

CÔTE À CÔTE
ZWEIG, LA STYLISTIQUE DES PROFONDEURS

HOMMAGE
WILLIAM DESMOND

HIVER 2014 / n° 46

TRANSLITTÉRATURE

TRANSLITTÉRATURE



ATLAS



6	CÔTE À CÔTE Zweig, la stylistique des profondeurs	<i>Emmanuèle Sandron</i>
32	HOMMAGE	
33	Le mystère s'épaissit	<i>William Desmond</i>
46	ENTRETIEN Un homme heureux, Edmond Raillard	<i>Emmanuèle Sandron</i>
56	TRIBUNE La 25 ^e , Traduire le <i>Prince</i>	<i>Jean-Claude Zancarini</i>
64	COLLOQUES Les Assises 2013 : Traduire la mer Le programme	<i>Béatrice Trotignon</i>
67	Un anniversaire en chansons	<i>Béatrice Trotignon</i>
71	« Une science exacte pour le cœur », entretien avec Éric Boury	<i>Emmanuèle Sandron</i>
76	Traduire Moby Dick : un sacré souffle	<i>Maïca Sanconie</i>
82	LECTURES <i>Tantôt dièse, tantôt bémol.</i> <i>108 poèmes et chants de Rabindranath Tagore</i>	<i>Marie-Françoise Cachin</i>
84	« La traductrice », dans <i>L'art de l'effacement</i>	<i>Corinna Gepner</i>
87	<i>La cinquième impossibilité</i>	<i>Corinna Gepner</i>
89	<i>The Status of the Translation Profession in the European Union</i>	<i>Marie-Françoise Cachin</i>
91	BRÈVES Du côté des prix	

ZWEIG,
LA STYLISTIQUE
DES
PROFONDEURS

Dossier réalisé par
EMMANUÈLE SANDRON

1. Introduction

Le Viennois Stefan Zweig (1881-1942) a produit une œuvre abondante : une bonne quarantaine de récits ou de nouvelles, un roman, *La pitié dangereuse* (ou *Impatience du cœur*), deux romans inachevés, *lvresses de la métamorphose* et *Clarissa*, des poèmes, des pièces de théâtre, des biographies inspirées, une autobiographie, *Le monde d'hier*, et une riche correspondance (avec Sigmund Freud, Richard Strauss, Arthur Schnitzler, Joseph Roth, Romain Rolland, Émile Verhaeren)...

À son entrée dans le domaine public au 1^{er} janvier 2013, plusieurs opérations de retraduction de ses œuvres de fiction ont envahi les librairies, sous la houlette de GF Flammarion, de Rivages, de Payot, de Bouquins Laffont et de Gallimard / La Pléiade. En tout, une trentaine de traducteurs germanistes y ont participé.

TransLittérature y a vu l'occasion rêvée d'un côte à côte d'extraits de traduction et de propos de traducteurs. Il n'a bien sûr pas été possible de nous pencher sur tous les textes ni de tendre notre micro à tous les traducteurs de Zweig. Néanmoins, le voyage s'avère riche en contrastes...

2. La perception actuelle de Zweig

Si les nouvelles de Zweig ont dès le début bénéficié d'un accueil chaleureux des lecteurs de tous âges, l'écrivain de la psychologie des profondeurs n'est toujours pas étudié à l'université, ni en Allemagne, ni en France – ce que d'aucuns considèrent comme une injustice flagrante. Question de style ? Qu'en pensent ses éditeurs français ?

« Lire Zweig en allemand est un plaisir sans faille, écrit Pierre Deshusses dans son avant-propos du Bouquins Laffont qu'il a dirigé, en plus d'y traduire cinq nouvelles. Traduire Zweig est un plaisir qui confine parfois au tourment. [...] Zweig écrit souvent de façon si

négligée, si désinvolte, si insensée même que chaque traducteur ne peut que s'arracher les cheveux [...] »

« Les textes de Zweig vérifient une idée développée par Walter Benjamin, dit Jean-Pierre Lefebvre, qui a quant à lui été à la tête de l'édition de la Pléiade et qui a lui-même traduit deux nouvelles. Parfois une œuvre originale n'est pas la fin de l'histoire, mais le début d'un processus de métamorphose qui va enfin révéler ses qualités, dans des traductions et des retraductions. Zweig ne revenait jamais sur ses œuvres. Il expédiait souvent les manuscrits à l'éditeur sans pratiquement les relire. Beaucoup de traducteurs ont de fait fonctionné comme des "re-lecteurs auctoriaux"... Cela pourrait expliquer la moindre gloire de Zweig aujourd'hui dans les pays de langue allemande. »

« De l'aveu général, dit Christophe Guias, l'éditeur de Zweig chez Payot, Zweig est un auteur difficile à traduire mais facile à lire. Ses livres auraient l'allure des manuscrits qui paraissent à première vue ne pas poser de problèmes et qui se révèlent éditorialement de véritables sacs d'embrouilles dès qu'on y a plongé le nez. J'entends aussi qu'on fait à Zweig une sorte de reproche silencieux : celui, finalement, d'être "juste" un virtuose, comme extérieur aux histoires qu'il raconte. Je n'y crois pas un seul instant. Zweig est un très grand écrivain. La difficulté vient probablement de ce que son "style" est de survie psychique. Il témoigne d'émotions brutales. Il y a chez Zweig une urgence qui n'a rien d'une négligence mais qui tient à ce que l'acte même d'écrire vise avant tout à dépasser les crises de dépression, à retisser fébrilement ce qui se déchire en lui-même dans une sorte de sublimation permanente. Chez Zweig, la soie craque de partout car lui-même craque de partout. C'est certainement un élément déstabilisateur pour qui s'y frotte de l'intérieur. »

3. Les premiers traducteurs des œuvres de fiction de Zweig

Alzir Hella, anarchiste et ami de l'écrivain mondain et cosmopolite, a traduit en français de nombreuses nouvelles de Zweig, en solo (comme *Lettre d'une inconnue* [1922] pour Stock, Delamain et Boutelleau en 1927) ou en tandem avec Olivier Bournac (comme *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* [1925] aux éditions Victor Attinger en 1929). *Le Joueur d'échecs*, posté par Zweig à son éditeur deux jours avant son suicide, en 1942, paraît en 1944 chez Delachaux et Niestlé sans nom de traducteur, mais dans une traduction attribuée à Jacqueline Des Gouttes.

Jusqu'à il y a peu, le lecteur trouvait en librairie les principales nouvelles : *Amok*, *Lettre d'une inconnue*, *La confusion des sentiments*, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* et *Le joueur d'échecs* chez Stock, et d'autres, un peu moins connues, comme *Brûlant secret*, *La peur*, *La pitié dangereuse*, *Le chandelier enterré* chez Grasset, ou encore *Destruction d'un cœur*, *La gouvernante*, *Le jeu dangereux* chez Belfond, dans les traductions historiques.

Autour du cinquantième anniversaire de la mort de Zweig, en 1992, Belfond amorce le processus de retraduction : *Les prodiges de la vie* (trad. Hélène Denis, 1990), *L'amour d'Erika Ewald* (trad. Hélène Jeanroy-Denis, 1990), *Clarissa* (trad. Jean-Claude Capèle, 1992), *Wondrak* (trad. Hélène Denis, 1994) et *Le monde d'hier, souvenirs d'un Européen* (trad. Serge Niémetz, 1996). Quant à Grasset, il publie *Un soupçon légitime* en 2008 et *Le voyage dans le passé* en 2009 (trad. Baptiste Touverey).

Par ailleurs, toutes les traductions d'Alzir Hella et d'Olivier Bournac restent disponibles au Livre de Poche, soit dans leur version originale, soit révisées par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, sous des couvertures régulièrement renouvelées. Enfin, il existe un coffret de l'intégrale en trois volumes paru en Pochothèque en 1991, sous la direction des deux mêmes.

4. Opération Zweig 2013

Voici un panorama des retraductions de Zweig (nouvelles et romans exclusivement) arrivées en librairie dans la seule année 2013, classées par éditeur. GF Flammarion semble avoir voulu mettre un coup de projecteur sur les quatre nouvelles les plus célèbres. Laffont et la Pléiade ont fait le choix de l'intégrale ou presque. Quant à Payot, il publie, selon les termes de Christophe Guias, « des textes littéraires qui peuvent être utiles à leurs lecteurs et qui répondent aux grandes questions d'aujourd'hui, selon une approche à la fois littéraire et orientée sur les sciences humaines ». Le mouvement devrait se poursuivre en 2014 et en 2015...

GF Flammarion

Édition placée sous la direction de Charlotte von Essen

Quatre volumes traduits, préfacés et annotés par Diane Meur : *Le joueur d'échecs*, *Amok*, *Lettre d'une inconnue*, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*

Petite Bibliothèque Rivages

Édition placée sous la direction de Lidia Breda

La peur, traduit et préfacé par Pierre Deshusses

Le désarroi des sentiments (édition bilingue), traduit et préfacé par Pierre Deshusses

Signalons que Pierre Deshusses a également traduit chez cet éditeur la correspondance de Zweig avec Joseph Roth.

Petite Bibliothèque Payot

Édition placée sous la direction de Christophe Guias, avec chaque fois une préface d'un spécialiste autre que le traducteur ou l'éditeur

Amok, traduit par Leïla Pellissier et Corinna Gepner

Brûlant secret, traduit par Aline Oudoul

Destruction d'un cœur, traduit par Nicole Casanova

Le joueur d'échecs, traduit par Jean Torrent

Le monde sans sommeil, traduit par Olivier Mannoni

Lettre d'une inconnue, suivie de *La ruelle au clair de lune*, traduit par Leïla Pellissier et Corinna Gepner

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, traduit par Aline Weill

La confusion des sentiments, traduit par Olivier Mannoni

Bouquins Laffont

Édition placée sous la direction de Pierre Deshusses, comprenant trente-cinq récits, un avant-propos de l'éditeur qui se positionne comme membre d'une équipe de traducteurs, des préfaces des traducteurs et une abondante notice bibliographique sur chaque traducteur

Nicole Casanova : *L'étoile au-dessus de la forêt*, *Histoire d'une déchéance*, *Brûlant secret*, *La légende de la troisième colombe*, *Leporella*

Pierre Deshusses : *Rêves oubliés*, *Printemps au Prater*, *Une jeunesse gâchée*, *Lettre d'une inconnue*, *Mendel le bouquiniste*

Irène Kuhn : *La gouvernante*, *La femme et le paysage*, *Naufrage d'un cœur*, *Le mariage à Lyon*

Olivier Mannoni : *Dans la neige*, *L'amour d'Erika Ewald*, *Les miracles de la vie*, *Petite nouvelle d'été*, *La ruelle au clair de lune*, *Amok*

Tatjana Marwinski : *Deux solitudes*, *La confusion des sentiments*

Jörg Stickan, *Le chandelier enterré*

Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb : *La peur*, *Épisode au bord du lac Léman*, *Découverte inattendue d'un métier*

Françoise Wuilmart : *La marche*, *La croix*, *Histoire au crépuscule*, *La contrainte*, *Nuit fantastique*, *La collection invisible*, *Vingt-quatre*

heures de la vie d'une femme, Les sœurs (dis)semblables, Les joueurs d'échecs

La Pléiade

Édition intégrale placée sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, enrichie d'une éclairante préface de l'éditeur, d'une chronologie, de notices et de notes

1^{er} tome

Bernard Banoun : *Le voyage, La légende de la troisième colombe, Rachel dispute avec Dieu, Buchmendel*

Laure Bernardi : *Rue du Clair de lune*

Claire de Oliveira : *Les noces de Lyon, Naufrage d'un cœur, Confusion des sentiments*

Nicole Taubes : *Dans la neige, L'amour d'Erika Ewald, Une histoire au crépuscule, Brûlant secret, La femme et le paysage, Obsessions*

Marie-Ange Roy : *Rêves oubliés, Printemps au Prater, Deux solitudes, Fièvre écarlate, Histoire d'un naufrage, La nuit fantastique*

Isabelle Kalinowski : *L'étoile au-dessus de la forêt, Les yeux du frère éternel*

Claudine Layre : *Les deux Sœurs*

Jean-Pierre Lefebvre : *Un redoublant, La gouvernante*

Mathilde Lefebvre : *Lettre d'une inconnue*

Olivier Le Lay : *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*

Bernard Lortholary : *Les miracles de la vie, Angoisses, Wondrak, Amok*

Diane Meur : *La croix, Petite nouvelle d'été, Épisode au lac de Genève, La collection invisible*

Stéphane Pesnel : *Grandes heures de l'humanité*

2^e tome

Bernard Banoun : *Le chandelier enterré*

Laure Bernardi : *Était-ce lui?*

Isabelle Kalinowski : *Découverte inopinée d'un vrai métier, Un homme qu'on n'oublie pas*

Claudine Layre : *Clarissa*

Bernard Lortholary : *Nouvelle du jeu d'échecs*

Diane Meur : *Leporella*

Marie-Ange Roy : *Résistance de la réalité*

Dominique Tassel : *Le monde d'hier*

Nicole Taubes : *Ivresse de la métamorphose, Impatience du cœur, La vieille dette*

Folio Classique (dérivés de La Pléiade) : *Amok* (Bernard Lortholary), *Angoisses* (Bernard Lortholary), *Nouvelle du jeu d'échecs* (Bernard Lortholary), *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (Olivier Le Lay), avec une présentation et des notes de l'éditeur, Jean-Pierre Lefebvre
Cas particulier, *Le joueur d'échecs* paraît également en Folio Bilingue dans une traduction d'Olivier Mannoni.

5. Destin d'un grand texte (2013)

Schachnovelle (1942)

Le joueur d'échecs, trad. Diane Meur, GF Flammarion

Le joueur d'échecs, trad. Diane Meur, Étonnants classiques, Flammarion

Le joueur d'échecs, trad. Jean Torrent, Payot

Les joueurs d'échecs, trad. Françoise Wuilmart, Bouquin Laffont

Nouvelle du jeu d'échecs, trad. Bernard Lortholary, Gallimard, La Pléiade

Nouvelle du jeu d'échecs, trad. Bernard Lortholary, Gallimard, Folio Classique

Le joueur d'échecs, trad. Olivier Mannoni, Gallimard, Folio Bilingue

6. Côte à côte : extraits de six nouvelles et paroles de douze traducteurs

Nous avons choisi un extrait de six nouvelles et nous en donnons à chaque fois la première traduction, originale ou remaniée, et un maximum de versions parues en 2013. Les nouvelles apparaissent ici dans l'ordre suivant : *Lettre d'une inconnue*, *Amok*, *La ruelle au clair de lune*, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, *Brûlant secret* et *Le joueur d'échecs*. Les titres français peuvent varier selon les traducteurs.

Les extraits sont entrecoupés de paroles de douze traducteurs cités dans ce dossier qui ont bien voulu répondre à ces trois questions :

– Votre vision de Zweig (forme et fond) a-t-elle changé en passant du statut de simple lecteur à celui de traducteur ?

– Comment avez-vous perçu le style de Zweig ?

– Est-il facile à rendre en français ? Vous êtes-vous senti porté, emporté ou au contraire freiné ?

Lettre d'une inconnue (Brief einer Unbekannten)

« *Von dieser Sekunde an habe ich Dich geliebt. Ich weiß, Frauen haben Dir, dem Verwöhnten, oft dieses Wort gesagt. Aber glaube mir,*

niemand hat Dich so sklavisch, so hündisch, so hingebungsvoll geliebt als dieses Wesen, das ich war und das ich für Dich immer geblieben bin, denn nichts auf Erden gleicht der unbemerkten Liebe eines Kindes aus dem Dunkel, weil sie so hoffnungslos, so dienend, so unterwürfig, so lauernd und leidenschaftlich ist, wie niemals die begehrende und unbewußt doch fordernde Liebe einer erwachsenen Frau. »

« C'est depuis cette seconde que je t'ai aimé. Je sais que les femmes t'ont souvent dit ce mot, à toi leur enfant gâté. Mais crois-moi, personne ne t'a aimé aussi fort, comme une esclave, comme un chien, avec autant de dévouement que cet être que j'étais alors et que pour toi je suis toujours restée. Rien sur la terre ne ressemble à l'amour inaperçu d'une enfant retirée dans l'ombre ; cet amour est si désintéressé, si humble, si soumis, si attentif et si passionné que jamais il ne pourra être égalé par l'amour fait de désir et malgré tout exigeant, d'une femme épanouie. »

Lettre d'une inconnue, trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, revue par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Le Livre de Poche, 2011, p. 117

« À dater de cette seconde-là, je t'ai aimé. Je sais, les femmes ne t'ont que trop souvent dit ce mot. Mais crois-moi, personne ne t'a aimé aussi servilement, avec autant de soumission et de dévouement que l'être que j'étais alors et que j'ai toujours été pour toi. Rien sur terre n'égale l'amour inaperçu d'une enfant depuis l'ombre, parce qu'il est sans espoir, empressé, humble, vigilant et passionné comme ne le sera jamais l'amour d'une femme faite, lequel désire, mais inconsciemment exige aussi. »

Lettre d'une inconnue, trad. Diane Meur, GF Flammarion, 2013, p. 46

« Dès cette seconde, je t'ai aimé. Je le sais, les femmes t'ont souvent dit ce mot, à toi, l'enfant gâté. Mais crois-moi, personne ne t'a aimé ainsi, comme une esclave, comme un chien, personne n'a éprouvé à ton égard autant de dévotion que l'être que j'étais et suis resté pour toi, car rien sur terre n'égale l'amour ignoré d'un enfant de l'ombre parce que cet amour est plus désespéré, plus dévoué, plus soumis, plus à l'affût et plus passionné que ne le sera jamais l'amour fait de désir et d'exigence inconsciente d'une femme adulte. »

Lettre d'une inconnue, trad. Leïla Pellissier et Corinna Gepner, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 50

« C'est à partir de cette seconde que je t'ai aimé. Je sais que beaucoup de femmes t'ont dit ces mots, toi qui es si courtois. Mais

crois-moi, personne ne t'a aimé de façon aussi soumise, aussi dévouée, comme un animal fidèle ; ce fut ainsi depuis le début, car rien ici-bas ne ressemble à l'amour discret d'un enfant tapi dans l'ombre, parce que cet amour est sans espoir, servile, docile, attentif et passionné comme ne pourra jamais l'être l'amour d'une femme qui désire et inconsciemment exige. »

Lettre d'une inconnue, trad. Pierre Deshusses, Bouquins Laffont, 2013, p. 602

Paroles de traducteurs, première salve

Diane Meur : « J'avais gardé l'idée (j'ai surtout lu Zweig quand j'avais une vingtaine d'années) que ses histoires étaient simples, parce qu'on y entre facilement et qu'on les retient longtemps, ce qui fait qu'on ne s'arrête pas tellement au style. En m'attelant à la traduction, j'ai trouvé diablement difficile de rendre avec élégance ce style qui, regardé de près, est parfois lourd, marqué par une saturation sémantique, des répétitions ou des insistances. J'ai donc essayé d'avoir la main légère et, quand je le pouvais sans trahir le fond, de ramasser un peu : ainsi dans l'extrait précédent, où le sens de *verwöhnt* (qui s'est trop habitué à quelque chose, en est devenu gâté ou blasé) me paraissait suffisamment rendu par les adverbes. Sur le fond, en revanche, ma vision n'a pas tellement changé. Je me sentais freinée par le style, mais finalement j'aime assez ce travail au burin où il faut retourner, réagencer les mots, trouver des astuces pour qu'à l'arrivée tout y soit, sans que par ailleurs le mouvement de la phrase soit perdu. »

Pierre Deshusses : « Lire un auteur en allemand, Zweig ou un autre, c'est ne pas penser à la traduction. On ne bute donc pas sur des difficultés (il n'y a guère de difficultés de compréhension chez Zweig) et on se laisse porter, parfois emporter. C'est la traduction, même si elle est aussi une forme de lecture – intraitable et impitoyable – qui fait surgir les difficultés du passage d'une langue à une autre, quand ça ne passe pas justement. Si j'ai décelé parfois chez Zweig, à la lecture en allemand, un style souvent virtuose mais parfois redondant et maniéré, la traduction m'a montré qu'il pouvait être aussi brillant que négligent, accumulant les répétitions, les images parfois incongrues ou loufoques. J'en retire l'impression que Zweig est un brillant analyste et un brillant styliste mais il nécessite parfois certaines adaptations : si l'on traduisait Zweig vraiment tel qu'il écrit

dans certaines pages, le traducteur serait vite accusé d'être un mauvais traducteur.

Maître du suspense et de l'analyse psychologique, son style (qui évolue malgré tout en quarante ans de carrière, passant de l'impressionnisme à une forme d'expressionnisme) est, quand il s'agit de le traduire (au-delà des négligences de syntaxe ou de logique qui n'oblitérent pas son style) : subtil, époustouflant, lassant, splendide, séduisant, épuisant, étonnant, luxuriant, puissant, délicat, nuancé, mais finalement assez classique. L'écriture de Zweig n'est pas expérimentale.

Comme dans beaucoup d'œuvres d'auteurs différents, il y a des moments où l'on se sent porté et où l'on surfe sur les phrases, et d'autres moments où l'on a l'impression d'être derrière une charrue à tracer un sillon dans une terre lourde. Mais on s'aperçoit, à la relecture, que les passages difficiles ne sont finalement pas plus lourds que les autres : la lenteur du travail disparaît derrière le résultat et le flux du récit l'emporte. »

La ruelle au clair de lune (Die Mondscheingasse)

« Am nächsten Morgen wußte ich nicht mehr, was davon Traum oder Erlebnis war, und irgend etwas in mir wehrte sich dagegen, es zu wissen. Spät war ich erwacht, fremd in fremder Stadt, und ging, eine Kirche zu besehen, in der antike Mosaiken von großem Ruhme sein sollten. Aber meine Augen starrten sie leer an, immer deutlicher stieg die Begegnung der vergangenen Nacht auf, und ohne Widerstand trieb mich weg, ich suchte die Gasse und das Haus. Aber die seltsamen Gassen leben nur des Nachts, am Tag tragen sie graue, kalte Masken, unter denen nur der Vertraute sie erkennt. Ich fand sie nicht, so sehr ich suchte. Müde und enttäuscht kam ich heim, verfolgt von den Bildern des Wahns oder der Erinnerung. »

« Le lendemain matin, je ne savais plus ce qu'il y avait là-dedans de rêve ou de réalité, et quelque chose en moi m'interdisait de me le demander. Je m'étais éveillé tard, étranger dans une ville étrangère, et j'allai visiter une église, dans laquelle il y avait des mosaïques antiques d'une grande célébrité. Mais mes yeux restaient égarés dans le vide ; la rencontre de la nuit passée revenait à mon esprit de plus en plus nettement, et cela m'entraîna irrésistiblement à chercher la rue et la maison. Mais ces étranges rues ne vivent que la nuit ; le jour, elles portent des masques gris et froids, sous lesquels l'initié seul peut les reconnaître : J'eus beau la chercher, je ne la

trouvai pas. Fatigué et déçu, je rentraï à l'hôtel, poursuivi par les figures qu'agitait en moi l'illusion ou le souvenir. »

La ruelle au clair de lune, trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, revue par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Le Livre de poche, 1976, p. 92

« Le matin suivant, je ne savais plus ce qui avait été du rêve ou de la réalité, et quelque chose en moi refusait de le savoir. Je m'étais réveillé tard, étranger dans une ville étrangère, et allai visiter une église dont on vantait les mosaïques anciennes. Mais mes yeux regardaient sans voir, la rencontre de la nuit passée me poursuivait, et sans résister je me laissai entraîner, je cherchai la ruelle et la maison. Mais ces étranges petites rues ne vivent que la nuit, le jour elles portent un masque gris et froid, sous lequel seuls les habitués les reconnaissent. Je ne la retrouvai pas, malgré mes efforts. Las et déçu, je rentraï, poursuivi par les images du rêve ou du souvenir. »

La ruelle au clair de lune, trad. Leïla Pellissier et Corinna Gepner, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 138

« Le lendemain matin, je ne savais faire la part des choses entre rêve et réalité, et quelque chose en moi se hérissait à l'idée de le savoir. Je m'étais réveillé tard, étranger dans une ville étrangère, et je partis visiter une église dans laquelle étaient censées se trouver de fameuses mosaïques antiques. Cependant mes yeux ne virent rien lorsqu'ils se posèrent sur elles, la rencontre de la nuit précédente me hantait et elle me chassa de ces lieux sans que je puisse résister : je partis à la recherche de la ruelle et de la maison. Mais ces rues étranges ne vivent que la nuit, de jour elles portent des masques gris et froids sous lesquels seul celui à qui elles sont familières les reconnaît. J'eus beau chercher, je ne trouvai pas la mienne. Fatigué et déçu, je rentraï chez moi, poursuivi par les images que m'inspirait le délire ou le souvenir. »

La ruelle au clair de lune, trad. Olivier Mannoni, Bouquins Laffont, 2013, p. 499

« Le matin suivant je ne savais plus ce qui de tout cela était rêvé ou vécu, et quelque chose en moi se défendait de le savoir. Je m'étais réveillé tard, étranger dans une ville inconnue, et je sortis visiter une église où étaient censées se trouver des mosaïques anciennes très renommées. Mais mes yeux les fixaient d'un regard vide ; toujours plus distincte, la rencontre de la nuit passée refaisait surface en moi,

et elle m'emporta sans résistance, je cherchai la rue et la maison. Mais ces ruelles étranges ne vivent que la nuit, le jour, elles portent des masques gris, des masques froids sous lesquels seuls les initiés les reconnaissent. J'eus beau chercher, je ne la trouvai pas. Fatigué et déçu, je rentrai, poursuivi par les images de la chimère ou du souvenir. »

Rue du Clair de lune, trad. Laure Bernardi, La Pléiade, tome I, 2013, p. 502

Paroles de traducteurs, deuxième salve

Corinna Gepner : « J'ai été frappée par l'exacerbation constante des sentiments chez Zweig et par le caractère fuyant de son style. Zweig a une façon de décrire les choses – les objets, les lieux, les êtres – qui me semble déconnectée du « réel », autoréférentielle. C'est comme cela que je m'explique le côté proliférant, inflationniste de son écriture. Pour moi, derrière la maîtrise de l'écrivain, c'est une écriture en roue libre, une écriture de dépressif, de désespéré, qui n'arrive pas à se raccrocher à quoi que ce soit. Au début de mon travail, je ne trouvais pas le moyen de m'ancrer dans la langue, j'esthétisais le texte et cela n'allait pas, je brodais autour. Après réflexion, j'ai décidé de l'habiter dans ses aspérités, ses approximations, sans essayer de le réduire, de l'alléger, de le rendre plus "présentable". Et en me relisant, j'ai eu le sentiment que cela fonctionnait – pas parce qu'il me semblait être arrivée à quelque chose de convaincant en français, mais parce qu'il y avait à l'œuvre dans cette écriture un élément assez inexplicable, qui la tenait en dépit de ses faiblesses et qui produisait un effet assez fascinant. »

Olivier Mannoni : « Le style de Zweig est une sorte de mélopée. À la lecture, il fascine. À la traduction, on a souvent l'impression d'être embourbé, tout colle, les phrases sont longues, respirent bizarrement, les adjectifs pullulent. Et pourtant, dans la plupart des cas, cela fonctionne admirablement. À la relecture, on se demande comment on en est sorti, mais le résultat, léger, séduisant, semble ne pas avoir de rapport avec le travail de force, pour ne pas dire de forçat, qu'on a accompli. Du coup, ce qui apparaissait comme un novelliste brillant me donne l'impression de travailler sur des profondeurs littéraires insoupçonnées.

Le revers de la profondeur, c'est une indiscutable lourdeur, ou plutôt une épaisseur, comme un peintre qui mettrait trop de peinture pour

donner du relief et de la profondeur à ses tableaux. Quand Zweig est concis (*Dans la neige, Ypres, Amok* ou *Le Joueur d'échecs*), son style peut être à la fois sobre et éblouissant. Quand il donne dans le grandiloquent (*Les Miracles de la vie*), on tombe parfois dans le kitsch le plus insupportable. Il y a par ailleurs des tics de langage (le fameux *dumpf*, sourd, ou sourdement, qui revient à tout bout de champ et dans les contextes les plus divers). Eux aussi disparaissent quand il est vraiment brillant. Dans les textes un peu artificiels, comme *Les Miracles*, ils signalent un malaise évident, qui porte sans doute sur le fond.

C'est extrêmement difficile à traduire, parfois pénible, un sentiment partagé, je crois, par tous mes collègues. On est parfois entraîné par ses élans, ses brios, mais souvent on retombe ensuite dans ce style d'une invraisemblable densité, où l'on n'avance plus que lentement. Il faut, tout en restant fidèle, échapper à cette glaise qui forme le matériau de certains textes. Quand on y arrive – et on y arrive – survient ce miracle que le texte de Zweig non seulement tient debout, mais touche au génie. Un phénomène que je ne m'explique pas encore. Autre problème, les petites incohérences de certains textes. Dans *La confusion des sentiments*, un personnage allume la lumière et bute dans l'obscurité une seconde plus tard. Dans *Le joueur d'échecs*, un tic à la gauche du visage qui passe à droite à la fin du livre. Il y en a un certain nombre ; en version normale, on s'arrange. En bilingue, ça devient compliqué... Mais l'essentiel, ce sont les fulgurances, ces traits d'intelligence et de beauté qui traversent les textes. »

Amok (Der Amokläufer)

« Endlich kam ich, über Taue stolpernd, und vorbei an den eisernen Gewinden bis an den Kiel und sah hinab, wie der Bug in das Schwarze stieß und geschmolzenes Mondlicht schäumend zu beiden Seiten der Schneide aufsprühte. Immer wieder hob, immer wieder senkte sich der Pflug in die schwarzflutende Scholle, und ich fühlte alle Qual des besiegten Elements, fühlte alle Lust der irdischen Kraft in diesem funkelnden Spiel. Und im Schauen verlor ich die Zeit. War es eine Stunde, daß ich so stand, oder waren es nur Minuten : im Auf und Nieder schaukelte mich die ungeheure Wiege des Schiffes über die Zeit hinaus. »

« Enfin, trébuchant aux cordages et passant contre les étais de fer, j'atteignis le bordage et regardai la proue du navire s'avancer dans

l'ombre, et la clarté liquide de la lune jaillir, en écumant, des deux côtés de l'éperon. Toujours cette charrue marine se relevait et s'enfonçait de nouveau dans cette glèbe de flots noirs ; et dans ce jeu étincelant, je sentais toute la douleur de l'élément vaincu, je sentais toute la joie de la force terrestre. Au sein de cette contemplation, j'avais oublié le temps : y avait-il une heure que j'étais ainsi contre le bastingage, ou y avait-il seulement quelques minutes ? Au gré de l'oscillation, le gigantesque berceau du navire me balançait et m'emportait au-delà du temps. »

Amok, trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, revue par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Le Livre de Poche, 2011, p. 32

« Enfin, trébuchant sur des cordages et passant successivement les cabestans de métal, je parvins à la pointe¹ du navire et regardai l'étrave fendre l'eau noire comme une lame, tandis qu'un clair de lune fondu jaillissait en écumant des deux côtés. Le soc se soulevait puis replongeait dans cette glèbe liquide, perpétuellement, et je ressentais tous les affres de l'élément vaincu, toute la jouissance de la vigueur terrestre dans ce jeu étincelant. Et, absorbé par ma contemplation, je perdais le fil du temps. Étais-je là depuis une heure, ou seulement quelques minutes ? Le balancement alterné du navire, ce formidable berceau, m'avait soustrait à la temporalité. »

Amok, trad. Diane Meur, GF Flammarion, 2013, p. 45

« Trébuchant sur des cordages et longeant les étais de fer, j'arrivai enfin jusqu'à la proue et, baissant les yeux, regardai l'étrave cogner dans le noir et la lumière fondue de la lune jaillir, écumante, des deux côtés de la lame. Sans cesse la charrue s'élevait, sans cesse elle s'abaissait dans le flot noir de la glèbe et je sentais toute la souffrance de l'élément vaincu, tout le plaisir de la force terrestre à l'œuvre dans ce jeu étincelant. Et, à la regarder, je perdais la notion du temps. Cela faisait-il une heure que j'étais là ou juste quelques instants ? Dans son oscillation, le gigantesque berceau du navire m'emportait au-delà du temps. »

Amok, trad. Leïla Pellissier et Corinna Gepner, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 39

¹ NdT : Dans l'original : Kiel, « quille » ou « carène », mais d'après le contexte il s'agit probablement d'une confusion. Nous traduisons donc par ce terme qui n'a rien de technique.

« Trébuchant sur les cordages et longéant les filières de fer, j'arrivai enfin au bord et regardai, en bas, la proue s'enfoncer dans l'élément noir et rejeter des deux côtés du tranchant la lumière liquide de la lune. Le soc de cette charrue ne cessait de monter et de descendre dans la glèbe noire et ruisselante, et je ressentais dans ce jeu étincelant toute la douleur de l'élément vaincu, tout le plaisir de la force terrestre. Ce spectacle me fit perdre le sens du temps. Me trouvais-je ici depuis une heure, ou bien depuis quelques minutes seulement ? Dans ses mouvements de haut en bas, l'immense berceau du navire me transportait au-delà du temps. »

Amok, trad. Olivier Mannoni, Bouquins Laffont, 2013, p. 640

« Enfin je parvins, en trébuchant sur des câbles et en dépassant des treuils métalliques, jusqu'à l'étrave et, me penchant, je vis celle-ci foncer dans l'élément noir et faire jaillir en écume, de part et d'autre du sillon, la lumière en fusion de la lune. Sans cesse se relevait et replongeait le soc de cette charrue dans la glèbe noire et fluide, et je ressentais tout le supplice de l'élément vaincu, ressentais toute la jouissance qu'éprouvait la force terrestre à ce jeu étincelant. Et, à regarder ainsi, je perdis le temps. Y avait-il une heure que j'étais là debout, ou seulement des minutes ? En me balançant de haut en bas, l'énorme berceau du navire m'avait emporté au-delà du temps. »

Amok, trad. Bernard Lortholary, La Pléiade, tome I, 2013, p. 760

Paroles de traducteurs, troisième salve

Bernard Lortholary : « Vous me demandez si ma vision de Zweig a changé en passant du statut de simple lecteur à celui de traducteur. Non. En lisant des textes étrangers, souvent je me demande déjà comment traduire ! Et j'avais déjà traduit des pages du *Monde d'hier* avec des étudiants.

Le hasard (des défections) a fait qu'au lieu d'une nouvelle comme prévu, j'en ai traduit cinq (*Amok*, *Angoisses*, *Nouvelle du jeu d'échecs*, *Miracles de la vie*, *Wondrak*) et que toutes ont pour héroïne ou héros un personnage à la limite de la folie. Zweig tient alors le pari d'écrire un texte hybride : une sorte d'étude de cas qui est en même temps une nouvelle quasi policière. Pour mener l'analyse tout en maintenant la tension, souvent il force ses images et surcharge ses phrases.

Il me semble qu'on est toujours à la fois porté (par la qualité de l'original), emporté (par la narration, ou aussi bien par

l'argumentation), et freiné (par les contraintes propres à la langue d'arrivée).

Exemple de freinage : Zweig exploite à fond la possibilité qu'a l'allemand de préciser/surcharger le groupe nominal en multipliant les adjectifs épithètes et les propositions qualificatives participiales ; souvent le français ne peut pas suivre, il doit re-verbaliser l'énoncé, ce qui allonge la phrase, la complique autrement et change son rythme. »

Leïla Pellissier : « Le style de Zweig m'a laissée perplexe. J'étais parfois portée par la voix des personnages, leurs émotions me guidaient pour trouver la bonne tonalité en français, à d'autres moments au contraire, le style grandiloquent et les clichés les décrédibilisaient, je me sentais alors extérieure au texte et prenais presque comme un jeu le fait de devoir rendre ces envolées pleines de "jamais", de "toujours" et de "je te jure". Quant aux personnages, ils sont parfois incohérents, voire à la limite du ridicule, l'"inconnue" est tout étonnée de voir arriver l'homme qu'elle attend pourtant fébrilement devant chez lui ; ailleurs dans le texte, celui-ci semble vouloir à tout prix percer le secret de son identité alors que le drame de l'histoire est précisément qu'il s'en fiche pas mal ; tel autre personnage comprend avec "horreur" (on est souvent "saisi d'horreur" chez Zweig) qu'une femme vient de subir un avortement alors que c'est évident et que le lecteur l'a compris depuis longtemps, ce qui prête à sourire. Enfin, les textes contiennent des erreurs factuelles, notamment dans la chronologie, ce qui, certes, ne discrédite pas le propos lui-même, mais trahit une écriture rapide, pour ne pas dire un manque de sérieux. Ces éléments passent inaperçus à la première lecture et l'on "marche" car Zweig a le talent pour planter un décor et tenir en haleine, mais ils me semblent trahir quelque chose de plus profond : l'artificialité du propos. Je constate d'ailleurs que Zweig ne fait pas partie des auteurs qui ont influencé mes réflexions sur l'être humain, je n'ai pas cru à ses personnages. »

Brûlant secret (Brennendes Geheimnis)

« Nun schien es dem ungeduldigen Jäger an der Zeit, sein Wild anzuschleichen. Das Familiäre, der Dreiklang in dieser Angelegenheit mißfiel ihm. Es war ja ganz nett, so zu dritt zu plaudern, aber schließlich, Plaudern war nicht seine Absicht. Und er wußte, daß das Gesellschaftliche mit dem Maskenspiel seiner Begehrlichkeit das

Erotische zwischen Mann und Frau immer retardiert, den Worten die Glut, dem Angriff sein Feuer nimmt. Sie sollte über der Konversation nie seine eigentliche Absicht vergessen, die er – dessen war er sicher – von ihr bereits verstanden wußte. »

« L'heure parut venue à l'impatient chasseur de presser le gibier. Ce qu'il y avait de familial dans ces relations, l'existence d'un trio, lui déplaisait. C'était, certes, une chose bien gentille de causer ainsi à trois, mais finalement son intention n'était pas de causer. Et il savait que la mondanité, avec le jeu masqué de ses concupiscences, retarde toujours le jaillissement érotique entre l'homme et la femme, enlève aux paroles leur ardeur et à l'attaque son feu. Il ne fallait pas que la conversation fût jamais oublier à cette femme l'intention véritable du baron, que, il en était sûr, elle avait déjà comprise. »

Brûlant secret, trad. Alzir Hella, Le Livre de poche, 1945, p. 35

« Le chasseur impatient eut alors l'impression qu'il était temps de s'approcher prudemment de son gibier. La tonalité familiale, le triple accord de cette affaire, lui déplaisaient. Certes, il était bien gentil de bavarder à trois, mais enfin, la causerie n'était pas son but. Et il savait que les mondanités, où le désir se cache sous un jeu de masques, retardent toujours les rapports érotiques entre l'homme et la femme, ôtent aux mots leur ardeur et son feu à l'attaque. La dame, pendant qu'ils devisaient, ne devait jamais oublier ses intentions réelles, qu'elle avait — il en était certain — déjà comprises. »

Brûlant secret, trad. Aline Oudoul, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 65

« À présent, le chasseur impatient jugeait le moment venu de s'approcher à pas feutrés de son gibier. Le côté débonnaire, le triple accord dans cette affaire, lui déplaisait. C'était très gentil de bavarder ainsi à trois mais, finalement, bavarder n'était pas dans ses intentions. Et il savait que la sociabilité, le jeu de masques de la concupiscence entre homme et femme, retarde toujours l'érotisme, ôte aux paroles leur ardeur et à l'attaque son feu. Il ne fallait jamais qu'elle oublie dans la conversation l'intention effective de l'homme, intention – il en était sûr – qu'elle avait déjà comprise. »

Brûlant secret, trad. Nicole Casanova, Bouquins Laffont, 2013, p. 369

« Au chasseur impatient, le moment sembla venu d'approcher son gibier. L'accord parfait, familial, de leurs voix, ne le satisfaisait guère dans cette affaire. C'était bien gentil de bavarder à trois, mais enfin, son

but n'était pas de bavarder. Il savait fort bien que le jeu social, qui dissimulait les désirs sous un masque, ne faisait jamais que retarder l'expression de l'érotisme entre l'homme et la femme, que tiédir la braise des mots, qu'affaiblir l'ardeur de l'attaque. Il ne fallait pas lui laisser oublier, sous le couvert de la conversation, la nature de ses véritables désirs à lui, dont il était sûr qu'elle la connaissait déjà. »

Brûlant secret, trad. Nicole Taubes, La Pléiade, tome I, 2013, p. 374

Paroles de traducteurs, quatrième salve

Aline Oudoul : « En me plongeant dans la lecture de Zweig en allemand, je me suis aperçue que son style était tout sauf uniforme. Il est parfois assez relâché, voire plat, et dans certains passages, il touche au sublime. Dans l'ensemble, j'ai trouvé que c'était un auteur très difficile à traduire, car, outre ses inégalités de style, sa rigueur grammaticale est très approximative, ce qui met souvent le traducteur dans l'embarras. Me confronter à la traduction de *Brûlant secret* et d'autres textes qui paraîtront en 2014 a donc représenté pour moi un défi. Se confronter à la traduction de Zweig est très éprouvant, mais aussi extrêmement gratifiant. »

Nicole Taubes : « Ma vision de Zweig a beaucoup changé en passant du statut de simple lectrice à celui de traductrice. Je n'avais lu, jeune fille, qu'un seul des récits que j'ai retraduits ici, *L'amour d'Erika Ewald*, et d'autres que je n'ai pas eu à retraduire, et surtout le roman *L'impatience du cœur* dans lequel, à l'époque, je voyais plus une "lecture romanesque pour jeune fille". Je n'y ai découvert le "Viennois" nostalgique de son monde perdu qu'à l'occasion de cette Pléiade, cinquante ans plus tard. C'est celui-là qui m'a séduite aujourd'hui. Quant au style, je l'ai trouvé alourdi de répétitions, lent, un peu suranné. Zweig est difficile à traduire en raison de ce style un peu démodé, justement, mais je me suis sentie portée par le désir de faire revivre au lecteur cette époque si importante, si tragique, de l'histoire de l'Europe, si typique de la culture viennoise. »

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme (Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau)

« *Ich weiß nicht, ob Sie zufälligerweise einmal selbst bloß die grünen Tische ins Auge gefaßt haben, nur das grüne Karree allein, wo in der Mitte die Kugel wie ein Betrunkener von Zahl zu Zahl taumelt und innerhalb der viereckig abgegrenzten Felder wirbelnde Fetzen von Papier, runde Stücke Silber und Gold hinfallen wie eine Saat, die*

dann der Rechen des Croupiers sensescharf mit einem Reißwegmäht oder als Garbe dem Gewinner zuschaufelt. »

« Je ne sais pas si par hasard vous-même vous avez, un jour, simplement contemplé les tables vertes, rien que le rectangle vert au milieu duquel la boule vacille de numéro en numéro, tel un homme ivre, et où, à l'intérieur des cases quadrangulaires, des bouts tourbillonnants de papier, des pièces rondes d'argent et d'or tombent comme une semence qu'ensuite le râteau du croupier moissonne d'un coup tranchant, comme une faucille, ou bien pousse comme une gerbe vers le gagnant. »

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, trad. Olivier Bournac et Azir Hella, Le Livre de poche, 1925

« Je ne sais si vous avez eu l'occasion vous-même d'observer uniquement les tables vertes, le rectangle vert au milieu duquel la bille titube de numéro en numéro comme un homme ivre, pendant que, sur les cases quadrangulaires, papier-monnaie tourbillonnant, pièces rondes d'argent et d'or tombent en semis et forment une moisson que fauche le râteau du croupier, ou qu'il pousse comme une gerbe vers le gagnant. »

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, trad. Diane Meur, GF Flammarion, 2013, p. 61

« J'ignore si, par hasard, vous avez un jour simplement contemplé les tables vertes, le seul rectangle au milieu duquel la boule, telle un ivrogne, tangué de numéro en numéro ; et où des bouts de papier tourbillonnants, des pièces rondes d'or et d'argent tombent dans les cases comme des semailles que le râteau du croupier, tranchant comme une faux, récolte d'un coup sec ou expédie en gerbe au gagnant. »

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, trad. Aline Weill, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 71

« Je ne sais pas s'il vous est arrivé à l'occasion de ne contempler que le tapis vert, rien que ce rectangle vert au centre duquel la boule titube d'un numéro à l'autre comme un homme ivre, et où, à l'intérieur des cases carrées bien délimitées, des bouts de papier tourbillonnent, des pièces rondes d'argent ou d'or tombent comme une semence que le râteau du croupier moissonne ensuite avec la précision de la faucille ou pousse comme une gerbe vers le gagnant. »

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, trad. Françoise Wuilmart, Bouquins Laffont, 2013, p. 828

« Je ne sais s'il vous est déjà arrivé de contempler vous-même le seul tapis vert, rien que ce carré vert au centre duquel la boule titube d'un numéro à l'autre comme un ivrogne et où, dans les limites des cases quadrangulaires, virevoltent les bouts de papier, tombent comme une moisson les rondes pièces d'or et d'argent que le râteau du croupier moissonnera d'un coup comme la lame d'une faux ou poussera en gerbe vers le gagnant. »

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, trad. Olivier Le Lay, La Pléiade, tome I, 2013, p. 841

Paroles de traducteurs, cinquième salve

Françoise Wuilmart : « Ce qui m'a frappée et attirée dans les nouvelles de Zweig, c'est l'écriture à fleur de peau derrière laquelle on sent, par le choix lexical, le rythme, le souffle, un vécu émotionnel intense. Il y a comme une sorte de frénésie et souvent de passion dévorante qui affleure dans le style. Certes, cette puissance narrative (Zweig est aussi un maître du suspense) est sans doute responsable de certaines erreurs ou faiblesses stylistiques : celles d'un écrivain qui écrit parfois trop vite, emporté dans son élan créateur (répétitions malheureuses, clichés...). Mais ces infimes taches ne sauraient à mon sens assombrir le côté flamboyant de cette écriture, celle d'un vécu intense rendu avec une précision et un charisme réellement poétiques.

Je suis de ces traducteurs qui ont besoin d'empathie avec un texte pour bien le traduire. Je me suis donc aisément laissé emporter par le souffle zweiguien, et j'ai tenté de le rendre au plus près en privilégiant dans la version française le champ sémantique et les résonances provoqués par ce style. Pour me conformer à ce projet, j'ai souvent dû m'écarter en apparence du texte original afin de rejoindre le fond de l'écrit. J'ai donc souvent traduit avec ce que j'aime appeler « l'œil étymologique », en ne traduisant pas par exemple *Augenstern* par iris ou pupille (*Collection invisible*), ni *urtümlich* par primitif (*Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*), mais en faisant émerger dans la traduction française l'écho sémantico-poétique que ces deux termes évoquent immanquablement en allemand. Dans l'ensemble j'ai toujours tenté d'accorder mes choix sur le ton à la clé de l'écriture zweiguienne, tellement sensible à la lumière dans la nuit, berceau de l'émergence du Secret. Bref, il m'a importé plus que tout de préserver la polysémie et le mystère de ce secret en partie freudien que Zweig cerne sans jamais le nommer. »

Le joueur d'échecs (Schachnovelle)

« An kleinen Zeichen wurde ich beunruhigt gewahr, daß mein Gehirn in Unordnung geriet. Im Anfang war ich bei den Vernehmungen noch innerlich klar gewesen, ich hatte ruhig und überlegt ausgesagt ; jenes Doppeldenken, was ich sagen sollte und was nicht, hatte noch funktioniert. Jetzt konnte ich schon die einfachsten Sätze nur mehr stammelnd artikulieren, denn während ich aussagte, starrte ich hypnotisiert auf die Feder, die protokollierend über das Papier lief, als wollte ich meinen eigenen Worten nachlaufen. »

« À de petits signes inquiétants, je compris que mon cerveau se détraquait. Au début, j'avais la tête claire en présence de mes juges, et je faisais des dépositions calmes et réfléchies ; je triais parfaitement dans mon esprit ce qu'il fallait dire et ce qu'il ne fallait pas dire. Maintenant, je n'articulais plus même une phrase toute simple sans bégayer, car tout en la prononçant, je fixais, hypnotisé, la plume du greffier qui courait sur le papier, comme si je voulais courir après mes propres paroles. »

Le joueur d'échecs, sans nom de traducteur [Jacqueline Des Gouttes], Delachaux & Niestlé, 1944

« À de menus indices, je me rendais compte non sans inquiétude que mon cerveau se troublait. Au début, j'avais réussi à rester lucide au cours des auditions, j'avais déposé nettement, posément ; j'arrivais encore à réfléchir à deux niveaux : ce que je devais dire et ce que je ne devais pas dire. À présent, même pour les phrases les plus simples, je ne faisais plus que bredouiller, car pendant que je déclarais quelque chose, mes yeux se fixaient, hypnotisés, sur la plume qui courait sur la feuille du procès-verbal, comme si je voulais poursuivre mes propres paroles. »

Le joueur d'échecs, trad. Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Le Livre de poche, 2013, p. 74

« À certains petits signes, je notais avec inquiétude que mon cerveau se détraquait. Au début, mes idées restaient encore claires pendant les interrogatoires, je faisais des réponses calmes et réfléchies ; j'arrivais encore à sérier les choses à dire et les choses à ne pas dire. Maintenant, j'étais incapable d'articuler les phrases les plus simples sans bégayer, car tout en parlant je fixais, hypnotisé, la plume qui prenait mes déclarations en note, comme si j'avais voulu les rattraper. »

Le joueur d'échecs, trad. Diane Meur, GF Flammarion, 2013, p. 73

« À certains petits signes, je m'apercevais avec inquiétude que mon cerveau se détraquait. Au début, j'avais encore l'esprit clair pendant les interrogatoires, mes réponses étaient calmes et réfléchies ; ma pensée savait encore faire le tri entre les choses à dire et à ne pas dire. Maintenant, je n'étais déjà même plus capable d'articuler les phrases les plus simples sans bégayer, car tout en les formulant, je fixais, hypnotisé, la plume qui courait sur le papier pour prendre note de mes déclarations, comme si j'avais voulu rattraper mes propres mots. »

Le joueur d'échecs, trad. Jean Torrent, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 100

« Certains petits signes inquiétants me firent comprendre que mon cerveau était en train de se détraquer. Lors des premiers interrogatoires, mon esprit était encore clair et mes dépositions étaient calmes et réfléchies ; je savais encore parfaitement faire le tri entre ce que je devais dire et ne pas dire. Maintenant, je ne pouvais plus articuler les phrases les plus simples qu'en bégayant car, tout en faisant ma déposition, je fixais, hypnotisé, la plume du greffier qui courait sur le papier, comme si je voulais rattraper mes propres paroles. »

Les joueurs d'échecs, trad. Françoise Wuilmart, Bouquins Laffont, 2013, p. 1245

« À de petits signes, je me rendis compte avec inquiétude que mon cerveau commençait d'être gagné par le désordre. Au début, lors des interrogatoires, j'étais encore intérieurement lucide, mes dépositions étaient réfléchies et calmes ; cette pensée à deux niveaux, sur ce que je devais dire et ne pas dire, fonctionnait encore. À présent, je ne pouvais plus articuler même les phrases les plus simples qu'en bafouillant, car tout en parlant je fixais un regard hypnotisé sur la plume qui courait sur le papier du procès-verbal, comme si je voulais courir après mes propres paroles. »

Nouvelle du jeu d'échecs, trad. Bernard Lortholary, Folio Classique (édition dérivée de la Pléiade), 2013, p. 71

« À de petits signes, je pris conscience avec inquiétude que mon cerveau ne fonctionnait plus normalement. Au début, pendant les interrogatoires, j'avais encore l'esprit clair, j'avais fait une déposition calme et réfléchie ; ce système de double pensée qui m'indiquait ce que je devais dire et ne pas dire remplissait encore son rôle à l'époque. Mais désormais je ne parvenais plus qu'à bredouiller jusqu'aux phrases les plus simples, car tandis que je faisais ma déposition, je

regardais, comme hypnotisé, la plume qui courait sur le papier du procès-verbal comme si je voulais rattraper mes propres mots. »
Le joueur d'échecs, trad. Olivier Mannoni, Folio (Bilingue), 2013, p. 109

Paroles de traducteurs, sixième salve

Laure Bernardi : « J'avais déjà eu l'occasion de traduire Zweig puisque les éditions Grasset m'avaient confié la traduction des tomes deux et trois de la correspondance, mais le travail sur ces deux nouvelles a été assez différent. Les deux textes différaient d'ailleurs eux-mêmes de façon assez nette. Le style de Zweig n'est pas forcément homogène, et on observe une alternance parfois déconcertante de passages d'une très grande densité stylistique et d'autres qui semblent écrits presque "à la louche", dans un mélange d'ampleur et de facilités. C'est d'ailleurs un paradoxe intéressant : le style de Zweig est très souvent décrié, y compris par ceux qui le lisent avec bonheur. L'un des enjeux dans la traduction est de préserver ces spécificités, de ne pas trop lisser ou corriger le texte dont l'une des qualités est à mon sens aussi cette diversité, tout en rendant la vivacité et la force du texte sans l'appesantir dans la traduction. »

Jean Torrent : « Pourquoi ce sentiment que Zweig est un auteur qu'on lit au sortir de l'adolescence ? Avec pour corollaire – qui n'est pas un corollaire obligé, Kafka en étant peut-être le contre-exemple canonique – que c'est un écrivain qu'on ne relit pas. Je n'ai pas de réponse, sinon que c'est là en effet mon expérience personnelle. Lorsque j'ai donc repris, cette fois-ci pour la traduire à la demande de Christophe Guias, la *Schachnovelle*, dernier récit du plus cosmopolite des Viennois, autant dire que j'en avais tout oublié ou presque, les éventuelles spécificités de Zweig se perdant dans une brume qui me semblait monter des bords du Danube, où l'invention de la psychanalyse, les ultimes feux de la double monarchie *K. und K.* et la fabuleuse éclosion d'un *Ver Sacrum* précurseur de toutes les Sécessions se mêlaient en une "Apocalypse joyeuse", extraordinaire lever de rideau sur le siècle des totalitarismes et de la mort en masse. On me demande de répondre ici à une autre question, à peine moins embarrassante : celle du style de Zweig. J'ose une hypothèse iconoclaste : l'écriture de Zweig est sans style. C'est le sentiment que j'ai éprouvé en tout cas devant *Le joueur d'échecs*, une âpreté ou un à-peu-près qui est le fruit nécessaire de l'urgence, l'enfant difforme

d'une confusion et d'une asphyxie qui me paraissent aller au-delà de toute considération de littérature ou de style, comme si Zweig n'était plus dans ce "monde d'hier" dont il pouvait encore déplorer quelque temps plus tôt la perte, en lui prêtant une sorte de survivance à travers l'entretien mélancolique du souvenir, mais déjà dans "l'après", qu'il s'empressera d'ailleurs de quitter, aussitôt ce constat établi. Mais ce n'est là, bien sûr, qu'une opinion personnelle, illégitime et hâtive, car je n'ai pas relu Zweig. »

Nous terminerons cet abondant dossier en nous penchant avec deux éditeurs sur la question de la retraduction des titres.

« Retraduire, dit **Jean-Pierre Lefebvre**, c'est souvent retraduire le titre, et parfois le changer. Le titre n'appartient pas entièrement à l'auteur : l'éditeur en apprécie la vigueur marchande sur la couverture, en compagnie d'images qu'il choisit. Zweig n'échappe pas à cette contrainte, mais peut profiter de la liberté de l'éditeur. Parfois, à l'inverse, la retraduction restitue simplement une littéralité abusivement perdue pour la même raison dans des éditions antérieures. Ainsi la *Schachnovelle* n'est pas consacrée à un "joueur d'échecs", ni même à plusieurs, mais au jeu lui-même dont le titre ne saurait détourner l'attention. Ainsi la *Mondscheingasse* est, pour une oreille viennoise, un nom de rue presque banal (ici la rue des bordels dans un port), et pas une romantique "ruelle au clair de lune". Parfois, c'est le déictique qui faussait tout, c'est pourquoi le titre monosyllabique *Angst* a été traduit par l'hitchcockien "Angoisses" au pluriel, pour éviter la catégorie psychique du mot au singulier, et dans la foulée *Der Zwang* a subi le même sort ("Obsessions") pour rejoindre la catégorie de compulsion obsessionnelle et respecter sa dimension spécifiquement subjective dans la nouvelle. *Scharlach* désignant aussi la couleur écarlate, l'autre nom médical de la scarlatine ("Fièvre écarlate") pouvait être sollicité, mais à l'inverse nous avons préféré garder le sobriquet yiddish "*Buchmende!*" pour la nouvelle du même nom. Enfin j'aurais aimé traduire *Verwirrung der Gefühle*, par le plus jazzy et moins équivoque "Troubles", mais ça n'est pas passé ! Pour "Les deux sœurs si semblables et si différentes", le titre allemand était si lourd et long, qu'on a simplifié ("Les deux sœurs"). La difficulté majeure que présente ce genre d'interventions tient à la place culturelle qu'a prise sous un titre parfois problématique une œuvre de grande notoriété. Seule la très célèbre nouvelle *Amok* échappait

apparemment aux dilemmes, bien que le mot n'ait pas du tout le même sens dans la langue allemande (où il est germanisé et quasi trivial) et en français (où il est purement exotique), mais c'est un titre "hors catégorie"... »

Le titre, donc, ne se traduit pas seulement en fonction de la nouvelle concernée et des connotations d'un mot à une époque donnée, mais de celles dont il peut se charger au fil du temps et ailleurs que dans l'œuvre de l'auteur traduit, ainsi qu'en témoigne ici **Pierre Deshusses** à propos de la nouvelle *Verwirrung der Gefühle*, dont le titre est généralement traduit par "La confusion des sentiments" : « Pour ma part, j'ai préféré choisir "désarroi" plutôt que "confusion", qui me semble davantage correspondre à l'idée de Zweig et également au sens de *Verwirrung* que l'on trouve en écho dans l'œuvre de Musil *Les désarrois de l'élève Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*).

LE
MYSTÈRE
S'ÉPAISSIT

WILLIAM DESMOND

Préambule

C'était au mois d'octobre dernier. Je conversais par mail avec William Olivier Desmond à propos de l'atelier qu'il animerait au mois de janvier suivant à l'École de Traduction. Il m'avait déjà envoyé une brève bio et un beau texte préparatoire. Et dans son dernier courriel, au moment où tout semblait bouclé, il me donna cette précision tout en me demandant de la garder pour moi, pour que personne « n'ait la mauvaise idée de penser qu'il n'était plus bon à rien » : « Je dois me faire opérer d'une valve mitrale qui déconne un peu trop depuis quelques temps. C'est du lourd. »

Trop lourd pour lui, ça existait, même s'il le disait avec le style de ses polars. On ne lui a pas reconduit le « bail emphytéotique » dont il me parlait ce jour-là comme d'une quasi-certitude. En janvier, l'école a travaillé, sans lui, sur son œuvre de grand traducteur. Mais il nous a laissé ce texte qui en dit tant sur notre dur et beau métier.

Deux yeux perçants, un accent rocailleux, peut-être une de ses dernières trouvailles œnologiques sur le coin de la table, on croit l'entendre parler, avec sa fougue habituelle, du travail, de la littérature, de la vie.

Salut, William, à la tienne, une fois de plus, et à la prochaine !

Olivier Mannoni

Introduction : deux ou trois points de méthodologie

J'ai signé ma première traduction en 1975. Depuis, j'ai largement dépassé le nombre de deux cents livres traduits. Quantité n'égale évidemment pas qualité, mais cela peut aider à comprendre d'où je parle : du point de vue exclusif du praticien. Certes, j'ai jeté quelques coups d'œil sur des textes de traductologie ; c'est très savant, parfois très jargonnant, et je les ai trouvés plutôt stériles, sauf peut-être les deux chapitres que Georges Steiner consacre à la traduction dans *Après Babel*, car il les replace dans un cadre plus large, celui des langues que nous parlons, et il est le premier à dénoncer l'impuissance de la traductologie en tant que science. Le théorème de Gödel nous a appris depuis longtemps qu'un ensemble complexe ne peut démontrer sa propre validité à l'aide des éléments qui le composent : or la traductologie se sert forcément du langage pour décrire les opérations de la traduction, c'est-à-dire qu'elle utilise non pas ses règles propres, mais celles qui gouvernent son objet d'études, ce qui rend son propos essentiellement caduc. (*Après Babel*, p. 292-293.)

Comme je vais vous parler d'une chose que nous partageons – notre ressenti, nos interrogations et nos petits arrangements, quand nous traduisons –, j'ai bon espoir d'avoir de votre part des questions et des objections, pour reprendre la formule de François Châtelet. Donc, n'hésitez pas à lever la main.

Troisième point : j'ai divisé mon intervention en deux parties avant tout pour des raisons pratiques, mais il sera au fond question de la même chose dans les deux cas, simplement abordée de points de vue différents.

Quatrième point : je vais vous paraître parfois hors sujet. C'est bien possible. Mais certains chemins de traverse ont un charme

irrésistible et de toute façon, il n'y a qu'en géométrie que la ligne droite est le chemin le plus court d'un point à un autre.

Le mystère s'épaissit

Ce mystère qui s'épaissit dont je veux vous parler ne peut pas être décrit, sans quoi ce ne serait plus un mystère. Il faudra donc avoir recours à la technique bien connue de la théologie négative, celle aussi des paléontologues : on décrit « ce dont on ne peut parler » par son empreinte ; ainsi le monde serait-il l'empreinte de Dieu, de même que la forme en négatif du pied d'un dinosaure nous donne une idée du dinosaure.

Ne pouvant dire ce qu'il est, nous sommes forcés d'aborder ce mystère par la bande, en se posant avant tout des questions. Et la première qui me vient à l'esprit est celle-ci : comment diable fonctionne la transmission de pensée ?

Vous ne croyez peut-être pas à la transmission de pensée et pourtant, vous la pratiquez plus que quiconque. La lecture d'un texte dans notre langue, ou dans une autre langue, écrit par un auteur vivant ou mort depuis des siècles, est de la pure transmission de pensée, non seulement dans l'espace, mais dans le temps. C'est avec la pensée de l'auteur que nous entrons en relation, voire en communion, non avec les mots qu'il a choisis pour nous la faire partager. Avec sa pensée et avec ses émotions, avec son univers tant intellectuel qu'affectif, dans les textes que nous qualifions de littéraires.

Que cette transmission soit parfois maladroite, ou brouillée, ou incomplète, ou encore sujette à des interprétations différentes n'y change rien : le phénomène a bien eu lieu.

Les cultures sans écriture la connaissaient : mais sous sa forme fondatrice, c'est-à-dire dans le dialogue, la communication instantanée, ici et maintenant. L'invention de l'écriture a ceci de prodigieux qu'elle permet à ce dialogue de voyager dans le temps et dans l'espace, créant ainsi une sorte de quatrième dimension. Ce n'est pas le lieu ici d'épiloguer sur les conséquences colossales qu'a eues cette avancée – chacun de vous est bien placé pour savoir ce qu'elles sont.

Nous allons faire à présent un petit détour par un article du journal *Le Monde* qui nous permettra de voir comment le mystère s'épaissit encore.

Traduire, une histoire de maux¹

Le *Monde* a publié, en 2008, un entretien avec un traducteur reconnu, Pierre-Emmanuel Dauzat. Comme tous mes collègues ayant lu ce papier, je n'ai pu m'empêcher de tiquer sur une affirmation rapportée par le journaliste qui l'interrogeait : Pierre-Emmanuel Dauzat prétendait en effet qu'il traduisait de plusieurs langues, même de celles qu'il ne connaissait pas. Ou Pierre-Emmanuel Dauzat est un plaisantin (ce que je ne crois pas, comme l'atteste son œuvre de traducteur), me suis-je dit sur le coup, ou le journaliste s'est laissé bernier par une boutade destinée à voir jusqu'où pouvait aller sa crédulité.

On peut cependant faire de cette provoc le départ d'une réflexion sur notre pratique, en commençant par la rapprocher de *Dire presque la même chose*, réflexion sur la traduction proposée par Umberto Eco. Rarement titre aura aussi bien ramassé en une formule le propos d'un ouvrage. Tout est dans ce « presque », petit adverbe d'aspect insignifiant qui est pourtant toujours la mise en évidence d'une faille, d'une absence, d'une imperfection, signe et signature, en fin de compte, de notre humanité.

Je suis en effet tenu, comme traducteur, de considérer que l'œuvre dont on m'a confié la traduction est parfaite ; que mon travail pourra au mieux approcher de plus ou moins près, et dans ma langue, cette perfection absolue qui serait le propre de l'original. Pour cela, je dois « respecter » cet original, sans que personne ne soit capable de dire jusqu'où doit aller ce respect et comment je dois m'y prendre, car la notion varie au gré des conceptions que s'en font les directeurs de collection censés cornaquer les traducteurs. Or cette pétition de principe n'a aucune validité.

L'œuvre originale, en effet – comme le sait fort bien son auteur –, est imparfaite. Il a fait de son mieux, aucun doute, mais en son for intérieur, il sait très bien qu'il est loin du compte.

Tout écrivain rêve d'écrire le livre parfait, le livre dans lequel il n'y aurait aucune faiblesse, aucune facilité, aucun trucage, un livre dans lequel chaque ligne serait un bonheur d'écriture – et de lecture. Cela, je le sais d'autant mieux que je suis également écrivain. J'ai beau faire le faraud quand je suis publié, il y a tout au fond de moi un petit

¹ NdÉ : Cette section a paru sous une forme légèrement différente sur le site de Pierre Assouline, « La République des Livres », le 27 novembre 2013 : <http://larepubliquesdeslivres.com/traduire-une-histoire-de-maux/>.

diablotin qui ricane et me traite de faussaire, d'arnaqueur, de bidonneur – d'imposteur, comme l'avait très bien senti Jean Cocteau, puisqu'il en a même fait le titre d'un de ses romans.

Ce diablotin ne m'empêche pas de dormir, mais il est bien là. Indélogeable. Donc le traducteur est confronté à un travail grevé, en réalité, de toutes sortes d'imperfections, des imperfections dont on ne parle qu'à mots couverts à son directeur littéraire. Mais à quoi sont-elles dues ? D'où vient qu'en dépit de tous leurs efforts, les plus grands auteurs nous livrent un ouvrage imparfait ?

Au fait que cet ouvrage, dans sa langue d'origine, est *déjà* une traduction. Oui, une traduction. C'est ici que nous retrouvons le mystère. L'auteur, pour l'écrire, a en effet été obligé de *traduire sa pensée*. « Écrire quoi que ce soit, aussitôt que l'acte d'écrire exige de la réflexion et n'est pas l'inscription machinale et sans arrêts d'une parole intérieure et toute spontanée, est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre », remarquait Valéry².

Proust relève quelque chose de très voisin lorsqu'il remarque, à propos du livre parfait que chaque écrivain rêve d'écrire : « ... un grand écrivain n'a pas [...] à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur³. »

Comme nous le vivons tous quotidiennement dans nos têtes, il existe un au-delà des mots que nous appelons pensée, chose par définition toute personnelle et totalement insaisissable dans son unicité, et que la langue que nous employons a pour charge de restituer au mieux – et voilà que nous retrouvons le *presque* d'Eco, car nous avons toujours plus ou moins l'impression, en particulier quand nous ne nous exprimons pas « machinalement », que nous n'avons pas dit exactement ce que nous voulions dire. Et comme nous le savons bien ! Qui n'a jamais eu l'occasion d'avouer : *Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire... Je ne sais pas comment le dire... C'est difficile à dire...* et ainsi de suite.

Le discours, parlé ou écrit, est donc le résultat d'un compromis entre une pensée à la coloration unique, ondoyante, instantanée et donc fuyante, et le langage, l'instrument à notre disposition pour la

2 Dans *Variations sur les Bucoliques* (*Œuvres*, Gallimard, coll. La Pléiade, 1962, t. I, p 211).

3 Marcel Proust, *Le temps retrouvé*.

traduire par le biais d'une langue particulière avec son vocabulaire, sa syntaxe et sa grammaire, c'est-à-dire une structure complexe, d'une grande souplesse, certes, mais en fin de compte fixe et en principe cohérente. À ce titre, les mots, qui forment un système de référents normalement compris – à peu près de la même manière pour les plus courants – par tous les locuteurs d'une langue, sont des clichés bien pratiques, mais pratiques comme le sont des pièces standardisées : ils ne s'adaptent jamais de manière totalement adéquate à « ce qu'on a voulu dire ». Les mots sont l'équivalent du prêt-à-porter, et l'écrivain est celui qui s'efforce de faire du sur mesure en utilisant les mêmes tissus, fils et accessoires que dans le prêt-à-porter. Ce qui fait l'originalité absolue d'une pensée doit déjà passer par le moule structurant des mots⁴ de la langue courante, et donc perdre une partie de son sens, la partie qui rendait justement cette pensée d'une originalité absolue, irréductible à autre chose qu'elle-même ; cette partie reste en quelque sorte enfermée dans ce que le mystique anglais anonyme a si bien appelé *le nuage de l'inconnaissance*. Il parlait de Dieu, mais cela s'applique aussi bien à cette part de mystère qui est en nous, dont nous éprouvons parfois le contour sans jamais pouvoir la pénétrer complètement. Ce n'est pas forcément par coquetterie qu'un auteur invente un terme, ou en détourne un, ou tire un verbe d'un substantif qui n'en a pas : c'est parce que tout en restant compréhensible, il estime qu'il approche mieux, aussi, de « ce-qu'il-a-voulu-dire ».

Voilà pourquoi la traduction, pour reprendre le jeu de mots du titre de ce chapitre, est non seulement une histoire de mots, mais une histoire de maux – de maux de tête. Car que doit faire, idéalement, un traducteur ? Se mettre en état, à travers les agencements de substantifs, verbes, adjectifs, adverbes et locutions diverses choisis par l'auteur, en général avec énormément de soins et de travail, de retrouver la pensée à laquelle cet auteur a voulu donner sens : les images, les impressions, les sentiments, les idées qu'il a voulu faire naître dans l'esprit de son lecteur.

Car son but en écrivant est là : faire partager à ses lecteurs (qu'il espère bien entendu nombreux) les émerveillements, les effrois, les amusements et les joies – toute la gamme des sentiments qu'il a pu ressentir, en se mettant en état de le faire par la manière de conduire

4 Chaque mot du dictionnaire est le résultat de son passage par le lit de Procuste.

son récit, de choisir ses mots, ses adjectifs et ses verbes, par le choix de ses rythmes, par l'emploi unique qu'il fera du mode allusif et du flashback.

L'écrivain est en effet un être admirable de candeur : il croit, ou au moins il espère qu'en lisant son livre, le lecteur va retrouver les mêmes émotions que lui, la même richesse polyphonique de sens, les mêmes intuitions psychologiques ou métaphysiques – que sais-je : ce que *lui*, en tout cas, a voulu mettre dans son texte, même s'il ne sait pas exactement ce qu'il a voulu y mettre.

La traduction est donc un exercice d'une rare difficulté, car seul un auteur connaissant aussi intimement la langue de son traducteur que celui-ci serait à même de juger son travail. Rare difficulté non pas tant par la gymnastique intellectuelle qu'il exige (bien des métiers en demandent sans doute autant) que par la nécessité d'être juge et partie : le traducteur est seul à pouvoir critiquer ses choix, même s'il est aidé pour cela par un responsable éditorial scrupuleux : celui-ci ne peut que lui donner des indications générales, pas entrer dans l'intimité d'un texte – ce qui est précisément le travail du traducteur. Celui-ci est d'ailleurs, par la force des choses, le plus impitoyable des lecteurs ; au cours de son travail, comme il doit tout élucider, il relèvera toutes les faiblesses, les approximations, les ficelles et les petites erreurs dont même les meilleurs textes sont émaillés ; et quand il a la chance de pouvoir en parler à l'auteur, celui-ci, toujours un peu déconfit, concède que oui, il y a ici ou là quelque chose qui ne tient pas la route...

On peut donc interpréter ainsi la provoc de Dauzat : ayant à traduire un texte déjà traduit d'une pensée, nous traduisons quelque chose dont en réalité nous ignorons tout : cette pensée de l'auteur qui a donné naissance au texte.

« J'ai connu des écrivains, observe Cioran dans *Aveux et Anathèmes*, obtus et même bêtes. Les traducteurs, en revanche, que j'ai pu approcher étaient plus intelligents et plus intéressants que les auteurs qu'ils traduisaient⁵. » Je suis traducteur, mais également auteur : suis-je bête en tant qu'auteur, plus intelligent en tant que traducteur ? Sous la boutade provocatrice de Cioran – qui était lui-même auteur –, je crois que se cache l'idée que le travail du traducteur demande un énorme et minutieux travail de réflexion

5 *Aveux et Anathèmes*, Gallimard, coll. Arcades, 1987, p. 39.

consciente que l'auteur, lui, *n'a pas à faire* ; qui risquerait même de stériliser son travail s'il avait la mauvaise idée de le faire (on connaît des exemples de textes rendus illisibles tant leur auteur s'est, en quelque sorte, « regardé écrire »). L'obligation dans laquelle est le traducteur d'élucider le texte, c'est-à-dire de le saisir dans toutes ses dimensions, toutes ses allusions, tous ses non-dits – et bien entendu en évitant de tomber dans la paraphrase ou l'explication de texte – le contraint à furieusement se creuser la cervelle pour restituer non seulement ce qui est dit explicitement par l'auteur mais aussi ce que la façon dont il l'a dit sous-entend – sans qu'il (l'auteur) en ait forcément conscience lui-même. Faut-il préciser que nous nous trompons parfois, que telle ou telle allusion nous échappe complètement, que le contresens nous guette à chaque ligne et que nous sommes les premiers à avoir conscience des faiblesses de certaines de nos solutions ?

Née dans le creuset de la Renaissance, la civilisation occidentale est entièrement fondée sur les traductions, à commencer par celles de ses textes fondateurs, Bible juive et Évangiles d'un côté, textes philosophiques, juridiques, scientifiques ou littéraires grecs et latins de l'autre. Au vu de tous les développements de cette civilisation, devenue rien moins que la référence mondiale (même si certaines autres y voient un repoussoir), il faut croire que dans l'ensemble, ces traductions n'étaient pas si mauvaises ; que le socle intellectuel qu'elles ont procuré aux penseurs, aux scientifiques, aux juristes et aux écrivains des cinq derniers siècles a été un enrichissement incalculable pour eux. Bref, qu'elles ont rendu les services que l'on pouvait attendre d'elles.

Ce n'est déjà pas si mal.

Mais la réflexion de Pierre-Emmanuel Dauzat, même prise à la lettre, n'est pas si absurde : quand Gérard de Crémone, jeune érudit piémontais, ayant entendu parler de l'existence de l'*Almageste* de Ptolémée (1^{er} siècle après J.-C.), s'est rendu au XIII^e siècle à Tolède à la recherche de ce texte de l'Antiquité, il ne parlait ni le grec, dans lequel l'*Almageste* avait été écrit, et encore moins l'arabe, dans lequel ce compendium des connaissances scientifiques de l'époque circulait. Il lui fallut tout d'abord en acheter une copie sur les marchés arabes d'Al Andalus – par l'intermédiaire d'un juif, les Arabes refusant de vendre ce genre de livres à des chrétiens. Financé et soutenu par l'évêque de Tolède, personnage éclairé à une époque où naissait cependant l'Inquisition, il s'est adjoint les services d'un juif, commerçant,

polyglotte et cultivé, comme truchement, apprenant lui-même peu à peu l'arabe en le traduisant. Il a donc traduit en latin l'*Almageste* sans connaître un seul mot d'arabe. Nous avons sa traduction : elle est un peu lourde, en général trop littérale et comporte certaines erreurs, mais elle est dans l'ensemble correcte et a eu le mérite d'exister, même si Ptolémée, partisan de l'hypothèse géocentrique (laquelle avait de plus la faveur de l'Église : pensez, la Terre au centre de l'univers !), a fourvoyé l'astronomie pendant plusieurs siècles.

Le meilleur et seul argument contre ceux qui font remarquer qu'il y a une perte irréparable d'une langue à une autre et que donc la traduction n'est pas réellement possible, est le fait que non seulement il se publie des traductions, que non seulement elles nous donnent un accès privilégié à d'autres formes de pensée et de visions du monde, mais qu'elles sont, au moins dans le domaine des sciences, opératoires. Mais aussi dans le domaine des lettres : j'ai le souvenir personnel d'avoir lu *Robinson Crusoé* à neuf ou dix ans et d'en avoir conçu un enchantement qui n'aura de fin qu'avec ma mort ; et comme j'ignorais que je lisais une traduction, c'est sans aucun état d'âme que je me suis abandonné à cette fascinante histoire. Tout le monde, j'imagine, doit avoir ainsi un livre qui l'a marqué à jamais. Il suffit de penser à toutes les vocations qu'a fait lever la lecture de Jules Verne dans des pays où on le lisait traduit pour comprendre que la traduction joue un rôle fondamental dans les multiples fécondations croisées entre cultures.

Achille et la tortue

On connaît le paradoxe de Zénon d'Élée : Achille « aux pieds légers » ne peut rejoindre la tortue parce que, auparavant, il lui faut parcourir la moitié de la distance, puis la moitié de la distance restante, et ainsi de suite : si bien que du fait de cette régression à l'infini, effectivement, Achille ne peut théoriquement pas rejoindre la tortue.

Après tant d'autres, je prends le risque de me confronter à cette histoire, ma tournure d'esprit m'empêchant de ne pas me gratter où cela me démange.

Une première remarque, d'ordre méthodologique : il me semble qu'on s'est beaucoup cassé la tête sur le paradoxe de Zénon par péché d'orgueil – nous verrons pourquoi plus loin.

La deuxième remarque ne porte pas sur le problème lui-même. Elle est d'ordre plutôt psychologique et consiste à dire qu'on reste

rêveur en songeant à tous ces bons esprits, souvent les meilleurs de leur temps, qui se sont attelés pendant deux millénaires et demi à la résolution de ce paradoxe que l'expérience la plus simple fait s'évanouir. Bertrand Russell, grand mathématicien du xx^e siècle et philosophe, pense l'avoir résolu par les mathématiques (par un raisonnement qui reste hors de portée des non-initiés), et Jorge Luis Borges y revient souvent, apparemment fasciné par cette incohérence fondamentale entre un raisonnement d'apparence parfaitement juste et l'expérience quotidienne qui le bat en brèche.

C'est évidemment présomptueux de ma part, mais il me semble que nos têtes d'œufs millénaires, par une sorte d'orgueil d'intellectuel qui leur fait hypostasier l'idée que la pensée raisonnante peut résoudre tous les problèmes et éclairer tous les mystères, ont négligé quelques pistes qui auraient permis de voir dans l'énoncé de ce problème ce qu'on appelle un paralogisme : autrement dit un raisonnement qui a l'apparence de la justesse mais qui est faux.

La première preuve qu'il est faux se trouve dans l'expérience pratique. Quand le poing de Frazier s'est dirigé sur la mâchoire de Mohamed Ali, lors d'un combat célèbre, Ali a eu beau reculer la tête, il tenait le rôle de la tortue de Zénon, et le poing de Frazier celui d'Achille : apparemment, ce poing a atteint la mâchoire d'Ali puisqu'il a envoyé celui-ci au tapis. Bien entendu, l'expérience n'est pas un argument validé en théorie. Cette preuve pratique a beau être en béton, l'expérience a beau pouvoir être renouvelée partout et tous les jours – quand je prends le TGV à Bordeaux, il arrive toujours à la gare de Montparnasse, son but, même si c'est en général avec dix minutes de retard –, il faut, nous dit-on, un raisonnement pour la valider, c'est-à-dire pour infirmer celui qui affirme que le poing de John Frazier n'a jamais pu atteindre la mâchoire de Mohamed Ali. Il faut une preuve théorique. L'absurdité totale, constamment démontrée par la réalité, n'est pas une preuve recevable. Admettons.

Plaçons-nous donc sur le plan du raisonnement. Normalement, c'est là que ça coince. Que dit ce raisonnement ? Qu'Achille doit parcourir la moitié de la distance qui le sépare de la tortue, pendant que celle-ci continue à avancer. Puis la moitié de la nouvelle distance, et ainsi de suite. Première question toute innocente, à la limite de la stupidité : pourquoi la moitié ? Pourquoi ne pas dire qu'Achille doit parcourir un tiers de la distance, puis un tiers de ce tiers et ainsi de suite ? Ou un quart, un quart de ce quart, etc. ? Deuxième question,

plus fondamentale celle-ci : avant qu'Achille ait pu parcourir la moitié de la distance, l'argumentation admet implicitement qu'il a pu parcourir (mais alors, par quel miracle ?) la moitié de cette première moitié : car si on applique rigoureusement ce raisonnement, quelle que soit la distance à parcourir, il faut toujours en parcourir la moitié (ou le tiers ou le quart) avant d'arriver au terme. Autrement dit, Achille n'a pas avancé d'un pouce, puisqu'il a eu à parcourir, avant la moitié de la distance qui le sépare de la tortue, non seulement la moitié de celle-ci, mais la moitié de la moitié et ainsi de suite à l'infini. Laisser entendre, comme le fait l'énoncé du paradoxe, qu'Achille a pu parcourir cette première moitié est une contradiction ; ou alors, cela nous permet de dire qu'Achille, puisqu'il a pu parcourir une première moitié, n'a aucune raison de ne pas parcourir sans peine la deuxième.

Après cet indigeste raisonnement, on a un peu envie de souffler, mais nous n'en avons pas le temps. L'argument que je viens de développer est en effet purement critique : au lieu de prouver qu'Achille ne peut rejoindre la tortue, nous n'avons fait que nous enfoncer un peu plus en disant qu'Achille n'a même pas parcouru un pouce de la distance. C'est encore pire – et encore plus absurde aussi, soit dit en passant, mais une fois de plus, le raisonnement ne se contente pas de la preuve expérimentale. Cet argument critique présente cependant un avantage : il démontre, en quelque sorte par défaut, que tout mouvement serait impossible.

C'est le moment ou jamais de se dire qu'un raisonnement qui débouche sur quelque chose d'aussi absurde doit être vicié quelque part. Que c'est ce raisonnement qui est en cause, et non pas la réalité qui lui résiste sans la moindre peine, puisqu'elle l'anéantit partout, constamment, toujours. Le mouvement est le fait des corps inanimés comme des corps vivants ; les étoiles tournent dans le ciel, les planètes tournent autour des étoiles, et les engins envoyés par fusée sur Mars rejoignent Mars, qui bouge pourtant beaucoup plus vite que la tortue de Zénon.

Qu'est-ce qui ne va pas dans ce raisonnement ? Son nominalisme. C'est un cas patent de confusion entre mots et choses. Nos raisonnements, qui ne peuvent se passer du langage pour se structurer, jettent le filet des mots et des phrases sur la réalité. Mais la carte, on le sait, n'est pas le territoire. Mots et phrases ne sont pas la réalité. Ce filet, pour fonctionner, comporte des mailles. Une maille, c'est un trou par où s'échappe une partie de ce qu'on cherche à retenir. Les éléments les plus fins. Nous aurons beau resserrer nos

mailles, elles resteront des mailles, il y aura toujours des interstices. Comme les sciences ont commencé à décrypter une partie du monde – surtout celui sur lequel nous avons le nez collé –, nous inférons qu'elles doivent pouvoir finir par tout comprendre et tout expliquer. Quelle présomption !

S'il y a une chose que prouve le paradoxe de Zénon, en fin de compte, c'est que l'instrument dont nous disposons pour analyser et comprendre le monde, à savoir notre capacité de raisonner et de déduire, est tout simplement limité dans ses capacités. Qu'il nous a permis d'élucider bien des choses restées longtemps mystérieuses sur le fonctionnement de la matière dont nous sommes issus, par exemple, mais qu'il peut nous conduire aussi à des apories dont certaines ne seront jamais résolues. Le paradoxe de Zénon est l'un des plus spectaculaires exemples, jouissant de cet avantage particulier qu'il est très facile à exposer et que son absurdité saute en quelque sorte à la figure – n'est-ce pas, Mohamed Ali ? D'où son succès à travers les âges. Mais notre orgueil nous a aveuglés sur le fait que nous sommes loin, bien loin de pouvoir tout comprendre, tout éclaircir. Et il est probable qu'à ce titre, le paradoxe de Zénon n'est que la plus enfantine de ces apories où nous jette notre infirmité congénitale à tout comprendre.

Et la traduction, dans tout ça ? me direz-vous.

Quand un traducteur traduit, il est à sa manière confronté au paradoxe de Zénon : il poursuit un objectif qui, en fin de compte, lui échappe. La chose nommée dans une langue ne peut être tout à fait rejointe dans une autre. Les deux versions ne sont pas superposables. Le traducteur ne rattrape jamais vraiment la tortue. Il s'en approche, la serre même de très près dans les meilleurs cas, mais doit se résigner à rendre un travail qu'il sait inachevable. Ne pourrait-on voir là une parabole de toutes nos activités humaines, jamais parfaitement abouties ? Et donner ainsi raison à Pierre Assouline quand il remarque que si un écrivain fait « trop court » et l'autre « trop long », c'est qu'ils n'avaient pas le choix, que ce qu'ils avaient à dire tenait dans cinquante pages pour l'un et dans huit cents pour l'autre : on fait ce qu'on peut pour rejoindre la tortue et quand on comprend qu'on ne pourra pas s'en rapprocher davantage, on s'arrête, qu'on ait écrit cinquante pages laconiques ou huit cents pages profuses. Ce qui compte, c'est évidemment d'essayer.

Notons que Borges a lui-même répondu à cette question, en quelque sorte, dans un court texte à propos du Temple de Poséidon

(dans *Atlas*). « Il n'y a rien dans le monde qui ne soit mystérieux, mais ce mystère est plus évident en certaines choses que dans d'autres... » Le mystère de la transmission de pensée qu'opèrent le langage et *a fortiori* l'écriture est de ceux-là ; et nous, traducteurs, en rajoutons une couche, ne faisant qu'épaissir ce mystère. Nous devons faire avec, et c'est tant mieux : car un mystère dévoilé est comme ces algues qui, sous l'eau, ondoient et chatoient mais qui, une fois échouées sur le sable, deviennent d'immondes paquets de varech (merci Cocteau pour l'image). L'insuffisance congénitale de nos facultés, via le langage ou les mathématiques – les deux grands outils de la rationalité –, est de ceux-là, puisqu'elle devient évidente, confrontée à un problème aussi stupide que le paradoxe de Zénon.

Conclusion

Voilà pourquoi nous devons nous mettre gaiement au travail, essayer de faire du mieux possible, en toute lucidité, avec orgueil et modestie à la fois. Nous exerçons un beau, un très beau métier. Nous ne déplorons pas Babel et la perte de la langue adamique, si tant est qu'elle ait jamais existé, mais nos travaux permettent d'en atténuer les inconvénients, c'est-à-dire avant tout l'incompréhension entre les cultures, tout en préservant cette diversité qui est fondamentale autant pour la vie biologique que pour la vie de la pensée ; car nous sommes bien placés pour savoir qu'avec sa coloration unique, chaque langue, en tant que reflet essentiel de la culture qui la pratique, apporte quelque chose de différent, un point de vue original sur le monde, des choses que seule la traduction permet de toucher du doigt.

Et j'en viens à me demander si nous ne sommes pas en fin de compte les constructeurs d'une nouvelle tour de Babel.

UN HOMME
HEUREUX,
EDMOND
RAILLARD

Propos recueillis par
EMMANUÈLE SANDRON

Cette année, la Société des gens de lettres a attribué le Grand Prix de traduction à Edmond Raillard « pour l'ensemble de son œuvre de traducteur et à l'occasion de sa traduction du catalan de *Confiteor* de Jaume Cabré (Actes Sud) ». Quel meilleur prétexte pour lui demander de se confier à *TransLittérature* ?

Félicitations ! Quel effet cela te fait-il de recevoir le Grand Prix de la SGDL ?

Je suis ému et je suis satisfait. Cela me fait plaisir d'être reconnu. Et je suis très content que ce prix soit décerné par un jury composé majoritairement de traducteurs. La traduction est en général soit ignorée soit jugée pour de mauvaises raisons, mais c'est compréhensible, parce que c'est difficile d'apprécier une traduction. Le fait que ce prix soit octroyé par la Société des gens de lettres est une façon d'affirmer que les traducteurs font eux aussi partie de la communauté des gens de lettres. Ils sont auteurs de leurs textes sans en être les inventeurs. Le prix Laure Bataillon est lui aussi très important, car il est décerné conjointement à un écrivain étranger et à son traducteur en langue française.

Et puis le prix de la SGDL m'a été attribué « pour l'ensemble de mon œuvre ». Nombre de mes autres livres méritaient le même succès que *Confiteor*, je suis content qu'ils soient ainsi honorés latéralement.

À quels livres de quels auteurs penses-tu ici en premier lieu ?

D'abord le dernier paru, *Bagages perdus* (Laffont, 2013), de Jordi Puntí, un jeune auteur très talentueux, traducteur de Pennac en catalan. Et tous les livres de Quim Monzó et de Sergi Pàmies (recueils de nouvelles, majoritairement, mais aussi romans), publiés chez Jacqueline Chambon. Enfin, les romans de José Carlos Llop (toujours chez Jacqueline Chambon), une voix très originale, un

grand écrivain, qui a des inconditionnels parmi les critiques. Certains parlent de « Modiano catalan »...

Comment es-tu entré en traduction ?

Assez jeune, par les écrits d'artistes et les textes de critique d'art. Pendant plus de trente ans, j'ai traduit beaucoup de textes d'Antoni Tàpies et d'Antonio Saura. Également des carnets de notes de Joan Miró (Skira), des textes de jeunesse de Salvador Dalí.

Quelles ont été les étapes importantes de ta carrière de traducteur ?

En 1989, il y a eu un tournant. Gérard de Cortanze m'a demandé de traduire, pour Belfond, *Benzina*, de Quim Monzó. J'ai ainsi retrouvé l'éditeur barcelonais Jaume Vallcorba, que je connaissais déjà, et son formidable catalogue. Plusieurs de ses auteurs sont devenus les miens, et des amis. J'ai d'ailleurs écrit une thèse sur sa maison d'édition.

Mais revenons au début... Comment as-tu découvert l'espagnol et le catalan ?

Au lycée, je faisais du latin, du grec et de l'allemand. J'ai aussi appris un peu de portugais à Rio de Janeiro, à l'âge de dix ans. À l'âge de quatorze ans, j'ai découvert l'espagnol au lycée français de Barcelone. Le catalan, dans la rue, ou plutôt avec les enfants des intellectuels amis de mes parents. Je leur racontais dans un catalan hésitant ce que j'entendais à Europe 1 sur Mai 68... À cette époque, mon père, Georges Raillard, dirigeait l'Institut français de Barcelone. Il connaissait tout ce qui comptait à Barcelone ; c'était formidable. Par la suite j'ai vécu à Madrid, au Mexique. Je connais bien Saint-Domingue et le Panama (ma femme est panaméenne). Mais le portugais est resté très présent dans la famille. Ma mère, Alice Raillard¹, était elle-même traductrice du portugais (Jorge Amado, et d'autres), comme mon frère Henri (Chico Buarque, et d'autres). Bref, je pratique différentes formes d'espagnol. Je n'ai pas de modèle linguistique en espagnol, qui n'est pas ma langue maternelle, et mon accent fluctue selon le pays où je me trouve. Par contre, en catalan, j'ai un modèle dominant, le *barceloní*. J'ai de cette langue une connaissance un peu moins approfondie (académiquement, s'entend) mais peut-être plus spontanée.

J'ai été un francophone vivant dans une communauté de francophones en espagnol et en catalan. Cela se reflète dans ma façon de traduire.

¹ Voir *Entretien avec Alice Raillard*, par Françoise Cartano, *TransLittérature* n° 1, 1991.

Comment, concrètement ?

Par exemple, nous parlions entre nous de « pesètes » et non de *pesetas* et de « pèles » pour *pelas*, qui correspond à « balles » en français. Dans mes traductions, je n'hésite pas à utiliser « pesètes » et « pèles », parce que c'est ce que nous disions, nous les jeunes francophones de Barcelone. Et phonétiquement, c'est beaucoup plus proche de l'original. C'est comme les Corses, qui prononcent « Ghisonatche » et pas « Ghisonatchiá »...

Mais, espagnol ou catalan, la différence de langue ne me gêne pas. Ce sont les livres qui sont importants. Cela dit, il y a souvent dans les livres en catalan un élément très difficile, voire impossible à traduire : la mise en scène (en texte) du problème linguistique, précisément. Cela peut être le phénomène de contamination du catalan par le castillan (langues en contact), ou encore l'utilisation de parlers régionaux, d'idiolectes. Récemment, j'ai lu plusieurs très bons romans d'auteurs de la Franja de Ponent, la frange catalanophone de l'Aragon, qui perdraient une très grande partie de leur intérêt en traduction française.

On pourrait pourtant penser que traduire de la littérature catalane, cela pourrait être une sorte d'« engagement » pour toi ?

Non. La littérature catalane est une bonne littérature, il faut la traduire, je ne vais pas chercher plus loin. Évidemment, elle est liée à une langue, très expressive et variée, à une terre que j'aime. Je peux avoir mes opinions sur la forme de gouvernement de cette terre, mais cela n'a rien à voir avec le traducteur.

La traduction de la littérature catalane bénéficie-t-elle d'un soutien particulier en Catalogne ?

Oui, l'Institut Ramon Llull soutient activement l'édition et tout ce qui touche à la culture catalane. Cette aide à la traduction va à l'éditeur. À ce propos, il me semble qu'il n'est pas normal que lorsqu'une traduction est financée (entièrement ou en partie) par un organisme public, français ou étranger, l'amortissement de l'à-valoir s'effectue de la même façon que lorsque l'éditeur ne bénéficie d'aucune aide. Il devrait être calculé différemment quand l'éditeur bénéficie de ce confort.

Tu enseignes aujourd'hui à l'université Stendhal de Grenoble III. Quelle part fais-tu entre ta tâche de professeur et celle de traducteur ? Je pense notamment à la place du cinéma dans ta vie.

À l'université, j'enseigne la traduction pragmatique, l'interprétation, la traduction pour les concours d'enseignement et le cinéma. J'ai

renoncé au dernier moment à la création d'un master de traduction littéraire, considérant qu'il était délicat de mettre chaque année sur le marché une douzaine de traducteurs supplémentaires. En revanche, j'ai mis le pied à l'étrier à un ou deux étudiants très prometteurs. Je pense qu'il y a davantage à faire dans la formation continue des traducteurs en exercice.

Quand j'enseigne la traduction « pour les concours », qui est souvent un exercice visant à démontrer une maîtrise de la grammaire des deux langues, j'attire toujours l'attention des étudiants sur l'écart entre cet exercice et la traduction professionnelle, avec des exemples.

Quant au cinéma, j'ai un peu fait l'acteur. Je suis resté dans ce milieu en enseignant et en écrivant sur le cinéma hispanique.

Tu donnes l'impression d'être quelqu'un de passionné...

Oui, j'ai surtout la passion de la langue, des langues, des mots, de l'histoire des mots, des jeux de mots... Et quel plaisir de pouvoir écrire sans l'angoisse de la page blanche ! Je ne suis absolument pas un écrivain frustré. J'aime écrire, mais je n'ai pas vraiment l'impression d'avoir quelque chose à dire. En traduisant, j'emprunte leurs histoires aux autres.

Comment ça ?

En fiction, j'ai traduit beaucoup d'ouvrages qui m'étaient très proches, d'auteurs ayant à peu près mon âge. La situation spatio-temporelle des romans correspondait à ce que j'ai vécu. C'est le cas notamment avec Pàmies, Monzó, Llop ou Cabré. Ce fonds commun très proche permet une forte identification du traducteur à l'auteur, dans la mesure où on le perçoit dans ses livres et ses personnages. J'ai souvent l'impression d'écrire ma vie de différentes façons avec ce bataillon d'auteurs. Par exemple, Jordi Puntí, dans *Bagages perdus*, parle d'un monde qui est celui de son père. Mais c'est un peu le mien. Je lui ai dit que dans le quartier du Born, où il situe une partie de son roman et où j'ai vécu, il y avait un bar de camionneurs où on servait jadis la meilleure morue frite de Barcelone. Il faut dire que son héros a été trouvé bébé par une marchande de morue du Born... Il m'a répondu : « Si on avait parlé avant que j'écrive le livre, tu l'aurais enrichi. »

J'ai vieilli, et mes auteurs aussi. Je traduis certains d'entre eux depuis vingt ou trente ans. Au début, ils écrivaient une littérature très expérimentale, sarcastique. L'âge venant, l'autobiographie est de

plus en plus forte chez eux, et cela a un effet de miroir ou d'écho chez moi. Leur vie et ce qu'ils écrivent évoluent de la même manière que ma vie à moi. C'est quelque chose de très intime.

Je me dis souvent : « Ça, j'aurais pu l'écrire. » Je me prends pour l'auteur. Quand il y a un tournant dans un roman, je me demande souvent comment je vais m'en sortir, cela m'angoisse, et puis je me rassure : c'est idiot, c'est déjà écrit... Dans *Confiteor*, j'avais confiance, je savais que le texte me guidait fermement.

Quels rapports entretiens-tu avec les auteurs que tu traduis ?

Je leur pose de moins de moins de questions. Parfois sur un point très précis ; une ambiguïté du texte... Les problèmes, je les vois, et je les résous à ma façon. À une époque, je posais davantage de questions aux auteurs amis. Souvent, je leur demandais s'ils préféreraient une traduction très proche du texte original mais qui risquait d'arrêter le lecteur, ou une traduction un peu éloignée mais plus fluide. Dans la plupart des cas, ils choisissaient la deuxième solution. Avec Sergi Pàmies, c'est un peu particulier. Il a une parfaite connaissance du français. Je lui soumetts généralement ma traduction lorsqu'elle est finie et nous l'améliorons ensemble. Il lui est aussi arrivé de lire mes traductions d'autres auteurs ; sans intervenir, bien sûr. Il lui est même arrivé d'en parler dans la presse barcelonaise !

Comment traduis-tu ?

Il y a les mots, la cohérence du texte. Et aussi les situations. Et il faut faire coller les deux. C'est un peu bateau, mais il faut que la langue soit assez proche du lecteur, sans masquer l'étrangeté du texte. « Sourcier » ou « cibliste », je pense que c'est un faux débat, il faut être les deux. Je me méfie beaucoup du fameux gueuloir : un bon acteur arrive à faire passer n'importe quel texte. Alors j'éprouve le texte à la lecture silencieuse. Telle situation demande pour moi telle langue. Il faut que la voix sonne juste, mais autant à l'œil qu'à l'oreille. Je ne pense jamais à l'intention de l'auteur. Ce qui compte, pour moi, c'est d'être accompagné par les personnages que je contribue à faire vivre en français. Et maintenir la cohérence du texte. Toutes les libertés sont possibles, mais elles doivent avoir une raison d'être. Et une règle d'or. S'il y a le moindre malaise à la relecture, il faut en trouver la cause et l'éliminer. C'est difficile parce qu'il y a toujours dans les livres des passages sur lesquels on passe très rapidement, en boulant, comme disent les acteurs. C'est souvent là que se cachent les problèmes.

Parlons de cet immense livre, *Confiteor*, de Jaume Cabré paru récemment chez Actes Sud et que la critique encense.

Quand on me l'a proposé, j'ai dû réfléchir sérieusement, car j'avais un autre projet antérieur, auquel je tenais beaucoup. Mais je l'ai lu d'une traite en une semaine et je me suis dit que c'était un livre que je devais traduire. Cela dit, je n'ai pas l'impression d'avoir fait mieux là que pour d'autres livres. Chez José Carlos Llop, par exemple, il n'y a pas de gros effets, l'écriture est finement originale. La traduction de ses livres m'a demandé un travail sur le style très délicat et qui ne se voit pas. J'ai proposé des textes de Llop à mes étudiants du CETL de Bruxelles : ils avaient du mal à trouver le ton, le style. Je ne le dis pas pour eux – certains sont très talentueux –, mais ce sont des textes que l'on peut facilement abîmer.

D'une manière générale, comment fais-tu ?

J'écris. J'écris vite. Je suis totalement intuitif. Ou, si j'analyse, je le fais très vite. Si je me documente, c'est plutôt au préalable, pour ne pas interrompre l'écriture. Et parfois pour rien. La fabrication de violons est au centre de *Confiteor*. J'ai donc acheté le meilleur livre sur la lutherie pour m'imprégner de cet univers. Ça ne m'a pas servi directement, mais qui sait... Le plus difficile, ce n'est pas de résoudre les problèmes ponctuels, c'est de trouver le ton, le style, et cela, je le résous en écrivant vite, justement, sans me laisser arrêter par les problèmes. Je laisse des alternatives entre crochets, et je continue à traduire. Si je m'arrête, je n'ai plus le rythme, le ton, qui doivent venir du flux de l'écriture. Il faut que le mouvement général soit bon. Je ne m'arrête vraiment que s'il se présente un problème à régler dont beaucoup de choses dépendront ensuite. La traduction d'un terme central, une association de mots récurrente...

As-tu recours à la Liste de diffusion ?

J'y intervins peu, mais je la fréquente avec plaisir. Quand on est confronté à un problème, on a beau l'expliquer, ce sera toujours hors contexte. Quand je traduisais *Bagages perdus*, de Jordi Puntí, j'ai fait appel à la Liste (et aussi à mes enfants) pour traduire « *Ni un pelo de tonto* », titre des Mémoires supposés d'un des personnages (littéralement « pas idiot pour un poil », donc « pas idiot pour deux sous »). Il était question d'un enfant brimé, et chauve, dont le père était autoritaire, et coiffeur. J'ai eu beau expliquer cela dans le détail sur la Liste, je n'ai reçu aucune aide satisfaisante, et c'est normal, car il aurait fallu lire et traduire tout le livre ! Finalement, j'ai

trouvé « Une vie au petit poil », qui a beaucoup plu à Puntí. Et quand je l'ai dit sur la Liste, ça n'a pas suscité un enthousiasme délirant. C'est que, lorsque j'ai expliqué mon problème, je ne savais pas encore ce qui était important. L'écriture, ça se fait en écrivant.

Revenons-en à *Confiteor*... Cabré passe très souvent d'une instance narrative à l'autre à l'intérieur d'une même phrase ou d'un même paragraphe. Et il mélange allègrement les temps du récit. Comment as-tu procédé ?

Confiteor est l'histoire d'un homme qui essaie de sauver sa mémoire de l'oubli. Il souffre d'une confusion mentale qui montre celle du monde.

Le principal problème dans ce roman est l'indétermination du narrateur. Mais il suffit de traduire ! Du point de vue du fonctionnement du langage, il suffit que j'écrive la même chose que l'auteur, que je suive ses changements de registre, d'époque, de narrateur, et que je ne me trompe pas.

Il est fréquent que l'espagnol ou le catalan ne précisent pas le pronom personnel. Lors d'un atelier aux Assises, j'ai fait travailler les participants sur un texte de Ramon Solsona où il était impossible de savoir si le narrateur était un homme ou une femme : il n'y avait pas de pronoms et l'auteur n'avait utilisé que des adjectifs sans marque de genre. Cela, c'était beaucoup plus difficile à faire en français avec naturel, sans attirer l'attention, que ce que j'ai fait sur *Confiteor*. Mais c'était un exercice de style, pas un grand livre.

Et les passages d'un temps du récit à un autre ?

Cabré change souvent d'époque, mais il ne tombe jamais dans le pastiche. Il arrive à donner une idée de l'époque par quelques petits indices, sans forcer la note. J'aime beaucoup cela. Je n'ai pas eu l'impression de faire de la reconstruction à la Viollet-le-Duc.

Les temps, c'est diabolique en traduction, tout le monde le sait. Je passe souvent du passé simple au passé composé dans un même fragment, cela déconcerte mes correcteurs. Mais quand le récit se rapproche d'une langue parlée, je recours au passé composé. C'est quelque chose de très subtil à quoi je m'efforce d'être attentif. En littérature, les choses ne sont pas simples. On ne peut pas dire tout net : c'est du récit ou c'est du dialogue. Il y a une infinité de variantes souvent dans le même paragraphe. Il faut les sentir... Il faut, une fois de plus, que cela sonne juste, en particulier dans les dialogues. Enfin, la ponctuation est elle aussi fondamentale pour moi. C'est la

dernière chose que je corrige. J'enlève les virgules massivement, pour donner du coulant au texte.

J'ai l'impression que tu es un homme heureux. Je me trompe ?

Devant une tasse de thé, au bord du Rhône et en bonne compagnie, comment ne pas l'être ? Mais, pour ne parler que de la profession, je constate que la rémunération de la traduction baisse constamment, en euros constants. Quant à l'Université, elle est bien malmenée par les gouvernements successifs.

LA 25^E,
TRADUIRE
LE *PRINCE*

JEAN-CLAUDE ZANCARINI

On peut à bon droit se demander pourquoi retraduire le *Prince*, quand il y a déjà eu vingt-quatre traductions avant celle qu'on se propose de faire. C'était la situation en 2000, lorsque parut notre édition – « notre » parce que nous avons fait cette traduction à « quatre mains », Jean-Louis Fournel et moi, pas pour le pluriel de majesté, qui sied mal au traducteur ! – et depuis lors il y en a eu cinq autres ! La traduction du *Prince* est une activité qui se porte bien au xx^e et au xxi^e siècle. Avant, c'était plus calme : quatre au xvi^e siècle (Jacques de Vintimille, Jacques Cappel, Gaspard d'Auvergne, Jacques Gohory), qu'on peut lire en ligne sur le site hyperprince.ens-lyon.fr en parallèle avec la *princeps* de 1532, trois au xvii^e (le sieur de Briencour, F. Testard, Amelot de la Houssaye), une au xviii^e (T. Guiraudet) et deux au xix^e (J.-V. Périès et C. Ferrari). Mais vingt de 1921 à 2007, sans compter les rééditions des anciennes traductions, plus ou moins manipulées – on dit « dépolvérisées » – par des éditeurs pas toujours très scientifiques (au sens minimum d'explicitation des critères d'édition) et les traductions « à moins de deux balles » qu'on trouve, en particulier sur le Net (de 0,49 à 0,99 €), sans même un nom de traducteur.

Il fallait donc « de bonnes raisons » pour se lancer dans la vingt-cinquième traduction et je vais tenter de les expliciter. Elles se fondent sur une analyse historiquement située du *Prince*, sur une méthode d'approche des textes que nous nommons philologie politique et sur une conception de la traduction qui intègre l'hypothèse de la tension du sens dans l'usage terminologique de Machiavel.

Le fait que nous n'ayons pas commencé par traduire Machiavel mais ses contemporains Savonarole et Francesco Guicciardini était

1 Jean-Claude Zancarini, professeur émérite, études italiennes, ENS de Lyon.

un indice : Machiavel est encore – notamment en France, du fait peut-être de son accaparement par une certaine conception de l'histoire de la philosophie, qui tend à faire dialoguer entre eux les grands penseurs – un nom qui empêche de voir la « qualité des temps » qui a fait naître cet ensemble de textes et nous les a fait traduire².

La qualité des temps

Parler de « qualité des temps » constitue une première façon d'entrer dans le vif des usages langagiers. Il s'agit en effet de la traduction littérale d'une expression fréquente chez Machiavel, *la qualità de' tempi*. Cette expression est également employée par Francesco Guicciardini, mais ce dernier utilise de préférence, pour renvoyer à la même réalité, le syntagme *condizione de' tempi*, que l'on trouve d'ailleurs assez fréquemment dans la langue de chancellerie du siècle précédent. La « qualité des temps » renvoie à ce que nous nommerions la conjoncture, aux enjeux et aux rapports de forces qui définissent un moment historique et dont il faut tenir compte lorsque l'on entend agir. Machiavel l'emploie déjà dans les lettres publiques qu'il rédige en tant que secrétaire de la seconde chancellerie florentine. L'usage machiavellien dans les lettres publiques tend à donner aux *tempi* et à leurs qualités des sens plus déterminés que celui de la tradition latine, qui distinguait déjà temps de guerre et temps de paix. Certes, cette distinction – nécessaire, mais quelque peu générique voire élémentaire – entre temps de guerre et temps de paix se retrouve dans les lettres, comme d'ailleurs dans les textes ultérieurs et également dans les lettres de la chancellerie qui ne sont pas de la main de Machiavel, mais déjà on sent que derrière la formulation générale (*questi tempi, e' tempi presenti, e' tempi che corrono*) sont présentes des analyses implicites de la situation qui se marquent par les effets qui peuvent en découler ou par les actions qu'il faut mener. C'est l'action à mener ou, au contraire, à éviter, qui dit ce qu'est/ce que sont *la/le qualità de tempi* ; la conjoncture requiert (*e' tempi richieggono*) un certain type d'actions, qui sont d'ailleurs indissociablement politiques

2 Francesco Guicciardini, *Ricordi* : *Avertissements politiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, 175 p. ; Savonarole, *Sermons, Écrits politiques et pièces du procès*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 318 p. ; Francesco Guicciardini, *Histoire d'Italie*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1996, 2 vol., LX+890 et 938 p. ; Francesco Guicciardini, *Écrits politiques, (Discorso di Logrognano et Dialogo del Reggimento di Firenze)*, Paris, PUF, coll. Fondements de la politique, 1997, 354 p. ; Machiavel, *De Principatibus. Le Prince*, PUF, coll. Fondements de la politique, 2000, 640 p.

et militaires, et une certaine « façon de procéder » (*il modo del procedere*). Les décisions à prendre par les acteurs découlent de ce qu'on pourrait nommer une analyse implicite de la *qualità de' tempi* : il y a là une anticipation d'une thèse centrale du *Prince* et des *Discours*, exprimée de façon synthétique dans le livre III, chapitre 8 des *Discours* : *gli uomini nell'operare debbono considerare le qualità de' tempi e procedere secondo quegli* [« Les hommes, en agissant, doivent considérer les qualités des temps et se conduire en accord avec eux »].

L'histoire brûlante du temps des acteurs

Dans notre propre approche des textes, la « qualité des temps », l'analyse des objectifs des acteurs, des rapports de force dans lesquels ils sont pris, des enjeux des actions qu'ils mènent ou qu'ils commentent est centrale. Car il faut dire aussi que notre démarche envisage le temps des acteurs, leurs désirs et leurs aspirations, leurs victoires et leurs défaites. Bien sûr, il y aurait – il y a – d'autres choix possibles et légitimes pour écrire l'histoire de Florence. Nous envisageons pour notre part la Florence bouleversée par les guerres qui se déroulent en Italie : en 1494, quand prennent fin soixante années de domination des Médicis et naît une forme nouvelle de gouvernement, la république du Grand Conseil. Cette forme nouvelle de république n'est pas abandonnée en 1498, après l'exécution de frère Jérôme Savonarole, l'un de ceux qui jouèrent un rôle déterminant dans l'adoption de cette forme « inédite » ; les Médicis reviennent en 1512 avec l'armée espagnole, qui venait de mettre à sac la ville de Prato, et s'empressent de supprimer le Grand Conseil et de rétablir leur domination de fait sur la cité mais, après le sac de Rome et une nouvelle fuite des Médicis, le Grand Conseil est remis en fonction par les Florentins, pendant trois ans, de mai 1527 à août 1530. Cette histoire agitée, qui prend fin avec le retour, cette fois pour plusieurs siècles, des Médicis en 1530, on pourrait fort bien la considérer comme une parenthèse dans une longue période (1434-1767) de domination de la famille des Médicis sur la cité du lys, d'abord en tant que *primi inter pares*, puis comme ducs et grands-ducs de Toscane. Mais cette vision de longue durée ne convient pas dès lors qu'on entend considérer, ce qui est notre cas, « l'histoire brûlante encore » du temps des hommes et lire leurs textes à l'aune de leurs aspirations, de leurs attentes et de leurs combats et non à celle de leur défaite. On ne nous en voudra pas de prendre à rebours une formule que Fernand Braudel avait forgée pour inciter à s'en méfier³ : c'est là pour nous une façon de revendiquer

une approche volontairement située dans le temps des auteurs que nous étudions et qui sont aussi les acteurs des combats pour la liberté de Florence et de la « pauvre Italie ».

La philologie politique

Cette approche des textes qui entend prendre en compte la qualité des temps, nous la nommons philologie politique. Sans aucun doute, les philologues de profession pourraient être tentés de nous chasser honteusement : où sont en effet nos éditions critiques, qu'en est-il de notre respect des règles de l'ecdotique, où sont nos listes de manuscrits et de variantes ? Néanmoins, nous avons quelque raison de revendiquer notre amour des lettres, notre attachement à l'érudition comme procédure nécessaire pour aborder les questions des mots et de la langue des auteurs que nous étudions et nous pensons que notre approche des textes peut se situer idéalement dans la lignée des lectures critiques qui amènent, au bout du compte, à mettre en évidence qu'un texte attribué au doigt de Dieu est l'œuvre de plusieurs hommes ou qu'un autre présumé écrit du doigt d'un empereur l'est en fait par un scribe de la curie romaine bien des siècles plus tard. Donc, « philologie » parce que nous partons d'une lecture (parfois d'une traduction, forme particulièrement rigoureuse de la lecture !) lente et minutieuse, qui essaie de rétablir les liens, les échos, les écarts à l'intérieur d'une œuvre ou entre une œuvre et une autre ; « politique », non seulement parce que nous avons choisi d'étudier un corpus de textes liés à une conjoncture politique et militaire précise mais aussi parce que, pour nous, l'approche critique des textes et la réflexion sur le sens des mots utilisés dans le langage ont une valeur éminemment politique, quelle que soit la période historique envisagée.

La cohérence et ses effets

C'est en faisant référence à l'un de « nos » auteurs que nous définissons la seule « règle générale » qui guide ce travail. Dans un passage du *Dialogo del reggimento di Firenze*, l'un des interlocuteurs, Bernardo del Nero, homme d'expérience qui, de son propre aveu, « n'a pas de lettres », répondant à une question de Piero Guicciardini qui

3 Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949 : « Méfions-nous de cette histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue, au rythme de leur vie, brève comme la nôtre », p. 13 (je cite d'après la quatrième édition, 1979). On notera que la préface dont est extraite cette citation fut écrite en mai 1946.

s'étonne de la « connaissance dont [il a fait] preuve des affaires des Romains et des Grecs », dit qu'il a « eu plaisir à lire tous les livres traduits en langue vulgaire » mais nuance l'importance de ses lectures en précisant qu'il ne croit pas « que ces livres traduits aient autant de suc que les ouvrages latins » [*né credo che questi libri tradotti abbino quello sugo che hanno e' latin*]. Eh bien, c'est précisément là ce que nous voudrions atteindre dans nos éditions françaises : que ces livres traduits aient autant de suc que les ouvrages italiens...

Hormis cette formule qui définit le but vers lequel on chemine, faute de toujours parvenir à l'atteindre, nous avons plutôt mis en place un système de « règles partielles », d'obligations qui nous paraissent dictées par la nécessité que fait naître notre souci exégétique. C'est dire qu'il y a d'emblée une dialectique entre les formes du traduire et l'interprétation ; c'est dire aussi que nous ne nous insérons pas d'emblée dans un débat de traductologie. Comme Bernard Simeone (dont les éditions Verdier publieront prochainement un recueil d'écrits sur la traduction), nous pensons que « la traduction ne fait que renvoyer à la radicalité de l'écriture ». Ce qui n'est pas sans conséquence. La traduction, de ce fait, pose la question essentielle de sa cohérence, elle s'impose par sa cohérence et non par sa « fidélité/infidélité » ou sa « beauté/laideur » (que l'on exprime souvent par l'opposition « finesse/lourdeur » dans le langage critique fréquent sur la traduction). Cette cohérence, c'est l'ensemble des règles – partielles, limitées, parfois même purement arbitraires – que l'on se donne pour faire se réaliser dans la langue d'arrivée l'histoire et l'épaisseur de la langue telles qu'elles s'incarnent et se révèlent dans un texte.

La tension du sens : comment traduire *lo stato* ?

Notre tentative pour respecter le plus strictement possible les réseaux sémantiques présents dans le texte original – donc la récurrence des mêmes mots, les échos qui s'établissent entre termes ayant la même étymologie, la tension entre les « mots propres et naturels et les termes d'état⁴ » – découle d'une volonté de rendre en français la polysémie des termes utilisés par nos auteurs, car nous croyons qu'elle fait sens : pour ne prendre qu'un exemple, le fait que

4 C'est Jacques Gohory qui emploie l'expression dans la préface de sa traduction des *Discours* de Machiavel (dans l'édition de 1571, dans laquelle il y avait aussi sa première traduction du *Prince*, entièrement copiée sur celle de Jacques Cappel... Mais il faut dire que ledit Cappel venait de lui « voler » sa traduction des *Discours* !).

Machiavel utilise plus de cent fois dans le *Prince* le terme *stato* (116 fois, pour être précis : 22 fois au pluriel, 94 au singulier) nous paraît un indice – seul *principe* est employé plus fréquemment (218 occurrences) – dont il faut tenir compte.

Il ne s'agit pas pour nous de donner un seul sens théorique au terme, ni pour autant d'accepter l'idée d'une incohérence que démontrerait la fragmentation des sens de *stato*. Nous partons, au contraire, de l'idée que cette récurrence fréquente fait sens et que les diverses acceptions, bien loin de s'exclure l'une l'autre, tendent, sinon à définir, du moins à décrire, par approximations successives, l'objet complexe *stato*.

D'abord, il faut remarquer que dans le *Prince*, *lo stato* renvoie à une matérialité. C'est quelque chose qui a des fondements, des fondations (*fondamenti*), et c'est précisément à partir de ces fondements que l'on peut commencer à interroger son sens. Dans le chapitre XII, 3, Machiavel précise ce qu'il entend par là : « Les principaux fondements [*fondamenti*] que doivent avoir tous les états, les vieux comme les nouveaux ou les mixtes, sont les bonnes lois et les bonnes armes... » Nous prenons pour bonne cette première définition et nous la rapprochons d'autres passages, du *Prince* ou des *Discours*, où il utilise les expressions *fondamento dello stato* ou *fondare lo stato*. Dans le *Prince*, il y a cinq occurrences de l'une ou l'autre de ces expressions, et toutes vont dans le même sens : ce qui permet de fonder un *stato*, de lui donner ses fondements, ce sont d'une part les lois (plus largement : les *modi e ordini*, les « façons » et les « ordres »), d'autre part les armes. C'est en suivant cette indication que nous tentons de décrire, à notre tour, l'objet *stato* tel que, croyons-nous, le voit et le décrit Machiavel : *lo stato*-force armée et *lo stato* fondé sur des lois, qui est précisément l'instance qui peut mettre en œuvre *lo stato*-force armée.

Il y a donc deux « grands » sens de *stato* dans le lexique machiavélien ; dans certains emplois, les sens sont nettement différenciés : l'auteur considère un aspect particulier de la *cosa nuova* qu'il entend comprendre (le territoire ou les sujets ou la force militaire ou la forme du gouvernement ou l'instance autonome du gouvernement et les gens qui la composent). Dans d'autres cas – et c'est sans doute alors qu'est désigné, par le terme *stato*, quelque chose qui préfigure l'état moderne, dans sa complexité – Machiavel

utilise le terme dans la pluralité de ses sens, *lo stato* étant alors à la fois la force matérielle et l'instance « *ordinata* » de la décision politique. C'est d'ailleurs lorsque *stato* est le sujet d'une action que cette fusion des sens apparaît le plus clairement : *lo stato* doit savoir « prendre des partis » et ne pas croire qu'il peut toujours être certain de la justesse de ses décisions (*Prince*, XXI, 24) ; « les états [doivent avoir] assez de nerf pour pouvoir tenir une armée en campagne » (XXIV, 6) ; ou bien, dans les *Discours*, II, 30, où Machiavel estime que, pour évaluer *la potenza d'uno stato forte* [« la puissance d'un état fort »], il faut envisager *come egli vive con li vicini suoi* [« comment il vit avec ses voisins »]. Tous ces exemples vont dans le sens d'une fusion de la politique et de la guerre ; *lo stato* est « un groupe d'hommes armés », munis d'une volonté politique, qui s'élabore et s'exprime dans des instances de gouvernement, réfléchissant aux effets de la force qu'ils utilisent ou peuvent utiliser. On retrouve le sens de la formule de Machiavel rétorquant au cardinal de Rouen que les Français *non si intend[ono] dello stato* [« ne comprennent rien à l'état »], précisément parce qu'ils ne considèrent pas les effets politiques de la mise en œuvre de leur force militaire. Cette présence massive du terme et la mise en évidence de la tension sémantique dont il est porteur nous ont conduits à traduire systématiquement *stato* par « état », sans majuscule – quitte à intriguer parfois le lecteur –, et nous estimons que le maintien de la polysémie des termes utilisés possède un intérêt plus grand que l'élucidation des sens par la traduction.

Dans la table ronde « Traduire les textes politiques », lors des Assises d'Arles en 2012, Marc de Launay rappelait que les traducteurs/trices de textes politiques fondamentaux du passé devaient choisir entre la volonté d'ancrer une langue dans un moment historique donné, dans un état de langue donné, et celle de donner aux mots la force des concepts. Pour notre part, nous avons choisi sciemment une démarche philologique et historique, en mettant en évidence dans nos traductions en général – et dans la 25^e du *Prince* en particulier ! – le lien que la langue entretient avec une période historique déterminée.

LES
ASSISES
2013

—
TRADUIRE LA MER

Du 8 au 10 novembre 2012 se sont déroulées à Arles les XXX^{es} Assises de la traduction littéraire sur le thème « Les 30^{es} rugissantes : Traduire la mer ».

Philippe Pelletier, géographe, a prononcé la traditionnelle conférence inaugurale intitulée « Nommer les mers ? Pas si simple... Fausses évidences d'un écueil géographique ». Il y eut ensuite une rencontre, animée par Dominique Vittoz, autour du livre-Léviathan *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo, avec Monique Baccelli et Antonio Werli (traducteurs) ainsi que Benoît Virot (éditeur). Des extraits du texte furent lus dans les deux langues par Carlotta Viscovo et Jörn Cambreleng.

À 20h30, le vernissage de l'exposition *Traducteurs du monde* s'est tenu à la Chapelle du Méjan, en partenariat avec l'École nationale supérieure de la photographie. Françoise Nyssen, Christine Lebœuf, Philippe Picquier et Bernard Hoëpffner dialoguèrent autour d'Arles, capitale de la traduction, avant l'ouverture de la fête des 30 ans d'ATLAS, dont l'animation musicale fut assurée par les No Water Please, fanfare jazz-punk, et Dëone aux platines.

Samedi, à 9h30 au Café des Deux Suds, eurent lieu les Croissants littéraires bilingues préparés par Marianne Millon. On put y entendre Alma Davies lire dans la traduction néerlandaise un extrait de *Les Chercheurs d'or* de Tahar Djaout (Le Seuil, 1984), dont Hester Tollenaar nous donna la version originale. Après avoir lu un extrait de *Mar Morto* (1936) de Jorge Amado (Brésil), Mauro Pinheiro et Anne Sapin entonnèrent une courte chanson. Karine Reignier-Guerre nous livra le poème de Lermontov, « Пlапыс » (« La voile »), en russe, en français (traduction André Markowicz, *Soleil d'Alexandre, le cercle de Pouchkine, 1802-1841*, Actes Sud, 2011), en anglais (traduction Nabokov, *Three Russian Poets*, New Directions, Norfolk, 1944,

rééditée et complétée, *Verses and Versions, Three centuries of Russian Poetry, selected and translated by V. Nabokov*, Harcourt Publishers, 2008) et en espagnol (traduction Marina Kuzmina, *Lermontov, el genio rebelde*, Lemoine Editores, 2012). Pierre-Marie Finkelstein lut en néerlandais et dans la traduction française (Jacques Fermat, Septentrion, 1988) le poème « La Mer » de Judith Herzberg (extrait de *Beemdgras*, 1968). Il enchaîna avec sa traduction de l'afrikaans du poème de Ronelda Kamfer « Klief van sewe » (« La bande des sept », *Pas de blessure, pas d'histoire : Poèmes d'Afrique du Sud 1996-2013*, Bacchanales 50, Maison de la poésie Rhône-Alpes, 2013). María Valeria di Battista clôtura ces Croissants en nous livrant en espagnol et en français un extrait de *La vida descalzo* d'Alan Pauls (2006, Sudamericana ; traduction *La vie pieds nus*, Vincent Raynaud, 2007, Christian Bourgois).

À 10h30 s'ouvrit la première série d'ateliers animés par Mona de Pracontal (anglais), Claudia Murcia (espagnol), Éric Boury (islandais), Monique Baccelli et Antonio Werli (italien) et Marianne Millon (initiation à la traduction littéraire – espagnol).

À 14h, on se retrouva à la Chapelle du Méjan pour une table ronde intitulée « Albert Camus : La mer au plus près », animée par Denise Brahimi avec les traducteurs Anthony Aquilina (maltais), Ásdís R. Magnúsdóttir (islandais) et Denis Molcanov (tchèque).

À 16h15, une carte blanche fut ensuite dédiée à « La couleur de la mer » avec Michel Pastoureau et Titouan Lamazou.

À 17h30 se tinrent les Encres Fraîches de l'atelier arabe de la Fabrique européenne des traducteurs, où intervinrent six participants : Dina Ali, Marianne Babut, Nathalie Delorme, Simona Gabrieli, Adil Hadjami et Nada Issa.

En parallèle aux Cryptoportiques, une lecture-promenade explorant des voix à traduire en Méditerranée du projet Levée d'Encres eut lieu avec Julia Azaretto, Marie Charton, Élodie Dupau, Thibault Joubet, Lofti Nia et Sophie Royère.

À partir de 19h se déroula la proclamation des prix de traduction. Le concours ATLAS junior récompensa des lycéens de la région. Christophe Mileschi reçut le Grand prix de traduction de la Ville d'Arles 2013 pour sa traduction de l'italien du roman *Amore* de Paola Mastrocola (éditions Arléa, 2012). Le Grand Prix de Traduction de la

SGDL alla à Edmond Raillard à l'occasion de la parution de *Confiteor*, de Jaume Cabré (Actes Sud, 2013), traduit du catalan.

Dimanche, dès 9h, se tint au Méjan la table ronde de l'ATLF, sur le thème « Les 40^{es} traduisants ». Laurence Kiefé accueillait Pierre Assouline (écrivain et journaliste), Cécile Deniard (traductrice) et Marc Parent (éditeur et agent littéraire).

Les ateliers suivirent à 11 h, avec Patrick Charbonneau (allemand), Bernard Hoëpffner et Camille de Toledo (anglais), Danièle Robert (italien, Prix Nelly Sachs 2012), Paul Lequesne (russe) et Julie Sibony (initiation à la traduction littéraire – anglais)

Les Assises se sont clôturées avec une table ronde intitulée « Sindbad, Ulysse, Robinson : les grands naufragés », animée par Pierre Senges, avec Pierre Judet de la Combe (helléniste-traducteur), Abdelfattah Kilito (écrivain et chercheur) et Françoise du Sorbier (traductrice).

Béatrice Trotignon

UN ANNIVERSAIRE EN CHANSONS

A l'occasion du trentième anniversaire des Assises, consacrées cette année à la traduction de la mer, *TransLittérature* a proposé d'adapter quelques chansons, qu'elles soient de marins ou non, pour rendre compte de l'événement.

Merci à Alain Marc, Béatrice Trotignon, Rose-Marie Vassallo et Voulzèle Sandron.

Commençons par cette parole attrapée au vol au sortir de la conférence inaugurale de Philippe Pelletier, « *Nommer les mers ? Pas si simple...* » :

« Pour traduire il faut comprendre le monde... »

Conférence inaugurale

d'après *La Mer* de Charles Trenet

Adaptation Béatrice Trotignon

La mer qu'on doit nommer
Fermée, espace ouvert
Son atlas catalan
La mer et ses noms changeants
Sous l'UMI-i
La mer à délimiter
Vagues saute-moutons
Avec les arcs si purs
La mer ou mare del Sur
Infinie-ie
Voyez sur l'océan
Ces rhumbs et caps mouillés
Voyez espaces blancs

Et ses tréfonds noyés
La mer on l'a nommée
Fermée, espace ouvert
Et d'une nomenclature
Cartographiée en une heure
Pour la vie-ie

Atelier d'islandais

d'après *Le Mariage de la mer et du vent* d'Yves Simon
Adaptation Béatrice Trotignon

Sur les flots d'Islande, c'est un' triste histoire
Un homme dans le vent va mourir de froid
Sur les flots d'Islande, un gamin sa mémoire
Null' chose ne m'est plaisir, en dehors de toi. (bis)

Les temps dans cett' langu', il n'y en a que deux,
Une beauté archaïqu', comm' dans un grimoire
Les déclinaisons, un rien douloureux
Mer monstre et déesse du matin jusqu'au soir. (bis)

Elle le caressa d'abord en douceur,
D'un léger crachin, une passion violente,
Une armure de glace couvrit le pêcheur,
Son ami gamin maudit la tourmente. (bis)

Entre ciel et terre, perdu l'horizon
Il sait qu'il ne peut échapper à la mort
Dans un dernier souffle, les vers de Milton
Diront tout, sa vie, du monde son amour. (bis)

Sur les flots d'Islande, si un jour le froid
Saisit votre cœur entre ciel et terre
Sur les flots d'Islande, pensez à ces vers
Null' chose ne m'est plaisir, en dehors de toi. (bis)

Table ronde « Albert Camus - La mer au plus près »
sur l'air de : *Trois matelots du port de Dieppe* (ou de Brest !)
Adaptation de Rose-Marie Vassallo

Trois traducteurs de langues étrangères (bis)
De sur la mer, djemalon lonla lura,
De sur la mer se sont embarqués.

Pour au plus près traduire un texte (*bis*)
D'Albert Camus, djemalon lonla lura,
D'Albert Camus, pas des plus aisés.

Une Islandaise, un Malte, un Tchèque, (*bis*)
Leur long parcours, djemalon lonla lura,
Leur long parcours nous ont raconté.

L'une avait bien la mer chez elle, (*bis*)
Mais pas la même, djemalon lonla lura,
Mais pas la même façon d'en parler.

À sa langue, sœur du vieux nordique, (*bis*)
Fit accueillir, djemalon lonla lura,
Fit accueillir ellipses et reflets.

Le deuxième vivait sur une île, (*bis*)
Mer et bateaux, djemalon lonla lura,
Mer et bateaux lui étaient familiers.

Mais son parler fort loin du nôtre (*bis*)
L'obligeait à, djemalon lonla lura,
L'obligeait à naviguer serré.

Le troisième, entouré de terres, (*bis*)
Pour parler mer, djemalon lonla lura,
Pour parler mer était mal barré.

Mais langue et homme, pleins de ressources, (*bis*)
En rusant bien, djemalon lonla lura,
En bien ont pu s'en tirer.

Lorsqu'il fallut traduire le titre, (*bis*)
Cet « au plus près », djemalon lonla lura,
Cet « au plus près » les a nargués.

Mais tous les trois, à grand courage, (*bis*)
Ont souqué ferme, djemalon lonla lura,
Ont souqué ferme et triomphé.

Pour combien de lecteurs, mes frères ? (*bis*)
Deux ou trois cents, djemalon lonla lura,
Deux ou trois cents, au mieux deux milliers.

Prenons-en de la graine, confrères, (*bis*)
Car au plus près, djemalon lonla lura,
Car au plus près nous faut naviguer.

Arles

Adaptation de *Rame*

Coproduction Alain Souchon – Voulzèle Sandron

La terre, la mer
L'eau dit l'île
L'île dit l'eau
C'est comme toi et moi.

Héron ! Héron !
Là-haut, guetteur,
Vois-tu, vois-tu tous ces ailleurs ?!

Bout d'mot,
Bout d'phrase,
Beau texte tout doux !
Flotte-moi, flotte-moi
Plus loin qu'chez nous !
Blue et bleu,
Bleu et blue,
Pas la même couleur
Mais le même cœur
Ailleurs, ailleurs c'est un autre ici.

Refrain :
Arles, Arles, traducteurs, arlez !
On traduit si bien dans c'canoë !
C'est beau,
c'est que des cadeaux
Le Rhône, le vent, les ateliers...
L'amitié, les baisers !

J'm'en vais, j'm'en vais
Mais on s'reverra.
Sindbad,
Ulysse,
Robinson
Tous naufragés.
J'm'en vais, mais on s'reverra.

« UNE SCIENCE EXACTE POUR LE CŒUR »

entretien avec ÉRIC BOURY

Arles, samedi matin. Nous sommes une bonne trentaine à nous être levés dès potron-minet après le bal jazz-punk du vendredi soir pour assister à l'atelier d'islandais animé par Éric Boury autour d'un extrait du roman *Entre ciel et terre* de Jón Kalman Stefánsson, publié en français chez Gallimard. Attentif à nous expliquer le fonctionnement de l'islandais et à nous faire sentir la langue lyrique de Jón Kalman, Éric Boury nous livre chemin faisant sa conception de la traduction. Pourquoi traduire un énième *hér*, « ici », par « en ces lieux » ? Parce que le but du traducteur n'est certainement pas de châtrer le texte, mais de le servir au maximum. Que faire quand l'original a dix mots pour parler de la neige et qu'il neige tout le temps dans le livre ? Être trop technique risquerait de couper l'imagination du lecteur et de perdre la beauté de la langue. « La traduction, c'est à la fois une science exacte et du bricolage total. C'est une science exacte pour le cœur. »

Les gorges se serrent quand arrive la dernière phrase de l'extrait choisi, qui clôt un passage à vous tirer des larmes :

Ekkert er mér indælt, utan þín.

En clair, « Rien [n']est à moi délice, sauf toi ». « Vous entendez la musique ? demande l'animateur. Nulle chose ne m'est plaisir, en dehors de toi. »

À la fin de cet atelier passionnant, au débotté, je propose un entretien à Éric Boury pour les lecteurs de *TransLittérature*. Il accepte.

Comment l'islandais est-il entré dans ta vie ?

J'ai passé mon enfance et mon adolescence dans un village du Berry. Quand il n'y a que dix livres dans la librairie du coin, tu t'intéresses à tout ce qui peut t'offrir une ouverture sur le monde. Le curé m'avait

donné une revue dans laquelle j'ai lu un article sur l'Église luthérienne d'Islande. Je devais avoir treize ou quatorze ans. J'ai été fasciné d'apprendre que l'islandais était la langue la plus proche de celle des Vikings. Des gens se parlaient dans une langue incompréhensible pour moi et ils se comprenaient entre eux !

Pour moi, cette langue, c'était le début du monde symbolique. Et quand j'ai vu des photos d'Islande, je me suis dit que c'était l'endroit où je voulais habiter. Ces paysages m'attiraient profondément : ils ressemblaient à mon paysage mental.

À l'atelier, tu as parlé de l'importance du latin et du grec. Quel a été ton parcours ?

On n'enseignait pas le latin au collège là où je vivais. Et si j'avais pris le latin au lycée, j'aurais dû renoncer à d'autres langues. J'ai donc suivi des cours d'anglais, d'allemand et d'espagnol, et j'ai appris le néerlandais et l'italien en autodidacte. À dix-sept ans, je suis parti à Caen faire un DEUG puis une licence en langues nordiques (islandais, norvégien, suédois). Ensuite je suis allé vivre deux ans en Islande. À mon retour en France, j'ai enseigné l'anglais. L'islandais était à l'époque une langue uniquement intime.

Et comment en es-tu venu à la traduction, alors ?

Le directeur du département nordique de Caen m'a proposé d'enseigner l'islandais. Je me suis dit que ce ne serait pas une mauvaise idée de faire un DEA et une thèse à Paris. C'est ainsi que j'ai rencontré Régis Boyer, qui m'a fortement encouragé à traduire. Moi, je ne voulais pas, j'avais d'autres choses à faire.

Qu'est-ce qui t'a décidé ?

Régis Boyer m'a fait envoyer un livre par Actes Sud. C'était *101 Reykjavik* de Hallgrímur Helgason. Je l'ai traduit. Ensuite, il y a eu un deuxième livre, sur la mort, qui m'a fait hurler de rire, *T'es pas la seule à être morte*, de Kristín Ómarsdóttir, paru finalement au Cavalier bleu. Et puis Anne-Marie Métaillié m'a proposé Arnaldur Indriðason, et là c'était parti. Maintenant, je traduis quatre ou cinq livres par an, et j'ai démissionné de l'Éducation nationale.

Ce n'est pas banal comme parcours.

Je n'ai jamais été différent des autres et je n'ai jamais eu la volonté d'être un original. Mais peut-être qu'on me considérait un peu comme un hurluberlu, oui. Je me vois comme un homme très, très simple qui passe dans le monde et qui se dit : « Que c'est beau ! »

Parle-moi un peu de l'islandais...

L'islandais est une langue avec un présent et un seul temps du passé, mais sans futur, où les noms se déclinent. Elle est « archaïque » en ce sens qu'elle est restée très proche de la racine. Elle a gardé tout le système de marquages et de flexions qui a pour ainsi dire disparu dans les autres langues scandinaves et dans les langues germaniques.

J'ai un ami islandais qui me dit que, sous l'influence des séries anglophones non doublées, l'islandais parlé commence à être atteint par les anglicismes, aussi bien dans son lexique que dans ses structures. Mais je ne me fais pas trop de soucis à ce sujet. Pour moi, l'islandais est resté une langue très homogène. Au xvii^e siècle, il a subi une forte influence du danois, mais la langue a été purifiée par la suite. C'est un mouvement habituel en Islande : on protège la langue pour que tout le monde continue à la comprendre. Les néologismes sont composés à partir de racines puisées dans l'islandais ancien, celui des sagas et des eddas, pour que les locuteurs en saisissent immédiatement le sens.

Tu as des exemples ?

« Télévision » a été créé à partir des racines nordiques « loin » et « voir » : *sjónvarp*. « Psychologie », c'est « âme » et « savoir/science » : *sálfræði*. « Téléphone », « fil » : *sími*, de la même façon qu'on dit en français « passer un coup de fil ». L'islandais le plus pur est parlé par les paysans, les vieux paysans ancrés dans leur terroir.

À l'atelier, tu as dit plusieurs fois que tu avais beaucoup pleuré en traduisant certains passages de la trilogie de Jón Kalman.

Oui, en traduisant, mais surtout pendant les relectures à haute voix. La première partie de la trilogie dont *Entre ciel et terre* est le début a produit en moi une sorte de cataclysme. Est-il possible d'écrire comme ça, d'une manière si proche de l'idée que je me fais du fonctionnement de la pensée ? Est-il possible d'écrire si près des émotions ? Est-il possible d'écrire dans une langue à ce point simple et à ce point particulière ?

Lorsque j'avais dans la traduction, je me réjouissais à chaque page, c'était une émotion intense, quelque chose de très intellectuel et de très physique. Je reconstruisais en français une histoire écrite en islandais, dans l'islandais de Jón Kalman. J'apprenais une nouvelle langue, la langue d'un auteur, et surtout, je la sentais proche de moi, j'avais l'impression de faire corps avec elle. L'intellect

résonnait parfaitement avec le physique, le bruit de la langue, le sens des mots et des émotions.

Raconte-nous...

Lorsque à la fin de la première partie d'*Entre ciel et terre*, Jón Kalman écrit : « Nulle chose ne m'est plaisir, en dehors de toi », c'est magnifique parce qu'il parle à la fois de la femme aimée, d'un livre et du monde. Or, le personnage qui dit cela n'est autre que le pêcheur, paysan, rêveur, poète et grand lecteur Bárður, sorti en mer avec ses compagnons. Le temps était limpide et froid. Avant le départ, Bárður a lu quelques lignes du *Paradis perdu* de Milton et il a pensé à sa femme, restée à la ferme où elle attend son retour de la saison de pêche. Pendant la sortie en mer, le temps change tout à coup et une tempête de neige surprend les pêcheurs sur leur barque. Bárður a oublié sa vareuse et il va mourir de froid sous les yeux de ses compagnons impuissants et de son ami, le gamin, dont on ne connaît pas le prénom, mais qui est le héros de l'ensemble de la trilogie.

Lorsqu'il comprend qu'il est perdu, Bárður murmure la strophe de Milton au gamin. Il lui déclare par là qu'il l'aime, lui demande implicitement d'aller voir son épouse pour lui dire que sa dernière pensée a été pour elle, lui dit qu'il aime le monde et aussi qu'il sait à quel point il compte aux yeux de ce gamin qui n'a plus que lui car il a successivement perdu son père, sa mère, sa sœur et n'a plus qu'un frère, loin, bien loin de là.

La mort de Bárður est pour le gamin comme un coup de grâce car elle lui rappelle toutes ces autres morts. Et pourtant, peut-on rêver plus belle fin que celle où on a le temps de confier tout cela à une personne importante entre toutes ? Peut-on imaginer scène plus déchirante ?

Quel est ton rapport à Jón Kalman ?

Alors que je traduisais la troisième partie de la trilogie, intitulée *Le cœur de l'homme* (la seconde a pour titre *La tristesse des anges*), j'étais arrivé à la fin d'un long passage qui raconte une tempête. J'ai téléphoné à onze heures du soir à Jón Kalman pour lui dire toute l'émotion que me procurait son écriture. J'étais dans un tel état que j'étais bien incapable de dire quelle heure il était en Islande – neuf heures du soir ou une heure, deux heures du matin ?

La traduction n'est pas un travail uniquement intellectuel, c'est aussi quelque chose de très sensuel. Il y a une espèce d'osmose entre Kalman et moi. Et puis, on traduit aussi avec son inconscient.

Mon grand-père et mon père étaient boulangers. Pour moi, traduire, c'est comme pétrir un pain, c'est façonner un objet et l'écriture de Jón Kalman me fait penser à un feuilletage. Mais le peintre a la même attitude, à la fois intellectuelle et sensuelle, physique. Un travail de traduction qui ne serait qu'intellectuel serait désincarné.

Ce que tu aimes tant chez Kalman, ce serait donc surtout son style ?

J'ai l'impression que tout ce qu'il écrit est très proche de moi. Son écriture elle-même me touche profondément, mais également l'histoire qu'il raconte et cette préoccupation presque omniprésente de la mort. Je crois que nous sommes tous, à divers degrés, préoccupés par la mort, soit par la nôtre, soit par celle des autres. Celle qui, à mon avis, est la plus gênante, c'est celle des autres, des gens qu'on aime. Comme le gamin de la trilogie, je peux dire que j'ai perdu ma mère quand j'avais huit ans et mon père alors que j'avais dix-neuf ans. Ce sont évidemment des choses qui marquent. Mais attention, Jón Kalman Stefánsson nous délivre surtout un message urgent, répété maintes et maintes fois dans le livre : vivez !

TRADUIRE *MOBY DICK* : UN SACRÉ SOUFFLE

MAÏCA SANCONIE

Une baleine en haute Provence...

Aborder la traduction de *Moby Dick*, c'est d'abord remonter le temps en mode accéléré et s'arrêter en mai 1938, lorsque les *Cahiers du Contadour*¹ publient cent vingt pages du roman, traduites collectivement par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono ; leur version intégrale paraîtra en 1941 dans la collection blanche de Gallimard, sous les trois noms, même si aujourd'hui l'on ne parle que de « la traduction Giono ».

Lucien Jacques² est un poète, peintre, et artiste pluridisciplinaire venu s'installer en Provence en 1922, où il sera le découvreur et l'ami fidèle de Giono. Quant à Joan Smith, une antiquaire anglaise vivant à Saint-Paul de Vence (et dont on sait fort peu de choses !), elle avait été sollicitée pour une traduction mot à mot du roman de Melville. La genèse de cette traduction a été évoquée cet été à Manosque par Isabelle Génin lors des Rencontres organisées par l'Association des Amis de Jean Giono³. Cette année, le thème des Amériques a éclairé d'un jour nouveau l'œuvre de cet écrivain et préfacier fantasque, auteur d'une biographie fictive dans *Pour saluer Melville*. C'est d'ailleurs cette dérive constante vers l'imaginaire gionien qu'a analysée Isabelle Génin dans l'exposé détaillé de ce qu'elle qualifie d'« enquête au long cours ». Auteur d'études stylistiques contrastives (notamment d'une thèse) sur les trois premières traductions de *Moby Dick*, Isabelle Génin a raconté l'histoire de ce roman en français et

1 Revue trimestrielle créée par Lucien Jacques et Jean Giono, de l'été 1936 à février 1939. Le Contadour est un hameau du village de Redortiers, près de Banon, sur les flancs de la montagne de Lure, en haute Provence.

2 Voir l'association des Amis de Lucien Jacques : amislucienjacques.wordpress.com

3 Rencontres « Giono des Amériques », Manosque, 1^{er}-5 août 2013 / Revue Giono n° 7, 2013-2014, Manosque.

s'est penchée sur la contradiction entre « la tendance simplificatrice constatée au fil de l'œuvre traduite et les commentaires de Giono sur son travail ». Dans *Pour Saluer Melville*, en effet, Giono affirme avoir tenté de reproduire la prose « océanique » de Melville – faite, dit Isabelle Génin, « d'empilements lexicaux, de répétitions et de redondances, de mots obscurs ou anciens, de multiples métaphores filées, de phrases très longues dessinant des labyrinthes et des figures architecturales ». Or cette traduction collective, dont « Giono n'a pas été la cheville ouvrière », est plus courte que l'original grâce à « des coupes discrètes, au fil des phrases, des suppressions de répétitions et de passages considérés comme redondants. L'organisation des phrases est souvent modifiée, donnant une impression de moindre irrégularité que l'original ». Elle est le fruit d'une stratégie cibliste, qui s'inscrit dans un « grand mouvement de découverte des auteurs américains pendant et juste après la Deuxième Guerre mondiale ». Elle a aussi « fait texte », malgré la concurrence des traductions ultérieures et malgré ses imperfections, en raison de sa densité et de « sa grande puissance d'évocation ». La pérennité de cette traduction est aussi due au capital symbolique de Giono, déjà très célèbre en 1941, et au « malentendu quant à l'implication de ce dernier dans l'élaboration de la traduction ». Car Giono, pensant tout d'abord « exercer une activité de repos entre deux moments d'écriture », se trouve vite dépassé par l'ampleur du projet. Pris par l'écriture de son œuvre, il a essentiellement révisé la version réalisée par Lucien Jacques. Et c'est la lecture, non la traduction, qui a été au cœur de l'expérience esthétique mettant « Melville au cœur de son œuvre ».

À la suite d'Isabelle Génin, j'ai tenté de retrouver les traces de cette lecture empathique, étroitement associée au paysage de la campagne manosquaine. Partant de l'hypothèse que les révisions de Giono sont l'expression d'une maturation de sa lecture, j'ai tenté de repérer ses interventions en prêtant attention aux différentes adaptations et ajouts mettant au jour différentes stratégies de traduction évocatrices et /ou typiques du style gionien. La plupart placent le livre dans l'oralité, invitant le lecteur à écouter autant qu'à lire. Ce repérage s'appuie sur les commentaires de divers chercheurs et les témoignages publiés sur l'élaboration de la traduction du roman. Cependant, il n'a rien de scientifique, et relève avant tout d'une expérience de lectrice, ouvrant par de simples hypothèses un champ de recherche encore inexploré.

Ces observations portent sur les cent premières pages ainsi que sur les chapitres 15 et 28 du texte traduit. Elles permettent de constater que Giono fusionne l'étrangeté propre à la nature du texte de départ avec des éléments familiers de son environnement. Pour valider cette provincialisation, il renforce parfois les éléments étrangers du texte dans ce qu'ils peuvent avoir d'exotique pour l'époque. Ainsi, il acclimate *dumplings* et *hot rolls* en « pouding » et « croissants chauds », fait du potage de palourdes un ragoût de clauvisses (dérivé du provençal clauvisso) et/ou de poissons, proche de la bouillabaisse. S'il conserve à la traduction son poids d'étrangeté, il le repousse à la marge, instaurant un jeu de reflets entre Melville et son propre univers méditerranéen – « un empayement », écrit Jean-François Durand, dans une identification fusionnelle avec Melville.

La traduction apparaît alors comme une ouverture dans l'œuvre originale, une sorte de navigation libre menée par le double de l'auteur. Giono traducteur continue son œuvre d'auteur, assimilant Achab et Melville à sa terre natale, annulant le rapport hiérarchique entre le texte original et sa traduction. Celle-ci apparaît comme une reconquête de son espace intérieur, par la construction d'images qui assurent l'unité du texte et éclairent autant l'œuvre de l'autre que sa propre matière littéraire.

... et deux cétacés en Arles

Arles.

Ses Assises de novembre, ses ateliers, ses conférences, et cette année, l'horizon des 30^{es} rugissantes. *Moby Dick* s'y est invitée aussi, soufflant son jet puissant sous les eaux tumultueuses des mots imprimés.

Animé par Bernard Hœpffner et Camille de Toledo⁴, l'atelier de traduction – en anglais *on-site* et *on-line*⁵ – nous a familiarisés avec la plateforme TL-HUB⁶ et ses possibilités de traduction collaborative en ligne. Le passage abordé – le début du chapitre 59 – a soulevé des interrogations sur les choix réalisés par les quatre traducteurs du

4 Auteur d'une interview, « Pourquoi aimez-vous *Moby Dick* ? », réédition de la traduction de *Moby Dick* par Henriette Guex-Rolle aux éditions Garnier-Flammarion en 2012.

5 Atelier *Moby Dick* on-site et on-line, « Les 30^{es} Rugissantes- Traduire la mer », XXX^{es} Assises de la traduction littéraire en Arles, 8-10 novembre 2013.

6 Translate the World – réseau mondial de traduction sur Internet. Voir <http://tlhub.org/>.

roman en français : outre l'équipe Giono, il y eut Armel Guerne (éditions Le Sagittaire, 1954) ; Henriette Guex-Rolle (Cercle du Bibliophile puis éditions Flammarion, 1970) ; Philippe Jaworski (éditions Gallimard, collection de la Pléiade, 2000). Restait aux participants, on-site et on-line, quantité de problèmes à résoudre : préciser les déplacements de la baleine dans le passage étudié, choisir parmi les diverses définitions du plancton, trouver des termes techniques propres à la marine à voile, respecter le rythme, les allitérations, etc. Un sacré souffle pour plonger en eau profonde, resurgir ruisselant de trouvailles mais pas toujours du goût de Melville, et replonger, resurgir encore... Une aventure océanique que les participants ont été invités à poursuivre ensemble sur le site de TL-HUB.

Moby Dick a ramené dans son sillage un autre compère, inattendu, intraduisible, sonore et magnifique. Un certain *Horcynus Orca*, du Sicilien Stefano d'Arrigo. « Un livre Léviathan », dont nous avons entendu des passages en italien et en traduction, et dont ses traducteurs, Monique Bacelli et Antonio Werli, nous ont livré des extraits (flux vivants aussi difficiles à dompter que les courants marins qui les parcourent) dans une rencontre puis dans un atelier de traduction, dont je dirai deux mots puisque *Horcynus Orca* est, selon George Steiner, « la réponse européenne à *Moby Dick*⁷ ». Je dirai le ton homérique de son récit, lent et vertigineux, les recherches tentaculaires pour tenter de cerner un simple mot (comme *rema*, un courant n'existant que dans le détroit de Messine), la ténacité admirable de ses deux traducteurs attelés à une tâche titanesque, et leur modestie non moins admirable devant le flot de remarques de l'assistance.

Durant ces deux journées, nous avons côtoyé deux romans fondateurs de nos relations d'humains avec l'immensité de la mer et sa puissance de création. « Traduire la mer » nous a engagés dans un mystère supplémentaire – celui qui se déroule sous les apparences, sous les vagues, qui nous entraîne dans les profondeurs et nous fait découvrir une géographie quasi intérieure.

7 Cité dans <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article722>.

TANTÔT DIÈSE, TANTÔT BEMOL.
108 POÈMES ET CHANTS
DE RABINDRANATH TAGORE
PRITHWINDRA MUKHERJEE

« LA TRADUCTRICE », DANS
L'ART DE L'EFFACEMENT
ANITA DESAI

LA CINQUIÈME IMPOSSIBILITÉ
NORMAN MANEA

THE STATUS OF THE TRANSLATION
PROFESSION IN THE EUROPEAN UNION
ANTONY PYM, FRANÇOIS GRIN,
CLAUDIO SFREDDO and ANDY L. J. CHAN

**TANTÔT DIÈSE, TANTÔT BÉMOL. 108 POÈMES ET CHANTS DE
RABINDRANATH TAGORE**

Choix des textes et traduction du bengali : Prithwindra Mukherjee

Bangladesh, Mofidul Hoque, Shahitya Prakash, 2013

Il fallait sans aucun doute un très bel écrin au choix de poèmes du grand écrivain indien, prix Nobel de littérature, Rabindranath Tagore, dû à son traducteur Prithwindra Mukherjee, membre d'honneur de l'ATLF. Outre sa présentation de qualité – papier glacé, reliure cartonnée recouverte d'une jaquette ornée d'une belle photo du visage de Tagore –, l'ouvrage constitue une exceptionnelle réalisation puisque les textes sont offerts en trois langues, bengali, français et anglais, le texte original sur la page de gauche ornée d'une vignette représentant le visage de Tagore au début de chaque nouveau poème, les traductions en français et en anglais sur la page de droite.

Dans la préface, elle aussi trilingue, le traducteur commence par expliquer certains de ses choix pour cette anthologie réalisée à l'occasion du centenaire du prix Nobel de Tagore : les poèmes sélectionnés sont présentés en ordre chronologique, des titres ont été ajoutés librement là où il n'y en avait pas, et « les pulsations intimes à l'intérieur de chaque phrase rythmique » (p. 20) ont été préférées aux rimes de l'original. La suite de la préface est consacrée à Tagore, à son parcours, à sa spiritualité, à ses parentés littéraires ou idéologiques, à ses innovations poétiques et techniques, comme son utilisation de vers de différentes longueurs, de trois à huit syllabes, sans oublier des variantes de vers libres inventées par le poète. En bas de page, on trouve le titre du recueil d'où sont tirés les poèmes ainsi que les notes indispensables concernant certains termes bengalis ou les références à la mythologie indienne. Prithwindra Mukherjee rappelle qu'André Gide fut l'adaptateur de Tagore en français pour *L'offrande lyrique* et conclut sur les derniers recueils écrits par Tagore dans lesquels se fait sentir sa sereine lucidité à l'approche du Néant.

Les 108 poèmes présentés sont d'une longueur variable. « Le pèlerinage », divisé en dix parties, est l'un des plus longs, couvrant plusieurs pages (p. 249-267). L'étonnant « Africa », manifeste où Tagore dénonce le sort lamentable subi par ce continent, publié à trois reprises avec à chaque fois des modifications, comporte 50 à 73 vers libres en bengali (p. 291-295). En revanche, « Plaisir et chagrin » (p. 131), « Le début, la fin » (p. 133) ou « La vérité absolue » (p. 137), provenant du recueil *Kanikâ* (« Miettes »), sont des quatrains. Ce qui frappe le lecteur, c'est la variété du ton utilisé par Tagore, souvent lyrique, ou empreint d'émotion mais aussi parfois amusant, ainsi que la richesse des thèmes : l'amour, la nature, l'Inde, la séparation, la mort, etc. Un long poème intitulé « Shâh Jéhan » est consacré à celui qui fit construire en 1632 le mausolée en marbre du Tâj Mahal dédié à sa défunte épouse Mumtâz :

« Une larme unique
sur la joue du Temps une éclatante blancheur
Ce Tâj Mahal » (p. 217).

Il est difficile de juger la traduction d'une langue qu'on ne connaît pas et de comparer celle en français et celle en anglais. Mais la traduction française des poèmes manifeste de grandes qualités de clarté et de musicalité. Pour cette raison, parce qu'elle permet l'accès à ces très beaux poèmes de Tagore, l'entreprise de Prithwindra Mukherjee mérite l'admiration et la reconnaissance du lecteur français.

Marie-Françoise Cachin

« LA TRADUCTRICE », DANS L'ART DE L'EFFACEMENT

Anita Desai

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Aoustin

Mercure de France, 2013

Deuxième nouvelle du recueil *L'art de l'effacement*, « La traductrice » nous introduit dans la vie et l'imaginaire d'une femme, Prema, enseignante à l'université, qui se découvre une vocation de traductrice à la faveur d'une double rencontre. Rencontre avec un texte, tout d'abord, écrit dans sa langue maternelle, un dialecte indien peu parlé, qui était celui de sa mère. L'auteure n'est guère connue et écrit visiblement pour un lectorat très restreint. Rencontre, ensuite, avec une ancienne condisciple, Tara, devenue éditrice et qui souhaite valoriser le patrimoine linguistique indien. Prema lui propose de traduire le texte de Suvarna Devi, et Tara accepte.

Ces deux rencontres sont en réalité des retrouvailles pour Prema. Le livre de Suvarna Devi la renvoie à son enfance et à une langue, maternelle au sens propre, qu'elle a désapprise au fil de ses études et des nécessités de son métier. Une langue qui est celle d'un univers social modeste, refusé, refoulé par la famille paternelle au point de sombrer dans un oubli quasi total. Effacement de la figure de la mère, donc, dans tout ce qu'elle pouvait apporter de nourricier. On ne s'étonnera pas que Prema, au moment où elle lit cet ouvrage, mène une existence recluse, en deçà de ses rêves et de ses capacités. Elle vit son travail d'enseignement comme une sujétion à la fois intellectuelle et sociale qui ne lui permet pas d'exister pleinement. Et quand elle rencontre la brillante Tara, elle se retrouve face à ce qu'elle aurait voulu être : une incarnation de la féminité et du succès. Bref, tous les éléments sont réunis pour provoquer un bouleversement radical dans sa vie.

La métamorphose s'effectue par le biais de la traduction. Prema, subitement, peut faire entendre une voix méconnue, interdite de

parole, qui est à la fois celle de sa mère et la sienne propre. Suvarna Devi lui permet de ressusciter un monde qui est aussi le terreau où s'enracine son être. La déchirure n'est pas loin, cependant, comme le laissent entrevoir, à l'occasion d'une conférence de presse, les propos d'un auditeur, furieux de voir un dialecte traduit dans la langue du colonisateur... Prema a-t-elle fait œuvre de résurrection ou bien signé l'arrêt de mort de ce qu'elle voulait préserver, transmettre, faire connaître ? Le doute s'est installé, le ver est dans le fruit. Et si, pendant un temps, l'activité de traduction signe aussi la transformation de Prema, enfin capable de manifester sa féminité et ses compétences intellectuelles, elle n'en reste pas moins une expérience foncièrement illusoire.

Les limites de cette expérience apparaissent très vite, à la sortie du deuxième livre de Suvarna Devi, un roman cette fois, qui décoît beaucoup Prema. Elle n'y retrouve pas ce qui faisait le charme du premier ouvrage, son authenticité. Elle le juge maladroit, stéréotypé, raide, ampoulé. La grâce et le naturel ont disparu. Déception cruelle, qui va la pousser à une décision dangereuse : se substituer à l'auteur... On ne déflorera pas la fin de l'histoire, mais on se doute qu'elle ne sera pas très heureuse.

Que se passe-t-il en fin de compte ? Dans ce roman, la traduction est affaire de femme, d'une femme en situation d'infériorité, qui semble trouver, par le biais de l'activité traductive, quelque chose comme sa voix. Une forme de révélation, comme on l'a dit. Encore faut-il être capable de vivre la révélation dans toutes ses dimensions, d'épanouissement, certes, mais aussi de déception possible. Or c'est là justement que le bât blesse : Prema se montre incapable d'accepter la déception, de la faire travailler de manière à en sortir plus forte, plus sincère aussi, car son entreprise de réécriture n'est que l'aveu d'une vocation ratée d'écrivain. De la même façon, sa féminité nouvellement acquise n'est qu'une féminité de petite fille qui imite sa mère, qui voit en elle une rivale, et qui, ne pouvant envisager de devenir mère à son tour, se voit contrainte d'essayer de prendre sa place. De façon très intéressante, ici, la traduction acquiert le statut d'une illusion, d'un faux semblant qui révèle l'incapacité du personnage à prendre sa vie à bras-le-corps. C'est une écriture seconde, qui aura voulu, l'espace d'un instant, monter sur la première marche du podium au lieu de rester à sa place. Peut-être

aussi pour éviter d'affronter la médiocrité de ce qu'elle souhaitait servir. On se gardera évidemment d'y voir une démythification du travail de la traduction, mais on pourra s'interroger sur la part de féminin qu'il comporte ou, plus exactement, sur les représentations féminines qui lui sont associées...

Corinna Gepner

LA CINQUIÈME IMPOSSIBILITÉ

Norman Manea

Traduit du roumain par Marily Le Nir et Odile Serre

Seuil, 2013

Exilé aux États-Unis depuis plus de vingt ans, l'écrivain roumain Norman Manea continue d'écrire dans sa langue sans être publié dans son pays. Autrement dit, il n'est lu qu'en traduction. Dans « La langue exilée », un des douze textes qui composent le recueil *La cinquième impossibilité*, il parle de son rapport à sa langue maternelle, aux langues qui l'ont traversé dans son enfance du fait de l'histoire (sa déportation en Transnistrie au cours de la Seconde Guerre mondiale, sa vie dans la Roumanie soviétique), de l'exil, de la traduction. Il le fait en homme profondément meurtri, atteint dans ce qu'il a de plus précieux, sa langue, cette « maison de l'escargot » qu'il essaie d'acclimater aux sols sur lesquels il vient la poser. Tâche difficile, toujours à recommencer.

Norman Manea vit ce paradoxe qui consiste à écrire dans une langue que nul ne comprend autour de lui. Elle est le seul bien qui lui reste, c'est sa « langue-pays », sa « langue-domicile », mais il est seul à l'habiter. Pour qu'elle puisse être entendue, il faut qu'elle soit traduite, c'est-à-dire qu'elle disparaisse en tant que telle. Dans ces conditions, le traducteur devient une figure éminemment problématique, objet d'une suspicion engendrée par le sentiment d'être toujours et nécessairement « trahi ». Manea se heurte à l'« intraduisible », à l'écart abyssal qui lui semble exister entre les langues anglo-saxonnes et le roumain, un écart qui fait de la traduction une tâche quasiment insurmontable. Rapportant quelques expériences douloureuses avec des traducteurs anglophones, il décrit les conséquences désastreuses qu'elles ont eues sur sa pratique même d'écrivain. Il est ainsi conduit à simplifier son style (en cela, il répond aussi à ce qu'il perçoit des contraintes éditoriales, de plus en plus hostiles à la complexité) au point d'avoir le sentiment d'écrire non plus pour un lecteur potentiel, mais pour le

futur traducteur de son texte. Une crise, dit-il, dont il n'est pas sûr d'être « venu à bout ». Manea ou la nécessité de se dépouiller de son écriture pour pouvoir être lu...

Cela étant, la traduction ne se résume heureusement pas pour lui à un insupportable travestissement. Elle est aussi, et c'est tout à fait logique, ce qui permet de dévoiler certaines beautés de la langue roumaine au travers des difficultés de leur transposition. On reste dans l'intraduisible, mais, cette fois, magnifié, célébration d'une beauté singulière, incompréhensible, et d'autant plus émouvante. L'acte de traduction, en ce qu'il questionne la langue de départ, la sort aussi de sa routine, l'oblige à devenir consciente d'elle-même et c'est en cela, peut-être, que Norman Manea voit son suprême bienfait.

Corinna Gepner

THE STATUS OF THE TRANSLATION PROFESSION IN THE EUROPEAN UNION

Anthony Pym, François Grin, Claudio Sfreddo and
Andy L.J. Chan

Londres / New York, Anthem, 2013

Cet ouvrage de quelque 150 pages, suivies de cinq annexes, se présente comme une analyse économique comparative du statut des traducteurs professionnels en Europe, assortie de réflexions et suggestions sur le devenir de cette profession. Soulignons toutefois dès le départ que le titre ne reflète que partiellement son contenu puisque, d'une part, les traducteurs littéraires ne sont guère pris en compte, et que, d'autre part, la réflexion est centrée sur seulement cinq pays européens, l'Allemagne, la Roumanie, la Slovénie, le Royaume-Uni et l'Espagne. La France n'est évoquée que par endroits, essentiellement à travers la Société française des traducteurs (SFT), alors que trois pays non européens, les États-Unis, le Canada et l'Australie sont plus largement traités.

On ne peut mettre en doute le sérieux de cette étude, dont la page de titre indique qu'il s'agit d'un rapport financé par le directeur général pour la traduction de la Commission européenne. Elle s'appuie sur de nombreux rapports et statistiques émanant d'organismes divers dont les multiples sigles, pas toujours faciles à décrypter, émaillent même certaines pages *ad nauseam*. Ajoutez à cela des formules mathématiques, qui abondent en particulier dans l'annexe E, « Equilibrium on the Translation Market », que les traducteurs littéraires ne sauront peut-être pas apprécier à leur juste valeur...

En revanche, ils apprécieront davantage le chapitre 3, consacré à des études de cas concernant huit pays fondées sur différents critères tels que la politique langagière, la formation des traducteurs, les associations professionnelles, l'imposition et la couverture sociale, et, pour la Roumanie et elle seule, sans explication aucune, les taux de rémunération. Pour chacun de ces pays, un résumé du

statut de ses traducteurs est donné en conclusion. Dans ce chapitre mais aussi dans d'autres, une attention particulière est accordée à la situation des traducteurs et interprètes assermentés et un tableau en récapitule la proportion relative dans cinq pays : la Roumanie, l'Allemagne, la Pologne, la République tchèque et l'Espagne.

D'autres points méritent d'être signalés, ne serait-ce que dans le chapitre 2 intitulé « Results », une demi-page consacrée au « statut spécial des traducteurs littéraires ». On y indique que dans la plupart des pays ceux-ci, considérés comme des travailleurs indépendants, sont rémunérés par des droits d'auteur, mais que ni leur imposition ni leur couverture sociale ne sont les mêmes.

Par ailleurs, les informations recueillies lors de recensements font apparaître que les traducteurs ne figurent jamais en tant que catégorie spécifique, que la profession est composée davantage de femmes que d'hommes, et qu'en règle générale, leur statut reste imprécis, fondé sur des critères variables selon les pays, qu'il s'agisse de leur niveau de qualification académique ou de la procédure d'admission dans les associations de traducteurs. Rien de très nouveau par rapport aux analyses fournies régulièrement par le CEATL (Conseil européen des Associations de traducteurs littéraires), dont les données sur le niveau de rémunération des traducteurs sont d'ailleurs mentionnées dans le chapitre 5, à côté de celles de la Fédération internationale des traducteurs (FIT) Europe et de la SFT. Et comment ne pas souscrire au troisième commentaire donné en conclusion, qu'il serait pertinent d'avoir un échantillon de tous les États membres de la Communauté européenne, qui sonne comme un aveu des limites de l'étude ?

Malgré tout, certains trouveront dans ce petit livre de quoi nourrir leur réflexion sur le métier de traducteur, un métier dont le statut est bien difficile à cerner, même par d'éminents spécialistes comme ceux qui l'ont rédigé.

Marie-Françoise Cachin

BRÈVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Décerné conjointement à un écrivain étranger et à son traducteur en langue française à l'occasion des Rencontres littéraires internationales de Saint-Nazaire (Meeting), le **prix Laure-Bataillon** a été attribué au romancier grec Christos Chryssopoulos et à sa traductrice Anne-Laure Brisac pour l'ouvrage *Une lampe entre les dents – chroniques athéniennes* (Actes Sud).

La Société des gens de lettres (SGDL) a attribué le **Grand Prix de traduction** à Edmond Raillard pour l'ensemble de son œuvre de traducteur et à l'occasion de sa traduction du catalan de *Confiteor* de Jaume Cabré (Actes Sud).

Christophe Mileschi a reçu le **Grand prix de traduction de la Ville d'Arles** (ancien Prix Amédée-Pichot) pour sa traduction de l'italien du roman *Amore* de Paola Mastrocola (éditions Arléa).

Le **Prix de traduction de la Fondation néerlandaise des lettres** a été décerné à Martin de Haan, traducteur littéraire français-néerlandais pour l'ensemble de son œuvre de traducteur. Martin de Haan se bat pour améliorer la position du traducteur. De 2009 à 2012, il a été le président du Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL), dont il est actuellement le vice-président.

TRANSLITTÉRATURE

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

ATLF / TransLittérature

Hôtel de Massa – 38 rue du Fbg-St-Jacques – 75014 Paris

www.translitterature.fr

Je désire recevoir *TransLittérature* pendant un an
(soit deux numéros, à partir du n°47)
au tarif de 20 € (France/Europe) ; 22 € (autre pays)*

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal :

Ville :

Pays :

Date et signature

Joindre un chèque bancaire ou postal, établi à l'ordre de ATLF.
De l'étranger, le règlement se fait par mandat international ou
chèque en Euros sur banque française.

Revue semestrielle éditée par

l'ATLF

Association des Traducteurs Littéraires de France

www.atlf.org

Tél./Fax : 01 45 49 26 44

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

www.atlas-citl.org

Tél. : 01 45 49 18 95 – Fax : 01 45 49 12 19

Hôtel de Massa – 38, rue du Fbg-St-Jacques – 75014 Paris

Directeur de la publication

Michel Volkovitch

Responsable éditoriale

Laurence Kiefé

Coordination éditoriale

Emmanuèle Sandron

Comité de rédaction

Marie-Françoise Cachin, Corinna Gepner, Hélène Henry,

Laurence Kiefé, Jacqueline Lahana, Valérie Le Plouhinec,

Susan Pickford, Maïca Sanconie, Emmanuèle Sandron,

Béatrice Trotignon, Michel Volkovitch

www.translitterature.fr



ATLAS

Avec le soutien du



HIVER 2014 / n° 46

ABONNEMENT (1 AN)

FRANCE, EUROPE : 20 €

AUTRES PAYS : 22 €

PRIX DU NUMÉRO : 10 €