

**T R A N S**  
**LITTÉRATURE**

**Jean-Michel Déprats au travail**

**Don Quichotte et ses doubles**

---

## TransLittérature

---

### TRADUCTEURS AU TRAVAIL

Jean-Michel Déprats 2 *Entretien par Michel Volkovitch*

### CÔTE À CÔTE

Don Quichotte et ses doubles 13 *François Gaudry*

### JOURNAL DE BORD

En mémoire des Moghols blancs 19 *France Camus-Pichon*

### TRIBUNE

Traducteur... serviteur ? 25 *Marie Vrinat-Nikolov*

### TRADUIRE HIER

*The Jumping Frog* de Mark Twain 33 *Sylvia Roubaud*

### PROFESSION

La SOFIA, c'est parti ! 37 *Françoise Cartano*

Dans le havre d'Amsterdam 42 *Peter Bergsma*

### FORMATION

Traducteurs en herbe 47 *Laurence Kiefé*

### COLLOQUES

Rencontres berlinoises 50 *Barbara Fontaine*

Le français des traducteurs 53 *Cécile Deniard*

« Betwixt and between » 56 *Christine Pagnouille*

### LECTURES

Des figures de l'adaptation... 58 *Marie Vrinat-Nikolov*

**BRÈVES** 66

---

## TRADUCTEURS AU TRAVAIL

*Depuis vingt-cinq ans Jean-Michel Déprats consacre avec passion toute son activité traduisante au théâtre. Homme de scène en même temps qu'universitaire, il parvient à une espèce de miracle : ses traductions, écrites pour la voix, combinent la vigueur et la rigueur ; elles ont de quoi séduire le spectateur – avant tout –, mais aussi l'exégète pointilleux.*

*Attiré par les contemporains autant que par les classiques, Jean-Michel Déprats s'est d'abord fait connaître par son travail sur Shakespeare, dont il est devenu le grand traducteur français. On trouvera dans le premier tome de la nouvelle Pléiade Shakespeare, dont il est le maître d'œuvre, un article de lui, « Traduire Shakespeare », texte fondamental que tous les traducteurs, tous genres confondus, doivent méditer. L'essentiel selon Déprats, c'est la musique, le mouvement de la phrase ; un texte doit respirer, bouger, c'est un être vivant – or cela n'est pas moins vrai s'agissant de la poésie ou de la prose. Nous sommes tous traducteurs de théâtre.*

*On peut retrouver Jean-Michel Déprats dans un superbe film de Henry Colomer. Il y apparaît, de même que dans cet entretien, comme l'un des traducteurs les plus marquants – et les plus conscients – de sa génération.*

## Jean-Michel Déprats

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

**Jean-Michel Déprats** : Au lycée, en khâgne ou à l'École normale supérieure, j'étais très intéressé par l'exercice de la version (anglaise, grecque, latine). En même temps, j'avais la passion du théâtre. À Normale sup, en 1972, j'ai fondé une troupe où j'ai été metteur en scène et comédien pendant une dizaine d'années. Nous avons alterné les expériences de création et d'écriture collective (comme celles d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie ou celles du théâtre de l'Aquarium) et les mises en scène de textes existants. C'est avant tout cette activité de comédien, plus que l'activité de linguiste, qui a fait de moi un traducteur de Shakespeare. La plupart des traducteurs se rêvent en écrivains ; moi je traduis en comédien, pour le jeu. Et je n'ai jamais traduit que du théâtre.

**TL** : *Parallèlement, tu as commencé une carrière d'enseignant...*

**JMD** : À ma sortie de l'École, j'ai trouvé un poste d'assistant à l'Université de Nanterre, et j'y suis toujours. J'ai plusieurs fois été tenté d'abandonner la sécurité de l'enseignement pour consacrer tout mon temps à la mise en scène, et je me suis longtemps reproché de ne pas le faire. Finalement c'est la traduction qui m'a permis de réconcilier l'angliciste et l'homme de théâtre.

**TL** : *Tes débuts de traducteur ?*

**JMD** : En 1979-80, le metteur en scène Jean-Pierre Vincent, que j'avais rencontré par ailleurs (au cours d'un atelier de jeu animé par René-Marie Féret, alors comédien au Théâtre de l'Espérance / Compagnie Vincent-Jourdheuil), m'a demandé de traduire une pièce de Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, pièce peu connue alors et qui m'enthousiasmait. Je dois dire qu'à l'époque je n'étais pas très attentif aux différences d'une traduction à l'autre. Je lui ai demandé de m'indiquer dans quelle direction il souhaitait que j'aille. Pour moi il y avait trois directions possibles. D'abord l'approche style François-Victor Hugo, une traduction-glose qui explicite le texte et du

même coup l'allonge, l'affaiblit et le rend difficile à pratiquer à la scène. Puis la traduction archaïsante, qui me fascinait à l'époque, dans le style de la traduction de *Hamlet* que Michel Vittoz avait faite pour Daniel Mesguich. Et enfin une troisième voie : celle empruntée par Jean-Claude Carrière, qui privilégiait la concision, l'énergie vocale, quitte à simplifier parfois la syntaxe et le sens. J'étais surtout fasciné par le travail lumineux, étincelant de Carrière sur *Timon d'Athènes*, que j'avais entendu aux Bouffes du Nord dans la mise en scène de Peter Brook. Ce travail de Carrière prenait évidemment, sur beaucoup de plans, le contre-pied de ce que j'avais appris à l'Université.

**TL** : *Et Jean-Pierre Vincent s'est trouvé sur la même longueur d'onde que toi.*

**JMD** : Je m'y attendais et je l'espérais. Lui avait été co-metteur en scène sur *Timon*, moi j'avais suivi les séances de retravail du texte animées par François Marthouret, Jean-Claude Carrière et Peter Brook et les répétitions de *Mesure pour Mesure*. Nous partagions à l'époque cet engouement pour la démarche de Brook.

**TL** : *Pour un début, tu n'avais pas choisi la facilité...*

**JMD** : *Peines d'amour perdues*, c'est 3000 vers et autant de jeux de mots ! D'une certaine manière, oui, j'ai commencé par le plus difficile, mais aussi par le plus jouissif ! À partir de ma première version nous avons retravaillé ensemble, Vincent et moi, avec cette excitation, cette griserie adolescente que produit l'exercice du calembour. Le spectacle a eu beaucoup d'écho, et bientôt les gens de théâtre, qui jusqu'alors ne lisaient pas les projets que je leur proposais, se sont montrés plus attentifs. J'ai vite compris que la traduction me ferait rentrer dans le monde théâtral plus facilement que si je poursuivais mon aventure de metteur en scène. Je me suis donc consacré à la traduction, abandonnant la mise en scène et négligeant quelque peu mes obligations de « carrière » universitaire, notamment l'obligation d'écrire une thèse.

**TL** : *Et tu t'es lancé dans un grand chantier Shakespeare — pour la scène, mais aussi pour l'édition...*

**JMD** : Après *Peines d'amour perdues*, les metteurs en scène m'ont beaucoup demandé de retraduire des pièces de Shakespeare, demandes que j'ai acceptées avec bonheur. Quinze ans plus tard, j'en avais traduit une quinzaine. Il m'a semblé qu'il y avait une grande absence dans l'édition shakespearienne française : celle de traductions conçues spécifiquement pour la scène. La Pléiade de l'époque proposait en majorité des traductions de François-Victor Hugo, plus quelques traductions d'écrivains : Gide, Supervielle... L'édition collective du Club Français du Livre, parue en souscription, et peu accessible, regroupait en un ensemble assez disparate,

des traductions académiques et des traductions d'écrivains (Yves Bonnefoy, Pierre Leyris, Michel Butor, etc.). J'ai donc formé le projet de regrouper et de publier des traductions de Shakespeare écrites pour la scène. J'ai pensé d'abord à une intégrale dans la collection Bouquins, en bilingue, mais Guy Schoeller me donnait cinq ans pour tout boucler, ce qui était évidemment impossible ! Là-dessus j'ai été contacté par la Pléiade, grâce à Jean Fuzier, un grand shakespearien qui avait traduit les *Sonnets* pour la première Pléiade. Et comme me l'a dit Schoeller lui-même, la Pléiade, ça ne se refuse pas.

**TL :** *Alors tu t'es lancé.*

**JMD :** Nous nous sommes lancés... C'est un travail énorme, qu'on ne peut concevoir qu'en équipe. Avant même de traduire, il faut d'abord décider de ce qu'on traduit. La moitié des textes shakespeariens nous sont parvenus dans deux ou plusieurs versions (celle du Folio de 1623 et celles du ou des quartos), entre lesquelles on doit choisir, et la pratique des éditions syncrétiques, qui prévalait jusque là, n'est plus jugée rigoureuse du point de vue éditorial depuis l'édition Oxford de Stanley Wells et Gary Taylor (1986). Nous avons tenu, Gisèle Venet, ma principale collaboratrice, et moi, à établir notre propre texte, sans reprendre une édition anglaise existante (aucune n'était d'ailleurs complète à cette date-là, ni Oxford, ni Cambridge, ni Penguin). Un chantier colossal, sans doute une folie, vu la complexité des problèmes d'établissement de texte. Quant à la traduction elle-même, au moment de la signature de mon contrat avec Gallimard (1989), j'avais traduit une vingtaine de pièces, il y en a trente-huit, je devais faire appel à d'autres traducteurs. Traduire Shakespeare, on s'en doute, est une tâche ardue : la langue est si elliptique, si polysémique, la syntaxe si tourmentée, si neuve pour l'époque, le sens si problématique par moments que le traducteur passe 80 % de son temps à essayer de comprendre, en s'aidant des notes – parfois divergentes – des éditions anglaises existantes. L'édition la plus riche et la plus ouverte du point de vue de l'exégèse est l'édition Arden que j'ai beaucoup utilisée.

**TL :** *Quels sont tes collaborateurs ?*

**JMD :** Pour l'appareil critique, des collègues spécialistes de la période élisabéthaine, pour la traduction aussi bien des metteurs en scène comme Jean-Pierre Vincent, avec qui j'ai co-traduit deux pièces, que des traducteurs littéraires comme Jean-Pierre Richard, ou des universitaires spécialistes de l'anglais élisabéthain (Henry Suhamy, Jean-Pierre Maquerlot, Line Cottagnies, etc.). Mais l'identité socio-professionnelle importe peu, ce qui compte c'est l'orientation du travail. L'essentiel, c'est que la dimension théâtrale soit toujours présente.

**TL** : *Quelle sera ta part personnelle ?*

**JMD** : Je serai présent avec la trentaine de pièces que j'ai traduites sur les quarante que comprendra cette intégrale (Nous ajoutons en effet en Appendice *Édouard III* et *Sir Thomas More*). Il m'arrive parfois, je l'ai dit, de souhaiter cotraduire. Je vais m'attaquer, par exemple, aux *Joyeuses commères de Windsor* avec Jean-Pierre Richard, car nous ne serons pas trop de deux pour affronter les jeux de mots, souvent bilingues ou même trilingues (anglais, français et latin) que contiennent certaines scènes.

**TL** : *Où en est le chantier ?*

**JMD** : Le contrat a été signé en 1989. Puis les auteurs des Notes et Notices ont été très en retard, tout a été très long... Deux volumes sont parus et il y en a cinq autres en préparation : deux volumes de pièces historiques, qui paraîtront sans doute en 2006-2007 et, avant 2010, j'espère, les trois derniers volumes (Comédies et Œuvre lyrique).

**TL** : *Parmi vos options de départ, il y a celle de ne pas traduire en vers français réguliers les passages versifiés par Shakespeare...*

**JMD** : C'est-à-dire l'essentiel de l'œuvre. La part de la prose, dans l'ensemble, est moindre. C'est donc là une question essentielle. Je ne suis pas convaincu par les traductions qui transposent le pentamètre iambique en alexandrins ou en décasyllabes. À mes yeux l'adoption d'un mètre régulier est dangereuse pour le rythme et le mouvement ; elle subordonne tous les choix à cette option de base et conduit inévitablement à tailler dans la matière sémantique pour ne pas dépasser la mesure car l'anglais shakespearien est plus bref, plus concis que le français ou, plus rarement, à étoffer indûment, deux opérations très artificielles. La poésie dramatique anglaise est accentuelle, ce qui n'est pas reproductible en français. Les traductions en vers réguliers font sonner Shakespeare comme un Corneille de mirliton, ou alors elles deviennent vite clinquantes. Bonnefoy dit très justement que plus le résultat est virtuose, plus il donne une impression d'artifice.

**TL** : *Cela dit tes traductions respectent, dans leur typographie, l'écriture en vers originelle. En fait tu traduis les vers en vers libres. Ce qui induit une lecture et un jeu différents...*

**JMD** : Bien sûr ! Mais les puristes associent poésie et vers régulier et ne considèrent pas que les vers libres soient du vers. C'est la question centrale. Qu'est-ce qu'un vers ? Pour moi, une unité rythmique, pas une quantité syllabique.

**TL** : *Que penses-tu des traductions de tes confrères ?*

**JMD** : Pour m'en tenir à des exemples anciens, je trouve les traductions de

Shakespeare d'André Gide remarquables, précieuses et baroquisantes parfois, mais très théâtrales. Je n'aime pas les traductions sans rythme.

**TL** : *T'arrive-t-il de trouver dans la traduction d'un autre une solution qui te paraît meilleure que les tiennes ? Et dans ce cas, que fais-tu ?*

**JMD** : J'admire certains vers de Bonnefoy, par exemple son « Quand nous aurons quitté le tumulte de vivre » dans *Hamlet* (qui traduit *When we have shuffled off this mortal coil* de « Être ou ne pas être ») ou la tirade sur le sommeil dans la traduction de *Macbeth* par Pierre Leyris, mais il ne me viendrait pas à l'idée de leur emprunter ce qu'ils ont trouvé de plus personnel. Cette reprise apporterait un élément allogène. Le problème me paraît plus d'ordre esthétique que d'ordre moral. Quand on a le sentiment d'avoir sa manière, sa « voix », on n'a pas l'envie d'emprunter.

**TL** : *Abordons maintenant un aspect plus terre-à-terre. Comment la traduction se glisse-t-elle dans ton emploi du temps, qu'on imagine très chargé ?*

**JMD** : Je ne traduis pas tous les jours, mais c'est tout de même une activité prioritaire. Quand je n'ai pas de traduction en cours, j'ai un sentiment de manque. En revanche, je ne crois pas que je souhaiterais faire de la traduction une activité professionnelle unique. J'aime bien enseigner la littérature dramatique élisabéthaine et contemporaine, parler anglais, transmettre en anglais ma passion pour Shakespeare. J'aime moins, je l'avoue, l'enseignement de la version, qui revient à transmettre un ensemble de techniques, de recettes auxquelles je ne crois qu'à moitié... D'autant qu'on en reste souvent, vu le niveau des étudiants, en deçà du seuil où il s'agirait vraiment de traduction littéraire. On passe plutôt son temps à corriger des erreurs de compréhension ou la mauvaise qualité du français.

**TL** : *Comment traduis-tu ? Combien passes-tu de couches ?*

**JMD** : J'ai plusieurs fois changé de méthode. Au début je faisais d'abord une sorte d'étoilement de variantes, où je mettais à plat tous les possibles. Dans la deuxième étape, trois ou six mois plus tard, je surlignais en rouge ce qui me paraissait rythmiquement le plus juste. L'ennui c'était qu'après tout ce temps j'avais oublié la raison de chaque variante et j'étais obligé de recommencer le travail d'exégèse. Le processus était terriblement long, sans compter que je reprenais ensuite une troisième et une quatrième fois. Il y avait dans cette méthode une peur de figer trop tôt les choses qui dénotait surtout un manque d'assurance. C'est à ce moment qu'une circonstance précise m'a fait opter pour une autre voie. On m'a demandé de traduire *Roméo et Juliette*... trois mois avant le début des répétitions. Je n'avais pas le choix : il fallait que je donne très vite une première version. J'ai donc décidé d'enregistrer ma traduction au magnétophone, par tranches de quatre vers,



puis de donner ce texte à taper au fur et à mesure pour gagner du temps. Il me semblait qu'avec cette approche « orale », je commençais déjà une mise en théâtre. J'ai traduit ainsi plusieurs pièces. Sur le plan financier, évidemment, ce n'était pas très intéressant car il fallait payer la ou les dactylographe(s)...

**TL :** *Et l'ordinateur que j'ai vu dans ton bureau ? Il ne sert à rien ?*

**JMD :** Il me sert, mais depuis une date récente. Abandonner la mise en voix m'a fait un peu peur au départ. Je craignais de me mettre à traduire pour l'écrit plus que pour l'oral.

**TL :** *Tu ne dis plus ton texte à haute voix ?*

**JMD :** Non. Je l'entends suffisamment dans ma tête. Pas besoin de gueuloir. Ou plutôt le gueuloir est intériorisé.

**TL :** *Le travail de traduction pour toi est-il agréable ou pénible ?*

**JMD :** Les deux ! Traduire est un plaisir, sinon on n'en aurait pas le désir, mais c'est aussi un acte douloureux. Surtout dans le cas de Shakespeare, quand on connaît le texte pratiquement par cœur : il devient très difficile de décoller de l'anglais. Le premier vers de *La nuit des rois*, par exemple, si fluide et si musical : *If music be the food of love, play on* ou le début de *Richard III* : *Now is the winter of our discontent...* En le traduisant, on a l'impression de faire violence au texte, on n'arrive pas à trouver un bon rythme en français. Le « Now » qui démarre *Richard III* m'a arrêté très longtemps, je ne pouvais pas commencer par « à présent » ou « maintenant », trop longs, trop pâteux. J'ai finalement trouvé un mot ancien (alors que ce n'est pas mon style) : le mot « ores ». Même s'il est mal compris et si l'on entend : « or », ce mot me paraît une attaque plus dynamique. Le plus difficile n'est pas toujours dans les passages les plus complexes. Les formulations les plus simples, parfois, sont les plus désespérantes. Quand Claudio, dans *Mesure pour mesure*, définit la vie comme « *this sensible warm motion* », on se sent sans ressources face à cette concision si parlante. Jean-Claude Carrière traduit : « Cette chaleur sensible et qui bouge ». Ma traduction : « Ce corps sensible, chaud, mobile » me convainc à peine plus que les autres. J'ai dû rajouter ce « corps » pour que ma phrase tienne debout...

**TL :** *Ton atelier ne se trouve pas seulement ici, chez toi. Tu travailles aussi en relation étroite avec le metteur en scène et les comédiens.*

**JMD :** Je travaille d'abord avec le metteur en scène. Je me mets d'accord avec lui sur le texte, pour qu'il soit ma caution auprès des comédiens. Je ne suis pas trop favorable à ce que les comédiens fassent ce qu'ils veulent du texte, en fonction, par exemple, des difficultés de prononciation. Je fonctionne avec l'idée que le comédien au travail, en fait, c'est moi quand je

traduis. Et de même qu'en traduisant je me jette dans le torrent pour apprendre à nager, le comédien doit lui aussi se jeter à l'eau pour apprendre à jouer Shakespeare, et ne pas découper le texte en petites longueurs de piscine – autrement dit, le traduire en français basique. Il peut arriver qu'un des comédiens, sous prétexte qu'il ne comprend pas le texte, souhaite un changement, mais en général ils sont contents de travailler sur un texte qu'ils perçoivent comme limpide et rythmé.

**TL :** *Mais tu vois tout de même les comédiens ?*

**JMD :** Il y a toujours une première lecture avec toute la troupe, à laquelle j'assiste, où je réponds aux questions, où je peux éventuellement modifier de petites choses. Il faut être souple et diplomate, même quand on n'est pas tout à fait d'accord. Certaines mises en scène, par exemple, peuvent entrer en conflit avec le texte. Que faire si, comme cela m'est arrivé, le metteur en scène veut des pistolets alors que le texte mentionne des épées ? Conserver le mot « épée » aurait produit un effet comique indésirable. J'ai donc proposé le mot « fer » qui fonctionnait pour le pistolet comme pour l'épée. Dieu merci, ce genre de compromis est rarement nécessaire. Et les modifications pour la scène ne se retrouvent pas nécessairement dans la version imprimée.

**TL :** *Tu sembles donc plutôt satisfait de ces collaborations...*

**JMD :** J'ai eu la chance que mon travail soit reconnu assez vite, j'ai surtout eu des expériences heureuses, mais l'évolution ces dernières années me paraît inquiétante et les dysfonctionnements se multiplient. On est de plus en plus souvent confrontés à des metteurs en scène qui captent votre travail, qui le modifient et le signent. Le nombre de gens qui traduisent Shakespeare sans être anglicistes est en hausse croissante !

**TL :** *As-tu le sentiment d'avoir évolué dans ta pratique ?*

**JMD :** Je pense que j'ai développé, amplifié mes convictions de départ, mais sans changer sur l'essentiel : le primat du rythme. Je suis tout de même devenu, je crois, moins raide et moins dogmatique sur ce que Meschonnic appelle la « concordance lexicale » à savoir la traduction d'un même mot répété par le même mot en français, quel que soit le sens contextuel. Je respecte ce principe chez Shakespeare, mais chez des auteurs plus contemporains, je m'aperçois qu'il alourdit souvent le texte. Connaissant mieux Shakespeare au fil du temps, je suis aussi devenu plus exigeant sur les questions d'exégèse et de philologie, sur les questions d'édition textuelle.

**TL :** *Quand tu relis une de tes traductions anciennes, que se passe-t-il ?*

**JMD :** Je modifie un certain nombre de choses à chaque nouvelle édition ou à chaque mise en scène nouvelle, mais je n'ai pas trop envie de reprendre

l'ensemble, car je n'ai pas fondamentalement changé. Ce que j'aimerais faire un jour, c'est retraduire une pièce différemment. Faire une version archaïsante d'*Hamlet*, par exemple, en prenant le texte du premier quarto, qui n'est pas encore traduit. J'irais chercher le français de Rabelais, d'Agrippa d'Aubigné. Sachant, évidemment, que ce *Hamlet*-là ne serait pas joué, car inintelligible à l'écoute. Et ce serait pour moi une expérience unique.

**TL** : *Tu as aussi ouvert un second chantier autour de l'œuvre de Howard Barker. Tu es parti pour une intégrale ?*

**JMD** : Ce sera dur : il a écrit près de 70 pièces ! Certaines sont très obscures et me tentent moins, mais c'est un auteur passionnant. Il a un peu les mêmes thématiques qu'Edward Bond – la violence dans l'Histoire, notamment – mais il écrit, lui, un théâtre de questionnement, d'ouverture, et non de catéchisme marxisant comme celui de Bond – du dernier Bond en tous cas. Les pièces de Barker, même quand elles sont difficiles à la lecture, sont intelligentes et concrètes, avec une théâtralité immédiate, comme celles de Shakespeare. J'ai aussi traduit David Hare, John Millington Synge, Arnold Wesker, Oscar Wilde, Tennessee Williams... J'aime bien changer d'auteur, faire de nouvelles expériences. Pour l'instant je suis lancé dans une adaptation musicale d'*Antoine et Cléopâtre* – encore Shakespeare ! – avec le compositeur et chanteur canadien anglais Lewis Furey. C'est une traduction syllabique : il a composé une musique sur le texte anglais et moi je dois faire coller mon texte à la syllabe près. C'est un travail proche du doublage, auquel je me suis déjà initié en travaillant sur le film *Henry V* de Kenneth Branagh et sur le *Hamlet* de Zeffirelli. Ce qui amène à une traduction inévitablement adaptatrice, le français étant toujours moins concis.

**TL** : *Trouves-tu le temps de lire ? Lis-tu plutôt en anglais ou en français ?*

**JMD** : Si l'on inclut Shakespeare et les ouvrages critiques que je dois lire pour préparer mes cours sur le théâtre élisabéthain, je lis davantage en anglais. Je lis beaucoup de pièces nouvelles anglaises. En français je lis surtout des romans, des essais et de la poésie, et plutôt en période de vacances, quand la pression est moins forte. Pour le moment je lis surtout en italien, pour apprendre la langue, et à cause d'un projet de cotraduction avec l'une de mes filles italianiste.

**TL** : *Une autre dimension de ton travail : la Maison Antoine Vitez. Peux-tu en dire quelques mots ?*

**JMD** : Ce fut, je crois, une initiative fort heureuse imaginée par Jacques Nichet et par moi. Les activités de la Maison Antoine Vitez sont en plein essor. Des auteurs partout joués aujourd'hui ont été découverts par des

traducteurs de la Maison ; c'est le cas de Daniel Keene, découvert par Séverine Magois ou le cas de Jon Fosse, découvert par Terje Sinding. Sur le plan éditorial, les germanistes se sont attelés à une édition complète du théâtre de Wedekind paru aux Éditions Théâtrales, lesquelles publient régulièrement des pièces de Barker (10 à ce jour). Nous contribuons à enseigner la vie théâtrale par la découverte de nouveaux auteurs, contemporains ou – plus rarement – anciens.

**TL :** *Tu t'avoues peu attiré par l'exercice académique de la version. Es-tu davantage intéressé par la formation d'étudiants à la traduction littéraire ?*

**JMD :** Je n'ai pas eu l'occasion de travailler dans ce sens...

**TL :** *Mais si on te proposait, par exemple, d'animer un atelier de traduction théâtrale, dans une formation comme celle des DESS de Bruxelles ou de Paris VII, serais-tu intéressé ?*

**JMD :** Absolument !

Propos recueillis par Michel Volkovitch

---

Jean-Michel Déprats est Maître de conférences à l'université Paris X-Nanterre. En plus d'une trentaine de pièces de Shakespeare et cinq de Howard Barker, il a traduit Christopher Marlowe, Oscar Wilde, John Millington Synge, Virginia Woolf, Tennessee Williams, Arnold Wesker, David Hare et quelques autres. Il a travaillé notamment avec les metteurs en scène Jacques Nichet, Alain Françon, Jean-Pierre Vincent, Jérôme Savary, Bob Wilson... Ses traductions lui ont valu en 1996 le Molière du meilleur adaptateur d'une pièce étrangère, et en 2002 le prix Osiris ainsi que le prix Halpérine-Kaminsky (Consécration) de la Société des gens de lettres.

## Don Quichotte et ses doubles

*« Il est probable que Don Quichotte et Sancho restent et resteront, parmi les héros de roman, les plus vivants que l'on sache. Il est désormais impossible d'imaginer sans eux l'Espagne. Impossible d'imaginer l'Europe. Ni même l'humanité. Ils sont si sûrement sculptés dans la mémoire des hommes, de ceux même qui n'ont jamais ouvert le livre, qu'ils les accompagnent partout. », écrivait Elie Faure dans son magnifique Montaigne et ses trois premiers nés.*

*Ouvrons-le donc, ce livre quatre fois centenaire : En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme... C'est l'un des plus célèbres « démarrages » de la littérature, formule magique, sésame qui ouvre les portes d'un roman inouï, que certains liront comme un adieu à la grandeur, d'autres comme une entrée dans l'ère du soupçon. Village, bourg, bourgade : un lieu-dit, dont le narrateur ne veut pas se rappeler le nom. Les spécialistes affirment que vouloir n'a ici que valeur d'auxiliaire, nulle autre fonction que celle de capter l'attention, à l'instar du « il était une fois » des conteurs. Malicieuse formule, pourtant, que Borges déclina avec gourmandise pour donner la mesure de l'intérêt que lui inspire un nom qu'il n'a pas oublié. Lucien Biart, friand d'aventures et d'intrigues, ajoute en note : « C'est là que Cervantes avoit été mis en prison. Voyez sa vie »... On observera quelques divergences sur le menu et l'accoutrement du gentilhomme.*

*Variations minimales dans l'ensemble, pensera-t-on. Variations ô combien perceptibles, cependant. Question de rythme, de fougue, d'entrée résolue dans l'œuvre du génial manchot. Lisez bien : sous la plume de ses traducteurs, notre chevalier ne s'élanche pas toujours avec la même ardeur dans l'univers captieux des apparences. Quelle version préférer ? Celle bien sûr qui ne se résigne jamais à laisser un chef-d'œuvre devenir langue morte au panthéon des « classiques ». Surtout s'agissant de celui qui « eut le plus grand des courages : vivre en fol et mourir en sage. » Qui dit mieux aujourd'hui ? On aura beau faire, l'ingénieux hidalgo ne se laissera pas embaumer.*

François Gaudry

## CAPÍTULO PRIMERO

*Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha.*

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Un olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con su pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellori de lo más fino.

Édition de Luis Andrés Murillo, Castalia, 1978

CHAPITRE PREMIER

*De la condition des occupations du fameux gentilhomme Don Quichote de la Manche*

En un village de la Manche, du nom duquel je ne veux me souvenir, demeurait, il n'y a pas longtemps, un gentilhomme de ceux qui ont lance au râtelier, targe antique, roussin maigre et levrier bon coureur. Une marmite, avec un peu plus de bœuf que de mouton, un saupiquet la plupart du temps à souper, des œufs et du lard les samedis, des lentilles le vendredi et quelque pigeonneau de surcroît les dimanches, consommaient les trois quarts de son bien. Le reste s'employait en une saie de fin drap et en des chausses de velours pour les fêtes, avec ses pantoufles de même, et les jours ouvriers il se paraît de son gris de minime des plus fins.

César Oudin (1<sup>ère</sup> partie – 1614) et François Rosset (2<sup>e</sup> partie – 1618),  
traduction revue, corrigée et annotée par Jean Cassou,  
Gallimard, La Pléiade, 1949

CHAPITRE PREMIER

*Qui traite de la qualité et des occupations du fameux hidalgo Don Quichotte de la Manche.*

Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo, de ceux qui ont lance au râtelier, rondache antique, bidet maigre et lévrier de chasse. Un pot-au-feu, plus souvent de mouton que de bœuf, une vinaigrette presque tous les soirs, des abattis de bétail le samedi, le vendredi des lentilles, et le dimanche quelque pigeonneau outre l'ordinaire, consommaient les trois quarts de son revenu. Le reste se dépensait en un pourpoint de drap fin, des chausses de panne avec leurs pantoufles de même étoffe, pour les jours de fête, et un habit de la meilleure serge du pays, dont il se faisait honneur les jours de la semaine.

Louis Viardot, 1836, GF-Flammarion, 1969

---

## CHAPITRE PREMIER

*Du caractère et des occupations du fameux Don Quichotte de la Manche.*

Dans un village de la Manche, dont je ne me soucie guère de me rappeler le nom, vivoit il n'y a pas long-temps un de ces gentilshommes qui ont une vieille lance, une rondache rouillée, un cheval maigre, et un lévrier. Un bouilli plus souvent de vache que de mouton, une vinaigrette le soir, des œufs frits le samedi, le vendredi des lentilles, et quelque pigeonneau de surplus le dimanche, emportoient les trois quarts de son revenu. Le reste payoit sa casaque de drap fin, ses chausses de velours avec les mules pareilles pour les jours de fête, et l'habit de gros drap pour les jours ouvriers.

Lucien Biart, Hetzel & Cie, 1878.

## CHAPITRE PREMIER

*Qui traite du caractère et des occupations du fameux hidalgo Don Quichotte de la Manche.*

Dans un bourg de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un de ces *hidalgos* qui ont lance au ratelier, targe antique, roussin maigre et lévrier de chasse. Le pot au feu avec un peu plus de bœuf que de mouton, un *salpicón* presque tous les soirs, des *duelos* et des *quebrantos* le samedi, des lentilles le vendredi, quelque pigeonneau en supplément le dimanche, tout cela absorbait les trois quarts de son revenu. Le restant, il le dépensait en justaucorps de drap fin, chausses de velours pour les jours de fête avec pantoufles de même étoffe, et en habits de bure de premier choix qu'il se faisait honneur de porter pendant la semaine.

Xavier de Cardaillac et Jean Labarthe, Édouard Privat Éditeur,  
Toulouse, 1923



CHAPITRE PREMIER

*Qui traite du caractère et des occupations du fameux gentilhomme Don Quichotte de la Manche.*

Dans un village de la Manche, dont je ne veux point me rappeler le nom, vivait il n'y a pas longtemps, un de ces gentilshommes qui ont lance au râtelier, bouclier à l'ancienne, roussin efflanqué, et lévrier de course. Du bouilli, où il entraît moins de mouton que de vache, du miroton presque tous les jours, une omelette au lard le samedi, le vendredi des lentilles, et un pigeonneau de supplément le dimanche lui mangeaient les trois quarts de son revenu. Un justaucorps de drap fin et des chausses de panne pour les fêtes, avec des galoches de même, absorbaient le reste ; et les jours de la semaine il se contentait de bon drap gris.

Francis de Miomandre, Librairie générale française, 1962.

CHAPITRE PREMIER

*Où l'on dit qui était le fameux Don Quichotte de la Manche et quelles étaient ses occupations.*

Dans un village de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait il n'y a pas longtemps un de ces gentilshommes avec lance au râtelier, bouclier de cuir à l'ancienne, levrette pour la chasse et rosse efflanquée. Du bouilli où il entraît plus de vache que de mouton, du hachis presque tous les soirs, des œufs au lard le samedi, le vendredi des lentilles et, le dimanche, un pigeonneau pour améliorer l'ordinaire, voilà qui mangeait les trois quarts de son revenu. Un justaucorps de drap fin, avec chausses et pantoufles de velours pour les jours de fête, et l'habit de bonne serge dont il se contentait les jours de semaine absorbaient le reste.

Aline Schulman, Éditions du Seuil, 1997

## CHAPITRE PREMIER

*Qui traite de la condition et des occupations du fameux et vaillant gentilhomme Don Quichotte de la Manche.*

Dans un village de la Manche dont je ne veux me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un gentilhomme de ceux qui ont lance au râtelier, bouclier antique, maigre roussin et lévrier chasseur. Un pot-au-feu, avec un peu plus de bœuf que de mouton, un salpicon presque tous les soirs, des œufs frits au lard le samedi, des lentilles le vendredi, quelque pigeonneau de surcroît le dimanche consommaient les trois quarts de son bien. Le reste, il le dépensait en une casaque de drap fin, des chausses de velours pour les jours de fête, avec leurs chaussons de même étoffe ; et les jours de semaine, il se parait de son gris le plus fin.

Claude Allaire, Jean Canavaggio et Michel Moner, Gallimard,  
La Pléiade, 2001

## CHAPITRE PREMIER

*Qui traite la condition et l'exercice du gentilhomme célèbre Cadeau Quijote de La Mancha.*

Dans un lieu de la Mancha, dont le nom ne veux pas décider je, non HA beaucoup de temps que vivia un gentilhomme de de ceux de lance en chantier naval, adarga ancienne, rocin maigre et galgo coureur. Une marmite un peu plus de vache que mouton, éclaboussement les nuits, duels et coupures samedis, lantejas vendredi, certain palomino d'addition dimanches, consumian les trois parties de leurs finances. Le reste della concluian sayo velarte, bas de velludo pour les festivités, avec ses pantufllos de de lui mesmo, et les jours de entresemana était honoré avec son vellori de de lui plus fin.

Traduction d'un logiciel dont il vaut mieux ne pas se rappeler le nom  
Internet 2005

France Camus-Pichon

## En mémoire des Moghols blancs

Décembre 2003 – À première vue, *White Mughals* de William Dalrymple est une sorte d'Everest. Calibré à mille feuillets, il retrace la vie et la carrière de James Achilles Kirkpatrick, représentant de la Compagnie anglaise des Indes orientales à la cour du *nizam* d'Hyderabad entre 1790 et 1805. À ce poste il défraya la chronique par son mariage avec Khair-un-Nissa, une jeune aristocrate musulmane dont il eut deux enfants, et par son opposition à la politique d'annexion du gouverneur général Lord Wellesley. Cette histoire tirée de l'oubli s'accompagne d'un nombre impressionnant d'annexes : index, glossaire, citations d'époque, bibliographie, iconographie, notes de bas de page et de fin d'ouvrage. Bref, *the whole bag of tricks*, comme diraient les Anglo-Saxons. Alors pourquoi diable se lancer dans une aventure de si longue haleine ?

D'abord sous l'effet d'un vrai coup de cœur pour ce récit inclassable, foisonnant, résultat de plusieurs années de recherches, mais qui se lit comme un roman. Et aussi parce que *White Mughals* fait mentir tous ceux qui nous brandissent complaisamment la menace d'un « choc des civilisations » : l'étrange destin de James Achilles Kirkpatrick rappelle qu'entre l'Orient et l'Occident, l'Islam et le reste du monde, il y a toujours eu des rencontres. Fin XVIII<sup>e</sup>, la région du Deccan à laquelle s'attache William Dalrymple échappait encore au règne sans partage du « colonel de l'armée des Indes » plein de morgue, imperméable à la culture de son pays d'accueil. Les premiers diplomates britanniques en poste à la cour des souverains locaux furent souvent séduits par la civilisation indo-musulmane. Au point, comme James Kirkpatrick, d'adopter la tenue vestimentaire et les mœurs de leurs hôtes, de prendre une compagne ou une épouse indienne, voire de se convertir à l'islam – risquant au passage leur carrière et leur réputation. D'où leur surnom de « Moghols blancs » qui donne son titre au livre.

Aussi hybride que son héros, celui-ci est constellé de termes hindi, arabes ou persans, d'extraits d'archives et de la correspondance des principaux personnages. Il tient de l'essai, du document, du roman historique. Les tribulations sentimentales et politiques de James Kirkpatrick donnent plus d'une fois l'impression que la réalité dépasse la fiction. Mais la première lecture terminée et le contrat signé, reste à gravir la montagne. Et à se munir de tous les outils nécessaires, car l'ascension promet d'être longue et semée d'embûches. Objectifs : préserver autant que possible le caractère hybride de l'original, restituer à l'arrivée la rigueur du travail scientifique de l'auteur sans sacrifier l'attrait romanesque du récit.

*Printemps-été 2004* – Des journées entières dans les livres. Grâce à eux, je remonte le temps à défaut de pouvoir me rendre en Inde – il est vrai qu'aujourd'hui, la capitale du Deccan n'a plus grand-chose à voir avec Hyderabad la blanche au temps de sa splendeur. Du polar de Sarah Dars<sup>1</sup> à *L'Inde sans les Anglais* de Loti<sup>2</sup> en passant par les meilleurs guides de voyage, je consulte et réunis tous les ouvrages que je peux trouver sur Hyderabad, sur le Deccan, sur l'Inde aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Certains, comme *L'Inde impériale des Grands Moghols*<sup>3</sup> deviennent mes livres de chevet. J'y mesure le poids de l'islam dans le Deccan, héritage de trois siècles de domination moghole. Impossible sinon de comprendre l'Hyderabad d'alors, construite sur les ruines de la citadelle mythique de Golconde, et restée jusqu'en 1948 le plus riche État princier musulman de l'Inde. Je me familiarise également avec la dynastie des *nizam* d'Hyderabad, à la cour desquels officiait James Kirkpatrick, et avec celle des Sayyid, descendants du Prophète, dont était issue Khair-un-Nissa.

Les nombreuses reproductions couleur de miniatures d'époque m'apportent une aide précieuse, complétée par une première visite au musée Guimet. Je me représente mieux la vie de cour, les audiences publiques du *nizam*, ses parties de chasse et ses campagnes militaires, l'habit d'apparat des courtisans, l'architecture indo-musulmane des palais et mausolées. Je découvre les *char bagh*, ces jardins moghols « en quatre parties » plantées de fleurs, d'arbres fruitiers, et séparées par des réseaux de canaux. Rien d'étonnant à ce que le mot « paradis » descende de l'ancêtre persan de ces jardins, le *pairi-daeza* (littéralement : jardin clos).

---

(1) *Coup bas à Hyderabad*, Picquier poche, 2002.

(2) Pierre Loti, *Voyages* (1872-1913), Bouquins/Robert Laffont, 1991.

(3) Valérie Berinstain, *Découvertes* Gallimard, 1997.

Mais si je ne devais retenir qu'un seul de tous ces ouvrages, ce serait sans doute *Le Voyage en Inde*, anthologie de textes écrits par des voyageurs français entre 1750 et 1820<sup>4</sup>. Mille pages en papier bible. Une mine d'informations, et surtout une immersion dans la langue du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui m'aidera considérablement à trouver le ton pour traduire les larges extraits des lettres échangées par James Kirkpatrick et son frère William, par exemple. En revanche je ne suivrai pas le conseil de Maistre de la Tour qui s'inquiétait dès 1784, avec une remarquable prescience, « du danger d'écrire en français » : selon lui, un Français devait appeler « Ayder-Abad » la capitale du Deccan, au lieu de copier « les Anglais qui ne peuvent dire *Ay* dans leur langue qu'en écrivant *Hy* ». Après vérification dans plusieurs atlas, et pour éviter toute confusion avec la ville d'Haidarabad au Pakistan, je préfère m'en tenir à « Hyderabad ». Je surveille néanmoins de plus près l'orthographe des termes empruntés aux langues indiennes, hantée par l'exhortation finale de Maistre de la Tour : « Les Anglais, en transportant dans leur langue un nom propre de la langue d'un autre peuple, l'écrivent de façon qu'il ait le même son que dans la langue originale, parce que l'écriture est l'art de *peindre la parole et de parler aux yeux* ; pourquoi nos Traducteurs ne font-ils pas de même ? ».

*Septembre 2004* – Premiers chapitres, premiers casse-têtes. Comme souvent, le règne végétal me donne du fil à retordre. Dans le parc du palais du gouverneur de Madras, où commence l'enquête sur la vie sentimentale de James Kirkpatrick, voilà que parmi les bananiers, tamariniers et autres flamboyants apparaît la *scented Raat-ki-Rani, the Queen of the Night*. Fleur, arbre, arbuste ? Mon contact habituel au muséum d'histoire naturelle d'Orléans n'a pas la réponse, Internet non plus. Et rien à espérer en tapant « *Queen of the Night* », sauf des sites aussi torrides que les nuits d'été à Hyderabad, mais sans aucun rapport avec la flore indienne... C'est finalement la bibliothécaire de l'ambassade de l'Inde qui me tire d'affaire : par chance, sa mère aime particulièrement cette plante à fleurs blanc-jaune qui attend la tombée du jour pour exhaler son parfum. Pas trace de nom français, cependant. Je devrai sans doute garder « *Raat-ki-Rani* ».

Retour à Hyderabad. À force de consulter le plan de la ville en 1805 placé au début du livre, ainsi que ceux de différents guides, je m'y repère de mieux en mieux, même s'il me reste une pléiade de termes architecturaux à élucider. De nouveau, l'empreinte de l'islam est omniprésente. Dômes blanchis à la chaux de la nécropole des Qutb Shahi, minarets, *deorhi* et

---

(4) Guy Deleury, Bouquins/Robert Laffont, 1991.

*haveli* (demeures résidentielles des courtisanes) avec leurs enfilades de cours intérieures, *jali* (écrans à claire-voie en pierre ou en bois) aux motifs géométriques en guise de fenêtres. Mais comme souvent dans le Deccan, la tradition hindoue vient adoucir la rigueur musulmane, festonner les ouvertures en ogive du Char Minar – arc monumental qui domine les bazars de la vieille ville –, ou coiffer de *chhatri* (petits kiosques) les tourelles de certains mausolées. Lors de la reconstruction de la Résidence britannique d'Hyderabad, James Kirkpatrick ajoutera encore à cet éclectisme architectural : il fera se côtoyer un parc à l'anglaise et un jardin d'agrément d'inspiration moghole, mêlera le style néoclassique du bâtiment principal aux arcades et balustrades du *mahal* (sérail) abritant les appartements privés de Khair un-Nissa.

Octobre 2004 – J'entame le chapitre IV. James Kirkpatrick vient de succéder à son frère William au poste de Lord Resident d'Hyderabad. Plus que ses audaces de bâtisseur, c'est l'ouverture d'esprit dont il fait preuve dans sa vie privée et dans ses fonctions officielles qui lui vaudra le surnom de « Moghol blanc ».

Contrairement à ses prédécesseurs, il doit ses avancées diplomatiques non à une politique d'intimidation, mais à son respect pour ses interlocuteurs et pour leur culture. Il connaît parfaitement le protocole en vigueur à la cour du *nizam* Ali Khan et s'y conforme. Nouvelle avalanche de termes d'origine arabe ou persane. Kirkpatrick assiste au *darbar* (audience publique donnée par le *nizam* en son palais, offre le *nazer* rituel (cadeau d'allégeance), revêt symboliquement le *khilat* (tenue d'apparat appartenant à la garde-robe du souverain). Plus tard il acceptera le titre de *Hushmut Jung Bahadur* (« Valeureux au combat »). D'où une influence croissante à la cour, qui permettra aux Britanniques et à la Compagnie anglaise des Indes orientales de supplanter à Hyderabad le parti français du général Michel Joachim Raymond.

Novembre 2004 – De l'importance de certains mots... Au moment où Khair un-Nissa entre dans la vie de James Kirkpatrick, elle est présentée comme vivant « *in strict purdah* ». Je comprends qu'il s'agit de la réclusion à laquelle étaient soumises les musulmanes du Deccan, mais il me faudra chercher dans plusieurs glossaires avant d'apprendre que « *purdah* » est la transcription anglaise de « *pardah* », qui signifie « rideau ». Comme celui soulevé par Khair lors du mariage de sa sœur. C'est alors qu'elle échange avec James Kirkpatrick le regard qui scellera leur destin à tous les deux. Un épisode digne des *Mille et Une Nuits*.

Décembre 2004 – J'avance trop lentement à mon gré dans la traduction, mais ma progression est foudroyante comparée à celle de l'armée du *nizam*

et des bataillons de la Compagnie anglaise des Indes orientales, partis donner l'assaut à l'île fortifiée de Tipu Sultan, surnommé le « Tigre de Mysore » par les Britanniques. Difficile d'imaginer aujourd'hui ces interminables régiments de cavaliers et de fantassins, accompagnés de colonnes de domestiques et serviteurs, d'énormes réserves de grain, de troupeaux de moutons pour la viande et de milliers de bœufs pour tirer les chariots. Du temps des guerres contre les Marathes, l'armée du *nizam* comprenait même un bataillon féminin, le *Zuffur Plutun*, dont le courage et la discipline ne le cédaient en rien à ceux des hommes.

Chargé de coordonner depuis Hyderabad la logistique de cette campagne pharaonique, James Kirkpatrick affronte dans le même temps le scandale causé par la rumeur de sa liaison avec Khair un-Nissa, puis par la grossesse de la jeune femme. Grâce à la protection du *nizam* et de son ministre, le mariage est célébré après la conversion de Kirkpatrick à l'islam. À l'image de son vieil ami le général Palmer et de plusieurs autres « Moghols blancs », il restera fidèle à son épouse indienne jusqu'à la mort. Un fils, puis une fille naîtront de cette union, et connaîtront le sort de nombreux enfants anglo-indiens : âgés respectivement de cinq et trois ans, Sahib Allum et Sahib Begum, alias William George et Katherine Aurora Kirkpatrick, seront envoyés en Grande-Bretagne, loin de leurs parents et de leur terre natale, pour y recevoir une éducation anglaise.

*Janvier 2005* – Alors que James Kirkpatrick relate par écrit ses joies familiales et ses démêlés avec Lord Wellesley à son frère retiré en Angleterre, je me rappelle William Dalrymple confiant dans son introduction qu'à force de lire et de relire cette correspondance, il connaissait si bien Kirkpatrick qu'il croyait parfois entendre sa voix à son oreille : à ce stade de la traduction, j'ai un peu la même sensation. À moins que ce ne soit le surmenage, ou le fait d'habiter Orléans, la ville de Jeanne d'Arc, qui m'amène à entendre des voix.

J'espérais bénéficier d'un sursis pour la remise de cette longue traduction. Espoir déçu : l'éditeur souhaite publier le livre avant le festival Étonnants Voyageurs. Il va falloir mettre les bouchées doubles. Dans le récit, c'est précisément le moment où James Kirkpatrick, après avoir été retenu à Hyderabad, tente de rallier Madras au galop, à temps pour dire un dernier adieu à ses deux jeunes enfants avant qu'ils s'embarquent pour l'Angleterre. Comme lui, j'ai l'impression d'une course contre la montre. Non seulement Kirkpatrick arrivera trop tard pour revoir ses enfants, mais il mourra d'épuisement quelques jours après son arrivée à Calcutta où il se rend ensuite. Pourvu que mon retard à moi n'ait pas de conséquences aussi funestes...

*Février-mars 2005* – Dernières vérifications, dernières difficultés à lever. Celle-ci, entre autres : après maintes péripéties, Khair un-Nissa se trouve à Calcutta, et souhaite qu'on lui envoie d'Hyderabad son coffret contenant les ingrédients nécessaires à la préparation du *paan* (chique composée d'une feuille de bétel enduite de chaux, et remplie de noix d'arec pilée et de diverses épices), en particulier « *chicknee, suparu and cardamoms* ». Pas de problème pour la cardamome. Restent « *chicknee* » et « *suparu* »... À la Maison de l'Asie, Marielle Morin connaît le second : c'est à la fois la variété de palmier qui donne la noix d'arec et la noix elle-même. Reste « *chicknee* »... Une fois encore, le salut viendra d'un texte de 1788 du *Voyage en Inde*, où l'architecte Legoux de Flaix explique en détail la préparation du « *chiknisoupari* » : on fait longuement bouillir, puis mijoter à petit feu les noix d'arec, on laisse refroidir, et on sépare le sirop qu'on expose ensuite au soleil pour obtenir l'« arecque gommeuse », préférée dans certaines régions de l'Inde à la noix crue.

Je touche au but. Le livre se referme comme il avait commencé, sur les retrouvailles épistolaires, après quarante ans de silence, entre Kitty (Katherine Aurora) Kirkpatrick, fille de James Kirkpatrick et de Khair un-Nissa, et sa grand-mère maternelle Sharaf un-Nissa. Restée en Angleterre, la première écrit d'une villa de Torquay, tandis que la seconde dicte ses réponses en persan à un scribe qui les transcrit sur du papier semé de poussière d'or avant de les glisser dans une *kharita*, pochette en brocart fermée d'un sceau. Encore une image digne des *Mille et Une Nuits*, et porteuse de la même nostalgie que certains films de Satyajit Ray : celle d'une Inde disparue avec l'Empire, où les « Moghols blancs » ont montré qu'on peut toujours servir de passeur entre des cultures trop souvent présentées comme antagonistes.



Marie Vrinat-Nikolov

## Traducteur... serviteur ?

Ce titre fait évidemment référence à Diderot et au *Paradoxe du comédien*, pourtant je commencerai en rappelant, de Montesquieu, ce passage aussi célèbre qu'impertinent des *Lettres persanes*, qui met en scène un géomètre et un traducteur qui se heurtent :

*Quand ils furent un peu revenus de leur étourdissement, cet homme, portant la main sur le front, dit au géomètre : « Je suis bien aise que vous m'ayez heurté, car j'ai une grande nouvelle à vous apprendre : je viens de donner mon Horace au public.*

– *Comment, dit le géomètre, il y a deux mille ans qu'il y est.*

– *Vous ne m'entendez pas, reprit l'autre : c'est une traduction de cet ancien auteur que je viens de mettre au jour ; il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions.*

– *Quoi, Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas ? Vous parlez pour les autres et ils pensent pour vous ? »*

Est-il meilleure illustration de ce fameux statut ancillaire qui colle à la peau du traducteur depuis des siècles ? Déplorer le caractère ingrat de la traduction, son inéluctable servitude par rapport à l'original (surtout lorsqu'elle se fait plus littérale) est en effet un *topos* hérité du Moyen-Âge et qui se répand à la Renaissance<sup>1</sup>.

Deuxième mythe : le traducteur est un passeur. Il y a quelque chose d'à la fois actif et passif dans cette notion de passeur. Certes le passeur est

---

(1) Cf. Luce Guilerm, « L'auteur, les modèles et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI<sup>e</sup> siècle en France », *Revue des Sciences humaines*, N° 180, 1980-4, pp. 5-31.

l'agent actif du passage, mais par définition, un passage est fugace, il y a un lieu de départ et un lieu d'arrivée, en l'occurrence le texte original et le texte traduit, tout ce qui passe entre les deux, le processus même du traduire est secondaire, voire quelque peu accessoire d'après cette représentation pourtant si fréquente. Et surtout, comme le souligne le poète et traducteur Jacques Ancet<sup>2</sup>, la notion de passeur entretient l'illusion de l'équivalence des mots entre les langues, qu'entre le texte de départ et celui d'arrivée, le sens passe, et donc est le même, inaltéré. En ce cas, comment parler de médiation entre les cultures si nous restons dans *le même* ?

Troisième mythe, corollaire du premier, celui de l'effacement du traducteur, du gommage de la traduction, d'où la bonne traduction est celle qui ne sent pas la traduction, qui laisse entretenir l'illusion que le texte a été écrit en français dans l'original. Or, un traducteur qui s'efface, cela signifie une traduction qui reste, encore et toujours dans le même, au lieu d'être le lieu de rencontre avec l'autre. Et l'on oublie que la traduction « est la rencontre de deux subjectivités dans l'espace de leur différence<sup>3</sup> ». Un traducteur qui s'efface, c'est la non-rencontre entre les cultures.

Comment expliquer que l'on refuse encore, en France, au texte traduit ce qu'on accepte, dès lors que c'est écrit dans sa langue maternelle, sans « l'écran » de la traduction et, plus concrètement, sans la médiation d'un traducteur trouble-fête, menace constante pour la pureté de la langue de réception ? Je vois à ce paradoxe une explication toujours dans la réflexion d'Antoine Berman pour qui une traduction fondée sur la captation du sens, la fidélité au sens, est forcément ethnocentrique : « fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler<sup>4</sup>. » C'est justement dans cette conception du français comme réputé supérieur aux autres langues que les « Belles infidèles » trouvent leur origine et jettent les fondements d'une tradition de traduction ethnocentrique inéluctablement obsédée par « le linguistiquement correct ». Dans un contexte d'affirmation à la fois du royaume de France et de la langue française (ces deux entreprises allant de pair), au *topos* de l'ingratitude du travail de la traduction, d'humilité, de servitude du traducteur succède au Grand siècle celui de la supériorité du français sur les autres langues, même le latin, au nom du bon goût, de la clarté : il s'agit de « rendre la copie plus belle que l'original », de « transformer les rochers et épines de l'auteur [latin] en jardins délicieux ».

---

(2) Entretien avec Jacques Ancet, revue *Prétexte* (lisible sur Internet)

(3) Jacques Ancet, cité par Cédric Chauvin, *Fabula*, 19 novembre 2004.

(4) Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1994, p. 247.

Mais laissons la parole aux traducteurs de l'époque, et tout d'abord à Perrot d'Ablancourt, qui serait involontairement à l'origine de l'expression « Belles Infidèles » : « Lorsque la version de Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plaignirent de ce qu'elle n'était pas fidèle. Pour moi, je l'appelai la *belle infidèle*, qui était le nom que j'avais donné étant jeune à une de mes maîtresses. » (Ménage, 1740). Il n'hésite pas à juger de fort haut le style des auteurs qu'il traduit et justifie ainsi les libertés qu'il prend par rapport au texte original (préface à sa traduction des *Guerres d'Alexandre* d'Arrien, 1646) :

*Je me contenterai de dire qu'il y a une si grande quantité de noms propres dans cette Histoire que j'ai été contraint d'en rejeter une partie dans les marges ou dans les remarques. [...] Ceux qui s'y connaissent en éloquence verront bien la raison que j'ai eue d'en user de la sorte et d'abrégé quelques endroits trop languissants, outre que cet auteur est sujet à des répétitions fréquentes et inutiles que ma langue ni mon style ne peuvent souffrir.*

Et dans sa préface à sa traduction des œuvres de Tacite, 1640 :

*Tacite a coutume de mêler dans une même période, et parfois dans une même expression, diverses pensées qui ne tiennent pas l'une à l'autre et dont il faut perdre une partie, comme dans les ouvrages qu'on polit, pour pouvoir exprimer le reste sans choquer les délicatesses de notre langue et la justesse du raisonnement.*

Guillaume Colletet va même jusqu'à écrire un *Discours contre la traduction en vers* (1637), qui est aussi bien un plaidoyer en faveur de la création originale (dans la droite ligne de Du Bellay) qu'une critique quelque peu insolente des textes originaux d'autrui :

*C'est trop m'assujettir, je suis las d'imiter,  
La version déplaît à qui peut inventer ;  
Je suis plus amoureux d'un vers que je compose,  
Que des livres entiers que j'ai traduits en prose.  
Suivre comme un esclave un Auteur pas à pas,  
Chercher de la raison où l'on n'en trouve pas, [...]   
Faire d'un sens confus une raison subtile,  
Joindre au discours qui sert un langage inutile, [...]   
Et vouloir par souvent par un caprice extrême  
Entendre qui jamais ne s'entendit soi-même ;  
Certes c'est un travail dont je suis si lassé,  
Que j'en ai le corps faible et l'esprit émoussé.*

Le XVIII<sup>e</sup> siècle demeure sur cette pratique corrigeante et lissante de la traduction au nom de la clarté, apanage, croit-on, de la langue française. Au point que Rivarol pourra, dans son fameux *Discours de l'universalité de la langue française*, en 1783, rendre un hommage quelque peu grandiloquent et empreint de suffisance à la langue française et à son génie (maître mot de l'époque) :

*C'est en vain que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations : la syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n'est pas clair n'est pas français.*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Mme de Staël et Victor Hugo, entre autres, appellent au contraire à l'ouverture sur l'étranger, à la fécondation de la langue et de la littérature nationales par l'altérité, dans la droite ligne de la pensée du romantisme allemand sur la traduction ; et le XIX<sup>e</sup> siècle est celui des traductions littérales et « archéologiques » de Chateaubriand, François-Victor Hugo, Leconte de Lisle et de bien d'autres. J'aimerais rappeler cette superbe préface écrite par Victor Hugo à la traduction de Shakespeare réalisée par son fils :

*Traduire Shakespeare, le traduire réellement, le traduire avec confiance, le traduire en s'abandonnant à lui, le traduire avec la simplicité honnête et fière de l'enthousiasme, ne rien éluder, ne rien omettre, ne rien amortir, ne rien cacher, ne pas lui mettre de voile là où il est nu, ne pas lui mettre de masque là où il est sincère, ne pas lui prendre sa peau pour mentir dessous, le traduire sans recourir à la périphrase, cette restriction mentale, le traduire sans complaisance puriste pour la France ou puritaine pour l'Angleterre, dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, le traduire comme on témoigne, ne point le trahir, l'introduire à Paris de plain-pied, ne pas prendre de précautions insolentes pour ce génie, proposer à la moyenne des intelligences, qui a la prétention de s'appeler goût, l'acceptation de ce géant, le voilà ! En voulez-vous ? Ne pas crier gare, ne pas être honteux du grand homme, l'avouer, l'afficher, le proclamer, le promulguer, être sa chair et ses os, prendre son empreinte, mouler sa forme, penser sa pensée, parler sa parole, répercuter Shakespeare de l'anglais en français, quelle entreprise !*

Quant au XX<sup>e</sup> siècle, il demeure, pour la traduction, ethnocentriste, obnubilé par le « beau français » ; la préface écrite par Marc Chapiro à sa traduction des *Frères Karamazov*, en 1956, le montre bien :

*Il est de notoriété publique que Dostoïevski écrivait mal. Sa phrase est le plus souvent longue et lourde, pleine de répétitions, coupée d'incidentes, et se trouve, de ce fait, complètement dépourvue d'harmonie. On a, en effet, l'impression de s'y embourber à mi-chemin. Il ne serait pas exagéré de dire qu'un collégien écrivant de la sorte n'obtiendrait pas son baccalauréat. [...] La lourdeur du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu. [...] Une autre difficulté de la traduction est inhérente au génie de la langue russe, qui, comme la plupart des langues jeunes, est éminemment suggestive. Beaucoup de choses sont contenues dans la phrase russe, sans être expressément formulées. Le français, au contraire, comme toute langue évoluée, est essentiellement explicite. Pour rendre les suggestions de la phrase russe, il faut souvent la compléter.*

On appréciera au passage les jugements peu scientifiques sur le génie de la langue russe, les particularités des langues « jeunes » et « évoluées »...

Que nous réserve le XXI<sup>e</sup> ? Il est permis d'être optimiste à la lumière des réflexions et « théories de la traduction » nées à la fin du siècle précédent.

Henri Meschonnic s'élève contre la conception générale et erronée de la traduction comme devant « couler de soi », « être naturelle » : pour lui, c'est une traduction qui s'efface elle-même et qui ne peut s'inscrire dans la mouvance obligée de l'acte d'écrire, car la littérature est toujours innovante, or le traducteur est prisonnier de la traduction et d'évidences qui font loi<sup>4</sup> ; Antoine Berman va même jusqu'à affirmer qu'« une traduction qui “sent la traduction” n'est pas forcément mauvaise (alors qu'inversement on pourrait dire qu'une traduction qui ne sent pas du tout la traduction est forcément mauvaise)<sup>5</sup> ». Dans son ouvrage sur la critique de la traduction, il définit d'ailleurs la *position traductive* comme « le compromis entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a “internalisé” le discours ambiant sur le traduire (les “normes”)<sup>6</sup> ». Enfin, Jean-Louis Cordonnier constate à juste titre que l'on *désécrit* : « À l'heure où, parmi les principaux critères de traduction, le “ce n'est pas français”, ou le “ça ne sonne pas français” » sont toujours en vogue comme critères décisifs, tout traducteur devrait méditer ce que nous dit Steiner. Car que ne fait-on pas en traduction

(5) Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

(6) Antoine Berman, *Pour une critique des traductions* : John Donne, Gallimard, 1995, p. 74.

pour faire français ? On modifie la ponctuation. On bouleverse le rythme. On enlève les répétitions. On coupe ce qui, pour un “esprit français”, paraît superflu. À l’inverse, on ajoute, car il faut flatter le “génie” de la langue française (mais de quoi s’agit-il précisément ? Personne ne peut le dire). On redistribue les phrases et les paragraphes. On rationalise ce qui heurte trop la raison française. On clarifie. On détruit les réseaux signifiants. On désystematise. On efface les connotations culturelles que le lecteur français ne “comprendrait” pas, ou qui risqueraient de le choquer. Car on a un grand souci du lecteur. Duquel ? Du lecteur français. Point. Comme s’il existait un lecteur type. Comme si l’auteur du texte avait écrit pour un lecteur type. En un mot donc : *on désécrit*<sup>7</sup> ».

À tous ces mythes qui pèsent sur la traduction et l’enferment dans le même, la fermeture, j’opposerai les notions essentielles d’*éthique* du traducteur, aussi bien par rapport au texte traduit, à l’auteur traduit qu’à son public, et d’*engagement à la médiation culturelle* de la part du traducteur, pour que la traduction soit ouverte à l’autre, décentrement et rencontre entre les cultures. Mais pour cela, l’expérience de la traduction ne doit pas être seulement pratique, elle doit être aussi réflexion sur cette pratique, distance et conscientisation.

Accompagner la pratique traduisante d’une réflexion, c’est aussi se poser cette question : quelle traduction, pour quelles relations entre les langues-cultures ? Dans un monde multilingue, et surtout dans une Europe qui revendique le plurilinguisme et la diversité des langues-cultures comme source d’ouverture et de richesse, l’orientation de la traduction est un enjeu majeur. Car ce qui se noue dans la traduction (et il est impératif que le traducteur en ait pleinement conscience), c’est le rapport à l’étranger et à sa propre culture, la relation entre l’Autre et Moi, l’ouverture à l’Autre sans qu’il apparaisse comme une menace pour ma propre identité, en l’occurrence culturelle et collective, ou pour la richesse de la langue. Encore une dichotomie à dépasser : l’étranger comme enrichissement *versus* l’étranger comme contamination.

Or on ne saurait, je crois, concevoir une véritable éthique de la traduction sans procéder au préalable à une « archéologie » de la traduction, à l’histoire des modalités suivant lesquelles s’est opérée cette médiation culturelle au cours des siècles et selon les pays.

D’où l’importance de connaître les différents modes de traduire qui ont eu cours dans l’histoire, modes liés à la représentation que se sont faits

---

(7) Jean-louis Cordonnier, *Traduction et culture*, Didier / Hatier, 1995, p. 162.

traducteurs, usagers des langues et représentants du pouvoir sur leur propre langue/culture et les autres, considérées comme supérieures et plus belles, ou, au contraire, comme inférieures et négligeables pour savoir pourquoi on a traduit de telle ou telle manière, avec telle ou telle visée, en privilégiant telle ou telle conception de la fidélité, quelles ont été les différentes positions traductives assumées par les traducteurs au sein de normes, d'un tissu de relations liées au pouvoir et à la culture ambiante : c'est seulement cette épaisseur historique, cette « archéologie » de la traduction qui peuvent permettre au traducteur de mieux comprendre ce qui, aujourd'hui encore, gouverne les modes de traduire, et de prendre plus de recul par rapport à sa propre pratique, mais aussi à sa propre culture, pour être ouvert à l'Autre, dépasser l'ethnocentrisme ambiant.

## *The Jumping Frog* de Mark Twain

*Le triple texte que voici est extrait d'une plaquette publiée aux États-Unis en 1903 sous le titre : The Jumping Frog, in English, then in French, then clawed back into a civilized language once more by patient, unremunerated toil, qu'on traduit en français par « écrit d'abord en français, mis ensuite en anglais, puis péniblement reconstitué et rendu au langage civilisé grâce au labeur patient et désintéressé de l'auteur ».*

*Mark Twain y retraduit en anglais (III) la version française (II) — parue en 1872 dans la Revue des Deux Mondes — d'un de ses contes les plus célèbres (I).*

*Le traducteur français avait fait précéder le récit de Twain d'une présentation élogieuse ; il y commettait toutefois l'imprudenc e de se demander pourquoi cet échantillon d'humour national avait le don de précipiter le lecteur américain dans un fou rire convulsif. Twain, qui le traite d'iconoclaste sans lui faire l'honneur de le nommer, lui rend la monnaie de sa pièce : « Pourquoi, s'écrie-t-il, ce monsieur a-t-il éprouvé le besoin de défigurer un pauvre étranger comme moi ? Il n'a pas du tout traduit mon histoire, il l'a purement et simplement mise sens dessus dessous ; après son intervention, elle ressemble à celle que j'ai écrite comme moi j'ai l'air d'un méridien de longitude. » Et pour démontrer au public la prétendue incompétence, ou la perversion, du « malheureux Français », il procède à une nouvelle rédaction de son conte dans laquelle il calque en anglais les éléments et la distribution de la phrase française. Le produit de cette translation est une langue aberrante qui donne à sa plaisanterie une résonance singulière. Twain aurait-il pressenti, bien avant Jakobson, que « les activités de traduction doivent être un objet d'attention constante pour la science du langage » ?*

Sylvia Roubaud



THE JUMPING  
FROG OF  
CALAVERAS  
COUNTY (I)

Smiley was monstrous proud of his frog, and well he might be, for fellers that had travelled and been everywhere all said he laid over any frog that ever they see... One day a feller, a stranger in the camp, he was – come acrost him with his box and says:

«What might it be that you've got in the box?»

And Smiley says, sorter indifferent like :

«It might be a parrot, or it might be a canary, may be but it ain't – it's only just a frog.»

And the feller took it, and looked at it careful and turned it round this way and that, and says :

«H'm-so'tis. Well, what's he good for?»

«Well», Smiley says, easy and careless, «he's good enough for one thing, I should judge – he can outjump any frog in Calaveras county.»

The feller took the box

LA GRENOUILLE  
SAUTEUSE DU  
COMTÉ DE  
CALAVERAS (II)

Smiley était monstreusement fier de sa grenouille, et il en avait le droit, car des gens qui avaient voyagé, qui avaient tout vu, disaient qu'on lui ferait injure de la comparer à une autre... Un jour, un individu étranger au camp l'arrête avec sa boîte et lui dit :

«Qu'est-ce que vous avez donc, serré là-dedans?»

Smiley dit d'un air indifférent :

«Cela pourrait être un perroquet ou serin, mais ce n'est rien de pareil, ce n'est qu'une grenouille.»

L'individu la prend, la regarde avec soin, la tourne d'un côté et de l'autre puis il dit :

«Tiens ! En effet ! À quoi est-elle bonne?»

«Mon Dieu, répond Smiley, toujours d'un air dégagé, elle est bonne pour une chose à mon avis, elle peut battre en sautant toute grenouille du comté de Calaveras.»

THE FROG  
JUMPING OF THE  
COUNTY OF  
CALAVERAS (III)

Smiley was monstrously proud of his frog, and he of it was right, for some men who were travelled, who had all seen, said that they to him would be injurious to him compare to another frog... One day an individual stranger at the camp him arrested with his box and him said:

«What is it that you have then shut up there within?»

Smiley said with an air indifferent:

«That could be a paroquet or a syringe, but this no is nothing of such, it not is but a frog.»

The individual it took, it regarded with care, it turned from one side and from the other, then he said:

«Tiens! In effect! At what is she good?»

«My God!» respond Smiley always with an air disengaged, «she is good for one thing to my notice, she can

again, and took another long particular look, and give it back to Smiley and says, very deliberate: «Well», he says, «I don't see no points about that frog that's any better'n any other frog.»

L'individu reprend la boîte, l'examine de nouveau longuement et la rend à Smiley en disant d'un air délibéré : « Eh bien, je ne vois pas que cette grenouille ait rien de mieux qu'aucune grenouille. »

batter in jumping all frogs of the county of Calaveras.»

The individual re-took the box, it examined of new longly, and it rendered it to Smiley in saying with an air deliberate:

«Eh bien, I no saw that that frog had nothing of better than each frog.»

*Cet article est paru pour la première fois en février 1973, dans la revue Change (Éditions Seghers/Laffont).*

Françoise Cartano

## La SOFIA, c'est parti !

Par un arrêté en date du 7 mars 2005, le ministère de la Culture et de la Communication a agréé la SOFIA (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit) pour la gestion du droit de prêt en bibliothèque. C'est le dernier acte d'un long processus et le franchissement d'une étape capitale pour les écrivains et les traducteurs.

### *Rappel historique*

Si la loi du 11 mars 1957, devenue Code de la propriété intellectuelle (CPI) en 1992, fonde juridiquement le statut de l'auteur, sa protection sociale ne fut véritablement assurée qu'en 1977, avec la création de l'AGESSA qui le dotait enfin d'un système d'assurance santé et vieillesse obligatoire comparable à celui dont bénéficiaient les autres catégories de la population active. Le régime de protection de l'AGESSA n'a cessé de s'améliorer depuis, pour atteindre le niveau de protection accordé à l'ensemble des salariés relevant du régime général de sécurité sociale en ce qui concerne les dépenses de santé et l'indemnisation des congés maladie. En revanche, l'indemnisation du chômage, comme le bénéfice des congés payés – notions difficiles à définir pour une activité de création qui n'est pas rémunérée en tant que telle, mais sous forme de droits proportionnels, au titre de l'exploitation qui est faite de l'œuvre achevée – sont demeurés problématiques ou inexistants. Surtout, l'absence de régime de retraite complémentaire (alors que toutes les catégories de créateurs en bénéficiaient) pénalisait gravement les auteurs en rendant leur professionnalisation hasardeuse.

Par ailleurs, le développement de nouveaux modes de représentation ou de diffusion des œuvres, sans autorisation formelle des ayants droit, ni rémunération *ad hoc* – c'est-à-dire en double infraction avec le CPI –

donnait lieu à de persistantes revendications des auteurs et des éditeurs. Le problème de la photocopie généralisée d'œuvres protégées finit par trouver une solution en 1995 par un système de licence légale qui confia au Centre français de copie (CFC) la gestion collective des redevances prévues pour rémunérer les ayants droit d'œuvres photocopées. Puis, sous la pression de la SOFIA, créée en 1999 par la Société des gens de lettres (SGDL), rejointe en 2000 par le Syndicat national de l'édition (SNE), et administrée à parité par les auteurs et les éditeurs, le bénéfice de la loi sur la copie privée numérique fut étendu à l'écrit. La délicate négociation du partage entre les différentes catégories d'ayants droit éligibles à cette rémunération (dont le principe était acquis depuis longtemps pour les œuvres sonores et audiovisuelles) ayant enfin abouti, la SOFIA percevra très prochainement sa part des rémunérations réservées à l'écrit, et répartira les sommes à égalité entre auteurs et éditeurs.

Restait le volet sans doute le plus délicat, dans la mesure où il mettait en concurrence des principes et des intérêts légitimes mais apparemment contradictoires : le prêt des œuvres en bibliothèque. La directive européenne relative au droit de location et de prêt des œuvres devait être transcrite en droit français, mais le sujet était polémique et passionné, et il fallut la détermination sans faille des auteurs et des éditeurs parlant d'une même voix au sein de la SOFIA pour arriver à la loi du 18 juin 2003 instituant un système de rémunération au profit des auteurs (rémunération partagée 50/50 avec les éditeurs) pour le prêt des livres en bibliothèque. Cette loi, qui plaçait enfin dans la légalité la belle mission des bibliothèques, maillon principal d'une politique démocratique de lecture publique, prévoit aussi qu'une partie des sommes perçues au titre du droit de prêt serait affectée au financement d'un régime de retraite complémentaire pour les écrivains et les traducteurs. On se souvient que le financement du dispositif découle de deux sources. La première, à la charge de l'État (ministères de la Culture et de l'Enseignement supérieur) est calculée sur la base d'un forfait par inscrit en bibliothèque de prêt. La seconde, à la charge de l'ensemble des collectivités responsables de bibliothèques de prêt, est assurée par un prélèvement sur les achats de livres destinés à ces bibliothèques grâce à un plafonnement, réclamé avec urgence par les libraires, des remises consenties sur ces achats. La moitié des sommes ainsi dégagées resteront acquises aux fournisseurs de livres, l'autre contribuant à financer le droit de prêt. Quatre années s'étaient écoulées entre la fondation de la SOFIA et la perspective de rentrées financières. Quatre années financées exclusivement par la SGDL et le SNE. Il en faudra deux de plus pour que l'agrément de la SOFIA pour gérer le droit de prêt transforme cette perspective en assurance, puis en réalité. Sans doute faut-il souligner l'importance de l'engagement économique de la SGDL et du SNE dans cette

longue aventure et se réjouir que ces six années de fonctionnement paritaire aient marqué un changement profond dans les relations entre auteurs et éditeurs : quel que soit le déséquilibre du rapport de force entre elles, les deux parties ont appris à admettre qu'elles étaient partenaires et que leurs intérêts étaient liés dès lors que l'on entrait dans le champ de la gestion collective.

*Perception du droit de prêt*

Concernant la part à la charge de l'État (forfait par inscrit en bibliothèque), la contribution pour les années 2003 (six mois), 2004 et 2005 – soit une somme d'environ 23 millions d'euros – vient d'être versée à la SOFIA.

Pour ce qui est de la part à la charge des collectivités, la SOFIA a prévu de s'appuyer sur deux partenaires : DILICOM (société interprofessionnelle ayant pour mission de développer les échanges de données informatisées entre les partenaires commerciaux du livre – éditeurs, distributeurs et libraires) et le CFC pour la validation et l'exploitation des déclarations fournies par les libraires et les bibliothécaires.

- Les libraires : ils ont l'obligation légale de communiquer les informations relatives aux acquisitions de livres par les bibliothèques afin de permettre à la SOFIA de facturer les sommes dues au titre de la rémunération du prêt. Pour les années courantes, les libraires communiquent la liste de leurs bibliothèques clientes d'une part, et les références des livres achetés d'autre part. Un système transitoire de déclaration simplifiée a été mis en place pour les années d'antériorité (2003 et 2004). La validation de ces données, après croisement et éventuelles rectifications, déclenche la facturation des sommes dues. Plusieurs modalités de transmission des données sont offertes : recours à un automate spécifique se connectant à DILICOM, saisie en ligne sur une grille *ad hoc* dans un espace privatif sur le site de la SOFIA, ou encore courrier électronique accompagné de fichiers normalisés.

- Les bibliothécaires : comme leurs fournisseurs, les bibliothèques de prêt ont depuis le vote de la loi l'obligation de communiquer certaines informations relatives aux acquisitions de livres : date, références, montant global des achats, coordonnées du fournisseur. Trois procédures sont mises en place pour la communication de ces données : un automate spécifique du logiciel de comptabilité de la bibliothèque transmet les infos à DILICOM, ou un fichier informatisé (type Excel) transmet en document joint via une connexion Internet sécurisée sur le site de la SOFIA, ou encore la bibliothèque opère une saisie en ligne sur une grille proposée dans l'espace réservé à chaque

bibliothèque sur le site de la SOFIA. Comme pour les libraires, la période d'antériorité bénéficie d'un système simplifié.

Par ailleurs, la SOFIA a prévu de participer au coût du déploiement du système informatique mis en place par les libraires. Elle organisera aussi des actions de communication et des rencontres en région pour que la mise en place du système se fasse en harmonie avec tous ses acteurs.

#### *La répartition aux ayants droit*

Toutes les modalités de la répartition et du versement des sommes dues aux auteurs et aux éditeurs ne sont pas encore arrêtées. Mais l'essentiel est fixé par la loi : paiement déclenché par l'achat du livre (et pas par l'emprunt, donc un seul versement, l'année de l'achat), partage à 50/50 avec l'éditeur, intangibilité des sommes versées au titre du droit de prêt (qui ne peuvent donc venir en compensation d'un à-valoir prévu par le contrat d'édition). Reste à traiter les cas particuliers : traductions, selon qu'il y a réciprocité ou non avec le pays de l'auteur de l'œuvre originale, œuvres de collaboration, notamment.

La SOFIA verse directement leur part aux auteurs membres de la SOFIA (dont elle connaît forcément les coordonnées). Pour les autres, les sommes transiteront par l'éditeur qui les reverse intégralement, et sans délai, aux auteurs. A noter que l'éditeur peut aussi choisir de communiquer les informations nécessaires à un versement direct aux auteurs.

Toutes les informations permettant d'assurer un maximum de transparence seront mises en ligne sur le site. Les titres achetés par exemple, à charge ensuite pour l'auteur de vérifier le paiement de sa part de rémunération. Mais il est clair que l'adhésion des auteurs à la SOFIA reste leur meilleure garantie.

#### *Retraite complémentaire*

Le régime entré en vigueur en 2004 est géré par l'IRCEC (Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création) qui ne regroupe plus que des bénéficiaires de droits d'auteur. Le dispositif mis en place par la loi est fortement incitatif pour les écrivains et les traducteurs. En effet, une part de la rémunération du droit de prêt est affectée annuellement au financement par abondement à hauteur des cotisations versées. Par ailleurs, les auteurs peuvent choisir chaque année le montant de leur cotisation en fonction de leurs revenus. La loi stipule que la part affectée au financement des retraites peut atteindre 50 % de l'ensemble des rémunérations perçues. Les évaluations actuelles, cependant, permettent d'anticiper des prélèvements situés entre 15 et 20 % des sommes collectées. Seuls les auteurs affiliés à l'AGESSA peuvent bénéficier du régime de l'IRCEC.

(Attention, on est assujetti dès lors que l'on touche des droits d'auteur faisant l'objet d'un précompte des cotisations obligatoires ; mais ne sont affiliés que les assujettis qui en font la demande en déclarant un minimum de 6 600 € annuels de droits).

La cotisation est obligatoire et son montant compris entre 276 et 2 208 €, correspondant à 6 et 48 points. La moitié est prise en charge par les droits de prêt. Un point se solde actuellement à 5,8 € par an. On ne peut cotiser au-delà de 65 ans et l'IRCEC ne prévoit pas de rachat de points. Les « seniors », dont la carrière a commencé avant la création de l'AGESSA, ce qui rend hypothétique l'accumulation de 160 trimestres au plafond pour une retraite de base complète, ont donc des chances restreintes, voire inexistantes de réussir à se constituer cette retraite complémentaire tant attendue. Il leur faudra donc ajouter une force de travail encore monnayable à la longévité, si longévité ils connaissent.

Une conclusion à cette longue histoire ? Plus de vingt ans se sont écoulés depuis qu'un rapport (commandé à Pierre-François Racine) concluait à l'urgence d'instituer un système de retraite complémentaire au bénéfice des auteurs. La plupart des pays européens ont mis en place un système de rémunération du droit de prêt au bénéfice des auteurs depuis... des décennies parfois, tout en développant leur réseau de bibliothèques de prêt. Les auteurs français affiliés à l'AGESSA ont payé leurs premières cotisations à l'IRCEC, et ceux, affiliés ou pas, dont certains titres ont été achetés par des bibliothèques depuis 2003, toucheront sans doute leurs premiers euros en rémunération du droit de prêt d'ici la fin 2006. Alors finalement, la persévérance paie. Il suffit d'être patient en plus, et capable de se réjouir pour les générations futures. L'occasion n'est pas si fréquente.

---

Peter Bergsma

## **Dans le havre d'Amsterdam**

Pour se limiter à l'Europe, je pense que de nos jours, tout pays européen qui se respecte se devrait de disposer d'un collège de traducteurs : un endroit où puissent se rencontrer les traducteurs de divers pays pour travailler tranquillement à leur projet et mener à bien leurs recherches concernant la civilisation et le pays dont ils traduisent la langue. L'implantation d'un tel collège sur son territoire devrait aller de soi au même titre que, disons, l'implantation d'ambassades à l'étranger. Et l'Europe devrait soutenir activement les pouvoirs publics nationaux dans la défense de cette conviction. En ces temps de nationalisme et de régionalisme exacerbés, tous ceux qui regardent par-dessus les frontières et sont engagés dans la diffusion d'autres cultures devraient être traités par les cultures en question avec tous les égards dus à leur engagement.

Les Hollandais passent en général pour un peuple rationnel, pragmatique, terre-à-terre – même si l'histoire récente semble démentir quelque peu cette vision. C'est pourquoi, si l'on me demande d'écrire un article sur le collège de traducteurs dont je suis directeur, j'aurai naturellement tendance à commencer par une description pratique et, surtout, à tempérer mon lyrisme.

Le Collège des traducteurs d'Amsterdam, de son nom officiel « Het Vertalershuis/Translators' House », est un bâtiment blanc sis dans une avenue plantée de grands arbres du quartier recherché d'Amsterdam-Sud, à quelques pâtés de maisons du prestigieux Concertgebouw et des trois plus grands musées de la ville, le musée Van Gogh, le Stedelijk et le Rijksmuseum. Le rez-de-chaussée accueille un bureau, une bibliothèque renfermant une collection extensive d'ouvrages littéraires et de référence,



une salle de réunion et un garage avec cinq vélos. Les trois étages offrent une cuisine commune, une terrasse ainsi que cinq studios tous équipés d'une douche et d'un WC, d'une prise de téléphone indépendante et d'un ordinateur dûment connecté à Internet. Les traducteurs qui souhaitent résider au collège doivent avoir un contrat de traduction pour un livre de fiction ou non-fiction littéraire en néerlandais, qu'il soit des Pays-Bas ou de Flandre. Le collège reçoit chaque année 40 à 45 traducteurs venant d'en moyenne 20 pays pour une période de deux semaines minimum à deux mois maximum. Ils reçoivent une bourse de séjour de 1 000 € par mois, à laquelle s'ajoute à partir du 1<sup>er</sup> mai 2005 (*TransLittérature* aura donc la primeur de cette information) un défraiement pour le transport plafonné à 250 €.

Voilà pour les détails pratiques du fonctionnement du collège actuel, entré en service le 27 mai 1997, succédant à un autre « Vertalershuis » qui hébergeait dans la même cité deux traducteurs, et fondé, lui, en 1991 sous l'impulsion de Nelleke van Maaren, traductrice et alors membre de la Vereniging van Letterkundigen, l'association professionnelle qui regroupe auteurs et traducteurs aux Pays-Bas. Par le CEATL, elle avait fait la connaissance d'Elmar Tophoven, fondateur du Europäisches Übersetzer-Kollegium de Straelen, et avait pu assister durant plusieurs Assises à la genèse du collège d'Arles, alors encore sis rue de la Calade. Ce premier collège des traducteurs amstellodamois, installé dans un bel appartement de plain-pied à Amsterdam-Sud, pouvait héberger deux personnes ayant chacune leur chambre mais devant partager cuisine et salle de bains. C'était à l'époque une fondation indépendante, financée par le ministère de la Culture et soutenue par une petite subvention de la Commission Européenne. En 1996, le collège est rentré dans le giron de la Fondation pour la production et la traduction de la littérature néerlandaise (NLPVF), qui s'emploie notamment à la promotion de la littérature néerlandaise à l'étranger et est financée par le ministère de la Culture. Aussitôt, il s'est produit un miracle qu'en ces temps de désinvestissement des pouvoirs publics, on a quelque mal à se représenter : le secrétaire d'État à la Culture de l'époque, M. Nuis, a eu la bonne idée de réserver sur son budget un million de florins (450 000 €) pour l'achat d'un immeuble permettant d'héberger un collège plus grand. Simultanément, le budget du NLPVF fut augmenté, ce qui permit d'embaucher à temps partiel un directeur, un assistant et un concierge aux attributions multiples.

Huit années se sont déjà écoulées depuis l'inauguration officielle du Collège nouvelle manière par M. Nuis et depuis, cette institution est devenue un instrument efficace de la promotion de la littérature néerlandaise à

l'étranger entreprise par le NLPVF. L'attention aux traducteurs et aux traductions est en effet un point essentiel de la politique de la Fondation ; elle est parfaitement consciente que la réception de la littérature qu'elle cherche à promouvoir dépend de la qualité des traductions. Bien qu'à l'échelle européenne, avec ses seize millions de locuteurs aux Pays-Bas et ses six millions en Flandres, le néerlandais ne soit pas, contrairement à l'opinion reçue, une « petite langue », il n'en reste pas moins que les traducteurs du néerlandais ne sont guère exposés à cette langue dans leur propre pays. Il est donc très important qu'ils puissent prendre un bain de culture néerlandaise, des cafés et supermarchés aux musées ou bibliothèques... « Si c'est pour rester collés à votre bureau, autant rester chez vous », taquinons-nous souvent nos traducteurs ; « donc, sortez abondamment ! » Amsterdam offre l'avantage d'être le centre de la vie littéraire nationale : la plupart des auteurs et des éditeurs de littérature y sont réunis. D'ailleurs, un observateur attentif pourrait remarquer plus d'un auteur connu franchissant le seuil de notre Collège dans le but de se concerter avec son traducteur.

Outre l'accueil et l'accompagnement de traducteurs étrangers, le Collège assume sur le terrain une bonne part de la politique en matière de traduction du NLPVF.

Cela implique en particulier, trois fois par an en moyenne, l'organisation d'ateliers permettant à des traducteurs confirmés de confronter leur pratique quotidienne ou bien à des traducteurs débutants d'enranger savoirs et expériences. Durant ces ateliers de traduction, dirigés par une personne maîtrisant la langue source et une autre maîtrisant la langue cible, l'on travaille sur un texte dont chaque participant a déjà préparé une traduction. L'auteur du texte à traduire est généralement présent à un moment ou un autre de l'atelier ; sont parfois aussi invités des directeurs littéraires de maisons d'édition du pays concerné. Par exemple : les 1<sup>er</sup> et 2 juillet prochain se tiendra à Paris un atelier néerlandais-français pour traducteurs jeunesse. Langue cible et genre (fiction, non-fiction à caractère littéraire, littérature jeunesse) de chaque atelier sont décidés en accord avec le NLPVF ; l'expérience que ce dernier a du marché lui permet de savoir où sont les besoins en bons traducteurs du néerlandais.

Le Collège assume aussi l'organisation pratique des trois prix de traduction bisannuels du NLPVF, le Vondel Translation Prize, destiné à un traducteur du néerlandais à l'anglais, l'Else-Otten-Preis, destiné à un traducteur du néerlandais à l'allemand, et le Prix de Traduction du NLPVF, destiné à un traducteur qui s'est particulièrement illustré pour faire connaître la littérature néerlandaise dans son pays.

Enfin, le Collège assume l'organisation des Literaire Vertaaldagen, pendant néerlandais des Assises d'Arles auxquels participent annuellement environ deux cents traducteurs néerlandais et étrangers. Dans ces Journées de la traduction littéraire, l'une est consacrée à un sujet particulier ; pour citer quelques exemples des années précédentes : « Retraduire » ou « Traducteur cherche texte, texte cherche traducteur ».

Au début de cet article, j'affirmais que selon moi, tous les pays devraient avoir leur collège de traducteurs, même si dans la réalité on est encore loin du compte. Pourtant, RECIT, le Réseau des collèges de traducteurs européens, compte déjà dix membres, et vraisemblablement bientôt douze. Les dix directeurs lancés dans cette aventure se concertent régulièrement au sujet de leurs activités respectives et des demandes de subventions à l'Europe, une corvée chaque année grande consommatrice de notre temps et l'un des points noirs de cette fonction, qui par ailleurs ne manque pas de bons côtés. C'est Claude Bleton qui a été le premier président de RECIT, à sa fondation en l'an 2000, et qui abandonnera cette fonction en même temps que la direction du CITL à Arles. Si Arles a toujours été mon centre préféré (après mon propre collège, bien sûr), c'est, hormis ma prédilection pour la France et le français, en grande partie grâce à Claude. Lui et moi avons multiplié les contacts ces dernières années, ayant beaucoup travaillé et ri ensemble – bien ri et travaillé, d'ailleurs. Il me manquera.

En relisant ce qui précède, je m'aperçois que ces quelques lignes résonnent tel un hymne à la gloire de mon collège de traducteurs. N'y a-t-il donc rien à améliorer ? Si, bien sûr. Bien que chaque année des dizaines de livres en néerlandais soient traduits en français, nous ne recevons que très peu de traducteurs vers le français, trois par an tout au plus. Nous invitons donc cordialement les personnes lisant ces quelques lignes et pouvant être concernées par un séjour chez nous à nous contacter !

Traduit du néerlandais par David Goldberg

Coordonnées :  
Van Breestraat 19  
1071 ZE Amsterdam  
TEL +31 20 470 97 40  
FAX +31 20 470 97 41  
E-mail [verthuis@xs4all.nl](mailto:verthuis@xs4all.nl)

Renseignements complémentaires sur le site de la Fondation pour la production et la traduction de la littérature néerlandaise : [www.nlpvf.nl](http://www.nlpvf.nl)

Laurence Kiefé

## Traducteurs en herbe

À force de nous démener pour être reconnus, nous les traducteurs, devenons de moins en moins transparents. Nous en voulons pour preuve les nombreuses sollicitations que nous recevons les uns et les autres tant de la part des milieux scolaire et universitaire (DESS) que professionnel (salons du livre et autres manifestations).

J'ai été amenée à tenter une expérience intéressante au Lycée Flaubert de Rouen avec une classe de seconde (européenne anglais), dans le cadre d'un travail interdisciplinaire. Pour les enseignants, il s'agissait, au départ, d'ouvrir les élèves sur la réalité du monde du livre et de l'édition. Mais le projet a vite pris une direction plus précise, davantage axée sur la langue et particulièrement la traduction.

Nous avons défini à trois (l'enseignante d'anglais, celle de français et moi-même) un certain nombre d'objectifs : il s'agissait de faire lire, de faire écrire et de faire traduire les élèves. Nous avons choisi pour cette expérience des fables d'Esopé réécrites par Toni Morrison, mises en BD par Pascal Lemaître et traduites par moi-même pour les Éditions Casterman.

C'était un choix intéressant parce qu'il permettait au professeur de français de faire étudier les différentes formes et versions de ces fables, au fil des siècles. Les élèves sont donc arrivés à la traduction dûment renseignés sur tout ce qui avait précédé ce texte, historiquement parlant. Ce qui m'a aidé à leur faire comprendre l'importance du contexte historique, sociologique, linguistique... dans l'élaboration d'une traduction.

La mise en œuvre s'est déroulée de la façon suivante :

- En cours de français, les élèves ont étudié un conte traditionnel (« Le petit Chaperon rouge ») à travers les versions « fixées » (Perrault et Grimm). Ils ont réécrit ce conte et leurs 33 nouvelles versions ont été publiées au niveau du lycée (grâce à une subvention).

Ils ont ensuite étudié une fable d'Esopé, « Le lion et la souris », puis sa réécriture par La Fontaine.

Ils ont effectué un travail identique sur « La cigale et la fourmi » : Esopé, La Fontaine, une version d'Andrée Chédid et après ma première visite, celle de Toni Morrison en v.f.

- En cours d'anglais, ils ont lu et expliqué la fable « Who's got game? The Lion or the Mouse? » de Toni Morrison. Puis ils ont fait un travail de traduction par groupes (sans voir la traduction publiée).

- Au centre de documentation du lycée, les élèves ont effectué parallèlement un travail de recherche sur les auteurs étudiés : Esopé, La Fontaine, Perrault, Toni Morrison, ainsi que sur le genre de la fable et les métiers du livre et de l'édition.

- Mes interventions :

Je suis venue à deux reprises. La première fois, j'avais lu attentivement leurs traductions de « The lion or the Mouse? » faites en cours d'anglais et je les ai abondamment commentées, afin de leur expliquer la différence entre une version et une traduction. En l'occurrence, la matière était particulièrement riche puisque les contraintes liées à cet album obligent le traducteur à des exercices de dextérité qui ont souvent amusé les élèves. En effet, non seulement il s'agit d'une bande dessinée (donc, contrainte de calibrage) mais en plus, Toni Morrison n'a pas hésité à faire des rimes et des phrases extrêmement rythmées !

Ensuite, nous avons fait ensemble, en atelier, la traduction d'une partie de « The Ant or the Grasshopper », (plus connue des élèves français sous le titre « La Cigale et la Fourmi » !), les enfants choisissant de travailler par groupes de deux ou trois.

Ils étaient donc actifs et c'est à travers l'expérience concrète de cette traduction qu'ils ont perçu que traduire, ce n'est pas seulement comprendre un texte, mais également le transmettre, en fonction de nombreux paramètres qui changent selon la nature du texte et le public visé. J'ai insisté sur le fait que la traduction était un travail d'écriture où il fallait acquérir une maîtrise de sa langue maternelle qui devenait ainsi un outil au service de la compréhension ; je leur ai également expliqué que le traducteur était l'auteur de sa traduction et qu'il s'agissait en outre d'un travail éminemment subjectif et forcément daté.

Les étapes de ce travail se sont imposées progressivement à nous. En effet, rien d'équivalent n'est prévu dans les programmes de l'Éducation Nationale. Peut-être parce que ce type d'intervention se trouve à l'articulation de l'enseignement du français et des langues et qu'il implique une collaboration étroite entre ces deux disciplines. Quoiqu'il en soit, nous avons eu le sentiment, avec ces enseignantes, d'ouvrir des horizons aux élèves en les amenant à comprendre le travail qu'il faut effectuer pour parvenir à transmettre ce qu'on perçoit d'un texte étranger.

Je suis revenue les voir, cette fois davantage pour répondre à leurs questions sur le métier de traducteur. Autre type d'expérience, tout aussi intéressante parce qu'elle montre à quel point les enfants sont avides d'apprendre des choses sur le monde du travail et à quel point ils en ignorent les règles...

Rendez-vous est pris pour l'année prochaine afin de renouveler cette expérience doublement enrichissante : à travers la traduction, à travers leur participation active au processus de traduction, les enfants ont pris conscience que leur langue maternelle est un outil infiniment perfectionné dont ils connaissent souvent, même sans le savoir, bien des subtilités.

---

Barbara Fontaine

## Rencontres berlinoises

Les germanistes connaissent sans doute la Fondation Robert Bosch pour avoir participé aux ateliers franco-allemands de Straelen ou pour s'être intéressés au Prix André-Gide. Dans le même esprit, la généreuse fondation de cet ingénieur allemand, décédé en 1942, qui a voulu consacrer sa fortune à une œuvre essentiellement culturelle et sociale, finance depuis 2004 une *Internationale Übersetzerwerkstatt*, en collaboration avec le Literarisches Colloquium Berlin (LCB).

J'ai donc eu le plaisir de participer à la deuxième session de cet atelier qui s'est tenu à Berlin du 13 au 20 mars 2005. Il suffisait, pour cela, d'être un traducteur ni trop débutant ni trop confirmé, de montrer un intérêt particulier pour la littérature allemande contemporaine, et de faire partie de la zone géographique concernée. L'appellation « atelier international » est en effet un peu abusive, dans la mesure où il réunit en réalité une immense majorité de traducteurs d'Europe de l'Est, auxquels ont droit de se joindre deux Occidentaux (un Américain et un Français) et deux Turcs. Les autres pays représentés étaient cette année : la Lituanie, la Russie, la Géorgie, la Biélorussie, l'Ukraine, la Bulgarie, la République Tchèque, la Hongrie, la Slovaquie et la Serbie.

Le principe de l'atelier consiste donc à réunir quinze traducteurs d'allemand traduisant chacun vers une langue différente, pour les faire travailler ensemble. Je dois dire que, jusqu'à mon arrivée à Berlin, j'étais certes très curieuse, mais aussi intriguée et même un peu perplexe devant le caractère insolite de cette formule. On connaît bien sûr l'intérêt d'une rencontre entre les différents traducteurs d'un même auteur, mais ce n'était pas un auteur commun qui nous réunissait en l'occurrence. Pour recréer cette

situation, les organisateurs avaient mis à notre programme deux auteurs contemporains et encore relativement peu traduits (Feridun Zaimoglu et Monika Maron). Ayant reçu leurs livres plusieurs mois avant le stage, nous devions nous en imprégner et traduire une dizaine de pages imposées pour chaque auteur, dans le but de travailler une journée avec chacun. C'est une expérience à la fois stimulante et frustrante, comme on imagine. Stimulante déjà parce que c'est un rare plaisir auditif et linguistique, musical presque, d'entendre un même texte lu dans quinze langues, sous l'œil médusé de l'auteur qui ne reconnaît ici et là que ses noms propres. Stimulante aussi parce que l'on peut comparer ses difficultés, constater, par exemple, que la traduction des dialectes allemands est aussi problématique pour un Géorgien que pour un Français, et y chercher des solutions communes. Ce charme a néanmoins un revers ou des limites, c'est qu'on n'a jamais de la solution ukrainienne ou serbe que la traduction, l'explication allemande. Et j'imagine aisément que la frustration est du même ordre pour l'auteur, qui peut nous éclairer sur certains passages, nous donner des pistes, mais non pas apprécier les différentes traductions. Même Monika Maron, qui a vécu plus de quarante ans en Allemagne de l'Est, n'avait plus assez de souvenirs du russe ! Et Zaimoglu, d'origine turque, disait avoir perdu sa langue maternelle au point de ne plus pouvoir en saisir les nuances. Le bilan de ces séances de travail reste à mes yeux très positif ; je ne pourrai plus lire Monika Maron sans entendre la musique du hongrois ou du lituanien et je reprendrai cette lecture chaque fois que j'aurai envie d'un petit voyage intérieur en Europe de l'Est...

Au-delà du travail à proprement parler, l'échange quotidien avec nos homologues européens a d'ailleurs été un aspect très réjouissant et enrichissant du séjour. Comme nous étions logés et nourris, à quelques exceptions près, dans ce lieu enchanteur qu'est le Literarisches Colloquium Berlin – maison littéraire et résidence pour écrivains, située en dehors du centre ville, au bord du célèbre Wannsee – nous avions tout loisir de continuer à partager nos expériences en dehors de séances de travail. A cette occasion, j'ai pu confirmer l'impression que m'avait laissée la semblable *Sommerakademie* du LCB à laquelle j'avais participé quelques années plus tôt : certes, nous autres Français pouvons encore apporter beaucoup d'améliorations à notre statut de traducteur littéraire, mais notre situation paraît plutôt enviable par rapport à celle que connaissent les Biélorusses, les Turcs ou même les Américains. On relativise certaines choses et on mesure les progrès effectués grâce à l'ATLF en sachant que les traducteurs de ces pays n'ont ni couverture sociale, ni retraite, ni association, et qu'il est impensable là-bas de vivre exclusivement de la traduction littéraire. Kafka et Stefan Zweig n'ont pas encore été traduits partout, et ma collègue serbe a



dû refuser de traduire *L'Homme sans qualités* parce qu'elle n'aurait touché aucune avance et aurait dû travailler plusieurs années sans rien gagner ! Bref, je me suis fait l'effet pendant une semaine d'une grande privilégiée, sentiment certes égoïste et qui s'estompe rapidement au retour mais qui valait le voyage.

Les autres journées de notre séjour ont été consacrées à la visite de la Foire du Livre de Leipzig. C'était une aventure moins insolite, même si on n'a pas tous les ans l'occasion de se rendre à Leipzig au mois de mars. Pour moi c'était une première, et j'ai apprécié le caractère provincial, au meilleur sens du terme, de cette petite foire plus humaine que sa grande sœur de Francfort. Mon plus fort souvenir de Leipzig restera la *Leipziger Lesenacht* – une nuit de lectures – qui se tient simultanément en différents lieux de la ville : des auteurs célèbres alternent avec de jeunes débutants pour lire des extraits de leur œuvre dans des caves, des musées, des restaurants où se rue et s'entasse un public enthousiaste. Une situation difficilement imaginable en France où la lecture publique n'est pas une tradition aussi vivante qu'en Allemagne. Cela m'a réjoui le cœur de voir toute une ville fêter la littérature du matin au soir, avec autant de naturel et de bonhomie.

Je recommande donc à tout germaniste de faire cette expérience une année. L'appel à candidatures a lieu à l'automne ; on le trouvera sur le site du Literarisches Colloquium Berlin ([www.lcb.de](http://www.lcb.de)) ou en s'adressant à Jürgen Jakob Becker : [becker@lcb.de](mailto:becker@lcb.de)

Cécile Deniard

## **Existe-t-il un français des traducteurs ?**

Telle était la question que nous invitaient à nous poser les trois tables rondes organisées le 24 mai dernier par la Société des gens de lettres. Jugée étrange par certains, volontairement provocante, cette question n'en a pas moins attiré un public nombreux, ce dont Jean-Claude Bologne, secrétaire général de la SGDL, s'est réjoui en ouvrant l'après-midi : les traducteurs français traduisant rarement des auteurs français, il est bon qu'ils aient l'occasion de se retrouver pour débattre autour de la langue française...

Françoise Cartano, animatrice de la première table ronde et initiatrice de ce forum, aborde en introduction les raisons qui ont motivé le choix du thème : si l'on perçoit généralement le traducteur comme un spécialiste possédant une compétence à la fois enviable et banale pour les langues étrangères, c'est pourtant bien la maîtrise de la langue d'arrivée qui constitue l'enjeu majeur pour les traducteurs ; l'étude de leurs échanges sur les listes de diffusion électroniques mettrait sans doute en lumière les débats sans fin (et sans solution) auxquels ils se livrent autour de la définition du « bon français ». Le traducteur est par ailleurs soumis à la pression de son éditeur, qui attend de lui, par contrat, « un français correct et soigné », « un français de qualité littéraire », voire « un français correspondant au public visé ». Quelle place reste-t-il à la créativité lorsque la perspective d'une relecture par un « correcteur », auquel on délègue toujours davantage de fonctions éditoriales, incite à l'autocensure, à la normalisation, avec leur cortège de chasses aux répétitions/adverbes/participes présents/subjonctifs/passés simples ? Quelle voie le traducteur peut-il – doit-il – choisir entre purisme, respect excessif de la contrainte normative et exploration de la plasticité de la langue ? La réponse à cette dernière question étant de toute évidence

dépendante de la nature du texte traduit, la première table ronde (« Quelles stratégies de traduction par rapport au français ? ») réunit à dessein des traducteurs travaillant sur divers types d'écrits. Après avoir comparé l'activité du traducteur (écrivant un texte qui n'est pas de lui) à celle d'un funambule, Anne Damour, traductrice de l'anglais, expose les différentes postures qu'elle adopte en fonction du texte traduit : sourde aux éventuelles pressions de l'éditeur lorsqu'il s'agit de « grande » littérature, elle y est cependant sensible en ce qui concerne les auteurs grands publics ; leurs livres, vite écrits, doivent être vite traduits, vite vendus, vite lus, et ils exigent donc un lissage, un gommage des aspérités. Il faut même résister à la tentation de « faire mieux » que l'auteur, car l'essentiel est de ne surtout pas déranger... Isabelle Kalinowski, traductrice de sciences humaines, signale quant à elle que la notion de style est relativement peu présente dans la traduction de ce type de textes. Les débats y tournent toujours (elle le regrette) autour de termes dont la traduction est jugée problématique, ce qui débouche parfois sur la création d'une langue d'avant-garde truffée de néologismes, une langue à la fois intimidante et répulsive. Désireuse de rendre le texte plus accessible, Isabelle Kalinowski travaille au contraire essentiellement sur la syntaxe et le rythme, avec un souci prioritaire de clarté. Marc Chénétier enfin, que ses goûts portent à traduire des œuvres américaines marquant une certaine avancée esthétique, rappelle qu'en matière de littérature tout texte de qualité est étrange et prend des libertés par rapport à la contrainte normative – l'inventivité du texte de départ force dès lors l'inventivité du traducteur, qui mesure les écarts qu'il se permet par rapport à une langue-pivot virtuelle.

La deuxième table ronde (« Le traducteur : conservateur ou novateur ? ») est animée par l'écrivain François Taillandier, qui s'interroge sur l'existence pour les traducteurs d'un « français de référence ». Luba Jurgenson (traductrice du russe) souligne alors la nécessité pour le traducteur d'inventer une langue nouvelle afin de traduire des réalités culturelles, historiques et littéraires inconnues de la culture d'arrivée (ainsi les canons du réalisme soviétique dont se joue aujourd'hui une partie de la littérature russe). Bernard Hœpffner, traducteur de l'anglais, estime quant à lui que l'histoire des langues se confond avec celle de leurs traductions, qui les font évoluer ; il se réjouit que le français soit de plus en plus accepté comme une langue vivante, mouvante. Dominique Vitalyos (traductrice de l'anglais et du malayalam), sans avoir l'impression de procéder à des innovations linguistiques qui feraient date, utilise des français aussi variés que les anglais de ses auteurs et, si la création lui apparaît constante, nécessaire, celle-ci passe parfois par l'usage d'un français tombé en désuétude ; en ce sens, la traductrice

revendique une attitude plus « rénovatrice » que « conservatrice ». Bernard Hœpffner conclut avec humour que la question posée n'a pas réellement de réponse, car la pratique amènera toujours le traducteur, être essentiellement malléable, à jongler avec les théories.

Passant de l'atelier du traducteur au salon de lecture, nous nous interrogeons enfin sur « le français des traductions : français appauvri ou français enrichi ? » En réponse à l'animateur de cette table ronde, le critique littéraire Jean-Claude Lebrun, qui pose la question de l'intériorisation d'une norme littéraire par le traducteur, Marie-Claire Pasquier (traductrice de l'anglais) cite T. S. Eliot : toutes les époques ont l'impression que leurs traductions sont transparentes. Autrement dit, chaque époque traduit dans sa propre langue, avec ses tics et ses conformismes, ce qui explique que les traductions vieillissent. Hélène Henry-Safier (traductrice du russe) renchérit sur la difficulté d'échapper non pas à une norme, mais à certaines habitudes langagières répandues dans le champ commun (d'où, par exemple, la difficulté contemporaine d'écrire en se pliant à une contrainte de versification aujourd'hui caduque). Elle soulève également la question du calque, consistant à résoudre la tentation de l'affadissement par l'importation pure et simple. Michel Volkovitch (traducteur du grec et auteur notamment du *Verbier*, recueil de faits de langue) répond qu'il s'agit là d'un outil parfois utile, d'autant que nous sommes amenés à écrire dans un français qui n'existe pas encore. Naturellement, l'audace du traducteur dépendra de son âge et de son expérience. Mais aussi, ajoute Jean-Claude Lebrun, des audaces dont sont eux-mêmes capables les auteurs français de l'époque. Bien que la faible réceptivité des éditeurs constitue le principal blocage aux yeux de Michel Volkovitch, Hélène Henry-Safier perçoit néanmoins chez eux une ouverture progressive ; encore une fois, sans doute le traducteur ne peut-il donner que ce que donne la littérature de son temps ; il y a une connivence entre une époque et ce que la traduction est capable de faire accueillir.

Il est déjà 18h30, et le débat s'emballe dans la salle. Quelle place faire à la francophonie et à la variété de ses usages ? Pourquoi les éditeurs sont-ils plus sourcilleux sur la norme lorsqu'il s'agit d'une traduction ? Le traducteur doit-il se poser la question de la norme ? Quels rapports de pouvoir, quels enjeux littéraires se cachent derrière celle-ci ?... On l'aura compris, les questions rhétoriques posées en intitulé de ces fructueuses tables rondes n'avaient certainement pas vocation à trouver une réponse définitive, mais bien à susciter la discussion et chacun sera sans aucun doute reparti avec quelques pistes propres à nourrir sa réflexion.

---

Christine Pagnouille

« **Betwixt and between** »

C'était – déjà – l'apogée du printemps : les oiseaux éperdus d'amour, les dernières jonquilles, les premières fleurs de rhododendron. La plupart des participants au Colloque de Queen's University de Belfast, intitulé « Betwixt and Between : Place and Cultural Translation » étaient logés au milieu d'un parc (Stranmillis College), et ça chantait et ça bruissait et ça poussait. La promenade d'une demi-heure qui nous amenait à Queen's longeait les fleurs d'une église puis le jardin botanique. Toute cette sève en mouvement aurait-elle dynamisé nos travaux ? Ils ont été, en tout cas, de belle tenue et d'une grande intensité. Il faut dire aussi qu'une des préoccupations lancinantes de nos hôtes (Stephen Kelly, David Johnston et Ciaran Carson), c'était que nous, les quelque 80 participants, nous soyons séduits non seulement par la qualité des échanges, mais par leur ville, leur pays. Pari tenu malgré la grisaille. Deux petits regrets, mais qui ne sont que le revers du succès : vu le nombre d'intervenants, les ateliers étaient menés en séances parallèles (ce qui oblige à des choix difficiles) et le lieu de la soirée « poésie et musique » le samedi soir avait dû être déplacé dans un centre universitaire tout neuf – certes assez grand, mais aux murs aussi accueillants qu'un parloir de prison. Pourtant, même dans cet endroit peu amène, le grand poète, traducteur et musicien qu'est Ciaran Carson (le « i » ne se prononce pas : « a » long) a réussi à nous faire vibrer (vibrer, oui, comme le tuyau de son pipeau).

Carson fut pour moi la révélation du colloque. Un homme de petite taille, en complet veston - cravate, avec un goût marqué pour les boissons alcoolisées. Mais dès le vendredi soir, à la fin du dîner qui nous rassemblait dans le grand hall de Queen's College, il se lève et se met à chanter. A

*capella*, une ballade irlandaise puis une autre, d'une voix sûre et puissante. Le samedi, il nous lit un chant de l'Enfer de Dante dans sa traduction anglaise, et cela tient du miracle, c'est-à-dire de la bonne traduction. La forme est parfaitement respectée et l'on ne s'en aperçoit pas. Chaque mot est à sa place, aucun effort n'est perceptible, plutôt une jubilation de la langue. Du coup, dirait-on presque, oui, presque, par conséquence, il recrée si parfaitement la terreur qu'à l'entendre, nous tremblons devant le monstre et la transmutation progressive qui inverse les formes (il s'agissait du chant sur le châtement du voleur Agnello).

Le caractère interdisciplinaire se marquait par des approches sociologiques, parfois (rarement) psychologiques mais surtout par les contributions d'écrivains traducteurs, qui éclairaient la réflexion de leur double pratique. C'est notamment le cas d'Alan Gillis, poète et traducteur (le samedi soir, il nous a lu des transpositions hilarantes de jeux et créations de mots) qui nous a parlé de trois traductions anglaises du *Bateau ivre* par trois poètes irlandais. Autre recoupement inattendu : les études de genre et la Bible, avec l'intervention pleine de légèreté et d'humour de Mary Phil Korsak (auteur d'une traduction de la Genèse qui suit la voie tracée par Chouraqui en français).

Moins de quinze jours plus tôt, j'avais participé à un colloque sur les littératures du Commonwealth à Malte, et un des aspects qui m'a le plus frappé dans ces deux colloques est l'implication politique explicite, non pas, bien sûr, au sens restreint d'un engagement derrière telle bannière de parti, mais au sens d'une conscience des enjeux idéologiques que comporte tout choix littéraire, et donc aussi des choix de traduction. Là où la traduction scientifique et la traduction d'articles de loi ou de décrets doivent presque toujours être reproductions à l'identique, là où l'idéal de la plupart des traductions « non-littéraires », du mode d'emploi au catalogue, peuvent utilement suivre le conseil de Maimonide (Tolède, 1199), à savoir qu'il nous faut rendre claire la pensée de l'original, le traducteur littéraire, lui, est lancé, à chaque nouveau projet, dans une aventure que David Johnston appelle « liminaire » et j'aime cette image du seuil dans les nombreuses métaphores du passage. Or le seuil, nous rappelle-t-il, ce lieu de l'entre-deux, ce lieu de la transformation souvent liée à la transgression, est nécessairement opposé à tout fondamentalisme. La traduction littéraire donne vie – elle est une poétique, une fabrication de plein droit, comme l'indique l'anglais où le verbe à utiliser avec « translation » n'est pas « do » mais « make » ou « write ».

## Des figures de l'adaptation...

### *Palimpsestes*

Revue du Centre de recherches en traduction et communication  
transculturelle anglais-français / français-anglais  
Presses de la Sorbonne nouvelle, n°16, 2004

Comme d'habitude, le numéro de *Palimpsestes* intitulé « De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?<sup>1</sup> » suscite la réflexion du fait de la diversité des éclairages théoriques, des cultures abordées ou évoquées, des perspectives tantôt synchroniques, tantôt diachroniques, des genres littéraires (roman, théâtre, littérature jeunesse, poésie), enfin des époques auxquelles ont été écrites les œuvres considérées (de *Beowulf* à Nabokov), du fait, aussi, d'une problématisation généralement claire et bien menée.

D'emblée, il est placé sous une double dichotomie mise en parallèle : lettre / esprit (on sait que celle-ci est vieille de plus de mille ans !), traduction / adaptation. Or, fort heureusement, dans la ligne de réflexion tracée aussi bien par Henri Meschonnic que par Antoine Berman, certaines voix de ce palimpseste s'élèvent pour en montrer la stérilité.

Dans l'avant-propos, Christine Raguet rappelle que la distinction entre traduction et adaptation est loin d'être nette et tranchée, qu'il s'agirait plutôt d'un continuum, qu'il est des adaptations revendiquées et des adaptations cachées, d'où la nécessité d'une réflexion sur le sujet. L'adaptation est liée à l'idée que le traducteur se fait de son public : « L'adaptation, notion polymorphe et polyvalente, recouvre une large gamme de comportements traductifs dont “transmissibilité” et “horizon d'attente” sont souvent les mots-

---

(1) Que l'on me pardonne de faire l'impasse sur l'article de Doreen Preston, « Adaptation or Translation? Walcott's *The Joker of Seville* for a Caribbean Audience », du fait de mon anglais défaillant...

clés. C'est un destinataire à la fois mystérieux et très normé que les adaptateurs se fabriquent, un récepteur commanditaire, en somme, qui serait la projection d'une certaine idée des lecteurs auxquels ils destinent leur travail. »

Plusieurs grandes perspectives sont explorées : envisager le binôme traduction / adaptation comme un continuum dans une pensée qui revendique la bipolarité, refuser l'adaptation revendiquée (au théâtre par exemple) ou cachée, décrire les mécanismes de l'adaptation, redonner une autre définition de l'adaptation en dehors de la dichotomie sens / forme ou esprit / lettre, enfin, montrer quel rôle peut avoir l'*auctoritas* de l'auteur lui-même pour enlever son sens à l'opposition traduction / adaptation.

Jean-René Ladmiral situe la problématique de l'adaptation dans un bref rappel diachronique de ce qu'il appelle les « couples » célèbres, à savoir les dichotomies telles que lettre / esprit (saint Paul), équivalence dynamique / équivalence formelle (Nida), traduction libre / littérale, verres transparents / verres colorés (Mounin), traduire du côté des lecteurs / du côté de l'auteur (Bernard Lortholary), etc. Il rappelle alors l'opposition entre ciblistes et sourciers, telle qu'il l'a déjà plusieurs fois définie depuis 1986, lui-même se rangeant dans les premiers, ceux qui mettent l'accent sur le *sens* du message, sur la *parole* et qui veulent mobiliser tous les moyens propres dont dispose la langue *cible* (je résume), par opposition aux sourciers, par exemple selon lui Henri Meschonnic ou André Berman qui « traduisent (ou qui, du moins, prétendent traduire) en mettant l'accent a) sur le *signifiant*, b) sur la *langue* et, évidemment, c) sur la langue *source*. » Au sein d'une opposition aussi tranchée et revendiquée, un traducteur doit forcément être l'un ou l'autre, le juste milieu est inconcevable, puisque le traducteur est toujours sommé, dans le processus de traduction, d'opérer des choix et de les assumer, d'assumer également sa subjectivité. C'est précisément ce qu'il appelle le théorème de dichotomie qu'il relie au principe de réalité de Freud, dans la mesure où le traducteur doit accepter de perdre quelque chose de l'original. S'élevant contre Berman, Ladmiral émet l'hypothèse que l'altérité culturelle n'est peut-être pas essentielle et qu'en voulant la préserver, on risque de produire un document et non pas un texte littéraire (d'où une autre dichotomie : littéarité / texture ethnolinguistique). À partir de là, aussi bien adaptation que traduction se révèlent être des concepts difficiles – voire impossibles – à définir (en ce sens, pour la traduction, concept qui lui paraît polysémique et aporétique, il parle de concept premier, d'un « indéfinissable » du système), qu'il envisage plutôt comme un continuum, l'adaptation oscillant entre deux pôles, l'un, négatif, limite, l'autre, positif, qui rejoint la traduction. Il conclut en proposant d'ajouter un autre couple, celui de traduction / adaptation, dans le cadre de la



« polarité d'un continuum », ainsi qu'un théorème fondamental : celui de dissimilation ou « *salto mortale* de la déverbalisation ».

Reprenant une formule à la fois amusante et provocatrice du roman d'Erik Orsenna, *Deux étés*, Pascale Sardin est amenée à se demander si les traducteurs de théâtre sont nécessairement des corsaires : font-ils preuve, dans leurs traductions, d'une volonté d'annexion et d'acculturation du texte original ? Elle prend le contre-pied de l'opinion générale qui prévaut dans la traduction théâtrale et sous la plume des critiques de théâtre, selon laquelle les conceptions actuelles de décentrement, de respect de l'étrangeté du texte étranger ne seraient pas valables au théâtre où, comme on sait (ou comme on croit savoir !), la communication repose avant tout sur la fonction conative du langage, telle que Jakobson l'a définie. La pièce doit donc être accessible à son public qui, en outre, ne dispose pas de tout le paratexte pour expliquer les différences culturelles, elle doit s'adapter au *verbo-corps* (cette « alliance du texte prononcé et des gestes – vocaux et physiques – accompagnant son énonciation. »). Sans compter aussi l'interprétation du texte faite par le metteur en scène qui peut vouloir gommer tel ou tel aspect d'une pièce : l'auteur cite l'exemple du *Playboy* de Synge traduit par Jean-Michel Déprats qui a dû adapter sa stratégie de traduction aux exigences du metteur en scène. Bref, la traduction doit souvent être une adaptation avec tout ce que cela suppose de transformations : francisation des noms de personne, voire de lieu (avec des incohérences au sein d'un même texte), simplifications et / ou éclaircissements, recours à l'équivalence, omissions (fréquentes, paraît-il, chez Beckett). Or Pascale Sardin réfute cette prétendue nécessité de l'adaptation au théâtre en montrant que ce dernier dispose de moyens spécifiques, visuels ou auditifs, qui lui permettent de compenser l'absence de paratexte et de faire ressortir, au lieu de vouloir l'effacer, l'étrangeté du texte « ainsi la transposition du “fuck life” final de *Rockaby* de Beckett en “aux gogues la vie”, dans *Berceuse*, qui semble *a priori* apporter une inflexion adoucissante peut être modulée selon la voix de l'actrice quand elle profère ces paroles (enregistrées à l'avance) selon que la voix contient de la violence ou de la douceur. [...] Ainsi la réception oscillera entre le cynisme et l'humanitaire. » Est évoqué également ici le cas intéressant, en marge de la problématique de ce recueil, de l'adaptation-translation, celui où c'est un dramaturge qui s'approprie la pièce d'un autre et la transfère dans sa propre culture. Et si, pour conclure, Pascale Sardin évoque, elle aussi, le terme de continuum, appliqué à la traduction théâtrale, elle ne se place pas dans une perspective dichotomique, comme le faisait Ladmiral, mais rappelle que lettre et esprit ne vont pas l'un sans l'autre.

Envisageant l'adaptation comme « un exercice soustractif qui faillit en différents endroits à préserver, puis transmettre l'esprit original de l'œuvre », Rachel Eustache aborde un problème spécifique aux textes transculturels qui comportent une altérité interne et fondatrice, à partir d'un exemple précis : la *Trilogie de la frontière* de Cormac McCarthy, dans laquelle cette altérité fondatrice est la mexicanité, destinée à faire contrepied à l'américanité de l'œuvre. L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit de « rendre le *dialogisme* interne en évitant de le domestiquer ou de le naturaliser. » Or l'analyse à laquelle se livre Rachel Eustache montre qu'en traduisant un grand nombre de passages laissés en espagnol dans le texte original, comme s'ils étaient écrits en anglais, on a affaire, non plus à une traduction, mais à une adaptation qui réinscrit le texte dans la langue et la culture anglo-américaines et laisse de côté la mexicanité inscrite dans le texte. D'où la question : les romans transculturels marquent-ils une crise de la traduction ? L'auteur de cet article plaide pour la définition « d'une grille de traduction systématique et claire qui opte pour la transmissibilité totale de l'esprit des romans transculturels. » (Je me permettrai ici une petite remarque : esprit, ici, comme d'ailleurs partout, me semble réducteur, l'esprit étant inscrit dans sa lettre, et de manière particulièrement visible dans les romans transculturels). L'une des solutions préconisées par Rachel Eustache, que l'on ne trouve que partiellement dans la traduction française analysée de cette trilogie américano-mexicaine, est de laisser le texte dans la langue originale (en l'occurrence l'espagnol) et de n'en donner la traduction qu'en espagnol. Si l'on me permet encore un commentaire personnel, je dirai que c'est la solution que j'ai adoptée dans la retraduction que je fais du roman *Sous le Joug* de l'écrivain bulgare Ivan Vazov, roman truffé non seulement de répliques en turc (que je laisse en turc et traduis dans une note), mais aussi de turcismes approximatifs bulgarisés (que je signale par une note mais en les traduisant dans le corps du texte). Le roman se situant à l'époque du Réveil national et des luttes de libération de la Bulgarie de la domination ottomane, on saisit toute l'importance de cette altérité « interne et fondatrice » du sentiment identitaire.

Les deux articles de Ronald Jenn et de Jean-Marc Gouanvic prennent pour base de réflexion les traductions (ou adaptations) des *Aventures de Tom Sawyer* et des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain, et posent le problème de l'adaptation voulue ou cachée lorsqu'il s'agit de littérature réputée « pour enfants ».

Ronald Jenn analyse différentes traductions et adaptations des *Aventures de Tom Sawyer*, qui se sont succédé ou ont coexisté et, constatant la difficulté pour certaines de leur attribuer l'un ou l'autre statut, parle de

zone incertaine. Ce qui est intéressant, dans une perspective diachronique, c'est de suivre l'imbrication entre adaptation et politique linguistique / éducative d'un côté, conception socio-culturelle de l'enfant de l'autre, qui instrumentalisent ces adaptations. Ainsi, l'adaptation faite par William-Little Hughes, en 1884, dans un contexte de scolarisation massive et dans l'esprit de la laïcité triomphante de la III<sup>e</sup> République, valorise ce qui se passe à l'école, gomme toute référence à la Bible ; « boy » est souvent traduit par écolier, ce qui déplace la visée de l'auteur. Quatre-vingts ans plus tard, l'adaptation de Geneviève Maker met l'accent sur les loisirs en retenant essentiellement les aventures extrascolaires de Tom, des dialogues sont supprimés. En ce qui concerne les traductions au statut indéfinissable, si elles semblent respecter davantage le texte original, en opérant moins d'omissions par exemple, elles ne sont pas exemptes tout de même de manipulations et de réductions, en effaçant par exemple la fusion des points de vue et en adoucissant la satire et l'ironie, privant ainsi l'œuvre de son lecteur adulte potentiel. On aboutit donc au paradoxe suivant : si, dans la littérature américaine, Mark Twain a, semble-t-il, contribué à faire émerger une certaine nouveauté, il est resté confiné dans la littérature enfantine dans sa réception française, et le cadre très défini de l'édition pour jeunesse en France aurait pesé sur les choix des traducteurs.

L'analyse des quatre versions des *Aventures de Huckleberry Finn*, à laquelle se livre Jean-Marc Gouanvic, se situe dans une perspective sociologique. L'auteur reprend le constat de Ronald Jenn, à savoir que les éditeurs français n'ont jamais considéré ce roman comme une œuvre de littérature à part entière et l'ont donc confiné à la littérature pour enfants, lui donnant *de facto* le statut de texte subalterne. Sur les différentes versions parues en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sept seraient des adaptations pour jeunes, et trois des traductions pour adultes, pourtant rééditées dans des collections jeunesse. L'analyse des omissions, de la manière dont sont traduits (ou plutôt non traduits) les sociolectes (de Huck ou de Jim, notamment), explique en partie cela : car c'est précisément, selon l'auteur de cet article, ce qui faisait la nouveauté de l'œuvre dans la littérature américaine, et qui est perdu dans les diverses adaptations mais aussi traductions. En conclusion, et évoquant une autre traduction, celle du *Dernier des Mohicans* de Gisèle Vallery, Jean-Marc Gouanvic lance une autre piste de réflexion : « les pratiques hypertextuelles, telles que l'adaptation pour jeunes, ne sont pas dès lors nécessairement ethnocentriques, puisque la réhistoricisation peut se faire selon des exigences de signification homologues à celles du texte source. »

Lance Hewson étudie ce qu'il appelle les « adaptations larvées », c'est-à-dire celles qui se cachent sous l'apparence de traductions, présentées abusivement comme telles au public. Que l'on puisse déceler ou non une stratégie de traduction, le corpus choisi fait état de plusieurs phénomènes trop récurrents pour ne pas être inquiétants : recours massif au gommage de phrases (c'est ce que l'auteur appelle la « traduction-rétrécissement »), mais aussi de paragraphes entiers. La « traduction » de *Emma* de Jane Austen, faite par P. et E. de Saint-Segond, est ainsi amputée du tiers ! Gommage aussi des référents culturels ou de caractéristiques stylistiques, homogénéisation du rythme, normalisation de la ponctuation dans les « traductions à géométrie variable » ; au contraire, ajouts et gonflement dans les « traductions-dilatations », voire, dans la « traduction ontologique », irruption d'une instance narrative qui n'existait pas dans l'original : ainsi, dans la traduction de la même œuvre mais par Salesse-Lavergne, « *They were a couple worth looking at* » devient en français : « Il faut avouer qu'ils formaient, elle et M. Churchill, un couple absolument admirable. » Lance Hewson commente la déformation apportée par cette intrusion narrative qui tire le passage vers le registre « roman rose » par la fausse complicité qu'il introduit. À partir de ce constat, la bonne traduction serait celle qui met en œuvre une convergence de lecture, alors que la divergence serait la caractéristique de l'adaptation larvée.

Jean-Marc Chadelat part du postulat que toute traduction implique une dimension d'adaptation pour évoquer ce qu'il appelle « l'adaptation traductive » du lexique dans certaines pièces de Shakespeare. Tout comme à la même période en France où, pour rivaliser avec le latin, le français connaît un foisonnement lexical qui sera tempéré et codifié par le Grand siècle, notamment par l'Académie, le XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre se caractérise par un enrichissement anarchique du lexique anglais. Les différences morphologiques, les contraintes lexicales pesant sur le français rendent la tâche du traducteur de Shakespeare particulièrement ardue. Après avoir passé en revue la manière dont on avait traduit, en français, les néologismes affixés (du type *to out-tongue*, *to out-herod*), les emprunts savants, les néologismes construits (*trencher-friend*, *beef-eated lord*), les jeux de mots et pataquès, vocables connotant un accent régional ou étranger, l'auteur de cet article se demande si, finalement, ce n'est pas le lexique qui donne le plus lieu à l'adaptation, dans la mesure où il révèle que l'équivalence verbale est illusoire, puisqu'aucun terme ne peut avoir les mêmes niveaux sémiologiques que dans l'original. La conclusion se situe bien dans la dichotomie esprit / lettre : « Il faut presque toujours choisir entre la traduction de la forme qui entraîne une adaptation du sens ou bien la reformulation du sens indissociable de l'adaptation de la forme. »

La démarche de Jacky Martin est toute différente puisque, d'emblée, il se place dans le dépassement « de la dichotomie soi-disant constitutive de l'acte de traduction entre traducteurs « sourciers » et « ciblistes », ce qui l'amène à poser le concept d'adaptation dans le sens « d'ajustement réciproque entre deux langues-cultures qui se rencontrent et s'hybrident pour produire le texte de la traduction ». Dans cette perspective, la traduction en tant que produit de cette rencontre n'est pas une fin en soi mais une étape, et les notions de responsabilité et d'engagement du traducteur sont essentielles. Il définit alors le traducteur comme « adaptateur de cultures » et réfute les notions communément admises et reproduites de « passeur », « intermédiaire », « truchement ». C'est sur cette base théorique que sont ensuite étudiées les différentes traductions de *Beowulf*, ou plutôt, comme le dit l'auteur, « les différentes migrations du texte de *Beowulf* à travers ses traductions. » La nuance est, en effet, importante ! Car il s'agit bien, semble-t-il, de migrations, non seulement dans le temps, mais aussi entre atténuation des références païennes de l'original, recentrement chrétien, enluminure verbale compensant les modulations de la voix d'un texte originellement oral, afin de ressouder une communauté disloquée dans l'Angleterre christianisée du XI<sup>e</sup> siècle, entre récupération de l'héritage danois et neutralisation de la composante anglo-saxonne, dans la traduction faite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'Islandais Thorkelin, entre refonte totale de la typographie originelle et hybridation minimale dans la traduction anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, sans compter les différents recentrages chrétiens, interpolations, paraphrases, transcriptions en prose, etc. Mais l'accent est mis sur l'adaptation réalisée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par Seamus Heaney qui, pour des raisons personnelles ayant trait à son auteur, se trouve au point de convergence d'une dynamique à la fois culturelle et politique favorable au dépassement des clivages, au déploiement de nouvelles potentialités, et d'une nouvelle vie de l'original.

J'insisterai sur les quatre « idées forces » dégagées par Jacky Martin, car elles se situent dans le dépassement de la dichotomie sens / forme, esprit / lettre, qui me semble à l'heure actuelle paralysante et dans l'impasse : il n'y a pas d'orientation sourcière ou cibliste en traduction, mais des rencontres objectives entre des langues-cultures ; ces rencontres sont l'occasion pour les langues-cultures mises en présence de s'hybrider ; le produit de ces rencontres est un texte authentique ; enfin ces rencontres sont l'œuvre de « médiateurs » capables à la fois de rapprocher les cultures et de produire des textes pertinents pour leur époque.

Michaël Oustinoff révèle les « dessous » curieux et riches d'enseignements des diverses traductions (adaptations ?) de *La Lolita* de Nabokov. Le dernier traducteur français motive en effet sa retraduction du

texte (aux mêmes éditions, d'ailleurs !) en soulignant les erreurs et imperfections relevées par lui dans la traduction faite, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, par Eric Kahane. Pour lui, ce ne serait pas une traduction, mais une adaptation. Or, il ressort d'échanges de lettres et de mémoires que, contrairement à ce qu'il affirme, non seulement Nabokov aurait relu la traduction de Kahane, mais qu'il l'aurait retravaillée avec ce dernier et lui aurait donné son aval, son « auctoritas » au point de déclarer que de toutes les traductions existantes, il ne répond que de celle-ci. Autre fait troublant, lorsqu'il procède à l'auto-traduction en russe de *Lolita*, Nabokov se livre en fait à une adaptation... D'où l'idée intéressante que les différentes traductions d'un texte renvoient les unes aux autres et participent, au même titre qu'un original, de l'intertextualité.

Pour conclure à mon tour, j'avoue avoir été particulièrement réactive (favorablement, je précise) à l'étude de Jacky Martin qui peut se développer dans l'espace permis par le dépassement de la dichotomie forme / sens, ou lettre / esprit. C'est le message que nous laisse la pensée de et sur la traduction, aussi bien de Meschonnic que de Berman. Et pour reprendre une formule chère à Ladmiral (qui ne cesse de revendiquer cette dichotomie comme postulat préalable à toute traductologie et d'enfermer Meschonnic et Berman dans la littéralité, ce qui me paraît complètement aberrant lorsqu'on connaît leur œuvre), je dirais que c'est un impensé épistémologique. À l'heure où, depuis des décennies, on ne distingue plus, en analyse littéraire, la forme et le sens, où l'on sait que le sens est aussi celui de sa forme, pourquoi continue-t-on à les opposer en traduction ? J'y vois là l'influence durable du rattachement, à ses débuts, de la traductologie à la linguistique structuraliste qui repose sur la dualité du signe. De cet impensé découlent de nombreuses conceptions erronées, comme celle du traducteur « passeur », alors que celle du traducteur médiateur, lieu potentiel de rencontre entre les langues-cultures, lieu de leur hybridation possible, me semble infiniment plus fécondante et ouverte. Alors, si, de fait, adapter c'est procéder à cet ajustement réciproque, à cette rencontre permettant l'hybridation, eh bien, oui, adaptons !

Marie Vrinat-Nikolov

## Du côté des prix de traduction

Le **prix Rhône-Alpes du livre** 2004 a été attribué à André Fayot pour sa traduction de l'anglais de *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de John Muir (José Corti).

Le **prix Baudelaire** 2005, décerné par la Société des gens de lettres, a été remis à Isabelle Mailliet pour sa traduction de l'anglais de *Sept mers et treize rivières* de Monica Ali (Belfond).

Le **prix de traduction Gérard de Nerval**, décerné par la Société des gens de lettres, a été attribué à Claude Riehl pour l'ensemble de son œuvre et à l'occasion de sa traduction de l'allemand de *On a marché sur la lande* de Arno Schmidt (Tristram).

Le **prix de la meilleure recherche en traduction** 2004, décerné par l'Institut du monde anglophone (Paris III), a été remis à Karine Arfi pour son travail intitulé *Transfert linguistique et transfert culturel, le doublage et le sous-titrage de Lock, Stock and Two Smoking Barrels et de Snatch : étude contrastive*.

Le **prix Maurice-Edgar Coindreau** a été décerné à l'unanimité à Antoine Cazé pour sa traduction de l'anglais de deux ouvrages de Nicholson Baker, *Une boîte d'allumettes* et *La taille des pensées* (Bourgeois).

Les jurys des Prix littéraires de Saint-Émilion-Pomerol-Fronsac ont décerné le 11 juin 2005 le **Prix du livre étranger** à Carlos Ruiz Zafon pour *L'ombre du vent*, traduit par François Maspéro (Grasset), le **Prix de la traduction** à Elizabeth Beyer pour l'ensemble de ses traductions, et notamment *Les soldats de Salamine* de Javier Cercas (Actes Sud).

Rappelons que ces prix distinguent tous les ans non seulement un ouvrage traduit, mais également un traducteur, soit pour l'ensemble de son œuvre, soit pour une de ses traductions.

A noter que le **Prix « primeur »** (les livres sélectionnés par le comité de lecture sont « dégustés à l'aveugle » par les membres du jury) est allé à notre collègue William Olivier Desmond, auteur de *Voyage à Bangor* (José Corti).

## Atelier

**Fiscalité, la théorie et la pratique** : dans le cadre de son activité de formation dans le domaine juridique, l'ATLF organisait le mercredi 16 février une après-midi consacrée aux principales questions liées à la fiscalité de la traduction littéraire. Evelyne Châtelain, Dennis Collins et Olivier Mannoni ont fait le tour des principaux axes de l'imposition des droits d'auteur : les avantages et les inconvénients des différents systèmes, les subtilités de la déclaration en salaire, les problèmes posés par la déclaration en BNC et les questions liées aux frais réels ou forfaitaires. Comme toujours en matière de fiscalité, il faut savoir concilier la théorie et la pratique. Les textes sont parfois clairs, mais peuvent faire l'objet d'interprétations divergentes de la part des inspecteurs des impôts. Il arrive aussi qu'ils soient contradictoires. Patience, discussions *préalables* avec son inspecteur, prudence dans l'interprétation des textes et bon niveau d'information sont les principales règles qui permettent d'éviter les ennuis.

Sur le régime d'imposition des prix littéraires, le système d'étalement des revenus sur 3 ou 5 ans, les revenus exceptionnels, etc., le dialogue entre les traducteurs et les trois animateurs a apporté des éclairages concrets et vécus, que vous retrouverez sur le site de l'ATLF.

## Colloques

Les 2 et 3 juin s'est déroulé un colloque international sur **Le sens en traduction**. Organisé par l'ESIT, il avait pour objet de réunir des chercheurs de différentes disciplines (linguistes, traductologues, philosophes et des praticiens de l'interprétation et de la traduction) pour faire converger – ou diverger – leurs regards sur le sens en traduction.

Dans le cadre de la **Foire du Livre de Turin** (6-9 mai), ont eu lieu plusieurs manifestations autour de la traduction : deux tables rondes « La traduction, art du métissage » et « Belles fidèles » donnaient la parole à des traducteurs et des éditeurs tandis que trois séminaires permettaient de pénétrer « Dans le bureau du traducteur » ; une rencontre avec le poète Yves Bonnefoy et son traducteur Fabio Scotto, ainsi que des lectures complétaient ce programme mettant l'accent sur l'importance de la traduction dans la littérature.

Le douzième **atelier de traduction franco-allemand** se déroulera au Collège européen des traducteurs de Straelen (Allemagne) du 15 au 20 août 2005. Grâce au soutien du Deutscher Übersetzerfonds et du Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne, le voyage est pris en charge



jusqu'à concurrence de 100 €. L'hébergement (gratuit) est assuré par le Collège européen des traducteurs. Inscriptions et renseignements auprès de Josef Winiger, Ortsstr. 48, D-87662, Kaltental-Blonhofen ; josef@winiger.de ou de François Mathieu : francois.mathieu9@libertysurf.fr

Le prochain **colloque du TRACT** (Centre de recherche en traduction et communication transculturelle) aura lieu le 15 octobre 2005 à l'Institut du Monde Anglophone (Paris III, 3 rue de l'École de Médecine, 75006 Paris) ; il portera sur « La traduction de l'adjectif composé : de la micro-syntaxe au fait de style ».

## **Idées de lectures**

Un livre important : cinq ans après *L'Édition sans éditeurs*, **André Schiffrin publie *Le Contrôle de la parole***, un essai au contenu aussi inquiétant que son titre le laisse supposer. S'il dressait dans son premier ouvrage un tableau sombre de l'édition et de la librairie américaines, Schiffrin voyait avec beaucoup plus d'optimisme la situation européenne, et notamment française, où la présence de grandes maisons indépendantes garantissait un certain équilibre. On sait ce qu'il est advenu depuis (rachat de Flammarion, du Seuil, fusion Hachette-Vivendi...) et Schiffrin analyse ici ces phénomènes de concentration, en soulignant les menaces dont ils sont porteurs pour la création littéraire et la liberté d'expression elle-même (on trouve page 22 un tableau qui présente la répartition actuelle des maisons d'édition en fonction des différents groupes). Face à ces dangers, Schiffrin avance enfin quelques idées de solution – soutenir les petites librairies en leur donnant un statut comparable à celui des salles d'art et d'essai, transformer certaines maisons d'édition (Gallimard ?) en sociétés à but non lucratif... À lire de toute urgence !

*Le Contrôle de la parole*, André Schiffrin, trad. de l'anglais par Eric Hazan, La Fabrique, 92 p.

On nous signale un manuel concernant **le droit d'auteur du traducteur en Italie**. Ce manuel a été rédigé à l'intention des juristes travaillant dans ce domaine ainsi que des traducteurs et des étudiants en traduction. Il s'agit essentiellement d'une introduction générale, qui a pour but de présenter d'une façon claire une matière aussi complexe que le droit d'auteur et de guider les traducteurs littéraires italiens vers une connaissance plus complète de leurs droits. L'auteur met l'accent notamment sur la jurisprudence en matière de créativité, car le droit d'auteur ne peut exister que si la traduction présente un « caractère de création ». Il passe en revue les différentes clauses du contrat de

traduction pour l'édition (durée, droits moraux et financiers, acceptation et révision de la traduction, droits secondaires, éventuelle cession de la traduction à un tiers, non publication de la traduction pour causes diverses, etc.), la rémunération et la fiscalité du traducteur littéraire, l'influence des nouvelles technologies sur le contrat de traduction (notamment les droits découlant des nouvelles applications numériques), les actions civiles de défense du droit d'auteur, les services de la Société des auteurs et éditeurs relatifs aux traducteurs. Bref, c'est un outil précieux pour nos collègues transalpins.

*Diritto d'autore del traduttore*, Fabrizio Megale, Edizioni Scientifiche, Napoli, 2004.

À signaler également la revue *Transfuge*, entièrement consacrée à la littérature étrangère, qui donne souvent la parole aux traducteurs qu'elle pense régulièrement à citer. Site Internet : [www.transfuge.fr](http://www.transfuge.fr)

## Collège

Du nouveau au **Collège International des Traducteurs Littéraires** (CITL) : après avoir dirigé pendant sept ans le CITL avec beaucoup d'efficacité et de dévouement, Claude Bleton a souhaité ne pas voir son mandat renouvelé. Pendant toutes ces années, il a eu à cœur d'ouvrir davantage le Collège sur la ville d'Arles et la région en multipliant les initiatives et les rencontres. Il est remplacé à partir du 1<sup>er</sup> juillet par Françoise Cartano dont nous apprécions tous le savoir-faire, le dynamisme et l'engagement pour la reconnaissance de la profession de traducteur.

Le **Réseau Européen des Centres Internationaux de Traducteurs littéraires**, créé en 2000, vient d'accueillir comme nouveau membre la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, ce qui porte à 10 le nombre des Collèges affiliés à RECIT. D'autre part, Peter Bergsma, directeur du Collège des Traducteurs d'Amsterdam, co-fondateur du CEATL et familier des Assises, remplace Claude Bleton à la tête de RECIT.

## Disparition

Michel Gresset est décédé le 31 mai 2005. Certains d'entre nous furent ses collègues à l'université, ou ses étudiants, ou encore les deux. Ils savent le professeur exceptionnel qu'il fut. Spécialiste et passionné de littérature américaine – les romanciers du sud en particulier, Faulkner, Flannery O'Connor, Eudora Welty, Fred Chappel et bien d'autres – il consacra aussi beaucoup de son énergie et de son talent à la traduction, de ces auteurs

notamment. Cet engagement dans la traduction l'amena à assumer la présidence de l'ATLF dans une période particulièrement difficile. Il fut ensuite de la première équipe qui fonda ATLAS et le collège d'Arles. Aujourd'hui que les DESS et autres masters de traduction littéraire fleurissent dans maintes universités, il convient de rappeler que nous devons à son ouverture d'esprit d'une part et à sa ténacité d'autre part la création du premier, celui de Charles V, qui se fonda il y a une quinzaine d'années sur une coopération véritable entre universitaires et traducteurs dits « professionnels » et ce, via l'ATLF. Michel est aussi à l'origine du prestigieux prix M. E. Coindreau qui distingue chaque année le travail d'un traducteur de littérature américaine.

## Divers

Le samedi 21 mai ont été inaugurées la **Maison de l'Europe et d'Orient**, 3 passage du Hennel, 75012 Paris, ainsi que la bibliothèque Christiane Montécot. Décédée en 2001, Christiane Montécot était traductrice de l'albanais et membre de l'ATLF.

Le 18 juin s'est déroulée à la Maison Henrich Heine la **Journée de Printemps d'ATLAS**, autour du thème « Enfances ». La matinée a débuté par la conférence de Guy Leclercq sur « Les aventures d'Alice au pays du merveilleux ailleurs », et l'après-midi par celle de Geneviève Brisac intitulée « Écrire sur l'enfance, écrire pour les enfants ». Les participants avaient le choix entre deux ateliers d'écriture et divers ateliers de langue : anglais, allemand, espagnol, italien et russe. Cette Journée s'est terminée par un pot amical réunissant intervenants et participants.

Les **XXII<sup>es</sup> Assises de la traduction littéraire en Arles** auront lieu les vendredi 11, samedi 12 et dimanche 13 novembre 2005, sur le thème : « Les violences ». Au programme (sous réserve) : une conférence-débat de Barbara Cassin, une conférence de Sylvie Germain, la matinée ATLF et divers ateliers de langue.

# 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° 30)  
au tarif de 18 € (France/Europe) ; 20 € (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 €uros sur banque française.

# TransLittérature

Revue semestrielle

éditée par

**l'ATLF**

Association des Traducteurs Littéraires de France

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

et

**ATLAS**

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

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

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**

Laurence Kiefé

## **Comité de Rédaction**

Françoise Brun, Hélène Henry,

Valérie Julia, Laurence Kiefé

Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Publié avec le soutien du Centre national du Livre

Imprimé à Paris par Le Clavier

Dépôt légal n°5124 – ISSN 1148-1048

Abonnement (1 an) France, Europe : 18 €

Autres pays : 20 €

Prix du numéro : 9 €

**TL 29 / été 2005**