

**T R A N S**  
**LITTERATURE**

**Le corps d'une langue à l'autre  
Au commencement était le titre**

---

**TransLittérature**

---

**TRADUCTEURS AU TRAVAIL**

Bernard Lortholary 2 Entretien

**JOURNÉE DE PRINTEMPS**

Le corps d'une langue à l'autre 12 *par Marie-Claire Pasquier*  
Le corps du texte 15 *par Jürgen Ritte*  
Le nez de la traductrice 18 *par Suzanne V. Mayoux*  
Le corps en acte 20 *par Françoise Thanas*  
À corps et à cris 23 *par Hélène Henry*  
Entrailles et ferraille 26 *par Rémy Lambrechts*  
Quand le paysage prend corps 28 *par Alain Sarrabayrouse*  
Les mains dans les mots 31 *par Michel Volkovitch*  
À leur corps défendant 34 *par Laurence Kiefé*

**JOURNAL DE BORD**

Le poisson mort de Mme Della Seta 36 *par Françoise Brun*

**TRIBUNE**

Les cheveux de la Vierge Marie 43 *par Lawrence Norfolk*  
Traduire, acte magique 50 *par Steven Millhauser*  
Traduire vraiment 52 *par Françoise Cartano*  
Sans crier gare 54 *par Cathy Ytak*

**FORMATION**

Europe, encore un effort 56 *par Françoise Wuilmart*  
Stages d'été en Allemagne 59 *par Barbara Fontaine*  
Théâtre à Helsinki 63 *par Anne Colin du Terrail*

**PROFESSION**

Au commencement était le titre 66 *par Jean-Pierre Richard*  
Code de déontologie européen 78 *CEATL*

**COLLOQUES**

Anatomie du rire 80 *par Jane Taylor*  
Petit journal des Assises 83 *par Jacques Robnard*

**PARCOURS**

Pierre Klossowski 91 *par François Mathieu*

**BRÈVES** 93

---

## TRADUCTEURS AU TRAVAIL

*Arles, 1988. Les auteurs d'une nouvelle traduction de Freud, éminents théoriciens du freudisme, présentent leur travail à des traducteurs peu convaincus, mais vaguement intimidés. Vers la fin, du fond de la salle, un homme prend la parole : en quelques phrases claires, vibrantes, imparables, il pourfend la nouvelle version et son obscurité jargonnable. A-t-on jamais vu plus belle estocade aux Assises ? Bernard Lortholary, cette fois-là – et ce n'est pas la seule – aura été le parfait porte-parole d'une certaine idée de la traduction : approche concrète sans œillères théoriques, primauté de la musique, simplicité.*

*On retrouve dans une page de lui, quel que soit l'auteur qu'il traduit, la même science du rythme, du mouvement de la phrase, une sobriété, une élégance naturelle.*

*Bernard Lortholary a traduit un nombre impressionnant d'ouvrages, dont ceux de très grands auteurs allemands, Kafka et autres, dans presque tous les genres, tout en exerçant de très prenantes fonctions d'enseignant et d'éditeur. Mais comment fait-il, ce bourreau de travail, pour tout caser dans des journées de vingt-quatre heures ?*

## Bernard Lortholary

**TransLittérature** : *Peux-tu nous faire visiter ton atelier ?*

**Bernard Lortholary** : À côté d'un bureau « ministre » assez laid, hérité de mon père et généralement très encombré, j'ai à main droite une grande bibliothèque tournante à pupitre, bourrée d'usuels, et à gauche une table de cuisine que j'ai retaillée et rabaissée pour le clavier d'ordinateur et le chevalet de table où je pose le texte à traduire. L'unité centrale est en dessous, l'écran est au-delà de la table et plus bas, dans une bibliothèque murale. Cette disposition convient à mes verres progressifs, mais elle rend aussi la machine moins obsédante. Aux murs, une bibliothèque de « Pléiades », une autre de classiques allemands et puis, bien sûr, les grands dictionnaires de langue (Grimm, Webster, Littré, Robert) et des encyclopédies (Brockhaus, Meyer, Larousse, Universalis), les grands dictionnaires par discipline des PUF, la flore de Bonnier, la faune de Grzimek, des atlas, des bibles en plusieurs langues, etc. Je n'ai pas beaucoup de dictionnaires bilingues, ou alors spécialisés (juridique, militaire), car au bout d'un moment on s'en sert moins.

**TL** : *Côté dictionnaires français ?*

**BL** : J'aime bien certains dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle comme les *Synonymes* de Lafaye ou l'*Analogique* de Boissière. Mais si je n'avais droit qu'à un seul volume, je garderais celui que je consulte le plus souvent : le petit *Dictionnaire analogique* de Maquet, paru chez Larousse l'année de ma naissance. Il a été remplacé depuis par le Niobé, plus technologique et moins linguistique, donc moins utile au traducteur littéraire. Quand je trouve un Maquet chez un bouquiniste, je le rachète aussitôt.

**TL** : *Pour offrir aux bons amis ?*

**BL** : Exactement. Et aussi pour être sûr de pouvoir remplacer le mien quand il tombe en morceaux. J'en ai plusieurs en réserve !

**TL :** *Quand t'es-tu converti à l'ordinateur ?*

**BL :** Pas très tôt. Je suis passé, comme beaucoup, par l'IBM à boule avec touche correctrice, qui déjà nous changeait la vie ! Ma femme et moi en avons usé plusieurs. Puis ça a été une machine électronique, mais elle imprimait sur papier thermique, les textes pâlissaient au bout de quelque temps... À la fin des années 1980 je suis passé au Mac Classic, et en ce moment j'ai un gros PC.

**TL :** *Tu as de bons rapports avec l'ordinateur ?*

**BL :** Tout à fait. Sauf quand il me joue des tours, bien sûr. Je m'en sers aussi beaucoup pour envoyer mon travail par courrier électronique, d'autant que je vis maintenant à la campagne, à 800 km de Paris.

**TL :** *Comment travailles-tu ?*

**BL :** Je tape en regardant mes doigts, assez lentement. Mais cette incompétence dactylographique m'aide plutôt : elle force à réfléchir. Je rumine longuement certaines phrases ; je n'en écris pas une sans l'avoir parlée dans ma tête, jusqu'à ce qu'elle me convienne. Après, je me corrige très peu, je ne fais pas de versions successives, je suis trop paresseux pour ça.

**TL :** *Combien d'heures par jour ?*

**BL :** C'est très variable. J'ai parallèlement mon métier d'éditeur chez Gallimard, qui me fait beaucoup lire, en allemand surtout, mais aussi en français. Sur l'année, la traduction représente plus de la moitié de mon temps de travail, lequel dépasse les huit heures par jour. En ce moment je termine une traduction qui m'occupe à temps complet, jusqu'à dix heures par jour.

**TL :** *Pas mal pour un paresseux.*

**BL :** Ce qui m'aide, c'est que je ne regarde pas la télévision...

**TL :** *On ne peut avoir qu'un écran dans sa vie...*

**BL :** C'est ça ! Le soir, sauf quand nous dînons avec des amis, je me remets au travail jusqu'à minuit ou une heure.

**TL :** *Tu as pratiqué la musique intensivement dans ta jeunesse. Ce travail t'a-t-il aidé plus tard dans l'écriture ?*

**BL :** Oui, j'en suis persuadé. Dans une classe de conservatoire, où l'on attend parfois des heures avant de jouer cinq minutes, on apprend entre autres qu'une phrase, c'est toute une histoire, et qu'il faut la reprendre des dizaines de fois avant qu'elle sonne juste. C'est une bonne école.

**TL** : *Une école de l'oreille ?*

**BL** : Pas seulement. Il s'agissait d'une classe de flûte (celle de Roger Bourdin, qui m'avait cédé son propre instrument d'étude, que j'ai encore), et un instrument à vent met en jeu le corps tout entier, la respiration, le souffle et son articulation, d'où procède tout le rythme... De là à la prosodie, il y a plus que métaphore. On éprouve des évidences très concrètes sur ce qu'est la parole – dont le texte écrit n'est que la notation, la partition. Le théâtre, plus tard, m'a fait connaître à nouveau les mêmes évidences. Et d'ailleurs quand Henri Meschonnic met des blancs dans les versets bibliques, je crois comprendre qu'en somme il veut dire la même chose.

**TL** : *Tu as aussi porté longtemps une troisième casquette, celle de professeur...*

**BL** : Oui, et avec plaisir. Mais j'ai commencé à traduire avant même de passer l'agrégation, et j'ai longtemps mené de front les trois activités – car cela fait aussi plus de vingt ans que je joue à l'éditeur.

**TL** : *Ces trois bonshommes que tu portes en toi se sont-ils fait du tort, ou se sont-ils plutôt aidés mutuellement ?*

**BL** : C'est un seul bonhomme, et au fond c'est sinon le même métier, du moins la même branche : on fait dans l'import. Sélectif et critique. Toutes ces activités se recourent. Par exemple, il m'arrivait de traduire avec mes étudiants des passages d'un livre sur lequel je travaillais, ou de découvrir pour un éditeur un livre qu'ensuite il me faisait traduire, etc.

**TL** : *Tu as enseigné la version ?*

**BL** : L'histoire de la littérature et la version. Pour le thème, j'ai toujours refusé, convaincu qu'on ne peut bien traduire que vers sa langue maternelle. Je parle gentiment l'allemand, je l'écris facilement, mais traduire vers l'allemand, non, ça ne me convient pas, ce n'est pas mon métier. La traduction vers le français, je l'ai enseignée à la Sorbonne mais aussi à Germersheim un an, et à l'ESIT pendant des années, sur des textes non littéraires ; mais, la terminologie mise à part, les problèmes sont plus voisins qu'on ne le croit souvent.

**TL** : *En enseignant la version, n'as-tu pas été gêné par les exigences de cet exercice, qui ne sont pas tout à fait celles de la traduction pour l'édition ?*

**BL** : Oui, en effet. Il y a une différence : une prudence nécessaire, des libertés qu'on ne peut pas prendre – même si une bonne version d'agrégation se rapproche fort d'une bonne traduction publiée. Mais ce qui est intéressant, justement, c'est d'explicitier, de thématiser ces différences, comme je le

faisais avec mes étudiants. Il m'arrivait de m'appuyer sur des traductions publiées, non pas pour les critiquer, mais pour montrer ces différences – sans manquer de rappeler que les traducteurs de métier ne passent pas nécessairement quatre heures sur deux tiers de page, comme les agrégatifs !...

**TL** : *Penses-tu avoir évolué dans ta pratique et ta vision de la traduction ?*

**BL** : Oui. Je n'ai guère changé de méthode (pas de « brouillon »), mais j'ai eu dans mon parcours plusieurs grandes chances, qui à chaque fois m'ont ouvert un peu plus les yeux. La première, c'est d'avoir eu, lorsque j'étais étudiant, un lecteur qui s'appelait Paul Celan, auprès duquel j'ai compris et appris beaucoup de choses essentielles. Celan était lecteur rue d'Ulm quand j'y étais élève, et il nous donnait des heures de thème, donc du français vers l'allemand, d'une manière à la fois circonspecte et lumineuse, inoubliable. J'ai eu plus tard la chance de travailler pour le théâtre, et là encore j'ai appris, au contact des comédiens, une foule de choses qui m'ont servi bien au-delà de la traduction théâtrale. Et d'abord ceci : qu'une phrase juste, c'est une espèce de petite scène ou d'histoire en miniature, avec une exposition, une progression dramatique, un suspens, une chute finale – comme la phrase de Kafka dont je parlais tout à l'heure à la table ronde des Assises, la première phrase du *Procès*, qui à mon avis ne doit pas se terminer sur l'indication « un matin », mais par l'information la plus forte, « fut arrêté ».

**TL** : *Quels rapports as-tu avec les metteurs en scène ?*

**BL** : Ah là, là... Expériences très diverses ! Certains retripatouillent la traduction, d'autres se l'approprient carrément. C'est toujours plus ou moins un combat, les metteurs en scène considèrent souvent le texte traduit comme un matériau brut et le traducteur comme son fournisseur, voire son simple livreur. Il faut se défendre, et surtout défendre le texte. Mais j'ai de bons souvenirs : j'ai aimé travailler avec Bernard Sobel, sur Brecht, il avait face au texte autant de perspicacité que de respect. Et j'ai rencontré chez lui des acteurs extrêmement cultivés, très modestes, dont le contact m'a beaucoup enrichi. Évidemment on ne trouve pas du tout la même philosophie au Boulevard – car j'en ai fait aussi. Jacques Villeret, pour *La contrebasse* de Süsskind, par exemple, demandait parfois de petits changements. Cela dit, je suis très respectueux des comédiens, même de ceux qui me disent : Je ne peux pas dire ça. Dans ces cas-là, il faut les écouter, trouver autre chose.

**TL** : *T'arrive-t-il de relire tes anciens travaux ?*

**BL** : Oui, pas trop, et cela peut me mettre extraordinairement mal à l'aise. Au théâtre surtout, quand je vais voir une pièce que j'ai mise en français, je

suis sur les charbons ardents. C'est une expérience passionnante – et terrible. À un degré moindre, relire une traduction faite dix ans plus tôt, c'est parfois dur. Mais j'avoue qu'il m'arrive aussi, quelquefois, de me relire avec un parfait narcissisme !

**TL** : *As-tu un souvenir de relecture particulièrement heureux ?*

**BL** : Oui. Une page de Kafka qui s'intitule « Un message de l'empereur ». Non pas ma première version, mais celle que j'avais refaite plusieurs fois avec mes étudiants, car au début je n'avais pas compris certaines choses, ou du moins pas vu ce qui était vraiment important. Il y a comme cela quelques pages dont je peux me dire, après coup, qu'elles fonctionnent bien, presque aussi bien que l'original.

**TL** : *As-tu déjà traduit en collaboration ?*

**BL** : Oui. Pas beaucoup. De deux façons. Une que je n'aime pas, qui consiste à se mettre deux à une table et à discuter de chaque phrase. Cela ne manque pas d'intérêt, mais c'est terriblement coûteux en temps et en énergie. De deux choses l'une : ou l'on travaille avec une sorte d'âme sœur, et alors ce n'est pas la peine, puisqu'on tombe sur les mêmes solutions ; ou bien on passe son temps à ne pas être d'accord. Une autre formule me plaît davantage, c'est que l'un fasse une première version que l'autre révise. C'est ce que nous pratiquons parfois, ma femme et moi, mais sur des textes moins littéraires. Concernant des œuvres littéraires, il m'est aussi arrivé, avec Claude Porcell notamment, de couper le livre en deux, chacun traduisant une moitié. Dans ce cas il faut évidemment se mettre d'accord au départ sur un certain nombre de conventions, de choix, et terminer par une relecture mutuelle. Il se trouve que Claude Porcell a été mon étudiant, que nous travaillons un peu de la même façon, et je crois que dans ces livres de Grass traduits à deux la couture ne se voit pas. Personne ne sait qui a fait quoi ! Je l'ai oublié moi-même !

**TL** : *Tu te qualifies de « traducteur tous terrains », tu as une bibliographie imposante, tu pratiques le roman, le théâtre, tu traduis aussi des textes moins littéraires, des pièces radiophoniques, des documentaires télé...*

**BL** : J'ai commencé, comme beaucoup d'autres, par des articles de revues politiques, historiques, à des tarifs parfois épouvantablement bas. J'ai traduit de la critique littéraire, dont des essais d'universitaires allemands sur Camus, que j'adorais et adore toujours. Et aussi des ouvrages de sciences humaines, pour décharger ma femme qui travaille plutôt dans ce domaine. Et il m'arrive encore de traduire des documentaires pour ARTE.



**TL** : *Ta motivation, dans ces cas-là, est-elle purement alimentaire ?*

**BL** : Autrefois, oui. Aujourd'hui, c'est aussi et surtout par principe : je crois qu'il ne faut pas se limiter à un auteur, ni même à un genre. Il faut garder à l'esprit tous les compartiments linguistiques d'une langue. Ne serait-ce que pour bien traduire du roman, où l'on est confronté à toutes sortes de domaines et de langages. Et puis ces textes plus faciles se traduisent plus vite et ce papillonnage m'aère, me délasse un peu des textes sur lesquels on doit rester longtemps.

**TL** : *Et la poésie ?*

**BL** : J'en ai très peu traduit, à part quelques poèmes de Nelly Sachs, et l'équivalent d'un volume de poèmes et chansons de Brecht.

**TL** : *Pourquoi ? Est-ce un manque d'attrance ?*

**BL** : Non, au contraire. Plutôt la conscience que l'entreprise est désespérée. Je veux bien m'atteler à tel ou tel poème, dans l'espoir que ça va peut-être marcher, mais je ne m'attaquerai jamais à tout un recueil, sachant que certaines pièces ne passeront pas en français, inévitablement. Et puis si j'aime beaucoup la poésie, je ne suis pas très doué pour la traduire !

**TL** : *Venons-en aux retraductions...*

**BL** : ...dont je suis devenu à un moment une espèce de spécialiste ! J'ai fait comme ça six volumes de Kafka pour Garnier-Flammarion, deux livres de Robert Walser, je crois, dont des traductions existaient déjà. Je n'aime pas trop cette posture, d'ailleurs ; j'ai l'impression d'être le pion qui arrive derrière pour corriger ses prédécesseurs. Je n'en fais plus.

**TL** : *Comment procédais-tu ?*

**BL** : Je traduais d'abord, puis je consultais mon ou mes devanciers. Il m'arrivait de leur emprunter des solutions réussies, ou du moins de m'en inspirer, mais à vrai dire ce n'était pas si fréquent. Ce qui tendrait à prouver que nous avons chacun notre manière de faire, notre démarche propre.

**TL** : *Ces traductions qu'on t'a proposé de concurrencer, il a dû t'arriver de les trouver bonnes ?*

**BL** : Tout à fait ! Le travail de Vialatte, entre autres, me plaît bien. Il est arrivé dans un terrain totalement vierge, et ce qu'il a donné, en y mettant sa personnalité propre d'écrivain, tient encore la route !

**TL** : *Gardes-tu le temps de lire ?*

**BL** : Comme éditeur, je lis – au moins partiellement – à peu près tout ce qui

se publie en allemand dans le domaine de la prose narrative, ce qui est très instructif pour le traducteur que je suis. Je lis aussi, en français, des manuscrits qui arrivent chez Gallimard. Ce que je vois décroître, c'est le temps consacré à de pures lectures de plaisir. Mais de temps en temps, tout de même, je laisse tout de côté pour relire *La chute* de Camus... ou quelques chapitres de Montaigne, ou du Diderot, ou du Rilke, etc.

**TL** : *As-tu d'autres dieux ?*

**BL** : Musil.

**TL** : *Tu l'as traduit ?*

**BL** : Non, tout était fait par Jaccottet, très bien d'ailleurs. Philippe Jaccottet est l'un de mes modèles. Un maître.

**TL** : *D'autres noms ?*

**BL** : Comme traducteur ? Jean-Claude Hémery, qui traduisait Arno Schmidt !

**TL** : *Et parmi les écrivains ?*

**BL** : Bouh ! Je me sens plutôt éclectique, et passablement inculte. Je n'ai jamais lu Dickens, Dostoïevski m'ennuie, mais Borges aussi, et Nabokov... J'arrête là : je me ferais écharper ou mépriser ! Quand j'étais très jeune je lisais assez peu, mais beaucoup de poésie, et il m'arrive souvent aujourd'hui d'en relire. Cela peut paraître ringard, mais j'ai relu récemment une bonne partie de celle de Hugo. Baudelaire, je l'ai lu cent fois...

**TL** : *Quelle relation as-tu avec la langue française ? Es-tu à genoux devant, ou t'agace-t-elle parfois ?*

**BL** : Les deux ! Pour la syntaxe, ça va encore, bien qu'elle soit rigide. Mais quand on traduit de l'allemand, surtout, on est frappé par la pauvreté lexicale du français. Alors que l'allemand, lui, non seulement fabrique presque autant de mots qu'il veut, mais a gardé d'autre part ses mots concrets. En français, pour traduire bien des impressions sensibles, des qualités de lumière, des mouvements précis, il faudrait recourir à des parlers locaux, aux expressions dont disposaient mes aïeux corréziens ou dauphinois... Nous avons une langue de notaires et de courtisans, très bien, mais le concret, nom d'une pipe, pourquoi souvent n'avons-nous plus de mots pour le dire ? Et en même temps, le français est une langue admirablement limpide et musicale, capable de cerner ou d'évoquer tant de choses... Je l'aime profondément. Cela dit, je crois qu'il est plus facile de traduire vers l'anglais ou l'allemand, plus malléables.

---

**TL** : *Quels sont tes projets de traducteur ? Y a-t-il encore des livres qui te mettent l'eau à la bouche ?*

**BL** : Oui, bien sûr, et j'attends le prochain ! Je ne sais d'où il viendra ni qui l'aura écrit. Car je rappelle, au risque de choquer, que nous faisons un métier subalterne : nous écrivons des livres dont nous ne sommes pas les auteurs. Donc, j'attends. Je cherche et j'attends. J'espère le prochain livre qui me donnera l'envie de le faire lire, ou le regret de ne l'avoir pas écrit moi-même. Ou bien ce regret et cette envie en même temps. Alors, pour la nième fois, j'ouvrirai un nouveau dossier, et la navigation commencera...

Propos recueillis par  
Michel Volkovitch

Bernard Lortholary ne sait plus lui-même combien d'ouvrages il a traduits, de Franz Kafka (6 volumes) à Bertolt Brecht en passant par Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Peter Härtling, Rainer Maria Rilke, Patrick Süskind, Robert Walser et quelques autres. Il a beaucoup travaillé pour le théâtre comme traducteur ou adaptateur (Brecht, Dürrenmatt, Horvath, Kafka, Süskind, Walser, Wedekind...), ainsi que pour la radio (une trentaine de pièces radiophoniques) et la télévision (une centaine de documentaires). Il a enseigné à la Sorbonne et à l'ESIT et rédigé notes et préfaces pour des livres de Büchner, Chamisso et Goethe. Il exerce depuis près de trente ans des responsabilités éditoriales, chez Flammarion puis Gallimard. Le grand prix national de la traduction lui a été décerné en 1992, le prix Laure-Bataillon en 1997.

## JOURNÉE DE PRINTEMPS

*La Journée de printemps d'ATLAS s'est tenue le samedi 9 juin 2001 à l'Institut culturel italien, rue de Varenne à Paris. Elle était dédiée à la mémoire de Yusuf Vrioni, traducteur d'albanais, prix Halpérine-Kaminsky Consécration, ami fidèle des Assises et citoyen d'honneur de la ville d'Arles. Après une présentation du thème retenu cette année, « Le corps d'une langue à l'autre », par Marie-Claire Pasquier, les participants se sont répartis entre les différents ateliers : allemand avec Jürgen Ritte, anglais avec Suzanne Mayoux, espagnol avec Françoise Thanas et russe avec Hélène Henry.*

*L'après-midi, les participants ont eu le choix entre un atelier d'anglais avec Rémy Lambrechts, d'italien avec Alain Sarrabayrouse, d'écriture avec Michel Volkovitch et une formule nouvelle proposée par Jean-Baptiste Coursaud, Laurence Kiefé et François Mathieu : un atelier transversal centré autour de la littérature pour la jeunesse et couvrant trois langues, le norvégien, l'anglais et l'allemand. En fin de journée, avant le cocktail dans les jardins, une séance plénière, animée par Marie-Claire Pasquier, a dressé un bilan de ces ateliers.*

---

Marie-Claire Pasquier

## **Le corps d'une langue à l'autre**

Le corps est un sujet tellement inépuisable qu'il peut paraître outrecuidant de lui consacrer une seule journée. Je voudrais me concentrer pendant quelques minutes sur la question : en quoi est-ce que cela nous concerne, spécifiquement, en tant que traducteurs ? Je crois que, plus qu'un autre, notre métier de traducteurs littéraires nous fait prendre conscience de la relativité culturelle de notre perception du monde, y compris dans ce que l'humain a de plus fondamental, de plus universel, le corps.

Entre corps et langage. Voilà bien notre problématique d'aujourd'hui. Nous qui avons à faire au corps de la langue, à la prendre au corps, et pas seulement à son système. Nous qui travaillons sur un « corps étranger », mais pour l'intégrer, au contraire de l'organisme, qui cherche, pour maintenir son intégrité, à l'expulser. (Il y aurait à poursuivre cette métaphore, dans l'exercice de la traduction, du « corps étranger »). La perception du corps propre et du corps de l'autre se traduit dans la langue. On pourrait aller jusqu'à dire des langues agglutinantes qu'elles expriment un fantasme de corps non morcelé. Le corps, pas seulement « d'une langue à l'autre », comme nous l'avons dit en bravant d'éventuels sarcasmes, mais à l'intérieur de chaque langue, de notre langue en particulier, et de la langue que nous traduisons. D'une époque à l'autre, d'une classe sociale à l'autre, d'une situation à l'autre, que ces situations soient, par exemple, d'agression ou d'intimité, de danger ou de maladie. Cela se joue entre les langues, dans le système de découpage des différentes langues et aussi, j'insiste, à l'intérieur d'une même langue, entre hier et aujourd'hui.

Abordons brièvement deux points. Premier point, le corps objet de toutes les métaphores. Ces fameuses métaphores qui se font à la halle plutôt

qu'à l'académie. Plus une langue a ses lettres de noblesse, plus elle est riche en expressions populaires créées à partir de l'expérience la plus immédiate, le corps. On passe d'une situation physique, d'une fonction corporelle connue de tous, à une attitude mentale, fortement expressive. Le domaine des insultes est inépuisable : « Tu me fais... » (pudique « et cetera »).

C'est là que le traducteur n'est pas sorti de l'auberge. Et c'est là que, pour le français, les francophones ont un avantage sur leurs malheureux amis qui ne le sont pas. Parce qu'en plus, ces expressions sont figées par l'usage, on ne peut pas en changer un iota, et elles se font parfois prier pour livrer leur sens. Je ne vais pas multiplier les exemples, il pourrait y avoir là, aux Assises, l'objet d'un bel atelier thématique. Juste pour se faire plaisir, une seconde, une brève litanie :

Perdre la main, avoir la haute main, les mains sales, en main propre, la main verte, pris la main dans le sac. La main sur le cœur, le cœur sur la main. À cœur ouvert, à cœur joie, du baume dans le cœur, cœur pris cœur à prendre. Pieds et poings liés. À bouche que veux-tu. À gorge déployée. Je m'en bats l'œil.

Deuxième point : les interdits, les tabous. Les codes du comportement corporel varient selon les cultures. Mentionnons :

- Ce qui peut se faire/ne pas se faire, en public/en privé, ce qui peut se dire/ce qui ne peut pas se dire (donc ce qui n'est pas dit). Par exemple, j'ai appris avec surprise qu'en Extrême-Orient, le comble de l'incorrection, c'est de se moucher à table. Alors que fait-on si l'on est enrhumé ?
- Le montrable/le non montrable. Prenons le corps féminin, suivant les cultures : les cheveux, le bas du visage, les seins, les genoux, voire les chevilles. Dans le jeu du caché/montré, dans le jeu érotico-linguistique du deviné, il faut que ce que l'on devine soit perçu comme tabou.
- Le dicible/le non dicible (les fonctions corporelles, ou « naturelles », le sexuel).
- Tout ce qui touche aux odeurs, tout ce qui évoque le « sentir mauvais ».

Les religions avec leurs interdits créent un rapport spécifique au corps. Pour désigner les parties intimes des jeunes filles pensionnaires qu'il fallait soumettre à l'hygiène tout en respectant la pudeur, les bonnes sœurs catholiques avaient inventé jadis un terme charmant : « la soucoupe intérieure ».

Les non-traducteurs nous diront : quel est votre souci ? On ne vous demande pas de traduire ce qui n'est pas là, mais ce qui est là, sur la page. Nous, nous savons bien que ce n'est pas si simple. Nous savons bien, depuis

---

Nathalie Sarraute et Pinter, et, avant eux, depuis Freud, et, avant lui, depuis Shakespeare, et, avant lui, depuis Moïse, ou même Adam, que ce qui n'est pas dit informe le dit. Si nous nous obstinons à penser que pour traduire il faut comprendre – pas tout comprendre, certes, mais au moins comprendre les enjeux d'un texte dans un système linguistique, donc culturel, donné – alors le non-dit nous importe autant que le dit. Et sur le non-dit du corps, ah, vous le savez bien, il y aurait long à dire.

Jürgen Ritte

## Le corps du texte

Commençons par deux anecdotes qui se trouvent à l'origine de cet atelier que je qualifierais à la fois de jouissif, d'inventif et d'instructif (les participants me corrigeront dans un prochain numéro de *TransLittérature*). Voici la première : en mars 2000, ma collègue Anne Saint-Sauveur fit venir à Paris une exposition sur l'exil des Autrichiens auteurs de livres pour la jeunesse. Dans le catalogue de cette exposition (*Little Allies/Kleine Verbündete*), je découvris parmi les auteurs contraints à l'émigration par les nazis le journaliste, critique de théâtre et écrivain viennois Felix Salten (1869-1945). Il y figurait en tant qu'auteur des aventures de « Bambi » (1923), un de ces animaux attachants rendus immortels par les soins de la Walt Disney Corp., et ceci dès 1942. Voilà un élément important dans la bibliographie de notre auteur que j'ignorais. Mais il y a mieux : Felix Salten est aussi l'auteur présumé d'un ouvrage anonyme paru en 1906 sous le titre « Josefina Mutzenbacher. Histoire d'une fille de Vienne racontée par elle-même ». Ce que la traduction française de ce titre ne dit pas, c'est que la fille de Vienne est, dans l'original allemand, une « fille de joie », une « *Dirne* » : *Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*. L'histoire d'une biche et l'histoire d'une pute – décidément, il y avait de la place dans la ménagerie de Felix Salten à qui nous devons également des histoires d'écureuil, de chaton et de chien, cette dernière (« *Der Hund von Florenz* ») ayant obtenu une mention spéciale de Hugo von Hofmannsthal...

Et maintenant la seconde anecdote. Lorsque, quelques mois plus tard, à Berlin, par un beau jour de septembre 2000, l'écrivain américain Harry Mathews me demanda de lui procurer un classique allemand de la



pornographie littéraire qu'il se proposait de traiter selon la méthode « s+7 » (chaque substantif du texte est remplacé par le septième qui le suit dans un dictionnaire librement choisi), je me trouvai dans l'embarras : si ce que l'on appelait jadis l'« Enfer de la Bibliothèque nationale » est bien peuplé d'auteurs français célèbres, qu'ils soient « classiques » ou « modernes », hommes ou femmes, les écrivains de langue allemande s'y font rares, très rares. Sont-ils vraiment si vertueux ? Cela me semble peu probable. Mais quoi qu'il en soit, c'est le souvenir de l'exposition vue au mois de mars qui me sauva : le lendemain de sa requête, j'apportai la « Mutzenbacher », seul ouvrage pornographique de l'espace germanophone que l'on puisse qualifier de « classique », à Harry Mathews qui se mit immédiatement au travail. Le résultat de ses manipulations oulipiennes sur le corps du texte (et celui de la belle Josefina !) était remarquable. Harry Mathews fournissait la preuve qu'aucun mot n'est pornographique en soi et que ce sont bien le contexte, l'attente du public et l'imagination du lecteur qui transforment un vocable au départ aussi innocent que, par exemple, « quincaille » ou encore « légume » en termes à connotations fortement érotiques. On peut aller encore plus loin : le charme *littéraire* (laissons les autres charmes du genre à l'appréciation personnelle de chaque lecteur), le charme littéraire de la littérature pornographique – et, en tout état de cause, de la « Josefina Mutzenbacher » – réside précisément dans un lexique où sont savoureusement mélangés mots d'origine dialectale et argotique, mots archaïques, mots inventés. Des mots, enfin, qui sont rarement pornographiques ou grivois « a priori ». Ce qui m'amena à formuler l'hypothèse suivante : les résultats surprenants de la méthode « s+7 » seraient les mêmes si l'on appliquait aux textes obtenus grâce à la méthode « s+7 » la méthode « s+7-7 » ! Des lexicographes tel Pierre Guiraud (*Dictionnaire érotique*, Paris, 1978) ne s'y sont pas trompés. L'écrivain Oswald Wiener qui, en guise de postface à la première édition moderne de la « Mutzenbacher » (celle de 1969), donna un dictionnaire érotique du parler viennois, non plus.

Mon choix était donc bien arrêté lorsque tomba le sujet de notre Journée de printemps. À la difficulté bien connue des traducteurs de traduire le corps d'une langue à une autre (les parties du corps, les positions du corps dans l'espace, les mouvements du corps, enfin, tout ce qui fait suer un candidat à l'agrégation d'une langue moderne exposé au supplice du « thème ») s'ajoute ici un problème de traduction à l'intérieur de la langue de départ : la traduction du corps en dialecte viennois autour de 1900. Les discussions à l'Institut culturel italien étaient animées comme l'est le texte de Salten, et les participants étaient soucieux de tailler un habit lexical sur

mesure pour les corps toujours en action de la belle Josefine et de ses différents amants.

Rajoutons que la Mutzenbacher a réellement existé, qu'elle naquit en 1852 dans un faubourg viennois et qu'elle mourut, rangée, au début du siècle dernier à Vienne. Rajoutons aussi qu'il existe, depuis 1979, une traduction française de l'histoire de sa vie au Mercure de France. Chose curieuse, l'édition de poche (Folio, n° 3057, Paris 1998) ne donne plus le nom du traducteur (Jean Launay). Chose encore plus curieuse, voire inquiétante : la belle préface du traducteur a été amputée, pour l'édition de poche, de la moitié du texte. Il est vrai que le traducteur y parlait du jeune âge de la Mutzenbacher débutante dans l'exploration des plaisirs que pouvait lui procurer son corps, et des relations incestueuses qu'entretenait la petite Josefine avec son père et son frère (ne parlons pas du curé, du maître d'école, du gardien de son immeuble...). Un cas d'auto-censure ? Un tribut à l'esprit de la « *political correctness* » ambiante ?

---

Suzanne V. Mayoux

## Le nez de la traductrice

Si j'ai accepté d'animer un atelier de traduction pour la journée de printemps d'ATLAS – exercice qui m'inspirait une certaine appréhension –, c'est surtout parce qu'Ann Grieve m'a suggéré de choisir un passage d'*Écrit sur le corps*, roman de Jeanette Winterson que j'avais beaucoup aimé traduire. Ce travail remontant à une bonne dizaine d'années, je me souvenais surtout du défi oulipien qu'il présentait, car dans ce roman le sexe du narrateur est inconnu, quoique actif. Ce qui ne pose guère de problème en anglais, chose intéressante en soi, mais devient assez acrobatique en français et oblige à jongler non seulement avec les adjectifs, mais avec nos chères règles d'accord des participes passés.

Toute traduction est un corps à corps. En l'occurrence, on pourrait dire que quatre corps étaient en présence : outre le corps écrivant de l'auteur et mon propre corps traduisant, le corps de *je* la narratrice/narrateur et celui de Louise, la femme aimée par elle/lui. Séparée de Louise par la maladie de celle-ci, *je* se plonge dans les ouvrages médicaux : « L'anatomie se mit à m'obséder. » Il/elle entreprend une sorte de blason du corps de Louise. « Laisse-moi pénétrer en toi... Je vouerai ma vie au repérage de tes passages secrets, des entrées et sorties de ton corps. »

Le corps occupant abondamment le premier plan, j'ai eu du mal à choisir un extrait plutôt qu'un autre. D'autant qu'à relire le livre, le doute m'a saisie. La difficulté particulière de faire passer « le corps d'une langue à l'autre » provient le plus souvent, me semble-t-il, de ce que la gestuelle la plus banale est liée à la culture, surtout dans sa transcription littéraire. On se tape beaucoup moins sur le dos ou sur l'épaule en français, sans parler des

hochements de tête. De plus, l'anglais condense en un verbe et éventuellement un adverbe ce qui nous demande toute une phrase, du même coup plus précise. Si bien qu'il m'arrive, en traduisant, d'avoir à mimer un geste pour pouvoir le décrire. Par exemple, *he reached back* : sentant quelque chose sous sa tête, est-ce que l'homme allongé « lève le bras pour palper l'objet », ou « replie le bras en arrière... » ? C'est ce genre de petits problèmes qu'il me paraissait intéressant d'aborder dans cet atelier. Or, l'écriture de Jeanette Winterson ne s'y prête pas. Elle est à la fois trop exploratrice du réel et trop poétique, décalée. Ce qui est partout présent dans *Written on the Body*, c'est l'essence – les sens ? – de l'être.

Ce n'est donc pas sans appréhension que j'ai finalement choisi deux passages de ce blason : *The clavicle* (Ta clavicule est à la fois le clavier et la clef...) et *The nose*, le nez, en prévoyant de commencer par le second, plus tangible. Peut-être ai-je eu du nez, car le débat fut si passionné, et passionnant, que la clavicule est tombée à l'eau faute de temps.

Manquant d'expérience en la matière, je pensais que nous pourrions élaborer une ébauche de traduction collective et peut-être la confronter ensuite avec ma propre version. Mais, comme j'avais omis de préciser à l'avance cette intention, les participants disposaient d'emblée de la double photocopie et nous avons procédé à une sorte d'analyse critique continue, ce qui n'était peut-être pas plus mal. Quel traducteur, lisant une traduction d'une langue connue de lui, ne s'interroge pas sur le texte d'origine ? Peut-il ne pas avoir de contre-propositions à l'esprit ? Les contre-propositions ont abondé, et elles ont permis de creuser la signification, celle du texte et celle des choix. Permis, je crois, de mettre en évidence à quel point le traducteur fait appel à son vécu physique autant qu'à ses capacités mentales.

*The sense of smell in human beings* / L'odorat de l'être humain... Ne faudrait-il pas garder le mot « sens » ? Oui, mais cette fois c'est le français qui est plus condensé que l'anglais. Pourquoi le singulier au lieu du pluriel ? Je me suis souvenue, un peu prétentieux de ma part, que cette question avait été posée à Yves Bonnefoy à propos de sa traduction de Yeats. Pas plus que moi il n'avait vraiment donné de réponse. *The yeast smell of her sex* / L'odeur de levure de son sexe. Pourquoi pas « levain » ? Parce que les levures, et tant pis pour la miche appétissante. Plus compliqué (trop compliqué, comme on répond aux enfants) : *Three days without washing and she is well-hung and high* – Trois jours sans se laver, elle est à point. (Il vient d'être question de cuisine et de perdrix.) *Well-hung* (littéralement, bien suspendu) ne signifie-t-il pas bien monté ? Bon, mais alors qu'en faire ? *Mea-culpa*, je n'ai pas trouvé. Censure inconsciente ? Nous n'avons pas trouvé.

---

Françoise Thanas

## Le corps en acte

Comment un auteur de théâtre écrit-il le corps ? Dans les trois extraits retenus, les auteurs « font parler » le corps de manière inhabituelle. Suit une brève présentation de Griselda Gambaro, Ricardo Monti et Eduardo Pavlovsky, qui ont tous trois écrit une vingtaine de pièces, toutes représentées et publiées. Le plan d'étude est le suivant : situation de l'extrait dans le déroulement de la pièce, impressions et commentaires sur le texte original, questions d'ordre général. Comment le corps est-il représenté ? Pourquoi ? Avec quels mots ? Puis examen des particularités de langage, des difficultés de traduction avec, toujours présent à l'esprit, le souci d'oralité.

Premier extrait tiré de *La malasangre* (1981) de Griselda Gambaro. L'action se situe en Argentine au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, sous la dictature de Juan Manuel de Rosas. L'Histoire sert de toile de fond au développement de conflits au sein d'une famille. À sa tête, le Père, tout-puissant, dominateur. La Mère, soumise à son autorité au point de trahir leur fille, Dolorès. Firmin, le domestique, auquel le Père délègue ses pouvoirs quand il faut faire « le sale boulot ». Rafael qui, après avoir longuement attendu sous la pluie, est choisi comme précepteur par le Père parce qu'il est... bossu. Le Père « se servira » de cette déformation du *corps* comme d'un *objet* de torture. Et c'est au travers de cette caractéristique physique que s'établiront les rapports bourreau-victime. L'extrait choisi correspond au moment de l'arrivée de Rafael dans ce huis-clos. Le Père commence par l'examiner en tournant autour de lui comme s'il était une curiosité, et en faisant de nombreux commentaires... D'où, lors de la représentation, une gestuelle qui accompagne, ponctue, illustre le texte. Il le fait en adoptant souvent un ton aimable, mondain, comme s'il recevait un hôte de marque, s'inquiétant de

savoir, par exemple, s'il fait assez chaud chez lui. Il s'empare de cette déformation du corps pour jouer avec le personnage de Rafael, pour le manipuler, soit en feignant de le valoriser pour cette caractéristique que les autres n'ont pas, soit en feignant de le plaindre (« Ça n'est pas lourd ? »... « C'est comme porter un sac rempli de pierres. Toujours. Quand vous dormez et mangez et marchez. Et... faites l'amour. ») Et, humiliation suprême, il lui demande de se déshabiller...

L'écriture suit les méandres de la pensée perverse du Père. On pourrait dire qu'elle est au service de son propos : déstabiliser, humilier. Il crée un climat de confiance dans une réplique pour, dans la suivante, arborer son pouvoir et l'imposer férocement. Les phrases sont courtes, hachées, truffées d'interrogations qui lui permettent de changer abruptement de ton et de jeu, d'aller de la naïveté à la bienveillance mielleuse, en passant par le sadisme le plus raffiné.

Ces caractéristiques ont été repérées par les participants. Respecter la syntaxe était une évidence : rythme saccadé, volte-face, ruptures de ton, répétitions, interrogations. Mais comment choisir les mots qui recréent la musique forte de la langue originale, une musique qui blesse ou qui semble rassurer, qui va au-delà des mots, au-delà du sens ? Pour que le spectateur ressente, physiquement, dans son propre corps, jusqu'à l'ébranler, toute cette violence souterraine qui parcourt le texte, et renvoie à d'autres violences, présentes ou passées.

Deuxième extrait tiré de *Une passion sud-américaine* (1989) de Ricardo Monti. L'action se déroule au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un lieu inhospitalier, un général et son aide de camp attendent l'aube pour livrer bataille. Ils ont deux prisonniers, une jeune fille et un curé qui fuyaient pour vivre leur amour. Dans ce même lieu, une troupe de théâtre qui va « jouer » pour le général cette passion amoureuse, qui est en même temps une transgression des lois. La « représentation », faisant référence à Dante, commencera par l'Enfer puis se poursuivra par le Monde, le Purgatoire, le Paradis... Dans l'extrait choisi, une chanson écrite en vers, la troupe « représente » l'Enfer. L'auteur évoque, plutôt qu'il ne décrit, le sexe de l'homme en n'utilisant aucun mot du vocabulaire du corps, mais uniquement ceux de la religion catholique. Tout est dans le non-dit, l'allusion, comme s'il était demandé aux mots d'occulter les mots et l'acte. De les camoufler. Comme si le corps et la sexualité ne pouvaient être dits qu'avec des mots d'emprunt.

Le texte étant en vers, il fallait respecter un rythme, trouver des rimes, donc ne pas hésiter à inverser les mots, à les déplacer d'un vers à l'autre.

« Elle dit, mon doux frère / personne n'eut en ce monde / à portée de main / mystère aussi profond / ni hostie de communion / si dure à avaler. » La jeune fille est-elle réellement naïve ou cache-t-elle sa « faute » ? Le curé répond : « Ce que tu vois trois ma fille aimée / n'est qu'un en réalité / Compte ma fille avec attention / mystérieuse est la vérité / deux qui pendent et un dressé / Très Sainte Trinité. »

Un participant fait une proposition de traduction des deux premiers vers de la réponse du curé : « Ce que tu vois ma fille aimée, / trois et un sont à la fois », ce qui colle davantage au texte original. Quant à la rime : dans la première option, le mot « réalité » a été ajouté pour rimer avec « aimée » ; dans la seconde, « à la fois » a aussi été ajouté et constitue une répétition du dernier mot de la strophe précédente (« pour la première fois »).

Troisième extrait tiré de *La mort de Marguerite Duras* (2000) d'Eduardo Pavlovsky. Cette pièce est un monologue dans lequel un homme raconte des souvenirs. Une suite de réflexions sur des moments de vie, d'enfance, d'adolescence, sur des premières amours, des engagements politiques, des fulgurances de suicide, des délires de joie... À chaque évocation correspond un langage étroitement lié au contenu. Aux nombreux niveaux de langue s'ajoute une absence de ponctuation, ce qui, lorsque le monologue est dialogué et vif, peut parfois présenter des difficultés de compréhension. À quel moment le personnage parle-t-il en son nom, à quel moment commence-t-il à rapporter les propos de son interlocuteur ? Dans ce cas, se faire lire le texte original par un comédien peut être d'une grande utilité...

Dans l'extrait choisi, l'homme raconte le baiser qu'il a échangé avec une très jeune fille. Les participants, qui avaient lu l'extrait, avaient noté les caractéristiques de l'écriture, le style bien particulier, l'absence de ponctuation, les phrases longues... Nous avons juste eu le temps de remarquer que le même acte, où intervient le corps, est analysé et vécu différemment suivant l'âge et les attentes de chacun. Il aurait été intéressant de s'interroger sur la façon dont l'auteur – qui par ailleurs est psychanalyste – parle du sexe, de l'érection. Sur la façon dont la jeune fille en parle... ou plutôt n'en parle pas en parlant d'autre chose... Comment naît la sexualité et comment cette naissance est « dite »... Comment un homme d'âge mûr vit le vieillissement et comment ce vieillissement est « dit »... Les questions ont été évoquées. La réflexion suivra. Individuellement. Ou en une autre occasion.

Hélène Henry

## À corps et à cris

Le passage choisi pour le travail de l'atelier était la célèbre scène de l'accouchement de Kitty au chapitre 7 d'*Anna Karenine*. Pourquoi Tolstoï ?

Écrivain profondément spiritualiste dans ses choix idéologiques (jusqu'au refus de l'art, complice du divertissement et du plaisir), Tolstoï fonde en même temps une écriture du corps sans équivalent au XIX<sup>e</sup> siècle, en terrain russe tout au moins. La marque textuelle la plus étudiée est celle du détail récurrent qui, en désignant le personnage, en construit l'individualité : mains couvertes de bagues d'Anna, grandes oreilles de son mari Alexeï Karenine, belles dents et petite calvitie de son amant, etc.

Plus largement, le projet d'écriture tolstoïen passe par un débat avec le corps, à la fois exalté et redouté, surprésent et refoulé. Les moments décisifs des romans de Tolstoï sont ceux où le corps est engagé : naissance, agonie, mort. Corps menaçants et menacés, vies mises à l'épreuve de la physiologie, du besoin, de la maladie, de la blessure. Notons que si l'écrivain s'attarde au chevet des mourants, il s'absente au seuil de l'alcôve, ne consentant à décrire directement que des préfigurations de l'accomplissement sexuel : scènes de bal, de patinage.

C'est la place exacte de ce dire tolstoïen sur le corps que le traducteur, passant du russe au français, doit sans cesse évaluer et ajuster. À cet égard, le texte sur lequel nous avons travaillé était beaucoup plus délicat qu'il n'y paraissait au premier abord. Le passage à traduire se situe à la fin du chapitre où l'on voit la femme de Constantin Levine, Kitty, donner naissance à leur enfant, au terme d'un accouchement long et douloureux. Levine, égaré, terrifié, assiste à la délivrance de sa femme. La scène est tout entière écrite



de son point de vue : l'une des consignes de la traduction sera donc de ne pas sortir du mode de la focalisation interne. Le français, incapable, à la différence du russe, d'identifier le possesseur grâce au genre, exige parfois la répétition du nom (les mains de Kitty, de Levine, etc.). D'où un risque d'objectivation accrue, à éviter ici. Après débat, on a donc traduit, par exemple : « des mains s'élevèrent à la rencontre des siennes », en comptant sur le contexte énonciatif pour clarifier les rapports d'appartenance.

Le corps de la parturiente, au centre du texte, n'est donné à voir et à percevoir que dans la mesure où le personnage focal (Levine) le voit et le perçoit. D'où un champ relativement restreint, mais violemment investi. L'absence de ce corps même dans le champ visuel (Levine passe la moitié de la scène dans la pièce voisine) en accentue la présence, avec l'affect qu'elle induit. On s'est gardé de sous-traduire les marques insistantes du brouillage de la perception et de l'interprétation : « il ne savait plus... », « il avait complètement oublié », « retentit un cri qui ne ressemblait à rien », « il resta figé », « il jeta sur le médecin un regard effrayé, interrogateur », « quelque chose avait changé. Quoi donc, il ne le voyait ni ne le comprenait, et ne voulait ni le voir ni le comprendre », etc. Aucune considération d'« élégance » ou de « légèreté » ne tient devant une prosodie de l'accumulation qui dit la signification. De même, les multiples occurrences du mot « cri » devaient absolument être respectées.

À partir de cette identification du corps et du cri (ce qui n'est pas articulé), une réflexion a été menée dans l'atelier autour de tout ce qui, dans les texte, désigne l'anonymat du corps. C'est ainsi qu'on a préféré la traduction-calque « un cri qui ne ressemblait à rien » (deux occurrences) à la traduction interprétative d'Henri Mongault (« un cri qui n'avait rien d'humain »). De même, on a tenu à faire clairement entendre en français l'usurpation de la place de Kitty, la personne, par un « quelque chose » (en russe l'indéfini « *chto-to* ») : « Quant au visage de Kitty, il avait disparu. À sa place, il y avait maintenant quelque chose que rendaient terrible la crispation et le son qui en sortait ».

La prise de pouvoir par le corps étant signalée, dans le texte, par la surprésence active de ses parties (« la mâchoire tremblait », « les yeux restaient fixés », « des mains s'élevèrent... »), on a pris soin de leur conserver leur place de sujet grammatical de la proposition. Parmi ces parties du corps émerge le « visage » (huit occurrences), métonymie de la personne (en russe, un seul et même signifiant désigne le « visage » et l'« individu »). Il ne disparaît que lorsque triomphe le cri indifférencié du corps, d'un « ça » venu prendre la place de l'humain. À la fin du texte, la

lutte que se livrent ces instances devant le protagoniste atterré se résout par l'émergence de la « voix, haletante, vivante et tendre » de la personne ressuscitée.

On a tenté, en français, de conserver la place respective de ces éléments dans leur disposition signifiante, conformément à la double visée du texte : mettre en scène la prise de pouvoir du corps et l'effort désespéré d'une conscience pour le tenir en lisière.

---

Rémy Lambrechts

## Entrailles et ferraille

Quand la thématique « Traduire le corps » a été retenue pour cette Journée de printemps, j'ai immédiatement pensé à ce roman d'Alexander Stuart, *The War Zone* (traduction française : *Zone dangereuse*, Balland, 1992), où le corps est omniprésent. Le narrateur y est un jeune adolescent confronté à une double paire de corps problématiques, ceux de son père et de sa sœur aînée, dont il découvre la relation incestueuse, ceux de sa mère et d'un petit dernier qui naît au même moment.

Mais, quand il faut choisir un extrait, patatras : les corps, leur perception, leurs contacts, leurs excréments, etc., étaient bien omniprésents, mais diffusément, en réseau à travers l'ensemble du texte, sauf dans quelques passages difficilement soutenables, que je ne pouvais décentement pas proposer aux participants. En même temps, ce n'était pas vraiment une surprise, car, en dehors de problèmes techniques ponctuels, la plupart des questions spécifiques à la traduction se posent au niveau du texte dans sa globalité et sont donc difficilement saisissables dans un court extrait.

J'ai donc proposé à l'atelier de déplacer (légèrement) la thématique de « traduire le corps » à « “corporer” la traduction » ; soit : le/la traducteur/trice a un corps sensible, une expérience, une mémoire, un imaginaire de son corps, des corps, et notre ambition sera alors de repérer où et comment cette corporéité du traducteur intervient dans la traduction.

Pour cela, on peut imaginer un traducteur paraplégique, aveugle, sourd et tout le reste – mais parfaitement informé des langues et de la chose littéraire. Cela existe, sous une forme rudimentaire : ça s'appelle un logiciel de traduction automatique. On se représentera donc un logiciel de traduction

idéal, ayant une connaissance aussi fouillée qu'on le souhaite des langues et des littératures, et on examinera sur l'extrait proposé en quoi cette absence de toute perception sensible peut faire obstacle à la traduction.

C'est une problématique qui peut paraître un peu réactionnaire, quittant les rives de l'intertextualité éthérée pour sombrer dans la balourdise de la réalité comme arbitre de la fidélité en traduction. Mais, tout bêtement, le corps ne dit pas le vrai. En outre, une part de sa mémoire est elle aussi médiante, issue de récits, d'évocations, de lectures, comme en témoigne le fait qu'il n'est pas nécessaire d'avoir vécu les choses de première main pour les écrire ou les traduire. Mais l'imaginaire que nous avons des gestes, des bruits, des odeurs liés à telle activité ou situation, qui nous permet de les restituer, s'échafaude à partir d'un répertoire de gestes, de bruits et d'odeurs bel et bien vécus. Et les impressions tirées de la fiction ne laissent sans doute pas une trace purement verbale mais se rattachent à l'expérience physique.

En pratique, faute de directivité de la part de l'animateur, l'atelier s'est très largement écarté de ce programme idéal pour suivre un cours plus routinier, mais il est tout de même apparu que, pour n'aborder qu'un aspect de l'extrait examiné, les impressions suscitées par la moiteur d'une nuit d'été extrêmement lourde et le déferlement d'images plus ou moins hallucinées qu'elle suscitait chez le narrateur pouvaient difficilement être saisis sur un mode purement verbal et que leur restitution en français demandait une sorte de mime intérieur puisant dans la mémoire propre du corps\*.

La morale heureuse de l'histoire est que, comme on s'en doutait un peu, les machines ne sont pas près de pouvoir traduire une perception subjective du monde.

---

(\*) Par exemple : « *The heat has laid its fat palm over the countryside, smothering us all, making us struggle to break through, to get at the oxygen we know is up there somewhere, but it's not. Behind the heat, riding its back, is a threat, a rawness, a great maw of savage breath and glinting teeth. There is a monster out there tonight, and it's us.* »

---

Alain Sarrabayrouse

## Quand le paysage prend corps

La trentaine de participants à l'atelier fut conviée à travailler sur un texte de Beppe Fenoglio, extrait de *Il partigiano Johnny II* (éd. Einaudi-Gallimard, Biblioteca della Pléiade, Torino/Paris, 1992, pp. 737-738). La critique a plusieurs fois souligné la dimension épique de ce texte (dont la traduction française d'une des versions est parue en 1973 sous le titre *La guerre sur les collines*, dans une traduction de Gilles de Van, Paris, Gallimard). L'aventure de Johnny, résistant des collines des Langhe, au sud du Piémont, a été maintes fois comparée à celle des marins de *Moby Dick* – les promontoires étant associés à des vagues déferlantes, la nature, les vents, les nuages, les bois, les ravins et les rivières venant se mêler à la ronde infernale des batailles, s'inscrivant dans la destinée des hommes au combat, présidant même quelquefois à cette destinée.

Le corps souffrant, mourant ou mort, est souvent décrit avec force détails dans ce texte. Dans l'extrait que nous avons étudié, on trouve notamment ce passage : « (...) uno dei più giovani, che selvaggiamente gemeva ad ogni rullo e sobbalzo. Quando si fermò e si rizzò, lo videro tremendamente ammaccato sulla bocca, con labbra che sanguinavano di viola. » Aussi violents et marqués par l'invention stylistique que soient ces passages de souffrance et d'agonie, ils n'offrent pas de difficultés particulières quant à la traduction. On sait bien d'ailleurs que souvent, paradoxalement, plus la langue est soignée et recherchée, moins elle est malaisée à traduire. Pour ce passage, par exemple, à quelques nuances près concernant notamment le rythme, on peut s'accorder à suivre (ou partir de) la traduction que propose Gilles de Van : « (...) un des plus jeunes, qui gémissait sauvagement à chaque tour sur lui-même, à chaque rebond. Quand

il s'arrêta et se releva, ils virent que sa bouche était terriblement meurtrie et que ses lèvres étaient violettes de sang. »

Dans cet extrait de traduction, on peut remarquer de façon incidente une des particularités fréquentes des problèmes posés par le passage de la langue italienne à la langue française, à propos du corps : en italien – ici en tout cas – le corps en général, la personne, vient avant la partie du corps concerné : « lo videro tremendamente ammaccato sulla bocca » ; en français, la partie du corps annonce l'ensemble du personnage : « ils virent que sa bouche était terriblement meurtrie. » Mais cette particularité n'est qu'anecdotique et entre dans les canons linguistiques de la traduction de l'italien au français qui font ou devraient faire partie des connaissances premières qu'acquière les apprentis dès leurs premières années d'études.

Plus surprenant, et plus intéressant ici, est la découverte – ou la redécouverte – que la traduction de cet extrait nous a permis de faire. Nous nous sommes aperçus, au fil du travail en commun, que non seulement le paysage vivait de sa vie propre et participait de la destinée des personnages, comme on l'a dit plus haut, mais que le paysage et les personnages faisaient souvent corps dans ce texte. Le corps souffrant ou mourant est à l'unisson d'un paysage lui-même bourreau ou victime. Qu'on en juge par ces exemples : « Furono centrifugati lontano, tutti con bende sugli occhi. Il culmine del ciglione sul Belbo fontanellava di colpi, Johnny ci si tuffò a occhi chiusi, quindi Ettore. » « In capsule di ovatta li raggiungevano e li sorpassavano gli echi degli spari tedeschi, non ancora sul declivio, ma ancora sul tragico poggio. » « Il terreno soprastante risuonava di un nuovo rotolamento, alzarono gli occhi a riconoscere la cara forma di Pierre, ma era un altro (...). » Dans les trois cas, l'assaut donné aux corps humain par l'ennemi réel, ou la recherche d'un corps ami encore vivant, est médiatisé par le paysage qui tend lui-même à s'animer, à lancer des tentacules, à se faire lui-même corps de monstre : c'est le *ciglione* (le bord du ravin) qui *fontanellava di colpi* (qui formait une fontaine de tirs) ; avant d'être atteints par les coups, les tirs leur parviennent sous forme d'échos *in capsule di ovatta* (dans des boules de coton) ; le terrain *risuonava di un nuovo rotolamento* : ce n'est pas le corps humain qui fait résonner le terrain, c'est le terrain lui-même – de lui-même, semble-t-il – qui résonne. Plus surprenant encore, lors de la plongée des corps de vivants ou de morts vers la rivière, les partisans déjà arrivés au fond de la vallée entendent « i secchi cozzi a piena velocità contro il terreno ossuto, radicoso, gibboso » (les chocs brutaux et à pleine vitesse contre le terrain osseux, noueux et gibbeux ). De monstre sans trace d'humanité, le corps du paysage est devenu monstrueusement humain.

---

Quand la nature se fait amie ou adversaire, quand elle devient un élément central du destin des corps, elle devient elle-même un autre corps. La remarque, qui vaut pour cet extrait du *Partigiano Johnny*, pourrait être élargie à l'ensemble de l'œuvre. Et c'est à partir de cette réflexion – entre autres – issue de l'atelier d'italien, qu'une nouvelle traduction de l'œuvre pourra, ou pourrait, être envisagée (ce propos ne remet évidemment pas en cause les qualités de la traduction existante).

Plus globalement, on peut à juste titre se demander si le résultat le plus important de l'atelier ne fut pas celui-ci : le corps à traduire d'une langue à l'autre n'est pas, évidemment que le corps humain ou animal. Cette question-là est résolue depuis longtemps par les linguistes, et les praticiens que nous sommes. La question intéressante, comme elle s'est posée avec ce texte de Fenoglio, est celle de la traduction du corps métaphorique – ici le paysage devenu corps – dans ses relations avec la description, et donc la traduction, des qualités physiques, des souffrances et des plaisirs des personnages.

Michel Volkovitch

## Les mains dans les mots

Une séance d'écriture consacrée au corps se doit de sacrifier au genre ancien du blason : un chapelet de courts poèmes, dont chacun rend hommage à une partie de notre anatomie. J'annonce qu'aujourd'hui le vers ne sera pas obligatoire (soupirs de soulagement dans les rangs). Une seule contrainte : faire entendre le nom de la partie du corps choisie, plusieurs fois si possible, mais sans employer le mot. S'agissant de l'appendice nasal, par exemple :

*N'es-tu pas étonné, René,  
De voir ta bouille bourgeonner ?*

J'ai moi-même choisi les sujets : menton, genou, clavicule. Ce petit exercice d'échauffement et d'assouplissement révèle une fois de plus l'extrême virtuosité de la gent traduisante. En quelques minutes, mentons et genoux s'accumulent :

*Quand s'abaisse lentement ton dentier, les bras m'en tombent...  
Certains jeux nous rapprochent. Je nous sens tout proches. Sur ta jambe si  
jeune, où poser ma main ? Ou si l'on préfère le troisième âge : L'âge noue  
tes rotules.*

La clavicule ? Moins évident. Il eût fallu plus de quelques minutes pour bricoler, par exemple, ceci :

*Quand je pose ma tête  
Plus bas que ta voilette  
O ma grande Pauline,  
Plus haut que ta poitrine  
O petite Paulette,  
Ah ! que la vie culmine !*



Petite pause pour lire quelques citations sur le corps, dont ces vers de Valéry, dans « Fragments d'un Narcisse » :

*... Toi seul, ô mon corps, mon cher corps,  
Je t'aime, unique objet qui me défends des morts !*

Je fais remarquer le réseau de répétitions et de symétries (les deux « mon », les deux « corps », les figures en miroir dessinées dans le v. 2 par les phonèmes m, i, k, k, i, m et m, d, d, m) illustrant le thème du corps dédoublé par son reflet. Ce qui nous introduit à l'exercice suivant.

Il s'agit d'écrire une phrase en forme de corps. Une longue phrase à la gloire du corps humain, qui donnera par sa construction, ses symétries, ses ramifications, à l'aide aussi des rythmes, des sonorités, de la ponctuation, une image globale de cette machine merveilleuse, avec ses organes simples ou doubles, ses réseaux entremêlés, son fourmillement de vaisseaux, de fibres et de fibrilles, comme l'a fait superbement Diderot :

*Sa tête, ses pieds, ses mains, tous ses membres, tous ses viscères, tous ses organes, son nez, ses yeux, ses oreilles, son cœur, ses poumons, ses intestins, ses muscles, ses os, ses nerfs, ses membranes, ne sont à proprement parler que les développements grossiers d'un réseau qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles.*

Tâche ambitieuse. Pourtant, quelques minutes plus tard :

*En long, en large, en travers – vu d'en bas, vu d'en haut – de la racine de tes cheveux à la pointe de tes orteils, de ta charnelle enveloppe au tréfonds de ton cœur, du sang qui coule dans tes veines à l'air qu'aspirent tes poumons, de ta droite généreuse à ta gauche embarrassée, ton corps m'appartient.*

J'en profite pour faire admirer des images du corps tirées d'un livre exceptionnel, *Le corps, miroir du monde*, de Nicolas Bouvier, lequel y écrit notamment : « Le corps est pour le meilleur et pour le pire, l'image du monde. » C'est l'occasion de saluer encore l'exceptionnel talent de Bouvier, ce maître d'écriture, et d'inciter à lire tous ses livres.

Un jeu plus léger pour conclure, comme un rondo badin après les profondeurs de l'adagio. J'invite à réécrire un passage du *Diable au corps* de Raymond Radiguet en y injectant des noms de parties du corps inclus dans des locutions (« pour la bonne bouche »), ou ayant pris un autre sens (« bouche d'égout »). Quelque chose comme :

*Ça se passe dans le Bassin parisien, là où la Marne fait un coude. Deux membres de la bonne bourgeoisie, un Don Juan au petit pied et une belle*

*plante, pas encore majeurs, voudraient bien se mettre en cheville, mais ils n'osent attaquer de front, craignant de se mettre l'autre à dos. Madame souhaiterait que l'homme qui a obtenu sa main, ne fasse pas de vieux os, là-bas dans son boyau. Ce soir-là, ils ne dorment que d'un œil, côte-à-côte face au feu, pour déclarer sa flamme c'est un moment au poil...*

La suite étant aussi prévisible qu'immorale, glissons. D'accord, ça ne vole pas haut, mais ça défoule. La bonne humeur a régné jusqu'au bout. Moi, en tous cas, j'ai pris mon pied, les mains dans les mots.

---

Laurence Kiefé

## **À leur corps défendant**

Deux idées ont présidé à cet atelier animé, une fois n'est pas coutume, par trois traducteurs traduisant chacun une langue différente. D'une part, nous avons voulu, à travers l'exploration de la traduction d'un type particulier de littérature, en l'occurrence la littérature de jeunesse, voir s'il existait des contraintes spécifiques, liées à la nature de cette littérature.

Quand on connaît l'histoire de la littérature jeunesse, on sait qu'après tout, cela fait moins de vingt ans que les éditeurs acceptent de publier des textes étrangers sans les tronquer ou les « franciser » au passage. Il n'y a pas si longtemps encore, un éditeur refusait la traduction d'un roman étranger sous le prétexte qu'« en littérature pour la jeunesse, on ne fait pas mourir un enfant ». Cependant, certains auteurs français traitent aujourd'hui ce thème et des thèmes voisins, les maladies incurables, l'anorexie, la boulimie, la mort d'un être proche, etc : signe des temps et de l'évolution d'un genre. Nous avons donc choisi trois textes très différents, dont le point commun est de parler du corps. Et d'en parler d'une manière suffisamment crue pour qu'on se pose la question de la marge de manœuvre du traducteur, pris entre cette crudité et la frilosité qu'implique encore le genre.

D'autre part, nous avons eu envie de mettre en regard des langues très différentes ; certaines comme l'anglais ou l'allemand, assez familières à l'œil et à l'oreille, et une autre, le norvégien, dont la plupart d'entre nous ignorait tout. Nous avons préparé pour les textes proposés un lexique très complet, afin que les participants ne soient pas devant un mur incompréhensible mais puissent se livrer à un jeu de devinettes, même quand il s'agissait d'une langue inconnue.

À partir de cette double problématique, nous avons commencé par un extrait d'un livre que Jean-Baptiste Coursaud a traduit à l'École des Loisirs, *Bæurk* de Stein Erik Lunde (titre original : *Egg*). Ce livre raconte l'histoire d'un enfant allergique aux œufs, qui vomit dès qu'il en ingurgite. Sa tante, une peste sadique, est persuadée qu'il est un simulateur et en ajoute en douce dans la nourriture. Les résultats ne se font pas attendre et ils sont spectaculaires !

Après avoir expliqué quelques règles fondamentales de la langue sur un premier extrait, le traducteur nous a lancés dans la « traduction » sur un deuxième texte. Bien que ce fût une langue inconnue de tous, les participants ont fait maintes suggestions intéressantes et l'espace d'un moment, nous avons réussi à pénétrer les mystères du norvégien.

Ce fut ensuite le tour de l'allemand. François Mathieu a présenté deux extraits du livre de Gudrun Pausewang qu'il a traduit chez Pocket Junior, *Le nuage* (titre original : *Die Wolke*). Dans la droite ligne de Tchernobyl, ce roman rappelle, par le biais du destin tragique de deux jeunes Allemands, qu'une telle catastrophe pourrait aussi nous concerner. À partir d'un extrait traitant de la dégradation du visage d'une jeune fille et de la perception de cette dégradation, il s'est agi cette fois de travailler à partir de la structure, de la logique de la phrase allemande, de suivre modestement le cheminement de cette mécanique fort différente de celle de l'anglais et du français.

Enfin, troisième langue, l'anglais, que presque tous les participants connaissaient de près ou de loin. J'avais choisi des extraits d'un livre qui va paraître en Poche Jeunesse, intitulé *Trois filles et dix kilos en trop* (la traductrice n'est pas responsable du titre français !) de Jacqueline Wilson (titre original : *Girls under pressure*). Il y est évidemment question de minceur, de top-models sublimes, de son corps qu'on perçoit comme encombrant, mou, énorme et toujours déplacé. Le livre est écrit à la première personne et l'un des extraits raconte comment l'héroïne passe en revue ce corps qu'elle abhorre avec un luxe d'adjectifs et de comparaisons qui ont fait bien travailler les participants à l'atelier !

Cet atelier transversal était une première, où nous avons tenté d'explorer, à travers le prisme d'un genre littéraire partiellement défini par son public, le travail de traduction de trois langues différentes. De cette double problématique sont nées d'intéressantes discussions. Et sûrement des découvertes que mérite bien la littérature de jeunesse, encore si souvent considérée comme parente pauvre de la littérature avec un grand L ! N'y a-t-il pas là un parallèle intéressant avec la traduction, elle-même avatar de l'écriture avec un grand E ?

Françoise Brun

## Le poisson mort de madame Della Seta

29 mai

Comme chaque matin depuis deux mois m'attendent sur ma table de travail la Rome de l'époque fasciste et des premières lois raciales, et les deux papes, l'un, Pie XI, ennemi des persécutions, l'autre, Pie XII, ami des Allemands, et puis les Loy, une famille de la bourgeoisie romaine très croyante et méprisant le fascisme, comme il y en eut beaucoup. On est en juillet 1942 et dans cette tourmente feutrée qu'est encore la guerre à Rome (la violence et la destruction n'arriveront qu'après), la famille Loy déménage. Rosetta est la plus jeune des filles, elle a dix, onze ans. J'en suis là, au moment où la famille quitte la via Flaminia de l'enfance pour un quartier plus résidentiel, avec des arbres\*.

*... Ma in questa mattina radiosa di luglio, dit l'italien, noi traslochiamo, è una mattina importante. I mobili sono stati portati via e la cucina smontata. Italia e Letizia hanno seguitato le nostre supelettili aggrappate alla sponda del camion e ora le pareti a rami di pesco mostrano nude le ferite del tempo, i rumori si amplificano nel vuoto, la casa intera sembra vibrare mentre imbarca ondate di afa e di polvere. In quell'afa e quella polvere la signora Della Seta regge un piatto di metallo su cui è adagiata una spigola lessa. Per noi ragazzi in questa giornata di confusione. Un pesce che non si sa con quale fatica lei è riuscita a procurarsi e noi mangeremo nella nuova casa tra l'odore dei pini e il frinire delle cicale.*

---

(\*) Rosetta Loy, *Madame Della Seta aussi est juive*, Rivages, 1999.

« Mais en ce radieux matin de juillet, nous déménageons, c'est un matin important. Les meubles ont déjà été enlevés et la cuisinière démontée. Italia et Letizia, accrochées aux bordures »... non, « aux ridelles du camion », je crois qu'on dit les ridelles... « sont parties avec nos... nos affaires... et la tapisserie à fleurs de pêcher laisse maintenant voir à nu toutes les blessures du temps, les bruits s'amplifient dans le vide, la maison tout entière paraît vibrer, tandis qu'elle embarque »... non, « comme si elle embarquait »... non, « comme embarquant des vagues de chaleur et de poussière. Dans cette chaleur et cette poussière, madame Della Seta tient un plat en métal »...

Ah, madame Della Seta ! Je la connais bien, madame Della Seta. Elle était déjà là en 1991, dans une nouvelle de Rosetta Loy que j'avais traduite alors pour le « Serpent à plumes »... « madame Della Seta », donc ... « tient un plat en métal »... « où est couché »... « étendu »... non, « couché »... « un bar »... « un loup de mer »... « bouilli »... Il était déjà là, en 1991, ce poisson, je suis sûre que c'était le même, une *spigola lessa*, un bar bouilli, beurk. J'avais déjà cherché comment résoudre ce problème-là, le nom du poisson : un bar bouilli, non, impossible. Un loup de mer bouilli, non plus...

Bref, je ne peux pas plus aujourd'hui qu'en 1991 mettre ces noms-là. Dans *bar*, malgré moi, j'entends la vie nocturne, l'alcool, la fumée, le bruit et les rires : l'opposé du domestique. *Loup de mer* m'évoque la course au large, avec un petit parfum masculin sinon macho qui n'a pas sa place ici. Je ne peux pas prendre le risque de laisser pénétrer ces deux univers-là dans le texte de Rosetta Loy sous prétexte que le poisson que tient madame Della Seta et qu'on appelle *spigola* en Italie est ce même poisson que nous appelons en France un *bar* ou un *loup*.

30 mai

Retrouvé le numéro du « Serpent à plumes » : j'avais traduit par « un bar au court-bouillon ». Bof. Je pourrais peut-être essayer de faire mieux. « Court-bouillon » ne va pas, n'allait déjà pas alors, parce que la voix qui raconte, comme souvent chez Loy, est celle d'une enfant. Et « court-bouillon » n'est certainement pas le mot qui se présente à l'esprit d'une petite fille. D'ailleurs, ce qui compte, ce n'est pas tant le mode de cuisson que la dame qui offre ce poisson.

C'est une dame très gentille, madame Della Seta. Elle habite le même immeuble que la famille Loy et quand la petite Rosetta est malade, elle lui apporte des friandises, des jouets, un petit baigneur en cellulôid, de menus cadeaux. Cette année-là, 1942, année noire qui s'ouvre en janvier avec la conférence de Wannsee où les nazis décident d'appliquer partout en Europe

la « solution finale », l'extermination totale des Juifs, la famille Loy déménage pour un autre quartier, plus agréable.

Cette image de madame Della Seta debout dans l'appartement vide apportant aux enfants Loy un poisson bouilli pour qu'ils le mangent dans leur nouvelle demeure sera la dernière image qu'ils auront d'elle. Parce qu'ils auront changé de quartier, le croiront-ils longtemps. En réalité parce que bientôt, à l'automne de cette même année 1942, madame Della Seta, avec d'autres voisins, les Levi, par exemple, dont le fils est le meilleur ami du frère de Rosetta, « montera dans un camion allemand » et disparaîtra en fumée, comme des millions d'autres, dans les fours d'Auschwitz. Bien plus tard, l'écrivain Rosetta Loy écrira, réécrira cette scène, comme pour sauver, au moins, de madame Della Seta, si gentille voisine, figure si maternelle, une image, cette dernière image d'offrande.

Dans la nouvelle de 1991, « Ludovico », ce poisson avait presque une valeur sacrée (je cite ma traduction de l'époque) : « Dans le chaos [il s'agit du déménagement ou bien de la guerre, ce n'est pas précisé] où nous étions en train de sombrer, ce poisson devenait le symbole d'un ordre à jamais perdu. Il était et il resterait le signe de la catacombe, message entre les premiers chrétiens contraints à une vie païenne... » Cette *spigola* a donc été, dans une première version de la scène, à la fois un symbole, un message mystique, et un message domestique/maternel : décidément, il n'y a rien de cela dans le mot *bar* ni dans le mot *loup*.

J'ai le temps, cette fois, de chercher un peu mieux... Y aurait-il un poisson-frère dans la langue française, avec un autre nom ? Que dit, par exemple, le *Devoto e Oli* (*Dizionario della lingua italiana*) ? SPIGOLA : (je traduis pour vous) « Poisson de la famille des... Serranidés (je suppose) en latin *Dicentrarchus* (etc., bon, on s'en fiche. Ah, là c'est plus intéressant) commun dans la Méditerranée (presque exotique pour moi qui allais en vacances à la Baule), de couleur gris argenté plus sombre sur le dos et à la chair excellente. On l'appelle *spinola* à Naples, *ragno* à Florence, *branzino* à Venise. Diminutif de *spiga* (je crois que c'est un épi) à cause de ses nageoires dorsales ». Donc : un poisson commun (symbolique de la Méditerranée ?) + belle lumière des écailles + chair excellente + dérivé du mot *spiga*.

Voyons SPIGA : « 1. En bot., inflorescence racémeuse (dit le Robert et Signorelli, mais c'est la première édition et elle se trompe souvent, ce doit être plutôt « racémique », en forme de grappe de raisin), à l'axe allongé portant des... » (oui, enfin, bref, c'est un épi). *Spiga di grano* : épi de blé.

Ah, voilà plus intéressant : « Par ext. (litt.) : fruit, produit ». Encore cette même idée d'offrande nourricière... « 2. Dans l'industrie textile, équivalent de *spina*. Chez le cheval, groupe de poils disposés dans un sens contraire au sens normal. » (On a ça nous aussi, en français, pour les humains : dans nos cheveux il y a des épis). Donc *spiga* (d'où dérive ma fameuse *spigola*) peut avoir comme synonyme *spina*.

Que dit le Devoto e Oli pour *spina* ? SPINA : « épine (tiens, encore le Christ, cette fois couronné), mais aussi l'épine dorsale (que nous appelons « colonne vertébrale ») ; et puis, tiens, un sens figuré intéressant : *spina* : tourment intime, croix (encore !) ; ex : *quella ragazza è la loro spina*, « cette enfant est leur croix ».

Conclusion provisoire : il y a dans *spina/spiga* (épine/épi) et son diminutif *spigola* (notre poisson) une idée commune, celle du piquant : le bar se dit *spigola* en italien parce que sa nageoire dorsale pique, comme des épines. J'aurais pu y penser toute seule, puisque l'adjectif *spigoloso* veut dire « anguleux », « pointu ». Mais j'ai l'impression, dans cette famille de mots (*spina/spiga/spigola*), d'entendre l'écho d'une souffrance « christique ». Ou bien j'exagère ? Ou je suis déformée par la relecture que je viens de faire de la première version, qui parlait, entre madame Della Seta et les enfants Loy, de « signes de reconnaissance entre premiers chrétiens » ?

Quoi qu'il en soit, il n'y a rien dans « bar » qui évoque le pointu ou le piquant, non plus que la souffrance et le tourment. Quant au « loup », s'il a des dents pointues, et si être dévoré par lui est, je suppose, une souffrance et un tourment, il évoque plutôt l'agresseur. Il est celui qui mange, pas celui qui est mangé. Alors que ce poisson-là, bouilli qui plus est, couché sur un plat que tend madame Della Seta en offrande, est plutôt du côté des victimes. Porté par une victime à d'autres victimes (les enfants), comme un signe de reconnaissance entre persécutés (« chrétiens des catacombes »). Si loup y est, il est de l'autre côté de la barrière : c'est lui qui conduit le camion allemand, c'est lui qui promulgue en Italie les lois raciales bannissant les Juifs de la vie publique, c'est lui qui déguise les enfants italiens en... « Fils de la Louve », tiens, comme on appelait alors les jeunesses fascistes. Mince ! Je fais quoi avec ma *spigola*, qui ne peut pas être un bar ni un loup ?

2 juin

Toujours pas résolu mon problème. Bien sûr je pourrais éluder en traduisant simplement par « poisson bouilli », au moins n'aurai-je pas ajouté d'univers connotatifs parasites. Quoique. « Poisson bouilli », moi, ça me fait triste. Mais c'est peut-être parce que je n'aime pas le poisson. Ou alors avec



beaucoup de mayonnaise. Là, apparemment, il n'y en a pas. Il y a juste – dans la première version – un brin de persil que le « bar » serre entre ses petites dents, et qui est « sa vie perdue ».

## 5 juin

Me voilà à Venise, installée maintenant dans la maison d'une amie traductrice qui a dix fois plus de dictionnaires que moi. Je n'ai pas pu résister. J'ai regardé dans toutes ses encyclopédies et raconté mon histoire de *spigola* à tout le monde. À présent, chacun s'emploie avec beaucoup de conscience à chercher un poisson « commun en Méditerranée, à reflets argentés, à chair excellente, qui coûte cher et dont le nom évoque le mystique et la nourriture ». Tous les poissons ont été passés en revue sans succès. Pour l'instant, seule a survécu la « daurade », à cause de l'or qu'il y a dans son nom, et mes amis, un à un, se lassent de chercher. Je médite d'aller tôt demain matin arpenter les allées du marché au poisson de Rialto, où les étals sont remplis à ras bord d'une multitude de poissons frétilants qui me sont pour la plupart inconnus. Le nom existe, je suis sûre que le nom existe.

## 7 juin

Ce matin j'ai accompagné une amie française qui voulait assister à la messe de Pentecôte dans la basilique Saint-Marc. N'ayant jamais eu aucune religion, je ne suis allée à la messe que deux fois dans ma vie, celle-ci est la troisième. Une vraie messe, chantée, solennelle, mi en italien, mi en latin, avec arrivée en grande pompe du patriarche de Venise en robe rouge et surplis de dentelles, qui fait tout le tour de la nef, précédé d'un cortège de six petits curés en robe noire et aube blanche portant des cierges et agitant des cassolettes d'encens qui nous enfument. Puis, pendant l'office, les curés coiffant et décoiffant le patriarche de sa lourde mitre surbrodée d'or et d'argent, lui tendant ou reprenant, selon les phases du ballet liturgique, la crosse pesante qui symbolise son pouvoir, à moins qu'elle ne soutienne son grand âge, cette messe de Pentecôte, donc – rappel du seul moment où l'humanité, grâce aux langues de feu descendues du ciel, n'eut pas besoin des traducteurs, chacun comprenant soudain la langue de l'autre – m'a plongée brusquement dans un bain inattendu et légèrement suffoquant de culture catholique apostolique et romaine qui n'est pas la mienne mais qui est celle de Rosetta Loy.

Alors j'ai relu l'intégralité du passage sur madame Della Seta, et je me suis aperçue que de la nouvelle au roman la symbolique christique avait été déplacée du poisson au personnage qui tient le poisson. Par exemple, l'image de madame Della Seta tenant le plat en métal (image dont il est dit qu'elle fera naître plus tard un « questionnement démesuré ») est comparée dans le

roman à l'empreinte laissée sur une gaze par un corps disparu. Or quel autre corps a laissé une empreinte sur un linge ? Celui du Christ tel qu'il apparaît sur le Saint-Suaire que l'Église ressort, je crois, une fois par siècle. Ce n'est plus le poisson qui est la figure mystique mais madame Della Seta elle-même, qui laisse, telle le Christ, son empreinte sur la gaze du souvenir.

Le poisson comme symbole religieux n'a pas disparu, il est déplacé quelques pages plus loin mais vidé de son sens, comme est vidée de son sens la liturgie catholique : quand les petites filles de cette famille modèle vont avec leurs parents à la messe et écoutent le sermon du curé parlant de compassion et d'amour fraternel, les paroles du prêche « naviguent sous la voûte de mosaïque bleue et or comme des petits poissons dans un aquarium et vont se perdre là-haut dans l'ennui le plus absolu ».

L'image elle-même, le photogramme de madame Della Seta dans l'appartement vide, tenant un plat en métal avec un poisson bouilli, a changé totalement de valeur, en perdant la métaphore qui, dans la nouvelle, évoquait les premiers chrétiens des catacombes. Dix ans plus tard, dans le roman, cette métaphore est presque remplacée par une métaphore politique : les Juifs avaient peut-être laissé les Romains mettre à mort le Christ, mais les chrétiens de notre siècle ont laissé les nazis mettre à mort les Juifs, tous les Juifs. C'est madame Della Seta maintenant qui est le Christ, elle dont le corps disparu laissera à jamais dans la mémoire son empreinte inexplicable, elle dont les enfants Loy dévoreront en quelques minutes, le soir, dans leur nouvelle maison, le corps-poisson, cette *spigola lessa* dont il ne restera que deux yeux blancs roulant dans le plat.

Dix ans (ou plus, j'ignore la date d'écriture de la nouvelle intitulée *Ludovico*) : le temps qu'une autre conscience émerge et que le sentiment diffus de culpabilité devienne recherche d'une responsabilité : qui, en Italie, a fait quoi ? qui a laissé envoyer les Juifs à la mort ? Pas les enfants Loy, pris-empêtrés dans toute une culture ostentatoire de la compassion, mais certains des plus hauts dignitaires de la hiérarchie catholique, oui. Ceux dont le pouvoir, aujourd'hui encore en Italie, est si grand.

15 juin

Était-ce bien la peine de faire un tel voyage dans les mots ? de chercher à toute force un nom qui rende compte de tous les sens contenus dans *spigola* ? quand Rosetta Loy elle-même a gommé la métaphore ? mais pourquoi l'a-t-elle gommée ? et si elle l'avait gommée parce qu'elle était inutile, redondante ? déjà écrite dans le nom même du poisson, cette *spigola*/épine/épi ?

Dans les textes littéraires (mais peut-être aussi dans la vie ?) les mots ne sont jamais ce qu'ils paraissent être... pour moi, il y a *deux* mains dans *demain*, dans *cheminée* il y a le nez du Père Noël qui emprunte ce *chemin*-là pour descendre dans les maisons. Et il y a de l'or dans *daurade*, donc du mystique, parce que l'or m'évoque la religion, c'est comme la mitre du patriarche de Venise, comme les petits carreaux dorés des mosaïques de Saint-Marc, comme le calice dans lequel les prêtres boivent le vin de messe. Alors, pour Rosetta Loy, dans *spigola*, il y a sans doute des épines (*spine*) et des épis (*spighe*), et si ça se trouve des tas d'autres choses encore, que je ne n'entends pas parce que je ne suis pas italienne. « Daurade », oui, à la réflexion, ne serait pas mal... Mais ai-je le droit de mettre une daurade dans un texte où il y avait un bar ?

### Un jour d'octobre, à Paris

J'arrive à mon rendez-vous avec Rosetta Loy, nous allons travailler ensemble chez elle, comme chaque fois qu'un de ses livres s'apprête à sortir en français. Elle a relu ma traduction, j'ai préparé mes questions, elle ses critiques et ses ajustements. Elle me propose du thé, j'accepte.

Tout à coup me revient comme un flash cette semaine de questionnement et de recherches sur la *spigola*. Bien sûr, je n'ai pas mis « daurade ». Je n'ai pas mis non plus le « poisson au court-bouillon » de la nouvelle traduite en 1991 mais un « poisson bouilli », qu'à la phrase suivante j'ai nommé de son nom technique : « Un bar, qu'on ne sait au prix de quelles difficultés elle est parvenue à se procurer », etc...

Mais ça, je ne le dis pas tout de suite à Rosetta, je ménage une sorte de *suspens*, et je lui raconte, sans trop entrer dans les détails, mon épluchage du dictionnaire, ma recherche d'un mot contenant à la fois le symbole mystique et l'offrande nourricière, la mise à contribution de mes amis, tandis qu'elle me regarde comme si une insolation soudaine m'avait fait perdre le sens commun. Puis elle dit, avec une sorte de petite moue : « Je ne sais pas, je ne veux pas me poser ces sortes de questions ». Je raconte même la « trouvaille » de la daurade, et elle, d'un ton vif : « De toute façon on ne peut pas changer le nom de ce poisson. – Ah bon ? pourquoi ? dis-je, curieuse. – Parce que C'ÉTAIT un bar. – Ah », fais-je alors, peut-être un peu déçue.

Beaucoup de bruit pour rien ? Non, pas pour rien. Car même si dans la traduction rien de tout cela n'est resté, mon voyage à la recherche du poisson mystique m'a fait un peu toucher du doigt, je crois, quelque chose de son univers, ne serait-ce que dans sa différence avec le mien. Mais cela, c'est ma cuisine à moi. Inutile de le lui dire.

Lawrence Norfolk

**Être traduit  
ou  
les cheveux de la Vierge Marie**

Les églises ont besoin d'autels et les autels, de saints morts. Au début du VII<sup>e</sup> siècle, quand il commença à y avoir pénurie, force fut de recourir au découpage des cadavres béatifiés et à la distribution des morceaux aux églises qui en étaient dépourvues. Ayons une pensée pour la malheureuse sainte Élisabeth, dont la dépouille encore chaude fut, en l'an 1231, amputée de ses cheveux, de ses ongles et de ses mamelons par des chasseurs de reliques exaltés. Ou pour saint Jacques : un bras à Liège, l'autre en Alsace, une main à Reading, une partie de la poitrine à Pistoia, une dent à Brême, le reste à Saint-Jacques-de-Compostelle. Quant aux membres de la Sainte Famille, montés au ciel corps et âme, ils ne pouvaient fournir d'autres reliques que celles dont ils s'étaient débarrassés de leur vivant. Pas moins de neuf églises affirment détenir le prépuce du Christ. Soixante-neuf prétendent posséder des fioles de lait exprimé des seins de la Vierge Marie. Et depuis qu'elle a été coupée vers la fin du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., une mèche de ses cheveux mène une existence indépendante et vagabonde.

En théologie, le mot qui désigne ce genre de pérégrinations est « translation ». Il provient d'un verbe latin des plus irréguliers, *fero, ferre, tuli, latum*, qui signifie « porter » ou « transporter ». En grec ancien, on appelle « *sparagmos* » le démembrement qui précède nécessairement une « translation » multiple. Tel est le traitement que les ménades de Thrace infligèrent à Orphée. En clair, elles le mirent en pièces. La tête d'Orphée se retrouva dans l'Hèbre, où elle continua son périple sans cesser, dit-on, de chanter, et finit par échouer sur l'île de Lesbos où on l'enterra.

Plus tard, la « translation », devenue « traduction », s'appliqua aux livres. (« *Sparagmos* » aussi, bien qu'aujourd'hui on utilise le mot anglais « *editing* ».) Bien sûr, les manipulations opérées sur les livres ne correspondent qu'approximativement au découpage et à la distribution des saints. Qu'une seule mèche de cheveux de la Vierge Marie puisse être aussi efficace que tout son corps, qu'un saint puisse être subdivisé à l'infini et que chacune de ses parties conserve le même pouvoir (de guérir, de sauver ou de préserver du malheur) que l'ensemble repose, en dernière instance, sur la doctrine de la grâce, laquelle exige un acte de foi considérable.

La vente des indulgences s'appuyaient sur les mêmes fondements doctrinaux ; des bases aussi fragiles n'inspirent guère confiance et, pourtant, on en demande encore bien davantage aux fidèles. Qu'une mèche de cheveux de la Vierge Marie produise les effets bénéfiques attendus implique non seulement que cette mèche représente le corps dans son intégralité, et le corps, la totalité de la grâce vertueusement acquise par Marie, mais également (la doctrine de la grâce étant absolue) que ces représentations successives sont nécessairement parfaites : la signification du cheveu *est* la Vierge Marie, et tout ce que la Vierge signifie *est présent* dans sa mèche de cheveux. Synecdoque au carré.

Charlemagne le croyait et portait la relique autour du cou, coulée dans une demi-sphère de cristal poli. Attendre des lecteurs d'aujourd'hui un tel acte de foi témoigne d'un optimisme qui confine au délire et, pourtant, telle est l'hypothèse que l'on fait chaque fois que l'on publie une traduction littéraire. Il est vrai que, dans l'ensemble, cet optimisme est justifié. Les lecteurs ont foi en la traduction. Pour les écrivains, toutefois, la chose est moins assurée.

Voici, pour illustrer mon propos, une liste de livres que je n'ai pas écrits : *Lemprière's Wörterbuch*, *Le Dictionnaire de Lemprière*, *Slownik Lemprière'a*, *Lemprière's Ordabók*, *Lemprières Lexicon*, *El Diccionario de Lemprière*, *A Lemprière-lexicon*, *Het Woordenboek van Lemprière*, *Kabbalin Kulta* (« Lemprière » est impossible à prononcer en finnois), *Dictionarului Lemprière*, *Lemprière's Ordbog* et autres variations dans des langues (hébreu, cantonais, coréen, russe, japonais) dont l'alphabet me reste indéchiffrable.

La promesse implicite d'une traduction est qu'elle renferme le texte original, que l'intention exprimée par l'auteur est présente dans la nouvelle version aussi sûrement que la bonté salvatrice de Marie est présente dans une mèche de ses cheveux. En traduction, cependant, pas de doctrine de la grâce. En fait, pour autant que je sache, il n'y a ni doctrine ni théorie cohérente, et l'existence de chaires de traductologie dans les universités de par le monde ne

garantit pas la perfection d'une traduction, pas plus que le trône du pape n'est gage de vertu au sein de l'Église catholique.

Les édifices sans fondations sont source d'angoisse pour ceux qui y habitent, et chacun sait que les écrivains ont tendance à verser dans la paranoïa. De toutes les opérations inquiétantes qu'on accomplit sur leur œuvre (révision, reliure, choix de la couverture, publication, critique...), la traduction emporte la palme sans effort. Elle signifie de façon indiscutable que l'œuvre cesse de leur appartenir pour devenir un bien public, qu'elle n'est plus quelque chose que l'on *fait* mais quelque chose que l'on *a fait*. L'*opus* se transforme en *corpus* et, qui plus est, pour l'auteur en tout cas, en *corpus* mort.

Étape suivante : le démembrement. Les droits de traduction sont mis aux enchères. Puis – pendant longtemps – il ne se passe rien. Ou plutôt, il *semble* ne rien se passer. Au loin, à l'abri des regards, des traductions sont en cours. Les « o » se transforment en « ø ». De petits appendices caudaux poussent aux « c ». Umlaut, accents et autres sigles et signes se déposent sur le texte, l'ensevelissent sous des retombées diacritiques. Le texte subit une mutation, enfle. Un livre traduit est généralement vingt pour cent plus long que l'original. Des fois, cependant, il rétrécit. L'édition anglaise de mon premier roman compte 530 pages ; la traduction en hébreu, 431. Translation ? Traduction ? *Sparagmos* ? Qu'a-t-on fait du reste des cheveux de la Vierge Marie ? L'auteur ignore totalement ce qui arrive à son œuvre pendant la traduction ; parfois il est préférable de ne pas chercher à le savoir.

Pourtant, les questions arrivent, qu'on les suscite ou non. Elles viennent des traducteurs. On les attend et, dans une certaine mesure, elles sont les bienvenues. Comment vont-ils se dépêtrer de ce délicat tissu de jeux de mots, de clins d'œil et d'infimes variations de ton dont votre chef-d'œuvre tire son énergie ? Après avoir écumé la langue anglaise afin de caser cinq synonymes de « bateau » dans une même phrase, on se demande si, dans les pays sans débouchés sur la mer tels la République tchèque et la Slovaquie, les traducteurs réussiront à en trouver autant dans leur propre langue. Et qu'en est-il des vingt-cinq synonymes de « livre », dont chacun doit commencer par une lettre différente de l'alphabet, à l'exception de celle qui, dans chaque langue, est la première lettre du mot « dictionnaire », qui ne doit apparaître avec un retard cocasse qu'au paragraphe suivant ? Comment les choses se passeront-elles en grec, dont l'alphabet ne possède pas les vingt-six caractères requis ? Ou en cantonais, qui n'a, à proprement parler, pas de caractères du tout ?

En fait, toutes ces « supputations » se résument à deux questions : « mes traducteurs s'apercevront-ils que je suis un écrivain doué d'une intelligence et d'un talent extraordinaires ? » et, si oui, « m'écriront-ils pour me le dire ? ».

La chose semble pardonnable si l'on considère, un, que passer des années avec un écran d'ordinateur pour seule compagnie finit par altérer le jugement, et deux, que même si la plupart des auteurs se contentent d'un semi-remorque pour transporter leur ego hypertrophié, le cortège de toutes leurs angoisses ne tiendrait pas dans un supertanker. De toute façon, les réponses aux questions ci-dessus sont en général : « seulement par politesse » et « non ». Les questions du traducteur, on le comprend bien vite, n'ont pas pour objet de faire plaisir à l'auteur.

Exemple : « Combien de jambes le capitaine Roy a-t-il, s'il en a ? Page 170, il est appelé *l'amputé* et il est dit qu'il a perdu une jambe ; mais pages 389 et 478, il semble ne pas en avoir du tout. »

Ou encore : « *La voiture prit à gauche juste avant le Marché des Innocents, comme pour traverser le fleuve par le Pont Neuf...* êtes-vous sûr qu'elle a pris à gauche et non à droite ? »

« Et au fait (page 284), comment le soufre de Caltanissetta (en Sicile) peut-il venir de Cagliari (“Cagliari”, le port sarde j'imagine) ? »

Enfin : « *Il ne s'était jamais rendu compte auparavant* – rendu compte de quoi ??? Peut-on se rendre compte comme ça, sans objet ? »

On est tenté de ne pas répondre. Pourtant, on le fait, car les traducteurs sont non seulement les plus minutieux et les plus attentifs des lecteurs, mais également les plus minutieux et les plus attentifs des rewriters. Votre texte est entre leurs mains. Thomas Preis, mon traducteur suédois, m'écrivait ceci : « Merci beaucoup de cette réponse extrêmement rapide. Vous prenez votre travail à cœur. Ce n'est pas le cas de tous les auteurs. Je relis en ce moment les épreuves de ma traduction de *L.A. Confidential*, de James Ellroy ; il n'a même pas daigné m'écrire pour me dire qu'il ne souhaitait pas collaborer... ». L'auteur avisé, à tout le moins, reste courtois.

Les questions des traducteurs portent essentiellement sur d'éventuelles incohérences ou des points de vocabulaire. Gare aux intrigues approximatives et aux néologismes abusifs. Cependant, un roman n'étant pas seulement une suite d'unités lexicales reliées par une histoire, il faudrait faire preuve d'une assurance surhumaine pour ne pas s'interroger, de temps à autre, sur ce qu'il advient du reste : le style, par exemple, ou les changements de registre, la subtilité plus ou moins prononcée des passages comiques, les différentes nuances d'ironie. Personne ne m'a jamais demandé si, oui ou non, j'essayais « de faire de l'humour ».

Pendant la traduction, un écrivain est aussi isolé qu'un général dans son bunker qui s'évertuerait à conduire une guerre sur trente-six fronts à la fois.

Les dépêches arrivent (ou n'arrivent pas), mais comme elles sont réduites à leur plus simple expression, il est difficile d'avoir une vue d'ensemble du champ de bataille. On soupçonne ceux qui se trouvent sur le terrain de prendre les choses en main. Plus grave, de faire preuve d'initiative ou, pire encore, de donner libre cours à leur *inspiration créatrice*. On perd tout contrôle de la situation...

Ce n'est là qu'une demi-vérité ; on a délégué le contrôle des opérations. Le livre se transforme en d'autres livres, ce qui impliquerait que son auteur se mue en d'autres auteurs ou, pour être précis, en un groupe de traducteurs. Mais l'analogie s'arrête là. L'auteur reste lui-même pendant que son œuvre se réincarne en albanais, en estonien ou en japonais. Qui sont donc ces imposteurs fiévreusement occupés à imiter celui qui a écrit le livre ? La diffusion d'un texte par le biais de langues capables de le reproduire accroît la portée et le pouvoir d'attraction, mais la reproduction (par les traducteurs) des efforts déployés dans la langue originale semble parodique, presque burlesque. S'il arrive qu'un traducteur ne saisisse qu'obscurément le travail titanesque nécessaire à la composition d'un livre, il est en revanche certain qu'un auteur n'a pas du tout conscience des difficultés de la traduction. Bien des écrivains ne rencontrent jamais leurs traducteurs (ou traductrices) et ne participent qu'incidemment au processus de traduction. Le produit fini semble surgir *ex nihilo*, sans effort, effaçant jusqu'à la peine que s'est donnée l'auteur de l'œuvre originale.

Le processus de traduction n'occupe pas une place facile au sein de ces diverses activités qui arrachent le livre à son auteur pour le mettre entre les mains de ses lecteurs potentiels et faire de l'auteur un bonimenteur fantoche au service de son œuvre. En bref : la publication. Source d'équivoques et de paranoïa, la traduction scelle le passage du livre de l'intimité créatrice de l'écrivain à l'arène publique de la culture et du marché. Les traductions de mes livres me sont, au sens propre, étrangères.

Mais elles ont également financé ma maison. La « traduction » comme objet, en l'occurrence le livre traduit et non le processus qui l'a fait advenir, fait la fortune des écrivains et le bonheur des lecteurs. De toutes les activités compromettantes auxquelles se livrent les auteurs pour arrondir leurs fins de mois (« mettre son œuvre à la portée du plus grand nombre » est l'euphémisme de rigueur), la vente des droits de traduction est à la fois la plus lucrative et la moins vénale. Elle n'oblige pas l'écrivain à s'épancher sur son enfance en arrachant des sanglots à des journalistes complaisants, à lire son œuvre devant une poignée d'auditeurs ou encore à faire semblant de croiser le fer avec des critiques triés sur le volet. En revanche, cette manne le prive d'un rêve ésotérique et précieux.



Imaginez plutôt : un livre si remarquable que ses vertus auraient le pouvoir de transformer en vérités la rhétorique servile de ses meilleures recensions. Au lieu d'être « passionnant » (entendez : son auteur a vaguement essayé de raconter une histoire), le livre serait *vraiment* passionnant ; au lieu d'être « superbement écrit » (entendez : on y trouve quelques épithètes), il serait *vraiment* superbement écrit ; au lieu d'être « cette chose rare entre toutes : un livre nécessaire » (entendez : l'auteur est marié avec le critique), son contenu aurait en effet la force, la pertinence et la justesse qui sont les ingrédients de la nécessité. Enfin, au lieu d'être immédiatement mis en traduction dans une trentaine de langues, voire davantage, sa perfection même le rendrait parfaitement intraduisible. Qu'arriverait-il alors ?

Je suis convaincu que ces anecdotes d'origine douteuse relatant le labeur de lecteurs passionnés qui apprennent le russe afin de lire Pouchkine, l'espagnol pour Cervantès ou le finnois (on frise le rocambolique) pour le *Kalevala* sont toutes apocryphes. Néanmoins, ce livre hypothétique serait d'une qualité telle (entendez : passionnant, superbement écrit et nécessaire) que les lecteurs du monde entier, sur-le-champ et en masse, se livreraient à l'équivalent littéraire d'un acte de foi. Ils se lanceraient dans l'étude assidue de la langue du livre, peu importe laquelle, dans le seul but de lire ce merveilleux ouvrage dans le texte.

Au lieu que le livre entreprenne un périlleux voyage vers ses lecteurs, quels que soient leur pays et leur langue, imaginez que lesdits lecteurs se jettent à corps perdu dans la jungle d'une langue étrangère : grammaire, verbes irréguliers, argot, vocabulaire ésotérique – bref, tout ce qui conduisit un jour un de mes amis à qualifier la traduction, purement et simplement, d'« enfer ». Et qu'enfin, après avoir freiné leur impatience jusqu'au moment où leurs connaissances leur permettent de saisir les raffinements et les nuances de cette œuvre extraordinaire, ils s'apprentent enfin à en déguster la substantifique moelle...

Le pape Boniface IX tenta d'interdire la translation des saints, tout comme d'autres papes, plus tard, tentèrent de contrôler la traduction de la Bible. En pure perte. Pieds, doigts, prépuces momifiés et Verbe divin furent dûment transférés de Rome aux églises les plus reculées de la chrétienté. La paranoïa des écrivains n'est pas différente de celle de Boniface. Ils n'entretiennent que soupçon et ressentiment envers tout ce qui les dépossède de leur livre : transmission, interprétation, traduction. Mais le mouvement, qu'il soit culturel ou spirituel, est toujours centrifuge. L'expansion est inscrite dans l'ordre des choses.

Pourtant il me semble que le halo de paranoïa qui enveloppe l'auteur traduit masque un désir tout simple. Chacun voudrait écrire ce livre impossible : le livre qui attire les lecteurs dans son univers et sa langue comme Rome attire les pèlerins dans ses églises. Il s'agit bien sûr d'un fantasme mièvre et sentimental, mais son corollaire est encore pire. En tant qu'auteur traduit, on est tenté de s'imaginer que l'on a déjà écrit un tel livre, mais qu'une vingtaine de traducteurs ont mis la main dessus avant tout le monde. S'ils ne l'avaient pas fait – ainsi se poursuit le raisonnement – on serait aujourd'hui soit beaucoup moins lu, soit (éventualité séduisante) universellement reconnu comme le plus grand écrivain de la planète.

Il paraît impossible de déterminer si l'in vraisemblance extrême de ce scénario indique une forme grave de paranoïa chez les auteurs confrontés à la traduction, ou le contraire ; ce qui est peut-être sans importance car cette alternative est aussi peu plausible que l'apparition de la Vierge Marie émergeant saine et sauve (mise à part une coupe de cheveux un peu irrégulière) de la demi-sphère de cristal que Charlemagne portait jadis autour du cou.

L'unique solution à cet embarrassant casse-tête consiste à traduire ses livres soi-même. Mais, outre un effort prodigieux, cette entreprise supposerait un grand écart linguistique particulièrement délicat. Hilaire Belloc en fait état dans une conférence donnée en 1931 : « Un certain degré de familiarité avec l'allemand rend les Anglais incompréhensibles, notamment dans le domaine de la théologie. Un certain degré de familiarité avec le français rend la traduction anglaise d'une phrase française artificielle et légèrement ridicule. » Si cela vous paraît obscur, voici la paraphrase (certes involontaire) qu'en donne le sergent de *Hill Street Blues* quelque cinquante ans plus tard : « Souvenez-vous les gars, il va falloir être *prudent* dehors... » Malheureusement, l'écrivain traduit peut être soit « dehors » soit « prudent », mais pas les deux à la fois.

Traduit de l'anglais par Florence Bertrand,  
Vincent Hugon, Myriam Rasiwala et Renaud Morin,  
DESS de traduction littéraire de Paris 7, 2000-2001

---

Né à Londres en 1963, Lawrence Norfolk est l'auteur de deux romans : *Le dictionnaire de Lemprière* (prix Somerset Maugham en 1992), traduit en français par A. Zavriev (Grasset, 1994) et *Le rhinocéros du pape*, traduit en français par Bernard Turle (Grasset, 1997). «Being Translated or the Virgin Mary's Hair» a d'abord paru dans la revue *New Writing*, 9, 2000. Nous remercions Lawrence Norfolk de nous avoir autorisé à le reproduire.

---

Steven Millhauser

## **Traduire, acte magique**

*Le 27 juin 2001, le jury du prix Maurice-Edgar-Coindreau décernait son prix annuel de traduction littéraire à Françoise Cartano pour sa traduction du roman de Steven Millhauser, Martin Dressler ou le roman d'un rêveur américain. Le jury fêtait également le vingtième anniversaire de ce prix. Il n'est pas si fréquent qu'un auteur s'exprime à l'occasion de la remise d'un prix de traduction qui couronne l'un de ses livres. Par-delà le lauréat, le message de S. Millhauser rend hommage à tous les traducteurs.*

Si, en matière de traduction, il est à la portée de chacun de reconnaître la médiocrité, il est plus difficile de déceler la qualité et quasiment impossible de définir l'excellence. Une bonne traduction est avant tout une traduction scrupuleuse. Le traducteur a pesé avec soin le sens des mots dans les deux langues, il comprend les connotations des idiotismes, obéit à la nécessité de rendre les nuances de sens. Le bon traducteur possède les vertus de l'érudit : précision, méticulosité, souci de l'infime différence, culte de la clarté. Le bon traducteur adore se trouver aux prises avec l'impossible : car bien que, par définition, il n'y ait jamais équivalence précise entre deux langues, il tend de toutes les fibres de son être à rétablir cette impossible équation. Cette passion pour la précision, pour la difficile exactitude, est une passion noble qui mérite notre plus profond respect.

L'excellente traductrice n'est en aucun cas indifférente à la précision – au contraire, elle la tient en haute estime – mais sa sensibilité est ailleurs.

Elle entend une musique qui hante chaque phrase, et s'attache à la capter et à la restituer dans sa propre langue. Et d'où vient cette musique de la langue ? Elle vient en partie du rythme créé par la dynamique des mots, en partie des sons dont se compose chacun de ceux-ci, en partie d'une suggestivité sémantique qui nous échappe et nous désespère du fait même qu'elle naît de la sonorité et du mouvement. L'excellente traductrice met tout son enthousiasme à transposer la musique d'une langue étrangère dans la sienne propre, à trouver l'équivalent rythmique et mélodique de chaque phrase. Telle est la situation idéale, qui n'est jamais complètement atteinte. Le plus cher désir de l'excellente traductrice est non seulement de graver le sens précis des mots, mais aussi de composer une œuvre qui fasse date une fois exprimée dans sa langue maternelle.

Françoise Cartano est une excellente traductrice parce qu'elle est habitée par ce souci de la musique de la langue. Si elle se montre merveilleusement scrupuleuse et cherchera toujours l'équivalent exact d'un terme technique ou d'une expression argotique, elle sait aussi prêter une oreille attentive aux rythmes des phrases et tenter de transcrire la musique américaine en une musique française. C'est pour ce magnifique effort que nous lui rendons hommage aujourd'hui. Ma dette envers elle se compte en milliers de mercis.

La traduction m'a toujours paru tenir du miracle, un miracle digne de notre admiration, et même de notre vénération, la plus profonde. J'ai beau me délecter de la langue française, je ne sais guère que la lire – mais tout à coup, grâce à la magie de la traduction, me voici capable d'écrire des phrases, des paragraphes, des livres entiers en français. On se croirait dans un conte ancien, où un enfant perdu se met à parler le langage des oiseaux de la forêt et se fait comprendre d'eux. Pour ma part, je suis particulièrement reconnaissant à Françoise Cartano la magicienne, mais je voudrais également remercier la confrérie des traducteurs et traductrices pour la tâche impossible qu'ils accomplissent au fil des ans, et qui leur vaut si peu de reconnaissance, si peu de gratification, si peu de bénéfices d'aucune sorte, alors même qu'ils sont engagés dans une entreprise digne du plus grand honneur.

Traduit de l'anglais par Dominique Rinaudo

---

*TransLittérature* avait choisi de confier cette traduction à Dominique Rinaudo parce qu'elle avait été, dix ans auparavant, l'élève de Françoise Cartano (2<sup>e</sup> promotion du DESS de traduction littéraire de Paris7). Depuis, elle était devenue une traductrice accomplie. Dominique avait une autre passion, l'aviation. Le 28 septembre 2001, elle s'est tuée dans un accident de planeur. C'était quelques jours après avoir remis son texte. Nous avons perdu une amie.

---

Françoise Cartano

## Traduire vraiment

*De son côté, Françoise Cartano, qui ne pouvait assister à la cérémonie de la remise du prix qui la couronnait, avait envoyé le message suivant*

Recevoir un jour le prix Maurice-Edgar-Coindreau n'est peut-être pas un rêve de petite fille, mais c'est certainement un des grands, des immenses plaisirs qui puissent être offerts à un traducteur de littérature américaine. Je remercie donc le jury de m'avoir acceptée dans le cercle de la littérature Coindreau. Et je suis particulièrement heureuse que cette récompense distingue un roman de Steven Millhauser, *Martin Dressler ou le roman d'un rêveur américain*, couronné par le Prix Pulitzer. Steven Milhauser est un auteur singulier et magique, dont le premier roman, *La vie trop brève d'Edwin Mullhouse*, m'avait déjà fait rêver en 1975.

S'il est peut-être vrai qu'un grand texte passe envers et contre toute traduction, et c'est tant mieux, il est certain que seul un grand texte permet à l'éventuel talent du traducteur de s'exprimer. Plus un texte est littérairement fort, plus il est intimidant mais aussi stimulant. Et étrangement sécurisant. Chaque fois que j'ai traduit Millhauser, j'ai douté, cherché, peiné, désespéré, mais paradoxalement – loin de moi l'arrogance de l'autosatisfaction – lorsque j'arrive au bout de la traduction, quelque part je sais que j'ai vraiment traduit, je sais que la version française a vraiment quelque chose à voir avec l'original.

En particulier, plus la traduction parvient à serrer l'original, plus la musique de Millhauser se coule dans les phrases françaises. En d'autres

termes, Millhauser ne pousse guère à la belle infidèle. Il exige parfois de la virtuosité, toujours une rigueur et une précision qui m'ont plus souvent donné le vertige de l'enracinement dans la langue française, dont je dois explorer sans cesse la souplesse, la richesse et la plasticité, que l'inverse, le libre exercice d'une créativité autour et à propos du texte original. Et je lui sais infiniment gré de m'offrir ce vertige.

Au moment où je reçois ce prix, je tiens à rappeler ma dette envers plusieurs personnes. Gilles Barbedette, éditeur rare, mais aussi écrivain et traducteur, qui m'a fait le cadeau de me confier voilà plus de quinze ans la traduction de *La galerie des jeux*. Comment a-t-il deviné ? Je me souviens de son exigence, de son soutien, de sa présence discrète et amicale. Qu'il me soit permis également de saluer la mémoire de Françoise Pasquier, autre éditrice avec qui j'ai continué de traduire Milhauser, et quelques autres. Son humour, sa générosité, son élégance manquent à tous ceux qui ont eu la possibilité de travailler avec elle. [...] Enfin, je salue Dominique Autrand, éditeur du roman distingué aujourd'hui par le jury et à qui je viens de remettre la traduction de *La nuit enchantée* à paraître prochainement. [...]

Plutôt que d'allonger la liste des remerciements, je répèterai simplement ma joie et mon émotion. Merci à vous.

---

Cathy Ytak

## Sans crier gare

Mais qu'est-ce qui m'avait poussée à vouloir traduire ce roman ? L'amour que je lui portais. Je l'avais lu, relu. Je voulais que d'autres le lisent, et pour cela, je devais le traduire. J'ai téléphoné à l'éditeur catalan, trouvé un éditeur en France. Sans difficulté. Je devais. C'était aussi simple que cela. J'en étais capable, forcément : ce texte était court, d'une lumineuse simplicité. Les mots ? Je les connaissais, ils m'étaient familiers. J'en rêvais la nuit, j'en rêvais le jour. Je ne pensais jamais qu'il s'agissait là de « ma première traduction ». Non. Je ne savais pas encore que traductrice était un métier. J'étais autiste, je n'avais dans les mains que l'envie démesurée du partage avec d'autres lecteurs.

Petit retour en arrière. Je ne suis pas allée à l'école. Enfin, pas très longtemps. Mon école à moi, c'est la vie, le travail, dès ma majorité, dans une accumulation de petits boulots aussi différents les uns que les autres : vendeuse, sondeuse, femme de ménage, trieuse... Mais l'écriture était déjà une vieille compagne que je retrouvais le soir, après le travail. Je suis devenue journaliste, puis écrivain. Et un jour, sans crier gare, je suis tombée amoureuse d'une langue. Comme ça. Et pas n'importe laquelle : le catalan. Comme tous les coups de foudre, c'est incompréhensible, irrationnel, immédiat et ravageur. Tomber en amour pour une langue que d'aucuns disent qu'elle n'en est même pas une... (même si plus de sept millions de personnes la parlent, soit bien plus que le danois, par exemple). Alors je suis retournée à l'école apprendre le catalan.

Puis j'ai eu envie de traduire ce que je lisais et aimais. C'était simple. Mais non, rien n'est simple... et surtout pas la simplicité apparente des choses. Je n'ai pas tardé à m'en apercevoir, dès la troisième ligne de ce livre

aimé, choisi, caressé... et que j'avais tant désiré traduire. La narratrice était une enfant. Son langage, maladroit, s'affinait à mesure que le temps passait. Oui mais, en traduisant, ça n'était plus l'enfant qui parlait mal, c'était ma traduction qui semblait mauvaise...

Et moi qui me croyais à l'aise dans la langue française, malgré mon peu « d'instruction », j'ai eu soudain l'impression de ne plus savoir écrire. Je m'étais forgée ma propre langue, mon propre français, avec ses méandres d'ignorance et d'ingénuité, loin du regard des académies. Lorsque j'ignorais une règle, je l'inventais. Comme une poésie libre, libérée de ses correcteurs patentés. J'écrivais mes propres romans, je n'obéissais qu'à mes propres lois. Pour la traduction, non, ça n'était décidément pas possible. Alors je suis retournée à l'école apprendre le français.

Ah, cette première traduction ! Je la voulais parfaite. D'une fidélité absolue à l'original. Je me scotchais au texte. J'en oubliais que je traduais vers le français et pour des lecteurs français. J'étais paralysée à l'idée que, oui, peut-être, il serait tout de même mieux d'inverser telle ou telle phrase, parce que cela « sonnait » mieux à nos oreilles... Par chance, je savais intuitivement que les langues sont des musiques. C'est peut-être ce qui m'a sauvée du désastre ! Je me suis remise à l'ouvrage. Essayant de démêler le « littéral » du « littéraire ». Parfois découragée, souvent plongée dans une inexplicable solitude. Inexplicable parce que jamais ressentie lorsque j'écrivais, moi, mes propres textes... Et voilà que je la découvrais en travaillant sur des mots qui ne m'appartenaient pas ! Solitude accentuée par le fait que, évidemment, le catalan n'est pas très parlé où je vis, en région parisienne...

Vers la fin de cette première traduction, j'ai commencé à penser que ce que je faisais n'avait rien à voir avec ma capacité d'écrire, rien à voir avec mes connaissances supposées ou réelles d'une langue et d'une autre. Et si la traduction était un métier à part entière ? Et si je n'étais finalement qu'une usurpatrice ? J'ai terminé dans le désarroi et les remords. Le texte était court, fort heureusement. Sinon, je m'y serais noyée.

Il m'a fallu du temps pour ouvrir les yeux et cesser d'être autiste. Du temps et plusieurs autres traductions. Mais ce n'est que lorsque le Collège international des traducteurs littéraires d'Arles m'a ouvert ses portes que j'ai osé penser pour la première fois que, oui, peut-être, j'étais en train de devenir traductrice...



---

Françoise Wuilmart

## **Europe, encore un effort**

Le CETL est heureux d'annoncer le premier anniversaire d'un petit frère : un DESS en traduction littéraire. Un de ses atouts : toutes les combinaisons linguistiques y sont possibles. Beaucoup d'amis français souhaitent donc s'y inscrire, mais l'Europe ne l'entend pas de cette oreille et Bruxelles se voit contrainte et forcée de refuser les voisins de l'Hexagone. Pourquoi ?

D'abord un petit retour en arrière : le CETL, Centre européen de traduction littéraire, jeune ou vieux de douze ans déjà, est un cycle de formation postuniversitaire étalé sur deux années et installé dans les locaux de l'ISTI (Institut supérieur de traducteurs et interprètes de la Communauté française de Belgique, à Bruxelles). Les ateliers animés par des professionnels reconnus se déroulent le samedi, pour permettre aux personnes actives durant la semaine d'y participer. Pour le français comme langue d'arrivée, les langues de départ sont à ce jour le néerlandais, l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien, le portugais et le russe, mais il existe aussi une section de traduction vers l'espagnol avec l'anglais et le français comme langues de départ.

À la fin de chaque année, les étudiants sont soumis à un examen qui se déroule dans des conditions voulues optimales. Les candidats ont le choix entre six à huit textes, parmi lesquels ils trouveront celui avec lequel ils se sentent le plus d'affinités. Ils travaillent dans la très riche bibliothèque de l'ISTI, et ont donc sous la main tous les dictionnaires et autres manuels de références souhaités, ainsi qu'un plateau informatique et l'accès à Internet. Ils disposent de deux journées entières pour mener à bien leur travail. Aucune longueur de texte n'est imposée, la qualité primant sur la quantité.

Pour passer de première en seconde année, le résultat minimal exigé est de 60 % ; pour réussir la seconde année, il faut obtenir 70 %. Les étudiants peuvent ensuite passer à la rédaction du mémoire qui consistera en une traduction ou une retraduction. Elle sera assortie de commentaires sur les difficultés spécifiques rencontrées dans le travail, mais aussi précédée d'une présentation de l'auteur et de l'œuvre, car le mémoire est conçu comme une sorte de dossier destiné à intéresser un éditeur potentiel.

Voilà donc pour le grand frère, qui compte environ 50 inscrits chaque année. En 2000, l'ISTI a obtenu le feu vert administratif pour ouvrir un DESS en traduction littéraire, cinquième année universitaire faisant suite aux deux années de candidature (DEUG en France) et aux deux années de licence en traduction générale (équivalent à la licence et à la maîtrise françaises). Mais comme toujours l'argent est le nerf de la guerre et les fonds alloués à ce projet par l'État belge auraient tout juste suffi pour subventionner quelques cours théoriques, paradoxe pour un DESS qui, par définition, est axé sur la spécialisation et donc aussi sur la pratique. Nous sommes donc fiers de le dire : si le DESS a pu voir le jour c'est parce que le CETL existait déjà et a doté le nouveau-né d'un organe essentiel : l'atelier de traduction et d'écriture.

Quant aux cours théoriques, ils sont concentrés sur deux jours, le jeudi et le vendredi, et ont tous été créés ou choisis en fonction des besoins réels du traducteur littéraire, dans la perspective d'une formation autant artistique qu'universitaire.

Hélas, force est de constater qu'à ce jour, ce sont surtout des Belges qui ont eu le droit de s'inscrire au DESS. La première année (2000-2001) comptait huit étudiants, la deuxième (2001-2002), qui vient de démarrer en septembre dernier, en compte quinze ! Pourtant, quantité d'autres candidats intéressés par le programme étaient originaires de France et de Navarre... et c'est vainement qu'ils ont frappé à notre porte ! Or ce n'est pas la Belgique mais bien l'Europe qui fait la sourde oreille... En cause : l'impossibilité d'obtenir « l'équivalence de diplôme » pour les Français détenteurs de la maîtrise (le DESS est au niveau BAC + 5) ! En effet : la maîtrise française ne requiert l'étude que d'une seule langue étrangère, tandis que la licence belge en exige deux ! En désespoir de cause, deux Françaises se sont inscrites au DESS bruxellois comme auditrices libres...

À Bruxelles, nous œuvrons donc pour que ce règlement aveugle, qui bloque l'équivalence de diplôme entre nos deux pays, soit revu et corrigé, d'autant que pour bien pratiquer la traduction littéraire la connaissance d'une seule langue étrangère suffit de toute manière. Les instances culturelles

---

européennes ne se sont pas encore penchées sur le problème, elles ont sans doute mieux à faire. En attendant, une autre solution serait peut-être d'attirer l'attention des universités françaises sur ce désaccord, afin que les étudiants de maîtrise, attirés par la traduction littéraire et désireux de s'inscrire chez nous, mettent deux langues étrangères à leur actif... Alors chers amis français qui lisez ceci, je compte sur vous pour que la nouvelle se répande et qu'une frontière de plus tombe entre nos deux pays.

---

Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser à :  
Françoise Wuilmart, 29, Tuinbouwlaan, 1700 Dilbeek, Belgique. Tél/fax : +32 2 569 68 12 ;  
Portable : +32 496 25 01 52 ; e-mail : cetl@compuserve.com

Barbara Fontaine

## Stage d'été en Allemagne

On connaît l'isolement dans lequel travaillent les traducteurs – mais connaît-on assez bien toutes les possibilités qui permettent d'en sortir ? Peut-être les germanistes sont-ils particulièrement bien lotis, puisque l'été 2001 leur offrait sous forme de stages d'une semaine deux occasions très différentes de se rencontrer et de partager leur travail. Le premier stage n'a plus besoin d'être présenté, car c'est devenu en douze ans une véritable institution : l'atelier franco-allemand de Straelen s'est déroulé cette année du 19 au 24 août. Le second n'en était qu'à sa deuxième édition, c'est la *Sommerakademie*, ou Académie estivale, organisée par le Literarisches Colloquium de Berlin du 27 août au 2 septembre 2001.

Rappelons seulement que nous devons à notre collègue allemand Josef Winiger l'existence et la persistance de l'atelier qui a lieu régulièrement depuis 1989 dans le Collège européen des traducteurs de Straelen – bourgade proche de la frontière hollandaise qui a le mérite non négligeable de n'offrir aucune distraction. Sept traducteurs allemands et quatre français constituaient le cru 2001<sup>1</sup>. Parmi les textes proposés, notons l'absence de poésie et de philosophie, au profit de la fiction et des sciences humaines, puisque nous avons comme outils de travail trois romans très contemporains (*Loin d'eux* de Laurent Mauvignier, *Pastel* d'Olivier Bleyss et *Palladium* de Perikles Monioudis), une nouvelle de Kurt Kusenberg, une biographie (*Schelling* de Xavier Tilliette), deux autobiographies (*Vidal et les*

---

(1) Josef Winiger, Claudia Steinitz, Lilli Herschhorn, Ulla Varchmin, Gisela Sturm, Irene Selle et Susanne Schapper pour les Allemands ; Anne-Marie Geyer, Anne Karila, Brigitte de Montgolfier et Barbara Fontaine pour les Français.

siens d'Edgar Morin, *Von Bismarck bis Picasso* de Wilhelm Uhde), un essai (*L'aveuglement des clercs* d'Enzo Traverso), un entretien avec le cinéaste Raoul Peck, la présentation d'un récit de voyages (François Bellec, *Le livre des terres inconnues*) et un texte d'histoire de l'art (*Wartburg bei Eisenach de Hendrik Kersten*). Que la variété de l'échantillon n'occulte pas le point commun à ces onze textes : leur grande difficulté, et donc leur richesse. Si certains, à la première lecture – grâce à la parfaite organisation de l'atelier, nous les avons tous reçus ainsi que leur traduction deux mois avant le début du stage –, paraissaient plus abordables que d'autres, le propre de ce travail collectif approfondi, libre de toute pression et de la recherche d'un résultat définitif, est de nous faire explorer un texte avec une minutie que l'on a rarement le luxe de pouvoir appliquer dans notre activité courante et solitaire. Or, quand onze personnes se penchent ensemble pendant trois heures sur une page et sa traduction aboutie, qu'ils ont pu étudier auparavant, plus rien ne leur paraît facile ; c'est comme si l'on braquait sur le texte non pas une loupe, mais un microscope. Pour cette raison, il est très souhaitable à mon sens d'apporter à Straelen l'extrait d'une traduction en chantier et non pas une traduction déjà rendue. Même dans ce cas néanmoins, il faut s'attendre à être pris de vertige ; ayant personnellement apporté deux pages sur quatre cents d'un livre ardu dont j'avais alors tout juste fini le premier jet, j'ai traversé quelques affres, après « ma » séance, en songeant que l'on pourrait, qu'il faudrait dans l'idéal soumettre l'ensemble du texte au même examen... Mais l'on se ressaisit vite si l'on considère Straelen comme un moment à part, un privilège, un cadeau, une semaine bénie qui nous donne un aperçu de la traduction idéale...

Il va sans dire que l'on s'enrichit autant, sinon plus, du travail sur les textes des autres, et notamment sur la traduction du français vers l'allemand. Quoi de plus passionnant que d'assister à ce processus inverse : le regard posé sur notre langue maternelle par les germanophones ? De découvrir quelles sont leurs bêtes noires parmi les mots du français, ceux qui les embarrassent éternellement, leurs *grinsen*, *nicken*, *überhaupt*, etc.

Et bien sûr, un travail aussi intensif (quatre jours à plein temps) crée des liens, même si la dispersion géographique ne permet pas de les approfondir facilement. Cette année cependant, une initiative a été prise qui pallie dans une certaine mesure cette dispersion : nous avons créé à l'issue de l'atelier une liste de diffusion franco-allemande, baptisée « fanal », qui se veut une modeste héritière de l'esprit de Straelen. En deux mois, près de soixante-dix traducteurs allemands et français (dont presque tous les participants au dernier atelier) s'y sont déjà inscrits et échangent toutes sortes d'énigmes et

de doutes qui restent rarement sans réponse<sup>2</sup>. Le neuvième atelier de Straelen se déroulera du 25 au 30 août 2002<sup>3</sup>. En effet, cette date estivale semble mieux convenir à une majorité de participants que la semaine d'avril initialement programmée.

En outre, elle offrait cette année l'avantage accessoire de parfaitement se combiner avec celle de la *Sommerakademie* qui se déroulait à Berlin la semaine suivante. Autant dire que j'ai apprécié le week-end de battement qui séparait les deux stages, car les cinq jours à Straelen nous laissent aussi épuisés qu'enthousiastes ! Après trois jours de déambulation délicieuse dans les rues animées du Berlin estival, je me suis donc présentée à l'hôtel de Prenzlauerberg (le nouveau cœur de Berlin, ancien quartier de Berlin-Est) où étaient somptueusement reçus les onze traducteurs européens et américains invités par le Literarisches Colloquium. Pour la deuxième année, cette sorte de « maison des écrivains » qui organise d'abondantes lectures et rencontres – sa situation au bord du lac Wannsee en fait un lieu de résidence recherché – avait décidé d'associer les traducteurs à son activité en les initiant pendant une semaine à la vie littéraire berlinoise. Conditions : être un « jeune » traducteur de l'allemand et s'intéresser notamment à la littérature contemporaine. Avec trois participants sur onze, la France était largement surreprésentée<sup>4</sup> ; nos homologues venaient des États-Unis, de Russie, de Lituanie, d'Italie, de Suède, de Pologne et de Slovénie. L'organisation non moins irréprochable que celle de Straelen avait prévu un programme très intensif de rencontres d'écrivains, d'éditeurs, d'agents et de critiques littéraires, et de lectures. Certaines rencontres d'écrivains avaient lieu au Literarisches Colloquium (avec Katrin Schmidt, Malin Schwedtfeger, Durs Grünbein entre autres), d'autres se passaient de manière informelle dans un café en ville et nous permirent d'avoir un contact plus immédiat avec de jeunes auteurs tels que Judith Hermann, David Wagner et Terezia Mora. Le stage s'est conclu par un grand moment : une soirée de lecture – les lectures étant une véritable institution en Allemagne – pour lancer la saison littéraire ; le tout Berlin semblait s'être déplacé à Wannsee ce soir-là pour découvrir les romans de la rentrée. Que n'adoptons-nous cette coutume en France...

---

(2) Pour s'inscrire à Fanal, il suffit d'envoyer un mail vide à cette adresse : fanal-subscribe@yahoogroupes.fr Et pour toute question, vous pouvez vous adresser à barbara.fontaine@freesurf.fr

(3) Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser à Josef Winiger, Ortstrasse 48, D-87662 Kaltental-Blonhofen. Winiger@t-online.de

(4) Nicole Savall, Bernard Banoun et Barbara Fontaine.

La *Sommerakademie* est donc plus un lieu de rencontre que de travail à proprement parler, mais notre métier se nourrit naturellement de rencontres, ou mériterait en tout cas de le faire davantage. Outre l'intérêt évident de rencontrer les différents agents de la vie littéraire berlinoise et toute la stimulation que l'on en retire (et les dizaines de livres ou d'envies de lectures que l'on en rapporte), quelle chance de pouvoir échanger avec ses homologues européens ! De se rendre compte que la France est de très loin (parmi les pays représentés) la plus grande acheteuse de littérature allemande – ce dont on n'a pas toujours conscience en tant que traducteur proposant inlassablement des textes à des éditeurs réticents... Apprendre que la Lituanie, la Russie et les États-Unis n'ont pratiquement rien publié depuis Bernhard Schlink et que les traducteurs là-bas ne vivent jamais de leur plume laisse pour le moins songeur Et c'est évidemment un bel encouragement à continuer d'œuvrer pour les échanges franco-allemands.

Pour conclure, je voudrais rendre hommage à la Fondation Robert Bosch qui a financé la quasi-intégralité de ces deux stages (voyage, hébergement, repas et même argent de poche), ajoutant à la qualité de l'organisation et des prestations la perfection toute allemande de l'accueil<sup>5</sup>.

---

(5) Pour tout renseignement sur la prochaine Sommerakademie, s'adresser à Herr Jürgen Jakob Becker, Literarisches Colloquium Berlin, Am Sandwerder 5, 14109 Berlin.  
Tél : 030-8169960. E-mail : becker@lcb.de

Anne Colin du Terrail

## Théâtre à Helsinki

J'ai eu le plaisir de participer du 24 au 30 septembre 2001 à un atelier de traduction organisé à Helsinki, dans le cadre du projet « Plate-forme internationale pour un théâtre contemporain ». Ce projet, coordonné par la section allemande de l'Institut international du Théâtre (ITI Deutschland), a été lancé à l'initiative de traducteurs professionnels de théâtre de quatre pays européens : l'Allemagne, la Finlande, la France et la Grande-Bretagne. Dans chaque pays, deux pièces ont été choisies par les traducteurs pour la première édition du projet (2001-2003) : *Helges Leben* de Sybille Berg, *Täglich Brot* de Gesine Dankwart, *Teillä ei ollut nimiä* de Reko Lundán, *Kuningatar K.* de Laura Ruohonen, *Les pas perdus* de Denise Bonal, *Pleine lune* de Rémi de Vos, *A Listening Heaven* de Torben Betts et *The Dream Train* de Tom McGrath

L'objectif est de traduire chacune de ces pièces dans les trois autres langues. Les théâtres partenaires choisiront ensuite chacun l'une des pièces étrangères traduites dans leur langue et prendront en charge sa production, sous une forme « allégée » ou dans le cadre de leur programmation habituelle. Ces productions seront par la suite invitées dans les pays d'origine des textes. Des lectures des huit pièces auront lieu lors de différents festivals. Les structures qui ont confirmé leur participation sont le Théâtre de Bonn, le Théâtre de Mülheim, le festival Theatertreffen de Berlin, le KOM-teatteri, le festival de Tampere, la Meeç (Maison européenne des écritures contemporaines) et La Mousson d'été (Michel Didym). Le Luxembourg, cinquième pays participant, organisera aussi un cycle de lectures, dont les langues restent à préciser, à l'occasion de son festival de théâtre européen (Foire du théâtre européen), au printemps 2002.



Dès 2002, des éditeurs seront contactés dans chaque pays pour publier l'ensemble des traductions. ITI Deutschland prendra par ailleurs en charge la réalisation d'un CD-ROM sur lequel figureront toutes les données et les étapes de travail du projet : textes d'origine, traductions, matériau des différents ateliers de traduction, notes de mise en scène, extraits des lectures, des spectacles, etc.

Le projet Plate-forme est en majeure partie financé par une subvention européenne, avec le concours de différentes institutions des pays participants : Goethe Institut – InterNationes, Centre d'information sur le théâtre finlandais et Centre d'information sur la littérature finlandaise (dont je tiens à saluer la très dynamique directrice, Iris Schwank), Maison Antoine Vitez, Institut Français, AFAA, Meeç, British Council, British Center for Literary Translation et Théâtre National du Luxembourg. Ces institutions se sont aussi chargées d'organiser les ateliers qui ont réuni, autour des pièces de chaque pays, les traducteurs étrangers concernés.

L'atelier français s'est tenu à l'abbaye des Prémontrés durant la Mousson d'été, en août 2001, sous la houlette de Laurent Muhleisen, traducteur et directeur artistique de la Maison Antoine Vitez (Centre international de la traduction théâtrale). Cette dernière, qui est établie au domaine de Grammont, à Montpellier, joue depuis maintenant dix ans un rôle essentiel dans la promotion des échanges culturels internationaux, en accordant des bourses d'aide à la traduction, en organisant des débats et des lectures et, plus généralement, en favorisant les contacts entre auteurs, traducteurs, éditeurs, théâtres, metteurs en scène et comédiens.

L'atelier de Helsinki, cet automne, était le dernier de la série. Il rassemblait, outre les traducteurs « Plate-forme » du finnois – Angela Plöger (allemand, Hambourg), David Hackston (anglais, Helsinki / Londres) et moi-même (français, Paris) –, des spécialistes du théâtre – Olga Huotari (hongrois, traductrice et responsable du Centre culturel hongrois de Helsinki), Eva Pap (hongrois, traductrice et éditrice, Budapest), Hana Pecherova (tchèque, traductrice, Helsinki), Saara Salminen-Wallin (suédois, metteuse en scène, Stockholm), Jaana Zhemoitel (russe, traductrice et éditrice, Petrozavodsk) – ainsi que deux des traducteurs finlandais du projet Plate-forme – Reita Lounatvuori (français) et Jukka-Pekka Pajunen (allemand), qui animait les débats. Les réunions se sont tenues dans les locaux du Centre d'information sur le théâtre finlandais, qui abritent aussi une bibliothèque où sont conservés les textes de toutes les pièces étrangères traduites en finnois. Pendant une semaine entière, nous avons analysé les deux textes retenus, rencontré les auteurs et assisté chaque soir à un spectacle différent dans les nombreux théâtres de Helsinki.

Nous avons traduit, chacun dans notre langue, quelques scènes de ces deux pièces très différentes l'une de l'autre, et donné lecture du résultat. Bien sûr, les participants ne connaissaient pas toutes les langues utilisées, mais tous comprenaient au moins une ou deux autres langues, en plus du finnois, et chaque essai de traduction a ainsi pu faire l'objet de commentaires éclairés et d'échanges passionnés, chacun exposant les difficultés rencontrées et les solutions proposées, parfois très éloignées selon les langues et parfois aussi étrangement proches. Les différents niveaux de langage des deux pièces nous ont aussi conduits à aborder, à partir de positions plutôt tranchées, l'épineuse question de la fidélité au texte ou de la nécessité d'une adaptation afin de se couler dans le moule de la tradition théâtrale du pays cible.

Cet atelier m'a aussi permis de découvrir l'approche qu'ont les Finlandais du théâtre, dont j'ignorais presque tout : jeu extrêmement physique et très grand professionnalisme des acteurs, mélange quasi obligé de comique et de tragique, écriture sur le vif d'une grande partie des répliques, à partir d'une collaboration étroite entre auteur, metteur en scène et acteurs. Je souhaite à tous les traducteurs d'avoir un jour la chance de prendre part à des projets aussi passionnants et professionnellement enrichissants.

---

Jean-Pierre Richard

## **Au commencement était le titre Quelques repères d'ordre légal et juridique**

Le traducteur aimerait savoir qui, au regard de la loi, est responsable du titre de sa traduction une fois celle-ci publiée. L'éditeur ? Le traducteur ? Personne ? La réponse semble couler de source, puisque, s'agissant d'une traduction, la loi du 11 mars 1957 (reprise par le Code de la propriété intellectuelle – CPI) fait du traducteur l'auteur de la traduction. Il s'ensuit que le responsable du titre de la traduction est le traducteur.

Surgit toutefois une première difficulté, car dans le corps de cette loi il n'est écrit nulle part que le titre fait partie intégrante de l'œuvre. À travers certaines de ses formulations, le CPI paraît même établir une distinction entre « l'œuvre de l'esprit » et « le titre d'une œuvre de l'esprit » : ainsi l'article L 112-4 instaure une protection du « *titre* » identique à celle de « *l'œuvre elle-même* », mais le législateur précise aussi que « (...) même si "l'œuvre" n'est plus protégée », dans certaines conditions le titre de cette œuvre ne peut être réutilisé. « L'œuvre elle-même » et son « titre » ne relèvent manifestement pas du même régime de protection légale (70 ans pour l'une, l'éternité pour l'autre ?).

Avant de chercher en quoi les deux régimes de protection diffèrent au juste, il est prudent de revenir au principe directeur du CPI, et à l'esprit de la loi, et de se dire, quand on est traducteur, qu'au regard de la loi, on est en toutes circonstances l'auteur de sa traduction, *y compris du titre* sous lequel elle est rendue publique.

On sait toutefois que, pour ce qui est du choix d'un titre, l'usage et la loi ne coïncident guère. Combien de traducteurs n'ont-ils pas été mis devant

le fait accompli d'une œuvre qui paraît dans leur traduction, sous leur nom, affublée d'un titre qu'ils découvrent en même temps que les lecteurs !

Si l'on considère que le titre fait partie intégrante de l'œuvre en traduction et que le traducteur est l'auteur de l'œuvre, y compris du titre, pareil abus de la part d'un éditeur contrevient au CPI, qui précise que « L'éditeur ne peut, sans autorisation écrite de l'auteur, apporter à l'œuvre aucune modification » (article L 132.11).

Outre la loi, le traducteur ne dispose-t-il pas d'une parade de type contractuel ? Il suffit de glisser dans le contrat de traduction une clause dégageant la responsabilité du traducteur vis-à-vis du titre sous lequel paraîtra sa traduction. Pourquoi, par exemple, ne pas explicitement ajouter « le titre » aux « Attributions de l'éditeur », article du contrat qui en général stipule que « le format, la présentation, le prix de vente et l'importance des tirages seront déterminés par l'éditeur » ?

Malheureusement, devant les tribunaux, une disposition en ce sens, même si elle est agréée par les deux contractants – le traducteur et l'éditeur –, peut très bien être *tenue pour nulle et non avenue*, dans la mesure où un juge l'estimerait en contradiction avec la lettre et surtout avec l'esprit du CPI. C'est ce que tend à montrer l'un des attendus d'une décision prise par le Tribunal de grande instance de Paris dans une ordonnance de référé rendue le 30 mars 1995 à propos de la publication par Pocket (UGE Poche) de *Hurlevent*, dans ma traduction.

Petit historique. En 1847 paraît en Angleterre le roman d'Emily Brontë, *Wuthering Heights*. La première traduction française, signée Frédéric Delebecque, a été publiée en 1929 par les éditions Payot, sous le titre *Les Hauts de Hurle-Vent*. En 1990 les éditions Julliard me confient le soin de procéder à une nouvelle traduction de *Wuthering Heights*, laquelle est publiée en 1994 sous le titre *Hurlevent* par UGE Poche (éditeur auquel avait été transféré en 1994, par avenant, le bénéfice du contrat Julliard).

En 1995 UGE Poche est assigné en justice par le petit-fils et co-héritier de Frédéric Delebecque, « auteur de la première traduction française de *Wuthering Heights*, ainsi que du titre français sous lequel cette œuvre est connue en France : *Les Hauts de Hurlevent* » (extrait de l'ordonnance de référé). Le demandeur poursuit UGE Poche, car il estime que cet éditeur « en publiant sans aucune autorisation une nouvelle traduction de ce roman due à Jean-Pierre Richard sous le titre contrefaisant *Hurlevent* – terme également utilisé dans le texte de la nouvelle traduction – profite de la notoriété du titre protégé précité et lui cause ainsi un trouble manifestement

illicite » (idem). Plaise donc au tribunal de « dire et juger qu'en intitulant *Hurlevent* une traduction française de *Wuthering Heights*, Jean-Pierre Richard et UGE Poche se sont rendus coupables de contrefaçon » (extrait de l'assignation à comparaître en instance).

L'accusation ne saurait être plus claire. L'expression « en intitulant » a ici deux sujets : le traducteur et l'éditeur. C'est le début d'un long procès, à quatre temps, tournant autour de la question du titre :

30 mars 1995 : ordonnance de référé ;

13 sept. 1995 : jugement du fond du litige au Tribunal d'instance ;

25 oct. 1996 : arrêt de la Cour d'appel ;

25 juin 1997 : ordonnance de la Cour de cassation<sup>1</sup>,

chacune de ces étapes nous apportant son lot d'enseignements relatifs à la protection du titre d'une œuvre de l'esprit et à la responsabilité du traducteur en la matière.

### **Première étape : juge des référés**

#### ***Le traducteur ne doit pas obligatoirement être mêlé à l'affaire***

Mon éditeur, UGE Poche, n'a pas jugé utile de m'informer qu'il était poursuivi en justice à cause de *Hurlevent*. L'ordonnance de référé était déjà rendue lorsque j'ai appris l'existence du procès – le jour où un huissier a sonné chez moi et m'a remis une volumineuse « Assignation à comparaître », dont j'étais bien incapable de deviner l'objet !

Quant au demandeur, il n'avait assigné que les éditeurs, aux fins de saisie et de destruction de « mon » *Hurlevent*, laissant le traducteur complètement en dehors du coup. Je ne connais pas ses raisons ni celles de son avocat, mais peut-être se disaient-ils (comme UGE Poche à l'époque, sûr de faire prévaloir divers arguments<sup>2</sup> ?) que la responsabilité des titres en général, ou de ce titre en particulier, incombait à l'éditeur.

Peut-être le Président du Tribunal partageait-il leur façon de voir, mais c'est lui qui m'a introduit, pour mon malheur, dans cette affaire. L'ironie du sort veut qu'il l'ait fait dans un attendu qui sert à motiver sa décision de *ne*

---

(1) Condamné en appel, UGE Poche a introduit un pourvoi en cassation mais n'a pas donné suite dans les délais légaux et a donc été déchu par la Cour de cassation.

(2) Notamment les trois arguments suivants : *irrecevabilité* de la demande aux motifs que le demandeur ne justifiait pas de sa qualité d'unique ayant droit de l'auteur (Hervé Delebecque) ni de la titularité des droits revendiqués ; *banalisation* du titre originel au fil des ans et des reprises éditoriales ; *abandon* de son droit par le demandeur qui, selon UGE Poche, « a toléré sans protester des exploitations équivalentes du terme "*Hurlevent*" » (extrait de l'ordonnance de référé).

*pas faire saisir et détruire « mon » Hurlevent ! « (...) attendu que seule l'existence d'une atteinte intolérable et irréparable peut justifier la mise en œuvre en référé de mesures exceptionnelles telles que la saisie et la destruction d'ouvrages, alors que de surcroît l'auteur de la traduction litigieuse n'est pas appelé en la cause »* (extrait de l'ordonnance de référé).

Comme le constate le demandeur : « L'ordonnance de référé *n'a pas expressément prévu la possibilité d'assigner le traducteur* de l'œuvre contrefaisante, mais n'a pas non plus exclu cette possibilité. Dans l'intérêt d'une bonne administration de la justice, et *afin d'éviter toute difficulté d'ordre procédural*, le requérant sollicite donc l'autorisation de mettre en cause le traducteur. » (C'est moi qui souligne.)

Me voici donc, essentiellement pour des motifs d'ordre procédural, « appelé en la cause » et assigné aux côtés des éditeurs déjà poursuivis. Le requérant demande cette fois-ci que je sois condamné à lui payer le franc symbolique (avec l'euro, j'étais ruiné...).

**Deuxième étape : jugement du fond du litige**  
***Le traducteur ne doit pas obligatoirement être considéré comme étant l'auteur du titre***

En fait, c'est aux éditeurs et non au traducteur que le demandeur en veut, à tel point qu'au seuil des débats, après une manœuvre procédurale complexe et particulièrement difficile à vivre par un traducteur puisqu'elle passait par une extension de l'accusation de contrefaçon au corps même de ma traduction<sup>3</sup>, le demandeur renonce à toute poursuite contre le traducteur,... « lequel accepte » (extrait du jugement en instance). À l'inverse, UGE Poche se voit réclamer plusieurs centaines de milliers de francs par les diverses parties.

Les attendus des juges d'instance esquissent une jurisprudence qui me semble particulièrement encourageante. *Il apparaît qu'ils ne tiennent pas, de manière automatique et irréfutable, le traducteur pour l'auteur du titre.*

---

(3) Manœuvre procédurale subtile qui m'offrait en effet la possibilité de contre-attaquer par diffamation et d'obtenir ainsi que le demandeur retire toute plainte contre moi, y compris par rapport au titre, mais manoeuvre qui m'a obligé aussi à solliciter d'autres traducteurs, que je remercie encore une fois d'avoir bien voulu mettre le nez, pour le Tribunal, dans ma traduction de *Wuthering Heights*. À une chose aussi malheur est bon : non seulement l'ATLF est intervenue au soutien de mes demandes devant la Cour d'appel, mais l'Association, sur proposition de Rémy Lambrechts, a créé un Fonds d'aide juridique. De même, à la suite de l'intervention de Françoise Cartano, Présidente de la Commission de Traduction de la Société des Gens de Lettres, la SGDL m'a attribué une aide judiciaire, vivement appréciée.

Voici ce qu'ils écrivent : « Attendu que JPR n'établit pas que l'éditeur a choisi seul le titre ou que ce titre litigieux lui a été imposé malgré certaines protestations dont il pourrait faire état à l'instance ; que si les pièces dont il tire aujourd'hui argument témoignent du souci des deux éditeurs successifs avec lesquels il a été en relation : les sociétés Julliard et UGE Poche, de rechercher l'originalité éventuelle du titre et le régime juridique applicable, ces éléments ne démontrent pas que le traducteur ait eu connaissance du résultat de ces investigations, ni que lui-même ait procédé à des vérifications qui s'imposaient face à un titre dont il ne pouvait ignorer la particulière originalité » (idem).

Doit-on penser que, si j'avais réussi à prouver n'être pour rien dans le choix du titre, le jugement m'aurait dégagé de toute responsabilité et peut-être accordé réparation du préjudice imputable directement à mon éditeur et à son choix funeste du titre *Hurlevent* ? Certes, cet attendu du jugement m'accable en l'occurrence, mais j'y vois aujourd'hui une lueur d'espoir pour les traducteurs : il faut absolument trouver, inventer, prendre les moyens de pouvoir dégager sa responsabilité juridique d'auteur vis-à-vis d'un titre qu'a choisi l'éditeur. Devant les juges, j'ai essayé, mais n'y suis pas parvenu. Il peut être utile de considérer les moyens employés à ma défense (une série de lettres entre éditeurs et traducteur), en gardant présent à l'esprit le fait que tout cela s'est révélé insuffisant.

Le plus ancien des courriers produits par moi à l'audience est une lettre que j'avais adressée à Julliard dès que cet éditeur m'avait proposé de traduire *Wuthering Heights* : « Savez-vous si les droits sont libres sur tout ou partie du titre français *Les Hauts de Hurlevent* (traduit par Frédéric Delebecque, Payot, Paris, 1929) ? » (28 décembre 1990). Question à laquelle Julliard ne m'a jamais répondu.

Dans l'une des lettres (1992), l'éditeur d'origine (Julliard) écrit : « Comme je viens de vous le dire au téléphone, *nous retenons pour titre définitif Hurlevent* pour votre traduction du roman d'Emily Brontë » (22 octobre 1992).

Dans une autre, l'éditeur final (UGE Poche) écrit : « Par ailleurs, nous avons un problème concernant le titre. En effet, *Les Hauts des Hurlevents* (sic) est la propriété des éditions Payot qu'ils ont cédée successivement au Livre de Poche puis à Rivages. Quant à *Hurlevent* c'est le titre de l'édition Folio/Gallimard. *Nous sommes donc dans l'obligation de faire des recherches. Toutefois, si vous aviez des informations à ce sujet, je serais très heureux que vous puissiez me les communiquer* » (20 mai 1994).

Le même éditeur : « *Les Hurlevents* nous semble un bon titre et nous vous remercions de votre proposition. Toutefois, *avant de choisir le titre définitif, il nous faut* encore effectuer quelques vérifications quant à la situation juridique du titre français de ce livre d'Emily Brontë. Bien sûr, *nous vous communiquerons le titre retenu* dès que possible » (15 juin 1994). (Chaque fois, c'est moi qui souligne.)

Il est rare qu'un traducteur indépendant dispose, comme Julliard ou UGE Poche, d'un Service juridique et je n'avais aucune information à communiquer quant au régime applicable à ce titre. Les attendus du jugement en instance m'ont appris qu'il existait en vérité plusieurs ouvrages édités reprenant *Hurlevent* dans leur titre : *La Hurlevent* de Jeanne Champion (Presses de la Renaissance, 1987, puis chez LGF 1988) ; *Hurlevent* (Gallimard, 1991, nouveau titre donné à une traduction de *Wuthering Heights*, due à Jacques de Lacretelle et déjà publiée en 1937 par Gallimard sous le titre *Haute-Plainte*) ; *Hurlevent des monts* (Flammarion, 1984, traduction de Pierre Leyris publiée à l'origine par la Société nouvelle des éditions Pauvert en 1972) ; *Heathcliff revient à Hurlevent* de P. Haire-Sergent (Pygmalion, 1990) ; *Les Hauts de Hurlevent* (Éditions l'Avant-Scène, 1980).

UGE Poche avait fait son enquête et avait pris soin de contacter Gallimard/Folio qui commercialisait déjà un *Hurlevent*, sans avoir été poursuivi par le ou les ayants droit de Frédéric Delebecque.

Les courriers produits en justice montraient une chose : le traducteur propose, les éditeurs disposent. Or cela n'a donc pas suffi. Et ma « proposition » : *Les Hurlevents* n'a pas dû jouer en ma faveur non plus, même si ce n'était là qu'une suggestion de titre parmi une bonne dizaine d'autres, où ne figurait pas le mot « Hurlevent », notées sur un document manuscrit également remis aux juges.

Quels enseignements tirer de cet épisode ? On pourrait conseiller au traducteur d'ouvrir au maximum le parapluie, en adoptant un dispositif lourd du type suivant :

- ne jamais (se) poser par écrit la question du caractère licite d'un titre. Un juge pourra en effet, comme il est advenu en instance dans mon cas, tenir cette question pour une circonstance aggravante : le traducteur était conscient d'un problème éventuel et a laissé courir ;
- ne pas s'en remettre aux seules investigations du Service juridique d'un éditeur ;



- ne pas imaginer que l’impunité d’un éditeur (Gallimard/Folio, par exemple, qui commercialisent toujours leur *Hurlevent*, sans être inquiétés) implique l’impunité d’un autre ;
- spécifier dans le contrat que le choix du titre revient à l’éditeur seul ;
- si le traducteur constate que l’éditeur cherche à lui imposer un titre mal venu, protester aussitôt par écrit auprès de l’éditeur.

À partir de là, tout est affaire de jurisprudence. Si j’avais pris ces précautions, j’ai le sentiment que nos juges d’instance m’auraient exonéré de toute responsabilité : je n’aurais pas eu à payer les dépens. Et UGE Poche aurait été encore plus lourdement condamné.

### **Troisième étape : l’arrêt de la Cour d’appel** *Il incombe au traducteur de trouver un titre*

Une fois UGE Poche condamné et ayant interjeté appel, de toute façon mon nom aurait figuré dans l’encart que le juge d’appel a autorisé le demandeur « à faire publier dans trois journaux ou revues de son choix aux frais d’UGE Poche », un encart ainsi libellé par le juge : « Par arrêt du 25 octobre 1996, la Cour d’appel de Paris a confirmé un jugement rendu le 13 septembre 1995 en ce qu’il a interdit à la Société UGE Poche de commercialiser une traduction du roman d’Emily Brontë *Wuthering Heights* par Jean-Pierre RICHARD sous le titre *Hurlevent* contrefaisant le titre *Les Hauts de Hurlevent* créé par Frédéric DELEBECQUE pour la traduction de la même œuvre. »

Le plus beau dans ce genre de « libellé », ce sont les majuscules et l’opacité grammaticale du participe présent « contrefaisant » – dont le référent est quoi au juste ? Le condamné, c’est l’éditeur, mais le coupable VOYANT, c’est le traducteur... Le juge d’appel a confirmé le jugement entrepris en instance.

Toutefois, quant à la responsabilité du traducteur dans le choix du titre, le juge d’appel semble refermer la porte entrouverte par le juge d’instance, qui, lui, semblait prêt à exonérer un traducteur si celui-ci réussissait à prouver qu’il n’était pour rien dans le choix du titre litigieux. Le juge d’appel écrit en effet que le traducteur ayant déjà été rétribué pour son travail de traduction, « il ne saurait en conséquence demander (à UGE Poche) une indemnité complémentaire du fait d’une interruption de la diffusion de son ouvrage sous son titre actuel (*Hurlevent*), alors qu’il lui incombait personnellement de trouver un titre différent de celui de Frédéric Delebecque » (idem).

On croit entendre une porte claquer... Et le juge d'appel ne précise pas en vertu de quoi « il incombe personnellement » à un traducteur de trouver un titre pour l'ouvrage qu'il traduit.

En outre, dans ses considérants relatifs à la contrefaçon de titre, il s'écarte sur un point important de l'avis du juge d'appel. Dans ses attendus, ce dernier avait en effet pris en compte, contre l'opinion d'UGE Poche, l'argument d'une « confusion possible aux yeux du lecteur entre la première traduction de l'œuvre, celle de Frédéric Delebecque publiée en 1929, et une traduction contemporaine » (extrait du jugement en appel). Ce motif renvoie au 2<sup>e</sup> alinéa de l'article L 112-4 du CPI, ainsi rédigé : « Nul ne peut (...) utiliser [un] titre [protégé] pour individualiser une œuvre du même genre, dans des conditions susceptibles de provoquer une confusion ». Le juge d'appel, lui, estime que cet argument du risque de confusion n'a même pas à être pris en considération « dès lors que le terme « Hurlevent » mérite protection en lui-même conformément aux dispositions du 1<sup>er</sup> alinéa de l'article 112-4 du CPI ». « Il s'ensuit », ajoute-t-il, « qu'en reproduisant ce terme, qui constitue l'élément essentiel et attractif du titre *Les Hauts de Hurle-Vent*, UGE Poche a commis un acte de contrefaçon » (idem).

### **L'originalité « toute singulière » du titre**

Nous en venons ainsi au cœur de la question du titre. Le 1<sup>er</sup> alinéa de l'article 112-4 du CPI est ainsi rédigé : « Le titre d'une œuvre de l'esprit, *dès lors qu'il présente un caractère original*, est protégé comme l'œuvre elle-même » (c'est moi qui souligne). Mais s'agissant d'un titre, d'où lui vient son « *caractère original* » ?

S'il est un point sur lequel les trois jugements (référé, instance, appel) rendus dans l'affaire *Hurlevent* d'UGE Poche s'accordent, c'est bien sur le « caractère original » du titre trouvé par Frédéric Delebecque.

Le juge des référés se contente de renvoyer, dans ses attendus, à une décision de justice antérieure : « Attendu que le Tribunal de commerce de Paris a reconnu en 1951 le caractère original du titre *Les Hauts de Hurlevent* dont l'érosion alléguée du signe distinctif [« Hurlevent »] n'est nullement établie en preuve par UGE Poche / Attendu que l'utilisation du terme dominant du titre ainsi tronqué, pour individualiser une nouvelle traduction du roman d'Emily Brontë, est en conséquence manifestement illicite » (extrait de l'ordonnance de référé).

Il vaut la peine de se reporter au texte du jugement de 1951 et à son motif capital : « Attendu que le titre *Les Hauts de Hurlevent* constitue une

invention originale et non une traduction littérale du titre anglais, le mot *Wuthering* n'ayant pas d'équivalent direct dans la langue française, et n'étant au surplus employé que très localement dans les pays de langue anglaise – *qu'il ne s'agit pas en l'espèce d'une traduction, mais d'une interprétation nouvelle* de Delebecque, qui peut s'en prévaloir comme d'une œuvre personnelle et, dès lors, en revendiquer la propriété » (extrait du jugement du Tribunal de commerce de la Seine, 26 juin 1951, éditions Payot contre Librairie Gibert jeune, aff. *Les Hauts de Hurlevent*). (C'est moi qui souligne.)

En date du 2 février 1937, la Chambre civile avait rendu un jugement inverse à propos du titre *Gueule d'amour* en considérant que « si un titre peut (...) bénéficier d'une protection résultant d'un droit de propriété, c'est à la condition expresse qu'il présente une originalité (...) mais tel n'est pas le cas du titre en question » (D. P. 1938.1.97).

Dans l'affaire *Hurlevent*, le juge du fond, en instance, ne fait pas allusion au jugement de 1951, mais il en reprend l'argumentation quasiment mot pour mot, comme si en près d'un demi-siècle la réflexion sur ce qu'est une « traduction » n'avait pas avancé d'un pouce.

Déclaré par les juges « irrecevable en son action au titre de son droit patrimonial » (pour d'obscurs problèmes de succession), « M. Delebecque apparaît parfaitement recevable en son action fondée sur la protection du droit moral dont il est aujourd'hui titulaire sur la traduction du roman d'Emily Brontë, et spécifiquement ici, sur le titre français : *Les Hauts de Hurlevent* dont l'originalité toute singulière ne peut être contestée. (...) Attendu que le titre dont le demandeur invoque l'exclusivité *n'est pas la simple traduction du titre original de langue anglaise, mais une interprétation personnelle émanant de l'imagination du traducteur qui a fait œuvre de création littéraire* ; que ce titre, par sa sonorité et son sens exceptionnel, s'est trouvé attaché de façon indissociable au roman dans sa version française ; / Attendu que ce titre ne peut avoir perdu avec le temps de son originalité, ni avoir été l'objet d'un phénomène de banalisation<sup>4</sup>, qu'il n'est en effet pas démontré que ses termes sont devenus des mots ou une expression employés dans le langage commun par tout un chacun, retirant ainsi tout droit privatif et exclusif à son titulaire ; que si tel a été le cas pour : *grisbi* ou *jeunes loups* – termes issus de titres originaux de film ou de

---

(4) Sur ce point, l'avis du juge des référés différait légèrement : « Or attendu que les usages répétés du titre *Hurlevent* dans le passé pour des œuvres du même genre diminuent la gravité de cette atteinte... ».

chanson cités par UGE Poche à titre d'exemples de banalisation – l'expression *Hurlevent* n'est employée au quotidien que pour désigner, et seulement à cette fin, la version française du livre d'Emily Brontë, que ce titre révèle par la popularité qui l'a imposé au public *une originalité spécifique qui par là-même l'a empêché de tomber dans le domaine public* ; (...) Attendu enfin que le fait d'avoir tronqué le titre original pour n'en avoir conservé que la partie *Hurle-Vent* suffit à établir le caractère contrefaisant de l'œuvre, qu'il s'agit en effet ici de l'expression (ou du nom) *spécifiquement originale en ce qu'elle relève de l'interprétation imaginaire, littéraire du traducteur* – à la différence des autres termes : *Les Hauts*, version directe des mots anglais : *The Heights*, que l'usage sans droit de cette seule expression constitue la contrefaçon invoquée par le demandeur » (extrait de l'arrêt en appel ; c'est moi qui souligne).

En définitive, il revient donc aux juges de dire ce qu'est une traduction ; et depuis 1951 les juges opposent « traduction » et « création littéraire »...

Pour prouver l'originalité spécifique de la « création littéraire » de Frédéric Delebecque, le demandeur a produit à l'instance une photocopie du *Harrap's Standard French and English Dictionary* (1962), dans lequel on trouve une entrée « *Wuthering Heights. Pr[oper] n[ame] [Nom propre] Lit[erature] [Littérature] : Les Hauts de Hurle-Vent (roman de Emily Brontë) »* – entrée supprimée dans l'édition 1980.

Emily Brontë a elle-même inclus dans le corps de son roman cette définition de *wuthering* : « 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather » (Penguin, 1965, p. 46), définition que Pierre Leyris a traduite ainsi : « Hurlevent-des-Monts (...) C'est un terme local expressif qui décrit le tumulte atmosphérique auquel le site est exposé quand souffle la rafale », avant d'ajouter en note de bas de page : « Quelque chose comme notre Ventoux. *Wuthering Heights* signifie littéralement, mais sous la forme ramassée qui convient à un lieu-dit : les hauteurs où le vent fait rage » (*Hurlevent des monts*<sup>5</sup>, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1972 ; Flammarion, 1984).

Or le mot *wuthering* figure bel et bien, et sans majuscule, dans l'*Oxford English Dictionary*, ouvrage de référence faisant autorité chez les

---

(5) Sur la page de couverture, le mot *Hurlevent* apparaît en majuscules, hautes d'un centimètre ; et des *monts* est imprimé en minuscules, trois ou quatre fois moins hautes ! La quatrième de couverture précise aussi que « Pierre Leyris a choisi pour titre *Hurlevent des Monts* ».

anglicistes : « *wuthering* : se dit du vent : souffler en rafales ; se déchaîner ; se dit du bétail : pousser un mugissement ; s'emploie aussi pour qualifier le bruit d'une balle »<sup>6</sup>.

Les juges ne sont pas tous traducteurs et anglicistes. Il leur revient pourtant de juger du caractère original de tel ou tel titre traduit de l'anglais. Ainsi un magistrat du Tribunal de commerce de la Seine a estimé en 1951 que le mot *wuthering* « n'a[vait] pas d'équivalent dans la langue française », que « *Hurlevent* » était donc « une création littéraire » et non pas une « traduction ». Le titre trouvé par Frédéric Delebecque en 1929 était, du même coup, protégé. Toute réutilisation de « *Hurlevent* », sans l'autorisation de l'ayant droit, devenait aussitôt illicite. Non pas seulement pendant les soixante-dix ans de protection légale des droits relatifs à l'œuvre elle-même, mais jusqu'à l'enfouissement du titre dans l'oubli – en somme, pour les siècles des siècles.

L'appréciation, par les juges, du « caractère original » d'un titre commande tout en la matière. S'il est jugé « original », le titre sera protégé. Dans le cas contraire, il ne le sera pas. Dès lors, on peut s'étonner de voir, autour de tel ou tel titre en traduction (*Hurlevent* n'est qu'un exemple), tant de personnes, tant d'années de procédure, tant de sommes en frais de justice et en condamnations reposer sur la tête d'épingle d'une appréciation d'« originalité » par un juge qui n'est pas nécessairement apte à saisir les réalités et les subtilités d'une langue étrangère ni forcément averti des enjeux théoriques de la traduction.

Autour de la protection du titre, d'autres zones d'ombre demeurent : faut-il absolument assurer la protection des titres sous le signe des droits d'auteur ? Examinant le jugement du Tribunal de commerce de la Seine dans l'affaire des *Hauts de Hurle-Vent* de 1951, un commentateur se demandait : « Qu'entend-on par l'originalité d'un titre ? (...) Un titre ne prend du relief qu'en raison de l'harmonie qui s'institue entre l'expression, qui le constitue, et l'œuvre à laquelle il s'applique. (...) La valeur littéraire et vénale du titre est relative : hors de l'ouvrage, il manque d'intérêt et demeure sans emploi. Sa mission est de servir de pavillon à une œuvre de l'esprit, comme la marque à un produit de l'industrie : il importe de la protéger, non en lui-

---

(6) « *wuthering* : of the wind : to bluster, to rage ; of cattle : to make a bellowing sound ; used also of the noise of a bullet. For example : the gusty wind that went shivering and wuthering. » Ce qui n'empêche pas le juge d'appel d'affirmer que le mot *wuthering* n'a « pas d'équivalent dans la langue française » (extrait de l'arrêt de la Cour d'appel).

même, mais comme un accessoire de l'œuvre » (« Propriétés incorporelles », *Chroniques de législation et de jurisprudence françaises*, 1951, p. 764). Le problème de l'articulation entre le titre et l'œuvre auquel il correspond reste posé, le CPI n'instituant qu'un régime hybride de protection (voir article L 112-4, déjà cité).

Enfin, la jurisprudence invite à la... prudence, comme le montrent, dans l'affaire *Hurlevent* d'UGE Poche, les différences d'appréciation relevées entre le juge d'instance, dont les attendus n'enferment pas automatiquement le traducteur dans une responsabilité totale vis-à-vis du titre choisi, et le juge d'appel, dont les attendus paraissent ôter sur ce point tout espoir au traducteur. Aussi celui-ci a-t-il intérêt à se protéger du mieux qu'il peut, avec la loi de 1957, mais aussi, comme on aura pu le voir ici, à côté d'elle ou sans elle.

Et cependant que *Hurlevent* nous obligeait à courir les tribunaux, Maryse Condé écrivait une somptueuse « traduction » caribéenne de *Wuthering Heights*, sous la forme d'un roman, *La Migration des cœurs*<sup>7</sup>. Pour la bonne bouche, en voici quelques lignes : « [...] L'Engoulvent, une maison de géreur à moitié en ruine qui s'élevait à Grands-Fonds-les-Mangles sur un plateau calcaire, la "savane désolée". L'Engoulvent, on l'avait baptisée comme cela, parce que les vents venus du fin fond de l'horizon semblaient s'y engouffrer après avoir tournoyé parmi les calcaires, les cactus cierges et les razyés. [...] Quand il y avait cyclone ou tout bonnement tempête ou onde tropicale, c'est comme si des centaines de chevaux étaient lâchés, piaffaient et rugissaient. La mer sortait depuis La Désirade, se gonflait et inondait tout le plateau. »

---

(7) Robert Laffont, Paris, 1995, p. 25. Sur la traduction en anglais (par Richard Philcox, sous le titre *Windward Heights*, Londres, Faber and Faber, 1998), voir la revue canadienne de traduction *TTR*, vol. XIII, n° 2, pp. 47-74.

---

## DOCUMENT

*Conscientes du rôle essentiel de la traduction littéraire dans la circulation des idées et des échanges entre les cultures, les vingt-quatre associations de traducteurs membres du CEATL réunies en assemblée générale les 5 et 6 octobre 2001 à Helsinki (Finlande) ont élaboré et adopté un Code européen de déontologie qui définit les normes éthiques de la profession de traducteur littéraire.*

*Ce Code complète les dispositions inscrites dans le « Décalogue » adopté par le CEATL en novembre 1994 (cf. TransLittérature, n° 9, été 1995).*

CEATL

## **Code de déontologie européen de la profession de traducteur littéraire**

1. Quiconque exerce la profession de traducteur littéraire affirme par là posséder une connaissance très sûre de la langue à partir de laquelle il traduit (dite : langue de départ) et de la langue dans laquelle il s'exprime (dite : langue d'arrivée). Cette dernière doit être sa langue maternelle, ou une langue qu'il possède au même degré que sa langue maternelle, comme tout écrivain possède la langue dans laquelle il écrit.

2. Le traducteur se doit de connaître l'étendue de sa compétence et s'abstient de traduire un texte dont il ne pourrait maîtriser l'écriture ou le champ de connaissances qu'il implique.

3. Le traducteur s'interdit d'apporter à la pensée ou à l'expression de l'auteur des modifications tendancieuses, d'amputer ou d'enrichir des textes sans accord exprès de l'auteur ou de ses ayants droit.

4. Lorsque la traduction ne peut s'effectuer d'après l'original, et que le traducteur a recours à une traduction-relais, celui-ci doit s'assurer de l'accord de l'auteur et mentionner le nom du traducteur dont il utilise le travail.

5. Le traducteur s'engage à respecter le secret professionnel lorsqu'il est amené à utiliser pour son travail des documents confidentiels.

6. Le traducteur littéraire doit avoir une bonne connaissance du droit d'auteur, ainsi que des usages de la profession, et veiller à ce que le contrat de traduction les respecte.

7. Le traducteur s'interdit de porter préjudice à la profession en acceptant des conditions qui ne garantissent pas la qualité du travail ou nuisent délibérément à un confrère.



---

Jane Taylor

## **Anatomie du rire**

Traduire le rire : un véritable défi, sinon carrément une impossibilité. Pourtant, les traducteurs réunis du 13 au 16 septembre 2001 à Oxford sous la houlette d'Edith McMorran pour le colloque de TRIO [Translation Research in Oxford], « Anatomy of Laughter/Traduire le rire », ont eu le courage de relever le défi, en s'attaquant aux grandes questions : qu'est-ce que le rire, sur le plan littéraire, artistique, psychologique, physiologique, philosophique... voire biologique ou même chimique ? Et si le rire doit rester un inexplicable mystère, peut-on en mesurer les effets ? peut-on en prévoir les moyens ? Au fil de communications à la fois scientifiques et « traductologiques », les conférenciers et les congressistes se sont aventurés dans des domaines les plus variés... et ce malgré de nombreux absents que la tragédie du World Trade Center retenait à New York.

La première communication d'une première journée très chargée, celle de Gérard Toulouse, a donné le ton en abordant le rire de façon inattendue, sous l'angle métaphysique, anatomique et éthique. Puis, Giseline Kuipers nous a fait part de ses recherches sur les différences sociales qui marquent les réactions à l'humour, et Jason Griffiths nous a étonnés en nous entretenant du rire en architecture et du projet d'un temple du rire. La matinée a pris fin avec Jerome Fletcher qui, très spirituel, s'est demandé de quoi, précisément, rions-nous lorsque nous lisons une traduction due aux bons soins d'un système informatique, Altavista, par exemple...

L'après-midi, les intervenants ont pris comme sujet de leurs réflexions les matériaux les plus divers. Marie-Claire Pasquier s'est penchée sur les légendes des dessins, et Paul Memmi a mis en lumière une des difficultés du sous-titrage : comment textualiser le rire ? comment isoler le rire pour celui

qui lit, alors que le cinéma vise celui qui écoute ? Natacha Thiéry a tenté d'analyser la nature du rire cinématographique à partir de l'oeuvre d'Ernst Lubitsch, toute en sous-entendus et en allusions. Puis, Laurent Bazin et Georges Roque ont examiné le rire en peinture et dans les arts de l'image, le premier en se demandant comment on peut « traduire » le rire en couleurs ou en formes, le second en essayant de comprendre pourquoi le rire est si rare en peinture et en sculpture.

Le lendemain, puisant des exemples à la fois dans la littérature anglaise et bengali, Sukanta Chaudhuri s'est penché sur le *nonsense* en poésie, montrant combien le rire est intimement lié aux capacités linguistiques de l'homme. Daniel Gallimore – qui travaille sur Shakespeare – a analysé comment l'auteur/traducteur d'une adaptation *kyogen* des *Joyeuses commères de Windsor* a ménagé le contact entre l'humour japonais et l'esprit tout Renaissance de cette comédie si foncièrement anglaise. Revenant en Europe, Aline Schulman, pour qui dans le *Quichotte* ce sont moins les situations que les dialogues entre les deux protagonistes qui provoquent le rire, a montré comment elle s'est efforcée d'inventer un idiome capable de transposer cet humour linguistique dans notre monde moderne. Guy Leclercq, avec la finesse qu'on lui connaît, s'est amusé des jeux linguistiques et, plus particulièrement, des calembours de Lewis Carroll. Alain Viala, dans une analyse très subtile, a parlé de cette difficile traduction caractéristique du théâtre : de la parole au geste.

L'après-midi du vendredi, Iain Galbraith, l'un des rares traducteurs à exercer son art dans les deux sens (allemand-anglais, anglais-allemand), s'est interrogé sur l'éthique de la traduction : comment le traducteur doit-il concevoir ses responsabilités ? Est-il même raisonnable de généraliser ? Revenant à des problèmes plus spécifiques, Anthea Bell, grâce à qui *Astérix* est devenu une bande dessinée aussi canonique de ce côté de la Manche qu'en France, s'est posé le problème des régionalismes et des accents. Faut-il rendre un accent auvergnat par un accent écossais ? un accent normand par un accent disons cornouaillais ? Non, ce serait « angliciser » et perdre ainsi le charme tout gaulois du héros. Il s'agira plutôt de trouver des moyens syntaxiques, morphologiques et même typographiques de rendre une langue non-orthodoxe. Terry Hale, de son côté, a profité du colloque pour annoncer la mise en place d'un grand et passionnant projet de recherche : l'établissement, sous l'égide du Performance Translation Centre à l'Université de Hull et sous sa direction, d'un catalogue informatisé de toutes les pièces de théâtre traduites en anglais et mises en scène au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Cette ambitieuse initiative, qui bénéficie d'une subvention

accordée par le gouvernement britannique, commence déjà à porter ses fruits, ne serait-ce qu'en nous permettant enfin de comprendre la réceptivité de la scène londonienne à des oeuvres venues d'ailleurs. L'après-midi s'est terminé par une table ronde sur le thème « Traduire le rire pour la scène » – avec Jean-Michel Déprats (traducteur entre autres de Shakespeare), Martin Bowman et Bill Findlay (qui ont traduit, en dialecte écossais, la plupart des pièces de Michel Tremblay, dramaturge qui écrit en français canadien), Iain Galbraith et Maria Kansky (qui a abordé la question du comique de Molière en traduction anglaise).

Le samedi, Mike Holland s'est penché sur ce qu'on appelle, en anglais, le « belly-laugh » : le gros rire ? le rire gras ? le rire « tripal » ? Ces hésitations terminologiques sont peut-être symptomatiques : comment, en effet, caractériser le rire d'un Devos ou d'un Jarry ? Avec beaucoup d'esprit, Françoise Wuilmart, du Centre européen de traduction littéraire de Bruxelles, s'est livrée à une « taxonomie » du rire. Jeune chercheur philosophe, Greg Fried a montré, en partant de Freud, comment le rire soutient des façons très particulières de comprendre et d'apprendre. Robert Chandler, traducteur de Platonov, nous a entretenu de l'humour noir de celui-ci.

Le dimanche, après diverses interventions examinant le rire sous l'angle sociologique, historique, biologique, théologique et philosophique, Peter Bush, directeur du British Centre for Literary Translation, est revenu à des questions d'éthique en traduction proprement dite : quel est le devoir, quelles sont les responsabilités, du traducteur qui aborde les ouvrages humoristiques ? Jusqu'où peut aller la liberté du traducteur ? Comment peut-il se libérer des « slavish fidelities » (servilités) pour provoquer le rire ?

Dans sa présentation du colloque sur le site Web de TRIO [[www.trio.org.uk](http://www.trio.org.uk)], Marie-Claire Pasquier mettait l'accent sur la joie du rire : ce congrès s'est, en effet, déroulé dans la joie, la bonne humeur et la générosité. Les scientifiques et les littéraires se sont parlé ; les artistes, les dramaturges et les psychanalystes ont échangé leurs points de vue. Chaque soir, un spectacle finissait en beauté la journée : ainsi nous pûmes assister à un spectacle étonnant de lanterne magique du XVII<sup>e</sup> siècle, à la performance époustouflante d'un acteur et mime français, Didier Galas, et, le dernier soir, à quelques scènes en français puis en anglais de *Tartuffe* dans une nouvelle traduction fort réussie de Martin Sorrell, où le traducteur se fit acteur bilingue. Et tout s'est terminé, bien entendu, par des chansons... françaises et des danses écossaises. L'incompétence des danseurs-traducteurs prêta – on s'en doute – à bien des éclats de... rire.

Jacques Robnard

## Petit journal des XVIII<sup>es</sup> Assises

Dix-huitièmes Assises, les premières du vingt-et-unième siècle. « Assises » vous avez dit assises... Au fait, pourquoi ? Nous sommes des voyageurs, certes, mais comme le dit notre éminent collègue Michel Orcel, il faut aussi savoir planter sa tente quelque part... Je me suis plongé, vieille habitude, dans les dictionnaires. Un vieux Larousse de 1920 me donne une série de définitions :

1. Rang de pierres posées horizontalement (*la position horizontale ne paraît pas convenir à la besogne du traducteur, donc rien à voir*). 2. Fig. Élément fondamental d'un tout métaphysique : les assises de la société... 3. Géol. Masses minérales comprenant ensemble une faune caractéristique correspondant à un âge déterminé (*cela ne nous correspond pas du tout !*). 4. Séances tenues par les magistrats pour juger les causes criminelles : passer aux assises (*notre activité ne relève pas de ce genre d'assemblées, que je sache*). 5. Fam. Tenir ses assises quelque part, se réunir habituellement en un lieu ; s'y faire applaudir, admirer... (*serions-nous si cabots ?*)

Pourtant, cette dernière définition devrait quand même nous convenir ! Le petit Larousse illustré de l'an 2000 élimine les définitions 1, 2 et 3 et ne conserve que la 4 et la 5 en modifiant cette dernière et en précisant : « congrès d'un mouvement, d'un parti politique, d'un syndicat, etc. » Réunissons-nous le congrès des « etc. » ? Certains éditeurs auraient sans doute tendance à nous considérer comme tels ! En attendant, nous nous installons en Arles pour trois jours.

## **Vendredi 9 novembre 2001**

15 heures. Ouverture

Hervé Schiavetti, le nouveau maire d'Arles, nous accueille dans le théâtre municipal magnifiquement rénové et inauguré le 20 octobre 2001. Les maires d'Arles se succèdent et restent fidèles à nos Assises. En déplacement à l'étranger, Michel Vauzelle, président du Conseil régional PACA, s'excuse de ne pouvoir être des nôtres. Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS, remercie notre hôte et se réjouit du nombre important, cette année encore, des participants. À côté des fidèles, on découvre de nouveaux visages, qui témoignent de l'intérêt grandissant des jeunes traducteurs pour cette manifestation. Elle rappelle que nous sommes solidaires de tous ceux qui défendent la liberté d'expression partout où elle est menacée. Et elle cite Nelly Sachs, traductrice, prix Nobel en 1966 : « Peuples de la terre, / ne détruisez pas l'univers des mots, / ne coupez pas avec les couteaux de la haine / le son qui naquit avec le souffle. »

15 heures 30. Conférence inaugurale

La conférence de Michel Deguy est intitulée, avec à-propos : « Guerre et paix ». Il aurait pu dire aussi, « du côté de Babel et de la Pentecôte ». M. Deguy commence par évoquer la récente traduction collégiale de la Bible, parfois appelée « la Bible des écrivains ». Il s'interroge avec rigueur sur ce qu'on appelle « la liberté », sur le « respect » et le « respectable », sur les langues dites « mortes » et l'activité traduisante de la version latine ou grecque qui fut celle des lycéens de sa génération. Contre l'instantané de la mondialisation des langues, contre l'abomination du « désespéranto », il plaide pour le retard, l'obstacle, le lent mouvement de va-et-vient. Il cite Mallarmé et son désormais classique « imparfaites en ceci que plusieurs ». Poète, M. Deguy affirme que la poésie est traduction. Il fait référence à Rimbaud, à Lautréamont, à Valéry, à Bonnefoy. Et termine sur un acte de foi : « le temps de la traduction commence ».

16 heures 30. Table ronde

« Les traducteurs de Colette », Anna Bassan Levi (Italie), Julia Escobar (Espagne) et Gueorgui Zinguer (Russie), réunis autour de Nicole Ward Jouve, écrivain, auteur d'un Colette en anglais, examinent deux thèmes : l'histoire des traductions et de la réception de Colette dans les pays représentés ; les difficultés et les plaisirs particuliers rencontrés par les traducteurs au cours de leur travail sur Colette. Pour tous, difficultés comme plaisirs ont été grands, étant donné les rythmes, les ellipses, l'euphonie des phrases de Colette, la richesse, la précision et l'inventivité de son vocabulaire. Quant à la réception de l'œuvre, les différences entre les pays

apparaissent particulièrement éloquentes : alors que l'Italie, très ouverte aux œuvres étrangères, notamment françaises, voit des traductions des *Claudine* dès les années 1900, que des retraductions sont en cours et des œuvres quasi complètes en projet, alors qu'en Espagne, également très à l'écoute de l'étranger, des œuvres comme *Le Blé en herbe* sont traduites peu de temps après leur parution, ce n'est qu'en 1951 que la première traduction de Colette en anglais voit le jour, suivie de l'essentiel des autres à un rythme rapide et avec une multiplicité de traducteurs, mais sans projets de nouvelles traductions bien que certaines aient près d'un demi-siècle. En revanche, ce n'est qu'à partir des années 1990 que paraissent les premières traductions de Colette en russe. Colette était-elle considérée aux temps de l'URSS comme décadente ou subversive ? L'image de l'ingénue libertine en tout cas a longue vie : les couvertures russes proposent des nus aussi suggestifs que les couvertures italiennes des années 1900.

18 heures 30. Spectacle

Après la table ronde, le Théâtre d'Arles est le cadre idéal pour « Colette, l'écrivain », un spectacle de la compagnie parisienne Trois-six-neuf conçu et interprété par Nathalie Prokhoris sur un accompagnement musical de Jean-Marie Machado. À partir de seuls extraits de textes de Colette, cette jeune comédienne fait revivre en une heure, avec une grande présence, la parole d'une femme qui s'interroge sans complaisance sur elle-même et sur les êtres, portée par la seule exigence de l'écriture. Pour beaucoup d'entre nous, la révélation d'une Colette étonnamment libre et contemporaine, telle que les manuels scolaires ne nous l'avaient pas montrée.

Simultanément, à l'espace Van Gogh, Claude Bleton, directeur du CITL, présente le Collège devant une soixantaine de personnes, décrit son fonctionnement, ses activités et les outils de travail qu'il met à la disposition des résidents.

20 heures 30. Buffet

Les invités et les participants se retrouvent autour de longues tables pour partager le traditionnel buffet à dominante provençale et camarguaise. Dans une ambiance chaleureuse, les nouveaux font connaissance avec les anciens, les conversations se renouent d'une année sur l'autre. On y parle de traduction, de métier, d'édition, mais aussi de bien d'autres choses...

**Samedi 10 novembre,**

9 heures. Table ronde

Réunis à l'espace Van Gogh, Peter Bergsma, directeur du Collège d'Amsterdam, Igor Navratil, directeur du Collège de Bratislava (Slovaquie)

et Claude Bleton, directeur du Collège d'Arles, nous livrent les derniers développements concernant « RÉCIT », le réseau européen des centres de traducteurs créé en mars 2000. Le principal problème abordé est celui des subventions européennes, dont on sait que la dernière demande (2001) a été rejetée. La situation est grave pour la majorité des collèges, notamment celui d'Irlande qui est entièrement financé par ces fonds. Le Collège de Seneffe (Belgique) ne pourra sans doute pas assurer toutes les sessions prévues. Quant à Arles, il se verra obligé de diminuer le nombre de ses bourses (jusque-là, il en était accordé entre 15 et 22 par an). « La seule langue commune de l'Europe, c'est la traduction », aime à répéter Claude Bleton. Mais est-ce aussi l'avis de la DG X, qui ne semble pas avoir perçu le rôle et l'intérêt des collèges de traducteurs dans la construction européenne...

#### 10 heures 45. Ateliers de langues

L'atelier d'anglais réunit une quarantaine de personnes, sous la houlette de Françoise du Sorbier. Trois extraits de *Phineas Redux* (1873–1874) sont proposés à la sagacité des participants. Le texte d'Anthony Trollope soulève des problèmes de « périlinguistique civilisationnelle », comme disent les linguistes, autrement dit, de référent, lequel est ici particulièrement obscur. Un texte final est élaboré en commun... Résultat : Françoise du Sorbier regrette de ne pouvoir revoir sa traduction publiée il y a quelques années.

Pour l'atelier de chinois qu'ils animent, Noël et Liliane Dutrait proposent la première page du roman de Mo Yan *Les enfants de la famille Shangguan/Gros seins, grosses fesses*, qu'ils sont en train de traduire pour le Seuil. Après avoir rappelé les caractéristiques de la traduction du chinois (absence de marque de temps, difficultés à traduire les onomatopées, différences culturelles, etc.), ils indiquent la méthode qu'ils utilisent pour travailler à deux : établissement d'un premier jet par Noël Dutrait, lecture par Liliane Dutrait, puis retour au texte chinois et discussion... Pendant une heure trente, les idées fusent à jet continu et les animateurs auraient sans doute bien voulu que cet aréopage de professionnels de haut niveau, sinophones et non-sinophones, les accompagnent jusqu'au bout de leur travail de longue haleine puisque le roman comporte plus de cinq cents pages !

Animé par Dominique Vittoz, l'atelier d'italien a pour objet un essai historique d'Andrea Camilleri, *La bolla di componenda*, inédit en France. L'extrait choisi se trouve dans l'avant-dernier chapitre où l'essai se fait fiction. Après avoir minutieusement enquêté sur ces scandaleuses bulles de componende permettant, contre versement dûment tarifé, d'absoudre, y compris à l'avance, la plupart des péchés contre son prochain, Camilleri

imagine comment un paysan réussit à bénéficier d'une bulle de compendie pour le seul péché qui en est exclu : le meurtre. Le texte pose les problèmes de métissage entre italien et dialecte sicilien. Dominique Vittoz expose les principes de sa traduction métissée français-lyonnais.

L'atelier de suédois est animé par Vincent Fournier qui reconnaît d'entrée de jeu qu'il y a sans doute quelque légèreté à inscrire le poème de Martinson « Pigor » (Servantes de ferme), de 1934, au programme d'un atelier de traduction : une vieille langue très travaillée, archaïsante, d'accès difficile aux lycéens suédois d'aujourd'hui, nous apprend un participant suédois. On ne reviendra pas sur l'antienne de l'« intraduisibilité » de la poésie. Il n'est d'ailleurs pas question d'aboutir à un texte élaboré, mais, pour neuf participants très motivés, d'explorer sous toutes les coutures une quinzaine de vers de cette œuvre dont Jean-Clarence Lambert a donné, en 1956, une version française non dénuée d'intérêt. Une heure et demie de travail collectif passionnant que tous auraient aimé prolonger.

Trente-cinq personnes assistent à l'atelier d'écriture de Jean Guiloineau. Celui-ci leur propose des exercices dans les formes très contraignantes de la chanson – comptines, chansons populaires, chansons de Georges Brassens. Le but est d'écrire de nouveaux refrains ou couplets en utilisant les structures existantes. Les résultats, comme toujours, sont étonnants. L'atelier se déroule dans une ambiance particulièrement chaleureuse. Une heure et demie d'amitié par le biais de l'écriture.

14 heures 30. Conférence

L'après-midi, les Assises retrouvent le théâtre municipal pour écouter la conférence de Rachel Ertel, « Hantise de mort, hantise de mots : traduire le yiddish ». En ouverture, Rachel Ertel nous lit, en yiddish puis en français, un poème de Jacob Glatstein tiré du recueil *Fun maïn gantzer mi (De toute ma peine)*, New York, 1956 : « Ci-gisent/ tous ceux qui parlaient/ tous ceux qui bégayaient/ tous ceux qui se taisaient/ ils sont tous rassemblés ici. » L'anéantissement des Juifs d'Europe pendant la dernière guerre a entraîné l'anéantissement du yiddish. Depuis toujours, le yiddish a entretenu un rapport intime avec la traduction, de par sa nature de langue de fusion et de par son ouverture aux littératures du monde entier. On peut lire en yiddish tous les grands classiques universels. Mais, paradoxalement, ce n'est que depuis que le yiddish est devenu « la langue de personne » que les autres langues commencent à s'intéresser à lui et à accueillir sa littérature. Dans ce domaine, Rachel Ertel a mené, pour le français, une œuvre pionnière : avant de traduire et de faire traduire, elle a formé une jeune cohorte de traducteurs exceptionnels.



15 heures 30. Table ronde.

« La traduction de Franz Kafka » rassemble, autour de Jürgen Ritte, Bernard Lortholary, Axel Nesme, Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent. *Le Procès* a été traduit pour la première fois en français en 1933 par Alexandre Vialatte. En 1960, Gallimard demande à Claude David de corriger la traduction de Vialatte. C'est sans compter avec les héritiers de l'écrivain qui n'autorisent la publication de la traduction de Claude David qu'en « alternatives », pratiquement sous forme de notes ! Depuis sont parues celle de Bernard Lortholary (qui rétablit le côté noir de l'humour de Kafka), puis celle de Georges Arthur Goldschmidt et, en 2000, celle d'Axel Nesme pour qui toute traduction est une ré-interprétation. De leur côté, Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent expliquent que leur but n'a pas été « de refaire une traduction pour rendre les autres caduques ni de faire redécouvrir Kafka mais de donner à voir ses textes dans leur physionomie première et de faire évoluer la connaissance de Kafka à partir des textes eux-mêmes ».

19 heures. Proclamation des prix

Comme chaque année, les grands prix de traduction (Halpérine-Kaminsky, Nelly-Sachs et Amédée-Pichot) sont proclamés à l'occasion des Assises, en présence du maire de la ville. Quant au prix ATLAS Junior, il montre que la relève est assurée : 148 élèves de 28 lycées de la région ont concouru. Les lauréats viennent d'établissements de Cavaillon, Martigues, Avignon, Salon-de-Provence, Tarascon et d'Arles. Cette manifestation sympathique et chaleureuse est agrémentée d'intermèdes musicaux présentés par des élèves de l'École municipale de musique Georges Bizet.

### **Dimanche 11 novembre**

10 heures. Table ronde

La matinée du dimanche est consacrée à la table ronde de l'ATLF, « Le traducteur au XXI<sup>e</sup> siècle ». Après un ample portrait brossé par François Mathieu, président de l'ATLF, les intervenants s'attaquent à un ordre du jour copieux. Pour Jacqueline Lahana, la réforme de l'AGESSA adoptée par le Parlement en été 2001 apporte des améliorations notables qui concernent aussi bien les conditions d'affiliation (abaissement du seuil de revenu minimal) que les prestations servies (diminution du délai de carence pour les congés-maladie, par exemple). Françoise Cartano fait le point des deux grands dossiers traités par la SOFIA (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit). Le 17 juillet 2001, le Parlement français a voté une loi étendant aux œuvres écrites, sur quelque support qu'elles soient fixées, le droit à rémunération au titre de la copie privée numérique – ce qui représente un acquis considérable. Concernant la rémunération du droit de prêt en

bibliothèque, Catherine Tasca, ministre de la culture, a présenté au Conseil des ministres du 10 octobre 2001 un projet qui devrait mettre un terme aux polémiques en conjuguant les enjeux du droit d'auteur et ceux du service public de la lecture. Le dispositif retenu peut se résumer schématiquement ainsi : deux sources de financement pour un « prêt payé » et non « payant », un forfait par inscrit payé sur fonds publics, un pourcentage sur le prix d'achat des livres destinés aux bibliothèques. Montant estimé : 22 millions d'euros. Gérées collectivement, les ressources seront affectées à la fois au droit d'auteur (à partager avec les éditeurs) et à la création d'un régime de retraite complémentaire pour les auteurs. Françoise Cartano souligne l'importance de l'adhésion d'un maximum d'auteurs à SOFIA en rappelant que le droit d'inscription de 38,11 euros, qui correspond à l'achat d'une part, est payable une seule fois. La SOFIA, nouvelle société, a besoin d'un grand nombre d'adhérents pour installer sa légitimité. Enfin, Evelyne Châtelain annonce l'ouverture du site Internet de l'ATLF et en explique le fonctionnement. Quant à la liste de diffusion, créée en décembre 2000, elle se porte bien. Avec près de 150 inscrits, c'est devenu un nouveau réseau de solidarité indispensable, un lieu de circulation quasi instantané des informations et l'occasion de nouer des amitiés d'un bout à l'autre de l'Hexagone et même au-delà.

14 heures. Ateliers de langues

Retour à l'espace Van Gogh pour la deuxième série d'ateliers. Celui du français vers l'espagnol est placé sous la houlette de Julia Escobar qui, à partir d'extraits de *La naissance du jour*, propose aux participants de travailler sur la transposition, en espagnol, des résonances paysannes, bourguignonnes et méridionales, de la langue de Colette.

Pour l'atelier d'allemand, Laurent Cassagnau a choisi deux sonnets de Franz Josef Czernin, poète autrichien né en 1952. Il présente ses traductions en expliquant les principes qui l'ont guidé. Les participants demandent des explications concernant certains de ses choix, puis s'enhardissent à proposer des solutions alternatives, moins en ce qui concerne le lexique que le rythme. Une partie de la discussion porte sur une caractéristique de cette poésie qui repose sur la tension entre harmonie musicale et dysharmonie produites par des syncopes, des ruptures de rythme. Ce qui a commencé comme une visite de l'atelier du traducteur se transforme petit à petit en atelier de traduction où le public s'essaie à la redoutable gageure de traduire Czernin en français.

Confié à Agnès Járfaš, l'atelier de hongrois se penche sur un court chapitre d'un livre de Péter Esterházy, *Une femme*. Le texte alterne phrase

longue et phrase à mot unique. Le riche échantillon des différents types de noms composés permet de comprendre le fonctionnement de cette langue agglutinante. Les participants s'interrogent également sur les problèmes de la transculturation : comment traduire un terme comme « *gulyás* » qui est devenu un cliché dans la langue d'arrivée sous forme de « goulasch », mais qui signifie autre chose dans la culture du départ...

L'atelier animé par le récipiendaire du prix Nelly-Sachs, Michel Orcel, porte sur un extrait du *Roland furieux* de l'Arioste. Après une rapide présentation historique et une traduction littérale, le groupe, d'accord avec les conclusions de l'animateur sur la nécessité de traduire en vers rythmés les poèmes de cette époque, se décide à user du décasyllabe français pour transcrire l'hendécasyllabe italien, mais renonce à rimer le poème pour ne pas accroître les contraintes et, du même coup, s'interdire de conduire l'expérience à son terme. Une réflexion véritablement collective s'engage alors non seulement sur la mesure du vers et les moyens d'y parvenir, mais aussi sur la portée historique, phonologique et poétique de chaque terme au sein de la forme générative du sonnet.

Marie-Claire Pasquier ouvre son atelier thématique consacré au voyage par une remarque fort pertinente de Marco Polo visitant la Chine à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle : « Les gens ont un langage à eux et très dur à comprendre ». Cela reste vrai... Qu'il s'agisse d'« Impressions de voyage », de « Mémoires » ou du « Voyage pittoresque », genre fort prisé au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse de romanciers, d'archéologues ou de géographes en mission, les voyageurs font partager à leurs lecteurs leur découverte de « modes d'existence » bien différents des leurs (et de ceux d'aujourd'hui, sans doute). Leurs descriptions (mœurs, cuisine, vêtements, transports) sont souvent de véritables traductions intralinguistiques, leurs récits, de mini-épopées. On s'aperçoit également que les préjugés xénophobes ne datent pas d'hier. Voici Sade à Naples en 1776 : « C'est avec douleur, j'en conviens, qu'on voit le plus beau pays de l'univers habité par l'espèce la plus abruti ».

L'atelier Internet rassemble une vingtaine de personnes et c'est avec plaisir qu'Evelyne Châtelain constate que les traducteurs ont fait, depuis l'an dernier, de nets progrès dans le domaine. Après une brève visite sur le site du professeur TradoKo, les internautes partent à la découverte des moteurs de recherche, apprennent à formuler leurs demandes, à retrouver une citation, à compulser simultanément plusieurs dictionnaires et, pourquoi pas, à musarder dans les nombreuses œuvres du domaine public numérisées et disponibles en ligne.

Les XVIII<sup>es</sup> Assises sont mortes... Vivent les XIX<sup>es</sup> !

François Mathieu

**Pierre Klossowski**  
**écrivain, dessinateur et traducteur**

Pierre Klossowski s'est éteint le dimanche 12 août 2001 à son domicile parisien, quelques mois après son frère, le peintre Balthus, de trois ans son cadet. Né le 9 août 1905, il venait d'avoir quatre-vingt-seize ans. « Retenez bien ceci pour la joie de mes détracteurs, déclara-t-il un jour, je ne suis ni un *écrivain*, ni un *penseur*, ni un *philosophe* – ni quoi que ce soit dans aucun mode d'expression – rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane. » Un *monomane* à l'esprit éclectique.

Pierre et Balthazar Klossowski ont grandi dans une famille d'artistes intellectuels : un père peintre, historien d'art et scénographe, une mère peintre également (elle a été élève de Bonnard). Dès 1914, la famille quitte Paris pour la Suisse, puis l'Allemagne et l'Italie. En 1923, Pierre revient à Paris, où il sera quelque temps secrétaire d'André Gide, tout en suivant des cours à l'École des hautes études, et étudiera la philosophie scolastique et la théologie.

Son éclectisme, Pierre Klossowski va le mettre au service de l'écriture, du dessin et de la traduction. La théologie habite ses romans, dont sa trilogie considérée comme son œuvre maîtresse, *Roberte ce soir* (Minuit, 1954), *La Révocation de l'édit de Nantes* (Minuit, 1959) et *Le Souffleur ou le Théâtre de société* (J.-J. Pauvert, 1960). Considérant que le corps n'est rien et que l'âme est tout, il y tient les excès sexuels pour naturels, l'érotisme devenant alors un instrument de connaissance. Cet érotisme réfléchi, soumis à un regard curieux, sensuel et ironique deviendra la principale source de ses dessins à partir de 1970, moment où, dans l'écriture, il commence à

privilegier l'essai avec, en particulier, *Les derniers travaux de Gulliver* suivi de *Sade et Fourier* (Fata Morgana, 1974).

L'éclectisme de Pierre Klossowski devait, comme une nécessité impérieuse, passer par la traduction, la nourrir. Par l'intermédiaire de sa mère – l'une des passions amoureuses de Rainer Maria Rilke – il avait fait la connaissance du poète allemand qui l'introduirait auprès d'André Gide. Mais c'est en la compagnie du poète Pierre Jean Jouve et de celui qui allait devenir l'un des plus grands traducteurs français du XX<sup>e</sup> siècle, Pierre Leyris\*, qu'il publiera ses premières traductions, *Poèmes de la folie* de Hölderlin et *Le Verdict* de Kafka – se faisant ainsi, aux côtés d'Alexandre Vialatte, l'un des introducteurs en France d'une œuvre majeure, fondatrice. Se succéderont des traductions de l'allemand et du latin, d'auteurs aussi importants que Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger d'un côté et Virgile de l'autre. Sa traduction de l'*Enéide*, en 1964, fait scandale : le traducteur y plie le français à l'ordre des mots latin. Michel Foucault, dans la Revue de la NRF, voit dans cette nouvelle version « comme le négatif de l'oeuvre : elle est sa trace creusée dans la langue qui la reçoit ». La langue est traitée là de façon essentiellement picturale. Ce Virgile nouveau, qui avait de quoi décoiffer la Sorbonne, marque une date dans l'histoire de la traduction. Il deviendra vite un classique.

Pierre Klossowski a reçu en 1982 le Grand Prix national des lettres.

Principales traductions de l'allemand :

Friedrich Hölderlin, *Poèmes de la folie* (avec Pierre Jean Jouve), éd. Fourcade, 1930 ; Gallimard, 1963. Franz Kafka, *Le verdict* (avec Pierre Leyris), in *Bifur*, 30 avril 1930. Johann Georg Hamann, *Méditations bibliques*, Minuit, 1948. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Club français du livre, 1954 ; Gallimard, 1967. Paul Klee, *Journal*, Grasset, 1959. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophique*, Gallimard, 1961. Martin Heidegger, *Nietzsche*, Gallimard, 1971

et du latin :

Suétone, *La Vie des douze Césars*, Club français du livre, 1959. Virgile, *L'Énéide*, Gallimard, 1964 ; André Dimanche, 1989.

---

(\*) Voir *TransLittérature*, n°21, été 2001.

## Du côté des prix de traduction

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

le **prix Halpérine-Kaminsky « Découverte »** à Isabelle Kalinowski pour sa traduction de *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* de Max Weber parue chez Flammarion ;

le **prix Halpérine-Kaminsky « Consécration »** à Alain Pons pour sa traduction de *La science nouvelle* de Giambattista Vico parue chez Fayard.

Lors de ces mêmes Assises, Julia Tardy-Marcus et Anne Wade-Minkowski ont remis le quatorzième **prix Nelly-Sachs** à Michel Orcel pour sa traduction du *Roland furieux* de l'Arioste parue au Seuil. À cette occasion, Anne Wade-Minkowski a rendu hommage à Bernard Simeone et à Carl-Gustav Bjurström, deux grands traducteurs disparus cette année.

Enfin, Claude Bleton a remis, en présence d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles, et de Claire Antognazza, adjointe à la culture, le **prix Amédée-Pichot** à Dominique Vittoz pour sa traduction de *La passion de la chasse* d'Andrea Camilleri, parue chez Fayard.

Le **prix Laure-Bataillon** 2001 décerné par la Maison des écrivains et des traducteurs à Saint-Nazaire a été attribué à l'écrivain italien Erri de Luca et à sa traductrice Danielle Valin pour *Trois chevaux*, paru chez Gallimard.

Le **prix Tristan-Tzara** décerné par la Société des gens de lettres a été attribué à Patricia Moncorgé pour l'ensemble de son oeuvre de traductrice à l'occasion de la parution de *Notre Rue* de l'écrivain hongrois Sandor Tar, aux éditions Actes Sud.

Le **prix Scott-Moncrieff**, décerné par l'Ambassade de France à Londres et l'Arts Council of England en collaboration avec la Society of

Authors et le *Times Literary Supplement*, a été attribué à Barbara Bray pour sa traduction en anglais du livre d'Amin Maalouf, *Les Identités (On Identity)*, publié par Harvill.

Le **prix de l'Ambassade** 2001 décerné par les services culturels de l'ambassade de France à Dublin et l'Irish Translators' Association a été attribué à Martin Munro et à Angela Ryan qui traduiront en anglais le *Journal d'un animal marin* de René Depestre et des poèmes tirés de son *Anthologie personnelle*.

Le 7 novembre 2001 à Varsovie, Jacques Burko a reçu le **prix de traduction littéraire** décerné par l'Union des auteurs et compositeurs polonais (ZaiKS) pour l'ensemble de son oeuvre de traducteur à l'occasion de la parution de *Jeu avec le feu* d'Andrzej Szczypiorski chez Liana Levi. Tous les deux ans, le ZaiKS distingue deux traducteurs du polonais vers d'autres langues (cette année, le hongrois et le français) et deux traducteurs vers le polonais. Jacques Burko a notamment traduit Julian Tuwim, Zbigniew Herbert, Adam Czerniakow, Alina Margolis-Edelman et Krzysztof Niemczyk.

Le 10 novembre 2001, à l'Académie des sciences de Budapest, Jean-Luc Moreau a reçu le **prix Milan-Füst** pour l'ensemble de ses traductions du hongrois, à l'occasion de la parution de *Marche forcée*, recueil de poèmes suivi d'un texte en prose *Le moi des Gémeaux*, de Miklós Radnóti paru chez Phébus et pour sa traduction en cours du roman *Les Transylvains* de Miklós Bánsy à paraître également chez Phébus.

Pour son action au service de la culture, notre collègue Claire Cayron a été nommée au grade de chevalier dans l'ordre de la **Légion d'honneur**. Ses insignes lui ont été remis le 1<sup>er</sup> décembre 2001 par Jean-Pierre Vernant.

Rémy Lambrechts, représentant de l'ATLF auprès de l'AGESSA (Association pour la gestion de la Sécurité sociale des auteurs), a été élu, en septembre 2001, vice-président du Conseil d'administration pour un mandat de trois ans.

Grâce à notre collègue Evelyne Châtelain, l'ATLF vient de mettre en ligne un site Internet : **www.atlf.org**. Il a pour but de répondre à toutes les questions que l'on peut se poser sur le métier de traducteur et ses conditions d'exercice. On y trouvera des renseignements sur le statut social, les rémunérations pratiquées, les organismes dont nous dépendons, les

associations françaises et étrangères, les sites utiles, etc. Ce site s'enrichira avec le temps et sera régulièrement actualisé. Il accueillera bientôt une base de données où figureront tous les traducteurs de l'Association qui le désirent.

L'Assemblée générale annuelle du **Conseil européen des associations de traducteurs littéraires** (CEATL) s'est tenue les 5, 6 et 7 octobre 2001 à Helsinki (Finlande). Les vingt-et-un délégués présents ont, entre autres, examiné l'évolution des conditions d'exercice de la profession de traducteur dans les différents pays européens et adopté un Code européen de la profession de traducteur littéraire. Le Conseil construit un site Internet dont l'adresse provisoire est : <http://195.52.72.198/ceatl/index.shtml>

Publiés avec la collaboration d'ATLAS, les **Actes des Dix-septièmes Assises de la traduction littéraire** en Arles ont paru aux éditions Actes Sud. On y retrouvera les temps forts de ces rencontres internationales 2000 : la conférence inaugurale de Jacques De Decker : « Les coulisses de la traduction », une première table ronde, animée par Jean-Yves Pouilloux, sur la traduction des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau, une deuxième table ronde, conçue et animée par Marion Graf, sur « La traduction dans un pays multilingue : la Suisse », la conférence d'Aline Schulman sur « Jorge Luis Borges et la traduction », la table ronde organisée sous l'égide de l'ATLF qu'animait Bernard Hoepffner : « Du crayon à la Toile » et, bien sûr, les ateliers par langue, toujours aussi passionnants, sans compter un atelier d'écriture et un atelier Internet.

La **Maison Antoine-Vitez**, Centre international de la traduction théâtrale, a été inaugurée en 1991 par Jack Lang, alors ministre de la culture. Les 15 et 16 décembre 2001, elle a fêté son 10<sup>e</sup> anniversaire en organisant deux journées de manifestations au Domaine de Grammont, à Montpellier, où elle est installée depuis sa création. Au programme, la présentation de dix ans d'activités, des lectures-spectacles de pièces traduites grâce à l'initiative et au soutien financier de la MAV et l'élaboration d'une charte des droits et des devoirs du traducteur de théâtre.

En septembre 2001, Athènes a vu la naissance, en partenariat avec le Centre national des lettres helléniques, d'un Centre européen de traduction littéraire. Le CNL français vient de s'associer au projet. Dirigé par Catherine Vélissaris, **Ekemel** se propose de former des traducteurs littéraires, d'approfondir le dialogue entre les cultures au sein de l'Europe et de renforcer les échanges littéraires entre la France et la Grèce. Pour de plus amples informations, écrire à : [ekemel@otenet.gr](mailto:ekemel@otenet.gr).



L'Espace d'un instant, compagnie théâtrale dirigée par Céline Barcq et Dominique Dolmieu, vient de réunir l'ensemble de ses activités littéraires en relation avec l'Europe orientale au sein d'une même structure, appelée **Pôle Balkans-Caucase**. Ce pôle a pour mission la conservation, la traduction, l'édition et la promotion des écritures dramatiques écrites dans une des langues parlées entre Zagreb et Bakou. En partenariat avec la Maison Antoine-Vitez et le Centre national du livre, des comités par langue (albanais, arménien, azéri, bosniaque, bulgare, croate, géorgien, grec, kurde, macédonien, rom, serbe, turc et Caucase du Nord) recherchent des œuvres théâtrales dont la traduction s'imposerait en français. Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Pôle Balkans-Caucase, 19 passage Fréquel, 75020 Paris. Tél. : 01 40 24 00 55. Email : dolmieu@club-internet.fr

**Bernard Simeone** est décédé le 13 juillet 2001, à quarante-quatre ans. Poète, romancier et critique, il était aussi l'auteur d'une quarantaine de traductions de l'italien. Le 6 février 2002, ses amis, l'Arald (Agence Rhône-Alpes pour le livre et la documentation), l'Institut culturel italien, l'ENS Lettres et Sciences humaines et la Bibliothèque municipale de Lyon lui ont rendu un hommage public composé de témoignages et de lectures de textes.

Le 22<sup>e</sup> **Salon du livre** de Paris se tiendra du 22 au 27 mars 2002 au Parc des expositions de la Porte de Versailles et aura pour invité d'honneur l'Italie.

Le quinzième colloque international du TRACT, Centre de recherche en traduction et communication transculturelle anglais-français/français anglais, aura lieu les 14 et 15 juin 2002 à l'Institut du monde anglophone de l'Université Paris III - Sorbonne nouvelle. Thème retenu cette année : « **De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?** ». Pour tout renseignement, s'adresser à Christine Raguët-Bouvard, Institut du monde anglophone, 5, rue de l'École de Médecine, 75006 Paris. Tél. : 01 43 26 45 96.

# TransLittérature

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

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

Je désire recevoir **TransLittérature** pendant un an  
(soit deux numéros, à partir du n° 23)  
au tarif de 15,25 € (France/Europe) ; 18,30 € (autre pays)\*

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

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

Pays : .....

Date et signature :

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

# TransLittérature

Revue semestrielle

éditée par

**l'ATLF**

Association des Traducteurs Littéraires de France

[www.atlf.org](http://www.atlf.org)

et

**ATLAS**

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

[www.atlas-citl.org](http://www.atlas-citl.org)

(site en construction)

99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

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

Télécopie : 01 45 49 12 19

## **Directrice de la publication**

Jacqueline Lahana

## **Responsable éditoriale**

Jacqueline Carnaud

## **Comité de Rédaction**

Jacqueline Carnaud, Françoise Cartano,  
Claude Ernoult, Hélène Henry, Laurence Kiefé  
Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Imprimé à Paris par Le Clavier

Dépôt légal n°260 – ISSN 1148-1048

Abonnement (1 an) France, Europe : 15,25 €

Autres pays : 18,30 €

Prix du numéro : 7,60 €

**TL 22 / hiver 2001**