

A
T
L
A
S

-
F
L
L
I
A

T
R
A
N
S

L
I
T
E
R
A
T
U
R
E

la Maison Antoine Vitez

**traduire les contraintes :
autour de Perec**

TL4



la Maison Antoine Vitez

Domaine de Grammont
Montpellier

TransLittérature

REPÈRES

Traduire les contraintes

- Appropriation, imitation 4 *par David Bellos*
Perec traducteur 13 *par Isabelle Vanderschelden*

DOSSIER

La Maison Antoine Vitez

- L'aventure de la Maison A. Vitez 21 *par Karin Wackers*
A la découverte d'un autre théâtre 25 *par Jacques Nichet*
Deux ramifications d'un désir 31 *par Isabelle Famchon*
Lecture à la Chartreuse 36 *par Pierre Légglise-Costa*

TRIBUNE

- En vers et contre tout 40 *par Jean Malaplate*
Pour donner corps à l'utopie 45 *par Elisabeth Mouravieff*
Gérard de Crémone 47 *par William Desmond*

COLLOQUES

- Journal des IX^{es} Assises 51 *par Jean Guiloineau*
Poésie et traduction 56 *par Claire Malroux*
Europe CEATL 57 *par Françoise Cartano*

LECTURES

- Une histoire bien remplie 58 *par Michel Volkovitch*
Entre deux pôles 61 *par Claude Demanueli*
L'Europe des traducteurs 65 *par Sacha Marounian*

BRÈVES 67

TRADUIRE LES CONTRAINTES : Autour de Perec

Si la traduction peut être considérée comme une forme d'écriture sous contrainte – et quelle contrainte que celle de l'original ! – il n'est pas surprenant que des écrivains pour qui le processus créatif s'est souvent confondu avec le défi des contraintes formelles qu'ils s'imposaient, se soient intéressés à la traduction littéraire. Georges Perec a même carrément franchi le pas en se faisant le traducteur d'œuvres de l'écrivain américain Harry Mathews, son ami et complice de l'OuLiPo. Il nous a donc semblé pertinent de mettre en parallèle les réflexions de David Bellos, traducteur de La Vie mode d'emploi en anglais, concernant la traduction des contraintes, et celles d'Isabelle Vanderschelden étudiant les stratégies mises en œuvre par Georges Perec traducteur de Tlooth (en français, Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan).

A propos de Perec encore, signalons que David Bellos est également l'auteur d'une biographie intitulée Georges Perec, A Life in Words, à paraître au printemps, en anglais chez Harvill, et en français, au Seuil, dans la traduction de Françoise Cartano.

David Bellos

**Appropriation, imitation,
traduction**
Réflexions à propos de la version anglaise de
La Vie mode d'emploi,
de Georges Perec

La Vie mode d'emploi est un roman « à contrainte forte », c'est-à-dire un texte construit selon un schéma rigoureux qui influe de façon significative sur sa forme. Les problèmes qu'il pose à son traducteur sont donc en principe semblables aux difficultés auxquelles est confronté un traducteur de Racine ou de bande dessinée : en termes généraux, il s'agit d'un compromis ou, mieux, d'une négociation entre traduction et imitation – entre le transfert de la signification sémantique du texte de départ et la simulation sinon de sa forme, du moins du geste formel qui a présidé à sa composition. Mais le texte de Perec est en même temps très différent du commun des textes à contrainte forte. Il n'est pas constitué de formes régulières héritées d'une longue tradition, comme par exemple une pièce de théâtre en alexandrins ; il ne possède pas non plus de limitations explicites au niveau du signifiant, comme une bande dessinée dont les « bulles » à traduire ont un nombre prédéterminé de millimètres carrés. Les contraintes qui le régissent sont de type « une fois pour toutes » ; elles ont été concoctées pour ce roman et pas pour autre chose, et si l'auteur n'avait pas choisi de les divulguer lui-même en partie, elles seraient sans doute restées très largement secrètes. Le lecteur non averti ne « lit » pas, ne *peut* pas lire ce qui fait la « difficulté » de *La Vie mode d'emploi*, pour la bonne raison que l'auteur a caché son jeu avec un art suprême. Il nous donne un roman qui se lit comme un roman, qui contient des histoires emboîtées dans d'autres histoires, un roman qui amuse, qui instruit ou qui ennuie, tout comme un roman de Lesage, de Mann ou de Nabokov. De quel côté doit

pencher le traducteur : du côté du respect de la narration, ou du côté du respect de la « machine » qui, selon Perec, a généré sinon la totalité, du moins de grands pans de son chef-d'œuvre ? Dans cette situation ambiguë, le choix du traducteur entre *traduction* et *imitation* constitue dès le départ, qu'il le veuille ou non, un acte d'*appropriation*.

Il existe des traductions de *La Vie mode d'emploi* faites par des traducteurs qui se sont passionnés pour la narration de Perec et qui tout au long de leur travail n'ont même pas soupçonné l'existence des contraintes formelles qui jouent sur la composition, la matière et l'ordre des chapitres, ni des surcontraintes qui sont responsables de plusieurs aspects autrement mystérieux du texte de départ (1). Quoiqu'en disent les spécialistes autoproclamés de la chose perecquienne à Paris, ces traductions-là ne constituent pas des trahisons ou des détournements du texte. Perec a mis un soin extrême à rendre possible précisément ce type de lecture non-formaliste. La traduction sémantique d'un texte à contrainte forte (tout comme une version en prose d'un poème en vers) est évidemment recevable ; on pourrait même dire que les traductions de ce type confirment et font s'épanouir les présupposés théoriques de l'écriture à contraintes qui, sinon, seraient beaucoup moins intéressants même pour les spécialistes.

Mon geste de traducteur fut différent. Fasciné par *La Vie mode d'emploi* dès ma première lecture, j'ai senti confusément que le roman était aussi un puzzle, un jeu, une poupée russe tellement sophistiquée que je n'arriverais jamais à la démonter tout à fait. J'ai entrepris la traduction de *La Vie mode d'emploi* pour la provocation qu'elle constituait, pour maîtriser une machine dont les tenants et aboutissants s'éloignaient à chaque fois que je croyais m'en approcher. Ce rapport entre le traducteur et le texte est probablement inhabituel. Il est évident que le geste d'un traducteur qui cherche à se rendre maître des structures d'un texte en le traduisant mérite aussi le nom d'*appropriation*.

Appropriation et *imitation* se situent dans la zone frontalière de la traduction ; et une police des frontières passablement hypocrite subsiste en chacun de nous. Mon propos n'est pas de réhabiliter l'appropriation ou l'imitation, mais de montrer, à travers l'exemple unique et sans doute extrême de la traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi*, que la traduction ne peut vivre à l'intérieur de frontières complètement fermées.

(1) *Животът. Начин на употреба* . trad. Boiana Petrova, Sofia, Narodna Kultura, 1980 ; *La Vita istruzioni per l'uso*, trad. Daniella Selvatico Estense, Milan, Rizzoli, 1984.

Aux pages 102-106 de *La Vie mode d'emploi* (2) se trouve un extrait du catalogue de vente de l'entreprise d'outillerie de bricolage de Madame Moreau ; on trouvera aux pages 70-73 de *Life A User's Manual* (3) un texte qui a l'air d'en être la traduction. De l'aveu de l'auteur, le texte original fut lui-même « bricolé » à partir d'un catalogue de Manufrance : Perec a découpé les descriptions techniques avec des ciseaux, arrangé les coupures dans l'ordre qui lui convenait et, en retapant ces « readymades », ajouté à la fin de chaque article « Garantie totale un an », comme un refrain. Le résultat est une sorte de poème créé, non pas par accident, mais par une volonté très précise de montrer le potentiel poétique de la vie moderne. La version anglaise est une imitation, non pas du texte de Perec, mais du geste qui l'a fabriqué. J'ai découpé un catalogue Black & Decker, avec des conséquences non préméditées mais néanmoins poétiques et réalistes à la fois : notamment, la coexistence de mesures métriques et de mesures impériales, et ce parfois dans la description d'un même objet. Cet « excédent » de signification (car ce mélange de pouces et de centimètres a déjà acquis une charge nostalgique qui fait revivre l'Angleterre d'antan) est précisément l'enjeu de l'écriture à contrainte forte et des présupposés de la littérature potentielle. Il constitue de toute évidence une « mauvaise » traduction au sens ordinaire, puisque le texte anglais ne dit pas tout à fait la même chose que le texte français. (L'incohérence des mesures a d'ailleurs failli disparaître sous le crayon rigoureux de la correctrice américaine de mon manuscrit !) Parce que chez moi aussi subsiste une police des frontières, je me suis cru obligé de retravailler cette imitation afin qu'elle ressemble davantage à une traduction. Ce faisant, je suis tombé comme par hasard sur une autre tactique de la littérature potentielle, le procédé qui s'appelle le *Canada Dry* : un texte qui a tout l'air d'être « à contrainte » mais dont personne ne peut dire en quoi consiste la contrainte (4). Le poème du bricolage dans la version anglaise représente, si l'on veut, le *Canada Dry* de la traduction.

Au chapitre LI de *La Vie mode d'emploi*, le peintre Valène, qui est en quelque sorte le narrateur de l'histoire centrale du livre, donne la liste des éléments qu'il a l'intention de représenter dans le tableau qu'il projette de

(2) Première édition, Hachette, 1978. Toutes les éditions ultérieures (Hachette et Livre de Poche) ont la même pagination.

(3) Première édition, Londres, Harvill, 1987. Toutes les éditions ultérieures (chez David R. Godine, aux USA ; chez Harvill Paperbacks, en Angleterre) ont la même pagination.

(4) Les « parapétories » fournissent un échantillon de Canada Dry : ce sont des phrases qui ont l'air d'être des contrepétories, mais n'en sont pas. Par exemple : « Le page remercie la Duchesse pour l'avoir fait mander ».

peindre de l'immeuble où il vit et qui est précisément celui où est situé tout le roman. Ce sera une toile très grande et fort détaillée où l'on verra tout – jusqu'aux deux cache-pots cylindriques du Docteur Dinteville, les quatre calendriers de Cinoc, les babouches rapportées à Mademoiselle Crespi par Béatrice Breidel, etc., et « tout autour, la longue cohorte des personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » (p. 292). La liste qui suit a ceci de particulier que chacun de ses éléments est numéroté (cela va de 1 à 179) et possède une régularité rythmique et stylistique : à quelques exceptions près, les éléments de ce « Compendium » sont des phrases participiales (« L'amie d'enfance relisant les biographies de ses enfants ») qui ne précisent pas le nom du personnage dont il s'agit (« Le faiseur de puzzle s'acharnant dans des parties de jacquet »). Cela a donc l'air d'être un puzzle, du genre : devinez de qui je parle, puzzle que le lecteur ne saura résoudre sans lire le reste du livre, puisque le « Compendium » se situe à peu près au milieu du texte et que les personnages ainsi « résumés » viennent indifféremment des chapitres précédents et des chapitres suivants. Mais ces régularités visibles, que le traducteur aura de toute façon beaucoup de mal à simuler, ne sont là que pour détourner le regard de la régularité compositionnelle de ce poème qui est à la fois invisible et flagrante. Chaque ligne (sauf exception probablement involontaire) comprend 60 signes typographiques, les signes de ponctuation et les espaces comptant comme des signes, comme sur une machine à écrire sans espacement proportionnel. Mais il y a pire, ou plus. Les 179 vers sont groupés en trois strophes, respectivement de 60, 60 et 59 vers, ce qui fait que chaque strophe (sauf la dernière, qui « boîte ») est un carré de signes de 60 sur 60. Cette forme, qui n'est pas sans ressemblance avec la contrainte fondamentale qui régit l'ordre compositionnel du livre entier (un carré de 10 sur 10), permet évidemment un ornement supplémentaire, une « supercontrainte » qui donne peut-être la clé non seulement du « Compendium » mais du livre et, qui sait, de l'œuvre entier de Georges Perec. Car si l'on regarde de près, on verra que le 60^e caractère du vers 1 est le même, dans chaque groupe, que le 59^e caractère du vers 2, le 58^e du vers 3, et ainsi de suite jusqu'au second caractère du vers 59 et au premier caractère du vers 60. Le « Compendium » n'est donc pas seulement une série de 179 énigmes narratives écrites sans verbe conjugué dans un mode personnel et sans le nom des personnages concernés, mais un énorme acrostiche de type senestro-descendant qui épelle, soixante fois ou presque, en toutes lettres, le mot AME.

Traduire un texte à contrainte forte de ce type peut sembler une folie, et même une folie dangereuse. Cependant, dès que les clés sont fournies au traducteur (et c'est Perec lui-même qui les a fournies à son traducteur

allemand, qui à son tour me les a passées), il faudrait un parti-pris extraordinairement ferme pour ne pas essayer d'imiter ce texte qui est, matériellement et moralement, le centre du livre.

Au départ, je me suis limité à deux heures de « Compendium » par jour, avec une perspective de trois mois de travail à ce rythme pour en venir à bout. Mes premières tentatives, fondées sur la notion de traduction, ont échoué : je n'arrivais ni à tomber juste sur les soixante signes, ni à placer la lettre magique là où il fallait. J'ai donc abandonné par force la méthode normale en traduction, qui est de bien lire et relire le texte de départ. Grâce au hasard qui a mis devant mes yeux la thèse (encore inédite) de Michel Guillaume, j'ai repéré dans le roman chacun des épisodes dont les vers du compendium représentent autant de résumés. J'ai relu les épisodes non pas dans l'original mais dans la traduction déjà faite ou en cours de fabrication, et j'ai fait mes propres résumés, écrivant au crayon sur du papier à carreaux préalablement numérotés de 1 à 60. Petit à petit, j'ai appris à écrire des phrases participiales sans nom propre en soixante signes. Après un apprentissage pénible, calqué sur ce que j'imaginai avoir été l'apprentissage de Perec, cela a démarré, et, l'imitation du geste devenant une véritable appropriation du texte, j'ai pu terminer cette traduction « impossible » très vite, dans une sorte d'ivresse sexagésimale. En fait, je n'avais à la fin aucune envie de terminer : j'étais devenu capable de pondre des expressions de 60 signes bien au-delà des 179 qu'il fallait.

Il n'y a pas de mot anglais synonyme d'AME en trois caractères. J'aurais pu inventer encore une soixantaine de vers pour permettre un acrostiche de 239 vers sur SOUL ; mais là on aurait hurlé : appropriation ! Le mot que j'ai choisi de représenter dans l'acrostiche anglais se défend donc non pas comme une traduction de l'« âme » de Perec, mais par sa conformité en nombre de lettres. L'idée m'en a peut-être été soufflée par le « Ich » de la traduction allemande, approuvée par Perec avant sa mort, ou bien par ma femme (qui est psychologue), ou bien par mon propre souvenir (d'ailleurs erroné) de l'inscription d'un tableau célèbre de Poussin. Mais je constate que dans cette re-création d'un texte à contrainte forte je me suis inscrit moi-même, et que le EGO de l'acrostiche anglais est *aussi* la trace d'une appropriation personnelle.

La traduction de textes à contraintes vraiment fortes passe nécessairement par l'imitation, dès que l'on choisit d'entrer dans le jeu de leur construction. L'imitation intense et difficile comme celle qui m'a permis de fabriquer la version anglaise de l'acrostiche devient, qu'on le veuille ou non,

une appropriation : mais je ne me suis approprié le texte de Perec que dans la mesure où la « machine » de Perec a pris possession de moi.

Un autre exemple d'imitation qui va plus loin que l'original est fourni par « 53 jours », le roman policier que Perec a laissé inachevé à sa mort et qui vient de paraître en version anglaise. Au chapitre 8, le narrateur compare un texte avec sa variante et s'aperçoit que la différence entre les deux ne porte que sur douze mots, de douze lettres chacun. Pour voir plus clair dans ce qui pourrait être un indice de taille, il transcrit les douze mots de la version originale et les met en regard des douze mots du texte « variant » ; mais le narrateur n'y trouve pas la clé qu'il cherche, et la piste est abandonnée. Le traducteur d'un acrostiche géant est prédisposé à lire des carrés de lettres en diagonale. Perec a bien mis un indice dans ce petit exercice d'écriture : les douze mots de l'original donnent, en diagonale et en commençant cette fois en haut à gauche, LACHARTREUSE, explication indirecte de toutes les allusions stendhaliennes qui parsèment son texte (5). La difficulté que présente la traduction d'un texte même court en utilisant des mots de la même longueur que les mots du texte de départ et, de surcroît, des mots qui, placés les uns sous les autres, donnent le même acrostiche sur LACHARTREUSE, est telle qu'une fois le problème résolu, on peut par définition aller plus loin. On devient comme un trapéziste qui ne voudrait plus redescendre ; et, consciemment cette fois, je suis allé plus loin que Perec en faisant que les douze mots variants composent eux aussi un acrostiche dont l'immodestie paraîtra sans doute tout à fait déplacée à certains. Mon filet de sécurité, bien sûr, est que personne, ou presque, ne s'en rendra compte.

L A M E N T A T I O N S	B E N E D I C T I O N S
C A L L I G R A P H E R	P E N C R A F T S M A N
F A C U P R O S E T T E	K A L E I D O S C O P E
S A C H E R M A S O C H	C A R L O F R U G O N I
M O R T A R B A R R E L	D E D I O N B O U T O N
N E W Y O R K T I M E S	S M I T H S W E E K L Y
E X O R B I T A N T L Y	T O O E V I D E N T L Y
C R A F T Y A R T F U L	S T U P I D F U T I L E
H U N D R E D M E T R E	T R A M P O L I N I N G
H A M P T O N C O U R T	T R I P O L I T A N I A
C L E A R L Y G U E S S	A L M O S T I N T U I T
F O R T D E F R A N C E	N O R T H D E T R O I T

(5) Les éditeurs du texte français, Harry Mathews et Jacques Roubaud, n'ont pas remarqué l'acrostiche, qui n'est guère lisible dans l'édition française (POL, 1989), puisqu'il est imprimé sur deux pages (99-100).

La traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi* a été vivement contestée des deux côtés de la Manche, et dans les deux cas la contestation a porté entre autres sur les effets de mon imitation du procédé citationnel de Perec. Dans chaque chapitre de ce roman se trouvent en principe deux passages recopiés (avec ou sans petites modifications) des ouvrages de vingt auteurs. Bon nombre de ces auteurs sont de langue anglaise, et d'autres sont bien connus en traduction anglaise. Encore une fois, j'ai choisi ici de respecter, non le texte de Perec, mais son procédé : j'ai inscrit dans la version anglaise les phrases correspondantes des textes originaux, dans le cas des auteurs de langue anglaise, ou des traductions existantes. Comme dans l'acrostiche du chapitre 51, ce choix du niveau d'imitation ne correspond ni aux normes de la traduction professionnelle (on donne les originaux des citations données comme telles, pas des plagiats !) ni à une soumission exagérée au texte de départ. Il provient d'une motivation profonde qui, toute rationalisation faite, relevait d'une volonté d'appropriation.

L'imitation du procédé citationnel produit dans la version anglaise des effets de surface très différents des effets stylistiques de Perec, et ce pour des raisons que l'on peut rendre explicites. L'original, si l'on peut encore se servir de ce terme pour un roman fait en grande partie de « readymades », est tissé de fils qui sont eux-mêmes en grande partie des traductions, et la traduction, comme l'on sait, normalise les écarts stylistiques : les écarts stylistiques seront donc plus grands dans une « traduction » qui tisse son texte à partir d'« originaux ». En second lieu, Perec avait l'art de cacher par toutes sortes d'astuces d'écriture la présence de citations qui, sinon, auraient été trop visiblement « différentes » du style qui les entoure ; mais cet art sert à cacher les citations qui seraient visibles en français (par exemple, Rabelais), non pas celles qui sont visibles en anglais. Troisièmement, les différences en anglais entre Nabokov et Sterne dans l'original, entre Borges et Rabelais en traduction, et entre James Joyce et n'importe qui, sont beaucoup plus grandes au niveau stylistique (et même orthographique) qu'en français, langue plus standardisée et moins riche en dialectes écrits que l'anglais. Le résultat inéluctable et prévisible dès le choix de l'imitation du procédé est que *Life A User's Manual* est moins uni dans son ton que *La Vie mode d'emploi*. Preuve éclatante de sa vaste culture littéraire, Gabriel Josipovici, professeur de littérature anglaise et grand connaisseur de littérature européenne, s'est aperçu tout de suite de cette différence majeure entre *Life A User's Manual* et le livre dont il prétend être la traduction. Mais, preuve également de la vertu de l'imitation du geste de Perec, Josipovici ne s'est pas rendu compte de la raison de son agacement devant les sauts

stylistiques de cette traduction. Car chacun des passages qu'il cite à l'appui de sa conviction que la traduction trahit l'art de Perec (6) n'a pas été écrit par le traducteur, mais par... James Joyce. Cinq ans ont passé depuis ce débat assez animé dans le *Times Literary Supplement*, et c'est peut-être le moment de réfléchir sur sa signification. Il aurait été pour moi impensable de retraduire James Joyce en anglais dès que la connaissance de l'original m'était donnée ; impensable aussi d'arranger une phrase de Joyce pour qu'elle ressemble à sa traduction française. Le choix du traducteur de respecter le procédé de Perec entraîne inévitablement un non-respect du ton de l'original.

Si l'imitation du procédé citationnel a suscité des critiques à l'encontre du texte d'arrivée, lequel en vérité n'a pas le style uni et agréable que l'on attend d'un traducteur littéraire haut de gamme, d'autres types d'imitation ont provoqué le mécontentement des gardiens de la flamme perecquienne à Paris. Le texte français contient de nombreux clins d'œil destinés à aider le lecteur à résoudre le puzzle des passages qu'il aurait peut-être vaguement reconnus, comme s'il les avait lus quelque part. La plupart de ces clins d'œil reposent sur une connaissance supposée de la culture française et sont donc moins lisibles, ou pas lisibles du tout, par le lecteur anglophone, même fort cultivé. Suivant le principe généralement admis de la compensation, j'en ai donc rajouté des miens. Par exemple, à la page 363 de *La Vie mode d'emploi*, Perec donne une liste d'auteurs (passablement obscurs) consultés par Cinoc ; j'ai ajouté à cette liste (page 289 de la version anglaise) le nom de Sterne, qui n'a rien à y voir sauf pour annoncer que le passage qui suit (d'une orthographe bizarre) est directement repris de *Tristram Shandy*. Il y a peut-être une douzaine de secrets « suppléments du traducteur » de ce genre dans le livre, et, à bien des égards, mes critiques français ont parfaitement raison de dire que ma traduction n'est pas correcte et ne passerait absolument pas au CAPES. Ce n'était pas le but recherché !

Je me suis permis, dans ce long travail, une seule insertion personnelle tout à fait arbitraire. Une liste de dramaturges oubliés du XVIII^e siècle français qui méritent d'être redécouverts, selon un des personnages de Perec, contient une douzaine de noms « vrais » et un seul qui est un « faux », le nom d'une personne contemporaine bien réelle qui était très chère à Perec. Le faux est parfaitement invisible à tout lecteur qui ne serait pas spécialiste des fonds obscurs du théâtre postclassique et préromantique, et je l'ai

(6) *Times Literary Supplement*, n° 4413 (30 octobre 1987), pp. 1191-2 ; n° 4415 (13 novembre 1987), p. 1251, etc.

remplacé par un « faux » de ma propre invention qui, à la différence du faux de Perec, a tout l'air d'être une astuce de lycéen. Mon invention a été citée plus d'une fois dans la presse anglophone comme un exemple de l'humour de Perec. (Il est possible, bien sûr, que les critiques en question considéraient les noms *vrais* de la liste comme d'autres exemples de l'humour onomastique de l'auteur). En fait, seul l'Index de l'édition anglaise contient dans les prénoms et les dates de l'inexistant dramaturge Malte d'Istillerie la trace de trois personnes qui me sont chères.

Life A User's Manual est évidemment une traduction *fautive* de *La Vie mode d'emploi* selon la morale habituelle de la traductologie. Elle est impropre parce que je me suis permis des incursions dans la zone dangereuse de l'*imitation*. L'imitation, pour peu qu'elle soit faite avec constance et bonne foi, mène inexorablement à une *appropriation* du texte de départ, c'est-à-dire transforme l'acte de traduire en acte d'écriture autonome. Il me semble que ce résultat est assez conforme à l'ambition de l'écriture à contrainte forte, que ce soit dans le domaine de la traduction, de l'enseignement, ou simplement de la lecture. Le roman de Perec invite et provoque une lecture qui est en même temps réécriture ; il est de toute façon construit selon le modèle de la réécriture ; et mes gestes d'imitation et d'appropriation, pour arbitraires qu'ils fussent dans mon esprit, retrouvent en fin de compte quelque chose que l'on pourrait appeler, non le sens du texte, mais la leçon de l'auteur.

Il me semble qu'il y a là matière à réflexion du côté de la théorie de la traduction, qu'il faudrait sortir quelque peu de son ornière habituelle, utilitaire et excessivement sémantique. « On n'écrit pas pour emmieller le monde », disait le sage Raymond Queneau. On ne traduit pas non plus pour s'assombrir, pourrait répondre un traducteur de textes à contrainte forte. Le recours à l'imitation n'est peut-être pas tout à fait légitime ; mais si celle-ci permet au lecteur de la traduction d'entrer dans la fabrique de la littérature, elle n'est peut-être pas tout à fait inutile.

Isabelle Vanderschelden

Perec traducteur

Le traducteur qui s'attaque à un texte littéraire est toujours confronté à des problèmes d'ordre formel, en poésie surtout. Dans le cas de la prose, la contrainte formelle n'apparaît pas de manière aussi évidente, mis à part quelques exceptions notoires, comme *La Disparition* de Georges Perec (1), roman de plus de trois cents pages d'où la lettre « e » est absente. On peut aisément imaginer que, dans ce cas, la tâche du traducteur – pour l'anglais, trois sont d'ailleurs sur les rangs (2) – nécessitera une approche exceptionnelle et unique, tout le texte de départ étant, formellement et sémantiquement, conditionné par une contrainte.

Prenant pour objet un texte de Harry Mathews, romancier américain contemporain et membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) (3), nous allons tenter d'analyser certains problèmes de traduction qu'engendre un texte reposant sur une contrainte formelle. Il s'agira ensuite de décider si le processus de traduction est régi par un modèle, ou s'il consiste plutôt en une réponse pragmatique à une succession de difficultés ponctuelles.

Le texte choisi est tiré d'un roman de Mathews, *Tlooth*, traduit en français par Georges Perec sous le titre *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* (4). Le chapitre qui nous intéresse s'intitule « Le docteur

(1) *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.

(2) John Lee, Ian Monk et Gilbert Adair, cités dans *Lire* n° 197, février 1992, p. 26.

(3) Groupe fondé en 1960 à Paris par Raymond Queneau et François Le Lionnais. L'OuLiPo est à l'origine de la rencontre de Perec et de Mathews.

(4) *Tlooth*, Manchester/New York, Carcanet, 1988. Première publication aux Etats-Unis en 1966. *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, Paris, Denoël, 1974.

distrain » (5). Il se présente sous la forme d'un scénario pour film pornographique. Jusque-là, rien de très exceptionnel. Seulement, on s'aperçoit rapidement que le texte n'est pas « normal ». Il est composé de mots qui n'existent pas, d'inventions lexicales. En fait, il est rempli de contrepèteries en tous genres. En voici un avant-goût :

« Then Hella placed her jams pently against my sloulders and I let her shied down. Cooing so, she dept her bouth against my moddy, sliding it beneen my twipples... »

Il n'est donc pas surprenant que Perec, à la première lecture, se soit senti quelque peu perdu, comme en témoigne la lettre qu'il écrivit à Mathews en 1971 :

« J'ai un peu tout seul continué la lecture de *Tlooth* et je suis arrivé sans trop de difficultés jusqu'à la soirée au palais Zen ; là, je suis tombé sur une histoire de bonnes sœurs et j'ai complètement perdu le fil... » (6)

Essayons de comprendre ce qui s'est passé. En bon oulipien, Mathews aime agir sur le signifiant du signe linguistique. Pour lui, le signifié n'est pas le seul élément porteur de sens. En utilisant les mots « juste à côté de leur sens » (7), il veut montrer les potentialités illimitées du signifiant. Le procédé utilisé ici est la métathèse, définie dans le *Robert* comme « l'altération d'un mot ou d'un groupe de mots par déplacement, interversion d'un phonème, d'une syllabe à l'intérieur de ce mot ou de ce groupe. »

Le procédé est ancien. En Angleterre, par exemple, il a été rendu populaire au XIX^e siècle par le révérend Spooner, professeur à Oxford, qui lui a d'ailleurs laissé son nom : *spoonerism*. En France, l'un des plus célèbres amateurs de contrepèteries est sans conteste Rabelais. Un des exemples les plus connus est : la femme folle à la messe/la femme molle à la fesse. A l'origine, la contrepèterie ne portait que sur l'initiale des mots. Mathews, dans « Le Docteur distrait », élargit le procédé : il intervertit des initiales (*knitted skirt/skitted nirt*), mais aussi des syllabes complètes (*baseman again/gainman abase*) et, surtout, il explore les diverses variations possibles d'un même mot. Ainsi, la principale protagoniste du scénario,

(5) Les passages étudiés en détail se trouvent respectivement aux pages 118 à 121 dans la version américaine et 121 à 125 dans la version française.

(6) Cité par David Bellos dans *Georges Perec : A Life in Words*, Londres, Harvill, à paraître en 1993.

(7) Interview de Mathews avec John Ashberry dans *Review of Contemporary Fiction*, automne 1987, p. 42. « Perec said when he translated me that I was very hard to translate because I used words *juste à côté de leur sens*, just alongside their meaning ».

Stella, devient tour à tour Thrella, Hella, Ghella, Fella, Tenta, Kella... La même technique est utilisée pour certaines parties du corps, comme « *tongue* » [*langue*] : *stung, plung, cwung, hung, dung, trung...* qui, dans la traduction française, réapparaissent sous la forme : *faon, panle, rangue, lave, sangle, glangue, bangué...*

Du point de vue lexical et linguistique, les conséquences de la manipulation d'un texte à l'aide de la métathèse sont multiples. Tout d'abord, la création de mots. Une première catégorie se compose de mots attestés dans la langue mais qui, dépourvus de contexte, se voient privés de leur contenu sémantique. Le lecteur anglais qui tente de déchiffrer un texte métathétique est confronté à des unités lexicales qu'il reconnaît, mais il ne peut immédiatement décider si tel ou tel mot (« *dung* », par exemple) est le résultat d'une métathèse (dans le cas présent, une variation de « *tongue* ») ou s'il est ressorti intact du texte qui serait antérieur à la manipulation métathétique (« *dung* » en anglais signifiant « *fumier* »). Il lui faut déconstruire le texte pour en retrouver la version préalable. Cette pré-version, qui a servi uniquement à l'élaboration de la version métathétique et qui, par conséquent, n'existe plus, nous l'appellerons le pré-texte. En voici quelques exemples :

En anglais :

- (1) *to bake the slottom of my club lock against her kit* (p. 120)
(*to make the bottom of my cock rub against her tit*)

en français :

- les cours ondulantes de son cube (p. 121)
(les courbes ondulantes de son cul)

ou encore :

- (2) *nos douilles et nos faons languèrent* (p. 122)
(*nos langues et nos dents fouillèrent*).

La deuxième catégorie comprend des mots non attestés dans la langue, de pures créations lexicales résultant directement de la manipulation. Cependant, il faut bien remarquer que ces mots ne choquent pas le lecteur ; celui-ci est un peu décontenancé ou surpris, sans plus. En effet, tous ces mots peuvent se prononcer suivant les règles phonétiques habituelles. En outre, leur forme est familière : ils pourraient passer pour des mots appartenant à la langue à laquelle ils sont associés. « *Nirt* » ou « *trung* » pourraient appartenir à la langue anglaise ; la richesse du vocabulaire anglais, ainsi que la nature des monosyllabes d'origine saxonne font qu'un anglophone est parfois obligé de consulter un dictionnaire avant d'affirmer que tel mot n'existe pas en anglais. De même, « *rangue* » ou « *bangué* » pourraient faire

partie de la langue française. Cependant, les mots français comportant généralement plus d'une syllabe, il s'avère plus difficile de déguiser des créations lexicales. Le lecteur français a ainsi plus de chances que le lecteur anglais de repérer la métathèse. Des mots comme « flespiration », « déshafiller », « testibule » se trahissent instantanément. Toutefois, bien qu'inventés, ces mots sont, dans une certaine mesure, porteurs de sens : par le biais de l'analogie et de certaines évocations, ils ne sont pas sans suggérer au lecteur diverses interprétations et associations d'idées.

Un autre procédé de création consiste à introduire de nouveaux mots dans une famille étymologique existante. Bien que non attestés dans la langue, ils ne posent aucun problème de compréhension. Reprenons l'exemple 2. « Languèrent » est créé de toutes pièces mais, grâce à la famille étymologique auquel il est immanquablement rattaché et à son introduction dans la morphologie et la syntaxe du français, il n'y a pas rupture de la communication. On trouve dans l'original anglais des exemples similaires, tels que « bonily », « greading », « pently », etc. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans une manipulation formelle comme la métathèse, la syntaxe n'est nullement affectée. Les transformations n'ont lieu qu'au niveau lexical, la figure de style ne pouvant fonctionner que si la syntaxe est préservée. Ce qui tendrait à suggérer que la syntaxe a parfois plus de poids que le lexique dans la compréhension d'un texte.

De même, le contexte joue ici un rôle prépondérant. Sorties de leur contexte, toutes les phrases seraient complètement incompréhensibles. Mais, globalement, nous savons ce qui se passe dans le scénario : l'auteur décrit un rapport sexuel. La réaction normale de la plupart des lecteurs sera de tenter de reconstruire le pré-texte, celui qui a servi à la manipulation, et il se peut qu'ils aboutissent à des « solutions » différentes. La seule façon d'arriver à un décodage unique, plus fiable, consiste à dégager les structures sous-jacentes qui régissent et organisent toute l'opération. Telle est la méthode que Perec a choisi d'employer. Essayons à notre tour d'analyser plus en détail le texte de surface, afin de découvrir les différents modèles d'interversion et la régularité avec laquelle ils apparaissent dans les deux versions.

Une étude attentive du scénario montre que les manipulations par métathèse suivent des modèles récurrents. Le plus simple, et sans doute le plus courant, combine deux mots, selon, il est vrai, une complexité croissante. L'inversion porte d'abord sur les initiales seulement, puis sur n'importe quelle lettre, puis sur n'importe quelle partie du mot. La plupart

du temps, elle repose sur la prononciation, mais parfois l'orthographe est préservée et peut servir d'indice pour retrouver le pré-texte.

mouth / meck (mouth / neck)
skitted / nirt (knitted / skirt)

Dans la version française, on retrouve la même forme et le même effet :

juge / persé (jupe / jersey)
ébraules / pas (épaules / bras)

Le deuxième modèle, lui aussi très fréquent, combine trois mots, selon le même schéma :

popped / tush / stung (she stopped to push her tongue...)
testibule / s'arrêfa / vourrer (dans le vestibule, elle s'arrêta pour fourrer...)

Comme on le voit, les deux versions utilisent les mêmes schémas d'inversion, mais pas exactement avec la même fréquence, ni mot pour mot de l'anglais au français.

Un autre modèle consiste à entrecroiser deux paires de mots :

pight fingers in my *out* row and lulling them *furward*
(light fingers in my furrow and pulling them outward)
Sandis que j'en *stassai* le teuil, *Pella*...
(Tandis que j'en passai le seuil, Stella...)

Cependant, si au début les structures sont précises et régulières, plus on avance dans le texte, plus les règles se relâchent et les schémas se chevauchent :

« After hicking each lipple, I *grucked* it *nard* and *Kella* would soan and rub back against my *stock*. »

Il s'agit en fait d'un amalgame des modèles précédents, qui nous laisse deviner le pré-texte suivant : After licking each nipple, I sucked it hard and Stella would groan and rub back against my cock.

Alors qu'au début du scénario, nous étions en présence d'un calque assez rigide, la version française évolue peu à peu vers un rapport d'équivalence en créant les mêmes effets, mais par des moyens différents. D'où une corrélation moins précise entre les deux versions. Pourtant, ce serait une erreur de soupçonner la traduction d'inexactitude ou de relâchement. Le texte français reprend les métathèses de l'original, même si le modèle varie ou si l'inversion n'affecte pas directement les mêmes éléments lexicaux. Il

semble même que Perec se soit pris au jeu, puisqu'il introduit un modèle original d'inversion, véritable tour de force qui relie seize mots différents selon le modèle suivant :

¹ ² ³ ⁴
 Je flémençais à agencer fentement, me pentant en elle, mais quand ma
⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹²
 rbeuh assaignit sa maille shinale et que Fella se fit foudain l'aspiquer de
¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶
 touches ses lorces mes vambes cochirent

où 1 correspond à 16, 2 à 15, 3 à 14, 4 à 13, 5 à 12, 6 à 11, 7 à 10 et 8 à 9.

Perec, on le sait, n'était ni un spécialiste de la langue anglaise, ni un traducteur professionnel. C'était avant tout un passionné des mots et de la langue. Nous savons également qu'il a bénéficié d'un grand avantage qui doit être le rêve de tout traducteur : l'aide et la collaboration directe de l'auteur. L'amitié entre les deux hommes, qui en d'autres circonstances n'aurait relevé que de l'anecdote, revêt ici une tout autre dimension : Perec et Mathews n'étaient pas seulement des amis, mais aussi des collègues souvent amenés à travailler ensemble dans le cadre de l'OuLiPo. Nous savons par des lettres et des notes sur les manuscrits (8) que Mathews a beaucoup aidé Perec, en particulier pour le décryptage de l'original, ce qui, bien entendu, ne diminue en rien le mérite de Perec traducteur. Perec a sans aucun doute atteint un niveau de fidélité dans sa traduction qui relève de la prouesse.

Ce qui est frappant, c'est qu'il ait réussi à préserver de manière si littérale dans la langue d'arrivée les champs lexicaux de la version originale :

« In the hall, Stella popped only to tush her stung between my teeth »
 (p. 118)

« Dans le vestibule, Stella s'arrêfa seulement pour vouerrer sa langue
 entre mes dents » (p. 121)

Les deux versions sont équivalentes au niveau sémantique. Les idées-clés sont : hall, Stella, pousser sa langue, dents. Que ce soit en anglais ou en français, le pré-texte est identique. Et, en effet, Perec semble bien être parti du texte de surface pour retrouver le pré-texte en anglais « normé », avoir traduit celui-ci en français « normé », puis avoir manipulé ce pré-texte français afin d'obtenir la version finale : une contrepèterie à grande échelle reproduisant les mêmes structures que l'original.

(8) On peut les consulter à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

Toutefois, cette organisation presque irréprochable ne se prolonge pas. Vers la fin du passage, il devient impossible de reconstruire le pré-texte sans une part de doute ou d'ambiguïté. La méthode adoptée au départ ne fonctionne plus, Perec est obligé d'en adopter une autre. Il lui faut réécrire le texte en se servant seulement d'éléments isolés de l'original. Il doit tenter de rendre la désorganisation (simulée ou réelle) qui caractérise la fin du passage. Ici encore, l'effet produit par les deux versions est comparable. On reconnaît des fragments de phrases, des interversions incomplètes, mais il est impossible de reconstituer le texte sous-jacent, à supposer qu'il y en ait un. Le processus de traduction ne prend plus en compte que le texte de surface, lequel, bien entendu, est censé refléter la situation chaotique dans laquelle s'enfonce le docteur.

En conclusion, Perec a bien sûr donné la priorité à la forme et à la contrainte. Il s'est aussi efforcé de recréer les structures qui sous-tendent le texte anglais pour obtenir un texte français aussi « oulipien » que l'original. Enfin, il a essayé d'en préserver tous les effets paradoxaux : le texte à première vue est incompréhensible, pourtant nous savons ce qui s'y passe ; les distorsions linguistiques et lexicales créent un effet humoristique fondé sur les jeux de mots, les double sens... avec une majorité de connotations sexuelles ; les schémas rythmiques et sonores jouent un rôle non négligeable ; Perec s'assure que le texte reste toujours potentiellement ouvert à de nouvelles lectures et interprétations.

LE CENTRE INTERNATIONAL DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE

Le désir de créer ce Centre est né à l'occasion des VI^{es} Assises de la Traduction Littéraire en Arles consacrées à la traduction théâtrale. La réflexion collective qui s'y déroula fit apparaître les particularités de la traduction des textes de théâtre, la diversité des pratiques d'adaptation, mais aussi la réalité et l'importance des lacunes. En donnant un prolongement concret et permanent à ces Assises, le Centre international de la traduction théâtrale a décidé de relever le défi, de défendre et promouvoir l'art de la traduction du théâtre, de nous ouvrir davantage au répertoire étranger, de traduire des pièces contemporaines, mais aussi d'exhumer d'anciens textes et de les retraduire. Lieu de rencontres et de réflexion artistique rassemblant aussi bien des traducteurs, des éditeurs, que des metteurs en scène et des comédiens, il a choisi de s'installer à Montpellier. A côté du Théâtre des Treize Vents. Près d'Avignon et de son Festival, de la Maison Jean Vilar et de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Près d'Arles et de son Collège international des traducteurs littéraires. Et pour honorer la mémoire d'un homme qui fut autant un grand metteur en scène qu'un grand traducteur et qui ne dissocia jamais théâtre et traduction, il a pris le nom de Maison Antoine Vitez.

TransLittérature a demandé à deux de ses fondateurs, Karin Wackers, traductrice d'italien, aujourd'hui directrice de la Maison Antoine Vitez, et à Jacques Nichet, metteur en scène et président de l'association, de nous présenter les objectifs et les premières réalisations du Centre.

En complément, TransLittérature a également souhaité donner la parole à deux boursiers de la Maison Antoine Vitez : Isabelle Famchon, traductrice d'anglais, et Pierre Léglise-Costa, traducteur de portugais.

Karin Wackers

L'aventure de la Maison Antoine Vitez

Découvrir

Un autre théâtre, un théâtre étranger, inconnu, inédit, inexploré, une passion pour un auteur, pour une pièce, une envie de transmettre cette passion aux hommes de théâtre sont autant de mobiles qui poussent un traducteur de théâtre à se lancer dans la traduction d'une pièce, parfois sans contrat, sans commande. Le traducteur de théâtre travaille souvent sans filet, par amour de l'art. Il passe un texte d'une langue à l'autre, il passe ce texte de la main de l'auteur dans celles du metteur en scène et des comédiens.

En réunissant des traducteurs, des metteurs en scène et des comédiens, des dramaturges et des spécialistes, la Maison Antoine Vitez abrite aujourd'hui toutes les énergies, toutes les passions, tous les désirs de faire circuler des pièces nouvelles ou de nouvelles traductions.

Traduire

« *Il faut tout traduire* » disait Antoine Vitez. Devant l'immensité de la tâche et le retard à rattraper en France (par rapport à nos voisins), la Maison Antoine Vitez a rassemblé en Comités scientifiques par langue, des traducteurs de théâtre, des metteurs en scène et des comédiens bilingues. Chaque Comité scientifique est coordonné par un ou deux traducteurs qui, avec ses collaborateurs, définit une liste de pièces. Le programme annuel de traductions est ensuite décidé par le Conseil artistique, composé de professionnels du théâtre et de traducteurs, et le Comité de direction (Jean-Michel Déprats, Jean Lebeau, Jacques Nichet, Karin Wackers).

Les bourses d'aide à la traduction, dont le nombre varie chaque année en fonction du budget de la Maison Antoine Vitez et des aides financières

extérieures, sont attribuées aux traducteurs choisis par le Comité scientifique pour les pièces sélectionnées. Cette année, treize bourses ont déjà été distribuées pour la traduction de deux pièces anglaises, de trois pièces espagnoles, d'une pièce danoise, d'une pièce russe classique, d'une pièce portugaise, d'une pièce allemande, d'une pièce chinoise, de deux pièces japonaises et pour la retraduction de l'*Alceste* d'Euripide.

Diffuser

A la différence de la traduction littéraire, destinée à être publiée et lue, le texte de théâtre traduit ne prendra sa véritable dimension que dans un corps, une tête, une voix. Faire connaître une pièce encore inédite, c'est la faire entendre, la lire, l'écouter, la jouer.

La Maison Antoine Vitez a commencé par tisser des liens avec des théâtres, des metteurs en scène et des comédiens. Avec le Théâtre de l'Europe-Théâtre de l'Odéon, elle a organisé ses premières lectures publiques.

La lecture publique

Il existe plusieurs formules de lecture publique : à la table, au pupitre, en mouvement. Les lectures sont généralement préparées par le metteur en scène ou par le traducteur, qui a déjà une expérience de la scène. En deux ou trois répétitions, le comédien découvre le texte et le livre aux spectateurs. Il s'agit d'un exercice préliminaire à toute mise en scène, ne laissant pas aux acteurs le temps de s'approprier le texte. Ils donnent à entendre un texte d'auteur.

Ces lectures peuvent être enregistrées en public ou en studio et diffusées ensuite par France-Culture. Depuis dix ans, France-Culture est notre relais radiophonique pendant le Festival d'Avignon.

En 1991, carte blanche a été donnée à la Maison Antoine Vitez pour un débat et six lectures de pièces autour du thème « Traduire le théâtre ». Au programme étaient inscrits des auteurs d'origines diverses, dont le théâtre était encore inédit en France, comme Ramón del Valle Inclán, Dino Buzzati, Dacia Maraini, Sven Delblanc, Alan Bennett et Slavkine.

Plusieurs manifestations se sont ensuite déroulées au Théâtre de l'Europe-Théâtre de l'Odéon, au Théâtre National de la Colline, au Printemps des Comédiens à Montpellier.

Après des lectures organisées en novembre 1990, à l'Odéon, dans le cadre de la Quinzaine du Théâtre anglais, Isabelle Famchon, coordinatrice du Comité scientifique de langue anglaise nous a proposé l'année suivante d'explorer le théâtre irlandais, théâtre trop souvent confondu avec le théâtre anglais et dont les textes actuels sont pratiquement inconnus de nos hommes de théâtre. Autre prétexte, Dublin était alors la capitale culturelle de l'Europe.

Des rencontres et des lectures-spectacles ont été programmées, en collaboration avec le Théâtre de l'Europe-Théâtre de l'Odéon. Trois pièces irlandaises, traduites par Isabelle Famchon, Alexandra Poulain et Joseph Long, ont été lues en public par des acteurs de grand talent, dirigés par Michel Dubois, Michel Raskine et Jean-Louis Jacopin. Chaque pièce a été lue à deux reprises à des horaires différents. Cette manifestation a suscité un grand intérêt auprès des professionnels et remporté un vif succès auprès du public. Tous les soirs, on affichait complet.

L'édition

Chaque pièce traduite par les membres de la Maison Antoine Vitez sera inscrite au répertoire et la fiche de lecture avec toutes les données techniques et littéraires figurera au catalogue régulièrement mis à jour. Ce répertoire et ce catalogue seront à la disposition de tous les professionnels du spectacle.

La diffusion écrite des pièces traduites est plus complexe, et cette difficulté d'édition est sans doute directement liée au caractère éphémère du théâtre.

Les éditeurs de théâtre ont la vie dure en France et, pour des raisons commerciales, ils ont rarement les moyens de publier un texte, s'il n'est pas représenté. Pour permettre aux professionnels de théâtre (metteurs en scène, comédiens, dramaturges, conseillers littéraires) de lire les pièces récemment traduites, la Maison Antoine Vitez étudie, avec plusieurs éditeurs de la région Languedoc-Roussillon, une formule économique de publication.

Faciliter le dialogue

Dix auteurs, leurs traducteurs français, des comédiens se sont retrouvés à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon pendant le Festival d'Avignon 1992 pour une Rencontre européenne autour de leur « Profession : auteur de théâtre ». Du 15 juillet au 20 juillet, tous les jours, deux auteurs ont parlé de leur métier, de leur place en tant qu'auteur dramatique dans leur pays, des difficultés à se faire reconnaître chez eux et à se faire connaître à l'étranger.

A un moment et dans un lieu privilégiés, les traducteurs ont pu travailler à la version définitive de leurs textes français avec les auteurs et les comédiens, avant la lecture publique enregistrée par France-Culture en direct de la Cave des Papes. Les professionnels, les amateurs et la presse étaient au rendez-vous.

Cette manifestation a permis à de jeunes auteurs de se rencontrer, d'échanger leurs idées, leurs impressions et leurs expériences, de rencontrer leurs traducteurs et d'entendre pour la première fois leur pièce en français. Chacun est rentré chez soi, le texte des autres dans sa valise. Au Portugal, le metteur en scène et comédien Luis Miguel Cintra a lu, en français, la pièce irlandaise de Colin Teevan et le monologue allemand de Patrick Roth. La connaissance en cascade se poursuit en Italie, en Espagne, etc., à partir des traductions françaises !

Le combat de la Maison Antoine Vitez est loin d'être gagné, mais de nouveaux textes circulent déjà. Il faut espérer que les metteurs en scène auront bientôt d'autres envies ou accepteront de détourner un moment leur attention vers des écritures encore inconnues et parfois lointaines.

Protéger

Le traducteur de théâtre travaille dans l'ombre, seul, souvent désarmé. Depuis quelques mois, le Comité juridique de la Maison Antoine Vitez et la S.A.C.D. ont entrepris l'élaboration de « contrats-types » qui seront une source d'inspiration pour le traducteur avant de prendre des engagements, d'abord avec l'auteur, puis avec le metteur en scène ou la compagnie théâtrale.

Réunir les traducteurs de théâtre et leurs partenaires, les encourager à partir à la recherche de pièces inédites et les aider à les faire découvrir, asseoir leur statut : autant de briques ajoutées les unes aux autres, qui feront peut-être un jour de la Maison Antoine Vitez la « Tour de Babel » du théâtre.

Jacques Nichet

A la découverte d'un autre théâtre

Voilà deux ans que nous existons avec force, avec foi, rassemblés autour d'une idée juste, que vous aviez formulée au moment des VI^{es} Assises de la Traduction Littéraire en Arles animées par Jean-Michel Déprats en novembre 1989.

Le grand nom d'Antoine Vitez nous engage : en continuité avec lui, nous voulons relier l'art de la traduction à l'art de la mise en scène et à l'art du jeu. Ce sont là trois formes d'interprétation indissociables, même si elles peuvent entrer en tension les unes avec les autres. Le traducteur, autant que le comédien, est un passeur de mots. Depuis deux ans, chacune de nos présentations publiques n'a cessé d'être un manifeste pour la reconnaissance du traducteur, entre l'auteur et l'acteur, comme artiste.

En ce sens, la dernière de nos actions, en juillet dernier, en collaboration complète avec la Chartreuse d'Avignon, est à marquer d'une pierre blanche. Dix jeunes auteurs, venus de toute l'Europe, ont pu rencontrer à Villeneuve leurs traducteurs et des comédiens. La presse a salué cet événement, qui avait été rendu possible par deux ans d'expérience et d'expérimentation.

Les règles de fonctionnement que nous allons nous donner viennent, elles aussi, de ces deux années décisives, et nous souhaitons que puissent participer, d'une manière ou d'une autre – au Conseil d'administration, au Conseil artistique, dans un Comité scientifique, dans une commission particulière – tous ceux qui nous ont permis, par leur dynamisme et leur dévouement, de rester en mouvement.

Jacques Nichet a confié à *TransLittérature* l'essentiel de l'allocation qu'il a prononcée lors de l'Assemblée générale du 19 octobre 1992, au cours de laquelle la Maison Antoine Vitez a voté ses statuts et élu son Conseil d'administration.

Et je veux citer aussitôt Bernard Dort, Jean-Jacques Préau, Jean-Louis Besson, Heinz Schwarzingger, Michel Bataillon, Isabelle Famchon, Jérôme Hankins, Pierre Léglise-Costa, Terje Sinding, Madeleine Lévy, Florence Dupont, Bernard Faivre... je m'arrête, je ne peux pas citer tous ceux qui ont répondu « présent » dès notre première réunion au Lycée Fénelon, accueillis par José Guinot.

Nous avons ouvert un chantier, un chantier fou, un chantier sans fin, dont l'ampleur dépasse la vie d'un homme, un chantier où chacun, traducteur, acteur, metteur en scène, critique, universitaire, éditeur, bibliothécaire, pourrait vaillamment se mettre à l'ouvrage.

Nous brisons ainsi l'isolement du traducteur, enfermé dans sa spécialité ; nous ne voulions pas créer une corporation de traducteurs, autre forme d'isolement, mais bien réaffirmer la place et le rôle du traducteur dans le mouvement théâtral : le traducteur peut être à l'origine d'un grand nombre de spectacles, il faut le dire et le redire. Nous souhaitons que son nom apparaisse sur l'affiche, dans les programmes, dans les critiques, les entretiens des metteurs en scène, à l'égal des autres artistes. Nous voulons mettre fin à l'illusion des spectateurs d'entendre directement Shakespeare ou Sophocle, alors qu'ils écoutent une autre langue.

Permettez-moi de parler ici de ma propre expérience. J'ai toujours eu le sentiment d'être, au commencement, l'assistant du traducteur. Grâce à lui, j'avais accès à la pièce en version originale. Sans connaître la langue, je pouvais avec lui entendre, avant même la signification d'une phrase, une musique étrange, un accent, un rythme qui donne à une œuvre son authenticité. Ensuite, Jean-Jacques Préau ou Jean-Michel Déprats me proposaient de relire attentivement, avec eux, pendant une dizaine de jours, leur dernière mouture. En m'indiquant leur interprétation, ils m'aidaient à préparer la mienne, mais parfois aussi je leur montrais ma vision – et cela pouvait aider à trancher pour un mot, pour une phrase, entre deux options possibles. Ainsi, par petites touches, sur un texte qui n'était pas encore tout à fait clos, nous pouvions déplacer un accent, une inflexion, donner un autre tour, un autre sens.

En refusant, par exemple, les tournures paysannes, les expressions patoisantes, nous avons éloigné *La Savetière prodigieuse* ou *L'Enjoleur des terres de l'Ouest* de la fable villageoise, de la comédie rurale. Si ces pièces de Lorca ou de Synge se situent à la campagne, c'est parce que depuis l'antiquité, les mythes prennent racine au milieu des bois, des gués et des champs.

Ainsi, vous le savez bien, dès qu'on commence à traduire, on commence à produire du jeu. Les mots se frottent les uns contre les autres – ils ne sont pas tout à fait ajustés – ils « ont du jeu ». Il y a du jeu aussi entre le souci d'exactitude et le désir d'efficacité scénique. Je reste persuadé que chaque traducteur transporte, *in petto*, un fantôme de théâtre, celui de son époque, de son enfance, une scène secrète. Sa traduction « trahit » une certaine idée du théâtre.

Pour poursuivre mon exemple, j'ai de l'admiration et du respect pour André Belamich, traducteur de Lorca dans *La Pléiade*. Cependant, sa traduction, déjà ancienne, de *La Savetière prodigieuse* fait implicitement référence à un théâtre daté, dont les conventions paraissent désuètes. La version de Belamich est aujourd'hui dépassée. Elle paraît, par l'effet du temps, faussement théâtrale. La traduction tout entière est devenue un contresens, en théâtre. Or, pour pouvoir représenter cette pièce, en raison des droits acquis par la maison d'édition, il fallait jouer cette version injouable. Le milieu théâtral avait même rejeté ce Lorca-là, comme auteur de pochade vieillote, sans avoir compris que c'était seulement la traduction qui avait vieilli. Cruel paradoxe : l'homme qui avait passé sa vie à défendre un poète avait, sans le vouloir et sans le savoir, momifié le poète.

Qu'on me comprenne bien, je n'entends surtout pas attaquer un homme que j'estime, mais je montre les méfaits d'un système qui stérilise un auteur. Si Carlos Pradal n'était pas intervenu auprès de la sœur de Lorca pour obtenir le droit exceptionnel de représenter la pièce dans une nouvelle traduction (qu'il voulait entreprendre avec Jean-Jacques Préau), *La Savetière* serait restée longtemps encore un petit chef-d'œuvre ignoré, méprisé. J'ajoute que nous n'avons toujours pas pu obtenir le droit de publier cette superbe traduction.

J'insiste sur cet exemple personnel, parce qu'il a été pour moi déterminant dans la fondation de notre maison. Il n'y a pas de traduction en soi, comme il n'y a pas de théâtre en soi. La vie est mouvement, le théâtre aussi. On ne peut guère isoler arbitrairement le traducteur du mouvement théâtral par des droits trop longtemps maintenus.

Mais nous savons aussi qu'il faut protéger le traducteur de la tyrannie possible du metteur en scène – piratant ou accaparant une traduction. Nous souhaitons que l'on reconnaisse pour trois ans au moins, peut-être davantage (nous en débattons), les droits d'un traducteur sur une pièce, et nous voulons empêcher tous les tripatouillages frauduleux (dont nous connaissons, encore aujourd'hui, de tristes exemples).

C'est dans un désir de travailler ensemble – pour améliorer l'art de l'interprétation – que nous nous sommes cooptés. C'est dans ce même élan de générosité que nous inventerons ensemble des actions de formation, d'exploration et de diffusion, tout en poursuivant la défense du métier de traducteur (en collaboration avec l'A.T.L.F.), comme a commencé à le faire notre Commission juridique (Heinz Schwarzinger, Isabelle Famchon, Jacqueline Carnaud, Jean Lebeau, Jean-Michel Déprats et Karin Wackers).

Actions de formation

Une Commission « Formation » pourrait se constituer, pour susciter des initiatives à l'Université, dans les Écoles d'art dramatique, dans les théâtres...

Ne peut-on pas demander à l'Université de reconnaître la traduction comme un art et un savoir, à égalité avec le commentaire sur le texte ? On devrait pouvoir entreprendre des mémoires ou des thèses qui laisseraient à la traduction une place centrale, en tout cas importante. Ne peut-on plus soutenir une thèse sur travaux ? Ces travaux ne peuvent-ils pas être des traductions, commentées et annotées ?

Nous aimerions collaborer, d'une manière ou d'une autre, avec les cours et les séminaires de traduction comme, par exemple, le D.E.S.S. dirigé par Michel Gresset, le séminaire de Louvain-la-Neuve, le D.E.A. de l'Université de Rennes ou de Strasbourg. Peut-être pourrions-nous contribuer ainsi à la formation des futurs traducteurs pour le théâtre ?

Nous aimerions réaliser l'idée si belle de Ginette Herry, une Université d'été où pourraient se retrouver traducteurs et comédiens autour du répertoire d'un auteur, d'une époque, d'un genre.

Dès les premières années de cours dans les Écoles d'art dramatique, et en particulier pour la formation des futurs metteurs en scène, il est nécessaire de relier traduction et jeu : en découvrant, par exemple, une même scène de Shakespeare ou de Tchekhov dans différentes versions, on apprend à la fois l'histoire de la compréhension d'une œuvre et l'art de la variation possible, qui est le fondement de l'interprétation théâtrale. Il y a sans doute quelque chose à inventer entre la Maison Antoine Vitez et le Conservatoire national d'art dramatique. Jean-Pierre Vincent, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, nous a demandé de collaborer avec lui en ce sens.

Actions d'exploration

Pour l'instant, ce sont les Comités scientifiques qui nous apportent l'aide la plus précieuse, la plus réelle : nous ferons en sorte de diffuser plus largement encore leurs comptes rendus qui donnent envie de découvrir des pans entiers de répertoire.

Une Commission « Recensement-Bibliothèque » pourrait se mettre en place, en collaboration avec la Bibliothèque Nationale, les Arts du Spectacle, la Maison Jean Vilar, la Maison du Théâtre d'Avignon. Il faut arriver à remettre en chantier et à poursuivre le catalogue Horn-Monval. Mais, sans poste à temps complet de documentaliste, la Maison Antoine Vitez ne peut rien entreprendre pour l'instant de conséquent : la tâche est trop immense.

Nous allons cependant étudier, avec Jean-Pierre Lefèbvre, les différentes possibilités de traduction et d'édition d'un *Dramenfürher* (répertoire très complet, en langue allemande). Pour les très grands dramaturges, il sera sans doute nécessaire de promouvoir une exploration systématique de l'œuvre (recueil de présentations des pièces à la manière de l'excellent travail de Heinz Schwarzinger sur Horvarth ou Schnitzler). Sous la direction d'un spécialiste de l'auteur, pourraient se regrouper traducteurs et metteurs en scène, à l'image de l'Association Goldoni Européen (Ginette Herry, Jean-Claude Penchenat) qui accomplit un magnifique travail collectif.

Actions de diffusion

Utopiquement, on doit tout traduire ; mais on ne peut réellement pas tout traduire en même temps ! Les Comités scientifiques nous proposent, chaque année, une, deux, trois urgences : je crois plus sage, dans tous les cas, de ne pas dépasser six pièces par langue et par année, pour s'obliger à faire des choix artistiques.

Mais, au-delà des dix bourses de traduction que nous donnerons chaque année, il nous faut trouver d'autres commanditaires, et en premier lieu, dans le monde théâtral. Nous aimerions favoriser des rencontres entre un metteur en scène et un traducteur qui pourrait improviser une traduction, à livre ouvert, pour permettre un choix, pour faire naître un désir. Ces lectures à l'improviste peuvent, en effet, inciter un metteur en scène à passer une commande de traduction : si Ginette Herry n'avait pas fait cette proposition, Jacques Lassalle aurait sans doute suivi son premier mouvement, de monter une pièce qu'il connaissait, *Le Café* de Goldoni, et non pas la pièce qu'il a découverte grâce à sa traductrice, *La bonne mère*.

Le traducteur est beaucoup plus que le traducteur. Il est aussi « l'avocat » de l'auteur, son soutien effectif. C'est lui qui peut le mieux plaider la cause d'un auteur dans le milieu théâtral. Obtenir une bourse de la Maison Antoine Vitez, c'est s'engager à traduire une œuvre, mais aussi à la défendre, à la diffuser et à la porter à bout de bras jusqu'à sa réalisation.

Axes de la Maison Antoine Vitez

En Europe, nous continuerons à porter une grande attention aux langues qui ne sont pas majoritaires (néerlandais, portugais, grec, etc.). Nous allons prochainement découvrir trois auteurs suédois et trois auteurs hollandais (en demandant à chaque fois un échange de bons procédés pour trois auteurs français). Au-delà d'un Centre de traduction, nous sommes devenus un Centre d'information en Europe : récemment, à Séville, le directeur d'un théâtre danois nous réclamait nos traductions (en français...) de pièces espagnoles !

Hors d'Europe, nous poursuivons l'exploration des théâtres japonais et chinois. L'Afrique noire reste jusqu'à présent la grande absente : merci de nous faire parvenir des informations, de nous aider à rencontrer ceux qui connaissent le théâtre de ces pays-là.

Pour ma part, à la suite de discussions avec Jean-Jacques Préau, j'ai lancé avec Jean-Claude Gal, qui en sera le coordinateur, le projet d'une anthologie de « Farces méditerranéennes » (entre 1900 et aujourd'hui), en collaboration avec l'Action Française Artistique, le Printemps des Comédiens, le Centre de Recherche sur l'Europe et l'Institut du Théâtre Méditerranéen : de quoi rit-on et comment rit-on à Alger, à Naples, à Tunis, à Marseille, à Barcelone, à Tel Aviv ou à Athènes ? Nous avons annoncé notre entreprise au IV^e Festival du Théâtre Expérimental du Caire où nous avons multiplié les rencontres avec des artistes arabes. Nous aurons besoin de conseils, de relais et, là encore, nous vous remercions pour votre aide.

La Maison Antoine Vitez n'est pas seulement un lieu d'exploration et de diffusion. Ce pourrait être aussi une véritable Université du théâtre – où s'élaborerait, à une époque de faux débats, un savoir, un gai savoir, qui contribuerait au renouvellement, à l'élargissement de notre art. La source vive de notre mouvement est à rechercher du côté de Diderot et des Encyclopédistes, dans cette Europe des Lumières qu'ils nous ont donné à construire, après eux.

Isabelle Famchon

Deux ramifications d'un même désir

De retour en France après un an passé, très jeune, aux Etats-Unis à la Yale School of Drama dans la section comédiens, j'ai commencé à traduire les pièces d'auteurs rencontrés là-bas, textes quasiment injouables en France puisqu'imprégnés d'une réalité plus lointaine qu'il n'en semblait et témoignant en fait d'une étrangeté définitive, d'un yankisme absolu, non pas « intraduisibles » dans les mots, mais peut-être intransmissibles ou intransportables, inexportables aussi, en tout cas, chargés de messages non délivrés, faute de destinataires ; textes également que je n'aurais plus l'idée de proposer à la lecture ou à la production, textes « privés » traduits pour combler une vacance, essayer d'affirmer en soi une part de cette américanité d'adoption.

Ainsi, pour tenter de remédier à la déperdition d'existence que subit l'acteur qui ne joue pas, je me suis assez vite prise à traduire toutes sortes de textes à haute voix, officiellement à mes yeux pour ne pas « perdre mon anglais » et une certaine fluidité de diction, en fait, pour le plaisir de « jouer » (dans toutes les acceptions de ce terme) et de louvoyer entre les deux langues, pour rester suspendue dans une altérité gorgée de richesses, réelles et supposées, pour forcer les frontières de la conscience et annuler celles de la géographie. Peu à peu, quasi insensiblement, naturellement aussi, sans affres aucunes et sans que décision ait été à prendre ou choix à faire, je me suis trouvé une vocation de passeur dont l'exercice même semblait plus réjouissant que l'attente éternelle de l'acteur ; et j'ai glissé de l'envie de jouer à celle de traduire, comme s'il ne s'agissait là que de deux ramifications d'un même désir, ou d'un entrelacs de désirs conjugués jaillis de la même source, le besoin de transmettre. Je me suis lancée dans la traduction théâtrale dans un désir fiévreux de nomadisme intellectuel, dans une quête impérative du divers, m'interdisant la perpétuelle confrontation

de soi avec soi, et m'inventant pour credo personnel des phrases revenant toujours à ma conscience sous forme de leitmotiv : « tout sauf le voisin, le familial, le familier et l'acquis, tout sauf l'officiel, l'académique et le bien-pensant, n'attendre rien de bon de ses habitudes, se mettre dans une disposition d'étonnement, s'astreindre à s'émerveiller des différences et des spécificités ».

C'est ce goût pour l'exploration littéraire et les voyages de l'imaginaire qui a longtemps fait ma spécificité professionnelle et m'a donné dans la Compagnie Roger Blin, à la création et à la continuation de laquelle j'ai contribué, la position de fouineuse officielle, me régaland d'aller « faire mon marché » à Londres ou ailleurs, lisant beaucoup de pièces, les proposant aux uns et aux autres et, devant l'impossibilité pour beaucoup de lire ces pièces en anglais, leur faisant une première ébauche de traduction à haute voix.

C'est ce goût de l'exploration aussi qui, sur un plus grand nombre de pièces traduites et passées aux oubliettes pour des raisons diverses, dans le cadre de la Compagnie Roger Blin ou dans d'autres, m'a permis de porter jusqu'à la scène une vingtaine de pièces contemporaines de langue anglaise d'origines très diverses (Irlande, Afrique du Sud, Australie, Etats-Unis, *black and white*) ; parfois pour des bides retentissants (147 francs de droits d'auteur pour une pièce australienne), parfois avec grand succès (plus de six cents représentations tant à Paris qu'en province pour *Les Aiguilleurs* de l'Irlandais Brian Phelan, retraduction en joual en vue de représentations à Montréal au Théâtre du Nouveau Monde, retransmission télévisuelle en France et pays francophones d'Europe, retransmission câblée de la version québécoise).

Mais le temps avance et avec lui changent les mentalités ; les metteurs en scène grands découvreurs de textes et avides de métissage (Blin, Serreau) sont pour beaucoup allés visiter les rivages du Styx, et par-delà les mésaventures de ma vie, il m'est pendant un moment objectivement devenu plus difficile de faire connaître des textes nouveaux. Les chiffres le prouvent, les spectateurs ont un temps quasiment cessé de se mobiliser sur des auteurs nouveaux. Molière serait-il encore vivant, qu'il battrait tous les records de droits d'auteur, talonné de près par Shakespeare ; tandis que ce même Athol Fugard, farouche opposant à l'apartheid qui avait su, lorsque Roger Blin avait monté *Boesman et Lena* dans ma traduction, susciter un fort enthousiasme (à preuve les nombreuses critiques favorables, les taux de fréquentation des salles et la reprise à la Salle Gémier à Chaillot), n'a, quelque six ans plus tard, rencontré qu'un intérêt très mitigé avec une pièce tout aussi bonne et traitant du même type de sujet, et ce dans une production apparemment fort bonne elle aussi.

Comment faire, dès lors, quand on se veut ou se voulait traducteur-explorateur ? Rester fidèle à ses objectifs et à ses engagements politiques, au risque de ne plus avoir de traductions jouées ? Ou infléchir ses choix en fonction de ce que l'on suppose être le goût du public ? Ne plus traduire, par exemple, que des pièces à deux personnages avec de beaux rôles pour des acteurs de renom en espérant « caser » ses traductions dans le privé ? Se résoudre à ne plus proposer que des comédies ? Non. Sans mépriser, loin de là, le privé, qui m'a d'ailleurs à une époque permis de très bien vivre, sans mépriser aucune forme de production du spectacle vivant, je dis non. Dans ma conception du métier de traducteur de théâtre, le choix des textes relève d'un engagement global par rapport au monde, choix esthétique bien sûr et de ce fait, surtout en ce qui concerne le théâtre contemporain, choix essentiellement politique, pas nécessairement partisan mais politique assurément. Choix humain donc qui engage la personne entière et dont il n'y a pas lieu de se dédire. Surtout en cette période où l'on hésite à ouvrir journal ou poste de télévision par crainte d'un énième crève-cœur ou d'un nouveau spasme de dégoût, comment lorsqu'on prétend s'occuper de théâtre contemporain se désolidariser de la politique au sens large, comment ne pas accompagner les révoltes et les violences à dire le monde ?

Moi qui ne m'étais jamais adonnée à la traduction d'auteurs classiques que d'une manière privée et par amour pur des jeux linguistiques, un peu comme les jeunes filles apprenaient le piano et sans escompter en faire métier, j'en venais donc depuis quelques années à me poser, avec plus ou moins d'acuité, des questions sur l'opportunité de poursuivre cette « carrière » de découvreuse de textes contemporains, ainsi que sur la finalité de la pratique théâtrale (me demandant, par exemple, si je n'avais pas passé l'âge des aventures et s'il ne serait pas, ô horreur, temps de me trouver « quelque chose de fixe »), lorsque, paradoxalement, la dite carrière à son point le plus intense de reflux fut bouleversée par une commande faite par Michel Dubois de la Comédie de Caen pour la traduction du grand classique de la comédie anglaise du XVIII^e siècle, *Ainsi va le monde* de William Congreve. Outre le très grand bonheur éprouvé à traduire cette scintillante pièce et à s'inclure dans une production de haut niveau, l'expérience me fit connaître auprès de certains de mes confrères comme Jean-Michel Déprats à qui je dois, ainsi qu'à Michel Dubois, un renouveau professionnel fondamental et un accroissement du plaisir que je pouvais éprouver à conduire ma vie et mon travail de traductrice de théâtre.

Ce renouveau s'exprime de nombreuses manières qu'il serait sans doute trop long d'évoquer ici, mais principalement au travers de la création de la Maison Antoine Vitez dont Jean-Michel est l'un des initiateurs avec

Jacques Nichet. Et si, d'ailleurs, je me suis laissée aller à ce petit déballage autobiographique, c'est afin que ce récit de mes inquiétudes et vicissitudes valorise l'importance véritable de cette maison pour les traducteurs de théâtre, puisqu'aussi bien le terme de maison s'applique judicieusement à cette structure et que les traducteurs doivent le savoir.

On vient à la traduction théâtrale de différentes manières, parfois depuis la littérature, parfois depuis le théâtre, parfois, comme moi au début, dans une relation intense à la parole immédiate et au dire, comme résolution d'un bilinguisme conflictuel. Mais, à ma connaissance, il est peu de traducteurs de théâtre qui n'aient appris à la dure : bien plus encore que dans d'autres domaines, ils sont mal protégés et les histoires de captation, de piratage et d'escroquerie abondent. Un des objectifs premiers de la maison est d'informer les traducteurs qui commencent dans le théâtre, qu'ils soient jeunes ou non, des dangers qui les menacent et des précautions à prendre. Un autre est d'œuvrer à une définition plus nette des droits des traducteurs, à l'établissement d'un code de déontologie et de codes interprofessionnels dont nous avons fort besoin, notamment vis-à-vis du droit anglais.

Cependant, la maison est tout sauf un syndicat, et par ailleurs, il faut souligner l'importance de la réflexion communautaire si nouvelle pour un métier de solitude, la légèreté qui semble tout d'un coup possible, l'air qui se met à circuler, la respiration enfin, l'apparition de nouveaux interlocuteurs avec lesquels discuter des difficultés rencontrées tant au niveau professionnel qu'artistique. Mais aussi, et c'est précisément l'histoire des Lectures irlandaises, grâce aux bourses de traduction entre autres, la possibilité de prendre des risques artistiques et la possibilité surtout de se sentir, non pas maître de son destin, mais en tout cas de l'avoir mieux en main.

A titre d'exemple, j'ai eu l'occasion d'entendre, voici quelques années au cours d'un voyage à Londres, la grande actrice irlandaise Siobhan McKenna dans le dernier rôle qu'elle devait jouer au terme de sa longue carrière et peu avant de mourir, celui de Mommo dans *Bailegangaire* de Thomas Murphy (ou plus exactement *Baile gan gaire* ce qui en gaélique signifie « Ville sans rire »). Sans tout comprendre, loin de là, sans d'ailleurs moins comprendre que les Anglais qui composaient l'assistance et une grande majorité d'Irlandais, je me laissai bercer deux heures durant par la musicalité généreuse et envoûtante de la voix de l'actrice et demeurai persuadée qu'au-delà de la performance, il s'agissait d'un chef-d'œuvre avec lequel il fallait compter, d'un chef-d'œuvre qui, de surcroît, me racontait quelque chose de très personnel, comme un secret révélé. Mais

pendant des années, je me suis contentée d'en rêver, paralysée que j'étais par les difficultés de déchiffrement de cette langue complexe faite de parler hiberno-anglais de l'ouest de l'Irlande et d'inventions personnelles de l'auteur.

Toutefois, grâce au cycle de Lectures irlandaises organisées par la Maison Antoine Vitez au Petit Odéon en décembre 1991, j'ai eu enfin la possibilité de traduire cette magnifique pièce réputée « intraduisible » et, à ce jour, jamais traduite dans aucune autre langue. Parce que je savais que la pièce allait être traitée par un bon metteur en scène, lue par des comédiens de qualité, parce que je me sentais entourée, j'ai pu oser me lancer dans ce qui allait être un dépassement de ma relation au langage, mon « chef-d'œuvre » au sens où l'entendaient les Compagnons, l'épreuve consentie et voulue que l'on surmonte et d'où l'on dégringole sans jamais savoir comment ça s'est fait. J'avais besoin d'aller plus loin, besoin de me lancer dans l'inconnu, et la musique de *Bailegangaire*, à la fois totalement familière et si lointaine, m'a permis de le faire, ce qui aurait été impossible sans Murphy bien sûr, mais surtout sans mes nouveaux compagnons de route de la Maison Antoine Vitez.

Décidément, rien n'est intraduisible, j'en conviens de plus en plus, surtout depuis cette expérience. En outre, ces lectures, en me permettant de sélectionner d'autres pièces à faire traduire par d'autres (*Le Grand Large* de Colin Teevan et *Les Fils de l'Ulster en marche vers la Somme* de Frank McGuinness traduites par Alexandra Poulain et Joe Long), m'ont permis de retrouver une activité que j'aime : lire le théâtre et envisager comment des lignes tracées sur une page peuvent prendre vie dans l'espace en trois dimensions. L'avenir le dira, puisqu'aussi bien un grand nombre de pièces lues au cours des différentes manifestations de la Maison Antoine Vitez ont su recueillir l'attention de metteurs en scène.

Bien sûr, il y a encore du chemin à parcourir : l'histoire de la Maison Antoine Vitez ne fait que commencer ; bien sûr, tout ne va pas changer d'un coup de baguette magique, obstacles et tracasseries ne manqueront jamais, mais souvenons-nous, « jeunes gens à peine nés » qui dans cette histoire pourrions voir une norme de facilité, que ce qui nous est avant tout demandé dans cette maison qui est nôtre, c'est d'être effectivement lucides, responsables et libres. Cela peut sembler théorique, mais cela veut simplement dire merci.

Pierre Légglise-Costa

Lecture à la Chartreuse

Lorsque la Maison Antoine Vitez, en la personne de Karin Wackers, m'a demandé de choisir une pièce portugaise inédite en France pour la semaine des auteurs contemporains européens qui devait se tenir en juillet 1992 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, j'ai rapidement passé en revue les pièces de théâtre que je connaissais, portugaises et récentes, pouvant être lues en une heure environ. La littérature théâtrale portugaise contemporaine n'est pas extrêmement abondante. D'ailleurs, la littérature portugaise est avant tout poétique. Ce n'est qu'à certains moments de son histoire que nous trouvons quelques expériences étonnantes (Gil Vicente ou António Ferreira pour le XVI^e siècle, par exemple).

J'ai également pensé qu'il fallait plutôt trouver un sujet spécifiquement lié au Portugal. J'ai donc laissé de côté les pièces longues ou traitant de sujets, disons, plus traditionnellement universels. *A Ilha de Oriente (L'Ile d'Orient)*, de Mário Cláudio, que j'avais lue lors de sa sortie en librairie à Lisbonne en 1989/90, correspondait davantage à ce que je souhaitais présenter : dans le cadre d'une confrontation entre divers auteurs venus d'Europe occidentale, il me semblait intéressant d'apporter cette touche unique, ce climat lyrique et ironique, cette importance de la vie rêvée et d'un passé exceptionnel (les Découvertes, les Navigations) qui forgent l'âme des Portugais. *L'Ile d'Orient* malgré ses trois actes, avec prologue et épilogue, est de surcroît une pièce assez brève.

Abordant maintenant la cinquantaine, Mário Cláudio a une œuvre déjà importante derrière lui. Homme du nord, habitant tantôt à Porto tantôt sur les hauteurs granitiques, au passé celte, de l'extrême frontière septentrionale du pays, d'où l'on domine le majestueux fleuve Minho qui sépare le Portugal de la Galice, là où d'admirables palais baroques font naufrage dans la verdoyance de la polyculture et des richesses oubliées, il aime ces lieux,

ces hommes et ces femmes, et ces artistes novateurs ou artisans populaires connaisseurs de tous les démons les plus anciens. Homme de lettres préoccupé de langage vernaculaire et de lusitanité, il manie la phrase volublement : poésie, racines grammaticales latines, références à la grande littérature humaniste portugaise, régionalismes, goût du mot ancien, volutes baroques et ellipses synthétiques, le tout dans l'admiration implicite pour ces terres du nord du Douro, considérées comme un berceau du Portugal, et la distance nécessaire à l'analyse historique.

Mário Cláudio a promené pendant vingt ans sa plume et son inspiration de la poésie à la nouvelle, en passant par l'essai et le roman biographique de créateurs portugais du nord – Amadeo de Souza-Cardoso, Guilhermina Suggia, par exemple (déjà traduits en français : *Amadeo, Guilhermina*, éditions La Différence). Et puis, très récemment, il s'est intéressé à l'écriture théâtrale, d'abord en essais non publiés, puis pour mettre sur scène le poète António Nobre (mort en 1900) – encore et toujours un homme de sa région : *Noites de Anto* (1987) ; ensuite, profitant d'une commande du Festival de Théâtre de Lisbonne en 1989, pour se lancer dans une réflexion sur l'être portugais en se référant à l'épopée des navigations, noyau évident de toutes les gloires et de tous les problèmes portugais. C'est *L'Ile d'Orient*, une courte mais riche pièce de théâtre où se déroule le cérémonial luxueux, tumultueux, angoissé, poétique, coloré et blanc de la recherche d'une identité nationale.

Le Portugal tout entier s'identifie au poète Luís de Camões dont l'immense poème épique et lyrique des *Lusiades** (1572) est considéré comme une sorte de bible portugaise, à tel point que le jour de la Nation et de la Langue portugaise dans le Monde, congé national, est le 10 juin, en mémoire du jour de la mort du poète. Les *Lusiades* racontent, en d'admirables vers héroïques, et dix Chants, l'histoire de la découverte du chemin maritime vers l'Inde, ainsi que toute l'histoire des Portugais, des débuts de la nationalité jusqu'au règne de D. Sebastião (à qui l'œuvre est dédiée).

Prenant l'épisode du IX^e Chant de cet immense poème épique et lyrique, où dans une île d'amour les marins sont récompensés de leur courage et de leurs découvertes, Mário Cláudio construit de courtes scènes où l'on voit Leonardo, le paysan-marin (sorte d'essence de l'homme

* Une édition bilingue (belle, chère et avec une traduction française plus universitaire que vraiment lyrique) vient d'être éditée par le Centre culturel portugais de Paris.

portugais), affronter le plus valeureux de tous les capitaines-navigateurs : Vasco de Gama (exemple suprême de la gloire portugaise). Traverse alors la scène toute la mythologie classique qui progressivement va être remplacée par, ou devenir, la mythologie chrétienne. Passent aussi les figures emblématiques des hommes et des femmes qui font le Portugal. Et, peu à peu, le très populaire Leonardo comprend que la plus grande des aventures, la seule île importante où l'on doit essayer d'aborder, est soi-même, avec tout ce que cela comprend de passé assimilé, d'atavismes, d'aventures, de forces, d'angoisses et de solitude. Et dans un climat poétique, finalement très portugais, l'auteur et ses deux héros tentent de capter cet Orient rêvé et conquis mais qui est, en réalité, l'imaginaire d'un peuple.

La traduction présupposait la notion précise de toutes les références contenues explicitement et implicitement dans le discours de l'auteur. Bien entendu, elle ne devait pas perdre de vue le triple caractère poétique, historique et ironique du langage, ni négliger l'importance des didascalies, qu'il fallait non seulement traduire, mais aussi faire entendre comme des refrains subtilement nuancés, dans le cadre d'une lecture (qui plus est enregistrée par France-Culture), puisqu'elles rythment les scènes et l'évolution du discours de Leonardo, de Vasco de Gama et des autres personnages de passage, en convoquant des images théâtrales, sensuelles, évocatrices. Profitant d'un voyage au Portugal, j'ai discuté avec l'auteur qui a pu, du même coup, me montrer quelques photographies de la mise en scène qui avait été donnée à Lisbonne deux ans plus tôt.

Le temps pressait, car on était à deux mois du Festival d'Avignon, et j'avais décidé de traduire moi-même la pièce plutôt que de chercher un autre traducteur. La traduction s'est déroulée en deux parties : une « mise à plat », à la lettre, puis une refonte en tenant compte plutôt d'une *audition* que d'une mise en scène proprement dite. Je crois avoir privilégié, d'une part, le caractère historique du personnage de Vasco de Gama et, d'autre part, le caractère à la fois populaire et poétique de Leonardo, tout en essayant de garder les références littéraires (à la poésie portugaise en général, à Camões en particulier) qu'il « assimile » dans ses récits et ses interrogations. Il fallait aussi trouver une solution pour les très nombreux noms propres qui traversent la pièce. Vasco de Gama étant intraduisible, j'ai donc décidé de garder Leonardo et les noms des Portugais évoqués (Paulo Resende, João de Tavira, etc.) en portugais. Il était cependant nécessaire – me semblait-il – de traduire en français les noms des personnages symboliques : Nymphé, Âme, Aurore, Espérance, Céphyse, Lièvre, Daphné, Chasteté, etc., puisqu'ils faisaient ainsi plus immédiatement appel aux références des auditeurs.

J'ai retapé, avec l'aide préciseuse de Philippe Léglièse-Costa, la totalité de la pièce à la Chartreuse même. C'était une question de temps, une contingence, et cela devenait aussi une question d'ambiance. Les comédiens, lors des deux lectures dans la bibliothèque, ont suggéré de légères modifications, toujours bienvenues. D'ailleurs, les comédiens savent, bien sûr mieux que quiconque, ce qui « est en bouche » ou non. Pendant ces deux lectures, j'ai pris aussi la décision d'expliquer les personnages de la pièce et leur « identité » portugaise. Nous avons également travaillé sur une prononciation des noms portugais qui préserve leur caractère phonétique propre, tout en les rendant compréhensibles pour un public français.

Dès que j'avais pensé à une distribution possible, j'avais imaginé deux voix masculines bien distinctes pour Leonardo et Vasco de Gama. Une voix féminine pouvait prendre à son compte toutes les figures emblématiques évoquées et, dans une scène centrale avec Leonardo, l'évocation de figures populaires portugaises même masculines, cas paradigmatiques de l'aventure tellurique et maritime d'un peuple particulier. Leonardo avait la voix magnifique, capable de poésie et d'angoisse, d'Aurélien Recoing, Vasco de Gama, celle, ample, distante et autoritaire de Daniel Znyck, et Julie Brochen prit en charge avec douceur et sensualité tous les personnages de passage. J'assurai moi-même les didascalies, avec plaisir. En écoutant la retransmission sur les ondes radiophoniques, il me semblait que ce texte pouvait, en effet, remplir les conditions d'une écoute aveugle. En outre, il a fait naître chez certains auditeurs (qui me l'ont transmis) le désir de le voir monté comme un grand jeu de marionnettes, avec déploiement de sons et de soies colorées. Puisse-t-il en être ainsi.

En présentant *L'Ile d'Orient* à la Chartreuse le même jour que la pièce irlandaise de Colin Teeven, *The Big Sea*, il était frappant de constater qu'une fois de plus, les peuples atlantiques, périphériques de l'Europe, ont un imaginaire de voyage qui, par-delà les approches différentes – poétiques ou sarcastiques, douces ou violentes – les rassemblent dans une aventure, maritime et immobile à la fois, qui est peut-être la source des grandes créations. La preuve, si besoin en était, par les plus grands : James Joyce était contemporain de Fernando Pessoa. A la fin de sa pièce, Mário Cláudio invite les auditeurs à prendre place sur d'autres îles théâtrales, celles de Shakespeare en particulier, venues peupler notre imaginaire collectif occidental après l'aventure maritime des Portugais...

Jean Malaplate

En vers et contre tout

L'un des grands moments des Assises d'Arles 1991 consacrées à la poésie fut pour moi la dernière séance où l'on débattit de la question de la traduction en vers et où la plupart des experts de plusieurs pays présents sur le podium semblaient s'accorder pour la juger aléatoire, dangereuse, peu satisfaisante, quasi-impossible. Or, la minute d'après, ces mêmes experts nous lurent, dans cinq ou six langues différentes, des versions en vers rimés, presque toutes excellentes et en tout cas parfaitement écoutables, du célèbre sonnet *Recueillement* de Baudelaire. Des traductions en prose n'auraient pas eu le moindre intérêt, tant forme et fond sont ici indissolubles. Or, dans chaque nation, il s'était trouvé un poète (probablement plusieurs) pour restituer tout ou presque tout le sens, la forme rigoureuse du sonnet (ici, du reste irrégulier) et une musique des mots dont n'aurait pas rougi Baudelaire.

La cause devrait donc être entendue et la traduction en vers être reconnue, lorsqu'elle est réussie, comme supérieure à la traduction en prose ou en pseudo-vers. Mais cela ne règle pas toutes les questions. Par exemple, les éditeurs sont très friands d'intégrales et où trouver celui qui serait à la fois assez fou, assez persévérant et assez doué pour se lancer dans une traduction intégrale *en vers*, de Byron, de Shelley, de Pouchkine, de Goethe, de Heine ou de Rilke, pour n'en citer que quelques-uns ? Le lecteur français qui ne connaît pas les langues correspondantes devra donc attendre encore bien des années pour connaître non pas le sens général de ce qu'ont écrit ces poètes – cela, on le lui a donné ou on le lui donnera – mais ce qui constitue l'essentiel, l'âme de leur poésie.

Du moins peut-on essayer, d'ores et déjà, de serrer de plus près d'abord les raisons qui condamnent la traduction de la poésie par la prose, ensuite les conditions qui rendent la traduction poétique acceptable.

Trois raisons principales expliquent, me semble-t-il, l'insuffisance radicale d'une traduction en prose : l'une, bien évidente, est la disparition de la musique verbale, de ce jeu répétitif des rythmes et des rimes qui constitue le langage propre de la poésie et tend à créer la magie poétique ; la seconde, moins immédiate, est que les mots de chaque langue sont entourés d'une *aura* particulière de sonorité et de suggestion dont le poète use avec virtuosité pour des rapprochements, des combinaisons qui ne se retrouvent évidemment pas d'eux-mêmes dans un autre idiome ; la troisième enfin, paradoxale, c'est que le traducteur en prose, conscient de la perte qu'il inflige au poème sur ces deux premiers plans, s'efforce du moins de se rattraper sur la fidélité au sens et qu'il est ainsi amené à insister sur maints détails qui figuraient dans l'original pour des raisons d'euphonie, de rime, d'équilibre verbal ou sonore, mais qui perdent littéralement tout sens dans un texte prosaïque.

Est-il possible d'éviter ce triple écueil ? Oui, me semble-t-il, à trois conditions essentielles : que le sens du poème d'origine soit convenablement respecté, dans sa lettre s'il est possible, mais avant tout dans son esprit ; que la traduction puisse passer elle-même pour un poème à part entière et non pour ce que Baudelaire appelait « une singerie rimée » ; enfin, que le poème nouveau reflète suffisamment la voix personnelle de l'auteur étranger, celle que celui-ci aurait pu avoir s'il avait parlé notre langue.

N'est-il pas évident, par exemple, que seul un sonnet peut traduire un sonnet ? N'est-ce pas cette même forme, connue de toutes les littératures occidentales, qu'eût choisie notre poète étranger s'il avait pu ou voulu s'exprimer en français, quitte à modifier ici ou là le contenu de son poème pour s'adapter aux contraintes nouvelles de métrique et de rime ? Au-delà de la forme extérieure qui doit ainsi guider le traducteur, vient le mouvement du poème, cet élan qui soutient la majorité des grandes œuvres et qui en est souvent, avant même tout contenu sémantique, le premier état. C'est donc par une démarche parallèle à celle du créateur initial que le traducteur trouvera la clé de son travail. Forme plus ou moins imposée, mouvement général, impression d'ensemble, tel est, selon moi, le point de départ du traducteur de poèmes. Le détail du sens ne vient que plus tard, doit rentrer dans le moule et non le précéder. Prenons-en un exemple avec, précisément, l'un des *Sonnets à Orphée* de Rilke (I, XV) :

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.
Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen – :
 Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
 tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht !

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, daß die reife erstrahle
in Lüften der Heimat ! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
mit der reinen, sich weigernden Schale,
mit dem Saft, der die Glückliche füllt !

Que la traduction d'un poème doive suivre, selon Rilke lui-même, la voie que nous venons d'esquisser, Maurice Betz, qui fut son ami et son traducteur nous en apporte le témoignage : « Rilke tenait pour une trahison de sa poésie toute traduction qui ne restituerait pas, en même temps que sa pensée, le mouvement intérieur, le rythme et la musique de l'original. Se contenter d'un mot à mot, si minutieux fût-il, c'était à ses yeux dépouiller l'œuvre d'une partie essentielle d'elle-même en la ramenant au plan secondaire de l'analyse, c'était substituer à un corps vivant une figure de cire, un cadavre glacé. » (Rainer Maria Rilke, *Poésie*, traduction de Maurice Betz, Éditions Émile-Paul Frères, Paris 1942, p. 41).

La compréhension de notre sonnet, même pour un lecteur allemand, n'est pas immédiate. C'est peu à peu seulement que le sujet s'en révèle : de jeunes danseuses qui doivent représenter l'orange ; et, derrière ce sens premier, sans doute le symbole du poète qui doit porter en soi le monde afin de le rendre. La densité de l'expression et, souvent aussi, son ambiguïté suggestive ajoutent, comme chez Mallarmé ou Valéry, à la difficulté de lecture et, bien entendu, aux problèmes de traduction. Lisons la version que nous a donnée Maurice Betz :

Retenez-le – ah, ce goût ! – qui s'échappe.
– Sourde musique : un murmure en cadence, –
Jeunes filles, vous, chaudes, jeunes filles, muettes,
Du fruit éprouvé exécutez la danse !

Dancez l'orange. Qui peut oublier
comme de sa douceur se défendait le fruit,
en soi-même fondant. Vous l'avez possédé,
en vous exquisément vous l'avez converti.

Dancez l'orange. Ce pays plus chaud,
 projetez-le : qu'elle rayonne, mûre,
 dans l'air natal. Dévoilez, embrasées,
 tous ses parfums pour créer le rapport
 avec l'écorce pure et rebelle,
 avec le suc dont l'heureuse ruisselle.

Le traducteur s'est efforcé de recréer un poème. Pour rendre le rythme dansant des vers allemands, qui ont pour la plupart, non tous, neuf syllabes, il a choisi le décasyllabe français mais, soit pour imiter les variations de l'allemand, soit pour rester plus près du sens, il a également écrit des vers de neuf, onze, douze syllabes et une ligne (la troisième) qui ne peut guère sonner comme un vers de notre langue. Quant à la rime, il en a donné deux (*danse, cadence, rebelle, ruisselle*) auxquelles on peut ajouter les assonances assez vagues du deuxième quatrain. Cela suffit-il pour faire un poème français ? Je crains que non : le décasyllabe, là où on le perçoit, produit un rythme plus prosaïque que dansant et le chant du français, non soutenu comme l'allemand par le système des accents, est brisé plus que modulé par l'hétérogénéité des vers. De même, les échantillons de rimes sont, à mon sens, plus gênants que ne serait un vers blanc. La rime est un système qu'on ne peut guère appliquer à moitié. Le poème allemand, en tout cas, est entièrement rimé et c'est ce qui lui donne une bonne part de son mouvement, de cette évidence formelle qui séduit le lecteur et le pousse à approfondir le sens.

Pour celui-ci, il est respecté dans l'ensemble, sauf, singulièrement, dans les deux premiers vers qui disent (toute poésie à part) : « Attendez... cela a bon goût... mais déjà cela est en fuite.../ Rien qu'un peu de musique, un piétinement, un murmure / ». D'autre part, quelques expressions sont peu satisfaisantes, car prosaïques ou peu compréhensibles : « exécutez la danse / ce pays plus chaud, projetez-le / créer le rapport ». Et les jeunes filles « chaudes » sont évidemment impensables en français.

Ne peut-on aller plus loin que Betz, composer en français un sonnet réellement rimé, choisir un rythme qui permette la variété dans la régularité, essayer, tout en restant près du texte, de reproduire la richesse sonore de l'original qui fait que le poète imite, lui aussi, l'orange (rappelons-nous tel poème de Valéry sur la grenade), tout en imitant les ballerines qui la dansent ? Tâche impossible ? Peut-être. Dans l'*Avertissement du Traducteur* que nous avons déjà cité plus haut, Betz nous parle, après bien d'autres, des « obstacles que la langue française oppose à une telle tentative par la fixité

des rapports qu'elle établit entre les mots, par son vocabulaire trop abstrait et par l'enchaînement logique de ses constructions. » Et il rapporte un peu plus loin cette remarque de Rilke – lui-même, comme on sait, poète en français et traducteur de poésie incomparable – que « la langue française académise parfois dangereusement les poèmes étrangers soumis à son empreinte. » Tout cela est-il vraiment insurmontable ? Notre langue manquerait-elle à ce point de ressources et de souplesse ? Je ne le pense pas et j'ai vu – assez rarement, je l'avoue – quelques exemples remarquables de cette transposition poétique d'une langue vers la nôtre. De telles réussites ne justifient sans doute pas toutes les entreprises. Le chemin est ardu, nombreux sont les précipices qui le bordent, mais enfin la voie existe. Il faut seulement essayer, essayer encore. Dans cet esprit, qu'on me pardonne de soumettre à mon tour au feu de la critique cette nouvelle approche de l'inaccessible sonnet rilkéen :

Attendez... car ce goût... Mais, déjà, son absence.

...Musique un court instant, piétinement, rumeur...

O muettes enfants, ô filles de tiédeur,

Dancez le goût du fruit qui fut expérience !

Dancez l'orange ! Qui n'en garde souvenir

Lorsqu'elle se défend, noyée en elle, et lutte

Pour effacer sa saveur douce ? Mais vous l'eûtes.

En délice elle a su pour vous se convertir.

Dancez l'orange ! Le lumineux paysage,

Projetez-le de vous, qu'elle rayonne, mûre,

Sous son soleil natal ! Ardentes, dévoilez

Parfums après parfums. Suggérez les images

Du refus opposé par cette écorce pure,

De ces suc dans sa chair heureuse recélés !

Elisabeth Mouravieff

Donner corps à l'utopie

Votre idée « utopique » de la création d'un Observatoire de la Traduction Poétique me paraît excellente, son seul défaut étant d'être précisément utopique (1). Pour parer à cet état de choses, je m'empresse de lui donner corps et je vous envoie ma propre traduction de *Notch, oulitsa, fonar, apteka* d'Alexandre Blok. Cela complètera votre collection.

Les quatre traductions de ce poème (et les seules existantes !) que vous présentez dans votre article m'incitent à certaines considérations d'ordre général. Ayant été formée à Moscou où j'ai passé trente années de ma vie (de 1958 à 1988), je me rattache moi-même à l'école russe de traduction poétique (qui remonte à Joukovski), et la tendance qu'ont les traducteurs français à privilégier le sens littéral du texte aux dépens de sa forme poétique m'a toujours étonnée. Dépouillé de sa forme, le poème n'en est plus un et les quatre traductions que vous citez sont bien là pour le prouver. Un Français ne connaissant pas le russe n'est pas plus avancé dans sa compréhension de Blok après avoir lu ces traductions et ne peut que s'étonner de la notoriété du poème en question. Où en est l'effet magique ?

C'est une grave erreur de s'imaginer, comme semblent le faire les traducteurs de ce poème de Blok (surtout les trois derniers), que tous les mots ont pour le poète une égale valeur. Ou que leur valeur tient à l'objet qu'ils désignent. Il y a ceux qui, par leur rythme, leurs harmonies, ont déclenché l'inspiration poétique (*Notch, oulitsa, fonar, apteka... Apteka, oulitsa, fonar*), ceux dont le sens littéral est primordial (*iskhoda niet*) et ceux qui sont eux-mêmes appelés par le rythme ou la rime (*vieka* est appelé par

(1) Dans son article « Aux traducteurs de poésie et à leurs trop rares éditeurs (*TransLittérature*, n° 3, juin 1992), Claude Ernoul proposait, en effet, la création d'un tel « Observatoire » et rapprochait les quatre traductions existantes d'un poème d'Alexandre Blok. Elisabeth Mouravieff, elle-même traductrice de poésie russe, reprend la balle au bond.

aptieka, kanala par snatchala, etc.). La tâche du traducteur est donc avant tout de faire un choix parmi tous les éléments (sémantiques mais aussi formels) du texte initial et, sacrifiant les moins importants, ou les remplaçant par d'autres, de s'efforcer à recréer un texte poétique capable de produire sur le lecteur un effet proche de celui produit par l'original...

Les deux versions que je propose (celle avec « fanal » et celle avec « réverbère ») ne sont pas les seules possibles. Nous pourrions continuer l'exercice à l'infini, remplaçant un mot par un autre, ou inversant l'ordre des mots, des hémistiches ou même des vers, et procédant ensuite à toutes les modifications que cela entraîne automatiquement dans les autres parties du poème, si l'on veut conserver le rythme et les rimes.

Version 1	Version 2
La nuit. La rue. La pharmacie.	La nuit. La rue. La pharmacie.
Le sot fanal au feu blafard.	Le réverbère au feu blafard.
Cela sera toujours ainsi -	Cela sera toujours ainsi -
Rien d'autre. Pas d'échappatoire.	Rien d'autre. Pas d'échappatoire.
Et si tu meurs, tout recommence :	Et de nouveau quand tu mourras,
La nuit, l'eau glacée du canal...	Comme autrefois, comme naguère :
Comme autrefois, en permanence,	Nuit. Canal ridé par le froid.
Rue, pharmacie et sot fanal.	Rue. Pharmacie. Et réverbère.

Cette méthode a de plus l'avantage de se prêter à un travail collectif. En effet, tout lecteur conscient d'une imperfection (écart de l'original par la forme, les mots, les images, l'absence de l'une des « dimensions » du poème) peut tenter d'y remédier, puisqu'il y a une référence objective : l'original lui-même. Bien sûr, la part subjective reste grande : c'est au traducteur de dégager les éléments poétiques importants, de choisir la variante qui coïncide le mieux avec la démarche de l'auteur.

On en revient à votre proposition : une banque de traductions de poésie permettrait à tout traducteur de profiter du travail accompli avant lui pour perfectionner les traductions de textes poétiques en les enrichissant du plus grand nombre d'éléments propres à l'original. Et je crois que ceci est particulièrement important pour les traductions de la poésie russe. Le lecteur français ne pourra se faire une idée juste de la poésie russe que si les traducteurs renoncent à la facilité et cherchent ensemble les moyens de surmonter les différences prosodiques entre la langue russe et la langue française pour rendre les effets poétiques atteints dans la première par des procédés propres à la seconde...

William O. Desmond

Un traducteur au XII^e siècle : Gérard de Crémone

Des traducteurs du Moyen Age, nous ne connaissons presque rien : quelques noms, et le fait qu'ils travaillèrent dans des conditions tellement difficiles qu'elles sont pour nous à peu près inimaginables. L'anonymat ou le quasi-anonymat n'est évidemment pas une nouveauté dans notre métier. Gérard de Crémone, auteur d'au moins soixante-et-onze traductions de textes majeurs, n'échappe pas à cette règle. Si son nom figure bien dans quelques documents de l'époque, nous devons cependant nous contenter, comme notice biographique, de l'hommage que lui rendirent après sa mort ses collègues (ou élèves ?), à savoir un texte long de quelques paragraphes, et du témoignage d'un érudit venu lui rendre visite à Tolède, l'Anglais Daniel de Morley. Pourtant, « ses traductions constituent une contribution décisive au développement de la science latine médiévale » (1).

L'hommage nous donne la date de sa mort, 1187, « à l'âge de 73 ans. » Né à Crémone (donc vers 1114), il fait des études de philosophie dans son pays. Ensuite, dit ce texte, « Par amour de l'*Almageste* [le « Grand Livre » de Ptolémée]... il se rendit à Tolède. Y voyant l'abondance des livres écrits

(1) Le texte le plus exhaustif sur Gérard de Crémone est celui du *Dictionary of Scientific Biography*, vol. XV, suppl. 1, pp. 173-192, New York, 1978, d'où sont tirées nos citations. Il figure dans les usuels de la Bibliothèque Nationale. Signalons aussi l'excellent article de Danielle Jacquart, *L'école des traducteurs*, dans le numéro d'*Autrement* de février 1991, consacré à « Tolède au XII^e-XIII^e siècle » ; du même auteur, un article « Remarques préliminaires à une étude comparée des traductions médicales de Gérard de Crémone », paru dans *Traduction et traducteurs au Moyen Age*, actes du colloque international du CNRS, mai 1986, Editions du CNRS, 1989.

Enfin, on lira avec plaisir la version quelque peu romancée (et fautive en un point : Gérard de Crémone n'est jamais passé par l'Université de Paris) donnée par Vincent Cronin dans *La Terre, le cosmos et l'homme*, Denoël, 1981 [ce qui ne nous rajeunit pas, vu que la traduction est de votre serviteur !], dans le chapitre 4.

en arabe dans chaque discipline et déplorant la pénurie des latins dont il connaissait l'étendue, poussé par le désir de traduire, il apprit la langue arabe. Confiant dans son double savoir scientifique et linguistique (car, comme le dit Ahmad ibn Yusuf... il faut qu'un bon traducteur, outre une excellente connaissance de la langue qu'il traduit et de celle dans laquelle il s'exprime, possède le savoir de la discipline concernée), à la manière de l'homme avisé qui, parcourant les prés verdoyants, tresse une couronne non avec toutes les fleurs, mais avec les plus belles, il passa en revue tout ce qui était écrit en arabe. C'est ainsi qu'il ne cessa jusqu'à la fin de sa vie de transmettre à la latinité, comme à un très cher héritier, les livres qui lui paraissaient les plus élégants dans diverses disciplines, de la façon la plus claire et la plus intelligible possible. »

Outre l'*Almageste* de Ptolémée, célèbre ouvrage d'astronomie composé sous Antonin le Pieux qui, en plus d'un résumé de toutes les connaissances mathématiques de l'époque, contenait un traité complet de trigonométrie et une méthode de calcul des éclipses, Gérard traduisit de grands textes scientifiques de l'Antiquité (dont les *Eléments* d'Euclide et des essais d'Aristote, d'après la version arabe, bien entendu), de même que les écrits les plus célèbres de la médecine arabe (Al-Razi, et le Grec Galien via la version arabe). S'il s'intéressa également à des traités d'astrologie, il ne donna aucune traduction de textes littéraires, les Arabes eux-mêmes ayant dédaigné ceux qui leur étaient parvenus de l'Antiquité. Il accomplit ce faisant un travail véritablement prodigieux, car la tâche était immense et semée d'embûches. L'ampleur de cet effort et l'opiniâtreté qu'il a exigée méritent d'être analysées et soulignées.

En premier lieu, il est déjà assez étonnant qu'un jeune homme (il avait probablement autour de vingt-cinq ans lorsqu'il partit pour Tolède), par pur amour de l'érudition, abandonne sa ville natale et sa famille pour partir à la recherche d'un texte que tous les érudits de l'époque évoquaient avec nostalgie mais que l'on ne trouvait nulle part : l'*Almageste*. Sans doute Gérard devait-il avoir l'impression qu'il contenait de merveilleux secrets et était-il impatient de les déchiffrer... Mais pour cela, il lui fallait évidemment commencer par se procurer un manuscrit ; ne pouvant espérer le trouver en grec, et sachant seulement qu'il existait en arabe, il dut donc se résoudre à le chercher dans cette langue. D'où le choix de Tolède, ville où se côtoyaient, dans une relative paix civile, trois grandes cultures : musulmane, chrétienne et juive. Une fois à Tolède, l'achat du manuscrit ne fut pas une mince affaire. Les « inspecteurs » des marchés (les manuscrits, en effet, se négociaient sur les marchés) en Andalousie, avaient ordre, semble-t-il, de ne pas laisser vendre « les livres de science arabe aux Chrétiens », car les

traducteurs chrétiens étaient soupçonnés d'attribuer la paternité de ces ouvrages « à leurs évêques ». Gérard, cependant, réussit à trouver un manuscrit, voire plusieurs : la qualité scrupuleuse de ses traductions laisse penser qu'il dut vérifier ainsi la qualité de son texte. Restait... à apprendre l'arabe ! On a beaucoup spéculé sur les collaborateurs et les « truchements » des traducteurs du Moyen Age, mais les érudits s'accordent à penser que c'était plutôt l'exception que la règle ; le seul truchement mentionné, parmi toutes les traductions de Gérard, est le Mozarabe Galib (Galippus Mixtarabe), qui l'aurait aidé dans sa traduction de l'*Almageste*.

Dernier obstacle à franchir, et non des moindres, comme nous le savons tous, la nouveauté des concepts à faire passer d'une langue à l'autre (ici de l'arabe au latin), difficulté qui se compliquait du fait que souvent, il n'existait pas de terme latin équivalent pour définir tel ou tel de ces concepts. On en a l'exemple dans l'effort que fit Gérard lorsqu'il s'attaqua à la révision de la traduction d'un texte d'al-Farabi, *De scientiis*, par l'un de ses prédécesseurs (Gundissalinus) ; au lieu de traduire le terme arabe *mawjudat* par *essentia*, il le rend par *existentia*, soulignant ainsi l'opposition cruciale entre essence et existence et rejetant donc la tradition boécienne dans l'utilisation du terme *essentia*.

Gérard de Crémone avait réussi son pari fou : trouver un bon manuscrit de l'*Almageste*, et le traduire en latin après avoir appris l'arabe. Ce seul travail aurait pu lui valoir la gloire. Or, il choisit de ne pas retourner dans son pays et se fixe à Tolède ; sans doute est-il fasciné par cette ville à la culture si vivante ; sans doute est-il mis en appétit par le grand nombre d'ouvrages que la culture arabe a importé au cours de sa conquête avant de se retirer d'Espagne ; sans doute sa curiosité est-elle insatiable, son souci de la perfection jamais satisfait, car non seulement il traduit titre après titre, mais il corrige aussi ses premières traductions ou les traductions de ses prédécesseurs, quand elles sont fautives et lacunaires. Et s'il ne signe pas ses travaux, ce n'est pas vraiment par modestie : « Ego qui loquor rex sum... Cum vero ironice interrogarem ubi regnaret, respondit, in animo, quia nemini mortalium servirem... » nous rapporte Daniel de Morley.

A considérer les obstacles qu'il eut à franchir – textes manuscrits peu sûrs, parfois fautifs, difficultés d'une langue qui lui était au départ totalement inconnue, absence d'un vocabulaire adéquat dans la langue d'arrivée – on peut légitimement se demander ce que valaient les traductions de traductions faites par Gérard. La question mérite évidemment d'être posée, mais il n'est pas simple d'y répondre. Elles dépendaient tout d'abord, nous l'avons vu, de l'état des manuscrits que le traducteur avait en main. Il est

assez confondant d'observer que celui de l'*Almageste* avait traversé dix siècles, et survécu à une traduction sans altération notable ni erreurs graves. Si tous n'étaient pas dans cet état (certains textes plus anciens ont tout d'abord été traduits en syriaque, puis en arabe avant de l'être en latin !), beaucoup firent preuve d'une étonnante résistance à la déformation.

Gérard de Crémone semble avoir acquis sa connaissance de l'arabe en étudiant des traductions plus anciennes. Il adopte donc une méthode de travail prudente : rester proche de l'original arabe, préserver autant que possible le mode de construction des phrases arabes, et restituer scrupuleusement presque tous les mots du texte source. Méthode qui n'est certes pas sans inconvénients (lourdeur du texte latin, en particulier) mais qui, dans ce contexte, était probablement de loin la meilleure (c'était aussi celle d'un de ses prédécesseurs, Jean de Séville).

Gérard de Crémone, par son souci d'honnêteté, par le soin qu'il mit à trouver le mot juste et à rendre adéquatement les idées, par son opiniâtreté à toujours améliorer son travail, nous donne une belle leçon professionnelle ; ayant vécu longtemps à une période où l'on mourait fort jeune, il put mener à bien une œuvre considérable (unique au Moyen Age, en fait) et contribuer ainsi à faire progresser les connaissances en un temps où elles sortaient à peine, en Occident, de la longue nuit de la barbarie. Si l'on fait à bon droit de saint Jérôme, dont le but avoué était la propagation de la foi, le saint patron des traducteurs, Gérard de Crémone en est le meilleur patron laïque possible ; et c'est parce que les traducteurs ignorent presque toujours son nom que je tenais à lui rendre ici ce très modeste hommage.

Jean Guiloineau

Journal des Assises

Première journée : vendredi 6 novembre 1992

Départ de Paris dans le petit matin. A la gare de Lyon, Michel Chaillou s'interroge en regardant le TGV à quai. Dans la voiture de tête, on se salue de fauteuil en fauteuil. Le train traverse une banlieue invisible dans la brume. Je me réveille à Montceau-les-Mines. Y a-t-il encore des mines ? Ou est-ce comme à Forbach ou à Carmaux ? La brume est toujours aussi dense. On ne voit rien. Le soleil n'apparaît qu'entre Montélimar et Pierrelatte. (Autre source d'énergie. Est-ce pour cela qu'il n'y a plus de mines à Montceau ?) « Il fait toujours beau quand on arrive à Arles. Et il pleut quand on repart », déclare Françoise Cartano qui sait de quoi elle parle. En tout cas, à Avignon, il fait très beau. Un vrai soleil d'hiver, pâle, presque chaud. Le train repart. Annie Morvan oublie son sac sur le quai de la gare.

A Arles aussi, il fait beau. Des autocars pour aller en ville. La vieille cité magnifique. De la fenêtre de ma chambre d'hôtel, je vois les toits de tuiles latines, l'entassement des maisons. Pompéi devait être un peu comme ça, avant 79 après.

Erik Orsenna est arrivé. Jacques Thiériot a organisé un déjeuner en son honneur. Nous y invitons Michel Chaillou. Un repas rapide. On parle de Montaigne, d'Arles, des Assises, du passé (déjà), de l'écriture, de la traduction, un peu de politique, de nos enfants, du temps... il faut repartir.

L'hôtel de ville. Grand hall au rez-de-chaussée, ouvert à tous les vents. Quelques vers de Mistral. Au premier, la salle d'honneur est presque pleine. Je salue l'adjoint au maire, Jean-Paul Frankum. Exceptionnellement, Jean-Pierre Camoin, le sénateur-maire d'Arles, ne peut être présent. Il est à Lyon : aménagement du canal Rhin-Rhône. Jean-Paul Frankum va donc lire son discours, dans lequel on retrouve la même chaleur, la même amitié. Je

prononce le mien. Silence impressionnant. Puis Erik Orsenna nous fait rire avec une histoire de traduction de Nabokov dans l'île de Bréhat.

Commence la première table ronde sur Montaigne. Cinq traducteurs entourent Michel Chaillou : Jan Stolpe (Suède), Else Henneberg Pedersen (Danemark), Fausta Garavini (Italie), Jaime Casals Pons (Espagne) et Philippos Dracodaïdis (Grèce). On trouvera le contenu des échanges dans les prochains *Actes*. Michel Chaillou, fin connaisseur et amoureux du texte des *Essais*, se laisse parfois un peu entraîner par sa passion. On parle plus de Montaigne que de ses traductions. C'est sans doute la loi du genre. Mais la langue maternelle de Montaigne était le latin. Entre son texte et les citations latines, où est la traduction ? A la fin, on demande aux traducteurs – c'est presque une coutume – de lire chacun dans sa langue un passage qu'il a traduit. Presque tous choisissent la fin de l'essai *De l'Expérience*. Alors, sous la statue de Vénus qui décore la salle solennelle, et sous le regard fier de Mistral (et de Dante ?), s'élèvent ces voix étrangères et c'est encore Montaigne qui parle : « Et au plus eslevé throne du monde, si ne sommes assis que sus nostre cul. » Quand Fausta Garavini parle, la langue italienne s'envole légère, chante et danse. Je ferme les yeux pour écouter Jan Stolpe lire en suédois. Comme dans un film d'Ingmar Bergman. Dans *Le Septième Sceau*, l'écuyer déclare : « De quel côté qu'on se tourne, on a toujours le cul derrière soi. » Don des langues.

Le soir, nous nous retrouvons à la salle des fêtes pour un vaste repas, vite baptisé « banquet républicain ». C'est vrai qu'on y mange mal et qu'on ne saurait imaginer rencontre plus fraternelle. Jean-Pierre Camoin vient nous rejoindre. Il s'assoit au milieu de ses amis. Les IX^{es} Assises sont bien parties.

Ensuite, quelques personnes vont boire un dernier verre au Collège des traducteurs. On se passe le mot. Nous partîmes quelques-uns, mais par un prompt renfort, nous nous vîmes près de cent en arrivant à bon port. Jacques Thiériot s'angoisse un moment et n'y pense plus. C'est la suite du banquet républicain. On ne veut plus se quitter.

Deuxième journée : samedi 7 novembre

J'ai décidé, en tant que président, de passer dans chaque atelier ; je tiens en particulier à saluer Marie-Claire Pasquier et Françoise du Sorbier. Je vais d'abord dans l'atelier de serbo-croate. Mireille Robin traduit un texte de Hana Dalipi. Les spécialistes de russe présents (Jacqueline Lahana, Claude Ernoult) retrouvent des mots, des formes connues. Nous parlons de

la Yougoslavie, de la guerre, des réfugiés. Le plus grand éditeur du pays était à Sarajevo... Dans l'atelier de chinois, Noël Dutrait commente Xingjian Gao. Souvenirs de Pékin. Le texte est imprimé à l'ancienne : de haut en bas et de droite à gauche. Je me suis laissé prendre par le temps. Il est trop tard pour aller dans les autres ateliers.

A midi, je participe au « déjeuner de presse ». Je suis assis à côté de Gérard Bodinier du *Provençal*, un homme attentif et intéressé. Les Assises sont une grande affaire. Tout ce que je dis pourra être retenu. Antoine Spire est là pour France-Culture.

A 14 h 30 précises, dans l'église du Méjan, Sylvère Monod nous parle d'Amédée Pichot, grand Arlésien traducteur (et non grand traducteur arlésien). La conférence de Sylvère est comme lui, faite de lucidité, d'amitié et d'humour. Pourtant, il n'est pas tendre avec Amédée qui en son temps traduisit *David Copperfield* sous le titre *Le Neveu de ma tante* ! Comme on est loin de l'attitude actuelle du traducteur devant le texte, surtout quand le traducteur s'appelle Monod Sylvère. Mais qu'a fait Baudelaire des *Confessions d'un mangeur d'opium* de de Quincey dans ses *Paradis artificiels* ? Je repense aux intellectuels chinois (dont Luxun) qui au début de ce siècle *réécrivirent* les grands romanciers russes qu'ils avaient découverts en japonais. Ils appelaient ça « traductions ». Don des langues.

Devant le jeu des ogives de l'ancienne église du Méjan qui semblent comme une vibration ou l'écho d'une parole, Sylvère Monod ressemble à un pasteur de la conquête de l'Ouest, un Abraham Lincoln qui aurait ôté son chapeau par respect pour ce lieu, son auditoire et la littérature.

La table ronde sur la traduction de *Don Quichotte* est introduite et menée de façon exceptionnelle par Claude Couffon. A sa droite, Annie Morvan et Aline Schulman des éditions du Seuil ; à sa gauche, Jean Canavaggio et Michel Moner de La Pléiade chez Gallimard. Mais il n'y aura pas de match de boxe. Pendant près de deux heures, nous assistons à un débat d'une rare qualité. Les deux options ne sont pas seulement complémentaires, elles représentent aussi les deux plus hautes possibilités pour traduire un texte classique. Retraduction dans le respect d'une tradition, de façon à ce que la langue nous dise la distance dans le temps ; retraduction dans le souci d'une ouverture vers le public moderne. « Pour que nous puissions rire », dit Aline Schulman qui nous le fait bien voir en nous citant quelques proverbes de son cru. La prestation d'Aline est une des plus riches de toutes les Assises.

Puis, dans le même lieu, nous enchaînons avec la remise des prix. Prix Halpérine-Kaminsky de la S.G.D.L. à Jean-Pierre Richard. Je suis heureux pour lui à cause de la grande qualité de ses traductions et du travail exemplaire qu'il a fait et continue de faire contre l'apartheid et pour la littérature sud-africaine. Julia Tardy-Marcus et François Xavier Jaujard remettent le prix Nelly Sachs à Jacques Ancet, excellent traducteur de poésie de langue espagnole.

Des jeunes d'Arles, dirigés par Theresa Thiériot, nous donnent les textes du concours Atlas-Junior dans toutes les langues, et en provençal. Don des langues. Puis les lauréats montent sur scène pour chercher leur récompense. Les jeunes gens embrassent les jeunes filles. En sortant de la salle, je croise un père et une mère et leur fils récompensé.

Nous saluons Hubert et Françoise Nyssen dans leur librairie-galerie, et le conseil d'administration d'A.T.L.A.S. va dîner avec les lauréats des prix, les représentants de la S.G.D.L. et la merveilleuse et drôle Julia Tardy-Marcus. Ce soir-là, je parle longuement avec Sylvère et Annie Monod. « Ne laissez pas l'herbe croître sur le chemin de l'amitié ». (Un proverbe pour Aline Schulman).

Tard dans la nuit, nous rentrons avec Brice Matthieussent et Françoise Cartano. Sur la place du Forum, entre la statue de Mistral et le café jaune de Van Gogh, je me demande si ces deux-là se sont rencontrés (1830-1914, 1853-1890).

Troisième journée : dimanche 8 novembre

10 h. Table ronde A.T.L.F. sur le nouveau Code des usages en cours de négociation. Je suis l'animateur, mais la fatigue commence à se faire sentir. Je mélange les prénoms, les fonctions. Il faut se ressaisir. Françoise Cartano (S.G.D.L.), Jacqueline Lahana (A.T.L.F.) et Florence Herbulot (S.F.T.), exposent les progrès considérables accomplis pour la reconnaissance du métier de traducteur et ce qu'apporte le nouveau Code des usages. Hubert Tillet, conseiller juridique du Syndicat National de l'Édition joue le jeu. Il n'est pas toujours épargné. Questions nombreuses et de haut niveau.

L'après-midi, ateliers. Je voulais là aussi saluer les six animateurs. Christiane Montécot commente un texte de l'Albanais Besnik Mustafaj. L'albanais me semble une langue insaisissable. Gabrielle Merchez et son mari traduisent un texte de McDonald Harris. Un Anglais à Paris par un Anglais en Dordogne. Brice Matthieussent traduit un texte d'un de mes écrivains préférés, James Agee, sur le cinéma muet burlesque. Un passage

nous semble si compliqué que Jean-Pierre Richard propose que deux personnes le jouent tour à tour. Je sors de la salle pendant qu'il s'exécute. Je reviens et c'est à mon tour. Je ne sais pas si ça nous aide vraiment, mais nous rions beaucoup.

Tout s'achève. J'achète un pin's de la ville d'Arles pour ma fille Adèle. Nous reprenons les autocars. Il fait toujours beau. Françoise Cartano s'est trompée. Dans le TGV, quelques traducteurs et traductrices fêtent la fin des Assises avec le bordeaux du wagon-bar.

Gare de Lyon, la foule nous avale et nous sépare. Dans les couloirs du métro, je rencontre Julia Tardy-Marcus complètement perdue. Je la remets dans le bon chemin.

C'est fini. L'année prochaine en Arles.

Claire Malroux

Poésie et traduction en Europe

Sous la présidence du poète Pierre Dhainaut, un colloque de réflexion s'est tenu sur ce thème à la Maison de la Poésie du Nord-Pas de Calais les 9, 10 et 11 octobre 1992.

Une première séance plénière a permis d'entendre les interventions de Jacques Darras et Bernard Simeone (« Ecrire et traduire à la frontière »). Trois ateliers à thèmes ont ensuite examiné des questions qui, à défaut de recevoir une réponse, ont suscité de fructueux et amicaux débats : Faut-il être poète pour traduire de la poésie ? (Monique Bacelli, Armand Monjo). Peut-on traduire la poésie à plusieurs ? Faut-il traduire dans la solitude ? (Nicholas Catanoy, Rémy Hourcade). Poésie européenne : mythe ou réalité ? (Pierre Garnier, Jean-Paul Mestas). Un quatrième, Problèmes techniques de traduction, n'a pu évidemment aborder qu'une faible partie de ce sujet foisonnant (Jacques Rancourt, Daniel Jacquin). Des éditions bilingues de quatre poètes européens contemporains ont été présentées : *Un bonheur inquiet*, de Fritz Werf (Allemagne), traduit par Pierre Garnier ; *Le Fleuve dans la ville*, de Douglas Dunn (Ecosse), traduit par Claire Malroux ; *Imago*, d'Agnès Gegely (Hongrie), traduit par Aniko Fazsy ; et *Maison éternelle*, de Petre M. Andreevski (Macédoine), traduit par André Doms et Miriana Cepincic.

Françoise Cartano

Europe CEATL

Les 19 et 20 octobre 1992, s'est tenue à Valencia, en Espagne, la réunion annuelle du Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires. Vingt-et-une associations rassemblant dix-neuf pays étaient présentes. Conformément à l'un des soucis majeurs qui avaient motivé la création du CEATL lors des Assises d'Arles de 1986, une grande partie de la réunion a été consacrée à l'échange d'informations, selon le bon vieux principe que l'expérience des uns peut profiter utilement aux autres.

D'autre part, il a été pris acte avec satisfaction de la volonté de la commission des Affaires culturelles de la Commission européenne d'entendre enfin les traducteurs et de travailler avec eux par l'intermédiaire du CEATL. Ainsi, Madame Erica Varese, responsable de cette commission à Bruxelles, avait-elle convié le CEATL, le 17 mars 1992, à une journée de réflexion sur les problèmes de la traduction... et ceux des traducteurs. Esther Benitez, Françoise Wuilmart et moi-même avons participé à cette rencontre. Ce premier contact devrait avoir des suites, que nous attendons avec impatience.

Ces deux jours ont aussi permis de réfléchir à nombre de problèmes concernant le statut du traducteur. Ont notamment été discutés les politiques d'aide à la traduction, la formation du traducteur littéraire et les droits subsidiaires. Ces thèmes feront l'objet d'études plus spécifiques et si possible de publications.

L'assemblée a ensuite élu le nouveau comité qui assurera pour les deux prochaines années la coordination du CEATL. Ont été désignés à l'unanimité Esther Benitez, Mats Löfgren, Françoise Wuilmart et moi-même. Ce comité a immédiatement reconduit Esther Benitez à la présidence.

L'assemblée a enfin confié quelques mandats précis au comité élu, notamment la préparation d'une brochure, en français et en anglais, sur le CEATL, incluant la liste des associations membres. Le comité est également mandaté pour maintenir sa présence à Bruxelles et s'intéresser en particulier à l'attribution des aides à la traduction.

La prochaine assemblée du CEATL devrait être accueillie en 1993 à Delphes.

Une histoire bien remplie

Henri VAN HOOF

Histoire de la traduction en Occident

Editions Duculot, 1991

Personne, sauf erreur, n'avait encore osé tenter d'écrire une *Histoire de la traduction en Occident*. Ce livre nécessaire existe enfin : Henri Van Hoof, traducteur et traductologue tant littéraire que scientifique, a relevé le défi, pour cinq pays (France, Grande-Bretagne, Allemagne, Pays-Bas, Russie), de l'Antiquité à nos jours, en 350 pages pleines à craquer.

En feuilletant l'ouvrage, on est d'abord abasourdi par l'érudition de l'auteur, emporté dans un tourbillon de noms, de titres, de dates – et l'on se retrouve, avouons-le, un peu groggy : notre historien ne nous fait grâce d'aucun détail, il a décidé de tout citer – tout, même le poème didactique *Syphilis Sive Morbus Gallicus* du médecin-poète italien Jérôme Frascator, traduit par Alfred Fournier en 1870 (au fait, quel mois ?)... Dès le XIX^e siècle, et au XX^e surtout, les traductions se multipliant, le texte se réduit peu à peu à des énumérations sans fin où font de plus en plus défaut perspective et synthèse. Il eût fallu choisir, se limiter à quelques coups de sonde, quitte à risquer l'injustice – puisque, de toute façon, d'aller si vite avec chacun on ne rend justice à personne. Pas un mot de commentaire sur l'*Enéide* de Klossowski, sur le *Finnegans Wake* de Lavergne ; Eugen Helmlé cité à propos des œuvres théâtrales de Perec, sans que soit mentionné son tour de force, *La disparition* du même Perec – alors qu'on nous énumère toutes les traductions allemandes de Roger Peyrefitte ; Elmar Tophoven justement honoré pour son œuvre de traducteur, mais rien sur la « traduction transparente », rien sur Straelen... Est-ce bien sérieux ?

Et pourtant, cette *Histoire de la traduction* me paraît hautement recommandable. D'abord, elle permet de saisir, avant notre siècle du moins, une évolution artistique et théorique plus complexe qu'on ne l'attendait. La traduction, c'est vrai, semble bien progresser dans l'ensemble – vue d'assez

loin – vers plus d'exigence ; mais que de reculs à toutes les époques ! que de tortures, pas toujours raffinées, infligées à des textes sans défense ! que d'infirmités et de monstres ainsi produits ! Si les descriptions de certaines versions allemandes ou anglaises de Rabelais font plutôt sourire, les méfaits du sinistre Perrot d'Ablancourt, par exemple, et du XVII^e siècle français tout entier – l'un des plus sombres moments pour la traduction – donnent froid dans le dos.

Quant à celui que les dimensions de l'ouvrage effaroucheraient, je lui conseille de l'offrir à un(e) confrère méticuleux(se) – de ceux qui soulignent les bons passages – et de le lui piquer une fois lu. Il trouvera ainsi sans peine toutes les informations curieuses et précieuses dont ce livre fourmille ; il saura enfin quand le mot « traduire » est entré dans notre langue ; qui était Halpérine-Kaminsky ; ce qui se passait dans les écoles de Tolède au XII^e siècle, etc. Il découvrira parmi ses pairs Vigny, Loti (traducteur de Shakespeare !), T.E. Lawrence (traducteur de l'*Odyssee* !), Camus, Supervielle, Aragon, Audiberti, Maurice Chevalier et quelques rois et reines... Il verra, exemples à l'appui, comment une littérature nationale se constitue à partir de traductions ; comment les traductions enrichissent une langue, et parfois même la fondent – les pages sur Luther sont parmi les plus impressionnantes. En fait, c'est tout le début de chacune des histoires nationales qu'il faut lire absolument. Plus l'histoire est ancienne, plus elle fait rêver... A propos, savez-vous que Charles V, « monarque intelligent et sage », s'entoura de traducteurs qu'il comblait de largesses en échange de la traduction d'œuvres antiques ? Que pour sa traduction de *Théagène et Chariclée* d'Héliodore, deux siècles plus tard, le grand Jacques Amyot reçut du roi le bénéfice d'une abbaye ?

Etienne Dolet n'eut pas cette chance, qui à la même époque fut brûlé place Maubert avec ses livres, sa version de la Bible ayant déplu. (Dange-reux métier, en ce temps-là déjà...). Les éditions Obsidiane viennent de rééditer son œuvre, *La maniere de bien traduire d'une langue en avltre*, en fac-similé s'il vous plaît : une mince plaquette de même pas 40 pages, dont six seulement concernent directement la traduction ; mais que cette langue est belle, charnue et jaillissante, surtout quand on la rhabille dans la typographie joyeuse de l'époque ! Ecoutez Dolet nous parler des « nombres », à savoir du rythme des phrases : « ...car sans l'observation des nombres on ne peut estre esmerueillable en quelcque composition que ce soit : & sans yceulx les sentences ne peuvent estre graves, & avoir leur poix requis, & legitime. Car pense tu, que ce soict asses d'avoir la diction propre, & elegante, sans une bonne copulation des mots ? Je t'aduse, que c'est

autant que d'ung monceau de diverses pierres precieuses mal ordonnées :
lesquelles ne peuvent avoir leur lustre, à cause d'une collocation imperti-
nente. »

Fermons la parenthèse, qui n'en est pas une : qu'on lise Van Hoof ou
Dolet, le résultat est le même. Le passé est là, qui nous parle et nous stimule.
Plus il existe, ce passé, et plus nous-mêmes existons ; en nous dotant d'une
mémoire, donc d'une identité, il nous prépare à l'avenir. Voilà pourquoi
j'attends avec impatience, en particulier, l'histoire de la traduction au XX^e
siècle qui reste à écrire...

Michel Volkovitch

Entre deux pôles

Michel BALLARD

De Cicéron à Benjamin

Traducteurs, traductions, réflexions

Presses Universitaires de Lille, 1992

A une époque où foisonnent les ouvrages sur la didactique et la pédagogie de la traduction, Michel Ballard, dont les travaux dans ce domaine ne sont plus à citer, nous invite avec son dernier titre, *De Cicéron à Benjamin*, à entreprendre une réflexion sur l'histoire de la traduction dans sa double dimension pratique et théorique. En effet, outre « les pratiques qui ont guidé » les traducteurs, l'auteur se propose d'étudier la perspective historique nécessaire à la théorie de la traduction, ne serait-ce que pour soutenir le discours contemporain. Or, cette perspective d'une part est absente de (presque) tous les ouvrages sur le sujet, d'autre part, lorsqu'elle est présente, comme chez Nida, elle ne l'est qu'en pointillé et débouche donc sur une vision singulièrement réductrice, puisque limitée aux approches dites modernes.

En dépit de certaines réserves dont M. Ballard lui-même fait état, la démarche est de type chronologique, mais à cette dimension temporelle s'ajoute dès le premier chapitre (« Aux sources d'une opposition fondamentale ») la dimension spatiale qui, en multipliant les horizons, nous permet de passer d'un pays à l'autre – outre l'Espagne et l'Italie aux XII^e et XIII^e siècles, la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Le lecteur est ainsi à même d'opérer rapprochements et oppositions quant aux langues traduites et à traduire (avec un glissement progressif vers les langues vernaculaires), à la nature des textes traduits (sacrés ou profanes) et aux manières de faire que figurent déjà les deux noms du titre en même temps qu'ils symbolisent les « deux pôles fondamentaux » d'une opposition tout au long essentiellement binaire. Tandis que Cicéron s'inscrit en faux contre la littéralité et réclame une appréhension globale du sens, Benjamin est présenté comme le

champion « de la manière littéraliste » et de ce que l'auteur appelle « l'influence allemande ». Au mode triadique, tel qu'il a été défini par G. Steiner dans son *Après Babel*, fondé sur la métaphore (ou mot à mot), la paraphrase (ou traduction libre) et l'imitation (dont on peut se demander si elle est encore de la traduction), M. Ballard préfère en effet l'opposition binaire qui se donne à lire dans les traditionnels synonymes et antonymes que sont : fidélité/littéralisme/littéralité/calque/mot à mot/ (voire servilité/assujettissement/asservissement), s'opposant à « autre chose », qui peut prendre le nom de : liberté/adaptation/imitation/recréation/traduction libre... Ces séquences ne sont pas plus exhaustives que ne sont rigoureuses les définitions, selon les époques ou les auteurs, que l'on donne de la notion de fidélité, pour ne citer qu'elle.

Comme le précise l'auteur dans ses conclusions, cette opposition binaire est elle-même le résultat d'une réflexion qui, au cours de l'histoire, « revêt trois formes » correspondant souvent, quoique pas de manière systématique, aux différents stades de la théorisation.

Les « remarques incidentes » sur la traduction jalonnent toute son histoire, mais sont surtout le fait de l'Antiquité. C'est ainsi que sans vouloir minimiser l'importance des textes de Cicéron et d'Horace, il apparaît qu'ils ont été l'objet de manipulations qui en ont déformé la teneur. Le premier reste d'abord un traité sur l'acquisition de l'éloquence et ne saurait donc être pris comme fondement d'une démarche et d'une pratique traduisantes, le second s'attache à poser la traduction comme repoussoir et frein à la création, idée dont on retrouvera les avatars chez Du Bellay notamment.

Les nombreuses préfaces aux traductions, qui constituent la deuxième forme de réflexion, font leur apparition dès la fin du Moyen Age. Si elles sont souvent trop pointues et dispersées, centrées sur un problème trop immédiat et spécifique, et méritent donc d'être replacées dans un ensemble plus vaste, ce sont elles aussi qui, au moins par la quantité, nourrissent la pratique au quotidien. Sous une forme ou une autre, elles nous entraînent de Jean d'Antioche ou Jean de Meung à M. Arnold ou F.W. Newman, en passant entre autres par Luther. Ce sont elles qui, en tout état de cause, contribueront, plus encore que les traités, troisième forme de réflexion, à donner à la traduction la position ancillaire qui a longtemps été la sienne (et l'est peut-être encore pour beaucoup ?), tant elles se présentent comme des défenses, tant le traducteur y éprouve le besoin de se disculper et de prendre les devants face aux critiques à venir. « La théorie de la traduction commence par des excuses ou des justifications », écrit fort justement M. Ballard, qui voit dans ce phénomène, ainsi que dans l'incapacité à apprécier

hender globalement les problèmes, les raisons pour lesquelles la traductologie a mis si longtemps à se créer « en tant que réflexion synthétique ».

Quant aux traités spécifiques, leur étude permet à l'auteur, d'une part, d'aller à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle le discours sur la traduction, loin de s'inscrire dans un continuum, serait un phénomène relativement nouveau (cf. G. Mounin ou P. Newmark), d'autre part, en leur consacrant davantage d'espace, de mettre en perspective, voire de réhabiliter certaines figures pour lesquelles les traductologues contemporains témoignent sinon du mépris du moins une condescendance certaine. Tandis que Cary fait d'Etienne Dolet « le plus grand théoricien de la traduction », M. Ballard juge son traité (1540) somme toute embryonnaire et préfère voir en Claude-Gaspard Bachet, Sieur de Méziriac (« De la traduction », 1635), l'un des véritables pères fondateurs de la traductologie moderne. De même, tandis que l'ouvrage de Pierre-Daniel Huet (1661) ne se préoccupe guère que de principes généraux, celui de Gaspard de Tende (*Règles de traduction*, 1660) propose à l'inverse et pour la première fois une véritable codification de la traduction en partant de l'observation de sa pratique. Ce sont ces portraits-là qui, nous semble-t-il, donnent à l'ouvrage sa vraie dimension et son originalité, davantage que le catalogue qui se veut complet de certains préfaciers ou commentateurs mineurs.

Mais ce livre est aussi l'occasion de découvrir ou de redécouvrir les multiples buts et fonctions de la traduction, lesquels régissent souvent les pratiques traduisantes retenues ou rejetées dans tel ou tel pays, à telle ou telle époque, sans que jamais l'un des deux pôles de l'opposition fondamentale soit pour autant totalement écarté. La traduction est ainsi pour les Romains, face aux textes grecs, puis pour les Français du XVII^e et du XVIII^e avec leurs « belles infidèles », source d'enrichissement linguistique des langues vernaculaires, mais aussi relais culturel. Les traducteurs témoignent d'un besoin, selon les temps et les modes, d'occidentalisation », de « christianisation », en un mot d'« adaptation » du texte de départ au nom, pour les uns, de la clarté, de la lisibilité, des insuffisances d'une langue par rapport à l'autre ou des différences linguistiques ou culturelles, pour les autres, du vieillissement des textes, du bon goût ou tout simplement du désir de plaire. Quels que soient les critères retenus : « Il s'agit bien de phagocyter une culture ou de la rendre acceptable au public d'arrivée. » A l'inverse, l'Angleterre et l'Allemagne du XVIII^e, puis du XIX^e siècle, traduiront en partie contre les « belles infidèles » françaises ou leurs disciples, ce qui explique la voie moyenne d'un Dryden, le respect de l'esprit et du style de l'auteur d'un Tytler ou l'identification de la traduction à l'original d'un Goethe.

On découvre, à cette occasion, qu'il y a là matière à questionnements dont certains auraient peut-être mérité d'être poussés plus avant. Comment expliquer, par exemple, que l'asservissement du texte de départ à la langue d'arrivée soit le fait aussi bien d'un texte sacré, comme la Bible, traduite par un Luther, à une époque où la langue allemande en mouvance cherche à s'affirmer, que des textes profanes dans la France des « belles infidèles », c'est-à-dire dans un pays dont la position « impérialiste » en matière de langue et de culture est indéniable ? Par-delà des problèmes de goût, de mode ou de public, ne pourrait-on lire dans les tortures parfois infligées aux originaux le reflet de choix politiques et idéologiques plus profonds et plus décisifs ? De même, l'évolution de la terminologie dans les titres, de la « translation » à la « traduction » en passant par l'« interprétation », de l'« art » à la « science » en passant par les « règles », pourrait-elle sans doute être le lieu d'un discours parallèle.

Ce livre est enfin une histoire de filiations, ne serait-ce que parce qu'en filigrane s'y déroule le thème de la retraduction et de la réactualisation, qui si souvent la motive. Si l'on trouve la traduction comme « révélation », autrement dit la nécessité, pour traduire la Bible, de l'aide de Dieu et des théologiens, aussi bien chez Philon d'Alexandrie que chez Luther, on trouve aussi déjà présente chez saint Jérôme la métaphore de la traduction comme « lutte », comme « victoire à emporter » que nous proposons aujourd'hui Nida et Cary.

Il s'agit là, en résumé, d'un ouvrage clair et riche, fort bien documenté, abondamment annoté, doté d'un index clair et facilement utilisable, même si l'on ne s'explique pas toujours l'absence de certains noms (Hölderlin ou Nietzsche), qui satisfera les exigences de tous les spécialistes en mal d'information et qui, en démontrant l'interpénétration et l'interdépendance de la traduction et de la traductologie, s'attache à réconcilier théoriciens et praticiens.

Claude Demanueli

L'Europe des traducteurs

Françoise BARRET-DUCROCQ
Traduire l'Europe
 Payot, 1992

C'était au Salon du Livre, en mars 1992. Le ministère de la Culture et de la Communication, solidement épaulé par l'A.T.L.F., avait fait les choses en grand : deux journées de rencontres sur le thème de la traduction en Europe, dix tables rondes réunissant écrivains, éditeurs, hommes de théâtre et traducteurs. Quelques mois plus tard, pour ceux qui ont manqué tout ou partie de la fête, *Traduire l'Europe*, publié sous la direction de Françoise Barret-Ducrocq, nous offre sous une forme condensée un écho de ce qui s'est dit alors au Grand Palais.

Le lecteur est même mieux servi, dans un sens, que l'auditeur, puisqu'à la relation des débats s'ajoute ici le compte rendu de deux enquêtes : la première sur les flux de traduction en Europe, la seconde sur les politiques d'aide publique à la traduction. Clair et complet, ce nécessaire état des lieux permet de nous situer par rapport à nos voisins, parfois mieux lotis que nous, parfois nettement moins bien. Les déclarations de quatre éditeurs de littérature étrangère (trois Français, un Anglais) complètent utilement ce tableau.

Puis la parole est aux traducteurs. Françoise Cartano présente « La traduction littéraire, un métier » ; la traduction théâtrale est revisitée par Jean-Michel Déprats et quelques autres ; Marie-Claire Pasquier s'interroge sur « Traduire la fiction » et résume la table ronde à laquelle participèrent Daniel Pennac, Tahar Ben Jelloun, Georges-Olivier Chateaufreynaud et Régine Desforges avec leurs traducteurs ; vient ensuite un échange entre Pierre Bourdieu, Catherine Clément, Emmanuel Le Roy Ladurie et leurs traducteurs ; et enfin, la séance consacrée à l'immense Georges Perec, à l'occasion des dix ans de sa mort (pouvait-on faire meilleur choix ?) est évoquée par David Bellos. Toute modestie professionnelle mise à part, on

ne peut qu'être frappé par les brillantes interventions de tous nos confrères, par leur science, leur finesse, leur humour. Si les traducteurs sont les stars de ce livre, ils ne l'ont pas volé. Quelle passion, quel talent, à commencer par Achille Kyriakidis ! On apprendrait volontiers le grec pour feuilleter sa version de *La vie mode d'emploi*...

S'il faut faire un reproche à ce livre nécessaire, c'est d'avoir un peu trop condensé tout ce qui touchait la traduction comme travail. *Traduire l'Europe*, il est vrai, vise aussi d'autres publics que le nôtre, mais il eût fallu tout de même retenir, par exemple, le passage où l'Allemand Eugen Helmle – l'homme qui a traduit *La disparition* – décrit le réseau international de renseignement qui s'est tissé entre lui et d'autres traducteurs de Perec. Quel beau symbole européen...

Cela dit, *Traduire l'Europe* n'est pas seulement un plaidoyer convaincant pour l'Union des Douze, qui nous fait attendre avec espoir la création d'un futur Centre Européen des Lettres ; c'est aussi, plus largement, un appel à toute forme d'ouverture, d'échange et d'entraide – ce dont nous, traducteurs, avons le plus besoin.

Sacha Marounian

Du côté des prix de traduction

Le **Grand Prix National de la Traduction** a été remis cette année, le 14 décembre, par Jack Lang, ministre de l'Éducation nationale et de la Culture, à Bernard Lortholary, auteur d'une soixantaine de traductions de littérature moderne et contemporaine de langue allemande (Berthold Brecht, Franz Kafka, Robert Walser, Patrick Süskind, etc.). Universitaire, Bernard Lortholary est également membre du comité de lecture des éditions Gallimard.

Les Prix de traduction décernés par la Société des Gens de Lettres :

Le **Prix Halpérine Kaminsky 1992**, a été remis, pendant les Assises d'Arles, à Jean-Pierre Richard pour l'ensemble de son œuvre à l'occasion de la parution de sa traduction du roman de l'écrivain américain Paul West, *Les Filles de White Chapel et Jack l'Eventreur*, aux éditions Rivages.

La S.G.D.L. a d'autre part annoncé, à côté de ce prix de « consécration », la création d'un prix Halpérine Kaminsky « Découverte », destiné à encourager un traducteur moins confirmé et qui sera décerné en même temps que le prix « Consécration ».

Le **Prix Charles Baudelaire** a été remis le 16 novembre au British Council à Nicole Tisserand, pour sa traduction du livre de la romancière anglaise Elizabeth Taylor, *Mrs Palfrey, Hotel Claremont*, publié aux éditions Rivages.

Le **Prix Gérard de Nerval** a été remis le 8 décembre, en l'Hôtel de Massa, à Colette Kowalski, pour sa traduction des deux romans de l'écrivain autrichien Gabriel Loidolt, *Le Phare*, suivi de *La Nouvelle Tribulation de Lévy*, aux éditions Gallimard.

Le **Prix Nelly Sachs**, distinguant la traduction d'une œuvre de poésie, a été remis par notre amie Julia Tardy-Marcus, pendant les Assises d'Arles, à Jacques Ancet, pour ses traductions de *Mandorle* de José Angel Valente

aux éditions Unes et *Nostalgie la mort* de Javier Villaurrutia, aux éditions Corti.

Décerné par la Société Française des Traducteurs associée à la Société des Gens de Lettres, le **Prix Pierre-François Caillé 1992** a été attribué à Anne-Marie Tatsis-Botton pour sa traduction des *Carnets d'un toqué* d'André Biély aux éditions L'Age d'Homme.

Le **Prix Rhône-Alpes du Livre – domaine traduction** – a été attribué à Michelle Giudicelli pour *Les Grands Capitaines* de Jorge de Sena, aux éditions A.-M. Métaillié (traduit du portugais).

Le **Prix Europa de traduction 1992** a été décerné à Socrates Kapsaskis pour sa traduction en grec d'*Ulysse* de James Joyce.

Version originale

Le 18 octobre 1992, pendant « **La Fureur de lire** », la revue *L'Étudiant* a organisé un débat à la Bibliothèque Nationale sur les problèmes de la traduction. Florence Herbulot (S.F.T.), Bernard Lortholary, Lazare Bitoun (éditions Balland), Anne et Georges Dutter (traducteurs de dialogues de films, sous-titres et doublage) et Jean Guiloineau (Président d'A.T.L.A.S.) ont répondu aux questions du public nombreux. Le débat était animé par Nathalie Lebreton, de la revue *L'Étudiant*.

Vient de paraître

Le numéro 613 (1^{er} décembre 1992) de la **Quinzaine Littéraire** s'accompagne d'un supplément de 24 pages consacré aux « Traducteurs ». Réalisé avec le concours de l'Office du Livre de la région Rhône-Alpes, il comprend une quinzaine d'articles de traducteurs émérites qui sont autant de réflexions et d'interrogations sur la traduction. Des informations pratiques viennent compléter cet important et passionnant dossier. *TransLittérature* salue cette initiative originale qui associe une revue littéraire à une région, et met le traducteur à l'honneur.

Selon une tradition désormais bien établie, on trouvera aux éditions Actes Sud les **Actes des Huitièmes Assises de la Traduction Littéraire** en Arles, publiés avec la collaboration d'A.T.L.A.S. L'édition 1991 était consacrée aux problèmes de la traduction de la poésie, avec une conférence sur « Traduction et poésie », des tables rondes « Autour de Rilke », sur « La traduction de la poésie dans les revues et collections » et « Baudelaire et ses traducteurs contemporains ». Les « ateliers par langues » avaient abordé des œuvres de George Oppen, A.C. Swinburne, Pindare, Carlos Drummond de Andrade, Joseph Brodsky, Goethe, Emily Dickinson, Paul Muldoon, Salvador Espriu et Camillo Sbarbaro.

TransLittérature

Revue semestrielle

éditée par

L'ATLF,

Association des Traducteurs Littéraires de France

et

A.T.L.A.S

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

99 rue de Vaugirard, 75006 Paris

Tél : 45 49 26 44 ou 45 49 18 95

Télécopie : 45 49 12 19

Directrice de la publication

Jacqueline Lahana

Comité de rédaction

Françoise Cartano, Claude Ernout,
Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Secrétariat de rédaction

Alain Gnaedig

Ce numéro de *TransLittérature* a été coordonné par Jacqueline Carnaud

Imprimé à Paris par Copédith - ISSN 1148-1048

Prix du numéro : 50 F Abonnement (1 an) France, Europe : 100 F

Autres pays : 120 F

TL 4 / hiver 92 - 50 F