

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

Dossier Russie

Traduire à quatre mains

TransLittérature

TRADUIRE HIER	3	
THÉÂTRE		
La MAV, un toit pour les traducteurs	5	<i>Laurent Muhleisen</i>
Dossier Russie		
Traduction et traducteurs dans la Russie d'aujourd'hui	11	<i>Hélène Henry</i>
Histoires de livres à la mode de Russie	16	<i>Galina Soloviova</i>
Entretien avec Mikhaïl Iasnov	23	
Nouvelles fraîches de l' <i>Inostranka</i>	30	<i>Aleksandr Livergant</i>
JOURNAL DE BORD		
Traduction à quatre mains, et beaucoup de voix !	35	<i>Cécile Deniard, Delphine Rivet</i>
PROFESSION		
Internet aura-t-il raison du droit d'auteur ?	45	<i>Isabelle Audinot</i>
TRIBUNE		
Mélange japonais	51	<i>Patrick Honoré</i>
CONFÉRENCE		
Traduire un traducteur de fiction	59	<i>André Gabastou</i>
LECTURES		
Traduire-retraduire	65	<i>France Camus-Pichon</i>
DU CÔTÉ DES PRIX	69	

Trois choses que doit observer un qui veult bien traduire ; la première, c'est qu'il retienne et rende les termes et dictions de l'auteur (sic), autant près qu'il est possible : ce qu'on l'on peut appeler la robbe (sic).

La seconde, qu'il rende aussi le sens partout entier (car il ne fault être tant curieux des termes que de laisser le sens ou le rendre obscur) ce que l'on peult appeler le corps.

La tierce, c'est qu'il rende et exprime aussi naïvement la naturelle grâce, vertu, énergie, la douceur, élégance, dignité, force et vivacité de son auteur qu'il veult traduire [...] : ce que l'on peut appeler l'âme de l'oraison.

Charles Fontaine dans son introduction au
Premier Livre des remèdes d'amour d'Ovide (1555)

Cité in Paul A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, Linguatex, Montréal 1981, p. 62.

Repris dans Antoine Berman, *La Traduction et la lettre*, Seuil 1999, p. 77.

Laurent Muhleisen

La Maison Antoine Vitez, un toit pour les traducteurs

En 1989, les 6^e Assises de la traduction littéraire en Arles avaient pour thème la traduction théâtrale ; pour la première fois l'occasion était donnée à des traducteurs spécialisés dans ce domaine – mais aussi à un certain nombre de gens de théâtre – d'évoquer les particularités de cette activité. On savait depuis quelque temps que traduire pour la scène n'est pas exactement la même chose que traduire pour le livre, et tout au long des années 70 et 80, de nouvelles approches, voire une nouvelle philosophie de la traduction théâtrale s'étaient développées, portées par des pionniers dont il devenait urgent qu'on entendît plus largement la voix. Des hommes et des femmes comme Jean-Michel Déprats, Jean-Louis Besson, Denise Laroutis, Ginette Herry, Pierre Léglièse-Costa, et bien d'autres, avaient réussi, chacun de leur côté et dans leur discipline, à faire sortir la traduction théâtrale du cadre universitaire parfois rigide dans lequel elle était corsetée jusque là – abandonnant l'idée selon laquelle une bonne traduction devait avant tout respecter les conventions et les traditions de la langue d'arrivée, en l'occurrence le français – le « bon français » – au mépris de la musique, de l'épaisseur, de la littéralité non seulement de la langue dans laquelle s'exprime un auteur, mais aussi de l'usage – pouvant aller jusqu'au détournement – qu'il en fait (ce qui n'est rien d'autre que la « langue » d'un auteur). Cette sortie des conventions et des limites universitaires de l'époque s'accompagnait d'un corollaire indispensable : l'établissement d'un dialogue qu'on voulait fécond entre les linguistes qu'ils étaient et les praticiens du théâtre – qu'ils fussent metteurs en scène, comédiens ou conseillers artistiques (nos « dramaturges » au sens allemand du terme).

Les discussions et les débats menés lors de ces 6^e Assises firent prendre conscience au monde des traducteurs littéraires du degré de fragilité dans lequel évoluaient leurs « pairs » passionnés par la traduction théâtrale. Du fait même de l'isolement du métier de traducteur et des aléas de l'édition, il était difficile de répertorier les œuvres déjà traduites, retraduites, ou celles à traduire, et plus encore de les mettre à la disposition – à cause justement du désintérêt progressif des grandes maisons d'édition pour les collections théâtrales – d'un public de professionnels ou d'amateurs de la scène. Certes, certains théâtres commandaient des traductions, mais comment les entendre, les retrouver, une fois les productions terminées ? En outre, le répertoire mondial contemporain était loin d'être exploré dans toute sa diversité, et la connaissance en France d'un auteur dramatique étranger dépendait moins de la valeur de son œuvre que de la volonté d'un théâtre francophone de produire une de ses pièces.

Mais il n'y avait pas que cela. On constatait également de nombreuses négligences dans le domaine des droits des traducteurs de théâtre : contrats de droits d'auteurs rédigés en des termes douteux, captation ou plagiat de traductions, nom des traducteurs n'apparaissant pas sur les programmes ou sur les affiches des spectacles... ; bref, dans cette zone relativement en friche, des libertés étaient prises avec le droit moral, celui de la propriété intellectuelle, et nombre de traducteurs se sentaient impuissants face à certaines injustices dont ils étaient victimes. La reconnaissance du métier de traducteur de théâtre avait encore du chemin à parcourir.

L'élan donné par ces Assises persuada des traducteurs et des professionnels de la scène de se regrouper en une association de traducteurs de théâtre. C'est ainsi qu'en 1991 naissait la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale, sous la houlette de Jean-Michel Déprats et de Jacques Nichet, metteur en scène, alors directeur du Centre Dramatique National des Treize Vents à Montpellier. Pour établir d'emblée un lien entre ce toit que les traducteurs venaient de se construire et le monde de la scène, la Maison Antoine Vitez installa son siège dans des locaux mis à sa disposition par la mairie de Montpellier dans le prolongement de ceux du théâtre des Treize Vents. Jack Lang, alors ministre de la Culture, soutint d'emblée ce projet en faisant attribuer au Centre international de la traduction théâtrale une subvention ministérielle de fonctionnement et d'activités artistiques, subvention annuelle qui lui permet aujourd'hui encore d'assurer sa mission.

La Maison Antoine Vitez est à ce jour, après plus de quinze d'années d'existence, une association de traducteurs (environ 130 passionnés par la

traduction théâtrale), répartis en comités de langue (il y en a plus de 20, allant de l'islandais au japonais, en passant par le russe, l'hébreu, le chinois, le moldave, etc.) et dont la tâche est d'explorer le répertoire étranger (le plus souvent contemporain, sans que soient pour autant négligés les classiques méconnus ou oubliés) dans le but de traduire des œuvres susceptibles d'enrichir le répertoire théâtral en langue française.

« Tous les textes de l'humanité constituent un seul grand même texte écrit dans des langues infiniment différentes, et tout nous appartient, et il faut tout traduire », disait Antoine Vitez, grand homme de théâtre et grand traducteur, auquel notre Maison a voulu rendre hommage en empruntant son nom. Vitez ajoutait : « Écrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d'une pensée unique, fondée sur l'activité même de traduire, c'est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre ».

À la différence du roman ou de l'essai, le texte de théâtre est fait pour être joué. C'est ici que s'exprime le vrai talent du traducteur de théâtre : il inscrit la dimension de la scène dans son travail. Dans tous leurs choix, les comités de langue de la Maison Antoine Vitez s'attachent à reconnaître cette spécificité.

Grâce à ce travail d'exploration du répertoire étranger, le Centre international de la traduction théâtrale a pu recenser plus de 400 pièces de théâtre, dont il a financé la traduction. Chaque année, la MAV enrichit son catalogue d'une moyenne de 25 traductions supplémentaires, qu'elle diffuse auprès d'un grand nombre de théâtres, de compagnies et dans une dizaine de centres de ressources en France et dans le monde francophone, à moins qu'elle ne veille à les faire éditer.

Le texte de théâtre prend sa véritable dimension dans un corps, une voix. Faire connaître une pièce inédite – relevant parfois d'une autre tradition, d'un autre rapport au théâtre – c'est donc aussi la faire entendre, la donner en lecture, la jouer. C'est ainsi que la Maison Antoine Vitez s'associe à des théâtres et à des festivals pour y organiser des ateliers de traduction et de mise en scène, des lectures publiques, des mises en espace, mais aussi des rencontres autour d'auteurs étrangers, de courants et de tendances venus d'ailleurs.

L'activité du traducteur de théâtre est, on l'a dit, solitaire, et il arrive qu'il soit désarmé face à la gestion et à l'administration de ses droits. Avec la complicité de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

(SACD), du Centre National du Théâtre à Paris et de la Société des Gens de Lettres (SGDL), la Maison Antoine Vitez a établi des contrats types de commandes de traduction ; pour encourager les femmes et les hommes de théâtre à reconnaître et à respecter le métier de traducteur, elle a élaboré un « code des usages pour la traduction théâtrale » disponible sur notre site Internet dans la rubrique « Les loges ».

Entrons un peu plus dans le détail ; ce qui distingue un traducteur de théâtre d'un traducteur littéraire n'est pas seulement lié aux problèmes d'oralité d'un texte, mais aussi, plus prosaïquement, à la question des droits d'auteur. La traduction d'une pièce de théâtre ne se fait pas forcément en vue d'une édition et compte tenu du tirage limité d'un volume de théâtre, les droits générés (et, *ipso facto* les avances sur droits) seraient de toute façon restreints. Mais le traducteur de théâtre n'est pas forcément pour autant le parent pauvre de l'ensemble de la profession. Son revenu est en effet lié aux droits de représentation – pour autant que sa traduction soit jouée ! Ces droits sont généralement évalués à 40 % de la part revenant à l'auteur (parfois 50), après déduction de celle que s'accorde l'agent de l'auteur, lorsque ce dernier en a un. Selon l'importance du théâtre qui monte votre traduction, le nombre de places de la salle où le spectacle est donné, la durée de la programmation et celle d'une éventuelle tournée, ces droits d'auteurs peuvent représenter des sommes plus ou moins confortables. Lorsqu'un théâtre, un agent, voire un éditeur vous commande une traduction, le cas de figure le plus fréquent est que le traducteur soit payé sous forme d'avance sur droits, comme c'est le cas pour l'édition littéraire ; il ne commence à toucher ses droits d'auteurs qu'une fois cette avance amortie.

Cependant, il arrive parfois que le traducteur soit confronté à une volonté d'interférence d'un metteur en scène ou d'un dramaturge sur le texte de sa traduction. Il n'est pas rare en effet qu'un metteur en scène souhaite faire correspondre la « langue » d'une traduction à son projet dramaturgique, négligeant au passage le phrasé et le style propres à un auteur, qu'un bon traducteur ne saurait occulter. Il arrive aussi, et c'est normal, qu'un traducteur et un metteur en scène (pour autant que ce dernier maîtrise la langue d'origine !) n'aient tout simplement pas la même « lecture » d'une œuvre. Dans le différend qui oppose alors le traducteur et le metteur en scène, il est rare que ce dernier cède. Il le fera d'autant moins qu'il est en position de force, et que les agents ou les auteurs eux-mêmes voient tout l'intérêt (non seulement financier, mais aussi lié à la reconnaissance) qu'ils ont à se plier aux exigences de celui qui portera une pièce à sa vraie finalité : la scène. C'est là que l'art du dialogue entre le metteur en scène et le

traducteur confine parfois à de périlleux exercices de diplomatie. Pourtant, comme le rappelle justement Jean-Louis Besson dans un très bel article paru dans la revue *Critique* en octobre 2005 : « De grands praticiens et directeurs d'acteurs comme Louis Jouvet et Antoine Vitez n'ont cessé de l'affirmer ; c'est à travers la matérialité d'un texte que l'acteur accède à l'expression et au sentiment, et s'agissant d'une œuvre étrangère, il n'y parviendra que si le traducteur a eu le souci de la "pneumatique" du texte, s'il a été sensible aux rythmes, aux assonances, aux allitérations, aux ruptures, à l'ordre des mots, à la courbe mélodique, à l'inscription du geste dans la phrase. »

La tâche du traducteur de théâtre est donc ardue, et le chemin de sa reconnaissance à lui est parfois semé d'embûches. Mais deviendra traducteur de théâtre tout individu passionné par le « corps » de la langue, la matérialité du verbe, l'oralité des mots et des phrases. Il n'y a pas de recette pour devenir traducteur, encore moins traducteur de théâtre. C'est surtout une question de passion. Et c'est cette passion que nous essayons de défendre et de transmettre à la Maison Antoine Vitez.

Laurent Muhleisen est directeur artistique de la Maison Antoine Vitez et traducteur d'allemand. Il est également conseiller littéraire à la Comédie-Française.

Troisième pays à l'honneur dans TransLittérature : la Russie, avec ce dossier préparé par Hélène Henry qui s'emploie depuis de nombreuses années à faire connaître en France la littérature russe moderne et contemporaine. Elle a traduit, entre autres, Boris Pasternak, Alexandre Blok et Marina Tsvetaïeva, Joseph Brodsky, Lev Rubinstein, Elena Schwarz.

Hélène Henry

Traduction et traducteurs dans la Russie d'aujourd'hui

En 1994, le numéro 8 de *TransLittérature* dressait un bref « état des lieux » de la traduction dans la Russie tout juste postsoviétique. Aujourd'hui, quatorze ans plus tard, que sont devenus les auteurs des articles proposés ? Elena Baïevskaïa s'est installée à Washington. Elle travaille sur Proust, revient chaque année à Saint-Pétersbourg et continue de traduire du français vers le russe pour des éditeurs pétersbourgeois. On lui doit d'avoir « apporté » Echenoz en Russie. Mikhaïl Roudnitski, germaniste, poursuit à Moscou une solide carrière de traducteur, fier d'être « au long cours et à plein temps ». Il prépare, pour les éditions Azbooka, des *Œuvres Complètes* de Kafka en dix tomes.

C'est auprès d'eux, et de quelques autres (Aleksandr Livergant, Alla Smirnova, Natalia Bogomolova, Irina Kouznetsova...) que nous avons recueilli quelques informations, parfois contradictoires, sur la situation du traducteur dans la Russie poutinienne et postpoutinienne, à la fois ultralibérale et tentée par le repli culturel.

De cette nouvelle Russie, on pouvait tout attendre. Il s'est produit, dans l'édition, une relative stabilisation, qui permet au moins de définir une tendance : on trouve, en Russie comme ailleurs, de gros et de petits poissons, et les gros, bien entendu, finissent par manger les petits. Galina Soloviova en parle ici en détail.

Quant aux traducteurs, leur situation n'a pas changé radicalement : leurs revenus, s'ils ont augmenté en valeur absolue, ont plutôt chuté en valeur relative, ce qui s'explique par la hausse du coût de la vie et l'âpreté au gain des éditeurs. Mais, à condition d'être un traducteur reconnu et de travailler dix-huit heures par jour, on peut vivre de la traduction. Mikhaïl Roudnitski, par exemple, refuse les bas tarifs : jamais moins de 200 € par « feuille » (27 pages de 1 500 signes et intervalles, comptage électronique), au mieux 18 €, voire 20 € par page électronique. Quand il y a à la clé des subsides venus des pays de la Communauté européenne, les gains du traducteur montent en flèche. L'année 2005 a été décrétée « Année de l'Allemagne en Russie » et Roudnitski s'est vu proposer, pour Kafka, 2 800 € par centaine de pages et une bourse d'un mois, tous frais payés, dans le sud du Tyrol. Mais c'est tout à fait exceptionnel. Ces gains occasionnels permettent d'en accepter de bien moindres si le texte à traduire plaît au traducteur et si la proposition émane d'une « petite » maison désargentée. C'est aussi aux « petits » (*Ad marginem*, *Tekst*), qu'on peut encore, parfois, « apporter » des textes, mais en pratique, il y a beaucoup de refus. C'est ainsi qu'on a refusé à Mikhaïl Iasnov une édition des textes de critiques d'art d'André Salmon, auteur jugé insuffisamment « contemporain ».

Au bout du compte, c'est l'éditeur qui décide de tout : des tarifs, des délais de remise. Les contrats, généralement, sont ainsi formulés que le traducteur est payé en une seule fois : à l'acceptation de la traduction, l'éditeur disposant d'un mois pour accepter ou refuser le travail livré à la date convenue. Le système en vigueur est celui du copyright, pas question de pourcentage sur les ventes. Les tarifs ne sont pas réglementés. Tel traducteur qui se voit proposer 75 € par « feuille » de 27 pages pour un roman contemporain recevra, chez Symposium, deux fois plus pour *Témoignages*, de Nicolas Sarkozy. Avec, en plus, la faveur insigne d'un versement de 40 % à la commande. Il existe des cas très rares de mensualisation. Quant aux jeunes, ils acceptent des salaires de misère pour des travaux imparfaits que l'éditeur se chargera d'« arranger ». Les « réviseurs » qui jadis, à l'époque soviétique, assumaient une fonction régulatrice, servent aujourd'hui à récrire ces traductions déficientes. Comme le dit Alla Smirnova (Proust, Max Jacob, Genêt), dans un cri du cœur : « Ce qu'il nous faudrait, c'est un syndicat ! »

Pourtant, la traduction continue d'attirer des « jeunes ». C'était déjà, au XIX^e siècle, partout en Europe, une façon commode de gagner un peu d'argent pour financer ses études. Mais en plus, dans la Russie actuelle, la traduction hérite d'un prestige et de promesses de prospérité depuis longtemps caduques. Chez la plupart des jeunes, c'est l'écriture personnelle qui mène à la traduction. Il est naturel de traduire quand on écrit. Les « ateliers » de traduction se sont peu à peu éteints. Mais il subsiste au moins, à Saint-Pétersbourg, celui de l'Institut français, animé par Mikhaïl Iasnov. Lui aussi est menacé de disparition : l'Institut aimerait lui substituer un système de séminaires payants. À Moscou, ce sont les Universités qui ont fait signe aux traducteurs professionnels pour qu'ils assurent, à l'intérieur des cursus, des cours spécifiques de traduction. Nadejda Buntman au MGU (université d'État de Moscou), Aleksandr Livergant au RGGU (université autonome de lettres et sciences humaines) enseignent la pratique de la traduction à des étudiants nombreux. Cependant, nulle part il n'existe de vrai cursus de formation, filière professionnalisante ou diplôme spécifique.

À l'époque soviétique, la traduction était une section spécifique des Unions des Écrivains, à Moscou et à Leningrad. Des traducteurs siégeaient à côté des écrivains au Bureau Central de l'Union. L'épreuve d'admission, il est vrai, était ardue, et les « anciens » se souviennent amèrement des moqueries des « vrais » écrivains devant lesquels il fallait comparaître pour être reçu et reconnu. Mais le statut de membre, prestigieux par lui-même, donnait droit à quantité d'avantages en nature très appréciés. Le premier, et non le moindre, était l'octroi d'une rame d'excellent papier chaque mois. Les écrivains, ces « ingénieurs des âmes », bénéficiaient d'avantages faits pour les lier au pouvoir officiel par l'intérêt matériel : hôpitaux, villages de vacances, magasins réservés. Aujourd'hui, le bâtiment de l'Union de Saint-Pétersbourg ayant brûlé en 1993 (incendie criminel), écrivains et traducteurs n'ont plus de lieu où se rencontrer. Un nouveau bâtiment leur a été alloué, mais les fonds manquent pour les réparations et, ultérieurement, pour le loyer. Une nouvelle loi gouvernementale « sur les associations culturelles » va être édictée, mais nul ne sait quelles en seront les dispositions exactes.

Depuis 1991 et l'implosion du pouvoir soviétique, les traducteurs ont entrepris de se regrouper au sein d'associations professionnelles non gouvernementales. Les traducteurs de toutes spécialités (interprètes, traducteurs techniques, etc.) se sont associés dans une « Union des Traducteurs de Russie », qui fait partie de la FIT. (Fédération Internationale des Traducteurs). La traduction littéraire y occupant une place peu importante, l'idée est née en 2004 de fonder une « Guilde des traducteurs » indépendante,

capable de rassembler des traducteurs littéraires autour d'un projet d'entraide et de valorisation de la profession. À la présidence, un traducteur chevronné de l'anglais, Aleksandr Livergant, a tenté, sans se référer à un modèle associatif particulier, de structurer une association à but non lucratif. Une section était prévue à Saint-Petersbourg sous la présidence de Mikhaïl Iasnov, traducteur de littérature française. Ce projet d'une «*Guilde*», gérée à sa fondation par une dizaine de traducteurs constitués en Bureau, s'est heurté à des difficultés institutionnelles : en particulier, aucun mode de recrutement capable de donner leur place à de jeunes traducteurs n'a pu être conçu, les membres fondateurs s'en remettant à la cooptation. Chacun des membres a proposé d'«*amener*» une vingtaine de traducteurs de bon aloi, ce qui a bientôt porté le nombre total des membres à 200. Mais ce mode de recrutement a fait de l'association une sorte de «*club*» d'anciens (personne n'y a moins de 45 ans) incapable de se renouveler et d'appeler à soi des forces nouvelles. De plus, la double vocation «*artistique*» et «*professionnelle*» de l'association a entraîné pesanteurs et malentendus. La *Guilde* (aujourd'hui mieux connue sous le nom de «*Union des maîtres de la traduction littéraire*») a organisé des congrès thématiques annuels, qui ont lieu au mois de mai («*Traduction et retraduction*», par exemple, en 2007). Elle a mis en place des conventions de collaboration avec des Universités moscovites, MGU et RGGU. Enfin, elle décerne des prix de traduction, le «*Prix du Maître*», ou le «*Prix Anatoli Gueleskoul*», qui récompense un traducteur de l'anglais, doté de 2 000 dollars pour la prose et de 2 000 dollars pour la poésie. Il est décerné chaque année en novembre à l'occasion du Salon du livre «*Non Fiction*», qui tend à supplanter le Salon du livre de septembre pour la littérature dite «*sérieuse*». Mais l'association peine à développer sa vocation «*professionnelle*». Elle met toutefois à la disposition des traducteurs un juriste qui leur dispense gratuitement une aide juridique. Mikhaïl Roudniski raconte avec satisfaction que quelques procès ont été intentés à des éditeurs abusifs (détournement de droits), et gagnés.

La *Guilde*, depuis sa fondation, subsiste grâce à une subvention de 8 000 dollars accordée par l'Union des traducteurs de Norvège, et qui n'a pas été renouvelée. En l'absence de toute subvention nationale ou régionale, sans sponsor, elle ne pourra survivre des seules cotisations (40 €) de ses membres. Elle est donc condamnée soit à végéter, soit à trouver un mode de financement qui lui permette, au moins, d'exister concrètement. Actuellement, les réunions ont lieu dans un local privé, prêté à l'association, et le site Internet, toujours en construction, peine à se trouver un webmestre. La *Guilde* a besoin de fonds pour mener à bien ses projets, par exemple, celui d'une «*Maison des traducteurs*» pour laquelle aucune subvention du ministère de la Culture de

Russie n'est à espérer, bien que les lieux où la construire ne manquent pas, à Tsarskoe Selo près de Saint-Pétersbourg, par exemple.

Il existe bien, en Russie, un mince programme d'aide à la traduction d'œuvres de littérature étrangère (Goskomizdat). Mais, de l'aveu de tous les traducteurs interrogés, leur travail dépend, pour une grande partie, des aides venues des pays dont ils traduisent les littératures, en particulier des programmes d'aide à la traduction et à l'édition mises en place à partir des pays d'Europe occidentale. Programme Internationes pour l'Allemagne, KulturKontakt pour l'Autriche, Pro Helvetia pour la Suisse, programme Pouchkine de l'Ambassade de France à Moscou.

Ce programme d'aide à la publication, lancé en 1991, a permis d'encourager la traduction et la diffusion des ouvrages français en Russie, et est entré dans le cadre de l'accord de coopération culturelle du 6 février 1992, qui a créé la Commission culturelle franco-russe. Plus de 730 titres, distribués dans 200 bibliothèques de Russie, sont parus en 18 ans, avec un tirage moyen de 3 000 exemplaires. C'est grâce au programme Pouchkine et aux maisons d'édition russes qu'il a aidées qu'a été introduit en Russie le meilleur de la pensée et de l'écriture françaises au xx^e siècle : romanciers (Duras, Genêt, Céline, Beckett, Butor, Cocteau, Marcel Aymé, Gracq, Modiano, Sarraute), poètes (Jaccottet, Bonnefoy), philosophes (Baudrillard, Ricœur, Merleau-Ponty, Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan), essayistes (Barthes, Bataille), historiens (Braudel, Le Goff, DUBY, Furet). Et, notons-le, chacun a trouvé son traducteur.

À l'heure actuelle, ce qui semble nouveau dans le programme Pouchkine, c'est le « projet théâtre » lancé par CulturesFrance. Il concerne la traduction de pièces de vingt auteurs dramatiques français contemporains dont Claudel, Sarraute, Dubillard, Vinaver, Audiberti, Novarina, Lagarce, Gatti, etc.

En outre, l'Ambassade de France décerne chaque année en décembre le Grand Prix Vaksmakher (du nom d'un grand traducteur russe aujourd'hui décédé).

À l'issue de ce bilan mitigé, on dira que, quelles que soient les pesanteurs, les forces contraires, les excès qui marquent la Russie d'aujourd'hui, on y trouve encore des gens curieux d'altérité et férus de langage – des traducteurs conscients et actifs.

Qui a survécu à la bureaucratie soviétique survivra bien à la dérégulation ultralibérale et à la déculturation généralisée.

Galina Soloviova

Histoires de livres à la mode de Russie

[...] La Russie, qui passait pour « le pays du monde où on lit le plus » a perdu depuis longtemps, hélas, ce statut mythique. Selon les statistiques établies par la société d'études NOP World, un des meilleurs observatoires mondiaux du marché du livre, les premiers lecteurs du monde sont aujourd'hui les Indiens (10,7 heures de lecture hebdomadaire). Les Russes n'arrivent qu'à la septième place et, avec 7,1 heures par semaine, ne dépassent la moyenne mondiale que de 36 minutes.

Paradoxe : on sort de plus en plus de livres en Russie. Après l'effondrement du milieu des années 1990, les tirages sont remontés au niveau d'il y a quarante ans. Et pourtant, on lit de moins en moins. Selon la revue *Knijny business* [marché de l'édition], le nombre des lecteurs a diminué d'un quart en dix ans, celui des acheteurs de livres d'un tiers. Une étude récente du Centre Iouri Levada¹ confirme que 52 % de nos concitoyens n'achètent jamais de livres, et que plus d'un tiers n'en lit jamais, serait-ce l'almanach des jardins ou le « Soignez-vous vous-même par le marc de café » !

Et il ne s'agit pas de démographie : la demande en littérature enfantine n'a pratiquement pas baissé. Il faut bien conclure que presque 100 millions de Russes adultes préfèrent mettre leur argent ailleurs. Mais peut-être les livres sont-ils trop chers ? Même pas : un volume coûte, en Russie, environ 3 euros, contre 10 ou 15 en Occident. De plus, on ne s'arrache pas non plus les livres dans les bibliothèques. Non, les priorités sont autres. On se ruine pour un écran plat, mais on hésite à donner 200 roubles pour un livre.

1. Centre pour l'étude de l'opinion publique russe, fondé il y a une vingtaine d'années par le sociologue Iouri Levada. [NdT]

Pourtant, le marché du livre croît d'année en année et le prix des livres augmente. La Fédération de Russie est depuis deux ans au nombre des cinq pays leaders en matière d'édition (avec les USA, la Chine, le Japon et l'Allemagne). En 2005, le chiffre des titres publiés s'élevait à plus de 95 000, et les tirages excédaient 800 millions d'exemplaires. On tire son chapeau aux entêtés qui résistent à la tendance et continuent à lire.

Mais ne nous réjouissons pas trop vite. Que lit-on, en Russie, en ce début de troisième millénaire ?

Examinons les données fournies par la Chambre du Livre de Russie² : en 2004, si on met de côté la production à des fins pédagogiques, on constate la prédominance indubitable de la littérature policière ou équivalente. Polars, aventure, fantastique, mystère, littérature sentimentale cumulent 115 millions d'exemplaires pour 6 888 titres, soit quatre fois plus que les classiques et la prose, le théâtre et la poésie contemporaines³.

Autre paradoxe du marché de l'édition russe : son chauvinisme. Le lecteur plébiscite la production maison. Partout ailleurs dans le monde, on lit les polars américains. Ici, on préfère ceux qui sont bien de chez nous, soit qu'on aime mieux gratter ses propres plaies, soit qu'on répugne à se casser la tête avec des réalités et des noms étrangers. Du coup, les produits locaux se taillent la meilleure part : plus de 1 000 titres nouveaux pour le polar russe l'an passé, écoulés en 5 ou 6 mois. De plus, on constate une nette séparation des sexes : les hommes préfèrent la littérature de guerre et la « fantasy », les femmes, le polar féminin et les romans roses (écoulés en 9 semaines).

Le roman d'aventures historiques est visiblement en déclin. Mais que nos patriotes se rassurent : les best-sellers du hit-parade occidental qui, aux USA ou en Europe, sont diffusés à des dizaines de millions d'exemplaires peinent à épuiser ici un unique tirage. Il y a quelques exceptions : J. K. Rowling, Dan Brown... Les Booker prize et autres Goncourt sont, ici, de parfaits inconnus. Les Nobel ne sont pas à meilleure enseigne. Et les récompenses locales ne font guère monter les ventes. Un exemple : le livre *Le Sexe et l'effroi* de Pascal Quignard (Prix Goncourt 2002 pour *Les Ombres errantes*), désigné en Russie comme « Meilleur livre de l'année 2005 », ne trouve, dans toute la Russie, et malgré son titre vendeur, que 100 lecteurs par mois ! Les livres d'Éric-Emmanuel Schmitt, qui sont en France et en Allemagne des best-sellers, se

2. Organisme fondé en 1917 qui se charge d'enregistrer les livres publiés en URSS, aujourd'hui en Fédération de Russie, et de les doter d'un numéro ISBN. [NDT]

3. Il existe en russe, pour désigner cette littérature de grande consommation, le terme « tchtivo » (ce qui se lit), par analogie, peut-être, avec « pivo » (la bière, ce qui se boit). [NDT]

sont vendus ici en deux ans à 15 000 exemplaires, pas plus. Tous les éditeurs russes ont connu ces déconvenues. Il ne peut y avoir en Russie aucune certitude que tel livre « marchera ». Les éditeurs sont obligés de prendre des risques, d'autant plus difficiles à assumer que le coût du papier et de la fabrication est aujourd'hui très élevé.

Cette situation, à vrai dire, n'est pas neuve. Qui, en rentrant du travail, prend en main un volume de Montaigne ? La littérature de divertissement est aussi ancienne que Gutenberg. Et on a tort de penser qu'au temps de Pouchkine, c'est Pouchkine qu'on lisait. Le best-seller de l'époque n'était pas *Eugène Onéguine*, mais le roman d'aventures de Faldeï Boulgarine, *Ivan Vyjiguine* qui, sorti en 1828, eut trois tirages coup sur coup, et fut traduit en français, en italien, en allemand, en anglais, en tchèque, en lituanien et en polonais. Quant au chef-d'œuvre de Pouchkine, il parut à 1 200 exemplaires, ce qui ne permit pas vraiment à son auteur d'éponger ses célèbres dettes.

Faut-il s'étonner que nos contemporains, longtemps maintenus dans l'état pédagogique-idéologique soviétique, se jettent aujourd'hui sur les misérables trésors des kiosques de presse ? Y a-t-il le moindre espoir qu'ils trouvent un jour le chemin de la vraie littérature ? Hélas, le livre, aujourd'hui, a perdu, comme jamais auparavant, le haut statut dont l'avait revêtu la Bible. Il n'est plus qu'une source d'information entre beaucoup d'autres, un objet de loisir de seconde zone, un ersatz de vie intérieure. Un produit de consommation pareil à un hamburger ou une barre Snickers. « Je voudrais deux litburgers et ce Snickbook rose là-bas ». Voilà ce que consomment 23 Russes sur 100. Au pays de Pouchkine, de Tolstoï et de Dostoïevski, on se repaît de... Daria Dontsova⁴ ! Viennent ensuite Ioulia Chilova (*Rencontres sur Internet*), Oustinova, Poliakova, Bouchkov, Vilmont, Oksana Robski. Dans le peloton de tête on trouve... Nikolai Gogol. Mais il doit avoir eu recours à la magie noire. [...]

La Russie, aujourd'hui, compte près de 6 000 éditeurs « véritables », c'est-à-dire qui sortent au moins quelques livres dans l'année. Des licences d'édition, il s'en accorde près de 15 000 par an. Avant 1992, année-charnière, le chiffre n'atteignait pas un tiers du total actuel. Les plus grosses maisons d'édition ont été fondées après la loi de libéralisation du marché du livre. Les anciens géants ont disparu, sauf peut-être Prosvechtchenié, qui continue d'éditer les manuels pour les écoles du secteur public.

Le début des années 1990 fut l'âge d'or de l'édition. Le contrôle étatique s'était affaibli sans que disparaissent les aides à la fabrication, les imprimeurs n'osaient pas encore augmenter leurs tarifs, le réseau de distribution officiel

4. Auteur fécond de romans policiers pour grand public. [NdT]

fonctionnait toujours et les lecteurs avides de nouveautés pillaient les rayons. Jusqu'à 700 % de rentabilité ! Les « nouveaux éditeurs », futurs requins du secteur, se recrutaient parmi les jeunes fous de lecture que la nécessité avait poussés vers des études techniques. Ils apprenaient leur nouveau métier en autodidactes, sur le tas, sans rien connaître aux subtilités du capitalisme. Tout se faisait au flair et au coup de cœur : « Tiens, j'ai remarqué que je n'ai pas de Pascal à la maison. On édite ? » – « Excellente idée ! Et moi, j'ai depuis longtemps envie de Bradbury » – « Pas de problème ! On le sort à 50 000 ex. pour commencer ? »

Du coup, d'excellents livres sont apparus sur le marché. Puis les temps ont changé. Les passionnés qui avaient survécu au krach de 1998 se sont professionnalisés, ont commencé à explorer la demande et à y répondre. La littérature de masse, le « tchtivo », a fait son apparition.

Le bon livre, aujourd'hui, c'est celui qui est tiré à 50 000 ou 100 000 exemplaires, écoulé en deux ou trois mois, six au maximum. Le bon auteur est celui qui sait produire de tels livres. La littérature dite « sérieuse » a, elle aussi, sa valeur, mais moindre : les tirages sont faibles, le livre reste trop longtemps en magasin et occupe trop de place dans l'entrepôt. « À moins de 5 000 exemplaires, un livre n'est pratiquement pas rentable », dit Oleg Novikov, directeur des éditions Eksmo.

Rien d'étonnant si l'éditeur lorgne du côté du pouvoir : son business est l'un des plus centralisés qui soient. 61 % des maisons d'édition sont basées au royaume de Loujkov⁵, 75 % des ventes y ont lieu. Plus on va vers l'est, plus le réseau perd en densité : dans l'Oural, la production tombe à 5 %, dans la Sibérie du nord et de l'est, on le sait, c'est la nuit.

Les requins de l'édition sont moscovites. À Saint-Petersbourg, seule la maison Azbooka parvient, en partie grâce à sa série bon marché « Azbooka-classiques », à se hisser au troisième rang du hit-parade. Mais elle est largement dépassée par les moscovites Eksmo et AST qui, à elles deux, avec leurs annexes, presse, imprimerie, librairie, papeterie, jeux de société, monopolisent plus de 20 % de la production totale.

Eksmo publie 80 % des policiers, 40 % de la « fantasy », 20 % du contemporain (Dontsova, Marinina, Oustinova, Oulitskaïa, Pelevine, Petrouchevskaïa).

AST est une gigantesque entreprise, un livre russe sur cinq, 800 sorties par mois. C'est Akounine, Veller, Dachkova, Loukianenko, les frères Strougatski, Dan Brown.

5. C'est-à-dire à Moscou, dont Loujkov est le maire. [NdT]

Suivent Prosvetchtchenié et Drofa (respectivement 9 et 8 % de parts de marché), éditeurs de manuels éducatifs. Puis Flamingo, Olma Press, Rosmen (*Harry Potter* !), Radouga, Ripol-classic. Aujourd'hui, explique le directeur de la grande librairie moscovite Biblio-Globus, dix maisons d'édition se partagent le marché. Elles se constituent en holdings, s'emparent des secteurs de la distribution et de la fabrication.

Les petits éditeurs survivent comme ils peuvent, réduisant les tirages, faisant appel à des sponsors et à des aides, publiant à compte d'auteur. Les lecteurs de textes « sérieux » sont grandement reconnaissants au « programme Pouchkine » de l'Ambassade de France, à son équivalent allemand (« Schagi »⁶), qui se concentre sur la publication de prose. C'est grâce à l'aide financière des Ministères de la culture et des Affaires étrangères des pays occidentaux que le public russe a accès, en traduction, à la littérature contemporaine et aux ouvrages fondamentaux qui s'écrivent à l'ouest. Certains éditeurs prospères (Amfora, Inostranka, Azbooka) financent les œuvres de qualité grâce au produit de la littérature de masse. Depuis longtemps, Limbus-Press, Tekst, NLO, Ad marginem ne publient que des livres sérieux.

Paradoxalement, les « grandes » maisons, dans leur recherche d'auteurs nouveaux, utilisent comme vivier les petites, plus mobiles et plus proches du lectorat, mais presque exsangues et incapables financièrement de promouvoir de nouveaux noms. « Il n'y a pas d'argent pour la littérature intelligente », constate mélancoliquement Irina Prokhorova, directrice des éditions NLO. Et Igor Slavkine, de Aletheia redit que, pour un livre un peu « élitiste », sur un tirage de 1 000, on arrive à écouler 500 exemplaires tandis que le reste moisit en réserve. En 2005, un tiers de livres publiés l'ont été à 500 exemplaires, un autre tiers à moins de 5 000, et ces livres, personne ne les a vus, puisqu'ils ne se vendent pas dans les kiosques.

Ce processus de concentration et de verticalisation de l'édition ne cesse de s'affirmer, ce qui menace de disparition les petites maisons indépendantes. « Les faillites se sont multipliées en 2006 », constate Olga Nikoulina, présidente du Syndicat des éditeurs et des diffuseurs.

Ce processus n'est pas particulier à la Russie, mais il prend chez nous des proportions gigantesques.

6. C'est la Fondation S. Fischer (S. Fischer Stiftung, Berlin) qui porte le projet, projet soutenu par diverses instances et institutions allemandes, autrichiennes et suisses. Merci à Jürgen Ritte, qui a recherché les références du projet « Schagi ». [NdT]

Une des causes en est l'absence de programme gouvernemental de promotion de la lecture et d'aide à la publication. En France et en Allemagne fonctionne un système de prix unique du livre compensé par une aide de l'État aux libraires. Dans la Communauté européenne, la TVA sur le livre est fixée à 5 %. Et en Grande-Bretagne, le livre est vendu hors taxe.

Dans la Fédération de Russie, le système est tel que 80 ou 90 % de la production n'arrive pas jusqu'au lecteur. En province, il n'y a quasiment pas de grandes librairies et seulement quelques moyennes. La raison ? Les bénéfices résultant de la vente des livres sont sans commune mesure avec ceux de la vente de l'alcool ou de l'électronique à usage familial. Dans le budget d'une librairie, le loyer représente 40 % des dépenses. Si on y ajoute la hausse du coût du livre, rien d'étonnant que les librairies soient en déficit. Les livres, dans les régions éloignées, sont ceux qu'on trouve dans les kiosques, c'est-à-dire 4 ou 5 000 titres sur 100 000 publiés. Quant aux bibliothèques, il ne faut pas trop compter sur elles : un chef-lieu de district sur trois n'en possède pas. Et quand il y en a une, elle voit s'amincir d'année en année son fonds de livres de bonne qualité, supplanté par la littérature de gare.

Il ne reste en Russie que 2 500 librairies, c'est-à-dire une pour 50 000 personnes. Il en faudrait le double pour satisfaire la demande. Il existe des villes de 100 000 habitants qui ne possèdent que quelques kiosques, ou des magasins où on vend à la fois des livres, des chaussures et de la lessive. Bien entendu, on n'y trouve que du « tchtivo ». Par comparaison : en Europe, il existe une librairie pour 10 000 lecteurs potentiels et, dans les villes universitaires, en Allemagne par exemple, le réseau est encore plus dense.

Bien plus : en Europe, on peut sans difficulté commander pratiquement n'importe quel livre édité dans la C.E. Le réseau des FNAC en France, de Hugendbel en Allemagne, irrigue la plupart des villes de moyenne importance. Ces magasins disposent de catalogues électroniques, de lieux de vente confortables. Il faut y ajouter la vente sur Internet, où chacun peut mettre son livre en vente, quel que soit le tirage, et où le client reçoit généralement sa commande dans les meilleurs délais, parfois en port gratuit.

Tout cela contribue à faire de l'Europe un espace unique de diffusion du livre, aux plans économique et culturel. En Russie, rien de semblable : la province ne reçoit pas les bons livres édités dans les capitales, et la production éditoriale de province ne va pas jusqu'à Moscou et Saint-Petersbourg. Le prix du livre varie du simple au double en fonction du lieu et du mode de vente.

Il est pratiquement impossible de commander un livre, sauf peut-être les manuels en nombre. Le coût du transport est plus élevé que le prix du livre lui-même, et l'envoi met des semaines à arriver à destination. C'est pourquoi ni « Ozon.ru »⁷, ni les autres sites de vente ne sauvent de la disette les lecteurs de province.

Et pourtant, l'année 2007 a été déclarée « Année du livre » en Russie. Il y aura des salons et des foires, où voisineront le livre et la bière. Il y aura des invités de prestige. Houellebecq ira de son intervention. Nous lirons. Mais que lirons-nous ? Ce n'est pas nous qui le déciderons.

Les catastrophes culturelles, à la différence des naturelles, s'avancent masquées. Mais elles sont irréversibles. Si l'État russe ne se décide pas au plus vite à soutenir les livres de qualité, nous serons engloutis par un *tsunami* de *fast-food* imprimé. Et un beau matin nous nous réveillerons dans un tout autre pays que le nôtre.

Traduit du russe par Hélène Henry

Galina Soloviova est directrice des collections de littérature étrangère aux éditions Azbooka, Saint-Petersbourg.

L'article dont nous reproduisons ici de larges extraits a été publié en novembre 2006 dans l'hebdomadaire en ligne Delo à Saint-Petersbourg⁸.

7. Principale librairie sur Internet de Russie.

8. Selon Galina Soloviova, les tendances décrites dans cet article, qui date de la fin de l'année 2006, n'ont fait depuis que se préciser, se confirmer et se renforcer. [NdT]

Entretien avec Mikhaïl Iasnov

En septembre 2007, nous avons rencontré, au Salon du livre de Moscou, Mikhaïl Iasnov, traducteur chevronné de littérature française (Verlaine, Apollinaire, Fargue, Rostand), Grand prix Vaksmakher 2002 de la traduction.

TransLittérature : *Comment es-tu venu à la traduction ? Tu es connu comme poète, écrivain pour enfants, critique, homme de radio, chercheur... Quelle place occupe la traduction dans ta vie professionnelle, et depuis quand ?*

Mikhaïl Iasnov : Je suis venu à la traduction « par hasard », mais ce hasard, bien sûr, n'en était pas un. Pourtant, il n'y avait dans ma famille aucune tradition « littéraire » : un père ingénieur, une mère infirmière... Mais j'ai commencé à écrire à sept ans, et mes parents ont respecté ma bizarrerie. La traduction est venue du désir de traduire certains livres qui, alors que j'étais tout jeune encore, me sont tombés entre les mains. Ces livres, je les ai connus grâce à deux personnes qui ont été mes maîtres, qui m'ont formé, Efim Etkind et Elga Linetskaïa, lui traducteur de l'allemand, elle du français. A l'adolescence, j'écrivais des vers en quantité, et j'ai eu l'occasion de les leur montrer. Il était naturel qu'ils me fassent « entrer en traduction ».

TL : *Tu as « eu l'occasion »... Comment ?*

MI : À l'époque dont je parle, vers 1960 (je suis né en 1946), il existait à Leningrad des « clubs de poésie » pour la jeunesse, des ateliers où venaient tous ceux qui s'essayaient à écrire. Ce pouvaient être, dans certains cas, des endroits vivifiants, avec une ouverture extraordinaire. La littérature était alors un espace sensible, qui assumait un rôle politique substitutif dans un contexte pétrifié. Tout dépendait des animateurs, de leur talent et de leur

liberté intellectuelle. C'était le cas du « Palais des pionniers », que je fréquentais assidûment. Beaucoup d'écrivains qui ont maintenant mon âge sont passés par là. Tout dépendait des animateurs, souvent exceptionnels. Il y avait en particulier Gleb Semionov, pédagogue et poète hors pair, qui animait le studio d'écriture (le « LITO ») de la Maison des écrivains. Je fréquentais ses fameux « mercredis » de traduction. Le travail qu'on y poursuivait, les débats, étaient de très haut niveau, très exigeants. C'était une formation exemplaire, qui manque souvent aujourd'hui aux jeunes traducteurs, ceux dont on lit les textes sur le site Internet « Lavka jazykov » [le comptoir des langues].

C'est là, dans ces séminaires littéraires, que j'ai eu la chance de rencontrer Etkind. J'ai fait la connaissance de ses filles, il y avait autour de lui toute une jeunesse intellectuellement et artistiquement très remuante. J'avais commencé, dès cette époque, à écrire des vers pour les enfants. Etkind m'a encouragé à persévérer et m'a glissé un livre de Maurice Carême, le poète belge, en me suggérant d'en traduire quelque chose. J'étais très fier de mon travail, qui maintenant m'apparaît comme celui d'un débutant... Le français ? J'avais simplement choisi le français à l'école. Plus tard, quand j'ai commencé à assister à des séminaires de traduction à la Maison des écrivains, j'ai été l'élève d'Elga Linetskaïa, traductrice de Pascal et de La Rochefoucauld. L'atmosphère était très amicale, très chaleureuse. Curieusement, pour en revenir à Maurice Carême, je me suis trouvé, à l'automne 2006, en Belgique où je suis passé au Musée Maurice Carême et nous avons discuté d'un recueil de poésie belge en traduction...

TL : *Et ta première publication ? Était-ce Maurice Carême ?*

MI : Non. Mais je ne me souviens pas de mon premier texte publié. Après Carême, il y a eu Prévert, dont la poésie était extraordinairement populaire à cette époque en Russie soviétique. Ma première publication est intervenue très tard. Devenir un traducteur professionnel, à l'époque, exigeait des années de préparation, d'efforts pour apprendre, mais aussi pour trouver sa place dans ce milieu très fermé. On ne vous laissait pas entrer.

Pour vivre, j'ai commencé par traduire et publier, dans des anthologies et des revues, des textes de « poésie des peuples de l'URSS », Pays Baltes, Géorgie, langues de Sibérie. J'ai traduit la plupart de ces textes en m'appuyant sur des « mot à mot », selon le principe de traduction-relais en vigueur à l'époque. À l'exception des textes en moldave, langue romane à laquelle ma connaissance du français me donnait accès et que j'avais un peu étudiée. Mon premier recueil de poésie moldave est paru en 1974. Mes premières traductions du français, dix ans plus tard.

TL : *La poésie a toujours été au centre de ton travail ? Quelle est la relation entre écriture personnelle et traduction ?*

MI : En prose, je n'ai écrit que des articles, des recensions, des travaux universitaires. J'ai toujours écrit des vers, et pour moi, la traduction était inséparable de mes écritures personnelles. Je ne voyais pas de différence de principe et je pense qu'il en est encore ainsi. Simplement, aujourd'hui je sais plus de choses, et j'essaie de choisir des textes avec lesquels je me sens en résonance. Par exemple, je viens de publier une anthologie des poètes français décadents aux Éditions de l'Académie des Sciences à Saint-Petersbourg. Longtemps, traduisant Verlaine, j'avais dû laisser de côté le poème « Langueur » (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence... »). Je n'arrivais pas à le traduire. Et là, tout à coup, j'y suis parvenu, j'ai compris ce que pouvait représenter cette invasion des barbares...

L'écriture personnelle et la traduction sont très intimement liées. Par exemple, il m'arrive de « faire cadeau » à une traduction d'une trouvaille qui m'était venue pour un poème personnel, et que j'avais laissée de côté. La coïncidence, l'empathie est essentielle. C'est pourquoi mon choix des textes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e en France n'est pas un hasard. Je trouve une correspondance étonnante entre ce dont parlent ces textes et ce que nous vivons aujourd'hui en Russie, même si les voies littéraires empruntées sont bien évidemment différentes. Mes traductions de prose (Apollinaire, Fargue) relèvent de la même démarche. Ce sont, en fait, des poèmes en prose, qui s'ancrent au plus vif de l'époque. C'est la même chose pour certains essais de Baudelaire, de Verhaeren ou de Rodenbach que j'ai traduits.

TL : *Était-ce possible de vivre de ce type de traductions ?*

MI : Certes pas. Pourtant, à l'époque soviétique, la chaîne éditoriale était, d'un certain point de vue, assez raisonnablement organisée. Les difficultés venaient de ce qu'il était difficile de commencer, d'entrer dans la machine. Le processus de conception et de fabrication d'un livre était lourd et long, le parcours jalonné de vérifications méticuleuses à tous les niveaux. Ce qui fait qu'au bout du compte, les livres des années 1960 et 1970 étaient remarquablement édités. Mais, évidemment, sur tout cela pesait une censure stupide et les livres sortaient avec des coupures, des lacunes, des manques. Pourtant, dans les années 1980, je me souviens, j'arrivais presque à joindre les deux bouts en travaillant comme traducteur. Aujourd'hui, c'est devenu impossible. Le processus est radicalement différent : il n'y a plus de vérification, plus de « révision ». Il faut aller vite, le plus vite possible. Du coup, le niveau des traductions baisse de façon catastrophique ; et d'autre part, on est payé des clopinettes. On compte sur les doigts d'une main ceux qui vivent de leur métier.

Moi, par exemple, c'est surtout la littérature enfantine qui me fait vivre, au sens large : les livres que j'écris et qui sont publiés et republiés, ceux que je traduis... Mais l'essentiel de mes revenus vient de mes interventions : conférences en milieu scolaire et universitaire, ateliers pour les enfants des crèches et des écoles. J'ai aussi les comptes rendus et les articles dans les revues.

Mais au fond, il s'agit toujours de travail littéraire. J'en ai une très ancienne habitude. Pendant mes cinq années d'études universitaires au LGU [Université de Leningrad], j'ai travaillé dans une maison d'édition. Une maison d'édition technique, spécialisée dans la construction navale. J'ai commencé comme manutentionnaire, et j'ai franchi tous les échelons jusqu'au plus élevé. Et quand, en 1981, je me suis retrouvé au niveau le plus haut (« rédacteur » de première classe), j'ai dû choisir : rester là où j'étais et y occuper tranquillement un poste de responsabilité, ou m'en aller et faire ce que j'avais envie de faire. J'avais tout à fait conscience que si je restais, je serais l'otage du système. Je suis parti, et les premières années ont été très dures. Puis les choses se sont peu à peu améliorées, et je suis aujourd'hui très fier d'avoir réussi à vivre, ma vie durant, exclusivement de littérature. Il m'est arrivé d'accepter des travaux dont je n'avais pas envie, toutes ces traductions-relais par exemple. Mais c'était aussi un apprentissage, des gammes.

TL : *Quand as-tu commencé à proposer, à « apporter » ?*

MI : Seulement après 1991, une fois écroulé le régime soviétique. Auparavant, je ne pouvais qu'accepter ou refuser des commandes. J'ai compris alors ce que je voulais : je voulais être maître de la publication, choisir mes auteurs, traduire moi-même ou avec des collègues choisis par moi, commenter, préfacier, annoter moi-même. C'était pour moi très important, d'autant plus que les poètes que je voulais traduire n'étaient pas n'importe lesquels : Verlaine, Apollinaire... J'avais eu le temps de réfléchir, pendant toutes ces années, et de mûrir des projets. C'est pourquoi, une fois le processus enclenché, je me suis mis à traduire et à publier à un rythme accéléré, deux ou trois livres par an. Presque tout ce que j'ai traduit l'a été dans les douze années qui viennent de s'écouler.

Les choses n'ont pas été faciles : il faut beaucoup insister auprès des éditeurs, vaincre les résistances, convaincre. Mais, quand on y arrive, cela donne une impression de réussite créative très forte, parce que le projet et sa réalisation t'appartiennent entièrement, du début à la fin. La traduction peut être bonne ou moins bonne, mais le livre est le tien. Il y a maintenant quinze ans que je conçois et réalise des « projets d'auteur » de ce type. Je considère que j'ai eu beaucoup de chance. Depuis des années, je voulais mettre sur

piéd une collection « Poètes étrangers », et je viens d'y parvenir, aux éditions Naouka [la science] de Saint-Petersbourg. J'ai déjà parlé du volume des *Poètes maudits français*, qui vient de paraître. Le second est un volume de *Poésie baroque espagnole*, le troisième, à paraître, un volume de poésie de la Renaissance anglaise, édition et traduction de Grigori Goutchkov. J'espère beaucoup de cette collection, malgré sa modestie due à la relative pauvreté des éditions Naouka qui, tout de même, sont de vieilles éditions du secteur public.

TL : *Quelles sont les maisons d'édition qui vont au-devant de tes projets ? Que peux-tu dire du paysage éditorial en littérature étrangère ?*

MI : Je me limiterai à mon domaine, la poésie française. Il existe, Dieu merci, à l'ambassade de France en Russie, le programme Pouchkine, qui aide à la réalisation de ce type de projets. Sans ce programme d'aides à la publication et à la traduction, jamais certains textes de littérature française n'auraient été introduits en Russie. Bien entendu, la subvention ne couvre pas l'ensemble du coût de la publication. Nous n'avons pas, chez nous, de programme analogue à celui du CNL. Nous comptons sur les programmes d'aide des pays concernés. Par exemple, la littérature scandinave, qui reçoit des aides très importantes des ministères de la Culture et des Affaires étrangères de Suède et de Norvège, jouit à Saint-Petersbourg d'une situation particulièrement favorisée et d'une popularité certaine, tout à fait méritée. Il existe bien entendu de grosses maisons (Eksmo à Moscou, Azbooka à Saint-Petersbourg), aux reins assez solides pour se passer de subventions. Elles achètent les droits et publient entièrement à leurs frais.

Il existe depuis toujours en Russie un lectorat pour la littérature et la poésie françaises. Les poètes français, de Chénier aux contemporains, ont toujours été abondamment et bien traduits et édités. Les livres de poésie française disparaissent vite des rayons. Même des livres dont on n'attend pas une grosse vente sont parfois vendus très vite. Le premier tirage est généralement de mille cinq cents exemplaires, le second, de quatre mille. Par exemple, contre toute attente, mon *Anthologie des poètes surréalistes* s'est vendue très vite et il a fallu prévoir un second tirage. Malheureusement, les livres ne sont pas vendus dans l'ensemble du pays, parce que le système de distribution est détruit, le transport coûte très cher, surtout si le livre est gros et qu'on l'expédie par avion : un livre qui coûte 100 roubles à Moscou en coûtera 600 à l'autre bout du pays. Les livres, de toute façon, sont chers. Les éditions savantes, ou très spécialisées, sont introuvables en dehors de leur lieu de publication. Mais on peut espérer trouver à Moscou un livre publié à Saint-Petersbourg s'il s'agit de littérature générale.

TL : *Comment procèdes-tu pour proposer un texte à traduire ?*

MI : Premier pas : j'écris une note d'intention, un argumentaire que je présente à l'éditeur. Si le feu vert est donné, on conclut un accord : volume, dates, rémunération. Celle-ci est très variable. On est payé à la « feuille » (« list »), c'est-à-dire 40 000 signes (qui représentent 27 feuillets en comptage informatique). La rémunération « basse » est de 1 200 roubles par « feuille » (40 dollars). Un bon traducteur demande 100 ou 120 dollars, soit au mieux 4 dollars par tranche de 1 500 signes et intervalles électroniques. Ce qui, comme je l'ai dit, ne permet guère de vivre de son métier.

TL : *As-tu un principe directeur dans ton travail de traduction, une « théorie » ?*

MI : Non, mais je fais volontiers mienne la formule célèbre : « la traduction est l'art de la perte ». Que peut-on accepter de perdre, au nom de quoi ? C'est la question à laquelle répond chaque traducteur, consciemment ou non, et c'est aussi ce qui les différencie entre eux, y compris dans le temps. En principe, tout peut être sacrifié, pourvu que ce soit au nom d'un objectif, d'une ligne directrice de traduction bien définie. Par exemple, on peut prendre le parti de ne pas traduire la poésie russe en vers normés, à condition de savoir pourquoi on le fait.

TL : *As-tu des « maîtres » en traduction, des traducteurs que tu admires plus que d'autres ?*

MI : Oui, Benedikt Livchits. Toute ma vie, j'ai admiré son travail. Quand j'ai traduit Apollinaire, je me suis appuyé sur l'exemple de Livchits. J'avais l'impression que l'impulsion qu'il avait donnée pouvait être prolongée. Il y a aussi Elga Lvovna Linetskaïa, une grande traductrice de poésie lyrique française. La poésie française a eu de la chance en Russie, elle a trouvé, dès l'époque fondatrice, des traducteurs remarquables, dont les textes sont encore vivants, malgré le vieillissement inexorable de toute traduction. Brioussov, Annenski, Sologoub, Goumiliov, Ellis, tous poètes du reste, ont laissé des exemples de traduction absolument adéquates. Puis il y a eu les merveilleuses traductions de Leconte de Lisle par Lozinski, celles de Corbière par Valentin Parnakh, Hugo et Verlaine traduits par Gueorgui Chengueli... Il y a des traductions que je sais par cœur depuis l'enfance, le Laforgue de Vladimir Chor, par exemple, ou Prévert traduit par Mikhaïl Koudinov. Et Valéry et Mallarmé dans les traductions de Sergueï Petrov, pas assez connues. Je pourrais encore citer beaucoup d'autres noms de contemporains, ça continue.

TL : *Y a-t-il des textes qui te plaisent particulièrement dans ce que tu as traduit ?*

MI : Jadis, j'ai pris grand plaisir à traduire Rimbaud. J'espère n'avoir pas fait plus mal que mes prédécesseurs. Mais je pense aujourd'hui que j'aurais dû

m'y prendre autrement. Il ne reste, chez ce « Rimbaud russe », absolument rien de la fonction révolutionnaire qu'ont eue ses vers en France en leur temps. En principe, le lecteur russe devrait pouvoir ressentir, comme les Français des années 1870-1880, cette nouveauté essentielle de sa poésie. Mais le Rimbaud russe est quasiment un poète traditionnel. Au fond, qu'a-t-il fait en français de si étonnant ? Une chose simple : il a, dans l'alexandrin, déplacé la césure de la sixième syllabe sur la septième. Démarche révolutionnaire. Qu'on fasse la même chose, ou l'équivalent, dans le vers russe : il ne se passe rien, aucune révolution...

TL : *Alors il faut trouver un procédé différent ?*

MI : Sans doute. Mais le problème est plus compliqué, parce qu'il ne suffit pas d'avoir conscience du rôle qu'a joué Rimbaud en son temps pour le lecteur français. Quand on traduit, il faut encore prendre en compte le lecteur contemporain dans la langue d'arrivée, l'état du langage et de la culture au moment où on traduit. Travailler sur le langage aujourd'hui, voilà qui peut mener à une mutation des traditions. Mais nous ne sommes pas encore arrivés, me semble-t-il, à ce « cul-de-sac de la langue » dont parle Brodsky et qui exige un changement radical de direction. On peut encore compter avec la tradition.

TL : *Tu penses donc qu'il faut persister à créer une analogie entre l'original et la traduction ?*

MI : Oui, pour le moment.

TL : *« Pour le moment » ?*

MI : Tant que nous ne sommes pas arrivés dans ce cul-de-sac dont parle Brodsky.

TL : *La poésie française a-t-elle une influence sur la poésie russe contemporaine ?*

MI : Sur la mienne, oui. Sur celle des jeunes, je ne sais pas...

Propos recueillis et traduits par Hélène Henry

Nouvelles fraîches de l'Inostranka

Interview d'Aleksandr Livergant

Que devient la grande revue de littérature étrangère Inostrannaia Literatura [littérature étrangère], la célèbre et ancienne Inostranka qui, depuis 1891, sous des noms divers, a donné accès au lecteur russe (et, soixante-dix ans durant, soviétique) aux nouveautés littéraires venues d'ailleurs, en publiant critiques et textes « dans les meilleures traductions » (souvent, selon l'habitude russe, en prépublication quasi complète) ?

Elle s'est dotée, depuis 2000, d'un secteur éditorial plein de promesses. Nous donnons ici de larges extraits d'un entretien que Aleksandr Livergant, son nouveau rédacteur en chef, a accordé en mai 2008 à la journaliste Elena Kalachnikova.

Aleksandr Livergant est traducteur littéraire chevronné (Swift, Sterne, Chesterton, Priestley, Chandler, Dashiell Hammet), enseignant et chercheur (traduction littéraire) au RGGU (université autonome de lettres et sciences humaines), président de l'association « Maîtres de la traduction littéraire ».

Elena Kalachnikova : *Vous venez d'être nommé rédacteur en chef de Inostrannaia Literatura. La revue tire aujourd'hui à plus de 10 000 exemplaires. Quelles nouvelles ?*

Aleksandr Livergant : Le tirage de la revue, hélas, ne cesse de baisser, même s'il reste supérieur à celui des autres « grosses »¹ revues. Nous bénéficions depuis peu de subsides du Fonds Eltsyne et de l'appui d'une autre fondation qui

1. C'est ainsi qu'on appelle, en Russie, les revues littéraires anciennement établies, qui ont survécu à la fin de l'ère soviétique et qui, depuis toujours, pratiquent la prépublication exhaustive de textes qui sortiront ensuite « en volume ». *Novy Mir* [le Nouveau monde] est la plus connue. [NdT]

s'appelle « La Bibliothèque de Pouchkine ». L'argent du Fonds Eltsyne nous a permis d'augmenter notre tirage de 3 000 exemplaires, que « La Bibliothèque de Pouchkine » se charge de distribuer dans les bibliothèques de Russie. Le Fonds Eltsyne va aussi nous permettre d'éditer une nouvelle collection qui s'appellera « Maîtres de la traduction littéraire ». Chaque volume proposera, en extraits ou en entier, des textes choisis d'un grand traducteur de prose ou de poésie, mort, ou vivant et actif aujourd'hui. De grandes traductrices à partir de plusieurs langues, comme Linetskaïa ou Nora Gal', seront les premières à être publiées. La maison d'éditions travaille main dans la main avec l'association « Maîtres de la traduction littéraire », qui a toujours été très proche de la revue. En fait, nous ne formons qu'un seul groupe, unis par les mêmes objectifs.

La revue essaie de différencier et de multiplier au maximum ses rubriques. Nous sommes seuls en notre genre, et nous devons tenir compte de la pression constante des éditeurs, qui, eux, cherchent la rentabilité à tout prix. Ils ne publient guère que de la littérature de divertissement, des romans ou des biographies. La revue doit prendre en charge le reste (essais, études, poésie, théâtre, genres narratifs courts). Mais nous maintenons, dans chaque numéro, un roman, plus particulièrement destiné à nos abonnés de province, très traditionnels dans leurs préférences.

Des exemples : nous avons une rubrique « Au fond du poème », où nous faisons un « côte-à-côte » de plusieurs versions, de traducteurs différents. Nous en faisons autant pour des fragments en prose. La « Tribune du traducteur » livre des informations sur le métier de traducteur et suit l'actualité professionnelle. Dans la rubrique « Carte Blanche », des écrivains et des essayistes russes connus débattent de littérature russe et étrangère. Les « Lettres de là-bas » donnent la parole à des critiques, des essayistes, des traducteurs qui séjournent ou habitent à l'étranger, et qui informent nos lecteurs sur l'actualité culturelle de tel ou tel pays. La rubrique « L'ami des livres » propose des critiques de ce qui sort à l'étranger et que projetons de publier dans un numéro prochain.

EK : *Où en est votre activité éditoriale ? Quels projets pour votre maison d'éditions ?*

AL : En septembre, pour le Salon du livre de Moscou, nous avons publié une anthologie bilingue de la poésie américaine, avec le double soutien de l'ambassade des États-Unis en Russie et celui de Moscou. Nous envisageons de nous renforcer en faisant alliance avec d'autres maisons d'éditions.

J'accorde beaucoup d'importance aux numéros thématiques « hors-série » de la revue (deux ou trois par an). Nous sortons des numéros par pays, nous avons en projet cette année un numéro « grec » et, pour l'automne, un numéro italien et un québécois. En 2008, nous avons déjà sorti un numéro

Conan Doyle, et nous préparons un numéro intitulé « Comment se vend ce que nous écrivons ? ». Il traite, entre autres, de la relation entre l'écrivain et l'Agence Internet pour la diffusion de masse (SMI).

Nous avons fait entrer au comité éditorial des gens jeunes et actifs. L'un deux, très dynamique et intègre, s'est spécialisé dans l'étude de la vente et de l'achat des droits. Nous essayons de ne pas trop nous ruiner avec les droits. Quand il s'agit d'acquérir ceux d'un livre de Beigbeder, de Houellebecq, de Philip Roth, auprès des ayants droit de Fowles, nous savons que cela excède nos moyens. Nous essayons de négocier avec les agents, à qui il arrive souvent de ne pas répondre, et nous sommes obligés de réduire le contenu du numéro. C'est le cas, en particulier, avec les auteurs et les agents des Etats-Unis. Par exemple, nous sommes en attente de réponses sur un roman de Doktorow, un autre de Cormac McCarthy, un livre de Muriel Spark, qui est morte en 2006. Nous voulions, pour le numéro québécois, donner un essai de Mordechai Richler, dont nous avons publié *Le Monde de Barney*. La réponse s'est fait attendre un an, nous venons juste de la recevoir.

Dans 99 % des cas, c'est aux agents que nous avons affaire. [...] Il arrive que de jeunes écrivains étrangers débutants s'adressent directement à nous, sans passer par cet intermédiaire, et proposent même d'être publiés gratuitement. Ou bien ce sont des traducteurs qui ont une traduction dans leur tiroir et qui servent d'intermédiaires entre l'écrivain et la revue. C'est ainsi que nous avons publié un gros roman d'un auteur cubain qui nous a contactés spontanément. Le livre avait été traduit sans contrat par une traductrice de l'espagnol bien connue, Margarita Bylinkina, la traductrice de *Cent ans de solitude*. Elle a servi d'intermédiaire, et il a tout de même fini par demander des droits.

EK : *Pourquoi tant de difficultés ?*

AL : Pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la revue est mal connue à l'étranger. Et surtout, parce que les grosses maisons, Eksmo et AST en tête, achètent très cher tous les droits sur les écrivains connus comme Paulo Coelho ou Frédéric Beigbeder. Il leur arrive de ne pas avoir envie de publier, mais de ne pas vouloir non plus que d'autres publient. Quand ils ont les droits exclusifs, il faut passer par eux, et soit ils refusent, soit ils nous proposent des contrats de cession léonins. Même pour des extraits.

EK : *Pourquoi ne mettez-vous pas la revue en vente dans les kiosques, les supermarchés ?*

AL : C'est un vrai problème. Ces points de vente cherchent la rentabilité, et revendent la revue 200 roubles [NdT : environ 6 €], au lieu des 100 qu'il coûte

si on l'achète directement chez nous. Mais on trouve la revue dans toutes les « bonnes » librairies : au kiosque de la Bibliothèque de Littérature Étrangère, à celui du MGU (université d'État de Moscou), au « Centaure », le magasin du RGGU. Nous savons parfaitement que dire « La revue est en vente à la rédaction, à telle adresse » est une véritable contre publicité. La revue se vend donc surtout par abonnement. Les nouveaux abonnés se recrutent dans les facts, les salons, les présentations, les lectures, et sur Internet. Nous avons en projet une refonte et un enrichissement de notre site. Pour le moment, on peut lire la revue sur le site « Journalny Zal » [salle des périodiques] de Svetlana Silakova.

EK : *Le marché et la demande des lecteurs influent-ils sur vos choix éditoriaux ?*

AL : Comment faire autrement ? Il nous arrive de publier des auteurs que nous jugeons médiocres, juste parce que le lecteur les réclame. Par exemple, si Beigbeder n'était pas si connu, nous n'aurions pas publié des extraits de son avant-dernier livre.

EK : *Pourtant, c'est vous qui l'avez apporté en Russie ?*

AL : Oui, avec *99F*. Mais il n'est pas le seul que nous ayons introduit ici. Il y a aussi García Márquez, Graham Greene, Iris Murdoch, Kafka... A l'époque soviétique, *Inostrannaia Literatura* pouvait, comme vitrine de la vie soviétique, se permettre beaucoup plus que les autres revues. *Novy Mir* n'aurait jamais pu publier *Cent ans de solitude* sans se faire taper durement sur les doigts.

EK : *Existe-t-il des revues étrangères que vous cherchiez à égaler, ou imiter ?*

AL : Non, plus maintenant. Les grandes revues littéraires américaines, qui ont cent cinquante ans d'existence, le *Harper's Magazine*, ou le *Atlantic Monthly*, le *New Yorker*, sortent avec des tirages colossaux, mais ils ne publient presque rien en traduction. Il y avait des revues du type de la nôtre en Pologne et en Hongrie à l'époque soviétique. Je ne sais pas si elles existent encore.

EK : *Qu'est-ce qui, selon vous, a spécialement marqué l'année littéraire ?*

AL : La publication du bref roman de Muriel Spark *Ne pas déranger* dans la traduction de E. Souritz, le passionnant texte autobiographique d'Élias Canetti dans la traduction de la jeune A. Chibarova, qui vit en Allemagne, et un roman de Cormac McCarthy, qui va sortir à la fin de l'année et dont la traductrice fait, elle aussi, ses débuts.

Entretien traduit du russe par Héléne Henry

Cet entretien est reproduit avec l'aimable autorisation du Roussky Journal, quotidien culturel sur Internet – www.russ.ru

Cécile Deniard et Delphine Rivet

Traduction à quatre mains... et beaucoup de voix !

Cécile Deniard et Delphine Rivet ont traduit ensemble Mère Teresa : Les écrits intimes de la « Sainte de Calcutta ». Elles livrent leurs impressions dans les deux journaux de bord qui suivent ; on y apprend que si la traduction est un exercice de rigueur, c'est aussi une leçon d'humilité...

Journal de Cécile

Juillet 2007

Coup de fil de Jean-François Bouthors, éditeur chez Lethielleux, pour qui j'ai déjà traduit des articles du moine trappiste Thomas Merton. Il vient de recevoir un recueil de lettres de Mère Teresa (écrites en anglais), collectées et commentées par le postulateur de la cause en canonisation, le père Brian Kolodiejchuk. Est-ce que ça m'intéresse ? Oui, bien sûr. Il m'envoie le fichier informatique : survol rapide pour voir comment ça se présente, évaluer le volume de travail ; lecture de quelques passages pour vérifier que c'est bien dans mes cordes. Parfait, ce sera pour le printemps 2008.

Fin août

Sept heures du matin, ouverture du journal de ma radio préférée : « Mère Teresa n'avait pas la foi. » V'là encore autre chose ! Le recueil de lettres paraît aux États-Unis pour les dix ans de la mort de Mère Teresa. Or cette correspondance privée adressée à ses directeurs de conscience révèle que Mère Teresa a traversé pendant des décennies une épreuve spirituelle, une « nuit obscure » qui l'empêchait de ressentir la présence de Jésus. L'affaire fait beaucoup de bruit, outre-Atlantique et ici. Du coup, bien sûr, l'éditeur

voudrait la traduction plus tôt : début décembre. Il y a 400 feuillets et je ne peux pas commencer avant quelques semaines : il va falloir s’y mettre à deux. Je propose de solliciter Delphine Rivet, que je sais elle aussi familière du vocabulaire religieux. Delphine traduira la deuxième moitié et moi la première.

Mi-octobre

J’envoie à Jean-François Bouthors les deux premiers chapitres. Je sais qu’il va les relire et surtout les transmettre aux sœurs du Centre Mère Teresa à Tijuana (Mexique). Ce Centre est chargé de veiller à l’usage qui est fait de l’image et des mots de celle que tout le monde considère comme une future sainte. Il surveille notamment de près les traductions des lettres ; en transmettant au plus tôt les premiers chapitres, nous cherchons à débayer le terrain, à nous mettre d’accord sur la façon d’aborder le texte et la traduction de termes qui reviennent tout le temps.

11 novembre

Je reçois la réponse de sœur Élisabeth du Centre Mère Teresa. Oups ! Sincèrement, je n’ai pas l’habitude de voir autant de rouge dans mes copies. J’ai beau avoir essayé de suivre les premières consignes (grande littéralité, respect de la ponctuation particulière des lettres – abondance de tirets – fidélité à un choix de traduction unique pour certains termes récurrents), je n’ai pas encore été assez loin. Ainsi, les répétitions, *toutes* les répétitions, doivent être conservées pour rester au plus près du texte : « Put your hand in His hand » ne doit pas devenir « Mets ta main dans la Sienna » mais rester « Mets ta main dans Sa main ». À l’arrivée, cela donnera un texte qui se lit en fait très agréablement, mais cette stratégie nous aura demandé une vraie discipline, tant elle va à l’encontre des consignes et réflexes habituels.

La littéralité des traductions se retrouve d’ailleurs dans le vocabulaire en usage chez les Missionnaires de la Charité (congrégation de Mère Teresa) en France. Ainsi l’expression « distressing disguise » y est traduite par « déguisement désolant » (pour Mère Teresa, les pauvres sont Jésus sous un « déguisement désolant »). Le terme de déguisement nous gêne, car il induit des connotations bien différentes du *disguise* anglais, plus neutre. Il nous faudra tout de même nous plier au choix de la congrégation. De même, Mère Teresa dit qu’elle va voir les pauvres jusque dans leurs « dark holes » ; nous avons proposé « sombres taudis » ; il faut mettre « trous sombres ». Trous ? Le terme heurte tout le monde de prime abord (Delphine, moi, l’éditeur), mais les sœurs tiennent bon.

Plus ennuyeux encore, sœur Élisabeth, française mais qui a quitté la France depuis de nombreuses années, propose souvent des tournures qui, par souci

de proximité avec l'original, tournent au calque, voire au barbarisme : « to thirst for love » (avoir soif d'amour) deviendrait « avoir soif pour l'amour »... Du coup, il y a un gros travail de tri à faire entre les corrections pertinentes, les corrections « acceptables » (que j'accepte toutes pour me concentrer sur l'essentiel) et celles que je dois absolument refuser.

L'apport des sœurs est en revanche inestimable dans le domaine religieux : elles sont les mieux placées pour repérer que « thirst for love and souls » doit se traduire par non pas par « soif d'amour et d'âmes » mais par « soif d'amour et **des** âmes », comme dans sainte Thérèse de Lisieux (la filiation entre cette dernière et Mère Teresa est évidente à qui lit quelques lignes de *l'Histoire d'une âme*, et la traduction de nombreuses expressions doit donc s'en inspirer) ; pour signaler qu'une « first class relic » n'est pas une « relique extraordinaire », mais bel et bien une « relique de première classe » (il existe des « classes » de reliques et celles de première classe sont entrées en contact avec le corps du saint) ; pour voir que « thorn » est une allusion à saint Paul et doit donc se traduire par « écharde » et non « épine »...

À partir du 20 novembre

Enfer et damnation ! J'ai eu la bonne idée d'opter pour le dégroupage de ma ligne téléphonique. Résultat : plus de téléphone, plus d'Internet, et je ne sais pas encore que j'en ai pour six semaines. Une vraie catastrophe au moment où je dois faire quelques recherches et surtout échanger quotidiennement avec Delphine, l'éditeur, sœur Elisabeth, Anne Fontanié (bénévole des Missionnaires de la Charité à Paris, qui relit également).

4 décembre

Je reçois la partie de Delphine. Même si nous avons essayé de nous mettre d'accord sur la stratégie et les choix de traduction, il y a quand même un petit travail d'harmonisation à faire ; je soumetts à Delphine des modifications qui vont toujours dans le sens des corrections que les sœurs ont proposées pour mes deux premiers chapitres. J'espère que nous aurons ainsi moins de travail par la suite !

Samedi 8 décembre, 22 heures

Le texte est prêt, au soir de la date-butoir, mais le café Internet me ferme sa porte au nez ! Le fichier partira le lendemain matin...

14 décembre

Déception : je reçois les corrections des sœurs sur la première partie. J'espérais sincèrement ne pas avoir trop de travail, puisque nous nous étions entendues sur beaucoup de choses, mais le texte est encore bien rouge...

Les sœurs ont relu mot à mot et même virgule à virgule (la ponctuation et

les majuscules seront un souci jusqu'au bout, d'autant qu'il existe des versions successives du texte anglais...). Par ailleurs le texte est aussi passé entre les mains d'un couvent de jésuites (mais combien de personnes ont relu ce texte ?!) et des pères belges ont été consultés sur les formules épistolaires et autres en usage chez les jésuites, car Mère Teresa a été formée dans la spiritualité et au contact de cet ordre.

Pour commencer, — bon sang, mais c'est bien sûr ! — Mère Teresa doit vouvoyer et non tutoyer Jésus. Nous sommes bien avant Vatican II, mais personne ne s'en était avisé jusque-là... « Mais sainte Thérèse elle-même tutoyait Jésus », objecté-je. Seulement l'Enfant Jésus, répliquent les sœurs, pas Jésus Crucifié. Là, je m'incline.

En ce qui concerne le vocabulaire, le texte est terrain miné, car les mots apparemment les plus anodins sont piégés si on les entend dans un sens religieux : ainsi les sœurs refusent que Mère Teresa « consacre » du temps à une activité, « baptise » une maison du nom de Notre-Dame, « incarne » une qualité ; on ne peut pas écrire qu'elle était « malicieuse » (évocation du Malin), mais plutôt « espiègle ». Cela va très (trop ?) loin : chaque relecture apporte une nouvelle moisson de mots potentiellement chargés d'un sens religieux, au risque d'en arriver à un rapport un peu pervers au langage — je dis pervers parce que déconnecté de l'usage réel. Quel prêtre ne dit « je crois que » pour « il me semble que »... ?

18 décembre

Au milieu de nos multiples échanges sur un millier de « détails » ô combien importants, Anne Fontanié, la bienveillante, m'explique (sentant parfois le découragement poindre ?) le niveau d'exigence du Centre Mère Teresa :

« Il [le Centre Mère Teresa] a beaucoup étudié la manière dont le Carmel de Lisieux avait publié les écrits de sainte Thérèse. Les carmélites ont publié très vite les manuscrits, n'hésitant pas à corriger, transformer, édulcorer, etc. *L'Histoire d'une âme* a eu un succès immédiat et international. Mais il a fallu un certain temps pour que paraisse enfin une édition critique sérieuse qui fasse référence. » Ne souhaitant pas reproduire cette erreur, le Centre a pris son temps pour publier les lettres de Mère Teresa et il souhaite maintenant que les versions dans les différentes langues soient aussi impeccables que possibles... Nous voilà prévenus !

28 décembre

Les deux dernières semaines n'auront été qu'une succession de messages proposant, acceptant, refusant des corrections (sur le texte en anglais ou sur la traduction), importantes ou minimes, cruciales ou non. Car aucune correction n'est imposée ou refusée sans explication — une vraie débauche

d'énergie de part et d'autre pour parvenir, par ce travail de fourmi, au meilleur texte possible. Heureusement, chacun sent d'instinct à quel moment s'incliner. Après deux nuits blanches en quatre jours, enfin je pars en vacances : il y aura bien un ou deux coups de fil de l'éditeur ou de Delphine (qui s'occupe des toutes dernières contestations) sur les pistes de ski, mais on en voit le bout !

1^{er} février

Après relecture des épreuves mi-janvier, séance de travail avec l'éditeur pour reporter sur une copie unique ses corrections, les miennes, celles de Delphine, celles de la correctrice... et les derniers repentirs des sœurs ! Jean-François Bouthors a obtenu que le texte ne soit pas passé à la moulinette d'une correctrice automatique ; seule la correctrice humaine a travaillé dessus et, respectant tout ce qui ressortait de choix de traduction, elle a fait un travail remarquable et repéré bien plus de coquilles que nous tous réunis. C'en est presque vexant.

13 mars

Inauguration du Salon du Livre, une semaine avant Pâques, le livre paraît. Le père Brian Kolodiejchuk est à Paris et on me demande de traduire ses propos lors d'une conférence de presse et d'interviews. Delphine est aussi présente pour rencontrer le père Brian. Ces traductions d'interview sont une première pour moi, mais, passé le stress, c'est un grand plaisir d'accompagner le projet jusqu'au bout et jusqu'à sa rencontre avec ses premiers lecteurs français. Et c'est aussi l'occasion de faire prendre conscience à certains que « traducteur, c'est un vrai métier » (*dixit* le journaliste de la chaîne КТО) !

Épilogue

J'éprouve toujours beaucoup de bonheur à constater combien le travail collectif peut être enrichissant et contribuer à la qualité d'un texte lorsque chacun met ses capacités au service d'un projet commun et surtout dans le respect des compétences de chacun. Cette expérience de traduction sera pour moi inoubliable, car tous, depuis l'auteur jusqu'à l'attachée de presse en passant par l'éditeur, ma cotraductrice (merci Delphine !), les relecteurs ou la correctrice ont su travailler dans cet esprit. Lors d'une interview, l'éditeur Jean-François Bouthors a parlé à propos de cette traduction d'un travail d'amour autour d'un texte – c'est aussi ce que j'ai ressenti.

*

* *

Journal de Delphine

30 août 2007

Je suis plongée dans un polar dont la date de remise est encore lointaine, pour lequel je me débats avec de vieux hélicoptères russes et des sous-marins ultra-perfectionnés lorsque Cécile Deniard me téléphone pour me proposer de travailler avec elle à la traduction de lettres inédites de Mère Teresa. Rien à voir avec ce que je fais d'habitude ; justement, ça m'intéresse d'autant plus.

Je suis ravie de changer d'univers et de tenter l'expérience de la traduction à deux. Et, cerise sur le gâteau, je vais enfin voir une lueur dans le regard de mon interlocuteur lorsqu'on me posera la question fatidique : « Et tu traduis des auteurs connus ? »

Je fais un essai pour rassurer l'éditeur qui ne voit guère le rapport entre les sous-marins ultra-perfectionnés et Mère Teresa.

Au travail. Habitée à la fiction, je suis tentée dans un premier temps de ne pas traduire les notes dans le cadre de l'essai (pour lequel je dispose d'un délai serré), considérant cela comme un simple détail technique qui ne présente aucune difficulté. Erreur : je vais découvrir les joies des diverses conventions typographiques spécifiques aux notes. C'est l'occasion d'acheter le *Mémento typographique* de Gouriou, recommandé par Cécile. Tout au long de ce travail, je vais apprendre la rigueur nécessaire à la traduction de la non-fiction, sans parler des subtilités de mise en page pour l'appareil de notes.

3 septembre

Ouf, l'éditeur est très satisfait de mon essai. Toutes ces heures de catéchisme n'ont pas été vaines...

5 septembre

Dixième anniversaire de la mort de Mère Teresa. *Come, be my light* sort aux États-Unis et les lettres sont largement commentées dans la presse et à la radio en France. Je suis justement à Paris et je peux aller chercher le livre et me présenter à l'éditeur. J'ai l'impression de vraiment participer à un projet important.

Nous allons donc nous partager le texte en deux : Cécile va prendre en charge la première moitié et moi la seconde. Nous allons beaucoup échanger puisque non seulement certaines expressions reviennent tout au long du livre mais en plus certaines lettres sont citées dans les deux parties et il faut avoir l'œil pour tout unifier.

Octobre [1]

Nous essayons de nous mettre d'accord sur un certain nombre de choses dès le départ. Evidemment, au cours du travail, beaucoup vont changer, pour diverses raisons. Nous avons décidé que Mère Teresa tutoyait Jésus et Dieu, sans doute à cause de la très grande intimité des lettres et prières qui leur sont adressées. Finalement, nous nous rendrons compte, tout à la fin du travail, que c'est un anachronisme.

Nous souhaitons utiliser pour les citations bibliques la bible liturgique, celle utilisée pour les lectures lors de la messe et que les catholiques pratiquants ont dans l'oreille. Mais l'éditeur souhaitera plutôt le sérieux de la *Bible de Jérusalem*.

La ponctuation : Mère Teresa fait beaucoup usage des tirets qui remplacent presque tous les signes de ponctuation. L'introduction en anglais le mentionne, c'est donc quelque chose que nous allons garder, à de rares exceptions près. Dans son désir d'aller vite, elle utilise aussi beaucoup l'esperluette, que j'aimerais conserver. Les sœurs du Centre Mère Teresa décideront que ce n'est pas nécessaire. Tant pis, on ne peut pas se battre sur tout, même si j'aimais bien le petit côté manuscrit médiéval de ce &.

Octobre [2]

Je rencontre un problème de traduction dû à une référence biblique.

Mère Teresa fait référence au psaume 69, verset 21 : “**I looked for one** that would grieve together with me, **but there was none: and for one** that would comfort me, **and I found none.**”, qu'elle entend comme une plainte de Jésus. Littéralement : « J'ai cherché quelqu'un qui pleure avec moi, mais il n'y avait personne : et quelqu'un pour me consoler, mais je n'ai trouvé personne ». Elle prend donc cette résolution “**Be the one**”, être celle qui viendra en aide à Jésus alors que tous l'ont abandonné.

Cette expression est répétée plusieurs fois, c'est presque une devise pour Mère Teresa qui l'inscrit au dos d'images pieuses et encourage ses sœurs à faire de même.

Or, la traduction de la *Bible de Jérusalem* est celle-ci :

« J'espérais du secours, mais en vain, des consolateurs, je n'en ai pas trouvé. » Il nous semble difficile de nous appuyer là-dessus. Si on dit « être celle » en sous-entendant celle qui apporte le soutien, ça ne fait référence à rien, il n'y a pas d'écho avec le psaume et en plus le féminin est gênant. On a déjà perdu l'ambiguïté du « Be » puisque le français doit choisir entre impératif et infinitif (être celle-là / soyez celle-là).

C'est dans la *Bible* en français courant que Cécile trouve la solution : « Je cherche quelqu'un qui me console, mais je ne trouve personne ». Nous

pourrons donc traduire « **Be the one** » par « **être ce quelqu'un** ». Nous utiliserons cette traduction avec une note.

22 octobre

Passage à Paris. Petite réunion avec Cécile.

Quel plaisir de discuter du texte avec quelqu'un qui le connaît aussi bien que vous, qui est confronté aux mêmes difficultés, mais qui n'a pas exactement le même regard !

Novembre

Ce qui est particulier avec ce texte, c'est que ce sont les paroles d'une personne dont le message est important pour un grand nombre de gens et dont on connaît déjà beaucoup de réflexions et de prières. Par exemple, ce qu'elle appelait l'évangile des cinq doigts fait référence à la parole de Jésus : « You did it to me », et qui est au cœur de sa spiritualité. On ne peut pas traduire autrement que par « C'est à moi que vous l'avez fait » (Matthieu, 25, 40 : « Dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait »). Or, cette citation fait perdre complètement le rythme des cinq monosyllabes et l'idée des cinq doigts de la main. Mais on ne peut pas adapter la référence qui est très connue des disciples de Mère Teresa, comme on pourrait le faire dans une œuvre de fiction, encore moins la gommer purement et simplement. La seule solution est de conserver l'anglais, avec la traduction française entre parenthèses.

27 novembre

Nous avons un texte « à peu près propre » à envoyer à Monseigneur di Falco qui écrit la préface. J'ai encore les appendices à terminer.

Je pense à Mère Teresa presque en permanence, son angoisse et le vide spirituel qu'elle ressent finissent par me peser à moi aussi, je suis plus impliquée dans cette traduction que dans mes romans précédents. C'est un peu la même chose que lorsque je lis un bon livre et que mon humeur reflète l'atmosphère de l'histoire.

Début décembre

Nous échangeons nos textes, avec moult suggestions, corrections et discussions.

Je m'occupe de l'index, ce que je n'ai jamais fait auparavant. Impossible de demander conseil à notre webmaîtrise préférée, Evelyne Châtelain, car je suis sur Office 2007 et tout a changé depuis Word 2003. Je finis par y arriver, j'ai juste perdu quelques cheveux.

Vient alors une phase à la fois passionnante et éprouvante : les relectures minutieuses des religieuses du Centre Mère Teresa qui ont énormément

travaillé sur le livre et ont un droit de regard sur la traduction. Elles nous ont déjà fait de nombreuses remarques et corrections très précises sur deux chapitres que Cécile leur a envoyés. Nous avons donc essayé de nous en inspirer pour notre travail.

Heureusement, cela va toujours dans le même sens : une extrême fidélité au texte original. Nous débattons longuement autour des majuscules à père, mère, missionnaire de la charité.

C'est un travail de fourmi, mais il est essentiel pour nous de pouvoir argumenter et justifier nos choix. C'est parfois une vraie bataille, quand il nous semble que le souci de fidélité des sœurs va jusqu'au calque et que cela nuit au texte. Certaines corrections m'ennuient parce que je les perçois comme un aplatissement du texte, mais je dois reconnaître que certaines de mes trouvailles dont j'étais si fière étaient peut-être des surtraductions. C'est le moment d'adopter une humilité toute évangélique. Contrairement au cas fréquent où le traducteur connaît mieux le texte que le relecteur (et parfois même mieux que l'auteur), nous travaillons avec des relectrices qui connaissent le livre presque par cœur, avec toutes ses références et ses échos. C'est intimidant et enrichissant à la fois. Le texte va faire d'innombrables allers-retours entre Paris, Antibes (chez moi) et le Mexique où se trouve le Centre Mère Teresa.

1^{er} janvier 2008

Après des fêtes plus studieuses que prévu et un dernier travail avec Cécile sur l'harmonisation des citations dans le texte, je rentre chez moi et découvre de nouvelles corrections à intégrer dont certaines me chagrinent. Je n'ai pas envie de déranger Cécile qui est enfin en vacances après un boulot acharné. J'intégrerai celles avec lesquelles je suis d'accord, j'en laisserai quelques-unes en suspens pour les épreuves.

2 janvier

En guise de vœux, j'envoie le texte « dans une version que nous espérons quasi-définitive » à l'éditeur.

Vivement la publication, qu'on ne puisse plus rien changer !

13 janvier

Déjà les épreuves : on a peine à croire à ces coquilles que l'on trouve encore après ces multiples relectures. Évidemment, les corrections de dernière minute et le passage du texte de main en main ont généré quelques erreurs, mais ouf, rien de grave.

Mars

Le livre sort au moment du Salon du Livre mais je ne le trouve pas sur le stand de l'éditeur. Que se passe-t-il ? C'est un de ces bouleversements

quotidiens du monde de l'édition. Desclée de Brouwer, éditeur religieux, a racheté Lethielleux, et là-bas, effectivement, le livre figure en bonne place. Et qui est là sur le stand, venue admirer « notre » œuvre ? Cécile bien sûr ! J'ai le plaisir de rencontrer le père Brian, venu pour la « promo » du livre, et d'assister (en régie – très instructif) à l'excellente prestation de Cécile qui joue les interprètes sur le plateau de la chaîne КТО dans le cadre d'une longue émission. Pour le coup, le traducteur est bien visible, tellement que le journaliste termine par une question directement adressée à Cécile sur notre travail. Moment gratifiant.

Plus tard

« Et alors, ton livre sur Mère Teresa, tu l'as fini ? » demandent mes amis, habitués à mes gros pavés qui me prennent six mois ou plus de travail pour sortir un an plus tard. OUI ! Enfin, ça y est, après tout ce stress, c'est bouclé, le livre est déjà sorti et finalement tout s'est déroulé en à peine plus de six mois. Un vrai miracle, mais je ne sais pas si ça compte pour la canonisation.

Finalement, malgré un peu de stress pour moi qui aime prendre mon temps, j'ai énormément appris sur la traduction d'un texte de « non-fiction ».

Quant au fait de traduire à quatre mains, j'ai seulement regretté que le délai, les 900 km entre nous et la longue panne d'Internet nous aient empêché d'échanger davantage sur des points de traduction pure. J'ai aimé comparer nos interprétations sur telle ou telle phrase, réagir aux trouvailles de Cécile et lui proposer les miennes. Bref, une expérience passionnante que je suis volontaire pour renouveler. Tiens, si on écrivait un journal de bord pour *TransLittérature* ?

Isabelle Audinot

Internet aura-t-il raison du droit d'auteur ?

Peu de gens le savent, mais les traducteurs de sous-titrage et de doublage sont des auteurs, et à ce titre, leurs œuvres sont protégées par le Code de la Propriété Intellectuelle. Or les auteurs de sous-titrage et de doublage ont vu apparaître avec le développement d'Internet deux phénomènes inquiétants : le piratage et le *fansubbing*. Le piratage consiste à mettre des fichiers de sous-titres professionnels, donc protégés par le droit d'auteur, à la disposition des internautes, leur permettant ainsi de comprendre des programmes en langue étrangère téléchargés illégalement. Le fansubbing est l'exercice illégal du sous-titrage par des amateurs qui traduisent bénévolement leurs séries ou films préférés pour les mettre en ligne sans attendre la diffusion légale en France. Ces pratiques qui mettent en péril le métier des traducteurs de l'audiovisuel et, plus largement le statut d'auteur, doivent être exposées et dénoncées comme telles, car elles sont également révélatrices d'une offensive générale lancée contre le droit d'auteur en France depuis quelques années.

Le statut des traducteurs de sous-titrage et de doublage est régi par la loi du 11 mars 1957 et la loi du 3 juillet 1985, reprises dans le code de la propriété intellectuelle¹. Et plus particulièrement par l'Art. L.112-3. : « Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale.² »

1. http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt2.htm

2. Droit d'auteur appliqué aux nouvelles technologies : chronologie et articles
<http://www.legalbiznext.com/droit/-Droit-d-auteur-applique-aux->

Le droit d'auteur comporte deux volets :

– le droit moral : droit au respect du nom, de l'intégrité de l'œuvre, de la qualité d'auteur. Il est inaliénable, imprescriptible et perpétuel (transmissible aux héritiers) ;

– le droit patrimonial : l'auteur possède le droit exclusif d'exploitation lui permettant éventuellement d'en tirer un profit. Il se décompose de la façon suivante : 1) le droit de représentation, permettant d'autoriser ou non la diffusion publique de l'œuvre ; 2) le droit de reproduction, permettant d'autoriser ou non la reproduction de l'œuvre et de percevoir une rémunération obligatoirement proportionnelle aux recettes de l'exploitation.

Contrairement aux traducteurs littéraires qui négocient le montant et les conditions de leurs droits d'auteur à chaque contrat directement avec leurs commanditaires, les auteurs de sous-titrage et de doublage confient la gestion du catalogue de leurs œuvres à des sociétés de perception et de répartition de droits. Deux sociétés se partagent la gestion des œuvres de traductions de l'audiovisuel. La Sacem gère les œuvres de fiction et documentaires projetées dans les salles de cinéma, les œuvres de fiction diffusées à la télévision et exploitées sur supports vidéo. La Scam gère quant à elle les œuvres documentaires diffusées à la télévision et exploitées sur supports vidéo. Ces sociétés de gestion perçoivent auprès des diffuseurs les droits générés par l'exploitation et les reversent aux auteurs des œuvres. En théorie, ces sociétés de gestions protègent donc l'auteur contre le pillage.

Pourtant, les récents progrès technologiques, l'avènement du numérique et le développement d'Internet ont bouleversé les habitudes et les mentalités du public en générant des pratiques qui, comme le piratage et le fansubbing, remettent en cause le système de la protection des œuvres.

Depuis quelques années, un nombre croissant de sites mettent en ligne gratuitement des fichiers de sous-titres déposés à la Sacem et protégés par le droit d'auteur. Or c'est grâce à ces sous-titres que les internautes comprennent les films qu'ils ont téléchargés illégalement. Il faut alors rappeler que selon l'article L. 122-4 du CPI : « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque ».

3. Pour en savoir plus sur le sujet, voir le dossier de presse sur le site de l'Ataa : http://www.traducteurs-av.org/DP_fansubbing.pdf

Contrairement aux pirates, les *fansubbers*, contraction de « fan » et « subtitling »³, effectuent un travail original. Le problème est donc de nature différente. Avec l'avènement d'Internet, des fans de dessins animés japonais d'abord, puis de séries américaines et de films, qui refusaient d'attendre la diffusion française et légale des aventures de leurs héros préférés, ont décidé de télécharger illégalement les vidéos de ces programmes, de les traduire eux-mêmes à titre gracieux, pour le plaisir, et de les mettre à la disposition des internautes.

Cet exercice peut être comparé à la traduction non autorisée du livre *Harry Potter and the Deathly Hallows* (*Harry Potter et les reliques de la mort*)⁴ qu'un adolescent a mis sur un site Internet en 2007. L'éditeur Gallimard, qui ne badine pas avec les pirates, a réagi rapidement en faisant intervenir la Brigade centrale de répression de la contrefaçon industrielle et artistique (BCRCIA) qui a fait fermer le site⁵. Cet événement a eu le mérite de montrer que les lois et les sanctions existent et sont efficaces, pourvu qu'on ait la volonté d'y recourir.

Les *fansubbers*, parfois sans le savoir, violent trois fois la loi. L'article 122-4 du CPI, d'abord, qui interdit de traduire une œuvre sans l'accord de l'auteur original. Les *fansubbers* portent également atteinte au droit moral, en insérant des sous-titres et une éventuelle signature à l'œuvre sans l'accord de l'auteur, qui est le seul à pouvoir la modifier. Enfin, la mise à disposition de l'œuvre constitue une reproduction non autorisée et un délit de contrefaçon. Le fait que les *fansubbers* n'en tirent aucun bénéfice ne change rien au délit, qui est puni de trois ans d'emprisonnement et 300 000 euros d'amende.

Les traducteurs de l'audiovisuel commencent à pâtir de cette pratique. En effet, les commanditaires et surtout les laboratoires de sous-titrage, très bien informés, puisent sans vergogne dans les fichiers de sous-titres traduits par les fansubbers (quitte à « toiletter » ensuite le fichier), faisant ainsi l'économie d'une traduction. Ils se servent également sur les sites pirates qui offrent des sous-titres professionnels. Les effets pervers de cette mécanique commencent même à toucher les *fansubbers*. Ainsi, le DVD d'une série (Saison 4 de *The Wire*, titre français *Sur écoute*) vient de paraître avec des sous-titres de fansubbers piratés par les producteurs. Arroseurs arrosés, les fansubbers, furieux, se plaignent qu'on pille leurs sous-titres à des fins mercantiles...

4. <http://www.seek-blog.com/41078/4949/harry-potter-and-the-deathly-hallows-les-fans-devront-attendre-la-version-officielle.html>

5. <http://www.anti-piraterie.com/fr/competences.htm>

Les internautes français, parfois mal informés ou peu soucieux du droit, téléchargent ces fichiers et ont, à l'égard des pirates, une bienveillance déconcertante. On peut citer à titre d'exemple le site de cette professeur d'anglais qui passe ses soirées à évaluer les différentes versions de fansubbers pour un même épisode de série dans le seul but de permettre au consommateur à la recherche de la meilleure version « de faire son marché ». La presse, dans sa grande majorité, se montre également complaisante envers le *fansubbing*. Une journaliste est même allée jusqu'à qualifier le *fansubbing* de « sport d'équipe exigeant et fastidieux à la limite de la légalité » ou encore de « passion défendue, donc assez délicieuse ».

On a donc d'un côté, les traducteurs professionnels qui voient d'un œil noir les traducteurs amateurs et les pirates (souvent réunis sur les mêmes sites) qui leur font une concurrence déloyale et piétinent leur droit d'auteur en toute impunité. De l'autre, les pirates persuadés de transgresser la loi pour la bonne cause, de défendre « la liberté », faisant l'apologie du tout-gratuit, certains allant jusqu'à inscrire leur pratique dans une lutte politique à courte vue contre le capital, contre « les gros producteurs et les diffuseurs qui empochent de substantiels dividendes en mangeant la laine sur le dos des spectateurs ».

Mais de quelle gratuité parlent-ils, ces internautes ? Ils oublient en effet un peu vite qu'Internet est tout sauf gratuit. Avant de pouvoir télécharger des contenus *gratuits*, il faut dépenser beaucoup pour s'équiper : ordinateur, logiciels, connexion Internet (proposée sous forme de forfaits imposés par les FAI⁶ : téléphone fixe, télé, ADSL), téléphone portable, i-pod, etc. L'idée géniale des fabricants étant que ce matériel vieillit si vite qu'il faut le renouveler en permanence si l'on veut rester dans la course. Les internautes paient tout ceci sans broncher mais rechignent ensuite à payer les contenus. Pourquoi ? Tout simplement parce que les films et la musique sont les produits d'appel des fournisseurs d'accès, leurs têtes de gondoles virtuelles. Et en payant son abonnement, on a un peu l'impression de payer aussi les contenus. En effet, imaginons un instant un abonnement qui ne permettrait d'accéder à aucun film, aucune musique... rien ! Le silence total. Absurde. Les fournisseurs d'accès proposent donc tacitement un accès illimité aux films et à la musique, encaissent l'intégralité des abonnements⁷, et dégagent des marges substantielles

6. FAI : Fournisseurs d'Accès à Internet.

7. « La société Iliad, maison mère du fournisseur d'accès Internet Free, a enregistré au premier trimestre un chiffre d'affaires de 340 millions d'euros, en hausse de 22,3 %. Étant donné que l'offre ADSL de Free est aujourd'hui commercialisée à 29,99 euros, cela représenterait une marge de 66 % par abonnement » in *Le Monde.fr* daté du 15 mai 2008.

en offrant des contenus qui ne leur appartiennent pas, des œuvres créées par des auteurs qui, en contrepartie, ne perçoivent plus aucun droit de diffusion.

Les sites de partage de musique et de films (Youtube, Dailymotion, etc.) sont les autres grands gagnants de cette nouvelle donne. Ils engrangent les revenus de la publicité et en refusant l'appellation de « diffuseur », s'exonèrent de toute responsabilité vis-à-vis des contenus, et échappent au débat pourtant nécessaire sur d'éventuels droits de diffusion reversés aux auteurs.

En France, pays de l'exception culturelle et du droit d'auteur, la réaction naturelle après l'invention d'Internet aurait dû être : « Pourquoi le contenu serait-il gratuit ? » Or, non seulement il n'en a rien été mais notre pays est le champion des téléchargements illégaux, et conclure des accords sur la question relève presque de l'impossible.

Dans son essai, *La Gratuité c'est le vol*⁸, Denis Olivennes explique cette réaction en affirmant que « ce combat pour la consommation gratuite de films, de musique et de livres a réuni en France deux camps que tout sépare : les partisans de l'absolutisme du marché et les contempteurs radicaux du capitalisme ». Les hyper-libéraux, adeptes de la libre concurrence, sont trop heureux d'assister à la montée en puissance des grands groupes de télécommunication et de voir Internet détruire les institutions culturelles, jusqu'ici trop protégées selon eux. Pour eux, la culture est un produit comme les autres, qui doit être soumis aux lois du marché. Les contempteurs en chambre du capitalisme pensent au contraire que la culture ne peut pas être une marchandise et voient dans le piratage une formidable occasion de s'émanciper des producteurs et des distributeurs qui font des profits sur le dos des consommateurs. Ainsi, les deux camps s'acharnent à nous faire croire que le processus engagé est inéluctable, que le rouleau compresseur des nouvelles technologies ne peut être arrêté, que les auteurs doivent se faire une raison et sacrifier leur création au dieu insatiable du Réseau.

En d'autres termes, tout s'est fait à l'envers. La mise à disposition gratuite des contenus (musique, films) a eu lieu sans réflexion ni discussions préalables entre les fabricants de tuyaux et les auteurs. Et c'est parce qu'Internet et le mythe de la gratuité ont une longueur d'avance sur les auteurs qu'ils ont acquis une puissante légitimité. De plus, les internautes qui ont goûté à la gratuité des programmes ne comprennent pas pourquoi le téléchargement gratuit devrait être remis en cause. Les auteurs doivent-ils croire pour autant qu'il est trop tard pour réagir ?

8. Denis Olivennes, *La Gratuité c'est le vol*, Paris, Grasset, p. 19.

Les conséquences du téléchargement illégal ayant commencé à se faire sentir dans l'industrie du disque et du cinéma, le gouvernement a nommé la Commission Olivennes⁹, qui a rendu ses conclusions en novembre 2007. Le rapport préconise notamment une modification de la législation actuelle pour appliquer des sanctions graduées qui s'apparentent à de la prévention, une information du public, une meilleure offre légale et une mise en place de systèmes de filtrage pour compliquer la circulation des fichiers pirates.

Les producteurs et les distributeurs se défendent individuellement d'abord, en attaquant en justice les hébergeurs ou en faisant appel à des détectives privés du Net qui traquent les pirates sur la toile et les intimident¹⁰. Ils peuvent également s'adresser à l'ALPA, l'Agence de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle, association de producteurs et de distributeurs qui effectue un travail en amont contre les pirates.

Il ne m'a pas échappé que le problème était éminemment complexe et je ne prétends pas apporter ici de solutions miracles. Mais il me semble qu'il incombe aux auteurs, toutes catégories confondues, de se rapprocher, de dialoguer et surtout d'agir ensemble, par le biais de leurs associations et de leurs syndicats. C'est en effet le seul moyen de se faire entendre, de susciter la volonté politique de faire respecter la loi sur le droit d'auteur pour qu'Internet cesse d'être une zone de non-droit. Plus important encore, il est temps de faire taire les voix qui prédisent la mort du droit d'auteur à court ou moyen terme. Si les auteurs ne se défendent pas eux-mêmes, personne ne le fera à leur place.

Isabelle Audinot est auteure de sous-titrage.

Elle est également membre du conseil d'administration de l'ATAA, Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel¹¹.

9. Sur la commission Olivennes : <http://www.droit-technologie.org/actuality-1098/la-commission-olivennes-sur-le-telechargement-legal-a-accouche-d-un-co.html>

10. <http://www.zataz.com/news/15090/sicko-michael-moore-internet.html>

11. Cette association créée en 2006 compte environ 170 adhérents.

Patrick Honoré

Mélange japonais

Peu de choses sont plus ridicules qu'un traducteur qui parle de la beauté et de la difficulté de son métier... et que c'est terriblement difficile... oui mais que c'est si beau... et que c'est atrocement dur... oui mais d'une telle jouissance, quand soudain la beauté... non, la souffrance... et la beauté... Pornographie que tout cela. Quand c'est à ses pairs qu'il s'adresse, qui en savent au moins autant que lui sur le sujet, le comble est atteint. Tant qu'à se mettre à nu, n'y aurait-il pas moyen de se la jouer un peu plus sexy, non ?

J'ai toujours plusieurs travaux sur le feu en même temps. Pour me reposer d'une journée sur un recueil de nouvelles d'avant-guerre, je fais cinq ou six pages d'un roman contemporain, et pour me reposer d'un roman jeunesse, je reprends le recueil de nouvelles d'avant-guerre. Comme ça, je ne suis jamais fatigué... Bon, enfin, quand je suis depuis 40 minutes sur les deux mêmes lignes et que plus je les refais, plus elles sont à refaire, c'est qu'il est temps d'aller se coucher. Pour le reste, il s'agit plutôt de gérer le travail entre enthousiasme et paresse.

Mes outils de travail :

— un portable iBook Apple avec clavier qwerty, car jusqu'à récemment, seuls les OS Macintosh édition japonaise permettaient de passer instantanément de la frappe en japonais à la frappe alphabétique, tout en conservant les accents, cédilles et autres petits exotismes français en accès direct sur le clavier ;

— un petit dictionnaire japonais/français de poche. Ma préférence, quand je travaille sur un roman d'avant-guerre ou antérieur à 1970, va au Dictionnaire Standard japonais-français de Ôshûsha, 1970 (15^e édition 1985), pas vraiment meilleur que les autres, mais je l'ai bien en main et puis

de toute façon, un dictionnaire bilingue n'a qu'une fonction mnémotechnique. Je dis « pas vraiment meilleur que les autres » comme si les dictionnaires bilingues édités au Japon n'étaient pas fameux. C'est peut-être vrai dans l'absolu, mais au moins, ils ont le mérite d'exister. Il n'y a aucun dictionnaire français-japonais ou japonais-français moderne grand public publié par un éditeur français, si l'on excepte quelques manuels pour touristes et apprenants débutants ;

— le *Kôjien*, l'incontournable dictionnaire de l'éditeur Iwanami shoten (un unilingue celui-ci), 200 000 entrées dans le format du Petit Robert, qui n'en contient comme vous le savez que 60 000. Mon édition 1980 est dépassée, mais en fait je l'utilise peu et seulement pour les usages littéraires de certains mots ou expressions dans des romans d'avant 1970 ; elle reste donc pertinente ;

— le dictionnaire en ligne dictionary.goo.ne.jp et tout l'Internet japonais pour la langue contemporaine et tout le reste, en particulier les lexiques techniques ou anciens ;

— le *Kanjigen*, un dictionnaire de *kanji* (caractères chinois), édition Gakken 1989, de loin le meilleur de tous ceux que je connais : 9 990 caractères en 1 700 pages environ sur papier bible, dans le format du Micro-Robert ; au classement traditionnel par clés, il ajoute une excellente fonction de recherche par nombre de traits, ainsi que dans toutes les lectures *kun-* et *on-yomi* possibles ou presque. Mais sa principale spécificité est de présenter excellemment l'étymologie chinoise de chaque caractère et, bien sûr, les usages spécifiques japonais. C'est en fait le seul dictionnaire papier que j'utilise intensivement. Quand j'étais étudiant à Tôkyô, ce dictionnaire fut longtemps mon livre de chevet, je pouvais passer des heures à le lire comme un roman, bien avant de pouvoir lire de vrais romans en japonais, pour lesquels le dé clic n'est venu qu'au bout d'une dizaine d'années ;

— les outils français : en version papier, le *Petit Robert*, plusieurs petits dictionnaires de synonymes et analogiques, le *Bescherelle*... Le *TLF* est dans mon ordinateur mais je l'utilise peu. Et comme mon traitement de texte est une version japonaise, je n'ai pas de correcteur d'orthographe français intégré. Je fais des fautes, mais pas au point que mes éditeurs me le fassent remarquer. Mon vocabulaire français est plutôt limité, j'envie celui de Jacques Laloz, par exemple. Mais bon, dans la dialectique entre érudition et rendu romanesque d'une langue comme le japonais, beaucoup plus riche que le français au niveau lexical, je privilégie l'économie de moyens et la précision du sens ;

— et puis surtout, quelques amis japonais et français de confiance, qui savent comprendre ce que je veux leur demander : Yukari Maeda en première

ligne, Ryoko Sekiguchi plutôt pour la mise à l'épreuve des partis pris stylistiques, Éric Rommeluère pour le domaine bouddhiste, et d'autres qui seraient peut-être bien étonnés de savoir que telle conversation sur tel ou tel sujet d'actualité m'a permis de débloquent une réplique dans une nouvelle fantastique, ou telle réflexion sur un auteur français m'a donné la clé d'une case de manga de Tezuka ;

— j'ai également une encyclopédie japonaise en neuf volumes, mais l'Internet a rendu tout cela obsolète, en tout cas pour moi qui ne me risque pas à traduire des textes d'avant Meiji (c'est-à-dire d'avant la fin du XIX^e, quand les écrivains japonais ont fait le choix d'une littérature moderne en langue vernaculaire).

Pour mes sauvegardes, j'en suis resté à la disquette 3 1/2 pouces, ce qui commence à me poser des problèmes d'approvisionnement. Mais un roman de 300 pages y tient sans problème et, pour les plus gros, je divise par parties ou par chapitres. J'externalise aussi en envoyant par mail des versions intermédiaires à ma femme ou à quelques amis ou à l'éditeur, en en profitant pour leur demander de me relire ou de me dire ce qu'ils en pensent. Je n'ai pas de problème d'ego à écouter les critiques et je prends tout ce qui me semble bon, du moment que ça cadre avec mes partis pris généraux : je traduis pour obtenir le meilleur texte possible, pas pour pour me prendre pour un auteur, ou pire, pour un traducteur.

Mon dictionnaire de *kanji* a également une autre fonction, une fonction magique. Un jour de mars 1999, en l'ouvrant au hasard, je suis tombé pile sur la page du caractère que je cherchais, et j'ai traduit presque du premier jet tout le « Prêche hérétique de l'enfer des fous », un long passage de *Dogra-Magra* (Yumeno Kyûsaku, 1935, traduction française chez Philippe Picquier, 2003) qui se présente comme un mélange de sermon édifiant bouddhiste et de boniment forain complètement délirant déclamé par un savant fou. De ce jour, j'ai compris que les textes en apparence intraduisibles n'étaient pas nécessairement les plus difficiles, tout est une question d'attitude, et le seul problème insoluble dans la traduction, c'est de maintenir le livre ouvert pendant qu'on tape au clavier.

Jusqu'à présent, la seule traduction que j'ai faite à Tôkyô est celle de *Dogra-Magra*. Ce n'est que depuis que je suis rentré en France que je vis de mes traductions. Je pense avoir trouvé à Paris une méthode de travail relativement satisfaisante, mais il faudrait être au Japon au moins une partie de l'année. Surtout pour les textes contemporains, mais pas seulement. Pour être dans le bain social, émotionnel et informationnel qui, même s'il n'est pas celui de tel ou tel auteur, en est de toute façon plus proche que celui dans

lequel je baigne à Paris (même si je vis comme un moine). Et encore heureux que je sois à Paris, d'ailleurs. Même assez provinciale par rapport à Tôkyô, c'est tout de même une ville internationale. Cela m'est apparu comme une évidence un jour où j'avais emporté du travail dans le Massif Central. Là, me mettre à une table pour traduire un roman japonais relevait de l'absurde. Qu'a-t-on besoin de littérature étrangère quand l'identité culturelle du pays se suffit à elle-même ? Je lisais dans les yeux des vaches qu'elles m'avaient percé à jour et que je n'étais qu'un suppôt de la mondialisation culturelle, les protestations lyriques sur la rencontre avec l'Autre n'étant qu'une nouvelle tartufferie pour promouvoir l'aplatissement des identités.

L'idéal serait de traduire sans avoir lu le livre. Je voudrais traduire en le découvrant moi-même et, dans la mesure du possible, quand il s'agit d'un roman, j'évite de lire la fin (cela dit avec toutes les réserves quant à l'idée que, dans un roman japonais, la fin aurait la même fonction que dans un roman français ou occidental). Évidemment, cette façon de faire contraint à reprendre plusieurs fois le tout au début quand on s'aperçoit qu'on a fait fausse route, que le roman se révèle autre que ce qu'il était apparu dans les premières pages. Cet idéal est donc impossible à réaliser dans la pratique. Pourtant, il me semble que ce serait la seule façon de sentir, et donc d'avoir une chance de restituer la dynamique du livre dans sa dimension linéaire, celle de la lecture. Un livre qu'on a lu, on ne peut plus le relire de la même façon. Or, si l'auteur ne compose virtuellement jamais un livre au fil du pinceau ou du clavier, le traducteur, lui, ne l'écrit pas, puisqu'il est déjà écrit, il le lit. Le traducteur est celui qui fait la lecture à un lecteur idéal qui n'y a pas accès dans la langue originale. Voilà pourquoi, pour moi, la traduction relève plus du travail théâtral (restitution) que de l'écriture. L'histoire, le lecteur la comprendra toujours, en langue originale comme en traduction, que celle-ci soit bonne ou pas. Le sens ou le message, la fonction éventuellement métaphorique ou allégorique de l'œuvre ou sa portée spirituelle ou philosophique, le lecteur la percevra ou ne la percevra pas, l'appréciera ou non, la trouvera justifiée ou non, ce n'est pas du ressort du traducteur (mais ça peut être du ressort de l'éditeur, qui délèguera alors éventuellement au traducteur la mission d'éclaircir ou de baliser le sens par des notes, une postface, un paratexte quelconque). La poésie de la langue même, il faut de toute façon faire une croix dessus, tout au moins dans le cadre d'un projet éditorial au sens commun du terme. Finalement, la seule chose que le traducteur est seul à pouvoir faire, c'est restituer la structure romanesque et la dynamique du livre dans sa dimension lecture. Les tensions, les relâchements, les précipitations, les émotions, l'empathie de l'auteur avec tel personnage dans telle circonstance ou dans telle scène,

parfois la « soupe » aussi... toutes choses qui ne sont pas ou infiniment peu « lexicalisées » dans le texte mais qui sont au cœur de la lecture.

Ce soir, je relis une traduction d'un roman pour la jeunesse, *Les Douze royaumes*, de Ono Fuyumi (11 tomes de 300 pages, éd. Milan). Dans cette traduction, je ne suis que le superviseur, en troisième position dans une équipe qui comprend une première traductrice japonaise qui a fait une traduction brute dans un français sommaire, impubliable, et une seconde, française, qui n'aurait pas pu travailler toute seule. La demande en traduction du japonais est actuellement très forte de la part des éditeurs français pour des romans pour la jeunesse, *young adults*, *light novels*, romans de genre, produits essentiellement commerciaux mais non dépourvus d'intérêt littéraire. Et plutôt que de laisser les éditeurs tirer les traductions vers le bas en sous-payant les traducteurs sous prétexte qu'ils n'ont pas d'expérience, ou sous prétexte que ce n'est pas d'une traduction que de telles œuvres ont besoin mais d'une réécriture, plutôt aussi que de laisser de jeunes traducteurs foncer dans le mur, je me dis qu'il y a au contraire moyen de donner à ces textes, de littérature avec un tout petit « l » mais dont certains sont d'un niveau très supérieur à celui des bons ouvrages équivalents d'auteurs français ou occidentaux, des traductions décentes. Pour tirer vers le haut le destin de ces textes, et je dirais empêcher le marché éditorial de distordre encore plus la perception et la compréhension de la culture populaire japonaise.

Je tombe sur cette phrase : *Manifestement, ces types ne sont pas des imbéciles.*

En japonais : *Renchû wa baka janai to iu koto da.*

La particularité, c'est que le mot « baka » (idiot, imbécile, con, stupide... le mot le plus commun dans toutes les langues) est orthographié, non pas en caractères phonétiques (kana) comme souvent, pas non plus avec les idéogrammes « cheval-daim », orthographe assez commune, virtuellement connue de tous les jeunes lecteurs du roman, mais dans une autre, statistiquement beaucoup moins courante dans la langue contemporaine : « ba », c'est « aveugle », et « ka », c'est un caractère du lexique bouddhiste : c'est le ka de Shaka (Çakyamuni, le nom du bouddha). « Baka » est donc « celui qui est aveugle à [l'enseignement du] Bouddha ». Ce n'est pas l'auteur qui a inventé cette orthographe, qui transcrit par une sorte de jeu de mot un terme sanscrit, *moha*, qui signifie également « stupide, borné ». De cette origine philosophique, le mot conserve d'ailleurs encore quelque chose dans la langue moderne populaire : ce n'est pas à proprement parler une injure (contrairement aux équivalents français que j'ai cités qui le deviennent très facilement. Un Français au Japon met souvent un bon bout de

temps avant d'accepter de se faire traiter de *baka* sans se vexer par des gens avec qui il n'a pourtant pas gardé les cochons, ce qui fait beaucoup rire les Japonais, parce que se vexer pour rien, c'est bien typique du *baka*). C'est au contraire l'orthographe « cheval-daim » qui a été inventée comme un jeu de mot plaisant, sans doute quelque part durant l'époque d'Édo, pour justement jouer à l'idiot en reprenant le mot par deux caractères sans fonction autre que phonétique, et donc réaliser le sens du mot dans le moment même où on lui retire sa signification (ce qui est typique de l'humour japonais, qui se moque de la vérité en l'écrasant comme un vieux mégot, désignant par ce geste même l'endroit où elle était). Donc, dans ce texte qui est un roman d'aventures du même genre que, disons, *Le seigneur des anneaux* ou *Harry Potter*, l'auteur a utilisé, dans une phrase de dialogue (ce jeu sur l'orthographe se déroule donc entre l'auteur et le lecteur, les personnages du récit ne sont pas directement concernés) un mot du langage le plus commun en rappelant par son orthographe que ce mot a une origine hautement philosophique. Bien sûr, cela trouve une justification dans le récit, puisqu'il s'agit d'une histoire de transportation dans un monde qui ressemble à une Chine médiévale imaginaire, dans lequel on parle un langage qui n'est pas le japonais. L'auteur a donc bâti l'écriture de son roman avec une contrainte formelle relativement forte sans être oulipienne : que cela reste du japonais courant pour qu'un large public de lecteurs de 12-16 ans reste accroché, tout en donnant une impression d'étrangeté « chinoise » en truffant son langage de mots inconnus, rares ou difficiles, certains chinois, certains inventés. Ceux-ci restent compréhensibles par les lecteurs car, soit le sens en est donné par les *kanji* (idéogrammes), soit, quand ces idéogrammes sont eux-mêmes rares ou inconnus en japonais, par la prononciation qui est celle d'un mot japonais courant. Disons que ce serait comme faire dire en français « je suis à votre merci » à un personnage à qui un autre vient de passer le sel. Toute considération de traduction mise à part, dans quelle littérature occidentale trouve-t-on un tel degré de sophistication et de recherche formelle ? Il n'y a que Joyce à ma connaissance à avoir tiré plus de deux lignes d'un tel projet.

Évidemment, si je m'aventure à essayer de restituer cette donnée du texte dans la traduction, ce n'est plus du tout dans le même rayon que *Le seigneur des anneaux* ou *Harry Potter* que ce livre peut trouver sa place, et l'éditeur jugera mes arguments moyennement pertinents.

De toute façon, le choix d'un registre de français précieux ou moyenâgeux ou savant n'aurait sans doute pas réussi à restituer cette dimension du style. Car l'édition étrangère décale le registre d'appel du texte. Ce roman japonais s'adresse à l'origine à des lecteurs de 12-16 ans et leur propose une découverte de leur propre langue et des valeurs morales fondamentales de leur culture dans

un jeu avec l'écriture et la culture chinoise, alors que la traduction française, tout en s'adressant à des lecteurs sensiblement de même âge, leur propose une découverte de formes narratives nouvelles et de questionnements éthiques très nouveaux, par le biais de l'exotisme de l'univers fictionnel et de l'étrangeté de ce récit (en profitant du levier de la mode de la culture populaire asiatique, évidemment). Les deux versions ne se justifient donc pas de la même manière en tant que textes, et cela indépendamment des partis-pris de traduction.

Première phrase d'un roman de 2003 d'un écrivain déjà confirmé au Japon, Isaka Kôtarô, encore inconnu en France mais que les éditeurs s'arracheront bientôt quand ils auront compris qu'il est le successur naturel de Murakami Haruki :

Haru ga nikai kara ochitekita.

Facile : *Le printemps est tombé du premier étage.*

Évidemment, en japonais, *nikai*, c'est le deuxième étage, parce que le premier, c'est notre rez-de-chaussée. Ici, en tout cas, il ne semble pas y avoir de difficulté à transposer dans la réalité française. Il y aurait même difficulté au contraire à maintenir la nomenclature locale, vous allez comprendre pourquoi.

Suivent quelques lignes légèrement humoristiques où le narrateur, à la première personne, raconte les réactions mitigées qu'il suscite quand il prononce cette phrase :

Quand je dis ça, la plupart du temps, mes interlocuteurs font la grimace. Ils m'accusent de maniérisme. Ou bien ils pensent, à tort, que c'est pour me faire remarquer. Pire encore, ils essaient parfois de me faire gentiment comprendre, un brin de compassion au fond de l'œil, que les saisons, vois-tu, ça ne tombe pas comme ça, brutalement.

Car à vrai dire : Haru - le printemps, en japonais – c'est le prénom de mon petit frère.

L'incise n'est évidemment pas dans l'original. Mais elle s'impose pour conserver tout l'effet de la première phrase. Comme s'impose l'article avant « printemps », même s'il peut paraître inhabituel en français de mettre un article à un nom propre. En tout cas, ça fonctionne.

La vraie difficulté n'était pas là. Suit le récit en *flash-back* de la scène où le petit frère du narrateur, Haru, est tombé du premier étage. Trois lycéens sont en train de violer une fille de leur classe dans le local des équipements du gymnase. Haru décide de s'interposer armé d'une batte de base-ball. Quelques pages plus loin, tout s'explique :

Et Haru est tombé du premier étage. Devant mes yeux.

Il avait fait glisser le vasistas et, la batte de Jordan à deux mains, il avait sauté.

Il a atterri sur ses pieds. Jambes bien fléchies. Réception souple, moelleuse, comme s'il s'était posé sur une moquette grand luxe.

À peine redressé, il a brandi la batte, et s'est mis à s'agiter en tout sens comme un ressort.

Il a frappé les trois garçons l'un après l'autre, et ils se sont effondrés l'un après l'autre. Par ordre de taille. Probablement une coïncidence.

Mais alors, finalement, il n'est pas « tombé », il a « sauté » ? Et même un saut parfaitement maîtrisé (et vous comprenez maintenant qu'il ne pouvait tout de même pas tomber du deuxième étage). Oui, mais *Le printemps a sauté du premier étage*, pour le coup, se casse lamentablement la gueule. En japonais, *ochitekuru*, c'est tomber [vers moi], mais pas nécessairement se fracasser. Les nouvelles, les feuilles, les coups du sort *tombent* en japonais comme en français. La pluie, la nuit *tombent* en français, mais elles ne *ochitekuru* pas en japonais (à vrai dire, récemment on trouve aussi « la nuit tombe », en japonais, encore légèrement teinté d'amusement, par anglicisme)... Mmoui, ça m'aide pas beaucoup... Descendre ?... *Le printemps est descendu du premier étage*... Au prix de quelques contorsions, ce ne serait pas impossible. Puis-je remplacer l'effet de surprise de *tombé du premier étage* par l'image d'épiphanie de *descendu du premier étage* ? La *réception moelleuse* pourrait me faire pencher pour. Ça resterait encore une sorte de scène de dessin animé japonais (trois coups de batte derrière le crâne et aucune lésion sérieuse) encodé par John Irving à qui le personnage de justicier anti-violeur à la batte de base-ball me fait irrésistiblement penser. Pas si vite... Pourquoi ne pas rester sur *tomber*, finalement ? Il y a bien un petit décalage en français, une sorte de contradiction entre la réception moelleuse du héros magnifique et la chute cacophonique à la Peter Sellers, mais ça fonctionne tout de même un peu. Du point de vue de la langue et du style, le français peut accepter ça, non ? Et de toute façon, l'effet de la première phrase est absolument prioritaire. Je vais en rester là (du moins jusqu'à nouvel ordre).

Et pourtant, je suis persuadé qu'à ma place, l'auteur préférerait sans doute privilégier la perfection du geste de Haru, son aspect néo-samourai (la batte tenue à deux mains), et *tomber* ne lui conviendrait sans doute pas entièrement. Mais pour cette fois, je lui dirais de me laisser faire mon boulot tranquille, qu'il n'a pas de souci à se faire, son Haru est déjà suffisamment un héros justicier dans cette scène, et d'ailleurs, je vais réfléchir à compenser sur un ou deux autres mots.

André Gabastou

Traduire un traducteur de fiction

Il n'y a pas de littérature sans théorie de la littérature et il n'y pas de traduction sans théorie de la traduction. L'inverse est aussi vrai. Moyennant quoi la traduction de la langue induit une réflexion sur la langue de la traduction.

Il manque encore dans le corpus français une anthologie à usage courant (disons pour les étudiants et le public lettré) de grands textes de réflexion sur la traduction et on ne peut que le déplorer (elle existe en Espagne). Sans avoir à recourir à tel volume isolé de Benjamin, de Berman ou d'Eco, on s'apercevrait qu'il existe une histoire autonome de la traduction parallèle à celle de la littérature mais ne se confondant pas avec elle. Elle prospère aujourd'hui avec la globalisation du marché du livre, l'accès à l'université de couches sociales qui en étaient jadis exclues et, à notre échelle, la formation de l'Europe. Deux phénomènes en découlent : la reconnaissance de la traductologie et la création d'unités de formation de traducteurs à l'université ou à Bruxelles (Centre européen de traduction littéraire) qui imposent à la suite d'une haute lutte l'idée que la traduction n'est pas forcément superflue et qu'elle n'est pas un don inné, contrairement à une certaine conception romantique (métaphysique) de la langue et de l'auteur.

Les traductologues, à quelques exceptions près (Eco qui a traduit Nerval et les *Exercices de style* de Queneau, Berman qui a traduit le romancier argentin Roberto Arlt), ne connaissent en général pas la pratique de la traduction, mais ils n'en sont pas pour autant illégitimes. Que le traductologue n'apporte rien au praticien de la traduction ne signifie pas qu'il est inutile ; au contraire, en « serrant » au plus près l'acte de traduire, il précise un paysage

mental, induit des lignes de force, interdit des dérives. On ne traduit plus au vingt et unième siècle comme on traduisait au début du siècle dernier. La traduction impressionniste (telle aristocrate française supprimant un personnage d'un roman russe parce qu'elle le trouvait antipathique, tel tâcheron des années cinquante supprimant un personnage d'une nouvelle fantastique de Ray Bradbury pour faire court selon le souhait de l'éditeur) a pratiquement disparu du champ éditorial. La traduction y a gagné en précision et en éthique à telle enseigne qu'il existe aujourd'hui un pacte explicite (Code des Usages) entre traducteurs et éditeurs et implicite entre auteurs, éditeurs et traducteurs (longuement évoqué par Umberto Eco dans *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*). Ce pacte repose sur un principe auquel on ne saurait déroger : le texte traduit doit être fidèle à l'original.

Umberto Eco écrit dans *Dire presque la même chose* : « ... le concept de fidélité participe de la conviction que la traduction est une des formes de l'interprétation et qu'elle doit toujours viser, fût-ce en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur, à retrouver je ne dis pas l'intention de l'auteur mais *l'intention du texte*, ce que le texte dit ou suggère en rapport avec la langue dans laquelle il est exprimé et au contexte culturel où il est né ».

C'est évidemment le « concept de fidélité » qui est à l'origine de toutes les théories de la traduction. La question clé est : que faut-il entendre par « fidélité » quand on sait, au moins depuis Jakobson, qu'il n'y a pas d'équivalence linguistique ? S'il y avait équivalence linguistique, il n'y aurait pas de traductions et le problème ne se poserait pas. Mais je ne dirai jamais tout à fait dans la langue B ce qui est dit dans la langue A. C'est dans cette impossibilité que se loge la traduction dans une position paradoxale : elle n'est pas divine, mais elle prétend dire la langue de Dieu. La langue parfaite n'existant pas, la traduction, comme l'a fort bien montré Umberto Eco, se situe dans cette figure de rhétorique très humaine qu'est la métaphore. La métaphore présuppose un lien entre les termes comparés et, si elle substitue l'un à l'autre, elle ne le fait pas par hasard. Bachelard a souvent parlé de métaphores vraies et de métaphores usurpées. Ce qui veut dire que si le texte B ne dit pas la même chose que le texte A, il n'empêche que le problème de la vérité se pose tout de même. La métaphore peut être soupesée et faire l'objet d'un jugement. Le traducteur doit rester dans un possible linguistique et culturel induit par le texte A. En outre-passe-t-il les limites ou se maintient-il dans ce « presque » où il est écartelé entre deux langues ? Les polémiques sur la pratique de la traduction sont innombrables et infinies mais le problème fondamental ne varie jamais : où se placer entre la langue de départ et celle d'arrivée ? La réponse est donnée par l'art au cas par cas. On ne traduit pas de la même manière Adolfo Bioy

Casares, écrivain d'origine française, qui écrivait comme les Français (disons comme Benjamin Constant, pour faire simple) ou Victoria Ocampo qui a appris le français avant l'espagnol et García Lorca dont les poèmes sont truffés de tournures et d'images andalouses (folkloriques, disait cruellement Borges).

Une œuvre de fiction, qu'elle soit de Bioy Casares ou de Lezama Lima, suppose un espace, un temps, une situation, des personnages, une langue. On peut raffiner. Dans *Paris ne finit jamais*, l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas en mal d'inspiration demande à Marguerite Duras des conseils et elle lui tend la feuille suivante : « 1. Problèmes de structure. 2. Unité et harmonie. 3. Thème et histoire. 4. Le facteur temps. 5. Effets textuels. 6. Vraisemblance. 7. Technique narrative. 8. Personnages. 9. Dialogue. 10. Cadres. 11. Style. 12. Expérience. 13. Registre linguistique. » Il était difficile de faire plus simple !

Pour une certaine avant-garde, c'est la langue qui fait le partage entre fable et littérature. Ce qui, d'une certaine manière, est vrai, seule la langue fait la différence entre l'histoire d'un accident de voiture raconté à sa voisine chez le boucher (il y a l'espace, le temps, les personnages et la situation) et sa traduction littéraire. Mais c'est oublier que la littérature peut naître de la manipulation du temps (*Le Désert des Tartares* de Buzzati), de l'espace (*L'Invention de Morel* de Bioy Casares), des personnages (*William Wilson* de Poe) ou des situations (les nouvelles de Borges).

Donc si on ne sait pas ce qu'est la littérature, on sait en revanche ce qu'elle n'est pas. Et tel est le néant dans lequel s'engouffre le traducteur. Par exemple, qu'est-ce qui fait du roman d'Alan Pauls, *Le Passé*, un texte littéraire ? En soi, si on le regarde de près, ni le temps ni l'espace ni la situation ni les personnages ni la langue. La langue d'Alan Pauls, appelée au secours dans une telle indécision, n'est d'aucune aide. Elle s'écoule comme elle est, précise, concrète, sans rien donner à mordre. Mais une lecture urgente comme celle que j'ai faite lorsque j'ai découvert le texte et l'ai lu d'une traite m'a révélé autre chose : le rythme.

C'est par là que le texte accède (pas seulement mais surtout) à la plus haute littérature. Dans *En lisant, en écrivant*, Julien Gracq fait sans cesse la démonstration de ce qu'il était, c'est-à-dire le plus grand critique de son temps. Il écrit à propos de Stendhal, de Balzac, de Flaubert et de Zola : « Il y a pour chaque époque de l'art un rythme intime, aussi naturel, aussi spontané chez elle que peut l'être le rythme de la respiration, et qui, beaucoup plus profondément que son pittoresque extérieur, plus profondément même que les images-clés qui la hantent, la met en prise sur l'être et réellement la fait exister : c'est à ce

rythme seulement que le monde pour elle se met à danser en mesure, c'est à cette allure seule qu'elle capte et traduit la vie, tout comme l'aiguille du gramophone ne peut lire un disque qu'à une certaine vitesse réglée et fixe ».

Gracq m'a donné la clé de la traduction d'*El Pasado* d'Alan Pauls, ce n'était ni la passion ni la drogue ni la pathologie, c'était la bonne « vitesse » qu'il fallait trouver. Dès lors, la traduction du roman de Pauls est devenue un jeu d'enfant et je l'ai traduit en proie à une idée fixe : en quête du bon *tempo*.

Paradoxalement, la référence à Proust présente dans tout le texte m'a freiné. Le phrasé de Pauls ne rappelle Proust que sur un point (non négligeable certes) : son architecture. Chaque phrase de Proust faite d'incises, de subordinations, d'échappées, de replis, de retours met en abyme cette cathédrale qu'est la *Recherche*. Sans doute, outre l'introspection, est-ce ce qui rapproche le plus Pauls de Proust : il se situe comme lui au-delà de l'innocence du roman, disons de la place du narrateur qui n'avait pas encore été pensée avant Flaubert, comme l'a montré Vargas Llosa à propos des *Misérables* de Victor Hugo. Mais la téléologie de la phrase de Pauls est aux antipodes de la phrase proustienne : Proust fait volontairement du sur-place (il s'agit d'une anamnèse et le temps dit la vérité de l'être). La téléologie de la phrase de Pauls est à l'opposé : les mots sont toujours happés par un futur que rien ne préfigure (sauf si on fait une lecture psychanalytique du texte, ce qui n'est pas interdit). La phrase de Pauls est toujours propulsée vers un avant, elle a beau s'enrouler en volutes sur elle-même comme la phrase de Proust, elle imprime tout de même une accélération inouïe au récit.

Cette vitesse vertigineuse a marqué tout le processus de la publication du *Passé* en France et l'a en quelque sorte absorbé. J'ai lu le livre en quelques jours (il fallait un avis urgent, d'autres éditeurs s'étant manifestés) et je l'ai traduit dans une sorte d'état second qui fait que le récit du processus de traduction est totalement reconstitué, il ne correspond qu'à mon sentiment actuel dans la mesure où je ne sais plus très bien ce qui s'est passé pendant mon travail. Je n'ai contacté Alan Pauls qu'après avoir remis ma copie pour élucider quelques détails techniques. Il m'a fait part de son étonnement car il ne savait pas que la traduction était en cours et m'a dit que j'avais dû haïr le livre après l'avoir adoré (conformément, selon lui, au processus auquel tout traducteur est soumis).

J'ignore si *Le Passé* est une traduction d'*El Pasado*. Je dirais que oui, compte tenu de tous les garde-fous que j'ai évoqués. On ne m'a signalé ni faux-sens ni contresens, encore que... Mais j'aurais souhaité que la traduction vive sa propre vie, qu'elle illustre ce que Julien Gracq dit du roman : « Que le roman soit création parasitaire, qu'il naisse et se nourrisse exclusivement du vivant ne

change rien à l'autonomie de sa chimie spécifique, ni à son efficacité : les orchidées sont les épiphytes ».

La citation de Gracq me ramène immédiatement sur terre après m'avoir fait un instant rêver : la traduction ne se nourrit pas de la vie mais d'un texte écrit, ce qui ne veut pas dire qu'elle et le texte initial soient morts, mais c'est tout de même ce dernier qui est allé chercher la vie.

Le chapitre 13 de la première partie porte précisément sur la traduction, l'un des métiers exercés par Rímini, qui est présenté comme une servitude volontaire. Le traducteur jouit moins de ses chaînes qu'il n'est victime, dans sa solitude, d'une addiction à la traduction, addiction qui s'accompagne de deux autres, peut-être métaphores de la première : la masturbation et la cocaïne, à moins que ce ne soit le contraire. Peu importe. Les symptômes de ces addictions sont méticuleusement décrits mais rien n'est dit de leur origine, du pourquoi du corps « malade » du traducteur. Alan Pauls m'a un jour surpris lorsqu'il m'a dit à brûle-pourpoint, peut-être par boutade, qu'il ne s'intéressait qu'aux gens malades. Je me suis en vain cherché une maladie pour essayer de l'intéresser, mais encore une fois, tout allait trop vite pour le temps long de la maladie.

Il n'est guère fréquent de lire (*a fortiori* de traduire) un texte qui mette le traducteur en abyme. Même s'il s'agit d'un traducteur de fiction (dans tous les sens de l'expression), c'est le traducteur réel que le chapitre interpelle à travers une triple expérience limite : la traduction forcenée, la masturbation frénétique, la consommation compulsive de lignes de cocaïne (Ah, encore des lignes...). Le texte pointe le solipsisme du traducteur et produit en même temps un phénomène de surnuméraire : il y a un auteur canonique (Apollinaire), un premier traducteur, un narrateur, un auteur auquel s'ajoute un second traducteur dans le processus de traduction. Apparaissent entre eux effets spéculaires, identification, fusion, rejet, autrement dit toute la vie d'une petite société lovée sur elle-même, entraînée dans un maelström dont le premier traducteur réchappera de justesse. Dans ce vertige, on ne sait qui est en tête dans la descente, qui tire les ficelles, qui manipule. Sans doute ni l'auteur canonique ni le second traducteur, mais à coup sûr soit le premier traducteur soit le narrateur soit l'auteur. Le texte pose donc le problème de la position du traducteur.

En mettant en scène Rímini traducteur, le chapitre 13 met en abyme le traducteur qui est en train de traduire *Le Passé* et il se met lui-même en abyme à travers le texte que Rímini traduit : les *Onze Mille Verges*, un roman pornographique d'Apollinaire qui est, en fait, une parodie. Il fallait donc repérer les divers niveaux de langue et voir à quoi ils correspondaient. *Micción*,

prepucio, verga, « miction », « prépuce », « verge » sont des termes cliniques, techniques, qui renvoient à la scène décrite alors que *bolsa de los huevos, mear, pija*, « bourse des couilles », « pisser », « bite » renvoient au texte pornographique.

Un exemple de ce jeu de la langue, p. 122 : « Il allait aux toilettes et, debout devant la cuvette, position choisie par commodité, pour ne pas avoir ensuite à s'occuper de nettoyer le sperme, et aussi à cause de la parenté qu'il percevait entre le sperme et d'autres excroissances humaines, il s'appuyait contre le mur, s'acharnait avec sa bite, avec ce poisson inerte pour lequel il aurait tout donné pour l'appeler bite et, au bout d'un moment, essoufflé, il retournait à son bureau, regardait de nouveau l'heure, et dégoutait dans la bibliothèque une édition de poche des *Onze Mille Verges*, précisément l'un des rares *souvenirs* qu'il avait gardés de son passage à l'agence de publicité où, outre travailler à des campagnes qui ne voyaient jamais le jour, rédiger des scénarios jamais filmés et créer, sur la demande du directeur, des produits imaginaires destinés à satisfaire des besoins imaginaires, il avait commencé à traduire quelques classiques de la littérature pornographique, dont *Les Onze Mille Verges*, pour une collection que le pionnier dans l'utilisation des chaussures de bateau avait l'intention de vendre par lots de trois, enveloppés dans des sachets. »

Les différentes entrées du texte (passé, présent, interdit, pornographie, humour) s'interpénètrent sans détruire l'équilibre fragile de la phrase qu'il faut préserver pour maintenir le *tempo* de l'œuvre. À ce titre, le segment « l'agence de publicité où, outre travailler à des campagnes » est à coup sûr une faiblesse.

Traduire, c'est interpréter, toujours interpréter, se lancer dans une interprétation interminable, inépuisable à laquelle il faut, un jour, mettre arbitrairement un terme en attendant peut-être une retraduction qui sera une nouvelle interprétation (le texte infini de Borges). Ce qu'a fort bien compris la philosophie, par exemple Heidegger : « Toute traduction est en elle-même une interprétation. Elle porte dans son être, sans leur donner voix, tous les fondements, les ouvertures et les niveaux de l'interprétation qui se sont trouvés à son origine. Et l'interprétation n'est, à son tour, que l'accomplissement de la traduction qui encore se tait [...]. Conformément à leur essence, l'interprétation et la traduction ne sont qu'une et même chose. »

Cette communication a été prononcée à l'École Normale Supérieure le 19 mai 2008 à l'occasion de la journée d'étude : « Alan Pauls, un écrivain d'ailleurs ».

Traduire-retraduire

Théorie n° 49 (automne 2007)

sous la direction de Bernard Banoun et Irene Weber Henking

Revue du Centre de traduction littéraire de Lausanne

Pourquoi retraduire ? Comment retraduire ? Même si ces questions ont déjà fait l'objet de plusieurs colloques et articles*, le sujet est loin d'être épuisé, d'autant que les retraductions se sont multipliées ces dernières années. D'où la journée d'étude organisée en février 2006 à l'université François-Rabelais de Tours, lors de la résidence d'André Markowicz, traducteur de Dostoïevski. Les traducteurs et chercheurs réunis par Bernard Banoun, en collaboration avec Irene Weber Henking du Centre de traduction littéraire de Lausanne, ont à leur tour tenté de cerner les « raisons de retraduire », mais aussi les enjeux propres à la (re)traduction des sciences humaines et aux rapports auteur/traducteur.

On aimerait d'abord insister sur la façon dont les différentes contributions, malgré leur séparation un peu arbitraire en trois parties, se répondent à l'intérieur de ce numéro de *Théorie* et offrent un réel plaisir de lecture grâce à l'effort de plusieurs auteurs pour en préserver l'oralité initiale. À commencer par la première d'entre elles, « Conversation sur une traduction d'*Hamlet* », où André Markowicz nous fait partager sa fascination pour le texte original (malgré l'impression « fondatrice » autrefois produite sur lui par la traduction de Pasternak) et sa lecture passionnée, attentive au mètre, aux répétitions, au poids des mots. Comment « rendre » ces effets ? En ne jouant pas les exégètes, en laissant l'interprétation à l'acteur, en se bornant à lui donner un « matériau », des « appuis ». En se souvenant aussi qu'au théâtre, « on parle » ; « c'est le vent du verbe, le vent de l'esprit saint qui souffle ».

* Voir le n° 4 de la revue *Palimpsestes* (Presses de la Sorbonne nouvelle, 1990), ainsi que le n° 15 (paru en 2004 et recensé dans *TransLittérature* n° 30).

Jean-Pierre Lefebvre rappelle ensuite, à propos de sa retraduction d'*Hyperion*, « cette espèce de violence » dans laquelle se déploie, sous des dehors tranquilles, l'exercice de la (re)traduction : « Violence du regard d'autrui, violence contrainte du texte que l'on traduit [...] violence des souvenirs scolaires, violence de la correction, peur de mal faire... ». Alors pourquoi retraduire, puisque « c'est toujours compliqué », que « ça offense » ? Par envie de « réintroduire », d'apporter un « progrès dans la connaissance de l'objet original ». En se gardant de la tentation « régressive », surtout face à quelqu'un comme Hölderlin dont la langue est toujours « un peu en avance » sur son temps.

Pour Éric Athenot également, retraduire *Feuilles d'herbe*, c'est « réintroduire », remettre en lumière la version de 1855 – « geste d'une audace insensée », véritable « brûlot poétique » éclipsé jusqu'aux années 60 par l'édition définitive de 1891-1892, que Whitman avait établie lui-même « en guise de testament poétique ». D'où la singularité de cette « re(?)traduction », « incessant va-et-vient entre une traduction en cours et les traductions antérieures de poèmes choisis dans leur version postérieure ».

Hélène Henry nous remet quant à elle en mémoire un personnage controversé : le moscovite Valerij Brjusov, traducteur, éditeur et théoricien de la traduction au début du siècle dernier. Après avoir proscrit la « fidélité inconsidérée », il se fit l'avocat de la « bonne » (re)traduction, radicalement littéraliste, des classiques de la poésie latine. Reste qu'aujourd'hui encore les traducteurs de l'école d'Efim Etkind s'appuient sur sa notion de « dominante » du texte original, l'enjeu étant de repérer, parmi les différentes composantes formelles, celle qui fait « noyau » et définit la ligne du poème.

Les contributions suivantes ne s'éloignent qu'en apparence de la problématique de la retraduction. Dans son témoignage sur les rapports auteur/traducteur, François Bouchard conclut de sa collaboration avec le romancier italien Giuseppe Pontiggia que « la traduction par autrui de l'œuvre originale n'est plus en soi un achèvement » : « elle devient une étape de plus dans le processus infini d'une écriture en devenir que rien ne saurait fixer ».

Parlant de la bibliothèque du traducteur, Olivier Mannoni commence par filer avec humour la métaphore du traducteur-cambrioleur à qui les ouvrages de référence tiennent lieu de passes, pieds de biche et autres explosifs. Pour démontrer ensuite, exemples à l'appui – empruntés à sa bibliothèque de traductions et à son expérience de traducteur du philosophe allemand Peter Sloterdijk –, qu'une traduction, même parfaitement exacte, subit « tôt ou tard un décalage par rapport à une autre histoire qui, elle, n'est pas figée, celle de l'interprétation du texte original ».

C'est sur l'intérêt d'enseigner la traduction des sciences humaines aux apprentis traducteurs que se clôt ce choix de contributions. Parce que le texte de sciences humaines travaille ensemble le « littéraire » et le « technique », la « capacité créative du langage » et sa capacité « reproductive », il met fin, nous dit Antoine Cazé, à l'illusion d'une séparation entre les deux qui prévaut souvent dans l'enseignement de la traduction. À ce titre, il est précieux pour initier les étudiants à « l'adaptabilité comme vertu cardinale du traducteur », à la nécessité d'acquérir aussi bien des compétences documentaires que linguistiques et culturelles.

Impossible de conclure cette recension sans mentionner la présence en filigrane d'Antoine Berman dans ce numéro stimulant. Cité en préambule par Bernard Banoun, son influence est également perceptible dans le souci, partagé par les auteurs des différentes communications, de restituer au mieux la singularité de l'original, son étrangeté masquée par des traductions antérieures souvent ethnocentriques. Plusieurs d'entre eux n'oublient pas pour autant de rendre hommage aux premiers traducteurs qui, en exhibant « les manques à venir », facilitent la tâche de celui qui traduit après eux.

France Camus-Pichon

Patricia Farazzi vient de recevoir le Prix du Ministère italien des Affaires étrangères pour sa traduction du livre de Sergio Bettini, *Venise naissance d'une ville* (2007, Éditions de l'Éclat).

Le **Prix Campiello-France** vient d'être attribué à *Quinze mille pas* de Vitaliano Trevisan. Ce prix récompense à la fois l'auteur, le traducteur, Jean-Luc Defromont, et l'éditeur, Martin Rueff, directeur de la collection « Terra d'Altri » (Verdier).

Le **Prix Rhône-Alpes du Livre 2008** a été décerné à Edmond Raillard pour sa traduction du catalan de *Le dernier livre de Sergi Pàmies*, de Sergi Pàmies (Jacqueline Chambon).

Barbara Fontaine a reçu le **prix André-Gide 2008** pour sa traduction de l'allemand du roman de Stephan Wackwitz *Un pays invisible* (Éditions Laurence Teper).

Le **prix Gérard-de-Nerval** de la Société des gens de lettres a été attribué à Sybille Muller pour sa traduction de l'allemand de *Fleurs des champs* d'Adalbert Stifter (Éditions Circé).

Le **prix Baudelaire** de la Société des gens de lettres a été attribué à Elise Argaud pour sa traduction de l'anglais (Nigeria) de **La mesure du temps** de Helon Habila (Actes Sud).

Pour sa première édition, le **prix Cévennes** du roman européen, auquel « Le Monde des livres » est associé, a été décerné à l'écrivain hongrois Magda Szabo pour son roman *Rue Katalin*, et à sa traductrice Chantal Philippe (Viviane Hamy).

Le **prix Ecureuil de littérature étrangère** a été attribué en octobre 2007 à l'écrivain polonais Marek Bińczyk pour son roman *Tworki* (Denoël) et à son traducteur Nicolas Véron.

Dernier-né des prix littéraires, le **prix de l'Inaperçu** est destiné à récompenser un auteur français et un auteur étranger pour des livres : 1) dont on a (presque) oublié de parler ; 2) qui n'ont pas rencontré leur public ; et 3)

qui auraient leur place dans la bibliothèque de l'honnête homme. Il a été décerné, le mardi 10 juin, à Patrick Neate pour *Twelve Bar Blues* (c'est le même titre en français), et à sa traductrice Sophie Azuelos, Éditions Intervalles.

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° 36)
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

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

www.atlas-citl.org

99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

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

Télécopie : 01 45 49 12 19

Directrice de la publication

Jacqueline Lahana

Responsable éditoriale

Laurence Kiefé

Comité de rédaction

Françoise Brun, Hélène Henry, Valérie Julia,

Laurence Kiefé, Jacqueline Lahana,

Michel Volkovitch, Marie Vrinat-Nikolov

Publié avec le soutien du Centre national du Livre

Imprimé à Paris par Belle Page©

Dépôt légal n°80104 – ISSN 1148-1048

Abonnement (1 an) France, Europe : 18 €

Autres pays : 20 €

Prix du numéro : 9 €

TL 35 / Été 2008