcrits. Le texte « ne coule pas » à la lecture. Le choc culturel de diverses coutumes, dont les unes sont explicités, les autres pas, est accepté, à titre de curiosité anthropologique. Le véritable dépaysement réside dans l'expérience linguistique de l'*étrangeté* du français quand c'est un Africain qui l'utilise.

Il est très tentant de profiter de la traduction pour ré-européaniser le texte et lui donner l'aisance, le coulé de la *Koiné* littéraire, qui épargnera au lecteur de la traduction le choc linguistique. La stratégie inverse consiste à respecter ce qu'il y a d'*étranger* dans le texte original, sans épargner au lecteur du texte en anglais ce qu'un autre traducteur a nommé « l'épreuve de l'étranger ». Il serait vain de faire parler à ces jeunes chômeurs la langue de leurs homologues des Cape Flats ou de Harlem, ou d'offrir une transcription anglaise de salutations traditionnelles ou de dialogues ritualisés xhosa ou zoulous. Notre effort devrait plutôt tendre à rendre autant que possible les tensions, surtout celles d'ordre linguistique, qui confèrent à l'original sa vie africaine sénégalaise, dans son hétéroglossie.

Il se peut fort bien que la langue babelisée du texte original exprime la confusion des colonisés aliénés par rapport à leur langue maternelle et leur refus de répéter comme des perroquets la langue impériale (9). Le texte anglais justifiera l'entreprise de traduction s'il fait sentir aux lecteurs anglophones que leur langue maternelle peut s'ouvrir et accueillir d'autres voix, d'autres langues.

Catherine Glenn-Lauga,  
Université du Cap

Une version anglaise de cet article a paru dans l'édition sud-africaine de *Niiwam* et *Taaw* (David Philip, Claremont, 1991). Il est ici repris (traduit par J.-P. R.) avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éditeur.

## NOTES

- (1) Herzberger-Fofana P., « Sembene Ousmane, Forgeron de caractères : une interview avec le romancier et cinéaste sénégalais ». *Komparatistische Hefte*, Universität Bayreuth, N° 8 (1983).
- (2) Herzberger-Fofana P., *Ecrivains Africains et Identités Culturelles - Entretiens -* Stauffenberg Verlag, 1989, p. 89.
- (3) Voir les propos de Cheik Aliou Ndao, Djibril Tamsir Niane, Aminata Sow Fall, Cheikh Hamidou Kane, recueillis par Pierrette Herzberger-Fofana : 1989, op. cit.
- (4) Dumont P., *Le français et les langues africaines au Sénégal*, ACCT, Karthala, 1983, p. 30.
- (5) Sembene Ousmane, *L'Harmattan*, Présence Africaine, 1980, p. 140.
- (6) Blonde J., Dumont P. et Gontier D., *Particularités lexicales du français au Sénégal*, Publications CLAD, 1979.
- (7) Sembene Ousmane, communication personnelle.
- (8) Voir la discussion d'Antoine Berman : « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel*, Trans-Europe-Repress, 1985.
- (9) Pour une analyse des effets de la littérature post-coloniale anglophone sur l'anglais standard : Ashcroft B., Griffiths G. & Tiffin H., *The Empire writes back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, 1989.

## Traduire l'Afrique du Sud

Comme je ne suis pas théoricienne, cet article se contentera de relater mes expériences de traduction de l'auteur dramatique Athol Fugard, dans sa période spécifiquement sud-africaine (par opposition à sa période semi-américaine des quelques dernières années). Mon implication dans la traduction et la mise en spectacle de l'œuvre de Fugard ayant été fortement teintée de militantisme anti-apartheid, il ne faut voir dans mon relatif désengagement ultérieur que la conséquence de considérations personnelles, les pièces récentes, pour être toujours aussi belles, étant nettement moins acharnées. Par ailleurs, mon effort en ce domaine s'est toujours inscrit dans le cadre d'une pratique théâtrale effective soit avec la Compagnie des Quatre Chemins de Catherine de Seynes, farouche militante devant l'éternel, soit dans le sillage de Roger Blin avec lequel j'avais formé la compagnie portant son nom ; dans le cadre d'un programme, nous avons plus tard pu la qualifier ainsi : « (une compagnie)... vouée à la création de textes contemporains et traitant de sujets contemporains... qui voudrait dire les choses qui ne font pas plaisir, sur ici et sur ailleurs : France, Afrique du Sud, Japon, Irlande... qui s'engage politiquement mais qui préfère la poésie au tract... qui voudrait parler à tous en donnant à chacun le meilleur. Une véritable « tour d'ivoire populaire ». » Aussi bien, ce n'est donc pas un amoindrissement de mon intérêt pour l'auteur ou pour l'Afrique du Sud, mais la disparition de Roger entraînant elle-même la disparition de la Compagnie, avec ce que cela comporte de désagréments financiers et personnels, qui peut expliquer qu'à partir d'une certaine époque j'aie moins traduit du Fugard (dont, soit dit très précisément, les droits de traduction aussi bien que de représentation ne sont « pas donnés »).

Les œuvres de Fugard traduites par moi sont donc dans l'ordre chronologique de traduction :

– *Boesman et Lena*, créée au Théâtre de la Resserre/Cité Internationale en 1976 et reprise au Théâtre National de Chaillot Salle Gémier deux ans plus tard ; je reviendrai en détail sur cette pièce.

– *Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, en français : « Inculpation pour violation de la loi sur l'immoralité », montée au Petit Tep en 1979 dans une mise en scène de Edwine Moatti, avec Catherine De Seynes, Miloud Khetib et Olivier Hémon ; cette pièce décrit le harcèlement policier subi par une femme blanche et un homme noir coupables d'avoir entretenu une relation amoureuse.

– *The Island* (« L'Île-prison »), écrite en collaboration avec les acteurs John Kani et Winston Nshona, montée en 1979 par Catherine De Seynes au Théâtre Essaïon avec Baaron et Gérard Essomba ; c'est une description de la vie des prisonniers politiques au pénitencier de Robben Island.

– *Hello and Goodbye*, sur le sous-prolétariat blanc de la ville populaire de Port-Elizabeth, montée par moi au théâtre de la Tempête en 1983.

– *Dimetos*, jamais montée.

A titre d'exemple, je m'attacherai cependant, comme dit précédemment, à *Boesman et Lena*, dans la mesure où celle-ci met en jeu des groupes ethniques opposés dont la difficulté à communiquer constitue l'un des plus puissants ressorts dramatiques de l'œuvre.

Dans la mesure également où, sous la conduite de Roger Blin, le texte définitif a procédé d'un travail théâtral particulier et remarquable.

En ce qui concerne l'histoire, autant reprendre la description faite par le critique du journal *Libération* au moment de la création :

« Boesman et Lena sont des « hotnot », des métis, ils ont un privilège notable sur les « nègres » ; au lieu de crever dans des réserves ou des ghettos, eux peuvent crever en vagabondant de terrains vagues en décharges publiques. Boesman vit justement du ramassage et de la revente des bouteilles vides, le maigre produit de la vente étant réinvesti dans des bouteilles pleines (de vin)... A peine de quoi se saouler... Lena vagabonde avec lui de colère en résignation. Un matin, leur baraque de bidonville se fait écraser par le bulldozer de l'homme blanc. La litanie de la pièce, leur itinéraire, fait plus de désenchantements que d'espoirs, d'un bidonville à l'autre, est interrompue par l'arrivée d'un inconnu, un vieux cafre qui ne parle que le bantou : Lena le possède comme le chien qu'elle avait perdu le matin même, elle l'« achète » à Boesman (qui le rejette violemment) contre une bouteille de vin. En fait, c'est pour elle un événement inouï dans une vie désespérément vide et chacun d'eux se servira d'Outa, le cafre, contre l'autre. Chacun le domine, lui en braillant son autorité de mâle métis, elle en en faisant un complice muet et forcé qu'elle cajole. « L'événement » y perdra la vie et la vie, justement, continuera comme par le passé : Boesman et Lena ne peuvent pas se séparer, ils ne peuvent que se supporter à coups de gueulantes, pour mieux vivre dans le monde de l'homme blanc, dont ils ne se sont même pas aperçus qu'ils avaient reproduit le mécanisme de domination... »

Ces deux métis donc (métis du Cap pour être plus précis) se seraient dans la réalité exprimés, je crois, dans un parler mélangé à forte prédominance afrikaans mais, sans doute dans un souci de plus ample diffusion, utilisaient pour la pièce un anglais à eux, émaillé de mots obligatoirement afrikaans, c'est-à-dire en provenance du groupe linguistique le plus fortement marqué comme raciste ; mots tels que « baas » (qui bien sûr n'est pas « boss » et encore moins « patron ») à garder tels quels dans la traduction pour éviter l'écueil d'une fausse internationalisation et ancrer le texte dans sa réalité de départ, celle d'une Afrique du Sud à tenter d'affirmer dans son étrangéité, dans son existence matérielle, dans ses couleurs et ses sons concrets ; certaines interjections ou insultes aussi dans la mesure où elles pouvaient se comprendre, et bien sûr les multiples noms de lieux, inconnus et rauques, qui dressent comme une carte maudite de la vie de ces déshérités, revenant inlassablement dans leur mémoire comme autant de coups de marteau, contribuant aussi à l'élaboration syncopée d'une douloureuse musique des mots. Avec le recul de quinze ans, il m'aurait maintenant semblé opportun de garder dans leur tonalité d'origine un plus grand nombre de ces mots n'ayant à ma connaissance d'existence que sud-africaine : ainsi « kaffir » autrement plus méchant que « cafre » par lequel je l'avais traduit.

Toutes ces références au territoire sonore sud-africain s'articulaient par ailleurs sur un fond d'épanchement lyrique caractéristique de l'auteur (le style ?), lequel à travers toutes ses pièces domine les particularismes ethniques ou sociaux des différents protagonistes : une manière très « syngienne » de transmuier insensiblement l'immédiat de la réalité dans un ailleurs transposé ; si bien qu'en ce qui concerne les deux rôles titres on est confronté à une surimpression des modes linguistiques, à un étagement des niveaux d'expression :

- un niveau sonore calqué sur la réalité des sons variés de l'Afrique du Sud
- au niveau conceptuel, l'expression d'une mentalité blanche combattante, écartelée d'une part entre culpabilité et compassion, déchirée par ailleurs entre deux appartenances à la race blanche : l'anglo-saxonne et l'afrikaaner.

Le travail de traduction qui n'avait dans un premier temps d'autre finalité que la scène (à l'époque les publications de pièces étaient étonnamment rares) et se voulait donc transmission d'une oralité, dut donc se faire en plusieurs étapes. Après le déchiffrement, à vrai dire simplifié par l'existence d'un glossaire conséquent, eut lieu une écoute des aspérités de la langue grâce à l'enregistrement de la pièce par deux acteurs sud-africains que le hasard, malheureusement pour eux et heureusement pour moi, avait fait échouer à Paris. Ces deux acteurs étant de race blanche, donc de leur propre aveu capables de ne rendre compte que partiellement des sonorités de la pièce, il s'ensuivit à Paris puis à Londres une véritable quête auprès de Sud-Africains de toutes origines à la recherche du son juste de l'ensemble. Ceci fait, il fallut opérer un retour à la table ou plus exactement au magnétophone, le texte « définitif » ou plus exactement le texte soumis aux acteurs étant la transcription de différentes versions

écoutées et mixées. L'étape suivante et, pour la traductrice de théâtre débutante que j'étais, l'étape majeure, consista alors à adapter le résultat de ce jeu varié d'enquêtes « objectives » et d'interprétations personnelles aux manières de parler des formidables acteurs antillais engagés pour les rôles titres et eux-mêmes dépositaires d'un grand trésor d'invention verbale, soit le Guadeloupéen Robert Liensol pour Boesman et Toto Bissainthe la Haïtienne pour Lena. Ce travail de « mise en bouche », pour reprendre une expression de notre jargon du théâtre, eut pour effet de donner au texte une qualité « nègre » dont le français dont j'use n'aurait jamais pu être qu'une piètre imitation, voire une dérision, qualité « nègre » dont ma réputation de traductrice n'a d'ailleurs fait que bénéficier. Le résultat ainsi obtenu et dont le texte finalement publié lors de la reprise au Théâtre National de Chaillot ne peut rendre compte qu'assez schématiquement (improvisations et variations rythmiques journalières auraient été mieux notées musicalement) suscita d'ailleurs une petite polémique, particulièrement dans les milieux « tiermondistes ». D'aucuns contestaient ainsi la capacité des damnés de la terre à s'exprimer de manière aussi élaborée ou aussi forte, un grand poète francophone signalant par ailleurs que dans sa lointaine île il n'était pas jusqu'aux pêcheurs les plus misérables qui ne puissent se vanter d'une riche capacité d'invention verbale. Ce débat étant de tous les temps et difficile à conclure, je me contenterai pour ma part d'en retenir qu'il fut l'objet de ma plus grande satisfaction à l'époque. Apprécié ou contesté, le texte avait été entendu, et c'était bien ainsi ; nous tous dans l'équipe avons apporté notre petite contribution à la lutte contre l'apartheid.

Dans un souci de complétude, il convient par ailleurs de signaler l'existence dans « Boesman et Lena » d'un petit problème de traduction à vrai dire assez amusant à résoudre : l'existence face aux deux protagonistes principaux du troisième personnage s'exprimant en langue xhosa, éminemment difficile à prononcer du fait de ses claquantes, et que les autres, spectateurs inclus, ne sont pas censés comprendre. A partir du mot-à-mot xhosa-anglais fourni par l'auteur, nous avons fait un mot-à-mot anglais-français, ensuite retraduit dans la langue de l'acteur interprétant le rôle, lui-même originaire de Côte d'Ivoire. Si bien qu'on peut affirmer que seuls quelques privilégiés de certaine ethnie de Côte d'Ivoire ont pu comprendre l'intégralité de la pièce. Etant donné la malheureusement faible fréquentation africaine à ce spectacle, et la petitesse de l'ethnie en question, c'est à se demander s'il y en eut jamais un seul. Mais, je me répète, le propos de l'auteur étant d'insister sur l'impossibilité des groupes ethniques en Afrique du Sud à se comprendre, sans doute n'avons-nous fait que respecter son souhait.

A titre d'exemple, un court extrait de la pièce sur l'incommunicabilité.

« Lena regarde autour d'elle avec désespoir, puis après un bref regard lancé dans la direction dans laquelle Boesman est parti, elle se dirige vers l'abri à moitié terminé et prend



une des bouteilles d'eau. Elle la débouche et se dépêche de retourner vers le vieillard. Elle lui offre à boire. »

LENA : De l'eau. EAU ! « Manzi » !

Elle l'aide à mettre la bouteille à ses lèvres. Il boit, tout en murmurant dans sa langue. Lena reprend des bouts de phrases et les répète comme si elle les apprenait.

« Bhombozola Outa, Bhombozola »... « Mlomo, mlomo »... Oui, Outa, « dala »

Son monologue s'organise de la manière suivante : le vieillard murmure par intermittence, de temps en temps une phrase semble claire et Lena s'abandonne de plus en plus à l'illusion qu'elle est en train d'avoir une conversation.

Oh, c'est comme tu dis, Outa...

Jetant un rapide coup d'œil pour s'assurer que Boesman n'est pas en vue, elle lui parle avec beaucoup d'intensité du ton dont on raconte un secret.

C'est vrai, t'as raison, mais laisse-moi parler.

Il continue à murmurer.

Mais attends donc que je te raconte moi. J'avais un chien, à Korsten. Oh, c'était juste un bâtard. Chaque fois que Boesman voyait le chien, il lui jetait des pierres. Il n'aime pas les chiens. Et les chiens l'aiment pas. Mais quand il avait le dos tourné, je lui jetais des choses à manger.

Elle rit.

Hé bien, j'ai gagné, Outa. Un soir quand Boesman dormait, le chien est entré... Il est entré, il s'est assis et il s'est mis à me regarder. Et quand Boesman s'est réveillé, il est parti. Et après, ça s'est passé comme ça toutes les nuits. On attendait que Boesman s'endorme et il venait me regarder. Il regardait tout ce que je faisais. Il me regardait faire le feu, il me regardait faire la cuisine. Il me regardait compter mes bleus... il voyait tout. Chien ! Moi je l'appelais chien, mais on pouvait l'appeler n'importe quel nom, si on lui disait gentiment, il remuait la queue et il était content. Je vais te dire ce que c'était ce chien, Outa. Des yeux. Une autre paire d'yeux. Savoir qu'il y a quelque chose qui vous voit. »

Et un exemple caractéristique du style Fugard :

BOESMAN : Fais-moi voir ! Où elle est, cette chose qui m'est arrivée ? Où elle est ? C'était ma baraque, ma vie ? ce matin, les blancs l'ont écrasée. Et si c'est cet abri, le vent va l'éparpiller. Est-ce que c'est la route que j'ai faite aujourd'hui ? Elle est derrière nous. Est-ce que c'est Swartkops ? La semaine prochaine ce sera ailleurs. Est-ce que c'est le vin ? Les bouteilles sont vides. Alors, où elle est ma vie ? »

Isabelle Famchon

**Littérature africaine d'expression anglaise  
en traduction française  
1940 - mars 1991**

**AFRIQUE DU SUD**

ABRAHAMS	<i>Le Sentier du tonnerre</i>	Gallimard
Peter	The Path of Thunder, 1948	1950
	Amélie Audiberti	287 p.
	<i>Je ne suis pas un homme libre</i>	Casterman
	Tell Freedom (autobio.), 1954	1956, 1982
	M. Klopper et D. Shaw-Mantoux	305 p.
	<i>Une couronne pour Udomo</i>	Stock
	A Wreath for Udomo, 1956	1958
	Pierre Singer	303 p.
	<i>Rouge est le sang des Noirs</i>	Casterman
	Mine Boy, 1946	1960, 1983
	Denise Shaw-Mantoux	
	<i>Une nuit sans pareille</i>	Casterman
	A Night of their Own, 1965	1966
	Denise Shaw-Mantoux	263 p.
	<i>Cette île entre autres</i>	Casterman
	This Island Now, 1966	1968
	Denise Shaw-Mantoux	279 p.
BLOOM*	<i>Emeute au Transvaal</i>	Seuil
Harry	Episode in the Transvaal, 1956	1957
	Anne Garnier	363 p.
BREYTENBACH*	<i>Feu froid</i>	C. Bourgois
Breyten	Het Huis van de dove (poèmes), 1976	1976, 1983
	afrikaans Georges-Marie Lory	131 p.

	<i>Mouiroir</i>	Stock
	Mouiroir (nouvelles), 1983	1983
	Jean Guiloineau	326 p.
	<i>Confession véridique d'un terroriste albinos</i>	Stock
	True Confession of An Albino Terrorist (récit), 1983	1984
	Jean Guiloineau	354 p.
	<i>Feuilles de route</i>	Seuil
	End Papers (essais, lettres, etc.), 1985	1986
	Jean Guiloineau	279 p.
	<i>Une saison au paradis</i>	Seuil
	(journal, etc.), 1977-1989	1986
	Jean Guiloineau	282 p.
	<i>Métamorphose</i> (poèmes)	Grasset
	afrikaans, Georges-Marie Lory	1987
	et Breyten Breytenbach	126 p.
	<i>Mémoire de poussière et de neige</i>	Grasset
	Memory of Snow and Dust, 1989	1989
	Jean Guiloineau	372 p.
	<i>Tout un cheval</i>	Grasset
	All One Horse (fictions et images), 1989	1990
	Jean Guiloineau	126 p.
BRINK*	<i>Au plus noir de la nuit</i>	Stock
André	Looking On Darkness, 1974	1976
	Robert Fouques-Duparc	438 p.
	<i>Un instant dans le vent</i>	Stock
	An Instant in the Wind, 1976	1978
	Robert Fouques-Duparc	
	<i>Rumeurs de pluie</i>	Stock
	Rumours of Rain, 1978	1979
	Robert Fouques-Duparc	
	<i>Une saison blanche et sèche</i>	Stock
	A Dry White Season, 1979	1980
	Robert Fouques-Duparc	362 p.
	<i>Un turbulent silence</i>	Stock
	A Chain of Voices, 1982	1982
	Jean Guiloineau	598 p.
	<i>Sur un banc du Luxembourg</i>	Stock
	Mapmakers (essais), 1982	1983
	Jean Guiloineau	272 p.
	<i>Le Mur de la peste</i>	Stock
	The Wall of the Plague, 1983	1984
	Jean Guiloineau	460 p.

	<i>L'Ambassadeur</i>	Stock
	The Ambassador, 1963	1986
	Jean Guilloineau	342 p.
	<i>Etats d'urgence</i>	Stock
	States of Emergency (notes pour une histoire d'amour), 1987	1988
	Michel Courtois-Fourcy	396 p.
COETZEE*	<i>Au cœur de ce pays</i>	M. Nadeau
John Michael	In the Heart of the Country, 1976	1985
	Sophie Mayoux	186 p.
	<i>Michael K, sa vie, son temps</i>	Seuil
	Life & Times of Michael K, 1983	1985
	Sophie Mayoux	216 p.
	<i>En attendant les barbares</i>	Seuil
	Waiting for the Barbarians, 1980	1987
	Sophie Mayoux	248 p.
	<i>Terres de crépuscule</i>	Seuil
	Dusklands, 1974	1987
	Catherine Glenn-Lauga	187 p.
	<i>Foe</i>	Seuil
	Foe, 1986	1988
	Sophie Mayoux	188 p.
COURTENAY*	<i>La Puissance de l'ange</i>	Pr. Renaissance
Bryce	The Power of One, 1989	1989
	Agnès Gattegno	556 p.
EBERSOHN*	<i>Les Greniers de la colère</i>	Bernard Coutaz
Wessel	Store Up the Anger, 1980	1988
	Eric Sarner	289 p.
	<i>La Nuit divisée</i>	Crapule Produc.
	Divide the Night, 1981	1989
	Hélène Prouteau	223 p.
FUGARD*	<i>Boesman et Lena</i>	Ed. de l'Opale
Athol	Boesman and Lena, (théâtre), 1969	1979
	Isabelle Famchon	
	<i>Maître Harold</i>	Hatier
	Master Harold & the Boys, (théâtre), 1982	1985
	Valérie Lumbroso	
	<i>Hello et Good-bye</i>	Edilig
	Hello And Good-bye, (théâtre), 1965	1989
	Pierre Laville	
GORDIMER*	<i>Un monde d'étrangers</i>	Albin Michel
Nadine	A World of Strangers, 1958	1979
	Lucienne Lotringer	304 p.

	<i>Fille de Burger</i> Burger's Daughter, 1979 Guy Durand	Albin Michel 1982 357 p.
	<i>Ceux de July</i> July's People, 1981 Annie Saumont	Albin Michel 1983 208 p.
	<i>Quelque chose là-bas</i> Something out There (nouvelles), 1984 Jean Guiloineau	Albin Michel 1985 274 p.
	<i>Le Conservateur</i> The Conservationist, 1972 Antoinette Robichou-Stretz	Albin Michel 1988 300 p.
	<i>Le Geste essentiel</i> The Essential Gesture (essais), 1988 Jean-Pierre Richard	Plon 1989 273 p.
	<i>Un caprice de la nature</i> A Sport of Nature, 1987 Gabrielle Merchez	Albin Michel 1989 446 p.
HAVEMAN* Ernst	<i>La Voix du sang</i> Bloodsong (nouvelles), 1987 Michael Waldberg	Gallimard 1990 146 p.
HIRSON* Denis	<i>La Maison hors les murs</i> The House Next Door to Africa, 1986 Antoine Lermuzeaux avec Katia Wallisky et l'auteur	Autrement 1988 115 p.
HOPE* Christopher	<i>Le Cygne noir</i> Black Swan, 1987 Odile Laversanne	Belfond 1988 127 p.
HUTCHINSON* Alfred	<i>La Route du Ghana</i> Road to Ghana, 1960 Jane Fillion	Albin Michel 1961 269 p.
JACOBSON* Dan	<i>Une danse au soleil</i> A Dance in the Sun, 1956 Gilberte Sollacaro	Gallimard 1958 287 p.
JONES* Toeckey	<i>L'une est noire, l'autre blanche</i> Go Well, Stay Well, 1979 Florence Lavau	Messidor/La Farandole 1982 262 p.
	<i>A fleur de peau</i> Skin Deep, 1985 Patricia Jouffroy	Messidor/La Farandole 1986 238 p.

LA GUMA*	<i>Nuit d'errance</i>	Hatier
Alex	A Walk in the Night (nouvelle), 1962	1984
	Lisok Dangy	158 p.
	<i>L'Oiseau meurtrier</i>	Karthala
	Time of the Butcherbird, 1979	1986
	Jean-Pierre Richard	172 p.
	<i>Les Résistants du Cap</i>	L'Harmattan
	In the Fog of the Seasons'End, 1972	1988
	Jean-Pierre Richard	203 p.
	voir Nigéria : EKWENSI et al.	Hatier
MATTHEE*	<i>Des cercles dans la forêt</i>	J'ai lu
Dalene		1986
	Sabine Boulongne	384 p.
MOFOLO	<i>Chaka</i>	Gallimard
Thomas	Chaka, An Historical Romance, (épopée), 1931	1940, 1981
	seSotho, V. Ellenberger	280 p.
MPHAHLELE	<i>Au bas de la deuxième avenue</i>	Prés. Africaine
Ezekiel	Down Second Avenue (autobiog.), 1959	1963
	Hubert de Cointrin	213 p.
NICOL*	<i>La Loi du capitaine</i>	Seuil
Mike	The Powers That Be, 1989	1991
	Catherine Glenn-Lauga	288 p.
NKOSI	<i>Le Sable des Blancs</i>	Balland
Lewis	Mating Birds, 1986	1986
	Anne Laflaquière	238 p.
PATON*	<i>Pleure, ô pays bien-aimé</i>	Albin Michel
Alan	Cry, the Beloved Country, 1948	1950
	Denise Van Moppes	429 p.
	<i>Quand l'oiseau disparut</i>	Albin Michel
	Too Late the Phalarope, 1953	1954
	Denise Van Moppes	
	<i>Le Bal des débutants</i>	Albin Michel
	Debbie Go Home (nouvelles), 1961	1963
	Huguette Goussaud	192 p.
RAMGOBIN	<i>Quand Durban sera libre</i>	L'Harmattan
Mewa	Waiting to Live, 1986	1988
	Jean-Pierre Richard	217 p.
RIVE	<i>Buckingham Palace, Sixième district</i>	Belfond
Richard	Buckingham Palace, District Six (mémoires), 1986	1988
	Françoise du Sorbier	239 p.

SCHREINER*	La Nuit africaine	Phébus
Olive	The Story of an African Farm, 1883	1989
	Elisabeth Janvier	358 p.
SEPAMLA	<i>Retour à Soweto</i>	L'Harmattan
Sipho	A Ride on the Wirlwind, 1981	1986
	Jean-Pierre Richard	382 p.
SEROTE	<i>Alexandra, mon amour, ma colère</i>	Messidor
Wally Mongane	To Every Birth Its Blood, 1981	1988
	Christine Delanne-Abdelkrim	319 p.
SLOVO*	<i>Les Liens du sang</i>	Messinger
Gillian	Ties of Blood, 1989	1990
	Bernard Blanc	670 p.
SLOVO*	<i>Un monde à part</i>	Jade/Flammarion
Shawn	A World Apart (scénario), 1988	1988
	William Desmond	155 p.
STOCKENSTROM*	<i>Le Baobab</i>	Rivages
Wilma	The Expedition to the Baobab Tree	1985
	Sophie Mayoux	122 p.
TLALI	<i>Entre deux mondes</i>	L'Harmattan
Miriam	Muriel at Metropolitan, 1979	1989
	Jean-Pierre Richard	206 p.
VAN HEERDEN*	<i>Le Domaine de Toorberg</i>	Stock
Etienne	Ancestral Voices, 1986	1990
	Anne Rabinovitch	312 p.

## GHANA

ARMAH	<i>L'âge d'or n'est pas pour demain</i>	Prés. Africaine
Ayi Kwei	The Beautiful Ones Are Not Yet Born, 1969	1976
	Josette et Robert Mane	207 p.

## KENYA

NGUGI	<i>Et le blé jaillira</i>	Julliard
James	A Grain of Wheat, 1967	1967
	Jacques Denève	409 p.
(sous le nom de	<i>Enfant, ne pleure pas</i>	Hatier
NGUGI WA	Weep Not, Child, 1964	1984
THIONG'O)	Yvon Rivière	160 p.
	<i>Pétales de sang</i>	Prés. Africaine
	Petals of Blood, 1977	1985
	Julie Senghor	476 p.

	<i>La Rivière de vie</i>	Prés. Africaine
	The River Between, 1965	1988
	Julie Senghor	258 p.
OLE KULET	<i>Lerionka, écolier Masai</i>	N.E.A.
	Is It Possible ? 1971	1987
	Josette Mane	183 p.

## NIGERIA

ACHEBE	<i>Le monde s'effondre</i>	Prés. Africaine
Chinua	Things Fall Apart, 1958	1966
	Michel Ligny	254 p.
	<i>Le Malaise</i>	Prés. Africaine
	No Longer at Ease, 1960	1974
	Jocelyn Robert Duclos	202 p.
	<i>Le Démagogue</i>	N.E.A.
	A Man of the People, 1966	1977
	A. Diop	219 p.
	<i>Flèche de Dieu</i>	Prés. Africaine
	Arrow of God, 1964	1978
	Irène Assiba d'Almeida et Olga Mahougbe Simpson	299 p.
	<i>Femmes en guerre</i>	Hatier
	Girls At War (nouvelles), 1972	1981
	Jean de Grandsaigne	159 p.
	<i>Les Termitières de la savane</i>	Belfond
	Anthills of the Savannah, 1987	1990
	Etienne Galle	280 p.
EKWENSI	<i>La Brousse ardente</i>	Prés. Africaine
Cyprian	Burning Grass, 1962	1978
	Françoise Balogun	168 p.
	<i>Jagua Nana</i>	Prés. Africaine
	Jagua Nana, 1961	1988
	Françoise Balogun	315 p.
(et LA GUMA, NGUGI WA THIONG'O et al.)	<i>La Danseuse d'ivoire et autres nouvelles</i>	Hatier
	J. de Grandsaigne et Gary Spackey	1982
		160 p.
NWANKWO	<i>Ma Mercedes est plus grosse que la tienne</i>	Hatier
Nkem	My Mercedes is Bigger Than Yours, 1975	1981
	Josette Mane	160 p.
NWAPA	<i>Efuru</i>	L'Harmattan
Flora	Efuru, 1966	1988
	Marie-José Demoulin-Astre	243 p.



OKARA	<i>La Voix</i>	Hatier
Gabriel	The Voice, 1964	1985
	Jean Sévry	125 p.
OSOFISAN	<i>La Trame et la chaîne</i>	<i>Peuples noirs</i>
Femi	n° 13 janv.-fév. et n° 14 mars-avril	1980
	The Chattering and the Song (théâtre), 1977	
	N. Medjigbodo	
SOYINKA	<i>Le Lion et la perle</i>	C.L.E.
Wole	The Lion and the Jewel (théâtre), 1959	1968
	J. Chuto et Ph. Laburthe-Tolra	93 p.
	<i>La Danse de la forêt</i>	Oswald
	A Dance of the Forests (théâtre), 1960	1971
	Elisabeth Janvier	129 p.
		repris par L'Harmattan, 1979
	<i>Les Gens des marais, Un sang fort, Les tribulations de frère Jéro</i>	Oswald
	The Swamp Dwellers, The Strong Breed,	1971
	The Trials of Brother Jero (théâtre), 1960-64	150 p.
	Elisabeth Janvier	
		repris par L'Harmattan, 1979
	<i>Les Interprètes</i>	Prés. Africaine
	The Interpreters, 1965	1979
	Germaine Landré	314 p.
	<i>Idanre</i>	N.E.A.
	Idanre (poème), 1967	1982
	André Bordeaux	
	<i>Aké : les années d'enfance</i>	Belfond
	Aké, the Years of Childhood (mémoires), 1981	1984
	Etienne Galle	313 p.
	<i>Cet homme est mort</i>	Belfond
	The Man Died (récit), 1972	1986
	Etienne Galle	281 p.
	<i>La Métamorphose de frère Jéro</i>	Prés. Africaine
	Jero's Metamorphosis (théâtre), 1973	1986
	Elisabeth Janvier	75 p.
	<i>La Mort et l'écuyer du roi</i>	Hatier
	Death and the King's Horseman (théâtre), 1975	1986
	Thierry Dubost	127 p.
	<i>Que ce passé parle à son présent</i>	Belfond
	This Past Must Address Its Present (discours), 1986	1987
	Etienne Galle	55 p.

	<i>Cycles sombres</i>	
	Idandre 1967, Ogun Abibimân, 1976,	Silex
	A Shuttle in the Crypt (poèmes) 1972	1987
	Etienne Galle	194 p.
	<i>Une saison d'anomie</i>	Belfond
	Season of Anomy, 1973	1987
	Etienne Galle	327 p.
	<i>La Route</i>	Hatier
	The Road (théâtre), 1965	1988
	Christiane Fioupou et Samuel Millogo	160 p.
	<i>La Récolte de Kongi</i>	Silex
	Kongi's Harvest (théâtre), 1967	1988
	Eliane Saint-André Utudjian et Claire Pergnier	86 p.
	<i>La Terre de Mandela</i>	Belfond
	Mandela's Earth and Other Poems (poèmes), 1988	1989
	Etienne Galle	108 p.
	<i>Les Bacchantes d'Euripide</i>	Silex
	The Bacchae of Euripides, 1973	1989
	Etienne Galle	91 p.
TUTUOLA	<i>L'Ivrogne dans la brousse</i>	Gallimard
Amos	The Palm Wine Drunkard, 1952	1953, 1984
	Raymond Queneau	199 p.
	<i>Ma vie dans la brousse des fantômes</i>	Belfond
	My Life in the Bush of Ghosts, 1954	1988
	Michèle Laforest	171 p.

## SOMALIE

FARAH	<i>Née de la côte d'Adam</i>	Hatier
Nuruddin	From a Crooked Rib, 1970	1987
	Geneviève Jackson	220 p.

## ZIMBABWE

KATIYO	<i>La Terre de Sekuru</i>	Syros
Wilson	A Son of the Soil, 1976	1985
	Brigitte Angays	184 p.

\* Auteurs d'origine européenne

Les ouvrages cités sont des romans traduits de l'anglais, sauf indication contraire.

Bibliographie réalisée par J.-P. Richard pour la Journée de Printemps d'A.T.L.A.S. (18 avril 1991) avec le concours de *Notre Librairie* n° 94, W. Katiyo, D. Coussy, E. Galle, J. Guiloineau et P. Jouffroy.

## Maurice Edgar Coindreau 1892-1990

Michel Gresset

A la fin de l'été 1966, à Charlottesville, en Virginie, où je commençais mon deuxième séjour de Faulknérien, j'ai assisté, stupéfait, au départ des Etats-Unis de Maurice Edgar Coindreau, dont j'avais fait la connaissance à Paris le dernier jour de l'année 1963. Il ne s'est pas retourné pour jeter un dernier coup d'œil sur le pays où il avait tout de même vécu quarante-quatre ans – à l'époque, près des deux tiers de sa vie. Il était pourtant beau, le paysage de sa retraite : au loin, les plans étagés, du vert tendre au bleu profond, de la Blue Ridge ; à ses pieds, la vallée luxuriante de la Shenandoah ; un jardin de rêve, auquel il était attaché et dont il connaissait parfaitement les plantes (et leur vocabulaire !), même si celles-ci abritaient un inoffensif « black snake », et une villa construite sur mesure, de plain-pied, extrêmement confortable, remplie de livres (y compris dans l'immense sous-sol), des lettres des écrivains qu'il avait traduits et dont, comme souvent avec lui, il avait ensuite souhaité faire la connaissance, de documents, de disques aussi : ces vieux 78 tours, ces enregistrements originaux de Bessie Smith qui dataient des années vingt, où sont-ils maintenant ? Probablement, comme tant d'autres choses, tellement leur propriétaire s'interdisait le sentimentalisme, passés par l'incinérateur du collège de Sweet Briar, tout proche – ou bien plutôt, j'espère, donnés à la femme noire qui venait cuisiner pour lui et qu'il appelait sa Dilsey.

Après avoir enseigné l'espagnol (langue dans laquelle il avait passé l'agrégation en 1921) à Angoulême, puis à Madrid (où il fit le discours de distribution des prix le 29 juin 1923), il fut professeur de français à Princeton de 1923 à 1961. (Princeton, c'était un hasard : comme il devait quitter Madrid et qu'il ne souhaitait pas revenir enseigner en France, il alla demander au Ministère ce qu'on lui proposait : « Princeton, vous connaissez ? ») Là, il enseigna à des générations d'étudiants, parmi lesquels

certains sont devenus célèbres et se souviennent encore très bien de lui et de ses cours de langue et de littérature françaises, cours pleins de passions et d'une conviction qu'il tentait de faire partager. Sur le tard, il n'avait pas de mot trop dur pour évoquer les universitaires américains ; il faut dire que ceux-ci n'avaient pas été tendres avec lui, entre autres pour la raison qu'il ne se conformait pas à l'idée qu'ils se faisaient de l'universitaire américain : quelques années après qu'il eut déclaré tout de go son admiration pour Walt Whitman (lequel était encore quasiment à l'index), son engouement pour William Faulkner, par exemple, leur parut suspect – eux qui, comme toute la gauche américaine de l'époque, dénonçaient dans le romancier un nostalgique, voire un réactionnaire.

Lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait tant traduit, il répondait : « pour ne pas m'ennuyer ». Aujourd'hui, certains traducteurs, productivité oblige, ont traduit en vingt ans plus qu'il n'en a fait en cinquante : quarante-huit livres exactement, dont treize traduits de l'espagnol – tous les autres de l'anglais des Etats-Unis. Pas un poème, pas une ligne de l'anglais britannique : « Que voulez-vous, je ne connais pas l'Angleterre ! » Ce fut littéralement vrai jusque tard dans sa vie, quand il rendit visite à un neveu, à Londres. Un livre par an : telle fut donc la moyenne de ses traductions. Mais, presque toujours, quel livre !

Pas plus que d'autres, les traductions de Maurice Edgar Coindreau ne transcendent l'histoire. Mais, dans son cas, ce n'est pas seulement la loi de 1957 qui reconnaît au traducteur le statut d'écrivain ; c'est tout bonnement l'histoire de la littérature. Je m'explique. Il ne s'agit pas tant ici du rôle qu'il a joué dans les échanges transatlantiques, encore que ce rôle ait évidemment été majeur. Il est vrai qu'il ne s'agissait pas d'une activité symétrique, puisqu'il *enseignait* la littérature française aux Etats-Unis, tandis qu'il *traduisait* la littérature américaine en français. Ce rôle ne passait d'ailleurs pas nécessairement par des traductions, mais par les articles et comptes rendus qu'il écrivait pour informer le public français sur ce qui paraissait aux Etats-Unis, et en plus grand nombre encore (en fait foi son « bréviaire », comme j'appelais plaisamment le carnet de cuir dans lequel il consignait dûment ce qu'il publiait ici et là), un public américain au demeurant assez limité (le public universitaire et francophile), sur ce qui paraissait en France.

Non, il s'agit d'abord du soin scrupuleux avec lequel il écrivait le français, de l'importance qu'il accordait à la notion de correction – de ce qu'en anglais on appellerait « propriety », du fait que jamais il n'a connu la tentation de « tordre le cou » à la syntaxe ou même, par exemple, à la règle qui interdit (?) de répéter quoi que ce soit (ou presque) en français, du caractère véniel qu'il accordait à un contresens, a fortiori à un faux-sens – alors qu'une faute de goût (par exemple une faute d'évaluation dans le niveau de langue) lui paraissait mortelle. Il s'agit ensuite de l'ensemble de ses références culturelles, lesquelles étaient si présentes à sa mémoire

qu'il lui arrivait de recourir à une citation pour traduire quelques mots : par exemple « a steep, sandy hill » par « un chemin sablonneux, malaisé ». Ces références culturelles, elles allaient de Rabelais et des classiques (La Fontaine plus que Racine, Molière, Madame de Sévigné) jusqu'aux contemporains qu'il avait connus : non pas les plus grands, les Proust, Gide, Valéry, Martin du Gard, ni même, encore qu'il les eût rencontrés tous trois, Malraux, Sartre et Camus (le premier à l'occasion d'un entretien avec Einstein qu'il interpréta à Princeton pendant la guerre, le dernier au moment de la production de *Requiem pour une nonne* à Paris), mais Louis Emié, Eugène Dabit, Jules Romains, André Maurois, Jacques de Lacretelle.

En matière de traduction, ses repères étaient d'ailleurs tous d'oreille et de musique – et combien françaises, l'une comme l'autre ! N'oublions pas qu'il fut l'ami de M. et Mme Darius Milhaud, de toute la famille Casadesus (Robert, Gaby et Jean – les trois pianistes – en particulier) et de Zino Francescatti. Il plaçait au sommet de son panthéon musical Erik Satie (*La Mort de Socrate*), Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Ravel (*L'Enfant et les sortilèges*). Les équivalents littéraires de cet univers très symboliste, c'était Verlaine, bien sûr (« Préfère l'impair »), et Maeterlinck. Il y a comme un paradoxe chez lui. D'une part, il lisait, semble-t-il, tout ce qui paraissait aux Etats-Unis, et il choisissait précisément de traduire ce que l'histoire littéraire a ratifié, à peu d'exceptions près, et parfois non sans réticences du côté américain (qu'on pense à Faulkner, à Styron, surtout à Flannery O'Connor) comme le meilleur de la littérature américaine du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Par quel processus guidait-il ses choix ? A qui faisait-il confiance pour le conseiller ? S'en remettait-il, comme il l'a dit de son choix de Faulkner, à ce que lisaient ses propres étudiants (en l'occurrence à James Burnham, qui devait plus tard, ô ironie, devenir l'auteur d'un best-seller intitulé *The Managerial Revolution*) ?

Le paradoxe, c'est que cet homme, qui fut pendant près de cinquante ans en France l'interprète opiniâtre de la littérature américaine la plus contemporaine – dans certains cas, la plus révolutionnaire –, n'a jamais varié dans l'appréciation de ce à quoi il devait, selon lui, à la fois son goût en matière de fiction et son talent de traducteur : à l'éducation qu'il avait reçue, au fait qu'il avait dû exercer sa mémoire en apprenant par cœur nombre de poèmes, à ses lectures assidues, etc. Et ce n'était pas que parmi celles-ci il n'y eût pas de modernes : il fut un lecteur des premiers livres de Michel Butor, dont il devint l'ami, et de Le Clézio, qu'il connut brièvement et qui, à sa demande, écrivit une préface pour le premier roman de Flannery O'Connor en français ; puis, après les avoir lus, il devint l'ami de Jean Grenier, d'Henriette Jelinek, de Jeanne Champion, de Roger Vrigny, de Christian Giudicelli. Mais jamais ces contacts avec la littérature française en train de se faire n'affectèrent la langue qu'il maniait dans ses traductions, et celle-ci, tout compte fait, resta toujours éminemment *classique* – jusqu'au subjonctif imparfait, lequel, chez lui, n'a rien d'une affectation.

On en jugera d'après cet extrait du chapitre IV de *La Maison d'haleine*, de William Goyen, roman pour la traduction duquel il reçut en 1954 le seul prix dont il fut jamais honoré, le Prix Halpérine Kaminski. Ce Prix, il ne l'évoquait jamais sans quelque fierté : il estimait que cette récompense n'était pas imméritée, puisqu'elle primait un livre dont la traduction lui avait donné plus de mal que toute autre. Témoin ce fragment du chapitre IV – la sensuelle évocation de la rivière, à la traduction de laquelle chacun pourra s'essayer en (ne) pensant (pas) à l'économie et au rythme trouvés par Coindreau.

*En été, l'eau fertile des mares était un réservoir où macéraient des fruits mûrs, vernissés, dorés sous le soleil, retenant comme un épais sirop toutes tes réserves, toute la semence des bois : profusion de terreau, richesse végétale, excellence de feuilles et de sève, résidus fertile des bois secrets – tout cela intact, rare et de goût relevé. De gros poissons, dans la torpeur de leur sécurité, s'y laissaient bercer, langoureusement entraînés, soufflant dans l'épais sirop résineux leurs globules élastiques comme de gros fruits mûrs dans leur jus. Pousses vert sombre des fougères géantes, laissant tomber leurs spores calmement autour d'elles ; arbustes épineux aux rameaux enlacés, ornés de grosses baies enflammées exposées au seul danger des becs et des dents ; et les fruits et les vignes muscates, les serpents lovés, aux aguets, somnolents, le corps chaud, l'œil fluide, miroir des baies, des frondaisons, des scintillements d'eau, ou rampant sous la dentelle des cheveux de Vénus.*

In summer the rich pond water was a vat of ripe simmering fruit, of varnish color : golden in the sun, holding like a rich syrup all the stock and plankton of the woods : loam-wealth, growth richness, leaf and sap goodness, the potlikker of the secret woods – all untouched and rare and gamy. There lolled fat, torpid, safe fish, bobbling languorously over in the thick piny syrup, bubbling their rubbery globules, like plump ripe fruit in their juices. Then the summer deep green growth of enormous ferns, dropping their quiet spores beneath themselves, and brambled, locked berrybushes with swollen, flaming berries, safe again, except from beak and tooth ; and mayhaw and muscadine vines and ambushed snakes lying hot-bodied and dozing, their fluent eyes the mirrors of berry and frond and water-sparkle, or slipping through the maidenhair.

## L'aval est en amont

Patrice Repusseau

C'est jeune étudiant de maîtrise découvrant le continent de la littérature américaine dont les plus belles pages parlaient plus à mon âme qu'à mon intellect, d'où mon intérêt pour elle, que j'eus le bonheur de pouvoir rencontrer Maurice Edgar Coindreau par l'entremise de Michel Gresset, lequel dirigeait le mémoire que j'avais décidé de consacrer à William Goyen, l'un des auteurs préférés de Coindreau justement, avec lequel il avait entretenu une abondante correspondance. J'avais bien de la chance !

C'était en 1970. Maurice Coindreau me reçut avec une chaleureuse sollicitude, s'étonnant qu'à l'époque des dépeçages critiques prétendument scientifiques, un jeune homme de mon âge pût s'intéresser à des œuvres en rapport aussi étroit avec le cœur et la sensibilité. Il avait un sens de l'humour bien à lui et ne s'embarrassait pas de circonvolutions pour fustiger les tendances trop purement intellectuelles qui semblaient vouloir régir le monde des arts et dont la presse littéraire se faisait, à son avis, trop largement l'écho.

Passage d'Enfer. Il habitait alors 20 Passage d'Enfer. Au deuxième étage je ne trouvai certes pas le ciel, mais j'allais connaître bien des joies car j'avais un appétit d'enfer précisément, une faim terrible de découvrir et de me nourrir de ce voyage qu'il avait déjà effectué en expert car, en matière de littérature, il n'y a pas meilleur connaisseur qu'un traducteur qui accomplit sa tâche en amoureux. Aimer et connaître, les deux verbes sont synonymes. Voilà l'une des clefs de sa grande réussite, l'amour porté à son travail. Tous « ses » livres, il les avait aimés à l'exception de deux, je crois, dont *Feu pâle* de Vladimir Nabokov que Gaston Gallimard lui avait demandé de traduire. Je l'entends encore me confier, avec une lueur malicieuse dans le regard, que

c'était un péché et qu'il espérait qu'on voudrait bien lui pardonner pareil manquement à son code de déontologie personnelle !

Cette année-là (1970), je passai de nombreux après-midi Passage d'Enfer. Bien calé dans un fauteuil et les organes de l'ouïe dilatés par une généreuse dose de bourbon, j'écoutais « Radio Coindreau » en direct. Il s'agissait davantage de monologues que de véritables conversations car je n'étais pas alors en mesure de lui donner la réplique et, l'eussé-je été que je n'aurais sans doute pas voulu l'interrompre dans l'évocation de tous ces écrivains que je découvrais de mon côté et qu'il évoquait ensuite pour moi de façon saisissante, car il avait rencontré certains de ces auteurs, et non des moindres ; William Faulkner, Flannery O'Connor, William Goyen par exemple. Que de récits détaillés et passionnants ! Il me racontait ces rencontres avec un plaisir évident, posant souvent sur ses riches souvenirs un regard amusé et mutin comme si en fin de compte tout cela n'était pas si sérieux – de la « littérature » – et que la grande question fondamentale se trouvait tout de même ailleurs.

Je trouvai en lui un stupéfiant mélange d'orgueil et d'humilité, les deux à un point de concentration extrême. Il avait une conscience aiguë de son talent et, une fois son travail achevé, ne démordait jamais de ses positions ; je me rappelle à ce propos une lettre de Jean Paulhan qui avait tenté, évidemment en vain, de lui faire changer le titre du premier roman de William Goyen, *La Maison d'haleine*. Mais, en même temps, il reconnaissait qu'il n'était qu'un valet au service d'un maître et qu'un bon traducteur devait être un singe capable de faire les mêmes grimaces que l'auteur pour ne pas trahir mais traduire, justement. J'ai entendu ce grand interprète avoir des mots terribles pour certains de « ses » auteurs et quelques-uns de ses collègues ; mais c'était exceptionnel, l'interprète exécutait rarement. Il avait pourtant un regard acéré qui plongeait dans le défaut de la cuirasse, et la façon dont Flannery O'Connor ridiculisait les travers de ses contemporains le ravissait véritablement. Alors, dans ses yeux, jubilait un garnement. Il me brossait volontiers des portraits d'ecclésiastiques au vitriol et, sur le chapitre des évangélistes, il était intarissable. Il adorait tourner en dérision ceux qui s'arrogeaient le droit de parler du sacré, mais ne mentionnait jamais pour autant les vrais et purs dans ce domaine !

Je garde bien sûr le meilleur souvenir de ces « émissions » Coindreau parfois hautes en couleurs. Son esprit rabelaisien pouvait passer des considérations les plus subtiles sur la poésie symboliste à des propos proches de la gaudriole. Il fut ravi de m'apprendre que, lors de sa première visite à Paris avec Dos Passos, E.E. Cummings avait été arrêté comme « pisseur américain ». Une autre anecdote, relative à la miction, me revient également ; interpellé par un agent de police pour avoir uriné trop loin d'un mur et s'être ainsi exposé, Barbey d'Aurevilly se serait récrié : « Vous eussiez voulu que je me l'écorchasse ! » J'étais impressionnable, et ce subjonctif avait eu sur moi un effet monstre.



Maurice Coindreau et la musique, un art qui lui tenait beaucoup à cœur. Je me rappelle à quel point il avait aimé le film de Bergman consacré à *La Flûte Enchantée* de Mozart, ce qui m'amène à l'évidente et constante qualité musicale de ses traductions. J'entends parfois dire qu'il n'était pas toujours d'une rigoureuse exactitude et qu'il lui arrivait de prendre trop de libertés. Peut-être. En tout cas, je n'ai jamais eu l'occasion de m'en apercevoir pour les textes de Goyen qu'il aimait tant et que je connais bien. Mais il faut se méfier d'une trop stricte allégeance à la lettre qui peut tout entraîner vers le bas de casse ; et qu'en est-il alors du chant ? Maurice Coindreau était à sa façon un artiste majuscule et il avait tranché entre l'esprit et la lettre, allant jusqu'à affirmer, peut-être aussi par provocation, qu'un contresens en bon français valait mieux qu'une maladresse, toujours grossière. C'était un mélomane perfectionniste au diapason intérieur jamais pris en défaut, qui nourrissait pour la beauté un grand amour. Il avait placé la barre très haut, le plus haut possible, accédant à une évidence fluide où le lecteur-auditeur ne perçoit pas la moindre aspérité.

En fin de compte, Maurice Coindreau restera pour moi un modèle d'humilité car il était avant tout serviteur, et pas seulement serviteurs des auteurs qu'il « interprétait » si bien, mais serviteur de la beauté. Il suffit de lire quelques-unes des plus majestueuses pages des *Palmiers sauvages* ou de *La Maison d'haleine* par exemple pour se convaincre qu'on ne peut être un canal d'une telle qualité sans être soi-même monté très haut quelque part. Maurice Coindreau avait plus qu'une idée précise de la beauté et donc de l'ordre et de l'harmonie, à une époque où le défilé, le démonté, l'épars et le chaos sont trop souvent les seuls critères retenus en matière d'expression artistique.

J'ai eu la chance de le voir à l'œuvre. Il avait eu la gentillesse de bien vouloir corriger quelques pages de William Goyen que j'avais traduites ou, plutôt, cru traduites. Je revois la main magique déplacer une virgule, inverser quelques mots sous mes yeux. Parfois, il n'en fallait pas plus pour quitter l'à peu près – qui n'est bien sûr nulle part – et accéder à l'évidence de l'eau qui coule de source. Non seulement Maurice Coindreau aimait cette source, mais il savait la faire couler.

En fait, toute expression – écriture, danse, musique, peinture, etc. – est avant tout traduction, transformation, passage en nous qui la teintons, la colorons, d'une autre langue que la nôtre, d'une langue qui vient d'ailleurs et qui ne nous appartient pas – cette Source justement. Tout écrivain traduit, soi-même et plus haut que soi-même, et même l'auteur n'est pas l'auteur, car nous ne sommes pas la Source ; en tout cas, pas plus que la mère ou le père n'est l'auteur de la *vie* de son enfant. Nous ne sommes que le canal d'une grandeur qui nous dépasse, que nous traduisons, et qui se manifeste donc de multiples façons, et sous mille langages. Quelle responsabilité que d'être traducteur, autrement dit cristal qui doit prendre et restituer, capter une parole-lumière sans défauts ni imperfections. Rester fidèle en transformant. Sans altérer, passer d'un

lieu de langage à un autre. Porter le même dans la différence, c'est-à-dire déplacer sans bouger ; manifester dans le divers ce qui au fond – et donc en haut – ne doit, ne peut changer. Quel que soit l'aval, le bon traducteur doit lui faire dire son immuable amont. En fait la traduction, inhérente à tout art, est quête de l'unité et de l'immarcescible. Quelle responsabilité que celle du traducteur !

Par la qualité de son travail, Maurice Edgar Coindreau m'a communiqué ce sens de la responsabilité et de l'exigence. Je n'ai pas oublié la leçon et l'en remercie ici une nouvelle fois, mais le modèle demeure difficile à égaler.

**Bibliographie des traductions  
publiées en volume par  
Maurice Edgar Coindreau\***

**De l'anglais**

1. John DOS PASSOS, *Manhattan Transfer*, 1928
2. Ernest HEMINGWAY, *L'Adieu aux armes*, 1932  
Préface de Drieu la Rochelle
3. Ernest HEMINGWAY, *Le soleil se lève aussi*, 1933  
Préface de Jean Prévoist
4. William FAULKNER, *Tandis que j'agonise*, 1934  
Préface de Valéry Larbaud
5. William FAULKNER, *Lumière d'août*, 1935  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
6. Erskine CALDWELL, *Le Petit Arpent du bon Dieu*, 1936  
Préface d'André Maurois
7. Erskine CALDWELL, *La Route au tabac*, 1937
8. William FAULKNER, *Le Bruit et la fureur*, 1938  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
9. William FAULKNER, *Treize histoires*, 1939  
En collaboration avec R.-N. Raimbault et Ch.-P. Vorce
10. John STEINBECK, *Des souris et des hommes*, 1939  
Préface de Joseph Kessel, introduction de Maurice Edgar Coindreau
11. Erskine CALDWELL, *Un pauvre type*, 1945  
Préface de Maurice Edgar Coindreau

\* Paris, Gallimard – sauf mention contraire.

12. John STEINBECK, *Les Raisins de la colère*, 1947  
En collaboration avec Marcel Duhamel
13. Erskine CALDWELL, *Terre tragique*, 1948
14. William MAXWELL, *La Feuille repliée*, 1948  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
15. Truman CAPOTE, *Les Domaines hantés*, 1949  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
16. William FAULKNER, *Les Palmiers sauvages*, 1952  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
17. Truman CAPOTE, *La Harpe d'herbe*, 1952
18. Truman CAPOTE, *Un arbre de nuit*, 1953  
En collaboration avec Serge Doubrovsky
19. William GOYEN, *La Maison d'haleine*, 1954  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
20. William GOYEN, *Le Fantôme et la chair*, 1956  
Préface de Michel Mohrt
21. William FAULKNER, *Requiem pour une nonne*, 1957  
Préface d'Albert Camus
22. Flannery O'CONNOR, *La Sagesse dans le sang*, 1959  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
23. William STYRON, *La Proie des flammes*, 1962  
Préface de Michel Mohrt
24. William FAULKNER, *Les Larrons*, 1964  
En collaboration avec Raymond Girard. Préface de Raymond Girard
25. Fred CHAPPELL, *L'Hameçon d'or*, 1965  
Préface de Michel Gresset
26. Vladimir NABOKOV, *Feu pâle*, 1965  
En collaboration avec Raymond Girard
27. Flannery O'CONNOR, *Et ce sont les violents qui l'emportent*, 1965  
Préface de J.M.G. Le Clézio
28. Reynolds PRICE, *Les Noms et les visages de héros*, 1965
29. John DOS PASSOS, *La Belle Vie*, 1968, Le Mercure de France  
En collaboration avec Claude Richard
30. William FAULKNER, *L'Arbre aux souhaits*, 1969
31. William STYRON, *Les Confessions de Nat Turner*, 1969
32. Fred CHAPPELL, *Le Dieu-poisson*, 1971, Christian Bourgois  
Préface de Maurice Edgar Coindreau

33. William HUMPHREY, *D'un temps et d'un lieu*, 1972  
En collaboration avec Jean Lambert
34. Shelby FOOTE, *L'Enfant de la fièvre*, 1975  
En collaboration avec Claude Richard. Préface de Michel Gresset
35. Shelby FOOTE, *Tourbillon*, 1978  
En collaboration avec Hervé Belkiri-Deluen. Postface de J.M.G. Le Clézio

### De l'espagnol

1. Ramon del VALLE-INCLAN, *Divines Paroles*, 1927, Stock  
Préface de Jean de la Nible
2. Juan GOYTISOLO, *Jeux de mains*, 1956  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
3. Rafael Sanchez FERLOSIO, *Inventions et pérégrinations d'Alfanhui*, 1957  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
4. Miguel DELIBES, *Le Chemin*, 1959
5. Juan GOYTISOLO, *Deuil au paradis*, 1959  
Préface de José-Maria Castellet
6. Elena QUIROGA, *Le Masque*, 1959  
En collaboration avec Bernard Sesé. Préface de Maurice Edgar Coindreau
7. Juan GOYTISOLO, *Fiestas*, 1960
8. Ana Maria MATUTE, *Marionnettes*, 1962
9. Miguel DELIBES, *La Feuille rouge*, 1962
10. Juan GOYTISOLO, *Danses d'été*, 1964
11. Juan MARSE, *Enfermés avec un seul jouet*, 1967  
Préface de Maurice Edgar Coindreau
12. Ramon del VALLE-INCLAN, *Fleur de sainteté*, 1967
13. Juan GOYTISOLO, *Pièces d'identité*, 1968

### Autres publications

Outre plusieurs manuels de littérature française publiés aux Etats-Unis, et, en 1942, à New York, aux Editions de la Maison française, un volume consacré au théâtre français contemporain sous le titre *La farce est jouée*, Maurice Edgar Coindreau a publié en France une étude intitulée *Aperçus de littérature américaine* (Gallimard, 1946, épuisé), et des entretiens recueillis pour France-Culture par Christian Giudicelli, puis publiés sous le titre *Mémoires d'un traducteur* (Gallimard, 1974, nouvelle édition à paraître en 1992).

Bibliographie établie par Michel Gresset

## COLLOQUES

### C'est le thésaurus qui manque le plus...

*Compte rendu du colloque organisé par le Centre de Recherches en Traduction et Stylistique comparée de l'anglais et du français (Université de Paris III) à la Sorbonne les 11 et 12 octobre 1991.*

Cette année encore, le Centre de Recherches en Traduction et Stylistique comparée de l'anglais et du français, animé par Paul Bensimon, a réuni pour son colloque d'automne traducteurs, linguistes, amoureux de la traduction, tous ceux qui cherchent à savoir ce qui se passe et ce qui résiste dans cette opération.

Le thème de la rencontre était cette fois « Le traducteur et ses instruments ». Comme on pouvait s'y attendre, la part y était belle pour les dictionnaires, informatisés ou non, et les lexicographes s'y sont taillés celle du lion, si l'on compte aussi une intervention sur les techniques de documentation, banques de données et bases terminologiques. Etaient représentés nommément, Webster (Frederick C. Mish), Robert & Collins, dans sa version livresque (Alain Duval) et à partir de sa version informatisée (Thierry Fontenelle), ainsi que Hachette (Marie-Hélène Corréard et Valérie Grundy) pour un dictionnaire bilingue en préparation.

Le couple éminent monolingue/bilingue, traditionnellement comparé et souvent confondu à l'usage, a, dans une description assez taxinomique – mais pouvait-on vraiment faire autrement ? – été au cœur du débat. Chaque spécimen du genre a été scruté, analysé de l'intérieur ; en ce sens, ce fut pour Robert & Collins et Webster une journée porte ouverte. Par-delà cette visite des fabriques, l'intérêt aura été également de remettre les choses à leur place en rappelant les fonctions respectives fort différentes du monolingue et du bilingue, le second étant par vocation l'instrument privilégié d'encodage pour la traduction, alors que le premier reste un instrument de culture. Mais, malgré tous les efforts du lexicographe en matière de métalangue pour affiner l'emploi du vocable et traquer la polysémie, force fut de constater qu'un rossignol n'ouvrira jamais toutes les portes, et que le bilingue atteint ses limites là où justement tout commence pour le traducteur : à l'orée du champ infini des possibles

de l'écriture. Si le bilingue y plante un début de jalons, sans le vouloir, tout est encore à faire, mais il est à remarquer que c'est souvent pour ses premiers balbutiements analogiques que le traducteur l'utilise, le dévoyant ainsi quelque peu de son but. Qui n'a eu le sentiment qu'il n'était qu'un tremplin vers d'autres choix ?

Analogie, le mot est lâché. C'est sans doute dans cette perspective que Rémy Lambrechts, « en panne d'instruments », a rêvé d'un dictionnaire de troisième type, un « dictionnaire de traduction » offrant le maximum de possibilités au stade de la fabrication du texte second. En effet, ce qui guette le traducteur selon lui, c'est « l'ornière », la banalisation du style au gré d'une norme littéraire, fût-elle celle d'une « idiolectie pure ». Afin de préserver l'étrangeté de la langue de départ, à laquelle vient s'ajouter souvent celle du texte dans cette langue, il serait bon de pouvoir mettre à la disposition du faussaire qu'est le traducteur une première palette offrant le maximum de teintes. En fait, ce qui est visé c'est le thésaurus, un trésor où l'on pourrait puiser, afin d'en extraire selon les besoins, les précieuses combinaisons tolérées par la grammaire et illustrés par l'usage, qui, pour autant qu'elles s'y trouveraient, préexistantes, n'en laisseraient pas moins assez d'espace encore au créateur. De même que le dictionnaire bilingue – au stade de compétence du traducteur – s'arrête aux portes de l'analogique, l'analogique, à son tour, d'où la syntaxe, par exemple, est totalement absente, s'arrête où commencerait ce dictionnaire raisonné, ce thésaurus idéal.

On ne sait si Rémy Lambrechts aura trouvé sa réponse dans l'exposé de Thierry Fontenelle, car c'est évidemment tout le mérite des colloques de provoquer, par un dialogue largement imprévu entre les intervenants, des catalyses secrètes ou plus tard révélées. Toujours est-il que le projet de lexicographie computationnelle sur lequel travaille une équipe de chercheurs à l'Université de Liège, va dans le sens « thésaurique » qui semblait être le souci directeur durant ces journées. Il s'agit, à partir du bilingue Robert & Collins informatisé, et dans une perspective onomasiologique donc, d'une restructuration permettant par un système de codage et de clés d'accès, de faire apparaître à la demande, un domaine terminologique ou une phraséologie spécifiques. Ainsi serait détruite la linéarité du dictionnaire imprimé et selon les lignes de clivage pénétrant la langue, le traducteur disposerait d'un instrument sur mesure, mais que l'utilisateur ne rêve pas cette fois, l'accès à ce programme est contractuellement réservé !

Peut-être est-ce également une préoccupation proche de celle-ci qui habite les lexicographes du bilingue Hachette & Oxford University Press (en préparation), lorsqu'ils mettent l'accent – dans un « dictionnaire pour traduire » – sur un important corpus d'exemples afin de restituer la plus large gamme possible des environnements usuels du mot. Et Liliane Rodriguez ne parlait-elle pas de la même chose en soulignant que, ce que le dictionnaire bilingue échoue le plus à donner, c'est cette perception de la charge sociolinguistique d'un mot, ce halo qui l'entoure – et qu'on appelle sans doute ailleurs *connation* –, mais qui, si on l'ignore, fait manquer le but,

la tonalité, même aux traducteurs « bilingues différentiels » et « différés » que nous sommes majoritairement, pourtant mieux équipés pour traduire, par leur approche « coordonnée », raisonnée, des deux langues, que les spontanéistes « concurrentiels précoces ». L'instrument dans ce cas, leur thésaurus vivant, serait le maintien d'un contact avec la culture de la langue étrangère.

La méthodologie qu'a fournie Jean Sevry comme aide à la traduction d'un roman africain (*The Voice*, Gabriel Okara, 1964), aura attiré l'attention de plus d'un traducteur confronté à un parler à l'intérieur d'une langue étrangère, à l'amalgame d'une langue-mère dominante et d'un dialecte régional. L'ethnologie du texte, son environnement littéraire, une connaissance des intentions de l'auteur, des données de linguistique sur la sous-langue elle-même autant que sur ses démarquages d'avec la langue-mère, sont les instruments requis dans ce cas de figure.

La note la plus professionnelle dans ce débat a été apportée par Daniel Gile et son approche résolument économique, qui l'a fait classier minutieusement les sources et techniques de documentation en les mesurant à l'aune de la rentabilité. Tentative réussie pour systématiser l'expérience quotidienne de maint traducteur.

La note la plus linguistique l'a été par Henri Adamczewski dont l'annonce alléchante, « la linguistique et le traducteur » avait fait espérer qu'enfin serait jeté le pont entre les deux domaines ; mais aura-t-on pu voir un outil dans ce qui n'aura été proposé qu'au titre de prise de conscience, pour mieux savoir ce que l'on fait quand on traduit ?

Tous les aspects de la question n'auraient pas été abordés sans la mise en abîme (Jacques Colson) du traducteur en face de ses instruments, dans une relation de couple où l'on ne sait pas qui est assujéti par l'autre, et sans l'analyse du réseau de dépendances dans lequel il est pris, sa position de passeur omnipotent au regard de la langue, et de maître du jeu, n'étant qu'apparente. Introspection bénéfique car, par-delà même la loi de l'offre et de la demande, qui est finalement l'instrument de qui lorsque commande de traduction est passée ? Au long de cette chaîne de la docilité qui va de l'auteur au lecteur en passant par l'éditeur, le traducteur et son ordinateur, vers qui se tourne le traducteur pour satisfaire le goût du client ? La traduction serait donc bel et bien le plus vieux métier du monde.

A noter, dans l'optique du colloque, deux ouvrages de référence que leur date de publication récente peut faire penser qu'ils ne sont pas connus de tous :

– *The BBI Combinatory Dictionary of English – A Guide to Word Combinations* (1986), de Benson.

– *Webster's Dictionary of English Usage* (1988) très sélectif, mais dont les commentaires, les citations, en font une sorte de « dictionnaire des difficultés » très précieux.

Les actes de ce colloque paraîtront dans *Palimpsestes* n° 7 (1992).



## A propos d'Europe...

Les 20 et 21 septembre 1991, s'est tenue à Procida, grâce à l'hospitalité chaleureuse du Collège Italien des Traducteurs Littéraires et de notre collègue et amie Annamaria Galli Zugaro, l'Assemblée Générale du CEATL (Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires).

L'essentiel du travail de cette assemblée a consisté à mettre au point des statuts acceptables par toutes les associations fondatrices et celles qui nous ont rejoints depuis 1986, et compatibles avec les exigences juridiques d'une association internationale, regroupant des personnes morales. La tâche n'était pas aisée et a demandé le concours d'un avocat du barreau de Bruxelles, puisque la Belgique est le seul pays européen où il est possible d'enregistrer une telle association. Les statuts tels qu'ils ont été votés à Procida sont actuellement en cours d'enregistrement, grâce aux soins vigilants de notre amie Françoise Wuilmart.

Le CEATL connaît donc une seconde naissance officielle et conforme aux exigences de ses futurs interlocuteurs institutionnels. Nous espérons que ces derniers n'oublieront pas que l'avis des professionnels concernés peut présenter un certain intérêt, lorsqu'il est question de prendre des mesures les impliquant, et que l'harmonisation des législations sur le droit d'auteur, sa fiscalité, ses modalités, ainsi que toutes les décisions relatives au statut d'auteur et plus particulièrement de traducteur littéraire dans l'Europe en construction, ne se feront pas sans concertation avec les travailleurs culturels.

En attendant, rendez-vous a été pris pour l'automne 1992, sans doute en Belgique, pour la prochaine assemblée générale du CEATL, qui devrait s'intéresser notamment aux systèmes d'aide publique à la traduction et aux traducteurs littéraires.

## Version française

A l'initiative du Ministère de la Culture et de la Communication (CNL), et en prélude à la Fureur de Lire, de rencontres entre des auteurs venus de plusieurs pays et leurs traducteurs français se sont déroulées les 17 et 18 octobre 1991. Organisées pour la première fois à cette échelle (une quarantaine d'écrivains et une centaine de traducteurs), ces journées ont permis à beaucoup de traducteurs de rencontrer « leurs » auteurs, mais aussi des collègues. Comme souvent dans ce genre de manifestation, les conversations à quelques-uns, les tables rondes par langues (anglais, allemand, espagnol) ont été plus enrichissantes que le grand débat proprement dit qui tournait autour de « la culture démocratique » (C. Castoriadis) et de « L'auteur et son double » (L. Ferry). On a aussi pu entendre des écrivains qui étaient traduits de leur langue d'origine (khirghiz, tchouvache, afrikaans) dans une langue de plus grande diffusion

(russe, anglais) pour atteindre un plus large public. Le plus émouvant a été le poète et traducteur Aigui (petit homme modeste au regard d'une extraordinaire acuité) qui a expliqué qu'il avait réalisé une Anthologie de la poésie française puis de la poésie bretonne en tchouvache, et que son problème essentiel avait été de faire passer une culture dans une autre, totalement différente.

Nous retiendrons de ces deux journées la très grande convivialité, la possibilité pour l'A.T.L.F. de connaître un peu mieux certains de ses adhérents et de rencontrer des traducteurs qui, depuis, ont rejoint notre Association ; enfin, l'intérêt que marque le Ministère de la Culture vis-à-vis des traducteurs. Un dossier de presse donnant un bio-biblio des Auteurs et des Traducteurs a été constitué avec notre aide.

Une prochaine manifestation aura lieu les 19 et 20 mars 1992 dans le cadre du Salon du Livre, mais nous aurons l'occasion de vous en reparler.

## Rencontre de traducteurs

Du 18 au 22 août 1991 a eu lieu à Berlin, dans la villa du *Literarisches Colloquium* sur les bords du Wannsee, un Symposium Européen sur la traduction (*Erstes Europäisches Übersetzertreffen in Berlin*). Organisé par le Goethe-Institut, le DAAD et le Sénat de Berlin, il a réuni des traducteurs littéraires de sept pays différents (Espagne, Etats-Unis, France, Hongrie, Pologne, Portugal, Tchécoslovaquie), ainsi que des traducteurs de langue allemande, au total une quarantaine de personnes. Des ateliers organisés par langue ont permis de faire le point sur les livres et les auteurs traduits dans chaque langue et, paradoxalement, de mieux connaître parfois la littérature moderne de son propre pays par le biais de traductions en cours, les traducteurs se révélant souvent plus au courant des nouvelles parutions dans la langue qu'ils sont amenés à traduire. Des lectures mutuelles de traductions en cours ont donné un éclairage concret à l'éternel débat sur la fidélité par rapport au texte à traduire. Des séminaires ont abordé des problèmes plus généraux : organisation des traducteurs littéraires en association ou syndicats, tarifs pratiqués dans les différents pays, bourses et stages auxquels les traducteurs peuvent avoir droit (Arles, Straelen, Procida, Norwich, Richardson). Des conférences sur la traduction et le cinéma, l'argot, l'état de la traduction sous le national-socialisme, la formation universitaire des traducteurs littéraires, etc. ont ponctué ces quatre journées de rencontres et de travail. Un compte rendu complet sera bientôt disponible dans les différents Goethe-Institut.

Pierre Deshusses

## Quelques mots sur les VIII<sup>èmes</sup> Assises de la Traduction Littéraire

Les VIII<sup>èmes</sup> Assises avaient pour thème général la traduction de la poésie ; ce thème avait pu paraître quelque peu intimidant pour certains esprits prosaïques (dont je suis). Il s'est révélé extrêmement porteur. Il a été démontré qu'il n'est pas nécessaire d'être poète ou traducteur de poésie pour suivre avec un intérêt passionné des débats sur Rilke ou sur Baudelaire ou des ateliers sur Swinburne ou Drummond de Andrade, sur Brodsky ou Muldoon, sur Sbarbaro ou Oppen, sur Goethe, Dickinson ou Pindare.

Les deux tables rondes consacrées chacune à un auteur ont été fort vivantes. Celle qui traitait de Rilke et ses traducteurs français avait été précédée par la séance inaugurale et par la conférence d'Emmanuel Hocquard, qui avait défini une position personnelle vigoureuse, fondée sur l'expérience, et à laquelle il devait être maintes fois fait référence pendant la suite des Assises. Les traducteurs de Rilke, Claude Vigée venu tout exprès d'Israël, Charles Dobzynski, Maximine Comte-Sponville, Jean-Pierre Lefebvre, et l'animateur Jean-Yves Masson, sont des personnalités attachantes et contrastées ; la courtoisie n'interdisait pas les désaccords ; la grande question de la fidélité au rythme, voire à la rime, et des infidélités que cette contrainte peut imposer par rapport au sens ou à l'esprit du poème, cette question devait être posée ; elle le fut, mais il n'y eut pas de réponse définitive. La salle, avec en particulier deux traducteurs allemands présents aux Assises, apportait un complément aux interventions venues de l'estrade.

Le cas de Baudelaire était différent : avec Nicos Fokas, Harry Guest, Friedhelm Kemp, Jean-Baptiste Para et leur animateur Alain Verjat, on put entendre exposer et illustrer des principes et des méthodes de traduction en grec, en anglais, en allemand, en italien, en espagnol et en catalan. Il a semblé à certains participants des Assises que la discussion sur les questions théoriques, même si elle présente un intérêt inépuisable,

ne pouvait être le seul plat de ce festin ; des exemples concrets furent sollicités ; ils permirent de constater que, sans connaître toutes les langues représentées par les traducteurs, on peut être sensible à la qualité, au moins musicale, d'une belle traduction étrangère.

La tradition des Assises appelle une demi-journée généralement organisée et prise en charge par l'A.T.L.F. Les débats introduits et dirigés par François Xavier Jaujard sur la traduction de la poésie dans les revues et collections n'eurent pas un caractère aussi précisément professionnel que les débats organisés lors de précédentes sessions ; néanmoins, avec Emmanuel Hocquard, Gérard Pfister, Hugues Labrusse et Claude Michel Cluny, les participants reçurent une vaste somme d'informations sur les réalités existantes, les difficultés et les perspectives ; la diversité des points de vue qui s'exprimèrent fut éclairante.

La soirée de lectures poétiques, donnée par Jean Négroni, avec la collaboration appréciée de Friedhelm Kemp, fut aussi agréable qu'instructive. L'acteur avait accepté de lire la traduction française de poèmes écrits par les auteurs étudiés dans les ateliers et les tables rondes, ainsi que d'œuvres de Nelly Sachs, puisque le prix de traduction poétique portant son nom est décerné au cours des Assises et qu'on célèbre cette année le centenaire de cet écrivain. La voix vivante et sensible d'un artiste est un bel exemple d'interprétation d'une traduction.

Le prix Nelly Sachs, partagé cette année entre deux traducteurs, comme il est indiqué ailleurs dans ce numéro de la revue, ne fut pas le seul à être décerné pendant les Assises. M. Georges-Olivier Châteaureynaud, Vice-Président de la Société des Gens de Lettres, était venu proclamer l'attribution du Prix Halpérine-Kaminsky à Maryvonne Lapouge ; la lauréate n'ayant pu venir en personne, c'est Jean-Claude Pinard-Legry, son éditeur chez Albin Michel, qui le reçut de sa part. Enfin, les prix A.T.L.A.S. Junior, récompensant les concours de traduction organisés proposés aux élèves des lycées et collèges de la région d'Arles, furent comme chaque année l'occasion d'une fête ; les prix sont organisés pour le compte d'A.T.L.A.S. par Gabrielle Merchez et Teresa Thiériot, et c'est cette dernière qui avait mis en scène une de ces présentations dramatiques dont elle a le secret. Le Prix A.T.L.A.S. Junior est un moment traditionnel de détente, de fraîcheur, et d'amitié ; c'est aussi le moment où la ville se rapproche des Assises.

Sylvère Monod

## Prix Littéraires

Le Grand Prix de la Traduction a été remis le 17 décembre à Françoise Campo-Timal pour l'ensemble de son œuvre.

Maryvonne Lapouge a reçu le prix Halpérine-Kaminski pour *Diadorim* de João Guimarães Rosa (brésilien) (Albin Michel, coll. « Les Grandes Traductions »).

Le prix Nelly Sachs est allé à :

Nata Minor pour *Eugène Onéguine* de Pouchkine (Seuil) et Didier Lamaison pour *Poésie* de Carlos Drummond de Andrade (brésilien) (Gallimard).

Evelyne Châtelain a reçu le Trophée « 813 » de la meilleure traduction de littérature policière 1991 pour *Rage* de Stephen King (Albin Michel).

## Laure ou la passion d'aller plus loin

Laure Bataillon ne s'est pas contentée de laisser, comme tout grand traducteur, une véritable œuvre d'écrivain sous forme de traductions ; elle a aussi, comme il se doit, écrit sur son travail : quoi de plus naturel que de transmettre aux autres son savoir, au lieu de le laisser mourir avec soi ? Traduction et générosité, en principe, vont de pair, et Laure Bataillon est de ceux qui l'ont le mieux montré.

En ouvrant ce *Traduire, écrire* qui regroupe ses principaux écrits sur la traduction, on regrette bien un peu que Laure n'ait pas eu le temps d'en écrire davantage, accaparée par les cinquante livres qu'elles eut à traduire et les autres tâches que l'on sait. Mais on est vite rassuré : les textes que voici, articles, préfaces, entretiens, lettres ou simples notes manuscrites, auxquels s'ajoutent les témoignages d'auteurs qu'elle a traduits (Arnaldo Calveyra, Julio Dujovne Ortiz), parviennent en 120 pages très denses à dire l'essentiel sur la traductrice et même sur la traduction tout entière.

S'il fallait résumer d'un mot l'apport de Laure Bataillon, ce pourrait être le mot « musique ». Et ce en prose comme en poésie, car elle a fort sagement pratiqué les deux, sans hiérarchie, avec le même soin et la même oreille ultra-sensible. Une grande partie du sens d'un texte, dit-elle, est exprimée par les sonorités, le rythme surtout : « Le rythme charrie le sens ». Et si cette idée peut aujourd'hui – enfin ! – sembler une évidence, pour les vrais traducteurs du moins, c'est en partie grâce à Laure ; on verra ici, à l'abondance et la pertinence des images musicales, qu'elle a *vécu* cette idée comme peu d'autres l'ont fait.

Autre thème récurrent dans ses écrits : la relation passionnelle, ambivalente, de Laure avec sa langue, ce français qu'elle aime tout en rageant de le voir si raide à côté de l'espagnol. Elle rêve de l'enrichir, de l'assouplir, de retrouver « un avant-Malherbe paradisiaque » ; et elle y parvient, faisant de notre langue, lorsque le texte l'exige, « une langue en train de se faire, fragile, précaire (...) se construisant comme le delta

du Rhône » – selon les termes de A. Calveyra, qui nous donne ici une méditation fascinante sur écriture et traduction.

Mais lutter contre sa langue, pour Laure, c'est aussi lutter contre elle-même, contre ses propres raideurs. On la voit juger sévèrement plus d'une fois un travail ancien, ou même récent ; une de ses premières traductions la laisse « perplexe », elle la critique, puis doute de ses critiques, avec une lucidité sans faille qui marie exigence et souplesse – nos vertus cardinales. « Je suis *sûre*, dit-elle, qu'à présent, si je retraduisais la plupart des œuvres de Cortázar, je les traduirais moins bien (à mes yeux) parce que plus sagement ». De même, dans une lettre peu avant sa mort, elle regrette d'avoir perdu la « folie de traduire » qui l'habitait à ses débuts. Ne la croyons pas trop, elle a gardé jusqu'au bout l'autre folie, cette passion de « chercher toujours plus » dont parle encore Calveyra.

Philippe et Vincent Bataillon, son mari et son fils, auxquels on doit le choix et le subtil montage des textes, leur ont joint une traduction inachevée : sur la même page, le poème en espagnol, trois versions successives en français, suivi de ce constat d'échec : « C'est la troisième version et j'ai l'impression de ne pas avancer ». Page importante, qui en nous faisant lire comme par dessus son épaule, nous amène affectivement tout près d'elle et intellectuellement au cœur du sujet.

Laure elle-même aurait sûrement aimé ce livre, tout frémissant de sa présence, qui dès les premiers mots nous la rend si vivante (« Vous me demandez pourquoi je traduis ? Autant me demander pourquoi je marche ! Pour communiquer, pardî ! ») ; elle eût aimé comme nous ces brèves évocations de grandes journées de soleil, de séances de rires avec tel ou tel auteur : une part de son rayonnement ne vient-il pas de ce goût de la vie, de ce gai savoir ? Ce qu'elle n'eût sans doute pas admis, par modestie, c'est à quel point ses textes sont superbement écrits, avec une vivacité, une économie, un sens de la formule saisissants.

Mais comme son titre l'indique, *Traduire, écrire* n'est pas seulement un hommage à l'une des mères fondatrices de la traduction moderne ; c'est en même temps une réflexion polyphonique sur l'art de traduire, l'art d'écrire et leurs rapports. Un petit chef-d'œuvre de pédagogie, où la pensée la plus complexe apparaît simple, concrète, habillée d'exemples et d'images ; où la sensibilité a sa part autant que l'intelligence ; où le lecteur, comme dit Queneau, ne s'emmielle jamais ; où la leçon s'incarne en un modèle qu'on peut aimer en même temps qu'admirer. Remercions Arcane 17 d'avoir publié avec enthousiasme et respect, sans coupures, ce livre très précieux : il donne le désir, le courage de traduire, d'aller de l'avant, de lutter, comme Laure l'a toujours fait.

Michel Volkovitch

Pour se procurer le livre, voir information p. 2.

## Antoine Berman *in memoriam*

Mon ami personnel et mon adversaire théorique privilégié, c'est en ces termes que j'avais pris l'habitude de présenter Antoine Berman à mes étudiants. Maintenant qu'il nous a quittés, si vite et si tôt, j'ai perdu un ami. J'ai perdu aussi mon adversaire théorique ; mais surtout, nous avons tous perdu un auteur essentiel dans le champ de la réflexion théorique sur la traduction qui s'était développée ces dernières années et où il aura eu une part déterminante. Nous avons été condisciples à la Sorbonne en philosophie ; et il est bien clair pour moi que si sa façon de penser la traduction a la hauteur de vue qu'on s'accordera à lui reconnaître, c'est aussi qu'il l'avait investie de l'ambition philosophique qui avait été d'emblée la sienne. Très grand lecteur ou « liseur », il n'avait pas craint en même temps de se lancer dans l'aventure d'une revue littéraire comme *La Délirante* : là encore, s'annonçaient à la fois l'exigence esthétique et le sens des responsabilités pratiques. S'agissant de la position qu'il défend en théorie de la traduction, je l'ai classé parmi ceux que j'ai appelés les « sourciers », dont je ne retiendrai aujourd'hui que le souci sourcilleux de la littéralité envers le texte original qu'il est de la responsabilité du traducteur de faire advenir dans l'univers propre d'une autre langue. Dans le débat en cours, sa voix manquera. Mais faire ainsi l'éloge du théoricien qu'il a été – qu'il est – ce n'est pas une façon de l'exiler de la pratique. On sait qu'Antoine a beaucoup traduit. Il était devenu traducteur de littérature sud-américaine contemporaine. Il avait commencé par « faire ses classes » : la traduction technique, il connaissait, il l'avait pratiquée. Quant à moi, j'aime à me souvenir qu'il avait traduit de la littérature pour enfants... Mais il est aussi allé au « charbon » : en tant que chargé de mission, puis en tant que directeur du Centre Jacques-Amyot, il s'est intéressé pratiquement aux problèmes professionnels et institutionnels des métiers de la traduction. Plus généralement, Antoine avait « voyagé », au propre et au figuré. En Argentine notamment, d'où il a ramené sa



femme Isabelle, et d'où il nous est revenu traducteur d'espagnol, par amour ; alors que je l'avais connu spécialistes des auteurs allemands, traducteur de Nietzsche en particulier, ce qu'il était bien resté aussi, ainsi que j'avais pu l'apprécier en participant au jury devant lequel à son retour en France il a soutenu brillamment sa thèse sur la traduction chez les romantiques allemands qui (une fois n'est pas coutume !) nous a donné un vrai livre, essentiel : *L'Épreuve de l'étranger*. Et tout cela, il l'a fait sans les (toutes relatives) facilités qu'apporte le refuge d'un poste universitaire, dont sa biographie un peu aventureuse ne lui avait pas laissé la chance. J'ai perdu un ami et un partenaire intellectuel ; nous sommes nombreux dans ce cas ; et la pensée contemporaine a perdu un de ses intellectuels. Puisse cette immortalité-là consoler un peu ses proches...

Jean-René Ladmiral

Achévé d'imprimer  
sur les presses de Copédith  
Janvier 1992  
Dépôt légal n° 5503

# ASSOCIATION des TRADUCTEURS LITTÉRAIRES de FRANCE

Siège : 99, rue de Vaugirard - 75006 PARIS  
Tél. : 45 49 26 44

**Conseil d'administration :** Jacqueline Carnaud, Françoise Cartano (vice-prés.), André Charpentier, Evelyne Châtelain, Alain Gnaedig (vice-prés.), Jacqueline Lahana (prés.), Rémy Lambrechts (trés.), Josie Mély, Maya Minoustchine, Montserrat Prudon, Dominique Taffin-Jouhaud (secr.gén.), Marielène Weber.

## ASSISES de la TRADUCTION LITTÉRAIRE en ARLES

Siège social : Espace Van Gogh - 13200 ARLES  
Tél. : 90 49 72 52

Siège administratif : 99, rue de Vaugirard - 75016 PARIS  
Tél. : 45 49 18 95

**Conseil d'administration :** Jacqueline Carnaud (trés.), Françoise Cartano, Michel Gresset (vice-prés.), François-Xavier Jaujard, Claire Malroux (vice-prés.), Gabrielle Merchez, Sylvère Monod (prés.), Philippe Noble, Hubert Nyssen, Françoise du Sorbier (secr. gén.), Erika Tophoven (trés. adj.), Michel Volkovitch (secr. gén. adj.).

\* \* \*

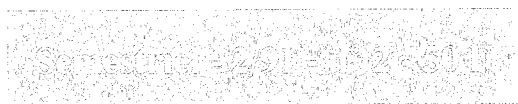
*TransLittérature* est éditée conjointement par l'A.T.L.F. et A.T.L.A.S.  
Directeur de la publication : Jacqueline Lahana  
Ce numéro de *TransLittérature* a été coordonné par Françoise Cartano.

Secrétariat de rédaction: A. Gnaedig  
Imprimeur : Copédith - 7, rue des Ardennes - 75019 PARIS  
ISSN 1148-1048

Prix du numéro : 50 F. - Abonnement (1 an) : France, Europe : 100 F.  
Autres Pays : 120 F.

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

Trans  
Littérature



ACLF  
ATLAS