

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

Les collèges de traducteurs

D'une subjectivité l'autre

TransLittérature

DOSSIER		Les collègues de traducteurs
De Straelen à RECIT	3	<i>par Claude Bleton</i>
Traduire à Annaghmakerrig	11	<i>par Giuliana Zeuli</i>
Des collégiens heureux	14	<i>par Catherine Richard</i>
JOURNAL DE BORD		
Une traduction empoisonnée	18	<i>par Edith Soonckindt</i>
TRIBUNE		
D'une subjectivité l'autre	23	<i>par Joëlle Dufeully et Patricia Moncorgé</i>
Lire, traduire	28	<i>par William Desmond</i>
PROFESSION		
Une nouvelle loi allemande	34	<i>par Fred Breinersdorfer</i>
ÉCHOS DE LA LISTE		
Le nom du traducteur	43	<i>par ATLF@yahoo.com</i>
FORMATION		
Pratique et pédagogie critique	49	<i>par Peter Bush</i>
COLLOQUES		
Traduire à l'université	53	<i>par Jean-Claude Sergeant</i>
LECTURES		
Quand le cliché fait peau neuve	58	<i>par Rose-Marie Vassallo</i>
Se perdre dans l'objet	64	<i>par Monique Baccelli</i>
Rocamboles	67	<i>par Marie-Françoise Cachin</i>
Zigzags	69	<i>par Rosine Inspektor</i>
À petits lecteurs...	71	<i>par Vanessa Rubio</i>
Les faux amis	74	<i>par François Mathieu</i>
BRÈVES		76

Claude Bleton

De Straelen à RECIT

Le 1^{er} janvier 1978 est fondé à Straelen, en Allemagne, le premier collège de traducteurs littéraires d'Europe, grâce en particulier à l'énergie et à la ténacité d'Elmar Tophoven. Il aura valeur d'exemple : le Collège d'Arles verra le jour dix ans après, en 1987. Dès lors, le mouvement est lancé : la même année naissent le Centre de Tarazona (Espagne) et celui d'Athènes (Grèce). Suivent en 1988, Norwich (Grande-Bretagne) ; en 1989, Pròcida (Italie) ; en 1991, Amsterdam (Pays-Bas) ; en 1993, Visby (Suède) ; en 1995, Budmerice (Slovaquie : premier centre hors de l'Union européenne) et Annaghmakerrig (Irlande) ; en 1996, Seneffe (Belgique) ; et en 1998, le Magyar Fordítóház Alapítvány (Hongrie).

Dès 1988, les directeurs ou directrices de ces centres prennent l'habitude de se rencontrer, créant ainsi un réseau informel qui confronte ses pratiques respectives.

La Charte de Pròcida (21 septembre 1991) est le premier acte de baptême d'un réseau international de centres de traducteurs littéraires. C'est sur cette île au large de Naples qu'elle est ratifiée par les collèges existant à l'époque (Pròcida, Athènes, Tarazona, Arles, Straelen, Norwich). Elle souligne les caractéristiques communes d'un collège de traducteurs :

- être un lieu de travail et de recherche, généralement associé à une structure d'hébergement ;
- être un lieu de rencontre et d'échanges pour les traducteurs de toutes nationalités ;
- être un centre de documentation et de consultation spécialisé.

Il est également envisagé de constituer les centres en « réseau européen des collèges de traducteurs littéraires ».

Depuis quelques années déjà, la Commission européenne subventionnait ces centres, au coup par coup et pris séparément. Or, ladite Commission commence, vers cette époque, à laisser entendre qu'il serait bon de s'organiser de façon « plus lisible » ; au lieu d'accorder des aides individuelles, elle souhaiterait dans un avenir proche avoir affaire à un interlocuteur « collectif ».

Le 21 avril 1996, la Résolution de Budmerice (Slovaquie)* redéfinit les critères fondamentaux nécessaires à la création d'un collège, en insistant sur l'indépendance financière et culturelle de chacun des centres et en exprimant clairement la nécessité « de l'extension de l'actuel réseau des collèges de traducteurs... ».

Il y a alors convergence entre les objectifs des collèges et les désirs de la Commission. La nécessité de structurer les collèges devient une évidence. Une rencontre a lieu à Norwich, en janvier 1999, réunissant la quasi totalité des responsables d'établissements – lesquels élisent un président, Claude Bleton, qui a précisément pour tâche de créer cette association.

Ce sera chose faite le 25 mars 2000. Plantons le décor : l'Irlande verdoyante et humide, comme il sied à une plante qui ne demande qu'à pousser ; un village proche de la frontière d'Irlande du Nord, Annaghmakerrig, et une résidence pour artistes de toutes disciplines, le Tyrone Guthrie Centre, qui accueille aussi ces artistes d'un genre obscur que sont les traducteurs littéraires ! C'est dans ce manoir souriant, au bord – bien sûr – d'un lac entouré de collines, que se retrouvent presque tous les directeurs de centres de traducteurs littéraires. Les rares absents sont représentés.

Les débats dureront deux jours. Ils permettront de déterminer des critères et des principes communs. Dans le cadre de la loi 1901, des statuts sont rédigés (ils seront déposés en avril 2000 à Arles), et un règlement intérieur est adopté. Le profil général d'un centre de traducteurs littéraires est ainsi défini ; il doit :

- offrir aux traducteurs littéraires et aux auteurs une bibliothèque, des chambres en résidence et autres services, dans la perspective du perfectionnement et de la formation continue ;

(*) Cf. Jacques Thiériot, « Collèges en réseau », *TransLittérature*, n° 11, été 1996, où l'on trouvera le texte de la Résolution de Budmerice. Voir également, *Idem*, « Collèges, le réseau s'étend », *TransLittérature*, n° 15, été 1998.

- proposer des animations autonomes (rencontres, tables rondes et autres) ;
- participer à toute manifestation régionale, nationale ou internationale visant à populariser et à diffuser le patrimoine culturel que représente la traduction littéraire.

Peu avant la clôture de cette assemblée constitutive, un nom est enfin trouvé pour l'association, grâce au génie français du directeur néerlandais ! Ce sera RECIT (Réseau Européen des Centres Internationaux de Traducteurs littéraires).

Un Conseil d'administration est élu : président, Claude Bleton (France) ; vice-président, Peter Bergsma (Pays-Bas) ; secrétaire général, Peter Bush (Grande-Bretagne) ; secrétaire général adjoint, Jan Vilikovský (Slovaquie) ; trésorière, Maite Solana (Espagne).

La première tâche concrète de RECIT sera la demande de subvention européenne 2001. Les directeurs de collèges se retrouvent donc à Bruges en mai 2000 pour remplir le « dossier ». Quatre pages l'année précédente, quarante cette année ! Mais la Commission ne veut pas (plus !) d'une association regroupant tous les collèges : au programme européen Ariane a succédé le programme Culture 2000 qui impose aux candidats de nouveaux critères. Force est donc de se scinder en trois mini-réseaux. Néanmoins, la mise en commun de nos expériences nous permet de monter ces trois dossiers en affirmant notre appartenance commune à RECIT. Nous découvrons ainsi presque immédiatement l'utilité pratique de former une association et d'être « lisibles ».

Entre-temps, RECIT reçoit des appels en provenance de pays aussi divers que le Mexique, le Japon, la Roumanie, qui souhaitent à leur tour créer des centres de traducteurs.

En septembre-octobre 2000, RECIT apparaît pour la première fois en tant que tel dans une manifestation internationale, les « Premières rencontres européennes des traducteurs littéraires », qui rassemblent, elles aussi pour la première fois depuis la guerre, tous les pays de l'ex-Yougoslavie et limitrophes. Un moment d'émotion intense, de désir de travailler et de reconstruire. Ces trois jours de rencontres, qui se déroulent en même temps que les « Rencontres européennes du livre » co-organisées par le festival Étonnants Voyageurs et le Centre André Malraux de Sarajevo, débouchent sur la décision de créer un centre de traducteurs littéraires à Sarajevo. RECIT a toutes les raisons d'être présent dans cette institution naissante, qui ne peut que renforcer la toile tissée par les traducteurs.

En avril 2001, nouvelle réunion à Arles pour monter ensemble, à neuf collègues d'Europe, un programme sur trois ans, incluant des résidences de traducteurs et des animations. Notre projet est placé sous un chapeau ambitieux : « La création littéraire européenne à travers les centres internationaux de traducteurs littéraires ». Fin septembre 2001, les deuxièmes rencontres européennes de Sarajevo, intitulées « La culture, langue commune de l'Europe ? », rassemblent auteurs et traducteurs des quatre coins du continent avec le souci de débattre de la création littéraire et de sa circulation. Le public sera particulièrement sensible aux rencontres auteurs/traducteurs, car – disent les participants – la présence du traducteur est le meilleur garant de toujours rester dans le champ littéraire.

En novembre 2001, nous apprenons officiellement que la Commission européenne n'accordera pas, cette année-là, de subvention aux centres de traducteurs. Vices de forme, dit-elle. Cette réduction de budget va mettre tous les centres dans une situation difficile. Les relations entre la Commission et les centres oscille donc entre l'exigence des fameuses « formes » et la nécessité organique, selon nous, que l'Europe finance la traduction littéraire, langue de l'Europe s'il en est...

Par quelques articles publiés dans la presse, en France et en Belgique notamment, nous manifestons notre indignation. La Commission, sensible à ces protestations, nous entend, en la personne de l'adjointe de la Commissaire. Une rencontre avec elle nous permet de mieux ajuster la demande pour 2002, et nous apprenons, le jour où je finis de rédiger ces lignes, que la subvention pour 2002 est accordée.

Dans un avenir proche, nous allons éditer une brochure de présentation du Réseau, grâce à l'aide de la Fondation Charles-Léopold Mayer. Le 1^{er} juin, les directeurs de collège vont se réunir à Barcelone pour dessiner l'avenir de nos centres, dans une perspective plus lumineuse que l'an dernier. Nous continuerons d'œuvrer pour affirmer leur rôle charnière dans la promotion du traducteur littéraire comme acteur privilégié de la construction d'une Europe culturelle.

Arles, le 24 mai 2002

Réseau Européen des Centres Internationaux de Traducteurs littéraires (RECIT)

Allemagne

Europäisches Übersetzer Kollegium
Kuhstrasse 15-19
Postfach 1162
47628 Straelen
Tél. : 49-28 34 10 68/9
Fax : 49-28 34 75 44
Email : euk.straelen@t-online.de
Président : Claus Sprick

Belgique

Collège européen des traducteurs littéraires de Seneffe
Siège social : 749 chaussée de Waterloo
1180 Bruxelles
Tél/fax : 32-2 569 68 12
Collège : Château de Seneffe
6 rue Lucien Plasman, 7180 Seneffe
Email : ctls@skynet.be
Directrice : Françoise Wuilmart

Espagne

Casa del traductor
Borja 7
50500 Tarazona
Tél. : 34-976 64 30 12
Fax : 34-976 64 12 91
Email : casa@acett.org
Directrice : María Teresa Solana

France

Collège international des traducteurs littéraires
Espace Van Gogh
13200 Arles
Tél. : 33-4 90 52 05 50
Fax : 33-4 90 93 43 21
Email : citl@atlas-citl.org
Web-site : www.atlas-citl.org
Directeur : Claude Bleton

Grande-Bretagne

The British Centre for Literary Translation

School of English and American Studies

University of East Anglia

Norwich NR4 7TJ

Tél. : 44-1 603 592134/592785

Fax : 44-1 603 592737

Email : bclt@uea.ac.uk

Web-site : www.literarytranslation.com

Directeur : Peter Bush, assisté de Carol O'Sullivan et Catherine J. Fuller

Hongrie

Magyar Fordítóház Alapítvány

Tüzoltó u. 5

1094 Budapest

Tél/fax : 36-1 215 40 75

Email : mfordhaz@mail.matav.hu

Directeur : Péter Racz

Irlande

Tyrone Guthrie Centre (Annaghmakerrig)

c/o Irish Translators' and Interpreters' Association (ITIA)

Irish Writers' Centre

19 Parnell Square

Dublin 1

Tél. : 353-1 872 1302

Fax : 353-1 872 6282

Email : iter@clubi.ie

Directrice : Giuliana Zeuli

Italie

Civiltà dei Territori Letterari

Via Montebello 21

10124 Torino

Tél. : 39-011 810 01 11

Fax : 39-011 812 54 56

Email : grinzane@tin.it

Directeur : Luigi Morelli

Pays-Bas

Vertalershuis / Translators' house
Van Breestraat 19
1071 ZE Amsterdam
Tél. : 31-20 470 97 40
Fax : 31-20 470 97 41
Email : verthuis@xs4all.nl
Directeur : Peter Bergsma

Slovaquie

Literárne informacné centrum
Námestie SNP 12
812 24 Bratislava
Tél. : 421 2-52 92 02 68
Fax : 421 2-52 96 45 63
Email : navratil@litcentrum.sk
Directeur : Igor Navratil

Suède

Baltic Centre for Writers and Translators
Uddens gränd 3
62156 Visby
Tél. : 46-498 21 87 64 ou 21 83 85
Fax : 46-498 21 87 98
Email : baltic.centre@gotlandica.se
Directrice : Gerda Helena Lindskog
Directrice adjointe : Lena O. Pasternak

LES CENTRES CI-DESSOUS FONCTIONNENTDANS LE MÊMEESPRIIT QUE LES AUTRES
COLLÈGES, MAIS NE FONT PAS PARTIE DU RÉSEAU CAR ILS NE REMPLISSENT PAS
TOUS LES CRITÈRES DÉFINIS PAR LES STATUTS DE L'ASSOCIATION RECIT.

Belgique

Vertalershuis Groot-Begynhof (Leuven)
Kerkstraat 13
3000 Leuven
Tél : 32-2 510 68 98
Responsable : Dirk Van Ryckeghem
Ministry of Flanders Culture Administration
Parochiaansstraat 15
1000 Bruxelles
Tél. : 32-2 553 68 78
Fax : 32-2 553 69 93
Email : dirk.vanryckeghem@wwc.vlaanderen.be

Grèce

International Writers' and Translators' Center of Rhodes

Laskou Street 10 A

851 00 Rhodes

Tél. 30-241 32 510 ou 520

Fax : 30-241 32 455

Email : waves@rho.forthnet.gr

Directrice : Lorraine Hunt

Centre européen de traduction littéraire - Ekemel

2 rue Lycavittou

106 71 Athènes

Tél. : 301-36 39 520 ou 525

Fax : 301-36 39 350

Email : ekemel@otenet.gr

Site web : www.ekemel.gr

Directrice : Catherine Vélissaris

Italie

Collegio Italiano dei Traduttori Letterari

Palazzo Catena

Corso Vittorio Emanuele 105

80079 Pròcida (Napoli)

Tél. : 39-081 896 02 40

Fax : 39-081 810 12 12

Email : sitlcoll@tin.it

Directrice : Annamaria Galli-Zugaro

Giuliana Zeuli

Traduire à Annaghmakerrig

Ilide Carmignani : *Depuis quand existe-t-il un collège de traducteurs en Irlande et quelle est sa vocation ?*

Giuliana Zeuli : Le collège des traducteurs irlandais est une entité « virtuelle » née en 1995 de l'action conjointe de l'Irish Translators' and Interpreters' Association (ITIA) qui en a pris l'initiative à travers moi, du Tyrone Guthrie Centre, à Annaghmakerrig dans le comté de Monaghan, qui assure l'accueil en résidence, et de la Commission européenne qui apporte son aide financière via ses programmes culturels, Kaléidoscope et Ariane dans le passé, Culture 2000 aujourd'hui.

Le Collège fait partie du Réseau européen des centres de traducteurs littéraires (RECIT). Comme les autres établissements du réseau, il a pour premier objectif de faciliter et de mieux faire connaître le travail de passeurs d'une culture à l'autre qu'est celui des traducteurs littéraires. À cette fin, il propose :

- un lieu de résidence où l'on peut se consacrer exclusivement à son travail, loin des soucis quotidiens ;
- la possibilité de s'immerger, ne serait-ce que pour une courte période, dans la vie, les paysages, la culture, la langue et la civilisation du pays dont on traduit la littérature ;
- la possibilité de rencontrer l'auteur qu'on traduit, de participer à des séminaires, à des ateliers de formation, à des manifestations diverses.

I. C. : *Comment le collège est-il géré ?*

G. Z. : Le collège est une entité « virtuelle », mais il existe une instance qui s'occupe de rechercher des subventions, de recevoir les demandes de

Nous remercions Giuliana Zeuli et Ilide Carmignani de nous avoir autorisé à publier cet entretien qui a d'abord paru sur le site italien consacré au livre et au monde de l'édition, www.alice.it

séjour, de les évaluer, de recenser les disponibilités, d'assurer le planning, autant de tâches qui m'incombent en tant que coordinatrice du programme des bourses européennes. L'accueil en résidence est géré par le Tyrone Guthrie Centre, qui est ouvert aux artistes de toutes les disciplines, de la musique à la littérature, en passant par le théâtre, la sculpture et la traduction littéraire.

I. C. : *Quels sont les services offerts par le collège ?*

G. Z. : Les résidents bénéficient d'un séjour gratuit, repas compris, de trois semaines minimum à quatre maximum, et d'une participation à leurs frais de voyage. Les chambres sont confortables, l'atmosphère, agréable et calme, favorise la concentration et l'étude, la cuisine est excellente. Les résidents peuvent emprunter un ordinateur, encore que les traducteurs se déplacent de plus en plus fréquemment avec le leur. Ce qui manque, malheureusement, c'est une bibliothèque de recherche et de consultation adaptée aux besoins des traducteurs littéraires. Cet inconvénient est en partie compensé par la facilité et la multiplicité des échanges entre les résidents. Dans son testament, l'ancien propriétaire de la maison avait d'ailleurs imposé pour unique condition que tous les résidents se retrouvent le soir pour dîner dans la vaste cuisine. C'est autour de la table que se nouent les contacts, que chacun trouve l'informateur dont il a besoin en matière linguistique et culturelle.

I.C. : *Comment s'opère la sélection des résidents ?*

G. Z. : Le processus est assez simple. Les candidats doivent déposer une demande accompagnée d'un C.V., d'une présentation du livre à traduire et du contrat de traduction signé avec un éditeur. La préférence est donnée dans l'ordre : 1) à ceux qui traduisent de l'anglais ou du gaélique des textes d'auteurs irlandais ; 2) à ceux qui traduisent de l'anglais ; 3) à tout traducteur. Il nous est arrivé, parce qu'il y avait des disponibilités, d'accueillir des traducteurs d'espagnol vers l'italien ou l'anglais, mais c'est plutôt rare. Pour des raisons liées au versement des subventions, nous sommes parfois amenés à prendre des décisions très rapides et à accepter le traducteur qui est immédiatement disponible.

I. C. : *Est-ce l'ITIA, l'Association des traducteurs irlandais, qui gère le collège ?*

G. Z. : En partie seulement. L'ITIA et le Tyrone Guthrie Centre sont deux entités distinctes. C'est à l'ITIA que revient l'initiative de ce programme de résidence pour traducteurs littéraires. Elle l'a lancé au moment où naissaient, dans d'autres pays d'Europe, des collèges qu'on peut appeler de « deuxième génération » (Amsterdam, Seneffe, etc.), après les vétérans que sont Straelen, Arles, Pròcida, Norwich et Tarazona. Le Tyrone Guthrie Centre offre, comme je l'ai dit, les structures d'hébergement et la Commission

européenne apporte son concours financier. L'ITIA regroupe toutes les catégories professionnelles liées à la traduction et à l'interprétariat en Irlande, les traducteurs littéraires ne représentant qu'une minorité. Nos rentrées financières se limitant aux cotisations des membres, l'ITIA ne dispose, à elle seule, ni des fonds ni du personnel nécessaires à l'entretien d'un collège. D'où la nécessité d'une collaboration.

I.C. : *L'ITIA organise-t-elle aussi des manifestations ?*

G. Z. : Oui, l'association organise des rendez-vous réguliers, comme la Journée de la traduction, en mai, réservée aux membres; la Journée mondiale de la traduction, fin septembre, sur le thème proposé chaque année par la FIT (Fédération internationale des traducteurs), journée au cours de laquelle est proclamé le prix de l'Ambassade décerné en collaboration avec l'ambassade de France; l'Assemblée générale d'octobre, qui s'accompagne généralement d'un séminaire consacré aux nouvelles technologies. Sans compter des événements particuliers, comme la série des conférences du Millenium qui s'est déroulée tout au long de l'an 2000 ou le concours de traduction réservé aux élèves des établissements secondaires réalisé en partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale, à l'occasion de l'année européenne des langues en 2001.

I.C. : *Quelques précisions sur le Tyrone Guthrie Centre ?*

G. Z. : Le Tyrone Guthrie Centre est situé près de Newbliss, dans le comté de Monaghan, à deux heures de Dublin, non loin de la frontière avec l'Irlande du Nord. C'était la maison de campagne de Sir Tyrone Guthrie, producteur et metteur en scène de théâtre célèbre dans le monde entier, qui a voulu la préserver en y créant un centre pour artistes et l'a ensuite léguée au peuple irlandais. Administré conjointement par l'Arts Council de la République d'Irlande et celui de l'Irlande du Nord, ce centre accueille jusqu'aujourd'hui des artistes de toutes disciplines, des séminaires, des ateliers et même un orchestre symphonique.

I.C. : *As-tu des contacts avec les résidents ?*

G. Z. : Pas toujours, malheureusement, car mon rôle cesse quand ils obtiennent leur bourse pour aller au Tyrone Guthrie Centre. Toutefois, il arrive qu'un traducteur fasse étape à Dublin, où je vis, ou bien qu'il y vienne exprès pour me rencontrer. Pendant la petite heure passée à boire un café ou une Guinness, nous nous découvrons souvent des amis communs, des auteurs partagés, des intérêts identiques. Il m'est arrivé aussi de faire la connaissance, aux Assises d'Arles, de traductrices françaises qui avaient séjourné au Tyrone Guthrie Centre ou qui y sont venues ensuite. Cependant, même lorsque la relation ne reste qu'épistolaire, des liens forts se sont noués qui perdurent.

Traduit de l'italien par Danielle Dubroca

Catherine Richard

Des collégiens heureux

Je m'appelle Maria, Leonid, Françoise, Anneke, Fernando, je suis Won-Hi, Zoran, Suzana, Pierre, Dominique, Olga, j'arrive de la gare, d'Avignon, de Paris, Buenos Aires, Barcelone, de Skopje, Bratislava, en bus, en voiture, avion, taxi, train, à pied, rarement à cheval, jamais en skate. Seule ou seul. Avec mon compagnon (il cuisine très bien). Ma sœur. Ma femme, qui parle français (elle). Je viens faire un séjour au Collège International des Traducteurs Littéraires d'Arles, Bouches-du-Rhône, France, et m'y voilà presque.

Je vérifie l'adresse. Mes bagages nombreux, volumineux m'arrachent les bras. Valises, sacs, cargaison en vue des semaines studieuses que j'ai prévues, des recherches que je viens entamer, des travaux que j'espère avancer, de cette parenthèse arlésienne qui a quand même un fumet suspect de vacances. Au vu de la brochure que j'ai reçue, je me suis imaginé un lieu idéal, havre et forteresse à la fois, un bastion d'érudition, recueillement garanti, où je vais pouvoir travailler comme jamais, carburer, phosphorer, me confire en traduction tout mon soûl sans que rien (ou presque ?) ne m'arrache à mon travail. Des mois que je m'y prépare, et enfin j'y suis.

Voyons les lieux : un cloître en Provence, au centre d'Arles, un jardin et, tout autour, de longs murs sable percés de fenêtres bleues. Le Collège occupe toute une aile. Premier étage : bibliothèque ; deuxième : salle commune, chambres, et même terrasse, m'a dit Christine Janssens au téléphone en me précisant le code d'accès au tout. Tiens d'ailleurs le code... dans quelle poche ? Où ça ? Bon sang/shit/kurva/merde, est-ce que je l'aurais... ah voilà.

Que j'entre par la rue Molière (cent kilos de porte en fer mais pas de herse) ou côté jardin par le cloître de cet ancien Hôtel-Dieu, je réprime un

frisson d'enthousiasme en propulsant tant bien que mal mon chargement au pied de l'escalier. Oumfr. Plus que deux étages.

C'est donc apoplectique et fumant que je m'avance dans la salle commune. Personne, pas un bruit sous les (énormes) poutres, un flot de soleil par la porte de la terrasse. Ou au contraire un attroupement féroce devant le match de rugby. Une foule autour d'un banquet du soir. Un conciliabule matinal au-dessus d'une carte d'état-major. Un unique chuchoteur face au téléphone. Ou une jeune femme en tablier, un aspirateur à la main. De toute façon : les *autres*. Je risque un : « ... BJR ?!... »*

Aussitôt, je suis submergé. On m'attendait, on m'accueille, je vais bien/j'ai fait bon voyage ?, on m'entoure on me soutient, me salue, m'abreuve, on me décharge, me relève, me ranime, me serre la main, on m'offre du café, un thé, un verre de rosé, un breuvage non revendiqué ou quelques pâtes, une olive, du pain, un machin mou. Et me voilà tiré, porté, hissé, escorté, roulé, poussé jusqu'à ma chambre (au passage : là c'est la buanderie, balai, plombs qui pètent ; de ce côté les frigos, les fours, les placards et terrasse-fêtes-tango-bronzettes), long couloir, nous y voilà : ta chambre ! À tout de suite... (- MERCI -) PLONK [*bagages*]

La porte se referme derrière moi. Groggy. J'entame la visite de mes quartiers d'un pied précautionneux. Je fais le tour : bureau, placard, étagères, salle de bains, chambre en mezzanine. La cellule est plus que confortable, je me tords le cou par la fenêtre : jardin de ci, jardin de là, les cloches de St Trophime, je vais me plaire ici, je vais m'y plaire, j'ai déjà/encore/presque envie de *traduire* !

Illico je file et dévale un étage jusqu'à la bibliothèque. Nouveau choc : hagard et exorbité, je ravale ma lippe. Une immensité de cathédrale, mille et une poutres au-dessus d'une forêt de livres, un calme de village, à peine quelques piailllements d'oiseaux dans les arbres du cloître et des frénésies de claviers là-bas, tout au fond, où je m'aventure d'une semelle étouffée de pied tendre, soucieux de ne troubler ni concentration, ni somnolence. À moins que ce soit jour de marché, alors je m'entrave dans quelque panier de fougasse-olives-salaisons-verdure et déboule parmi mes frères en traductologie sur une déferlante de tellines. À l'ail.

Retraite zigzagante entre les rayonnages, du « Théâtre contemporain » au « Fonds Smirnoff », en direction du secrétariat. J'esquive un pensif devant les Pléiade. À l'angle de la « Poésie irlandaise », je refais mon nœud de cravate, aplatis un épi, contourne la « Psychanalyse » et chasse la dernière telline d'une chiquenaude en préparant mes salutations distinguées.

(*) «Bonjour» (ndr)

Que je remballe aussitôt, car voilà qu'on m'assied sans cérémonie, on me tutoie, Christine la secrétaire me connaît depuis mon dossier de demande, Caroline la bibliothécaire se présente, on entame la conversation et coup de vent, le directeur arrive, revient ou sort, descend de son bureau, part, s'assied, repose le téléphone. Je me lève : « monsieur le directeur ». Il tend la main, rectifie : « Bleton, Claude Bleton ». Enchaîne : « Tiens au fait, ce soir une de nos traductrices organise une lecture de sonnets cryptobabouvistes traduits en auvergnat moderne. Ça se passe là-haut, chez les traducteurs. Tu seras des nôtres ? On en profitera pour grignoter un morceau ».

Très vite, j'apprends que ces soirées-là sont celles où tout se passe, se tisse et se noue, se pousse, se tasse et se nie, stop. Qu'il s'y fête un départ, des retours, quelque anniversaire, une publication, la conférence des poètes libanais, le beaujolais nouveau ou la Féria du riz, on discute sous les poutres, on découvre des langues inouïes, des plats inimaginés, des liquides irréparables, on rit, on chante, on mélange cultures, lectures, mythologies, recettes, on brasse humours, éruditions, accents, goûts, syntaxes, idiomes, on distille on pèse on filtre on raffine, la salle commune est un grand alambic multiglotte. Selon le jour, j'y plonge tête première ou bien je trempe un sucre, goûte, clappe ma langue maternelle et m'en retourne dans ma chambre, à la bibliothèque, à mon ordinateur, ou finir le tournoi de ping-pong entamé avec la jeune Coréenne classée mondial et le mari letton non-francophone. Libre à moi.

De jour en jour, je m'installe plus confortablement dans cette vie de scribe. Un nouvel arrivant et me voilà « d'ici ». De petits déjeuners en recherches nocturnes dans les rayonnages de la bibliothèque, j'en viens à adopter une sorte de quotidien au sein de ce clan de poètes cuisiniers. Mes journées s'organisent ou se désarticulent autour de la traduction, se laissent ébouriffer par l'imprévu des autres, la météo ou mon caprice.

Je suis venu traduire Colette en grec, Montaigne en macédonien, Beckett en slovaque, Hugo en thaï, Simone de Beauvoir en slovène, Bové en allemand, et en néerlandais, Baulenas, Selby, Nehru, Valdes, Trollope en français, Giono en large et en travers. Je suis grand, petit, homme, femme, universitaire, salarié, traducteur à plein temps, fumeur, sportif, sociable ou mélancolique, je traduis en bibliothèque pour savourer le lieu, pour profiter de l'ordinateur, de la présence des autres, pour questionner les francophones. Ou je m'installe au salon. À moins que je travaille dans ma chambre, tout seul, parce que je fume/bois/crache par la fenêtre, que je suis d'un tempérament solitaire, parce que je relis à haute voix. Du matin au soir. Jamais l'après-midi. Toute la nuit. Dès 8 heures du matin je suis à la bibliothèque, assis devant le PC que le collègue met à ma disposition, installé

devant la fenêtre grande ouverte ou pelotonné derrière les dictionnaires d'anglais, je campe devant le poste Internet pour peaufiner mes recherches, prendre des nouvelles de mes filles, écrire à mon éditeur, je m'assieds à ma table, j'allume l'écran, ouvre le roman que je traduis, bâille. Et je décolle : lis, soupire, marmonne, carbure, phosphore autant que prévu et traduis, hors du temps, à des kilomètres de ma chaise, mes doigts voltigent et les pages filent, les heures tombent. Ou les minutes, c'est selon.

L'atterrissage, c'est quand je suis cuit. Grand temps de sortir. Il fait beau, jour, froid, gris, nuit, je monte m'affaler sur la terrasse, je pars au marché, je file à la médiathèque du rez-de-chaussée, je retourne à la librairie Forum, je débauche ma voisine d'ordinateur pour aller boire un café au Malarte, une bière au pub irlandais, je m'en vais faire la queue à la Poste, un saut chez Actes Sud, un détour par la calade crotteuse sous l'église de la Major, je traîne sur les bords du Rhône et rentre par la Roquette, je m'égare à Trinquetaille, je pousserais bien jusqu'au hammam, j'évite le Café Van Gogh (place Buffalo Bill), je bave devant la vitrine de la pâtisserie Boitel, du bouquiniste rue Gambetta, de Souleïado, le choix des huiles Jamard (on goûte à la cuillère), la façade du Museo Arlaten, le marché d'un bout à l'autre. Surtout je regarde *toujours* où je marche. Tête farcie, pieds en compote, les yeux comme des soucoupes, je rentre au collège, ratatouille de moi-même. Quoi, ce soir, un concert gratuit dans l'amphithéâtre ? Attendez-moi, j'arrive... Misère, je n'ai que dix jours, trois mois, six semaines, comment faire le tour de la ville, de la région, de la cour, le ménage de ma chambre, le toilettage de mon texte ? Comment retourner aux Baux ? Combien de kilomètres déjà, de pages par jour, de jours encore ? Quand dormir ? Quelles olives ? Pourquoi repartir et où ?

Le mistral me rend fou, la tapenade devient un vice, je m'initie à la tauromachie, je plante l'ordinateur, un pied de pistou. Je n'ignore plus rien du côtes-du-Rhône. Je n'ai jamais aussi bien/vite/peu/prou traduit. Je peaufine mon argot, je m'essaie au provençal. Mon carnet d'adresses boursofle. J'ai rencontré, échangé, goûté, côtoyé. Appris des autres, de moi, des tas de choses et dans toutes sortes de domaines. Appris qu'il existait d'autres lieux comme celui-là où traduire (etc.). Appris que je n'étais pas voué à la solitude de mon bureau, que je faisais partie d'une véritable corporation, nombreuse, variée, passionnante et passionnée, que traduire se pratiquait/transmettait/débatvait/perfectionnait, bref se vivait, et que je n'en finirais jamais d'apprendre.

Je repars, puisqu'il le faut. Jamais comme je suis venu. En taxi, train, bus, avion, voiture. Parfois éploré, plus souvent requinqué. En général j'ai ri et maigri, dans tous les cas TRADUIT. À bras raccourcis. Mon bagage a triplé...

Edith Soonckindt

Une traduction empoisonnée

Août 1996

Je suis en vacances dans l'Aveyron. Ma grand-mère vient de mourir et voilà que quelques semaines après son décès j'entends sur mon répondeur, consulté à distance, une proposition des Editions X pour l'éventuelle traduction d'un roman anglais intitulé... *Conversation avec les morts*.

Septembre 1996

De retour à Bruxelles, à titre d'essai, je traduis le début, qui me glace un peu tant il évoque avec une triste précision des détails *post mortem* dont je me serais bien dispensée à ce stade-ci de mon deuil. Je reçois en retour les commentaires de la charmante personne chargée des traductions dans cette vénérable maison : « Un premier chapitre ne peut jamais être parfait tant que l'on n'a pas traduit la totalité d'un livre, mais dans l'ensemble c'est vraiment très bien, vous avez su rendre l'atmosphère et la finesse du style ». S'ensuivent les subtiles tractations d'usage, où d'un côté « l'on » reconnaît que ce livre est éminemment difficile à traduire, surtout de par son style bien particulier, et où de l'autre « l'on » aimerait autant économiser sur la traduction. Une première proposition à 100 FF (!) le feuillet ne fait vraiment pas mon affaire puisque je comptais bien demander 10 FF de plus que lors de mes derniers travaux, rétribués à 120 FF le feuillet. Il me semblait que sept années d'expérience, quelques critiques élogieuses dans *Le Monde* ou ailleurs, une bourse CNL et même un prix RFI (en tant que nouvelliste) valaient bien cela. La charmante personne chargée des traductions dans cette vénérable maison est d'accord. Et elle entend bien faire comprendre aux instances supérieures que si elles souhaitent des traductions de meilleure qualité, il serait logique d'y mettre le prix. C'est ainsi que nous arrivons au royal compromis de... 110 FF le feuillet ! Certes j'ai gagné 10 FF sur la proposition initiale, que j'ai donc bien fait de contester, mais perdu 10 FF (et

plus) par rapport à mon dernier travail. En clair, cela veut aussi dire que je n'ai pas été augmentée une seule fois en trois ans. Qui plus est, les termes du contrat spécifient un paiement d'un tiers à la signature, un second à l'acceptation et le solde à la publication. D'ordinaire je conteste, mais là j'avais, financièrement parlant, le couteau sur la gorge. J'accepte donc ces termes à contrecœur, connaissant les mises en garde de l'ATLF sur le sujet. Et je les accepte uniquement parce que la dernière clause est assortie d'un délai maximum de quelques mois pour les deux derniers paiements. La publication m'ayant été assurée pour juin 1997, je ne suis pas inquiète outre mesure.

Octobre 1996

Je ne me mets au travail qu'une fois le contrat signé et contresigné. La date butoir est fin février 1997, un délai imposé étant donné les impératifs de publication. Ces cinq mois me semblent suffire pour un premier travail correct. Qui plus est, j'ai un cruel besoin de toucher le second tiers au plus vite.

Novembre et décembre 1996

Ces deux mois me voient entrer dans un drôle d'état, que je ne serais pas loin de qualifier de « transes » tant l'atmosphère lourde et sensuelle de cette traduction me monte à la tête et agite mes sens d'un bel émoi. Au dehors il pleut il vente – ainsi en va-t-il souvent de tout automne bruxellois – mais entre les lignes la chaleur estivale est à son comble et le contact répété avec un Richard de papier au physique avantageux de bûcheron bien dégrossi pousse mon imaginaire dans ses plus innommables retranchements. D'autant plus que l'auteur nous fait languir et que le désir n'en finit pas de traîner. Pourquoi un tel homme dans cette traduction et rien au masculin dans ma vie du moment assombrie par cette pluie, ce vent, et tourmentée à présent par notre vigoureux héros ? Pour un peu j'écrirais à l'auteur pour lui demander les coordonnées de l'original au cas où il y en aurait un. Je me trouve ridicule...

Janvier 1997

Ce mois voit, extraordinaire coïncidence, l'avènement de mon fantasme papivore sous les traits d'un chanteur d'opéra bâti comme un dieu et qui, mieux encore, s'écroule à mes pieds pour me déclarer sa flamme. Un bref instant je pense aux extrêmes auxquels la littérature toujours me mènera et me dis que ce sont après tout les risques du métier, plutôt agréables à ce stade. Je me dis aussi que ma conscience professionnelle – consistant en l'occurrence à me glisser dans l'atmosphère d'une traduction avec un perfectionnisme rare – un jour me perdra. J'étais évidemment loin d'imaginer que les rivages convoités par ledit monsieur s'apparentaient davantage à ceux du Marquis de Sade... Trêve d'égarements, donc. Je me replonge timidement dans des pages oh combien sulfureuses. Les héros ont fini par consommer, ce qui me procure un infini ravissement et soulage quelque peu la tension qui m'avait conduite à ce regrettable écart.

Fin février 1997

Sonne l'heure de la fatidique remise du manuscrit, remise que je parviens à honorer en dépit de mes émois, ce dont je ne suis pas peu fière. Ma charmante interlocutrice – qui m'avait promis une lecture rapide et donc une acceptation et un paiement en conséquence – a été démise de ses fonctions pour des raisons qui me demeureront à tout jamais obscures. La Très Grande Responsable de Littérature Étrangère aux Éditions X m'informe par téléphone de son planning évidemment débordant et débordé et donc du « léger retard » que subira la lecture dudit manuscrit. Donc dès qu'elle le pourra, la Très Grande Responsable relira ma traduction. J'assume, puisque le contrat ne me laisse pas le choix, et emprunte de quoi vivoter.

Mars 1997

Je reçois les commentaires téléphonés et plutôt secs de La Très Grande Responsable ou Deuxième Lectrice, m'informant qu'il y a plein de choses à revoir, qu'il n'est pas question d'accepter le manuscrit tel quel, le tout suivi d'un renvoi du manuscrit corrigé par... une troisième personne, de sexe masculin celle-là. C'est tout à fait vrai qu'il y avait des choses à revoir, mais j'ai connu des éditeurs plus fins psychologues quant à l'art et la manière de l'annoncer et de motiver leurs troupes.

Avril 1997

On ne peut plus échaudée par l'expérience, et l'état en conséquence de mes finances, je lance une dernière tentative de réconciliation avec la traduction en postulant auprès du CNL une bourse d'encouragement de 80 000 FF. J'avais déjà obtenu un crédit de recherches quatre années auparavant et étais d'autant plus motivée que j'avais lu, dans une publication de l'ATLF, que ces bourses risquaient d'être transformées sous peu.

Juin 1997

Forte d'une douzaine de traductions je savais mon dossier solide. C'est donc avec soulagement et émotion (j'en ai pleuré !) que j'ai accueilli la nouvelle (tout officieuse) de l'attribution de la bourse d'encouragement demandée. Grâce au soutien entre autres, me dit-on toujours officieusement, du Président de la commission (que je ne saurais jamais assez remercier), ce en vertu de ma détresse financière de l'époque autant que des qualités que l'on a eu l'amabilité de bien vouloir détecter dans ma candidature. Au moment où j'ai appris l'heureuse nouvelle, il ne me restait pour vivre que de vagues droits d'auteur afférent à un travail télévisé. Et des dettes, encore des dettes, que j'essayais vainement d'éponger avec un travail d'assistante de production sous-payé.

Été 1997

En attendant l'argent du CNL, je passe cet été-là chez mes parents – charmante alternative lorsque l'on a près de 40 ans – à revoir ma traduction. Notons que la date prévue pour la publication (juin 1997) est d'ores et déjà dépassée. Je prends bonne note des remarques du troisième correcteur, agrémentées des lignes directrices et téléphonées de La Très Grande Responsable, afin de reprendre ma traduction depuis le début. Si je dois reconnaître le bien-fondé de certaines de leurs remarques, il y en a d'autres sur lesquelles je ne suis absolument pas d'accord et qui dénotent en plus que ma traduction n'a pas été relue avec le texte anglais à côté. Je peste je rage je m'emporte, mais je corrige, puisqu'on me l'a ordonné sous peine de ne jamais me payer. Tout en disant que si le CNL m'a octroyé cette bourse sur la base de mon dossier et des 30 premières pages de cette même traduction, ça ne peut tout de même pas être aussi mauvais qu'ils le prétendent.

Septembre 1997

Un an (!) après le début des travaux, je renvoie mon manuscrit dûment corrigé à La Très Grande Responsable. Puis j'attends. Je reçois enfin un coup de fil, mais pas de La Très Grande Responsable, toujours en place ; ni du troisième relecteur masculin égaré Dieu seul sait où. Non, je reçois un coup de fil d'une nouvelle collaboratrice, quatrième du nom en ce qui me concerne, avec laquelle j'espère bien rester en contact jusqu'à la fin de mon calvaire tant elle me paraît sympathique et humaine. Elle a bien reçu mon manuscrit révisé que lui a passé La Très Grande Responsable, l'a trouvé plutôt bien dans l'ensemble (voilà qui est fort aimable. Pourquoi ce métier me donne-t-il parfois l'impression de régresser au cours élémentaire ?), mais aurait nombre de « petites » remarques à me faire. Elle va donc me renvoyer le manuscrit pour que j'en prenne note, après quoi l'on pourra discuter. J'attends. On finit par s'habituer. Je reçois ledit manuscrit, que je commence à haïr sérieusement, et le parcours avec la fébrilité que l'on imagine. Et là, quelle n'est pas ma surprise de constater qu'elle a tiqué sur tous les points que j'avais révisés à contrecœur. En outre, les propositions qu'elle me fait sont en tout point semblables à mon texte de départ ! Si je le pouvais, j'en avalerais mon traitement de texte. À défaut je referme le manuscrit d'un geste rageur, prends mon téléphone et m'en vais expliquer à la jeune demoiselle les faits, et aussi que toute cette histoire commence à bien faire. J'ai droit à ses excuses (elle est nouvelle, ça lui passera), à l'assurance que non, elle ne devrait pas être remplacée dans un avenir proche, et que oui, elle et moi sommes bien d'accord sur les points litigieux, oui elle me l'assure, elle est bien le dernier maillon de cette infernale chaîne et oui, c'est sûr, ceci sera ma dernière relecture, c'est à elle qu'appartient la décision finale. Une dernière fois je m'exécute, en me promettant de ne plus jamais retravailler

pour cet éditeur fantasque et parcimonieux. J'accuse réception de mon deuxième tiers dû à l'acceptation, avec neuf mois de retard...

Novembre – décembre 1997

Je corrige mes épreuves. Et note bien en évidence, non sans en avoir averti au préalable la typographe responsable, mes remerciements au CNL et au Président de la Commission sans que je n'aurais même plus d'ordinateur. C'est comme la fin d'un long cauchemar, un réveil en terre amie. Avec en parallèle la publication confirmée de mon premier conte pour enfants (*Au Pays des rois*) chez Nathan, j'atteins presque les sommets de la félicité...

Janvier 1998

Quelque 18 mois (!) après la date initialement prévue pour la publication du livre, le voici qui sort enfin et mon solde avec. Et j'attends... les dix malheureux exemplaires que l'on daignera bien m'envoyer. Sauf qu'on ne me les envoie pas. Par une amie qui aura vu le livre en librairie, j'apprends que le titre prévu – pour lequel je n'ai jamais été consultée mais que j'avais déjà inscrit sur mon CV – a été remplacé par un autre, tout de même mieux, pour lequel je n'ai pas été davantage consultée. Je vais donc devoir modifier mon CV. C'est par la presse que j'apprends que l'on en pense du bien. Grâce au seul magazine *Elle*, honneur lui soit rendu, j'ai confirmation que je suis bien l'auteur de la traduction, les autres revues l'ayant royalement ignoré... On dirait que mon éditeur aussi puisque avec tout ça je n'ai toujours pas reçu mes dix exemplaires. De guerre lasse – cela fait maintenant près d'un mois que le livre est sorti en librairie – je pars l'acheter... un comble ! Et je découvre d'abord que la quatrième a été changée sans me consulter pour être remplacée par un résumé précis de l'histoire, ce qui gâche à tout jamais le suspense pour le lecteur. Je remarque ensuite qu'il n'est fait mention nulle part de mes remerciements au CNL et au Président, alors qu'on m'avait assuré que ce serait fait. Ma seule consolation est que la couverture est jolie.

Février 1998

Je reçois enfin mes dix exemplaires ; ou plutôt, un avis de passage de la compagnie privée qui les a acheminés jusqu'à Bruxelles. Et comme elle n'a bien évidemment pu les livrer à ma boîte postale, elle repassera à mon domicile mais moyennant finances ! Je crois m'étouffer.

Mai 1998

Depuis février, le paquet est bel et bien là, tous frais supplémentaires payés par moi. Par mesure de protestation je l'ai remisé, écoeurée, dans un coin sans même l'ouvrir. Il y est toujours et y restera. Clos. Comme un vilain rêve à oublier.

Joëlle Dufeully et Patricia Moncorgé

D'une subjectivité l'autre

Nous traduisons toutes les deux des auteurs contemporains hongrois¹, et il a toujours été dans notre démarche de rencontrer les écrivains, de leur poser des questions, d'apprendre à les connaître, d'essayer de comprendre ce qu'il y a derrière leur écriture. Par ailleurs, le fait de traduire d'une langue méconnue, difficile d'accès, exige un investissement particulier, une implication personnelle, puisqu'il nous revient généralement d'introduire et de défendre auprès des éditeurs les auteurs que nous traduisons.

C'est dans ce contexte, et en nous appuyant sur notre expérience personnelle, qu'est née cette réflexion sur la subjectivité. D'une part, aucun des auteurs que nous avons traduits, l'une et l'autre, n'utilise le hongrois de la même façon, ni ne cherche à créer les mêmes effets. D'autre part, nous avons le sentiment permanent que notre travail est conditionné par notre propre tempérament et que deux traducteurs ont nécessairement des approches (des lectures) différentes d'une œuvre.

Joëlle Dufeully : La musique d'un texte, l'atmosphère, les non-dits cachés derrière les lignes, le ton, la relation créée par l'auteur avec le lecteur sont généralement davantage recréés que traduits. Le traducteur va « adapter » le texte en fonction des outils dont il dispose, à savoir sa propre langue, avec l'objectif de chercher à reproduire les mêmes effets. Il est sans cesse amené à sélectionner des priorités, à faire des choix.

(1) L'entretien qui suit a été rédigé en vue d'une intervention à deux voix donnée dans le cadre du colloque franco-hongrois sur la traduction, qui s'est tenu à Paris les 25-26-27 octobre 2001.

Patricia Moncorgé : Ces choix vont surtout dépendre de ce qu'il perçoit du texte et de l'auteur. À cette étape, la rencontre avec l'écrivain peut s'avérer primordiale. Toutefois, un choix est toujours un parti pris, conditionné par la personnalité du traducteur.

J. D. : À ce sujet, j'aimerais évoquer la traduction du premier livre d'*Harmonia Caelestis* de Péter Esterházy². Les allusions directes ou indirectes à des références culturelles y sont très abondantes. Dans le cas d'Esterházy, la solution des notes de bas de page était exclue puisque par principe il s'y oppose. Avant de chercher une solution, je me suis interrogée sur l'effet et l'importance de ces allusions dans son livre. Esterházy, tel est du moins mon sentiment, utilise ces références comme une arme pour, entre autres, établir une relation de complicité avec le lecteur, un ton de connivence, élément très important de son écriture. Malheureusement, transposées dans une autre langue et dans une autre culture, ces références produisent l'effet inverse de celui escompté, puisque l'abondance d'allusions à des personnes et à des événements totalement étrangers peut sembler rébarbative et éloigner le lecteur de l'auteur. Autrement dit, ce qui dans le livre original rapprochait est devenu un facteur d'éloignement. L'effet est d'autant plus grand que l'histoire et la culture hongroises sont encore très méconnues en France. C'est pourquoi j'ai proposé à l'auteur de glisser quelques rajouts dans le texte français, souvent entre parenthèses, comme de petits apartés à l'intention du lecteur français. Ceci, d'une part pour l'orienter, d'autre part pour créer avec lui aussi une relation de complicité. Tous ces rajouts ont été faits avec l'accord et la complicité de l'auteur.

Il s'agit parfois de tout petits rajouts, tels que « camp de Sopronköhida » au lieu de *Sopronköhida*, uniquement pour indiquer de quoi il s'agit. Autre exemple, dans l'une des « phrases » du texte, « ma mère » quitte « mon père » pour partir avec Jenő Bardalay. Pour un Français, ce nom n'évoque rien. En réalité, il s'agit du personnage d'un roman de Jókai, héros romantique par excellence. J'ai donc proposé à Esterházy de rajouter entre parenthèses : « Julien Sorel, version moustachue » (en restant conforme au ton général de ce texte, dominé par l'humour). Pour moi ce rajout apportait deux choses : d'une part, créer cette complicité précédemment évoquée, d'autre part montrer comment Esterházy introduisait dans son récit des personnages littéraires. Je ne prétends nullement que c'était la meilleure solution, mais c'est celle que j'ai choisie.

(2) Péter Esterházy, *Harmonia Caelestis*, trad. par Joëlle Dufeuilly (premier livre) et Agnès Járász (deuxième livre), Gallimard, 2001.

Elle m'a été dictée par ma propre lecture et mon interprétation du rôle de ces allusions, et ne m'a été rendue possible que par la présence de l'auteur. Je suis certaine que si je n'avais pas pu en discuter avec lui, je n'aurais pas osé faire ce choix.

P. M. : Dans le cas de la traduction des livres de Sándor Tar³, cette manière de procéder est malheureusement impossible. L'auteur non seulement les a écrits dans un état d'esprit différent, mais l'effet qu'il cherche à créer aussi est différent. Ses récits se situent toujours dans un cadre très réel, et il utilise des mots précis pour y faire allusion, tout en ayant un style concis, voire elliptique, qui ne laisse pas de place à l'ajout explicatif. Ton exemple de Sopronkőhida me plaît, parce que justement j'ai rencontré le même type de référence dans *Notre Rue*, mais en le traitant différemment. Il était question du camp de Recsk, mais dans la phrase telle qu'elle se présentait je ne pouvais pas y ajouter le mot « camp » (j'y avais pensé) sans casser le rythme. Or pour comprendre l'ironie de la phrase, il fallait savoir que Recsk était un camp. J'ai dû mettre une note. D'une manière générale, j'essaie cependant de les limiter le plus possible, car elles alourdissent toujours un peu. Parfois, il m'a semblé préférable de laisser un léger flou, quand cela ne changeait pas foncièrement le sens du texte. Le meilleur exemple est sans doute le mot *pálinka*, qui revient sans arrêt chez Tar. Je ne l'ai jamais expliqué et dès la parution du premier livre j'avais demandé à la correctrice de ne pas mettre d'italiques. « Eau-de-vie » ne faisait pas très naturel et un peu pincé dans la bouche des personnages. « Palinka » se lit bien et qu'importe que le lecteur ne sache pas précisément de quel type d'alcool il s'agit, dans la mesure où il comprend vite que c'est là le breuvage local. Mais si j'ai procédé ainsi, c'est parce qu'il me semblait plus important de privilégier le rythme, la concision, la spontanéité, l'oralité du texte. Et mes rencontres avec Tar, ses réactions face à certaines de mes questions, m'ont confortée dans cette opinion.

J. D. : Par rapport au mot *pálinka*, c'est intéressant, car j'ai eu le même réflexe que toi dans la traduction de *Tango de Satan* de László Krasznahorkai, pour les mêmes motifs et parce qu'il revenait très souvent.

P. M. : Il m'est même arrivé, en traduisant *Le Juge de touche Márton a froid* de Kornél Hamvai, de laisser volontairement des mots hongrois (il s'agissait d'enseignes de magasin *Fémunkás* [feronnier] et *Cipöbölt*

(3) Sándor Tar, *Tout est loin*, *Choucas* et *Notre Rue*, trad. par Patricia Moncorgé, Actes Sud, 1996, 1998, 2001.

[magasin de chaussures]) pour renforcer la couleur locale, alors qu'évidemment ça n'y était pas dans le texte original. Mais par rapport au style du livre et à la démarche de l'auteur, qui adore glisser des mots étrangers ou insolites, cela ne me semblait pas incohérent. Nous en arrivons ici à un autre aspect de la subjectivité d'une traduction littéraire. À savoir que pour rendre des paroles, des impressions, des effets, des rythmes qui ont été créés en toute liberté dans une langue régie par d'autres règles et dotée d'une autre expressivité, le traducteur a besoin de recourir à sa propre créativité et parfois d'introduire dans sa traduction des éléments qui n'existent pas en tant que tels dans le texte original, mais qui visent à restituer certains aspects de ce dernier non rendus par la « simple » traduction des phrases. Or cette intervention ne peut être que personnelle et dépendra de sa propre approche du texte original, mais aussi de son rapport à la traduction et à l'écriture, ainsi que de son vécu, de son milieu social, de son registre lexical, etc...

J. D. : Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'on traduit des auteurs contemporains, car ceux-ci prennent plus facilement des libertés par rapport à leur langue. Le problème est que l'on ne peut pas toujours « calquer » leurs transgressions, reproduire telles quelles leurs audaces; c'est donc à nous de transgresser, d'avoir nos propres audaces, dans le seul but de restituer dans la langue d'arrivée l'effet produit dans la langue de départ, opération qui, là aussi, et de façon peut-être encore plus marquante, est extrêmement subjective. Par exemple, Esterházy insère à plusieurs endroits dans son texte des mots français qu'il transcrit en phonétique hongroise; ainsi : une table *Luji Katorz*. J'estimais qu'en traduisant simplement par une table Louis XIV, j'aplatissais un peu le texte. J'ai donc opté pour la solution : « une table Luji Katorz (prononcez : Louis Quatorze) », afin de restituer l'humour et l'aspect ludique de la langue d'Esterházy. Un autre traducteur aurait probablement trouvé une autre solution.

P. M. : Parfois l'auteur utilise, sans y réfléchir particulièrement, des possibilités qui existent dans sa langue, mais que nous ne pouvons reproduire dans la nôtre. Face à cela, toutes les réactions sont possibles et dépendent beaucoup du texte à traduire. J'aimerais mentionner celle que j'ai eue dernièrement avec la traduction de *Notre Rue*, parce qu'elle donne un autre exemple d'une intervention un peu audacieuse, dans la mesure où j'ai forcé la langue d'arrivée en ne respectant pas tout à fait certaines conventions du français. Ce roman est écrit essentiellement au passé. Seulement, il s'agit d'une parole orale (comme si quelqu'un racontait l'histoire de cette rue) et la narration est étroitement imbriquée dans le

discours direct, ce qui fait qu'il y a régulièrement des glissements de l'indirect au direct. En français, j'avais le choix entre un passé simple trop littéraire pour la situation ou un passé composé plus approprié mais qui, à force, n'est pas très léger; en outre, le passé induisait des concordances de temps au plus-que-parfait voire au subjonctif passé (!), trop éloignés du discours direct pour permettre aisément des glissements. (En hongrois le problème ne se pose pas, le temps passé est d'une construction simple, et la concordance peut induire des phrases au présent lorsqu'il y a simultanéité.) Je devais d'une part respecter l'oralité du propos, d'autre part permettre ces glissements indirect/direct, enfin conserver la rapidité de l'écriture, éviter les tournures lourdes ou trop longues.

Finalement, quand je le pouvais, je suis passée au présent, sinon j'ai utilisé le passé composé (j'avais lu des textes oraux qui fonctionnaient très bien à ce temps, alors je me suis un peu fait violence), et je me suis permise à différentes occasions de ne pas respecter la concordance des temps. Ce dernier point a été le plus délicat. Et je tiens à ajouter un mot sur les correcteurs qui, tout en comprenant et respectant ma démarche, m'ont signalé les passages où ça ne fonctionnait pas, où ça se remarquait trop, ce qui m'a permis d'affiner. Il était essentiel que le lecteur ne s'arrête pas là-dessus, il fallait que ça passe naturellement dans le ton général. Tar lui-même se permettant un certain nombre d'irrégularités que le lecteur ne remarque pas au premier abord, je n'avais pas le sentiment de lui être infidèle.

J. D. : Pour conclure, je dirais que le texte littéraire est d'une telle nature qu'il ne peut être traduit sans impliquer le traducteur. Toute la question est de savoir jusqu'où celui-ci peut intervenir. C'est là où l'auteur peut jouer un rôle d'arbitre ainsi que nous avons pu en donner l'exemple. J'aimerais également souligner, pour reprendre Patricia, l'importance du rôle des correcteurs des maisons d'édition qui, par leur regard extérieur, distancié, peuvent nous conforter dans nos choix, même audacieux, ou bien au contraire nous orienter vers d'autres solutions.

P. M. : Une grande part du travail du traducteur repose sur des choix qui, malgré tout le soin qu'il prendra, restent arbitraires. Ces choix sont souvent source de beaucoup de doutes et d'angoisse. Ce qui contribue parfois à le rendre trop timoré. Cependant la rencontre avec l'auteur, quand elle est possible, apporte souvent des réponses qui lui permettent de se « libérer », tout en l'aidant à se repositionner par rapport au texte.

William Desmond

Lire, traduire

Comme nous le faisons tous, je parcours de temps en temps les essais, études, travaux et réflexions diverses des spécialistes en traductologie ou de mes collègues sur les problèmes que pose la traduction ; je me suis même risqué à écrire quelques réflexions sur le sujet dans divers articles parus ici et là, histoire d'apporter ma petite contribution.

Je suis donc abreuvé de notions telles que « sourcier », « cibliste », « décentrement », « écart », « passeur », etc. et je sais bien que, quoi qu'on fasse, il y aura toujours une perte pendant la « translation » le passage d'une langue à l'autre. Il y a cependant des notions que j'aurais aimé voir développer et explorer ; si elles l'ont été, cela m'a échappé et je vais donc les présenter non pas pour en faire une véritable analyse (il y faudrait plus de temps, plus de recherches, une meilleure connaissance des travaux de traductologie), mais plutôt pour « donner mon sentiment » – expression qui me va très bien ici.

La première de ces notions est celle-ci : pour un traducteur, le texte source est un texte parfait, *doit être pour lui un texte parfait*. J'estime en effet que le texte dont on me confie la traduction doit être considéré, même s'il ne l'est pas en soi, (littérairement, syntaxiquement ou philosophiquement), comme un texte où tout est à prendre en considération, autrement dit, parfait. Parfait, en ce sens qu'il est refermé sur lui-même, définitif, avec ses choix, ses images, sa logique (explicite et/ou secrète), son histoire si c'est un roman. L'auteur l'a lu et relu, l'a corrigé, peaufiné... et a un jour signé son bon à tirer. Aussi conscient que soit cet auteur des imperfections de son œuvre, le traducteur, lui, est dans l'obligation de la considérer comme parfaite : il n'a

qu'elle. Elle est sa référence absolue. Pourtant, le traducteur est un lecteur impitoyable. Il voit tout. Il est un peu dans la situation du valet de chambre pour qui il n'est pas de grand homme, puisqu'il vide son pot de chambre. Il voit l'adjectif hasardeux ; le verbe qui charge ; l'adverbe inutile ; la phrase alambiquée pour se faire plaisir ; la formulation vague ou ambiguë – sans que ce soit justifié ; la situation téléphonée ; les personnages stéréotypés ; les sacrifices faits à la mode du jour ; les travers ; les tics, les mots ou expressions fétiches. Autrement dit, toutes les faiblesses que le lecteur ne voit jamais, ou rarement, parce que, emporté par l'élan de la lecture, l'intensité du récit, la tension de l'intrigue, il se fout complètement qu'il y ait un adverbe de trop, une redondance, un trait d'humour trop appuyé ; en quoi il a d'ailleurs parfaitement raison, puisqu'il lit, en principe, pour se faire plaisir. C'est sur ce texte parfait de ses imperfections qu'il va nous falloir opérer. C'est tétanisant, dit comme ça, non ?

Sauf que... Un texte n'existe que si quelqu'un le lit – c'est la deuxième notion que je veux soumettre. Un livre fermé sur une étagère n'est qu'un objet mort. Comme pour moi (et la plupart d'entre vous), est un objet mort tout livre écrit, disons, en chinois ou en arabe ; tout ce qui fait que cet objet a un sens m'échappe. Qu'est-ce qui se passe, lorsqu'un lecteur lit ? S'il s'agit d'un roman, est-ce un film qui se déroule dans sa tête ? Bien sûr que non. Nous sommes tous lecteurs, et nous savons bien que la lecture est tout autre chose. Les mots que nous avons sous les yeux et que nous faisons défiler, souvent très vite, ne sont pas des images, mais des invitations vers un ailleurs, des détonateurs d'images, d'impressions, d'émotions – de tout ce qui peut se passer, en fait, consciemment ou pas, sous un crâne. Les mots, et davantage encore les phrases, sont des clefs qui nous permettent d'entrer par effraction consentie dans un imaginaire qui n'est pas le nôtre mais qui, pour un temps, le devient.

Où je veux en venir ? À ceci : que lire un texte, *le lire dans sa propre langue, c'est déjà traduire*. La lecture, étant un déchiffrement (et souvent, en outre, un décryptage) de symboles, est fondamentalement un acte de traduction. Elle part d'éléments discrets, les mots, qui n'ont en eux-mêmes que peu de sens ; ou, si l'on préfère, qui attendent d'être alliés à d'autres pour en prendre un. Le sens surgit de cette juxtaposition à d'autres mots (juxtaposition qui peut être de niveau, ondoyante ou fracassante) ; le sens surgit aussi de la juxtaposition des phrases... Le sens est démultiplié par les paragraphes, les chapitres ; *le sens foisonne*.

C'est d'ailleurs exactement ce que vise l'auteur : que son lecteur réinvente l'histoire à partir de tous les indices qu'il lui donne, à savoir mots,

phrases, paragraphes, etc. Chaque lecteur *invente* une histoire différente à partir d'un même texte. Il participe activement, avec son intellect et ses affects, à la création de l'œuvre, puisqu'il est obligé de la recréer pour lui-même. Il est dans une autre situation que celle du spectateur de cinéma, à qui il est inutile d'expliquer que l'héroïne est ravissante (surtout si c'est Isabelle Adjani ou Andy McDowell) ou que le décor est somptueux ou sordide. Le déchiffrement, au cinéma, se situe ailleurs, et sa force est sans doute de pouvoir faire plus directement appel aux affects et aux émotions, sans passer par la lenteur d'une élaboration à coups de mots (d'où, soit dit en passant, les difficultés de l'adaptation d'un livre au cinéma, comme celle, catastrophique en dépit d'une réalisation soignée, d'*Un Amour de Swann*). S'il ne s'agit nullement, dans mon esprit, de dire que le livre est supérieur au film en ce qu'il solliciterait davantage notre intellect, il est néanmoins évident qu'il livre son sens, tout son sens, par un canal au départ purement intellectuel, un outil qu'il nous a fallu des années pour maîtriser, et que nous intégrons tellement à notre personnalité, par l'usage quotidien que nous en faisons, que nous en oublions qu'il n'est pas donné mais entièrement acquis : la lecture. On peut, avec un minimum d'aménagement, distribuer tous les films de Hollywood dans le monde (ce qui ne veut pas dire qu'ils seront compris partout de la même façon, mais c'est un autre débat), alors que pour faire la même chose avec les romans de Dostoïevski ou de Stephen King, il faut auparavant qu'ils soient traduits, autrement dit deviennent des objets que même leurs créateurs d'origine ne reconnaîtraient pas : jusqu'à leur nom, translittéré en chinois ou en arabe, sur la couverture, qui leur serait méconnaissable.

On peut m'objecter ici, légitimement en apparence, la tradition orale. Il est (il a surtout été) des peuples sans écrit ; cela ne les empêchait pas d'avoir des histoires et des légendes, parfois très longues, souvent très belles, transmises par des conteurs en quelque sorte professionnels. En fait, l'auditeur dit illettré est dans la même situation que le lecteur, ou plutôt que le spectateur de théâtre : il doit déchiffrer des mots d'un vocabulaire dont l'acquisition s'est faite via un processus culturel similaire, au fond, à l'apprentissage de la lecture. Cela ne change donc rien, dans l'absolu, sinon que l'objet livre assure une permanence qui transcende les générations, et que jamais esprit ne pourra contenir toute une bibliothèque. Une remarque en passant : si, au cours de l'histoire, le colonialisme a été une forme d'impérialisme et de mainmise insupportables sur les peuples moins puissants et leurs richesses, il est un de ses apports qui n'a jamais été remis en question par ceux de ces peuples qui n'avaient pas d'écriture : l'adoption sans réserve de celle-ci.

Dernier point de comparaison avec le cinéma, qu'il faut signaler en passant car elle nous éloigne du sujet : le lecteur est maître de son temps de lecture. Il s'arrête et repart à son gré. Lit vite ou lentement. Relit. Saute un passage, revient en arrière. Savoure une phrase ou la médite. Même avec un bon magnéscope, c'est difficile à faire, sans compter que le résultat est différent. Raison de plus, pour le traducteur, de faire sérieusement gaffe à ce qu'il écrit.

Une autre façon de présenter cette notion de reconstruction de l'œuvre par le lecteur consiste à dire qu'un livre est comparable à un ensemble de pierres, identiques ou ayant des formes différentes, qu'il nous faut assembler grâce à ce mode d'emploi qu'est la lecture. Avec un peu de chance, on obtient une cathédrale. Parfois, évidemment, un égout. Autrement dit, lire consiste à transformer des signes en sens, c'est-à-dire à traduire.

À ce stade, on peut faire remarquer que même si cette façon de voir est acceptable, cela ne change rien au problème du traducteur ; que si celui-ci, c'est bien connu, doit déchiffrer le sens des mots (et des phrases, et des paragraphes, etc.), il doit ensuite trouver, dans la langue qui est la sienne, les mots (les phrases, etc.) qui permettront à d'autres de s'approprier ce sens. Il lui faut donc décrypter le texte à traduire, le décrypter *le mieux possible*, l'élucider jusque dans ses non-dits et ses sous-entendus, pour le restituer *le mieux possible* dans la langue d'arrivée en ayant préservé, autant que faire se peut, ses non-dits et ses sous-entendus. (La question du *mieux possible* est un autre débat, exigeant de poser des jugements de valeur ; il n'a pas sa place ici).

Quel est ce texte que le traducteur restitue ? L'histoire telle qu'il se l'est racontée en lisant l'original. Il restitue une *lecture* parmi de très nombreuses possibles. Et plus un texte est riche, comme on le sait, plus ces lectures possibles se multiplient (d'où sans doute, la nécessité de retraduire régulièrement les grands textes fondateurs).

Un lecteur qui lit un ouvrage dans sa langue maternelle navigue avec, d'une part, ses connaissances et son histoire personnelle (et les projections très particulières qu'il peut faire sur le texte) et, d'autre part, ses points aveugles, ses insuffisances, ses irrationalités. Pour le dire plus simplement, il ne comprend pas tout, il ne saisit pas toutes les allusions, il peut même comprendre certaines choses de travers (sans que cela l'empêche d'aimer le livre, d'ailleurs).

Autrement dit, et c'est là où je voulais en venir, je suis convaincu qu'un lecteur français, lisant *Moby Dick* en français dans une « bonne » traduction, pourra peut-être mieux fraterniser avec le texte de Melville qu'un lecteur

anglophone à qui manquent les outils intellectuels, culturels, la sensibilité, ou tout simplement le vocabulaire pour l'appréhender dans toute sa grandeur et sa complexité.

Je ne rejette nullement l'idée que toute traduction, aussi réussie et aboutie soit-elle, perd forcément quelque chose de l'original, ne serait-ce que la musique propre à la langue d'origine (comme c'est difficilement évitable en poésie). Mais j'affirme que cette notion de « perte » est à mettre en perspective : quel lecteur peut se vanter d'avoir saisi tout ce que l'auteur a voulu mettre dans un texte – j'entends s'il le lit dans la langue d'origine, bien sûr ? Nous lisons certaines phrases distraitement ; d'autres, fautivement ; telle allusion nous échappe ; telle intention cachée dans l'emploi de tel mot, de telle formule, nous passe par-dessus la tête, parfois simplement parce que l'histoire nous captive et que nous voulons savoir la suite. Un auteur peut devenir hystérique à cause d'une virgule oubliée à l'impression, une virgule que seul, peut-être, un jour, appréciera un hypothétique lecteur (je n'exagère pas : j'ai vu Bianciotti manquer s'étrangler à l'idée qu'on puisse, dans le cadre d'une réforme de l'orthographe, enlever son accent circonflexe à *abîme*). La perte de richesse d'un texte commence donc bien avant la traduction ; quand un texte est vraiment bon, une création véritable, même son auteur ignore une partie de ce qu'il contient. Combien de fois a-t-on vu un auteur interloqué par les interprétations qu'on lui proposait ? Interloqué, et obligé de reconnaître qu'il y avait peut-être quelque chose de vrai dans la remarque. Il n'y a pas foison de bons textes, mais les bons textes *foisonnent*.

Il faut donc revenir à cette notion de foisonnement pour poursuivre la mise en perspective de la notion de perte à la traduction. C'est la troisième idée que je voulais soumettre ici. De ce foisonnement, le traducteur, aussi érudit, passionné, désireux de bien faire qu'il soit, ne saisira pas toutes les arborescences ; certaines lui échapperont, purement et simplement, d'autres lui poseront des problèmes qu'il ne pourra résoudre de manière satisfaisante. Gardons cette image, et imaginons un chêne et, tant qu'à faire, imaginons-le somptueux ; qu'une tempête traductrice lui arrache quelques branches mineures ici et là ne lui enlèvera rien de sa grandeur, pourvu qu'il ne s'agisse pas d'un élagage systématique, d'un passage par le lit de Procuste. Bon, évidemment, évitons de le foudroyer (et arrêtons ici cette métaphore, je sens qu'elle m'échappe).

Si le traducteur a bien fait son travail (et quelle que soit l'éthique dans laquelle il se situe pour le faire), sa traduction aura de telles richesses qu'elle ne sera pas indigne de son modèle idéal. Elle sera lisible, et plus que cela :

porteuse d'une musique exotique. La preuve ? Facile : on a commencé à traduire pratiquement dès qu'on a commencé à écrire, et on a continué de plus belle depuis ; des civilisations entières, dont la nôtre, sont filles de traductions. Que serions-nous sans celles des philosophes et des poètes grecs et latins, des médecins et savants arabes, que serions-nous sans la traduction de la Bible ? Quel a été le moteur de la Renaissance, sinon la multiplication des traductions ? Et qu'on ne vienne plus nous bassiner avec le vieux cliché *traduttore, traditore*. Les véritables traîtres, c'est dans son propre camp qu'on les trouve – c'est même, en réalité, leur définition. Il n'est pas besoin d'un traducteur pour trahir une pensée : la mauvaise foi, le calcul ou l'imbécillité y suffisent amplement.

Faisons donc du mieux possible notre métier, dans l'irrespect de la lettre, dans le respect de l'esprit ; exerçons-le avec modestie, puisque nous savons bien qu'aussi talentueux, consciencieux et honnête que nous soyons, on pourra toujours trouver des défauts à notre travail, mais exerçons-le aussi sans complexe, avec la satisfaction de faire passer dans notre langue, c'est-à-dire dans ce qui est au cœur même de notre culture, un joyau (dans le meilleur des cas) né dans une autre.

Fred Breinersdorfer

La nouvelle loi allemande sur les droits contractuels des auteurs

Engagé depuis plusieurs années en Allemagne, le combat pour une nouvelle loi destinée à empêcher des éditeurs puissants d'imposer des contrats injustes à des auteurs vulnérables a finalement abouti. Le 25 janvier 2002, après des amendements de dernière minute, une nouvelle loi sur les droits contractuels des auteurs a été votée par le Bundestag. Ratifiée le 1^{er} mai par le Bundesrat (la Chambre haute), elle est entrée en application le 1^{er} juin 2002. Fred Breinersdorfer, président de l'Union des écrivains allemands (Verband Deutscher Schriftsteller – vs) résume ici son contenu et retrace les actions menées par les auteurs jusqu'à son adoption.

Les principales dispositions de la loi

Jusqu'ici, la liberté contractuelle était illimitée. Il n'existait en Allemagne aucune règle contraignante régissant les contrats entre auteurs et éditeurs – hormis quelques clauses de pure forme – et les accords tarifaires constituaient une exception. Le niveau et les modalités de rémunération, mais aussi d'autres conditions d'exploitation des droits d'auteur étaient à la merci de ce que l'on appelle le libre jeu du marché.

La nouvelle loi garantit :

– Le droit de tout auteur et artiste à une rémunération adaptée. Si un contrat prévoit une rémunération inadaptée, l'auteur ou artiste peut faire valoir, devant la justice, son droit au réajustement de son contrat.

– Non seulement le tribunal est habilité à déterminer, en cas de litige, quelle rémunération est adaptée, mais la nouvelle loi donne aux associations d’auteurs ou d’artistes le droit de négocier avec les instances représentatives des éditeurs et autres exploitants des « règles communes de rémunération ». Ces règles communes s’imposent aux contractants, mais aussi aux tribunaux. Dans tous les domaines (par exemple, les romans ou les scénarios de téléfilms) où sont établies des règles de rémunération communes, le tribunal doit les appliquer aux cas qui lui sont présentés.

– Si les parties ne parviennent pas à se mettre d’accord sur des règles de rémunération commune, l’une ou l’autre peut introduire une procédure de conciliation. La partie adverse ne peut s’y dérober. Chaque partie nomme un représentant au tribunal arbitral. Les deux membres du tribunal choisissent un président neutre. À la fin de la procédure, le tribunal décide de règles de rémunération communes. Chacune des parties peut les contester dans un délai de trois mois. Toutefois, même si c’est le cas, la loi stipule que la décision arbitrale peut constituer une jurisprudence partielle pour le juge chargé, dans une affaire particulière, de statuer sur une rémunération adaptée.

– Le champ d’application de la fameuse « clause best-seller » a été réduit. Néanmoins, celle-ci continuera sans doute à s’appliquer aux contrats en *buy-out*, dans lesquels l’auteur n’est pas associé à la fortune de l’œuvre, mais est rémunéré au forfait. Si une œuvre connaît un succès tel que ce qu’il rapporte à l’éditeur entraîne une « disproportion manifeste » avec la rémunération prévue, l’auteur peut exiger une compensation. Cela vaut aussi pour les contrats dits « anciens », c’est-à-dire ceux qui ont été signés avant l’entrée en vigueur de la nouvelle loi. Enfin, la loi apporte également toute une série de modestes améliorations aux pratiques actuelles*.

La nouvelle loi a été vivement contestée et a déclenché une intense campagne de protestations, notamment de la part des éditeurs de livres et de journaux. Plusieurs amendements ont été apportés aux droits des auteurs, qui, dans le projet de loi d’origine, étaient encore plus étendus. Compte tenu de l’agressivité de cette campagne et des résultats obtenus au bout du compte, on peut considérer que le compromis adopté par le Parlement est acceptable par les auteurs. 60 à 70 % de nos revendications ont été satisfaites. C’est à présent aux associations d’auteurs qu’il revient de faire appliquer la loi et de veiller en particulier à ce que soient établies et respectées des règles de rémunération communes.

(*) On se reportera, pour les connaître, au texte de la loi disponible sur le site Internet www.initiative-urhebervertragsrecht.de, où l’on trouvera aussi d’autres commentaires et réactions (Ndlr).

Une inégalité fondamentale

S'il fallait encore une preuve qu'il existe entre les auteurs et ceux qui exploitent leurs œuvres une inégalité économique fondamentale, elle a été apportée tout juste deux jours avant que la nouvelle loi soit débattue au Bundestag. Les éditeurs ont, en effet, lancé dans tous les grands quotidiens du pays une vaste campagne publicitaire dénonçant le projet de loi et attaquant le gouvernement – campagne qui a dû coûter plusieurs millions d'euros. Or cette inégalité fondamentale était aussi à l'origine du combat pour un contrat d'auteur équitable. En signant son contrat, chaque auteur fait la même expérience : c'est le détenteur du pouvoir économique qui dicte ses termes. Cela vaut dans l'édition, mais aussi, sans exception, dans tous les domaines liés à la propriété intellectuelle. De grandes entreprises peuvent se permettre de refuser le moindre changement par rapport à leurs conditions standard et à leurs contrats préimprimés. C'est à prendre ou à laisser.

Simultanément, les éditeurs et les exploitants ne cessent de se référer au principe de la liberté contractuelle et considèrent que tout effort visant à corriger ce déséquilibre fondamental représente une ingérence anticonstitutionnelle. Mais la liberté de négociation suppose que les parties disposent des mêmes armes économiques. Comme tel n'est pas le cas, dans le débat sur la nouvelle loi, la liberté contractuelle a souvent été comparée à celle d'« un renard dans un poulailler ».

La bataille est engagée

Depuis longtemps, l'Union des écrivains allemands réclamait que le droit d'auteur fasse l'objet d'une loi équitable et que soit atténuée l'inégalité fondamentale que nous venons de décrire. La fin annoncée du gouvernement Kohl a été l'occasion de relancer ces revendications avec quelque espoir de succès. En particulier, nous avons réussi à convaincre de leur bien-fondé la ministre fédérale de la Justice, Herta Däubler-Gemlin, et des discussions ont commencé avant même le changement de gouvernement et la campagne électorale.

Dès le début de la nouvelle législature, le ministère de la Justice a invité les associations concernées à exposer leur point de vue. Chose étonnante, les éditeurs ont commencé par sous-estimer la portée des innovations envisagées et ne se sont aperçu que tardivement des dangers que recelait, pour eux, ce projet de loi. Rétrospectivement, on peut dire que si leur résistance avait été, dès le départ, aussi virulente qu'elle le fut à la fin, l'issue aurait peut-être été différente.

La ministre de la Justice a chargé cinq des juristes les plus renommés d'Allemagne en matière de propriété intellectuelle, de mettre au point une sorte de livre blanc. Celui-ci définissait les grandes lignes d'un éventuel projet de loi. Après audition par le ministère de la Justice et plusieurs groupes parlementaires des associations concernées, le cabinet du Ministère fédéral a publié un projet de loi gouvernementale qui demeurerait largement inspiré par le livre blanc des experts.

Au cours des délibérations parlementaires qui ont suivi, et face à la résistance croissante des éditeurs, ce projet a été édulcoré – comme il arrive couramment dans un processus de législation démocratique, mais pour les auteurs et les artistes, les compromis trouvés ont été douloureux à un double titre. D'une part, le projet des experts et le projet de loi du gouvernement prévoyaient une procédure de conciliation obligatoire auquel aucune des deux parties ne pouvait se dérober en faisant appel. Désormais, une petite porte de sortie est laissée ouverte – même si, de l'avis général, dans les cas litigieux individuels, les juges trancheront en matière de rémunération adaptée en s'appuyant sur les décisions du tribunal arbitral, que celles-ci fassent ou non l'objet d'un appel. D'autre part, le projet des experts prévoyait la disparition de la rémunération au forfait et l'obligation pour l'éditeur d'accorder à l'auteur un droit proportionnel sur toutes les formes d'exploitation de son œuvre. Toutefois, craignant que cette disposition, appliquée aux « anciens » contrats, ne soit jugée anticonstitutionnelle au nom de la non-rétroactivité des lois, le législateur finit par la remplacer par une version simplement améliorée de la « clause best-seller » si critiquée.

Des actions originales

Au départ, la plupart des représentants des auteurs n'avaient que peu ou pas d'expérience dans l'art d'influencer les hommes politiques. Mais on apprend vite – on apprend surtout vite à faire connaître ses revendications et à les étayer. Ainsi, nous avons découvert qu'il n'est pas si difficile que cela d'accéder aux plus hauts échelons du gouvernement quand on a un projet soigneusement élaboré et qu'on est suffisamment déterminé. La ministre de la Justice et ses collaborateurs ont toujours accepté de discuter avec nous lorsque c'était nécessaire. Le chancelier fédéral, Gerhard Schröder, a eu des entretiens approfondis avec nous comme avec l'autre partie. La présidence du Bundestag, mais aussi les directions de groupes et les commissions parlementaires étaient, eux aussi, prêts à nous écouter.

Il faut le savoir, ces discussions, le courrier, le travail de coordination, l'audition devant les commissions, les prises de position à chaque étape

d'une procédure législative labyrinthique exigent un temps et une énergie considérables. Nous recommandons vivement de faire appel à un conseiller juridique qualifié.

Nous avons constaté qu'il était de bonne tactique de placer les groupes désavantagés au centre des discussions. Par « groupes désavantagés », il faut entendre ces auteurs ou artistes dont les contrats et les conditions de rémunération sont très mauvais et qui pâtissent, plus que les autres, de la confrontation entre le pot de fer et le pot de terre. En Allemagne, c'est principalement le cas des traducteurs, des photographes de presse et des réalisateurs de films documentaires. De son côté, la partie adverse a mobilisé les auteurs disposant de bons revenus, par exemple les stars de cinéma, les auteurs de scénario ou les réalisateurs de cinéma, pour tenter de montrer que la loi était inutile. Toutefois, cela n'a pas fonctionné, car les représentants du gouvernement n'ont pas manqué de rétorquer qu'il ne s'agissait pas d'améliorer le sort des mieux lotis, mais de mettre fin aux conséquences injustes de la soi-disant liberté contractuelle.

Parmi les groupes les plus désavantagés, les traducteurs littéraires, organisés au sein du *vs*, se sont montrés particulièrement actifs dans la campagne pour la modification de la loi. Ils ont su attirer l'attention sur leur situation par des opérations efficaces et imaginatives. Du côté des auteurs, la campagne a surtout été animée par les écrivains et les journalistes, avec, reconnaissons-le, le soutien enthousiaste d'autres associations.

Un autre point est intéressant à signaler : dans les salles de rédaction, la liberté de la presse étant encore une réalité, les patrons de presse n'ont pas réussi à organiser une campagne journalistique contre ce projet de loi. Ils ont dû se rabattre sur les encarts publicitaires en pleine page mentionnés plus haut. Seuls quelques journalistes se sont attelés aux charrettes de leurs éditeurs. Ayant dû, au cours de leur carrière, signer des contrats qui leur liaient les mains, alors qu'ils étaient prétendument « free lance », la plupart de leurs collègues savaient parfaitement qu'une loi de ce genre était plus que nécessaire.

Dans cette bataille, le débat, dans les pages culturelles, a été mené, pour l'essentiel, non pas par les journalistes, mais par les partisans et les adversaires de la loi au sein même des associations, et aussi par l'un des cinq experts nommés, le Dr. Martin Vogel, juge au Tribunal européen des brevets. Retenons qu'il était relativement facile faire passer des articles dans tous les grands journaux allemands.

L'intervention de personnalités connues a également joué un rôle non négligeable. L'Union des journalistes est parvenue à convaincre la quasi-

totalité de ceux que l'on voit chaque jour sur les écrans de télévision et dont on lit les articles dans les journaux, de défendre ce projet en signant une lettre ouverte au chef du gouvernement. Les écrivains ont fait preuve d'une grande solidarité en faveur de ce projet de loi. Günter Grass et Martin Walser ont interpellé personnellement et à plusieurs reprises le chancelier Gerhard Schröder. Eux et des écrivains comme Christoph Hein, Bernhard Schlink, Erich Loest, SAID, Johano Strasser, Klaus Staeck, parmi bien d'autres, ont signé des appels et des lettres ouvertes. Walser a parlé au nom du *vs* lors de l'audition organisée par la commission des affaires juridiques et culturelles au Bundestag. Günter Grass s'est prévalu de ses relations d'amitié avec le chancelier pour intervenir une nouvelle fois auprès de ses services, deux jours avant que la loi ne soit promulguée. Le grand élan de solidarité chez les écrivains s'est mis spontanément en place, les revendications étaient crédibles, le problème reconnu. On peut peut-être encore noter qu'il est rare que les écrivains soutiennent un gouvernement sans se heurter à des récriminations dans leurs propres rangs.

Malheureusement, les grands noms des autres domaines (acteurs, chanteurs, etc.) ne se sont pas mobilisés autant qu'on aurait pu l'espérer. Cela n'aurait assurément pas nui. Si nous avions disposé de plus de temps et d'énergie, nous aurions pu les rallier plus activement à la cause.

En lobbyistes inexpérimentés, nous avons découvert que la « politique épistolaire » pouvait payer. Les « lettres ouvertes » signées par des collègues de premier plan ont contré les lettres du même type envoyées par les éditeurs, elles aussi signées par de grands noms. Un autre moyen a été l'envoi massif de lettres et de fax à certains députés, au gouvernement et aux présidents des groupes parlementaires. Dans la phase brûlante de la procédure législative, un président de groupe, au cours d'une conversation téléphonique, nous a expliqué en gémissant que son fax était en permanence à court de papier. Les militants avaient mis en place un réseau de e-mails qui permettait de préparer ce genre d'avalanches et de décider de leur déclenchement au moment opportun.

Mentionnons encore l'une des actions les plus originales menées par les traducteurs : à l'automne 2001, ils ont amené un voilier chargé de livres traduits par eux devant le bâtiment du Reichstag. Chaque député a reçu un livre enveloppé dans une feuille de journal en langue étrangère et accompagné d'une lettre personnelle où le traducteur décrivait sans fard sa situation économique. Le président du Bundestag allemand est venu en personne recueillir ces présents. L'écho dans la presse a malheureusement été assez faible, mais l'opération a eu un retentissement extraordinaire parmi

les députés. Le Bundestag allemand compte 632 représentants. 270 d'entre eux – pour la plupart membres de la majorité – ont reçu un livre.

C'est à ce moment-là que les éditeurs ont lancé un feu roulant contre le gouvernement et ses alliés politiques, avec une campagne virulente faite d'annonces en pleine page dans tous les quotidiens. S'ils l'avaient payée, cette campagne leur aurait coûté plusieurs millions d'euros. Mais on a toutes les raisons de penser que les patrons de presse ont cédé leurs espaces à titre gratuit.

Quoiqu'il en soit, du point de vue des éditeurs, cette campagne d'annonces s'est révélée contre-productive. D'une part, ceux d'entre nous qui étaient interviewés faisaient volontiers remarquer que lorsqu'on dépense autant d'argent pour une campagne de publicité, on a aussi les moyens de payer correctement ses traducteurs et ses auteurs. D'autre part, la campagne a manqué son but parce que ses instigateurs accusaient le chancelier et la ministre de la Justice de n'avoir « pas tenu parole ». Lorsqu'on connaît Schröder et sa ministre de la Justice, on sait qu'une telle accusation ne pouvait que renforcer leur détermination.

En fin de compte, ce n'est pas le gouvernement, mais certains députés – dans les rangs des Verts, pour être précis – qui ont fléchi sous la pression concertée des éditeurs ; si le système de conciliation n'est plus obligatoire, c'est à leur débit qu'il faut le porter. Le fait que la loi ait finalement pu être approuvée par l'opposition conservatrice parce qu'elle n'impliquait pas une « procédure de conciliation obligatoire » qualifiée « d'idéologique » est un résultat que l'on peut quasiment qualifier de cynique.

De l'importance des alliés

Notre principale alliée dans cette bataille d'une âpreté inattendue a sans aucun doute été la ministre de la Justice. Le soutien que nous ont apporté les groupes parlementaires a été variable, comme je l'ai dit. Nous devons aussi des remerciements au chancelier pour son attitude cohérente et son attention constante.

Décisif également a été le soutien des milieux universitaires et, en particulier, des cinq experts. Lorsqu'on se lance dans une action destinée à modifier la loi, il faut, dès le début, s'efforcer d'obtenir l'appui de spécialistes reconnus du droit, car la partie adverse n'hésitera pas à faire valoir des arguments d'ordre juridique pour soulever des objections et semer le doute. Dans ce contexte, il convient de rappeler que nous avons pu nous appuyer sur une expertise constitutionnelle du professeur Diederichsen,

ancien président du Tribunal fédéral du travail, et sur un rapport de Bernhard Schlink (l'auteur du *Liseur*), professeur de droit constitutionnel à l'Université Humboldt de Berlin. La partie adverse a, pour sa part, tenté de faire naître des réserves en produisant trois expertises de droit constitutionnel. Lorsque des propositions de loi sont déjà étayées par des arguments d'expert, il est plus difficile de défendre des opinions contraires.

Le rôle des syndicats

La plupart des auteurs sont membres, soit à titre individuel, soit au travers de l'Union des écrivains ou d'autres associations, de ver.di, la plus grande fédération syndicale d'Allemagne. D'emblée, il est apparu clairement que sans le soutien actif des syndicats et des nombreuses associations d'auteurs, la nouvelle loi ne parviendrait pas à s'imposer. Outre le financement d'une telle campagne (depuis les frais de déplacement jusqu'aux honoraires des experts juridiques), le pouvoir et l'influence des syndicats sous un gouvernement de gauche étaient un facteur à ne pas négliger.

Malheureusement, le combat pour la nouvelle loi a coïncidé avec la création de cette immense fédération ver.di, suite à une vaste réorganisation des syndicats en Allemagne, si bien qu'en plus des difficultés liées à la campagne elle-même, il y a eu, au début, des problèmes considérables de coordination. Il nous a fallu partir de zéro, expliquer l'importance de ce projet de loi à la direction de la confédération et la convaincre de nous apporter son soutien, démarche étonnante, dans la mesure où ce projet représentait une étape décisive dans l'émancipation des auteurs. Jusque-là, le soutien accordé par l'ancienne fédération IG Medien avait été exemplaire. Dans la phase finale, la situation s'est améliorée, les contacts se sont rodés. L'indispensable influence de la direction du syndicat et de la Confédération des syndicats allemands s'est mise en place, même si ça n'a pas été avec autant d'efficacité que si l'intervention avait concerné des questions syndicales classiques.

Pour mener ce type de campagne, nous conseillons vivement de régler ces problèmes – y compris le financement – à l'avance avec les confédérations et les syndicats, et de demander un soutien durable dans tous les domaines. Chaque syndicaliste doit comprendre qu'en introduisant des règles de rémunération communes, on impose pour la première fois (du moins dans l'histoire syndicale allemande) l'idée que des indépendants peuvent entrer dans le cadre de conventions salariales. Compte tenu du fait que, dans toute l'Europe, de plus en plus de gens accèdent au statut

d'indépendant ou sont contraints de l'adopter, ce projet de loi en faveur des auteurs avait valeur d'exemple.

En guise de conclusion

Le moment est maintenant venu de transposer les nouvelles règles légales sous forme de directives communes de rémunération. Nous avons déjà engagé des discussions sur la stratégie et les procédures à mettre en place. La pratique montrera si nous saurons profiter au mieux des possibilités que nous offre la nouvelle loi. Personnellement, je suis optimiste.

Nous ne nous faisons pas d'illusions : la partie adverse continuera, pour des raisons de principe, à contester la loi. Elle dispose pour cela de plusieurs moyens : faire obstruction dans les négociations sur les rémunérations, déposer une plainte devant le Tribunal constitutionnel ou encore faire appel au niveau européen.

Nous sommes bien conscients de n'avoir réalisé en Allemagne qu'un premier pas ; un nouveau cap ne sera véritablement franchi que si un maximum de pays européens promulguent à leur tour des lois renforçant le droit d'auteur. Nous nous mettons volontiers à la disposition de tous nos collègues européens pour leur faire part de notre expérience et leur apporter notre aide.

Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni

LE NOM DU TRADUCTEUR

TransLittérature a décidé de créer une nouvelle rubrique qui se fera l'écho de la liste de diffusion de l'ATLF.

L'omission du nom du traducteur, ce phénomène qui a la peau dure partout en Europe, y a occupé une place de choix ces derniers temps.

En Autriche, un de nos collègues anglicistes s'est battu et a gagné le procès qu'il a intenté, avec le soutien de l'Association autrichienne des traducteurs, à la Radio publique de son pays.

En France, le Magazine littéraire a provoqué la colère de toute la profession en omettant sciemment de mentionner le nom des traducteurs dans son numéro spécial sur la littérature italienne paru à l'occasion du Salon du livre. De façon concertée, les traducteurs membres de la Liste ont réagi.

La victoire de David contre Goliath

L'Association autrichienne des traducteurs littéraires (Uebersetzergemeinschaft) a publié le 11 avril 2002 le communiqué de presse suivant :*

La victoire de David contre Goliath : La cour suprême d'Autriche tranche en faveur du droit moral du traducteur

La cour suprême d'Autriche vient de rendre un jugement définitif dans une affaire de droit d'auteur qui durait depuis 1999. Conformément à cette décision, il est illégal de citer des extraits d'une traduction littéraire sans donner le nom de l'auteur de cette traduction. Dans cette affaire était mise en cause la Radio publique autrichienne (ORF), mais ce jugement vaut pour l'ensemble des médias, du moins dans ce pays : omettre le nom du traducteur – phénomène malheureusement trop fréquent – pourra désormais entraîner des conséquences judiciaires.

En 1999, le traducteur Werner Richter écoutait une émission littéraire consacrée à « son » auteur, l'écrivain américain T. C. Boyle, diffusée par la radio autrichienne. Sur les 44 minutes qu'a duré l'émission, 12 étaient des lectures d'extraits de deux de ses traductions. Or, à aucun moment son nom n'a été mentionné, pas même dans le générique de fin où tout le monde est cité : les producteurs, les réalisateurs, les techniciens, etc.

La station de radio a refusé de reconnaître qu'elle avait l'obligation de mentionner le nom du traducteur. Devant un cas aussi flagrant de non respect du droit moral de l'auteur, l'Association autrichienne des traducteurs a

(*) L'information nous est parvenue par l'intermédiaire de Kirk McElhearn, lui-même membre d'une autre liste, internationale, de traducteurs littéraires : LitTrans@yahoogroups.com

décidé de soutenir Werner Richter dans son action contre la Radio, afin de faire jurisprudence. L'affaire est remontée jusqu'à la Cour suprême, la cour d'appel ayant recommandé que celle-ci fixe, une bonne fois pour toutes, le statut et les droits moraux du traducteur littéraire.

Le jugement de la Cour suprême (29.01.2002) déclare irrecevables toutes les objections – assez nébuleuses – avancées par les avocats de l'ORF au cours de la procédure et affirme que Werner Richter aurait dû être cité comme auteur dans l'émission de radio incriminée.

Il s'agit là d'un précédent très important car, en Autriche du moins, tout traducteur dont l'œuvre est citée dans les médias, même sous forme de courts extraits, peut désormais se référer à cette décision de justice. Nous sommes convaincus que le respect qu'elle exprime à l'égard de notre travail aura des effets positifs, attendus depuis longtemps, sur les journalistes et les écrivains qui parlent de littérature traduite dans les médias autrichiens, encore qu'on puisse s'étonner qu'il ait été nécessaire d'agiter un si gros bâton pour obliger des gens qui sont eux-mêmes auteurs à citer le nom de leurs collègues, collègues sans le travail desquels ils n'auraient pas matière à écrire. Simple question de respect.

La Liste réagit

Paris, le 7 mars 2002

Monsieur le Directeur du *Magazine littéraire*,

Président de l'Association des traducteurs littéraires de France qui regroupe huit cents traducteurs de quarante-neuf langues, dont quatre-vingt-seize traducteurs de littérature italienne, traducteur de plus de soixante ouvrages de langue allemande et lecteur assidu, mais non abonné, de votre revue depuis une trentaine d'années, je viens vous faire part de mon indignation après lecture, dans votre livraison intitulée «L'Italie aujourd'hui – littérature et société» de la mention : «À titre exceptionnel, en raison du nombre de livres mentionnés dans ce dossier, les noms des traducteurs n'ont pas été cités. »

Pourquoi avoir choisi de supprimer, parmi les quatre composantes qui « font » un livre, les traducteurs ? Pourquoi pas les auteurs – puisque leur nom apparaît dans le programme du Salon du livre et les publicités que bien des éditeurs vous ont consenties ? Pour la même raison, pourquoi pas les éditeurs eux-mêmes ? Et, pour pousser l'absurde à son comble, pourquoi pas les titres ?

En ce qui concerne les traducteurs, pas de danger de doublon, vous avez choisi de les traiter par le silence. Et donc, je lâche à regret le mot : par le mépris.

Je me permets de vous rappeler que, comme le stipule le « Code des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale » du 17 mars 1993, « le traducteur jouit, conformément à l'article L.121-1 du Code de la Propriété intellectuelle, du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre ». Et vous renvoie également à la norme AFNOR – NFZ 41-004 : « Le nom du traducteur doit apparaître distinctement sur la page de titre, de couverture du livre, ainsi que dans tous les documents tels que [...], notices bibliographiques, comptes rendus ou extraits parus dans la presse ».

Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes salutations distinguées.

François Mathieu, président de l'ATLF

Bien cher Magazine littéraire,

À votre avis, sans les traducteurs, combien de pages comporterait votre numéro spécial Italie ?

À votre avis, sans les traducteurs, combien d'entre vous, d'entre nous aurions-nous eu Pinocchio pour ami d'enfance ?

La prochaine fois, et toutes les autres, merci de citer le nom du traducteur lorsque vous faites mention d'une œuvre traduite. C'est non seulement une question de professionnalisme (vous en entendez souvent, sur France-Musique, des morceaux diffusés sans mention du nom de l'interprète, en sus de celui du compositeur ?), mais encore une question de respect du lecteur : il a le droit de savoir, le droit qu'on lui rappelle qu'une opération nommée traduction a eu lieu sur le texte. Mieux, en citant nommément le traducteur, on souligne pour lui qu'il s'agit non pas de la traduction, mais d'une lecture, une interprétation parmi d'autres. Avoir à l'esprit la double vie du texte traduit ne peut rendre sa lecture que plus riche et plus aiguë.

Vous avez dit littéraire ? Alors, soyez-en dignes !

Cordialement,

Rose-Marie Vassallo, traductrice d'anglais

Les traducteurs littéraires forment certainement une partie importante et fidèle de votre lectorat. La façon dont vous les traitez (ou plutôt choisissez délibérément de les ignorer) dans votre dernier numéro consacré à la littérature italienne à l'occasion du Salon du livre les a profondément scandalisés.

Les traducteurs étant des auteurs, la loi sur la propriété intellectuelle oblige à mentionner leur nom. En l'occurrence, il ne s'agit pas seulement d'obligation légale, mais d'abord et avant tout de reconnaissance de leur travail de passeur d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre – travail qui vous permet de consacrer tout un numéro de votre revue à une littérature étrangère.

Je pense qu'un mot d'excuse, accompagné d'une rectification, s'impose dans votre prochaine livraison.

Jacqueline Carnaud, traductrice littéraire

Abonnée depuis plus de vingt ans à votre magazine, j'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre dossier de mars consacré à la littérature italienne. Je suis, cependant, très choquée par votre attitude à l'égard des traducteurs

qui n'ont droit qu'à une note désinvolte : « les noms des traducteurs n'ont pu être cités ». Imaginez-vous ce dossier sans les noms des auteurs – « à titre exceptionnel » – ou même des éditeurs ? Si ces auteurs italiens peuvent être lus, et appréciés, en français, n'est-ce pas grâce aux traducteurs dont « les noms n'ont pu être cités », faute de place ? N'auriez-vous pas pu réserver un encadré rendant hommage à ces traducteurs ? Pourquoi n'y avez-vous pas pensé en composant votre dossier ? Il est regrettable qu'un mensuel littéraire traite ainsi ceux qui jouent un rôle important dans la chaîne éditoriale. La littérature traduite représente environ 20 % de la production littéraire en France. Est-ce si insignifiant ?

Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF de 1990 à 2000

Madame, Monsieur,

Je lis depuis longtemps et avec intérêt votre « Magazine », auquel j'ai d'ailleurs eu l'occasion de collaborer en traduisant des articles de russe en français. J'ai été d'autant plus désagréablement surprise en ne voyant figurer, dans votre numéro sur la littérature italienne, *aucun* nom de traducteur. Les textes de littérature étrangère que vous présentez sont *leurs* textes, ils en sont *les auteurs* et en ont le statut. Sans eux, votre numéro n'existerait pas, pas plus que la littérature italienne en France. Je trouve inconcevable qu'une publication littéraire de votre tenue ait une attitude aussi peu respectueuse de notre travail. Encore une fois, l'auteur de la version française d'un livre étranger est son traducteur. Vous ne lisez pas Dostoïevski mais André Markowicz ou Pierre Pascal, vous ne lisez pas Shakespeare mais Hugo fils, Yves Bonnefoy, Jean-Michel Déprats... Même d'un point de vue purement commercial, ignorez-vous que les lecteurs qui s'intéressent à la littérature étrangère connaissent généralement très bien les traducteurs, qu'ils souhaitent pouvoir acheter la traduction de celui-ci plutôt que de celui-là, et parfois achètent un livre qu'ils n'auraient pas naturellement eu l'idée de lire, uniquement parce qu'ils font confiance au goût et à l'art du traducteur ?

Je tenais à vous dire mon immense déception. J'espère que vous aurez à cœur de réparer cette impardonnable omission, offensante pour nous et bien peu glorieuse pour vous.

Veuillez croire, Madame, Monsieur, à l'expression de ma considération distinguée.

Anne-Marie Tatsis-Botton, professeur agrégée de russe,
traductrice littéraire, membre de l'ATLF et d'ATLAS

Peter Bush

Pratique et pédagogie critique

La formation du traducteur littéraire

Aujourd'hui en Europe, il existe de nombreux cursus, proposés par des universités ou des associations professionnelles, consacrés à la formation des traducteurs littéraires. J'aimerais faire quelques remarques sur trois composantes à mon avis essentielles de ces cursus, même si elles ne sont pas toujours présentes ou reconnues comme telles : la théorie, la pratique et l'expérience. Ces remarques s'inspirent de mon propre travail dans ce domaine. Au milieu des années 1990, j'ai créé, à la Middlesex University de Londres, un magistère intitulé « Theory and Practice of Translation » ; de 1997 à 2000, j'ai animé, dans le cadre du programme européen Ariane, un réseau de centres de formation professionnelle, « Le traducteur, lecteur et écrivain », et actuellement, en tant que directeur du British Centre for Literary Translation (BCLT), j'ai la charge d'un programme doctoral en traduction littéraire.

Premièrement, la traduction littéraire exige un haut niveau de compétence universitaire, une grande curiosité intellectuelle et de solides bases théoriques. Non pas qu'un traducteur littéraire doive forcément être un universitaire, mais il doit posséder une bonne dose d'esprit critique. Pourquoi ? La dextérité critique est indispensable pour lire et interpréter les livres que nous traduisons, pour repérer les connaissances que nous

Nous remercions Peter Bush de nous avoir autorisé à reproduire le texte de son intervention à la table ronde sur l'enseignement de la traduction littéraire organisée par Ilide Carmignani et Elena Rollo, traductrices littéraires, à l'occasion du Salon du livre de Turin en mai 2002.

manquent et entreprendre les recherches nécessaires – celles-ci pouvant aller des épopées médiévales aux plus récentes marques de biscuits au chocolat –, pour questionner les mots apparemment les plus transparents et débusquer les résonances qu'ils dissimulent. Comme bien d'autres professionnels, les traducteurs littéraires ont besoin de théories pour comprendre ce qu'ils font, justifier leurs stratégies et leurs choix, défendre leur statut d'artistes qui, en travaillant dans les interstices de la communication, permettent aux écrivains de toucher des lecteurs au-delà d'une seule aire linguistique.

Le problème, c'est que la théorie produite par les traductologues a tendance à devenir rapidement normative, à se transformer en un ensemble de règles, voire même de recettes, supposant l'existence d'une relation simple entre théorie et pratique. S'obstiner ainsi à ignorer la pratique et l'expérience réelles des traducteurs littéraires a quelque chose de pré-baconien. Une telle absence d'observation des traducteurs en chair et en os et de leurs manuscrits, de leur correspondance et de leurs parcours a de quoi troubler dans une discipline qui s'intitule elle-même « Translation Studies », Études de la traduction. (Traducteurs italiens, conservez-vous vos brouillons, existe-t-il des archives nationales qui cherchent à les acquérir ?) Ajoutons que certaines formes de linguistique appliquée et le rôle traditionnellement dévolu à la traduction dans l'enseignement des langues ont aussi eu des effets pervers. Pourtant, les traducteurs qui rejettent la « théorie » parce qu'ils la jugent sans intérêt ne font de bien ni à la profession ni à eux-mêmes. Nous ne pouvons réclamer une meilleure reconnaissance de l'art du traducteur littéraire sans nous efforcer aussi d'occuper le terrain de la théorie. La traduction de Heidegger, d'Eliot (George ou T.S.), de Dario Fo ou de Robert Altman, pour ne citer qu'eux, n'est pas l'affaire d'humbles artisans.

Deuxièmement, les traducteurs littéraires doivent avoir un talent exceptionnel pour l'écriture. Aucun cours ne saurait créer du talent là où il n'y en a pas : il ne peut qu'offrir les conditions nécessaires à son épanouissement. L'analyse, la théorie, ce qui fait un discours universitaire, n'y peuvent rien. Il existe des cursus de troisième cycle qui demandent aux étudiants de rédiger un mémoire sur la traduction, mais pas de traduire. J'en connais même qui proscrivent la pratique de la traduction, celle-ci n'étant pas jugée d'un niveau universitaire suffisant pour l'obtention d'une maîtrise ou d'un doctorat. Cette mise à l'écart de l'imagination et du travail de création peut prendre des proportions absurdes. Permettez-moi d'en donner un exemple qui concerne le Royaume-Uni. Pour l'attribution de fonds à la recherche universitaire, le gouvernement a mis en place un système

d'évaluation par des comités de spécialistes. Lors du premier tour, les spécialistes d'allemand ont refusé de prendre en compte les romans du regretté W.G. Sebald et les spécialistes d'espagnol mes traductions de Juan Goytisolo. Dans les deux cas, l'argument avancé était que ces travaux ne constituaient pas une « véritable recherche universitaire ». Inutile de le préciser, un article de critique littéraire sur ces romans ou ces traductions, accompagné du traditionnel appareil de notes en bas de page aurait été jugé parfaitement recevable. Lors du second tour, romans et traductions ont été acceptés par le comité de littérature anglaise, discipline où le Creative Writing est une pratique bien établie et reconnue. J'imagine que des combats identiques ont lieu dans l'enseignement supérieur italien.

Un cours de troisième cycle qui prétend former des traducteurs littéraires doit exiger de ses étudiants qu'ils traduisent des pages et des pages de fiction, de poésie, de théâtre. Ces traductions s'étaleront sur un an ou deux, pour leur laisser le temps de devenir plus longues et plus complexes. Il est souhaitable que l'étudiant intervienne dans le choix des textes qu'il va traduire et que les enseignants adoptent la posture de l'éditeur – éditeur d'une maison d'édition idéale, s'entend. Face à une multiplicité de textes, tous les problèmes théoriques importants finiront par être abordés et l'étudiant terminera son cursus avec un portfolio bien rempli. Dans le programme doctoral que je dirige, les étudiants peuvent présenter, pour leur thèse, une traduction comptant jusqu'à 60 000 mots [environ 240 feuillets] précédée d'un avant-propos critique de 20 000 mots [80 feuillets]. Il est absolument essentiel que des traducteurs professionnels fassent partie de l'équipe enseignante et y soient réellement intégrés. De nombreuses techniques issues du Creative Writing peuvent être utilement adaptées à l'enseignement de la pratique de la traduction littéraire, afin de développer les talents d'écriture des étudiants dans une diversité de styles.

Troisièmement, les traducteurs doivent posséder une connaissance en profondeur non seulement des langues et des cultures à partir desquelles et dans lesquelles ils traduisent, mais aussi de l'univers professionnel dans lequel ils évoluent. À eux seuls, les cours ne peuvent la fournir. Les étudiants doivent en faire l'expérience concrète par eux-mêmes, en s'intéressant à l'histoire et à la politique, en lisant et en regardant les médias, en voyageant. Grâce aux programmes européens de type Erasmus, il y a désormais quantité d'étudiants qui ont vécu à l'étranger et ont eu un vrai contact avec d'autres cultures. Les directeurs de cursus doivent insister sur l'importance des stages dans les maisons d'édition, dans les entreprises de doublage ou de sous-titrage ; ils doivent inviter des professionnels de l'édition à parler

devant les étudiants, organiser des conférences sur les conditions de travail et les contrats de traduction, établir des liens étroits avec le collègue de traducteurs de leur pays. Le BCLT et la Casa del traductor à Tarazona en Espagne ont créé depuis trois ans des universités d'été pour jeunes écrivains et traducteurs en collaboration avec l'université d'East Anglia, celle de Warwick et l'Universitat Autònoma de Barcelone.

Mélange idéal d'études théoriques et pratiques, ces programmes de maîtrise et de doctorat en traduction littéraire peuvent, j'en suis convaincu, donner aux étudiants une véritable éducation critique et humaniste et – que ceux-ci deviennent ou non traducteurs littéraires – les aider, comme n'importe quelle autre filière, à trouver leur chemin dans la vie.

Traduit de l'anglais par Laurence Kiefé

Jean-Claude Sergeant

Traduire à l'université

Le samedi 9 mars dernier s'est tenu à St Hugh's College (Université d'Oxford) un colloque sur le thème « Traduire à l'université » organisé à l'initiative du Groupe de recherche en traduction TRIO¹ et de la Maison française d'Oxford².

L'idée de départ découlait du constat de la différence des positionnements français et britanniques par rapport à la place de la traduction à l'université et aux objectifs qui lui étaient, du moins implicitement, assignés. La traduction, en l'espèce ses formes didactiques dénommées « version » et « thème », n'était-elle pas conçue en France comme un auxiliaire de l'apprentissage de la langue – l'anglais en l'occurrence ? Lorsqu'elle était présente dans les cursus universitaires britanniques³, ne se substituait-elle pas souvent à tout autre forme d'apprentissage du français ?

-
- (1) Fondé en 1992 par Edith McMorran, TRIO (*Translation Research in Oxford*) est un groupe de recherche en traduction qui compte parmi les plus actifs dans le domaine. Il a déjà organisé près d'une vingtaine de colloques anglo-français consacrés à un auteur, un genre ou une thématique spécifique. Ces différents colloques ont donné lieu à la publication de trois ouvrages dont on trouvera les références sur le site web de TRIO : www.trio.org.uk.
 - (2) La Maison française d'Oxford créée au lendemain de la dernière guerre en tant que catalyseur de la coopération entre l'Université d'Oxford et les universités françaises est aujourd'hui un centre de recherche relevant du ministère des Affaires étrangères, où est également implantée une unité de recherche associée au CNRS.
 - (3) Bien que le système universitaire écossais soit distinct de celui en vigueur dans le reste du royaume, il ne semble pas que cette spécificité soit très marquée en ce qui concerne la place et le rôle de la traduction dans les cursus.

C'est autour de ces quelques interrogations relatives au statut de la traduction à l'université et aux modalités pratiques de son enseignement qu'ont été réunies sept interventions proposées par des praticiens universitaires de la traduction parfois doublés de spécialistes de traductologie et par des traducteurs professionnels des deux pays.

Il revenait à Michel Ballard (Université du Littoral) de cadrer la réflexion. Auteur de nombreux manuels de traduction, M. Ballard a expliqué le statut minoré de la traduction à l'université par le fait que les cours de traduction sont perçus comme moins exigeants que les autres : absence de programme et d'un savoir constitué, priorité accordée à la pratique concrétisée par la production de textes. Mais en même temps, le cours de traduction (il s'agit de version) est source d'inquiétude du fait de l'absence de critères reconnus de qualité, d'où l'idée que la traduction est avant tout affaire de subjectivité. L'enseignement de la traduction dans les premières années est une machine à produire de l'échec, déclare M. Ballard ; le lexique notamment pose de gros problèmes, ce qui conduit ce spécialiste à plaider à cet égard pour un enseignement structuré du lexique.

La traduction mobilise des connaissances et un savoir-faire nourri par la formation théorique, laquelle doit être fondée sur les besoins de l'apprenant dont les déficits sont mesurables. Présenter la traduction comme une aide à la lecture permet de travailler sur le problème du sens et d'aborder progressivement la question des contraintes et des choix de traduction, en soulignant la notion centrale de la créativité du traducteur qui traduit pour un public défini. Il en va de même pour l'étudiant qui traduit, lui aussi, pour un public spécifique. Il importe, conclut M. Ballard, de se fixer des objectifs réalistes qui doivent faire une place à la diversité des manières de traduire.

C'est cette notion de réception et de public qui a été reprise par Peter Newmark présent dans l'assistance. Selon lui, la traduction proprement dite doit s'inscrire dans un contexte de communication défini par un véritable environnement prenant en compte le destinataire au moyen d'une introduction, de notes, d'un appareil critique suffisamment développé.

Dans sa présentation qui faisait suite à celle de Michel Ballard, Isabelle Perrin, universitaire et traductrice reconnue, a commencé par faire état d'une enquête réalisée par l'Association des traducteurs littéraires de France qui fait apparaître que la quasi-totalité de ces professionnels sont titulaires d'un diplôme d'enseignement supérieur mais que la grande majorité s'est formée à la traduction sur le tas. Dans un exposé rigoureusement construit, I. Perrin distingue l'usage de la traduction en fonction des finalités du linguiste, du

chercheur et du praticien, usage qui peut, dans les trois cas de figure évoqués, être analysé sur la base d'objectifs, de critères et de modalités spécifiques. On peut considérer, schématiquement, que la traduction à l'université vise à tester la compréhension de l'anglais et la connaissance du français ; dans cette perspective, c'est l'évaluation opérée à partir d'un barème de points fautes qui prime. L'exercice teste des aptitudes « exogènes » (celles de l'angliciste, par exemple) qui diffèrent de celles mises en jeu par la traduction professionnelle dont le critère de qualité tient à la lisibilité dans la langue d'arrivée. L'essentiel du travail du traducteur est la relecture. Quant à la recherche en traduction, elle se trouve en porte-à-faux, estime I. Perrin. Elle sert essentiellement à nourrir le vivier universitaire et les professionnels n'y ont guère leur place.

Il existe peu de filières de formation à la profession de traducteur littéraire. Le DESS créé à l'Université Paris 7 par Michel Gresset en 1990 fait toujours figure de pionnier. L'enseignement y est assuré par des praticiens. On y travaille tous les types de textes sans que jamais on imagine pouvoir produire une version canonique. L'essentiel est de pouvoir justifier une solution. L'enseignement vise à amener l'étudiant à produire un texte publiable et à acquérir des méthodes de travail.

C'est à ce DESS de traduction littéraire que Jean-Pierre Richard, lui aussi traducteur professionnel, a consacré une partie de sa présentation qui, partant d'un constat des relations tendues que l'université entretient avec la traduction professionnelle, fait état d'une plus grande ouverture qu'il porte au crédit de certains pionniers, tels Paul Bensimon et Michel Gresset. La traduction n'est pas pour J.-P. Richard « une leçon d'anatomie, une dissection de cadavres », faisant par là allusion à l'analyse pointilliste des traductions. Il y a au départ une empathie avec le texte à traduire – « je ne peux pas traduire des livres qui ne me parlent pas » – il faut capter la respiration, le rythme du texte. La traduction, précise-t-il, est toujours un travail sur sa propre langue, c'est un « véhicule de sédition » qui légitime d'autres façons de dire et met une langue figée à l'épreuve de l'étranger.

L'intervention de J.-P. Richard suscite en écho l'affirmation de Christine Raguét-Bouvard selon laquelle « la traduction est avant tout l'art de la subjectivité ». Des voix se font entendre pour qu'un prochain colloque soit organisé sur le thème de l'évaluation qualitative de la traduction littéraire.

L'après-midi a été consacré à deux interventions de collègues britanniques. Keith Harvey, membre actif du *Centre for Translation and*

Intercultural Studies (Manchester), s'est interrogé sur la nature même de la traduction en tant que discipline dont il redoute la fragmentation. Un premier type d'enseignement s'oriente vers les produits et prend la forme d'exercices de comparaison des textes originaux avec les traductions qu'ils ont inspirés ; la deuxième façon d'aborder la traduction est centrée sur la sociologie de la traduction, la troisième porte sur les processus et met en jeu la psychologie du traducteur. Keith Harvey définit le traducteur comme passeur interculturel et rattache explicitement la traduction aux études culturelles. Pour sa part, Peter Bush, directeur du Centre de traduction littéraire (BCLT), fait le point sur la formation à la traduction au niveau post-licence (MA). Le Royaume-Uni compte 25 filières de ce type qui s'adressent à des étudiants d'origines linguistiques diverses, ce qui ne simplifie pas la formation. Il prend l'exemple de l'Université de Middlesex qui offre depuis peu un « mastère » en théorie et pratique de la traduction faisant appel à des praticiens de la traduction qui jouent auprès des étudiants le rôle de responsable éditorial, le but étant d'amener chaque étudiant à produire une traduction de 1500 mots publiable. D'autres « mastères » mettent l'accent sur la traduction en tant que forme de création littéraire (« *creative writing* ») ; c'est par exemple le cas à Oxford et Cambridge. La formation à la création littéraire, discipline en plein développement, en arrive ainsi à perdre tout lien avec les départements de langues dans les universités où elle est enseignée.

Partant d'échantillons de traductions publiées (empruntées à deux traductions de *Chéri* de Colette, à la traduction d'*Alice* par Parisot et à une traduction d'*Une Vie* de Maupassant), j'ai pris un peu le contrepied de certaines thèses exposées au cours de la journée et plaidé en faveur de l'analyse critique de textes produits et, de préférence, de traductions multiples du même texte, permettant de définir ce qui est de l'ordre de la contrainte syntactico-sémantique par rapport à ce qui relève de la liberté des traducteurs. C'est à partir du relevé de ces contraintes, dont la mise en cohérence permet de repérer les modes de fonctionnement des systèmes de référence au temps et à l'espace, des marqueurs de l'identité, de l'altérité, de la proximité et de la distance, que peuvent s'opérer la prise en charge, l'appropriation d'un texte par l'apprenant-traducteur avant tout passage à l'acte. On est là assez loin de la traduction en tant que forme de création littéraire qui constitue à coup sûr l'aboutissement d'un art maîtrisé mais peut-être pas la meilleure façon d'entrer en traduction.

À partir de la présentation de l'offre en matière de formation à la traduction et des modes d'évaluation de la traduction à l'Université de

Paris III où elle a succédé à Paul Bensimon, Christine Raguët-Bouvard, traductrice de Nabokov, a défini les lacunes du système et procédé à une présentation des remèdes envisageables dans le cadre d'un enseignement de maîtrise de traduction. L'usage des outils traditionnels ne résout pas toutes les difficultés pour autant, ainsi que le démontre un exemple cité (il s'agissait du terme *stout-winded* tiré d'un extrait de John Barth), la recherche active, y compris auprès de la communauté des spécialistes, reste souvent irremplaçable et permet seule de combler cet « horizon de l'attente » pour reprendre la jolie formule de Christine Raguët-Bouvard.

S'il n'entrait pas dans l'esprit des organisateurs de ce colloque de dégager une plate-forme commune à l'issue des travaux et débats, du moins ont-ils eu la satisfaction de permettre la confrontation de pratiques et de modèles distincts, souvent nés de la contrainte et de la nécessité, qui ne pouvait qu'enrichir la « rumination » des uns et des autres et attester la vivacité du débat qui entoure la traduction et sa légitimité en tant que discipline universitaire.

Quand le cliché fait peau neuve

Le cliché en traduction

Sous la direction de Paul Bensimon

Palimpsestes, n° 13

Revue du Centre de recherches en traduction
et communication transculturelle

anglais-français / français-anglais (TRACT)

Presses de la Sorbonne Nouvelle, octobre 2001

« Et quand vous tombez sur un cliché ? Vous le traduisez par quelque chose de moins éculé ? » La question n'en est pas une ; elle quête la confirmation. Traduire, n'est-ce pas l'occasion (rêvée) d'expurger un écrit de ses clichés, ces pelés, ces galeux qu'on nous a dressés à bannir de nos rédactions d'écolier ? Tentation de répondre d'une boutade : au fond, toute langue n'est que clichés, plus ou moins fossilisés ; tout cliché a été trouvaille un jour, le traduire lui rend sa virginité ; bien placé, le cliché a sa place... Mais foin de facilités. L'interviewé soupire « Ça dépend » et se lance bravement.

Au vrai, *ça dépend* tellement que le cliché avait fait l'objet, en octobre 1998, d'un colloque entier du TRACT, deux jours n'étant pas de trop pour l'examen du dossier. Le numéro 13 de *Palimpsestes* regroupe les interventions, enrichies de contributions neuves et d'une moisson de textes de référence. Malgré la diversité des approches (douze angles d'attaque, le cliché... sous toutes ses facettes), une conclusion s'impose : aussi rebattu qu'il soit, le cliché regorge de sens, et ces strates ne facilitent pas la transposition.

Passagers clandestins

Le double jeu du cliché n'a guère de secrets pour Ruth Amossy qui en a fait l'un de ses champs de recherche. D'emblée, elle clarifie les termes,

distingue le *cliché* (figure de style usée) de son comparse le *stéréotype* (représentation figée), et fait observer qu'un mot unique peut être cliché à lui seul, telle la « transparence » en politique et autres... incontournables. Elle souligne comment le cliché complice – encore plus courant que le cliché moindre effort – tend à renvoyer aux implicites du stéréotype. Et c'est là que bute la traduction, telles ces histoires drôles qui ne sont drôles qu'à grands renforts d'explications. Les anecdotes données en exemple, à base de stéréotypes ethniques, sont sur ce point édifiantes. Sans notes de traducteur, point de salut ; toute une « couche d'implicite » est perdue.

Le casse-tête des stéréotypes ethniques rejoint celui, plus épineux encore, que soumet Jean Sévry : comment traduire ces parlers que les littératures, de tout temps, ont prêtés aux serviteurs, de Sancho Pança à Sganarelle en passant par l'oncle Tom de la case du même nom, leur attribuant gaillardement une langue qui n'était pas la leur ? Si les littératures coloniales ont balancé, sans convaincre, entre « parler nègre » et « parler africain noble », les littératures africaines modernes réinventent des parlers à consonances populaires, mais en traduction le problème demeure : comment transposer une langue « qui n'a pas de réalité sociolinguistique et qui reproduit des clichés » ? En prime, des textes de référence savoureux, dont une fable camerounaise en mâtiné franco-anglais qui vaut son pesant de *n'dolé*.

Cela dit, les « passagers clandestins » véhiculés par le cliché (images, références culturelles, style, âge de l'auteur ou du capitaine) doivent-ils toujours, tous, à tout prix, être restitués à l'arrivée ? C'est la question que pose Daniel Gile, qui évoque le cliché malheureux – il existe – et préconise, en pareil cas, la discrète substitution par une formulation mieux venue, dans un esprit de fidélité au sens. Rappelant que le traducteur peut se voir tirailé entre les intérêts « pas toujours convergents, ni même compatibles » des parties concernées, auteur, lecteur, donneur d'ouvrage, D. Gile dégage le concept de loyauté professionnelle prioritaire, notion rarement évoquée dans les colloques littéraires. Certes, nous sommes ici dans une optique de traduction générale et non de grande littérature. Mais la frontière est-elle si nette entre les deux pôles ? Et la démarche décrite, « orientée sur les intentions et la réception », ne s'applique-t-elle pas à nombre de travaux, domaine littéraire compris ?

La veuve de Carpentras et la lectrice d'Harlequin

Intentions et réception priment aussi, selon Nicolas Froeliger, dans la traduction technique. Pour lui, le cliché révèle ce qui sépare sa spécialité de la

traduction littéraire. En principe, dans la langue technique, le cliché n'a pas cours, la notion même d'usure étant absente. L'image ne vieillit pas ; elle est soit consacrée, soit éliminée. Pourtant, à mieux y regarder, les textes techniques regorgent de *déjà-dit*, de *préconstruit*, de lieux communs, tels ces stéréotypes de l'économie que sont la « veuve de Carpentras » ou la « ménagère de moins de cinquante ans ». Dans des écrits aspirant à la monosémie, formules ressassées et stéréotypes deviennent toile de fond sur laquelle ne tranche que mieux l'énoncé novateur. Quant au sort à réserver à ces clichés en traduction, tout dépendra du destinataire. Et c'est sans doute là qu'il faut voir, estime N. Froeliger, la différence essentielle avec la traduction littéraire. Le traducteur littéraire « s'approprie la langue spécifique de l'auteur spécifique qu'il traduit », le traducteur technique « s'approprie la langue standard de sa communauté cible ». Pour ce dernier, le texte d'arrivée diffèrera de façon si flagrante suivant le destinataire que la traduction, à la limite, pourrait avoir lieu au sein d'une même langue, en fonction du public visé.

La part belle au destinataire, l'adaptation des clichés à ses attentes supposées ne sont pas réservées à la traduction technique. Familières à bien d'autres genres, elles atteignent des sommets comiques dans la traduction des romans Harlequin. Ici, nous montre avec humour Maïca Sanconie, le texte est entièrement retaillé aux mensurations de la culture-cible, ou plutôt de ses fantasmes. Chic français et régime minceur (dans l'exemplier, la version française est toujours plus svelte d'un quart), la *drop-dead gorgeous blonde* dotée d'*an eye-popping figure* devient une simple *apparition à silhouette de rêve*, et les métaphores crues, du type « Georgia's heart flapped around behind her ribs like a chicken trying to save its neck from the hatchet » sont gentiment euphémisées, au point que Georgia, en v. f., se contentera de « presque défaillir ». Clichés et stéréotypes s'enfilent... comme des perles, clichés de départ dûment reconvertis en clichés d'arrivée, et le plus drôle est sans doute cette mise en abîme parfaite lorsqu'un héros observe in petto « Quel cliché ! » astucieuse manière de désamorcer la critique tout en affirmant que mais si, mais si, la réalité, la vraie, est truffée de clichés Harlequin.

De solides réserves de clichés

Le traducteur Harlequin, on le voit, a tout intérêt à disposer d'un copieux stock de clichés ; mais sur ce point diffère-t-il tellement de ses confrères ? Non, si l'on en croit William Desmond qui nous donne – langue dans la joue – sa contribution de praticien, ou plutôt de « bricoleur » puisque telle est sa définition du traducteur : « un type qui va dans son atelier et farfouille parmi les objets ou fragments d'objets qu'il a pu récupérer pour

fabriquer ou réparer quelque chose ». Dans cette optique, le traducteur, n'ayant par définition pas accès aux pièces d'origine, gagne à se constituer une abondante réserve de mots, d'expressions, de tournures « et, bien entendu, de clichés ».

Réhabilitant gaiement le cliché (convoqués à la barre : Gide, Montherlant, Rivarol), W. Desmond nous enjoint de ne pas crier « haro sur le poncif » du plus loin que nous l'apercevons. Pourquoi nous priver de lui dès lors qu'il « dit bien ce qu'il veut dire » et le dit sans prétention, bref, dès lors qu'il « fait mouche » ? Mieux : pourquoi ne pas en jouer ? Qu'est-ce qui interdit même d'introduire – de préférence avec doigté – des clichés là où il n'y en a pas, si l'effet est heureux et dans l'esprit de l'original, niveau de langue et intentions de l'auteur compris ? Pas de doute, le traducteur aussi a le droit de s'offrir « le luxe suave de détourner le cliché ».

Ces précieux tiroirs débordants de clichés – pièces d'origine, pièces de rechange –, et si les dictionnaires nous les offraient tout faits, bien rangés ? Hélas, ils n'en sont pas encore là, estime Fabrice Antoine qui nous entraîne dans les cuisines où se concoctent les dictionnaires bilingues, officines qu'il connaît de l'intérieur pour y avoir mis la main à la pâte, aux éditions Harrap's notamment.

Authentiques « conservatoires de clichés », puisqu'en enregistrant ils entérinent et donc rendent prévisibles les combinaisons de mots, ces outils laissent dans le flou deux notions capitales : fréquence et prévisibilité. Pour différencier le cliché, hautement prévisible, de l'exemple, simplement possible, un sigle du type *usé* serait précieux, assorti d'indications d'époque et de degré d'usage. Reste que le label « cliché » n'a rien d'objectif, et surtout que la traduction du cliché exige une confortable motte de contexte. Pour offrir le plus large éventail de traductions possibles – et non interchangeables – à une collocation (jolie notion, les mots *colocataires*), avantage au dictionnaire électronique, moins tenu à l'économie que ses homologues de papier. En attendant, tout en examinant comment améliorer l'outil, F. Antoine nous offre un mini-test comparatif des ouvrages sur le marché, et un encouragement à puiser dans nos stocks personnels, voire à inventer nos clichés si rien de ce qui est proposé ne nous convainc.

Dans les profondeurs du cliché

Plus le texte est poétique, plus le cliché se charge de sens et moins le dictionnaire a de chances de se montrer d'un grand secours. Cette solitude du traducteur face à l'écueil, Ruth Amosy l'a déjà suggérée en introduction

lors de son tour d'horizon, avec la traduction anglaise du mot « troupeau » dans *La débâcle* de Zola et *Le grand troupeau* de Giono. Dans le premier texte, le choix – légitime – de vocables variés suivant les occurrences sape la force symbolique du terme, amplifiée dans l'original par son retour en leitmotiv. Dans le second, le titre choisi, *To the Slaughterhouse*, réduit en la canalisant la multiplicité des sens déployée au fil du roman. Et rien ne dit que ces appesantissements auraient pu être évités.

Plus rêveur encore laisse la démonstration de Jany Berretti autour d'un cliché dans Hamlet, au début du récit de la mort d'Ophélie :

There is a willow grows aslant a brook,

That shows his hoar leaves in the glassy stream;

À partir de ce *glassy stream*, association déjà plus si neuve du temps de Shakespeare, mais puissamment repoétisée par la musicalité du contexte, et à partir de dix traductions françaises du passage, Jany Beretty nous entraîne – vertige par bonheur sans noyade – derrière le miroir de ces deux mots, et dévoile tout ce qu'ils peuvent contenir de l'univers de Shakespeare et du monde élizabéthain. Avec cette conclusion mélancolique qu'« il n'existe pas dans une autre langue, en un autre temps, d'équivalent donné ». On se console en se disant qu'un texte est une étoffe, une tapisserie qui ne se réduit pas à deux points, trois fils, mais un brin d'abattement persiste.

Toujours en littéraire pur, côté mission (quasi) impossible, c'est *Moby Dick* et ses versions françaises qu'Isabelle Génin convoque pour montrer comment des « métaphores pas si mortes » s'éveillent tels des « volcans endormis » sous l'effet du contexte ou du dialogue avec des métaphores vives. Melville convie son lecteur à une « lecture-déchiffrement, active et complice » en l'équipant dès le premier chapitre, avec l'étymologie de *whale*, de sa propre « pioche linguistique ». Ces métaphores revivifiées sont autant de pièges pour le traducteur, tant la voie est étroite entre soulignement laborieux et passage à la trappe. Mais I. Génin l'invite à « se faire archéologue, à l'écoute des résonances de la langue de départ, puis explorateur de la langue d'arrivée, et visionnaire pour y découvrir des possibilités insoupçonnées ou oubliées ». Comment mieux définir le métier lorsqu'il nous mène sur les chemins de crête ? Et de conclure en soulignant que, dans ce type de défi, la traduction « peut véritablement s'affirmer comme un acte d'écriture ».

Le cliché réinventé

La traduction comme acte d'écriture, c'est le cœur même de l'article de Michael Oustinov – dont l'intitulé, cependant, a de quoi démoraliser : *Clichés et auto-traduction chez Nabokov et Beckett*. Comment ? Narguer le

simple soldat avec les trouvailles d'auto-traducteurs, ces privilégiés à qui tout est permis ! Mais Oustinov n'est pas de « ceux pour qui écriture et traduction font désespérément chambre à part ». Certes, le palais des glaces où il nous entraîne éblouit à l'infini – clichés infléchis, réinfléchis, télescopés au travers d'une récréation jubilatoire –, mais la visite s'assortit d'une interrogation. Séparer radicalement traduction mercenaire et auto-traduction ne revient-il pas à dire, au fond, que dans l'œuvre auto-traduite aucune des deux versions n'est tout à fait autonome – qu'elles seraient en quelque sorte sœurs siamoises ? N'est-on pas en droit d'estimer plutôt, avec Henri Meschonnic, qu'une traduction peut être « version à part entière de l'œuvre dont elle dérive » ? Une brillante étude sur la traduction du cliché, « véhicule vivant du style » – où l'on voit un papillon posé ruiner tout un équilibre –, doublée d'une réflexion sur le couple poétique et traduction.

Jouer avec le cliché, s'autoriser à en jouer : la nécessité de cette approche libre, dictée par la « duplicité » du cliché, est aussi la conclusion d'Anna-Louise Milne, à partir des écrits de Jean Paulhan sur la traduction et le lieu commun. Et si les sous-titres traduits d'un article de magazine lui semblent plus satisfaisants – plus réjouissants – que le rendu d'un poème de T.S. Eliot par Pierre Leyris et Saint-John Perse (observations pénétrantes, quoique un peu décourageantes), n'est-ce pas justement parce que, l'enjeu étant plus léger, le matériau plus léger, le traducteur a pu travailler sans inhibition aucune ?

Cette traduction joyeuse et débridée – ce qui ne signifie pas en roue libre, ni que les mots viennent d'eux-mêmes –, on la retrouve comme une fête dans la bande dessinée (grande consommatrice de clichés), témoins les avatars anglais des séries *Asterix* et *Tintin* présentés par Catherine Delesse. Le détournement du cliché y est pratiqué à haute dose, et les traducteurs ont ici clairement sauté sur chaque occasion, bien décidés à exploiter tout ce que leur langue offrait de drôle. Ce n'est plus cliché pour cliché, c'est en veux-tu en voilà ! À cet article foisonnant d'exemples, on ne saurait faire qu'un reproche : il pousse à ressortir les vieux albums des étagères et à courir s'acheter leurs traductions dans toutes les langues pratiquées.

En résumé, un *Palimpsestes* d'une étonnante richesse autour de cette modeste unité linguistique, le cliché. Traducteurs, à vos trébuchets... Et que Paul Bensimon me pardonne d'avoir un peu bousculé la composition de son bouquet. L'idée n'était pas d'en faire une nature morte, mais d'inciter à y regarder de plus près – et puisse ce vieux cliché se faire réalité.

Se perdre dans l'objet

Michel Orcel
Les larmes du traducteur
Grasset, Paris, 2001

« Les larmes du traducteur » : un titre bien fait pour attirer le regard des participants aux Assises qui se précipitent dans les librairies arlésiennes à la fin de chaque conférence. Comme c'est réconfortant de penser que Michel Orcel, traducteur émérite de l'Arioste et de Leopardi, partage nos angoisses... jusqu'aux larmes ! C'est en partie vrai, mais son émotion est plus complexe : « Non pas les larmes de l'impuissance à traduire (quels que soient les obstacles, les difficultés, les souffrances qui s'y attachent, traduire est toujours possible). Ce livre pleure sur la violence de la beauté, sur l'intolérance de la beauté, sur la violence de toute incarnation ».

Nous voilà rassurés ; mais nous apprenons aussi que si la traduction est toujours possible, elle ne saurait être un acte purement intellectuel et participe nécessairement de la sensibilité, pouvant s'exacerber jusqu'à l'excitation, comme il est dit un peu plus loin. C'est l'une des réflexions qui constituent peu à peu une véritable théorie de la traduction, alternant agréablement avec les notations d'un *Journal du Maroc*, comme l'indique le sous-titre du livre. Cependant, il n'est pas question d'isoler, ou de privilégier, l'un ou l'autre de ces aspects, car le livre repose sur trois personnages indissociables : le narrateur/traducteur, Le Tasse et le Maroc.

La re-découverte de la *Gerusalemme liberata* se fait, chant par chant, parallèlement à la découverte, individu par individu, quartier par quartier, d'une ville proche du lieu où s'est déroulée la croisade de Godefroy de Bouillon. En ce qui concerne son travail sur le texte, Orcel nous fait bénéficier, dans sa patiente progression, de sa victoire sur les plus grosses

difficultés. Ainsi, le problème de la contraction de la phrase tassienne, qui lui donne quelques angoisses, il le résout en choisissant parmi les synonymes le mot le plus court. Après de savantes recherches, pour rendre le rythme « antérieur à tout signifié » du long poème épique, il opte pour le décasyllabe. Afin de rester dans le ton de l'époque, il fait une petite provision de mots anciens ou dialectaux, voire même de néologismes, dans laquelle il puise selon les besoins du moment. Le vocabulaire est parfois pauvre ou pesant : il faut alors prendre certaines libertés, bien que le traducteur s'astreigne de façon générale à rester le plus près possible de l'original. Autant de « recettes » utiles à chacun de nous.

Si l'on en juge par le nombre de volumes encore présents dans les bibliothèques et chez les revendeurs de livres anciens, Dante, l'Arioste et le Tasse furent les auteurs italiens les plus lus par nos ancêtres. La *Gerusalemme liberata*, en particulier, a donné lieu au cours des siècles à une pléthore de « belles infidèles » et de « laides fidèles ». Gageons que la version de Michel Orcel, alliage parfaitement dosé de science et de passion, trouvera le très juste milieu entre ces deux extrêmes.

Au cours de son travail – ce qui n'a rien d'étonnant puisque la traduction décortique et révèle des structures qui échappent au simple lecteur –, Michel Orcel découvre que la *Jérusalem* repose sur une distribution numérique : un peu comme les belles demeures conçues d'après le nombre d'or. Mais il nous apprend aussi que la rigueur tassienne recouvre une subtilité stendhalienne, des non-dits révélateurs et un savoureux érotisme.

Comment relier ces indications théoriques aux notations d'un journal de voyage, ou plus exactement de séjour ? Le point de jonction est tout trouvé : « Traduire, comme voyager, exige qu'on soit perméable jusqu'à l'illusion de se perdre dans l'objet ». Le narrateur s'intègre donc dans le pays étranger comme dans le texte étranger, se plonge avec délice dans le monde parfumé et coloré du Maroc, parmi les marchands de fruits, les cireurs de souliers et les sages chenus. Pour mieux se fondre dans ce petit peuple, il va jusqu'à acheter une modeste maison et n'hésite pas à devenir maçon pour la remettre en état. Un artisanat qui n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on le pense de la traduction. Dans les deux cas, on part d'une donnée antérieure pour arriver à une donnée actuelle, tout en respectant l'esprit du texte, ou du bâtiment. Autour du propriétaire temporaire, tout évoque des temps immémoriaux : la jeune femme assise par terre et tissant avec son bébé sur les genoux, Idriss descendante du prophète (elle n'en est pas sûre et peu lui importe), mais les pétarades des mobylettes se mêlent au

son du muezzin, les belles Marocaines mâchent parfois du chewing-gum, et les supermarchés remplacent les échoppes. La sagesse propre aux peuples d'Afrique du Nord n'en garde pas moins ses caractéristiques profondes : entre autre choses, cet abandon confiant au Fatum, tellement étranger à nos perpétuelles inquiétudes et à notre manie de la programmation. Sous un angle un peu différent, un passage de ce livre paru avant le « 11 septembre » résonne comme une prémonition : « On en oublierait presque que l'Islam peut être violence. Violence de l'Unicité divine. Violence sur l'autre de sa propre persuasion ». Et un peu plus loin : « Judas fit la guerre aux fils d'Esau en Idumée ; les ayant bloqués dans leurs tours, il les assiégea et les voua à l'anathème : il mit le feu à ces tours et les brûla avec tous ceux qui s'y trouvaient ».

De somptueux paysages arides et lumineux, dominés par un Atlas omniprésent, servent de cadre à cette immersion en terre étrangère. Inchangés, ils créent à leur tour le lien entre le temps du Tasse et le nôtre. Et les trois personnages qui ont marché côte à côte au cours du récit finissent par se rejoindre : « Je ne traduis plus, je transcris ce qui, depuis deux jours et jusqu'à l'instant, réfracte exactement dans le ciel de Marrakech ce que je traduis (chant XIII) » :

*Mais le soleil, dans le Crabe céleste,
Dispense une touffeur brûlante, inouïe...*

*Grandit le feu funeste, et toujours plus
Flambe mortellement de tous côtés :
Succède à jour mauvais mauvaise nuit,
Et pire encore est le jour qui la suit...*

Passé et présent, vie et écriture, l'autre et soi se fondent pour créer l'unité inlassablement recherchée par tout traducteur.

Monique Baccelli

Rocambole

« Stratégies de traduction »

Le Rocambole

N° 11, Paris, 2000

Le Rocambole, « Bulletin des amis du roman populaire » comme l'indique le sous-titre, est publié par l'Association du même nom. Son numéro 11, paru en 2000 et intitulé « *Stratégies de traduction* », consacre à ce sujet le dossier central. Ce que justifie ainsi l'éditorial de la rédaction : « Les traductions ont eu une influence déterminante sur l'histoire et l'évolution du roman populaire en France, car elles se posaient comme une alternative à la production autochtone ». La revue veut aussi par ce numéro contribuer à « cet immense débat littéraire » que suscite la traduction : qu'est-ce que traduire, comment traduire, que traduire ?

Le dossier lui-même comprend six articles centrés chacun sur un auteur particulier. Le premier concerne Poe et montre comment la France s'est approprié l'écrivain américain. Il y est justement rappelé que des traductions françaises de Poe sont parues avant celles de Baudelaire, dans diverses revues dont la célèbre *Revue britannique*. Souvent, le nom de l'écrivain n'était pas mentionné, remplacé par les initiales des traducteurs. La liste de ces premières traductions est d'ailleurs donnée en annexe.

Le deuxième article est consacré à l'un des grands auteurs victoriens de romans d'aventures pour la jeunesse, le Capitaine Thomas Mayne Reid (1818-1883). Dans son étude des traductions françaises de cet écrivain, Thierry Chevrier s'interroge sur les conditions dans lesquelles les romans furent publiés en France et pourquoi tous ne furent pas traduits (treize manquent à l'appel), compte tenu du succès rencontré. Il procède ensuite à un survol des traductions elles-mêmes, qu'il classe non sans humour en

diverses catégories : « traduction Frankenstein », « traduction difficile », « traduction gênante », « traduction gags », « traduction annexée ». Dans sa conclusion, « la traduction dans tous ses états », Chevrier montre à quel point l'édition française a su exploiter cet auteur, allant jusqu'à publier en moyenne trois traductions différentes de chaque titre...

C'est sur les traductions de Stevenson que porte la contribution suivante d'Arnaud Huftier. Dans la première partie, intitulée « Position et traduction du roman d'aventures », il montre comment au début du XX^e siècle, Stevenson a été « intégré à la matière et à la manière populaires exploitées par *Le Journal des Voyages* et par *Lectures pour tous* ». Il s'intéresse ensuite aux traductions de Théo Varlet, dont il donne une liste complète en annexe. D'abondantes notes complètent et nuancent ses analyses.

Suit une réflexion d'Hubert Desmarest, « Traduction et tradition du fantastique : le tombeau de *Dracula* », texte abondamment traduit et retraduit. Grâce à quelques extraits, l'auteur s'efforce de cerner les stratégies de traduction et conclut : « Tout texte étranger [...] devient, à travers la traduction, un vampire nourri de la culture qui l'accueille ». Yves Varende, lui, s'intéresse à Conan Doyle, moins du point de vue de ses traductions que de celui de divers pastiches et parodies inspirés en Allemagne par le personnage de Sherlock Holmes.

Enfin, Laurent Bourdier se penche sur « le cas Stephen King » dont il a recensé une trentaine de traducteurs en France, pour se féliciter qu'Albin Michel ait choisi depuis une dizaine d'années de confier autant que possible les romans de cet écrivain populaire à un même traducteur. Ce dernier, William Desmond, bien connu des lecteurs de *TransLittérature*, défend l'idée que « pour restituer correctement un texte, il faut se sentir à l'aise dans le moule de l'auteur et, d'une certaine façon, réussir à s'identifier à lui ».

Ces différents articles, souvent accompagnés d'annexes, de notes et/ou de bibliographies fort utiles, ainsi que de quelques reproductions de couvertures, constituent un ensemble cohérent, pertinent, souvent amusant, que les traducteurs prendront plaisir à lire. Car on y parle de traduction, mais aussi des mécanismes de l'édition, dans le contexte d'une littérature populaire parfois méprisée à tort. On peut se procurer ce *Rocambole*-là (et d'autres) à la Librairie des Belles Lettres, 95 Boulevard Raspail, 75006 Paris.

Marie-Françoise Cachin

Zigzags

In Other Words: the journal for literary translators

Publié par The Translators Association

N° 16, printemps 2001

N° 17, été 2001

Lever de rideau avec le n° 16, consacré essentiellement à la traduction du théâtre. Terry Hale note l'étonnant foisonnement et l'inventivité des traductions sur la scène britannique. Au théâtre, le traducteur doit être assez virtuose pour affirmer sa vision de la pièce en séduisant metteur en scène, acteurs, public, critiques, sans oublier une pensée pour l'auteur, susceptible même outre-tombe. Traduire *La vie est un songe* de Calderon, explique John Clifford, c'est rendre la pièce évocatrice pour le spectateur d'aujourd'hui, sans escamoter le contexte historique du XVII^e siècle, ni trop expliciter des allusions qui risquent de nous échapper. Les fausses notes de *La cantatrice chauve* sont-elles celles de *The Bald Prima Donna* ? Quand il faut rendre non le sens, mais le « non sens », le rythme des mots est un guide plus sûr que la littéralité, et l'on croit sur parole Donald Watson qui nous dit l'importance du travail d'adaptation. Le metteur en scène Brian Parsons, lui, traduit espace et temps lorsqu'il transpose *Œdipe à Colone* à New York au XXI^e siècle, Créon, roi de Thèbes, devenant le maire de New York, et les Athéniens dominés, les « mole people », les déshérités de la ville qui habitent les tunnels de Grand Central Station.

On quitte les planches pour suivre la traductrice espagnole de Tahar Ben Jelloun, Malika Embarek. L'espagnol, du fait de son histoire, possède parfois deux termes, l'un d'origine latine, l'autre arabe, pour une même notion. En choisissant ponctuellement le terme arabe, la traductrice restitue au texte une dimension gommée dans le texte original. Par exemple, lorsque les élèves marocains arrivés dans l'école française désignent leur nouvelle institutrice, une Française, une « étrangère », Malika Embarek choisit le

terme « albarránea » plutôt que « extranjera ». Ainsi l'arabe dialectal, auquel l'écrivain maghrébin doit renoncer lorsqu'il écrit en français, ressurgit par touches dans le texte espagnol – à la joie, nous dit-elle, de l'auteur. Et réciproquement, l'espagnol retrouve une part oubliée de lui-même.

Le n° 17 met l'accent sur la position clé, et souvent dangereuse, du traducteur dans la société. Dans « Le traducteur sur le fil du rasoir », Susan Bassnett évoque Etienne Dolet, traducteur mort sur le bûcher en 1546 pour avoir, selon ses censeurs, émis un doute sur l'immortalité de l'âme dans sa traduction de Platon. Elle cite également Luther, poursuivi par les autorités ecclésiastiques pour être l'auteur d'une doctrine hérétique et d'une traduction de la Bible en allemand. Le texte, accessible à un plus grand nombre, échappe à ceux qui se voulaient seuls détenteurs du savoir. Plus nationaliste, le futuriste Marinetti militait pour limiter le nombre des traductions et sauver « l'autonomie littéraire » de l'Italie. Susan Bassnett revient enfin aux traducteurs des *Versets sataniques* de Rushdie, à ceux qui ont échappé à la mort, et à son traducteur japonais, Hitoshi Igarashi, assassiné en 1991.

Auteur et traducteur ne sont pas toujours frères ennemis, à en croire le dialogue entre David Malouf et Robert Pépin. L'écrivain se réjouit de la lecture extrêmement attentive que révèlent les questions de ses traducteurs, et se dit même intimidé par leur regard perçant (impossible avec eux de noyer le poisson). Robert Pépin se compare à un plombier, qui voit l'envers du décor, mais les passages traduits (confrontés ici à la v.o.) des romans de Malouf, suggèrent davantage la métaphore du tisserand ou du coureur de fond – tant ces phrases requièrent, semble-t-il, d'habileté et de patience.

Je garde pour la fin le Seigneur de la Manche, que depuis le Romantisme, les traducteurs ont égaré sur des chemins trop sombres, d'après John Rutherford. Il a voulu restituer, dans sa nouvelle traduction anglaise de *Don Quichotte*, le ton avant tout burlesque et truculent de l'original. Il s'est attaché au chevauchement des registres, à l'ironie du narrateur, perceptible dès la première phrase (mais qu'il est difficile, dit-il, de s'attaquer aux premiers mots d'un texte « canonique », prêt à bondir de la poche des critiques dans d'anciennes et incontestables traductions). Il a également refusé de censurer le texte pour contenter un correcteur d'épreuves. Certes Sancho Pança peut nous sembler raciste, mais pourquoi le rendre plus « politiquement correct » que ses contemporains du XVII^e siècle ? On devine que John Rutherford a triomphé de ces écueils et de ces obstacles, combien plus redoutables que des moulins à vent !

Rosine Inspektor

À petits lecteurs, petite traduction ?

Atelier, n°27

« Traduire pour un jeune public »

Cahiers de la Maison de la Recherche

Université Charles-de-Gaulle, Lille III, 2001

Dans ce 27^e numéro de la revue *Ateliers*, Fabrice Antoine a rassemblé les comptes rendus de sept communications sur le thème « Traduire pour un jeune public », présentées lors de la quatrième journée d'étude annuelle d'ELEXTRA (Études sur le lexique et la traduction) en mai 2000, à l'Université Charles-de-Gaulle de Lille.

Dès l'avant-propos, Fabrice Antoine situe son point de vue : ces études partent de « l'impression fréquente que le traducteur n'accorde pas autant d'attention à un texte de littérature pour enfants ou adolescents qu'à d'autres textes littéraires, l'impression, en somme, pour reprendre les mots de Jacqueline Henry, que la littérature pour petits est une petite littérature et, partant, ne mérite que petite traduction ».

Ces mots m'ont fait frémir : traduisant uniquement des romans pour la jeunesse, et ce par choix, je me sentais un peu froissée ! Mais, comme je m'étais engagée à faire ce compte rendu pour *TransLittérature*, j'ai poursuivi ma lecture... et découvert sept articles très fouillés, qui s'appuient sur des exemples précis pour soulever des problèmes auxquels le traducteur pour la jeunesse (et le traducteur tout court, j'imagine...) est confronté chaque jour : déchirement entre la fidélité à la lettre et le souci de lisibilité, dilemme des références culturelles, casse-tête de l'onomastique... Traduire, c'est faire des choix : ces articles mettent au jour les choix des traducteurs et questionnent leur pertinence, saluant l'ingéniosité de certains, ou proposant parfois d'autres solutions.

Dans « Quels classiques pour les enfants ? », Isabelle Génin compare deux adaptations de *Moby Dick* d'Herman Melville en français et souligne la difficulté de l'adaptation pour la jeunesse : un roman dont les thèmes sont susceptibles d'intéresser un public jeune mais une forme jugée trop complexe, trop longue. Son étude fait apparaître que l'on retrouve dans les adaptations les mêmes « tendances déformantes » (selon l'expression d'Antoine Berman) que dans la traduction : clarification, homogénéisation, destruction des systématismes et des vernaculaires.

Anne-Marie Soulier dénonce également les « outrages » de l'adaptation en retraçant le parcours de *Little Women* de Louisa May Alcott qui, depuis la première édition française sous le titre *Les quatre filles du docteur March* en 1880, a subi plusieurs traductions modifiant son contenu culturel et idéologique.

Dans son article malicieusement intitulé « Crapaud, Toad's cousin thrice removed », Mary Wood regrette l'affadissement progressif du texte extrait de *The Wind in the Willows* de Kenneth Grahame d'abord abrégé en anglais puis traduit en français sous le titre *Le vent dans les saules* : disparition des figures de style, des jeux de rythme et de sonorités, des tournures de langage propres à chaque personnage et même parfois des effets comiques.

Jacqueline Henry, quant à elle, déplore en particulier la perte des marques d'oralité dans différentes traductions françaises de *The Elephant's Child* de Rudyard Kipling. Les contes étiologiques des *Just so stories* (*Histoires comme ça*) ont, en effet, été écrits pour être lus à l'enfant, d'où toute une panoplie d'effets de répétition et de ressassement, d'allitérations et d'assonances, de rythme et d'intonation qui sont souvent estompés dans les textes français. Elle propose d'autres stratégies de traduction qui auraient permis de conserver la verve de Kipling.

Heureusement, on cite aussi dans ces travaux des traductions plus réussies. Françoise Vreck salue ainsi le travail de l'équipe de traducteurs de *Redwall* (*Rougemuraille*) de Brian Jacques. Ils ont su régler avec beaucoup d'inventivité les difficultés onomastiques de cette saga animalière : conflit du genre et de la référence quand une souris se trouve être un personnage masculin (emploi du couple *souriceau* / *souricette*, par exemple), stratégie de suffixation pour baptiser les animaux et les regrouper en familles (pour les hérissons, suffixe en *-ic*, *Asdepic*, *Pierric*..., emploi des suffixes *-us*, *-os* au masculin et *-a* au féminin pour un effet « moyenâgeux »). En conclusion : « Les traducteurs ont choisi de faire jouer au fil de la narration le cognitif

contre les implicites de la langue. À cette fin, ils ont créé en jonglant avec la morphologie des noms propres un univers beaucoup plus structuré en français qu'en anglais (...) substitu[ant] à la grammaire de notre langue une distribution plus authentique car directement fondée sur les rôles que jouent les uns et les autres dans la saga ».

Ludovic Auvray et Marion Rougier analysent, eux aussi, les stratégies onomastiques du traducteur de Harry Potter, questionnant parfois leur pertinence. Leur thèse est que les romans de J. K. Rowling constituent « une œuvre à mi-chemin entre une littérature typiquement enfantine et une littérature adulte, représentant par là même une contrainte essentielle pour le traducteur ». Selon eux, il a fait le choix de la lisibilité pour s'adresser aux jeunes lecteurs privant ainsi les adultes de certaines subtilités stylistiques et culturelles de l'œuvre originale. Les auteurs de l'article terminent sur une proposition à demi sérieuse : pourquoi ne pas avoir fait deux traductions de ce texte, l'une destinée aux enfants et l'autre aux adultes ?

Godeline Logez aborde, elle aussi, à propos de la traduction de deux romans de Joan Lingard sur le conflit irlandais, le problème du destinataire de l'œuvre des références culturelles. Elle décortique les différentes stratégies mises en œuvre par les deux traducteurs – ajout explicatif dans le texte, paratexte, ablation, gommage... – et conclut : « Si la traduction du livre pour la jeunesse est une traduction cibliste, c'est au sens où, plus que toute autre forme de traduction, elle est axée sur le destinataire toujours unique, toujours différent certes, mais dont certaines particularités sont clairement circonscrites ».

Mais est-ce vraiment une spécificité de la littérature pour la jeunesse ? N'est-ce pas le cas pour la traduction de nombreuses œuvres de fiction ? Car, comme elle le dit si bien : « Tout compte fait, voilà bien le maître-mot : le plaisir de la lecture ».

Vanessa Rubio

Les faux amis

François Vanderperren
Dictionnaire des / Wörterbuch der Faux amis
deutsch-français / français-deutsch,
De Boeck – Duculot, 2^e éd., Bruxelles, 2001

L'apparition de faux amis s'inscrit dans un phénomène plus vaste, celui des emprunts (en allemand, *Fremdwörter*). Le *Fremdwörterbuch* édité chez Duden (5^e éd., 1990) répertorie 50 000 emprunts de toutes provenances, dont certains sont des « internationalismes » (Medizin, Musik, Radio, Elektrizität, etc.), c'est-à-dire des mots utilisés dans différentes langues notamment européennes. Ces emprunts-là traduisent des réalités essentiellement immuables. Puis il y a les autres, soumis aux hasards du temps, du lieu, de l'individu, du groupe social – et donc changeants, déviants, lunatiques ; bref, ce sont des mots qui donnent parfois l'illusion du déjà-connu et qui, en fait, pour porter le débat sur le plan de la traduction, peuvent induire en erreur un traducteur peu vigilant. La cause du malentendu – et donc du mal-employé – est leur isolement. Ils ne font pas partie d'une famille (composée à partir des quelques trois mille racines germaniques) et, au sein de l'organisme vivant qu'est une langue, se voient improprement employés, confondus, au point que le mésusage impose sa propre loi.

L'expression populaire « *Fremdwörter ist Glücksache* » [les emprunts sont une affaire de chance] est révélatrice. L'allemand appelle ces mots des *Faux amis*, recourant à un mot français, attesté depuis 1928 seulement sous la forme « faux amis du traducteur », et que le Duden définit ainsi : « mot qui apparaît sous une forme identique ou semblable dans diverses langues, mais qui a cependant d'une langue à l'autre des significations différentes (ce qui est fréquemment la cause d'un faux usage ou d'erreurs de traduction) ».

Le Dictionnaire des faux amis franco-allemands de François Vanderperren comptabilise, lui, 3 250 entrées, soit 800 de plus que sa première édition. Il s'adresse aussi bien aux francophones qu'aux germanophones, étudiants, enseignants, interprètes et traducteurs. Partant de la ressemblance des mots et non de leur étymologie (« La philologie n'a pas sa place dans le présent ouvrage »), il répertorie les « sosies », les « mots fabriqués » et plus largement les « mots erronés », pour constater leur décalage, voire leur échappée, leur évasion, résultat d'une conquête de liberté, d'indépendance, d'un processus de... poétisation du mot. Ce, sur la base de la description du « nouveau » mot allemand et des différents sens du mot français d'origine, puis des moyens allemands permettant d'exprimer le ou les contenus de ce mot.

Un exemple classique : *fidel / fidèle*. L'allemand – courant – lit à cet endroit la gaieté, l'enjouement, la bonne humeur : *ein fideler Bursche* est un joyeux luron ; *bei uns ging es ganz fidel zu* : chez nous, on s'amusait beaucoup ; dans ce sens, Vanderperren recense dix emplois. En rapport avec « la fidélité » française, il en énumère une trentaine, comme bien sûr : *un traducteur fidèle* : ein genauer, zuverlässiger Übersetzer ; *une traduction fidèle* : eine genaue, zuverlässige, wortgetreue Übersetzung. Donc trois adjectifs qualificatifs pour un seul – lesquels, en même temps, constituent une exploration complète : *genau* = exact, *zuverlässig* = éprouvé, fiable, sur qui on peut compter, *wortgetreu* = fidèle au mot, à la lettre, littéral.

Un autre exemple : *hantieren / hanter*. Le français hante un lieu / fréquente quelqu'un (*verkehrt bei..., mit...*) ; il est hanté par le remords (*er ist von Gewissensbissen gequält, geplagt*) et fuit avec délices les maisons hantées (*Häuser, in dem es spukt*). Une femme allemande est, elle, occupée à la cuisine (*sie hantiert in der Küche*) ; son mari manie une hache, un fusil, un marteau, etc. (*er hantiert mit einem Beil, einem Gewehr, einem Hammer*) ; mais il ne sait pas se servir de cet outil (*mit diesem Werkzeug kann er nicht hantieren*), alors qu'elle sait manier les casseroles (*sie hantiert mit ihren Töpfen*).

On l'aura compris, l'intérêt de ce dictionnaire est, l'alerte une fois donnée, d'offrir à propos de chaque mot exploré une quantité optimale d'emplois ouverts sur toutes les nuances possibles. Et, louanges faites après maintes explorations passionnées, l'on se plaît à imaginer ce que serait un tel ouvrage si l'on pouvait décrire le cheminement (historique) de bouches en oreilles de chaque mot, de chaque emploi ; les arcanes de chaque « dévoiement », de chaque « divagation ». Mais l'auteur nous l'a dit : ce n'était pas son propos.

Du côté des prix de traduction

Le **prix AU.TR.ES** 2001, catégorie traduction, a été attribué à Michel Lafon pour *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* du romancier argentin Cesar Aira paru chez André Dimanche.

Le **prix Baudelaire** 2002 décerné par la Société des gens de lettres a été attribué à Catherine Lauga du Plessis pour sa traduction du roman de J.M. Coetze, *Disgrâce*, publiée au Seuil.

Le **prix Gérard-de-Nerval** 2002 décerné par la Société des gens de lettres a été attribué à Claude Porcell pour l'ensemble de son œuvre de traducteur, à l'occasion de ses dernières traductions : *Histoires de famille* de Michael Krüger et *Les baisers de Faustina* de Hans-Josef Ortheil, parues au Seuil.

Le **prix Maurice-Edgar-Coindreau** a été décerné à Sabine Porte pour sa traduction de *Au présent* de la romancière américaine Annie Dillard parue aux éditions Bourgois.

Le 8^e **prix de traduction littéraire du japonais en français** décerné par la Fondation Konishi a été attribué en 2001 à Véronique Perrin pour sa traduction du roman de Furui Yukichi, *Le Passeur*, parue au Seuil en 1998.

L'année précédente, le 7^e prix avait été attribué à Anne Bayard-Sakai et Cécile Sakai pour les *Récits de la paume de la main* de Kawabata Yasunari, parus chez Albin Michel en 1999.

Le 9^e **prix Stendhal** décerné par la Fundación Consuelo Berges a été attribué à Julia Escobar pour sa traduction en espagnol de deux recueils de poèmes d'Henri Michaux, *Face aux verrous (Frente a los cerrojos)* et *Poteaux d'angle (Puntos de referencia)*, parus aux éditions Pre-Textos à Valencia en 2000.

Le **prix André-Gide**, prix franco-allemand de traduction littéraire décerné par la Fondation DVA, a été remis le 18 juin 2002 à Claudia

Kalscheuer pour sa traduction en allemand de *Sérénissime assassinat* de Gabrielle Wittkop qui paraîtra en 2002 chez Hanser à Munich sous le titre *Der Witwer von Venedig*, et à Marion Graf pour sa traduction en français des *Mikrogramme* de Robert Walser qui paraîtra en 2003 aux éditions Zoé à Genève.

Grâce à notre collègue Françoise Brun, ATLAS vient de mettre en ligne un site Internet : www.atlas-citl.org. On y trouvera une présentation d'ATLAS, du CITL (Collège international des traducteurs littéraires), des Assises de la traduction littéraire en Arles et de la Journée de printemps. Divers documents, tels que dossier d'inscription au collège, fiche d'inscription aux Assises, bulletin d'abonnement à *TransLittérature*, peuvent y être téléchargés.

Le samedi 15 juin 2002, ATLAS a tenu sa **Journée de printemps** à la Maison Heinrich Heine à Paris sur le thème « Traduire le voyage ». Le matin, après une présentation générale, étaient proposés trois ateliers par langues avec Marie-Claude Peugeot (anglais), André Gabastou (espagnol), Vincent Fournier (suédois) et un atelier thématique « Voyage et traduction » avec Jacques Chabert et Marie-Claire Pasquier. L'après-midi, après une conférence de Laure Troubetskoï sur « Les enjeux du récit de voyage chez les écrivains russes », les participants se sont répartis entre trois ateliers par langues animés par Hans Hartje (allemand), Françoise Brun (italien), Hélène Henry (russe) et un atelier d'écriture avec Jean Guiloineau.

En juillet 2001 disparaissait **Bernard Simeone**, écrivain et traducteur. En février 2002, les éditions La Passe du Vent ont publié son *Spectre de Machiavel*, recueil de textes critiques rédigés entre 1997 et 2000 pour la *Quinzaine littéraire*, le *Mensuel littéraire et poétique* (Bruxelles) et *Delitti di carta* (Bologne). Comme Bernard Simeone l'indique dans sa préface, l'affaire Sofri a scandé son travail, d'où le sous-titre de « Chroniques italiennes », 42 chroniques éclairantes où l'Italie se donne à lire d'une part dans ses événements politiques et d'autre part dans sa littérature (Tabucchi, Del Giudice, Anna Maria Ortese, Ferrero, Elisabetta Rasy, De Luca, Rigoni Stern, Atzeni, etc.).

Le 27 avril 2002, s'est tenue à Orléans une **journée de formation** de l'APROTRAD (Association professionnelle des métiers de la traduction, fondée en 1993 et regroupant majoritairement des traducteurs techniques de la région Centre). La matinée ayant pour thème « la traduction littéraire », France Camus-Pichon est intervenue au nom de l'ATLF. Les nombreuses

questions ont permis d'évoquer les principaux aspects de la profession de traducteur littéraire (statut d'auteur, rapports avec les éditeurs, formation, rémunération, protection sociale). Et aussi de mettre en évidence des préoccupations communes aux traducteurs techniques et aux traducteurs littéraires, comme le difficile équilibre à trouver entre respect de la lettre et adaptation.

Du 23 au 27 juillet 2002 se déroulera au Centre national des écritures du spectacle (Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon) un **atelier de traduction** sur le texte *Autour de ma pierre il ne fera pas nuit* du jeune dramaturge français Fabrice Melquiot. Cet atelier, inscrit dans le programme « Rencontres étrangères » de la Chartreuse, sera dirigé par Laurent Muhleisen, directeur artistique de la Maison Antoine-Vitez, et réunira 13 traducteurs de théâtre venus d'Allemagne, de Grande-Bretagne, de Finlande, de Roumanie, du Portugal, d'Espagne, de Syrie, de Slovénie, de Pologne, de Grèce, d'Autriche et d'Italie.

Consacrée à l'Inde dans sa grande diversité linguistique (18 langues officielles), la 34^e édition des **Belles étrangères**, qui se tiendra du 18 novembre au 1^{er} décembre 2002, accueillera vingt écrivains, qui participeront à une tournée de tables rondes et de lectures publiques à Paris et en province. L'ATLF et la SGDL prévoient l'organisation commune d'une journée consacrée à la traduction de la littérature indienne (ateliers et tables rondes).

ELEXTRA (groupe d'Études sur le lexique et la traduction) organise sa 6^e journée d'étude annuelle le lundi 9 décembre 2002 autour du thème « **Traduire les accents** ». Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser à Fabrice Antoine, Université Lille III, 23 allée des colverts, 59650 Villeneuve d'Ascq. Email : antoine@univ-Lille3.fr

Rappel : l'ATLF dispose d'une **liste de diffusion** qui permet à ses membres d'entrer en contact, de parler traduction, de s'interroger et de s'informer mutuellement. Pour s'inscrire, connectez-vous à <http://fr.groups.yahoo.com/group/ATLF/> ou envoyez un message vide, sans texte ni objet, à ATLF-subscribe@yahoogroupes.fr

TransLittérature

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

ATLF/TransLittérature
99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

Je désire recevoir **TransLittérature** pendant un an
(soit deux numéros, à partir du n° 24)
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
ATLF/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

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

www.atlas-citl.org

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,

Hélène Henry, Laurence Kiefé

Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Imprimé à Paris par Le Clavier

Dépôt légal n°456 – ISSN 1148-1048

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

Autres pays : 18,30 €

Prix du numéro : 7,60 €

TL 23 / été 2002