

TRANSLITTÉRATURE

6	CÔTE À CÔTE Conrad	Marie-Anne de Béro
16	FIGURES DE TRADUCTEURS Traduire en levant les yeux	Sika Fakambi
22	JOURNAL DE BORD Traduire le Pulitzer	Edith Soonckindt
34	SUR LE MÉTIER Tchekhov-remix	André Markowicz
52	En traduisant Pozner	Anne-Marie Tatsis-Botton
62	Dans l'erreur avec Arno Schmidt	Jan Mysjkin
70	Le traducteur en sa pirogue	Maïca Sanconie
74	La Maison de la culture yiddish	Corinna Gepner
78	La métempsychose du titre	Santiago Artozqui
84	Le traducteur a-t-il besoin de son auteur ?	Françoise Wuilmart
92	Le casse-tête des noms propres étrangers transcrits en chinois	Emmanuelle Péchenart
96	Le Kâmasûtra	Maïca Sanconie
102	LES ASSISES 2014 : TRADUIRE LA GUERRE Le programme	
105	Impressions du front	
116	LECTURES Histoire des traductions en langue française, XVII ^e et XVIII ^e siècles	Corinna Gepner
118	La mer hivernale	Maïca Sanconie
122	Écrire, traduire, en métamorphose, de Bernard Simeone	Corinna Gepner
126	HOMMAGE À Mario Fusco	Jean-Charles Vegliante
131	BRÈVES Prix de traduction	

CONRAD
*HEART
OF DARKNESS*

MARIE-ANNE DE BÉRU

Faut-il encore présenter l'intrigue de *Heart of Darkness* après la magistrale transposition qu'en a donnée Francis Ford Coppola en 1979 dans *Apocalypse Now* ? Dans le court roman de Conrad comme dans le film, le récit nous mène au cœur d'un espace de ténèbres où la civilisation occidentale a imprimé une trace aussi fragile que délétaire.

Chez Joseph Conrad, au terme de l'interminable remontée du fleuve sur un petit vapeur délabré, le capitaine-narrateur Marlow rencontre Kurtz, « l'aventurier qui se voue au Mal dans les profondeurs du Congo, et qui domine tout un peuple d'esclaves par la seule magie de sa voix » (Julien Green). Ce mystérieux agent d'une compagnie coloniale, responsable de la station la plus reculée, a-t-il sombré dans la folie, la barbarie ? Pourquoi le directeur est-il si inquiet du pouvoir que Kurtz a acquis ? Marlow est écéuré par la rapacité et l'hypocrisie des colons qui sont, eux, trop heureux de récupérer l'ivoire amassé par Kurtz tout en dénonçant ses « méthodes inavouables ». Il est progressivement amené à prendre le parti de ce dernier, du moins à tenter de sonder les ténèbres dans lesquelles l'aventurier s'est abîmé. Le passage que nous avons choisi se situe au milieu de la troisième et dernière partie, juste après que Marlow et son équipage de « pèlerins » (ainsi qu'il nomme par dérision les employés de la compagnie) ont récupéré Kurtz, mourant, et l'ont embarqué sur leur méchant rafiote pour le ramener, contre son gré, à la « civilisation ».

Ce court roman a connu en français de multiples traductions. Nous en avons retenu quatre, afin d'y écouter les grands thèmes du

récit : le fleuve, la relation centrale entre Kurtz et Marlow, la voix de Kurtz qui s'avance vers la mort¹.

Le fleuve

The brown current ran swiftly out of the heart of darkness, bearing us down towards the sea with twice the speed of our upward progress; and Kurtz's life was running swiftly, too, ebbing, ebbing out of his heart into the sea of inexorable time.

Le sombre courant qui s'éloignait avec rapidité du cœur des ténèbres nous ramena vers la mer avec une vitesse double de celle de notre montée. La vie de Kurtz s'échappait non moins rapidement, entraînée par le reflux qui la poussait vers l'océan du temps inexorable.

Le courant brun nous emportait rapidement loin du cœur des ténèbres, vers la mer, à deux fois la vitesse de notre remontée. Et la vie de Kurtz s'écoulait rapidement, elle aussi, refluit de son cœur vers la mer du temps inexorable.

Le courant boueux nous fit rapidement sortir du cœur des ténèbres et nous transporta vers l'océan deux fois plus vite qu'il ne nous avait portés vers l'amont. Et la vie de Kurtz s'écoulait rapidement, elle aussi. Elle refluit de son cœur pour s'abîmer dans l'océan du temps inexorable.

Le courant brunâtre nous entraînait rapidement loin du cœur des ténèbres vers la mer, deux fois plus vite que nous ne l'avions remonté ; et la vie de Kurtz courait vite, elle aussi, refluant de son cœur vers l'océan du temps inexorable.

¹ Dans l'ordre où elles sont citées :

Cœur des ténèbres, trad. G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948.

Au cœur des ténèbres, trad. Jean-Jacques Mayoux, Paris, Flammarion, 1980.

Le Cœur des ténèbres, trad. Catherine Pappo-Musard, Paris, LGF, édition bilingue, 1988.

Au cœur des ténèbres, trad. Odette Lamolle, Paris, Autrement, 1997.

Redescendre le fleuve et s'échapper du « cœur des ténèbres », certes, mais à quel rythme ? Deux options sont possibles ici, liées au choix du passé simple (qui fait de la redescente du fleuve un événement de la narration, dans la continuité de l'épisode précédent) ou de l'imparfait (qui fait du fleuve le décor du dernier acte de la tragédie). L'autre élément, qui retient d'autant plus l'attention du lecteur que le procédé est récurrent, ce sont les répétitions dont Conrad parsème son texte et qui lui donnent son caractère incantatoire et envoûtant : « Ebbing, ebbing » (répétition qui n'est jamais conservée), « out of the heart / out of his heart » (perdue dans la première version), « towards the sea, / into the sea » (qui nécessite, pour être entendue en français, de trancher, de manière cohérente, entre « océan » et « mer »).

Marlow et Kurtz ou « Les vivants et les morts » ?

The manager was very placid, he had no vital anxieties now, he took us both in with a comprehensive and satisfied glance: the "affair" had come off as well as could be wished. I saw the time approaching when I would be left alone of the party of "unsound method". The pilgrims looked upon me with disfavour. I was, so to speak, numbered with the dead. It is strange how I accepted this unforeseen partnership, this choice of nightmares forced upon me in the tenebrous land invaded by these mean and greedy phantoms.

Le Directeur était très calme : il n'éprouvait plus à présent d'inquiétudes sérieuses ; il nous enveloppait tous les deux d'un regard sagace et satisfait : « l'affaire » s'était terminée aussi bien qu'il l'eût pu souhaiter. Je vis approcher le moment où j'allais être seul à représenter le parti des « méthodes imprudentes ». Les pèlerins déjà me considéraient d'un œil défavorable. J'étais, si je puis m'exprimer ainsi, accouplé au mort. Étrange, la manière dont j'acceptais cette association imprévue, ce choix de cauchemar qui m'avait été imposé sur une terre ténébreuse envahie par ces piètres et rapaces fantômes...

Le Directeur était très placide, n'ayant plus d'anxiété vitale maintenant : il nous embrassait tous les deux dans un

regard compréhensif et satisfait : l'« affaire » s'était conclue aussi bien qu'on pouvait l'espérer. Je voyais approcher le temps où je resterais seul du parti de la « mauvaise méthode ». Les pèlerins me considéraient avec défaveur. J'étais mis, pour ainsi dire, au rang des morts. C'est bizarre, la façon dont j'acceptais cette association imprévue, ce choix des cauchemars qui m'était imposé dans le pays ténébreux envahi par ces spectres mesquins et avides.

Le directeur était tout à fait placide, il n'avait plus d'angoisses sérieuses, il nous considérait tous deux du même regard sagace et satisfait. « L'affaire » s'était terminée aussi bien qu'on pouvait le souhaiter. Je vis approcher le moment où je resterais seul à représenter le parti des « méthodes douteuses ». Les pèlerins me jaugeaient avec désapprobation. J'étais compté, pour ainsi dire, parmi les morts. C'est étrange comme j'ai accepté cette association inattendue, le choix de cauchemars qui m'était imposé dans ce pays de ténèbres envahi par des fantômes avides et mesquins.

Le directeur était très placide, il n'avait plus d'angoisses vitales, il nous enveloppait tous deux dans un regard satisfait et entendu : l'« affaire » s'était terminée au mieux de ses désirs. Je voyais approcher le moment où je resterais le seul du groupe aux « méthodes malsaines ». Les pèlerins me regardaient sans aménité. J'étais pour ainsi dire classé avec les morts. Il est étrange que j'aie accepté cette association imprévue, cet éventail de cauchemars qui m'était imposé dans le pays ténébreux envahi par ces fantômes médiocres et cupides.

L'ironie du narrateur tient à de subtiles variations : la majuscule pour rehausser encore le prestige du « manager », certains adjectifs (tels « placide » ou « sagace ») suggérant davantage la pédanterie du personnage que d'autres qualificatifs plus mélioratifs (« calme » ou « compréhensif »). Au fil des traductions, la voix de Marlow se fait plus incisive : les « méthodes imprudentes » deviennent « la mauvaise méthode », puis « les méthodes douteuses » et enfin « les méthodes

malsaines ». L'agressivité des « pèlerins » se manifeste également plus clairement, nous semble-t-il, dans la litote « sans aménité ».

Le point de bascule du paragraphe (et de l'ensemble du récit) correspond au moment où Marlow accepte de prendre le parti de Kurtz, ce qui est dit en une phrase qui reproduit la structure d'Isaïe 53, 11. Soit, dans la traduction autorisée de la *King James* : « and he was numbered with the transgressors. » Ou dans la Bible de Segond : « Et il a été mis au nombre des malfaiteurs. » On peut noter, au passage, l'ironie désespérée que révèle la manipulation de cette citation par Conrad. Dans la tradition judéo-chrétienne, Isaïe annonce un rédempteur souffrant qui accepte d'être « mis au nombre des malfaiteurs » pour leur apporter le salut. Chez Conrad, c'est au rang des morts que le narrateur/rédempteur accepte d'être compté, comme s'il avait pris le parti d'un mourant dont les dernières et céléberrimes paroles (« The horror ! The horror ! ») signalent l'impossibilité de la rédemption. À moins qu'il ne faille comprendre, dans ce potentiel renversement de la prophétie messianique, que Marlow est devenu le disciple d'un Kurtz au verbe fascinant, qui l'entraîne à sa perte.

La voix

Kurtz discoursed. A voice ! A voice ! It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of his eloquence the barren darkness of his heart. Oh, he struggled ! He struggled ! The wastes of his weary brain were haunted by shadowy images now – images of wealth and fame revolving obsequiously round his inextinguishable gift of noble and lofty expression. My Intended, my station, my career, my ideas – these were the subjects for the occasional utterances of elevated sentiments.

Kurtz discourait. Quelle voix ! Elle conserva sa profonde sonorité jusqu'à la fin. Elle survivait à sa force pour continuer de dissimuler sous les draperies magnifiques de l'éloquence l'aride obscurité de son cœur... Ah, il luttait ! Il luttait ! Le désert de sa pensée fatiguée était hanté à présent d'images brumeuses, images de gloire et de fortune, circulant servilement autour de son inépuisable don d'expression noble et élevée. « Ma fiancée, ma station, ma car-

rière, mes projets » – tels étaient les thèmes de ces manifestations de sentiments sublimes.

Kurtz discourait. Une voix ! une voix ! Elle retentit, profonde, jusqu'au bout. Elle survécut à sa force pour cacher dans de magnifiques plis d'éloquence les ténèbres arides de son cœur. Ah, il a lutté ! il a lutté ! Les déserts de sa tête lasse étaient hantés maintenant par des images spectrales – de richesses, de gloire, qui avaient pour centre son don indestructible d'expression noble et fière. Ma promesse, mon poste, ma carrière, mes idées – tels étaient les sujets de ses déclarations intermittentes de sentiments élevés.

Kurtz discourait. Cette voix ! Elle garda sa profonde résonance jusqu'à la fin. Elle survécut aux forces de cet homme, et continua à dissimuler dans les plis magnifiques de l'éloquence les ténèbres arides de son cœur. Oh ! Comme il a lutté, tellement lutté ! Les déserts de son esprit abattu étaient maintenant hantés d'images obscures, des images de richesse et de gloire qui tournaient obséquieusement autour de son don intarissable pour l'expression noble et sublime. Ma promesse, mon Poste, ma carrière, mes idées : tels étaient les sujets de ses élans inopinés d'élévation morale.

Kurtz discourait. Une voix ! Une voix ! Elle sonna, grave et profonde, jusqu'au tout dernier moment. Elle survécut à ses forces pour dissimuler dans les plis magnifiques de l'éloquence la noirceur stérile de son cœur. Oh, il luttait... il luttait ! Les espaces de son cerveau fatigué étaient maintenant hantés par des images brumeuses, des images de richesse et de gloire virevoltant obséquieusement autour de son don inextinguible pour le discours noble et élevé. Ma fiancée, ma station, ma carrière, mes idées ; tels étaient les sujets de ses paroles occasionnelles sur les grands sentiments.

Où l'on retrouve l'épineuse question des répétitions, doublée ici d'un emploi déconcertant de l'article indéfini. Qu'entendons-nous, au juste ? « A voice », c'est-à-dire au sens propre « une voix », sans

qualités que l'on puisse distinguer (« Quelle voix ! » = « What a voice ! »). Pas vraiment « cette voix » (« this voice »), mais une présence réduite à une voix dont on cherche le sens. L'autre caractéristique de ce passage, c'est la juxtaposition des discours, ce que certains de nos traducteurs soulignent en mettant l'énumération « My Intended, my station, my career, my ideas » entre guillemets ou en italiques. À la voix de Kurtz se superpose celle de Marlow (et de Conrad), leurs allitérations et leurs assonances (« the wastes of his weary brain ») et leurs balancements binaires (« magnificent folds » / « barren darkness, wealth and fame, noble and lofty ») qui donnent à l'anglais de Conrad « un accent qui affecte chaque mot et confère aux phrases un rythme vraiment extraordinaire². »

Coda

The shade of the original Kurtz frequented the bedside of the hollow sham, whose fate was to be buried presently in the mould of primeval earth. But both the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame, of sham distinction, of all the appearances of success and power.

L'ombre du vrai Kurtz se tenait au chevet creux du simulacre qui avait eu pour destin d'être bientôt enfoui dans la moisissure de cette terre des premiers âges. L'amour diabolique et la haine surnaturelle des mystères qu'elle avait pénétrés se disputaient la possession de cette âme saturée d'émotions primitives, avide de gloire trompeuse, de faux honneurs, de toutes les apparences de succès et du pouvoir.

L'ombre du Kurtz originel fréquentait le chevet de la double creuse, dont le sort serait d'être enseveli bientôt dans l'humus de la terre primévale. Mais l'amour diabolique comme la haine surnaturelle des mystères qu'elle avait pé-

2 Jane Anderson citée par Jacques Darras dans « Un Aventurier de la lucidité », préface à l'édition des *Nouvelles complètes* de Joseph Conrad, Paris, Quarto Gallimard, 2003, p. 14.

nétrés luttèrent pour la possession de cette âme rassasiée d'émotions primitives, avide d'une gloire mensongère, d'une fausse distinction, de toutes les apparences du succès et de la puissance.

L'ombre du vrai Kurtz était présente au chevet de cet imitateur creux, destiné à être bientôt enseveli dans la terre fertile des premiers âges. Mais l'amour diabolique et la haine démesurée que tout à la fois lui inspiraient les mystères qu'il avait pénétrés, se livraient bataille pour posséder cette âme repue d'émotions primitives, avide de gloire mensongère, de distinctions futiles, de toutes les marques extérieures du succès et du pouvoir.

L'ombre du Kurtz originel fréquentait le chevet de l'ersatz creux destiné à être bientôt enseveli dans le sein de la terre des origines. Mais son amour diabolique et sa haine inhumaine pour les mystères qu'elle avait pénétrés se disputaient la possession de cette âme saturée d'émotions primitives, avide de célébrité mensongère, de fausses distinctions, de toutes les apparences du succès et de la puissance.

C'est sur cette vision de Kurtz que s'achève notre extrait. Mais le bateau, son capitaine et ses passagers n'en ont pas encore fini avec ce lieu dont ils tentent de s'échapper en redescendant le fleuve : *Heart of darkness*, sans article ni préposition en anglais, qui devient, dans l'ordre où nous avons cité leur traduction :

Cœur des Ténèbres, pour G. Jean-Aubry et André Ruyters (1948) : lieu intemporel et éternel ?

Au cœur des ténèbres, pour Jean-Jacques Mayoux (1980) : aller jusqu'au lieu ultime de la quête ?

Le cœur des ténèbres, pour Catherine Pappo-Musard (1988) : le lieu défini ? définitif ? ultime ?

Au cœur des ténèbres, pour Odette Lamolle (1997) : y retourner ?

Et pour conclure, reprenons le voyage, une cinquième fois, pour voir comment l'une des dernières traductions trace sa propre route

et négocie hauts fonds, tourbillons, rapides et méandres du fleuve des ténèbres³ :

Le courant brunâtre qui s'échappait rapidement du cœur des ténèbres nous ramena vers la mer deux fois plus vite qu'à l'aller tandis qu'au même moment la vie abandonnait Kurtz et s'écoulait de son cœur pour rejoindre l'inexorable cours du temps. Le directeur était très calme et n'éprouvait plus d'inquiétudes sérieuses. Il nous considérait tous deux d'un regard pénétrant et satisfait : tout était bien qui finissait bien. Je vis venir l'époque où je serais le dernier partisan de « méthodes irresponsables ». Je n'avais plus la cote auprès des pèlerins qui m'avaient rangé du même côté que le mort. C'est étrange comme je m'accommodais de ce partenariat inattendu, de ce cauchemar dont ils avaient imposé le choix sur cette terre de ténèbres envahie de leurs fantômes mesquins et avides.

Kurtz n'était que discours : il n'était qu'une voix, mais quelle voix ! Jusqu'à la fin elle conserva sa sonorité grave. Ses forces l'ayant abandonné, elle survécut, dissimulant derrière les magnifiques envolées de son éloquence l'aride noirceur de son cœur. Oh ! comme il luttait ! De nébuleuses images hantaient désormais le vide de son esprit surmené : images de fortune et de gloire qui gravitaient obséquieusement autour de l'inextinguible don de sa noble et sublime parole. Ma fiancée, ma station, ma carrière, mes idées, n'étaient pour lui que prétextes à faire étalage de la hauteur de ses vues. L'ombre du vrai Kurtz se tenait au chevet de l'absurde imposteur dont le destin serait de reposer bientôt au creux du terreau originel. L'amour diabolique des mystères qu'il avait pénétrés et la haine farouche qu'ils lui inspiraient se disputaient la possession de cette âme rassasiée d'émotions primitives, avide de fausses gloires, de vains honneurs et de toutes les fausses apparences du succès et du pouvoir.

3 *Cœur des ténèbres*, trad. Claudine Lesage, Paris, Éditions des Équateurs, 2009.

TRADUIRE
EN LEVANT
LES YEUX

SIKA FAKAMBI

Propos recueillis par
CORINNA GEPNER

« [...] ouvrir, au niveau de l'écrit, un certain rapport à l'autre, féconder le propre par la médiation de l'étranger -- heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. »

Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984.

« Être-en-langues »

Mes toutes premières « traductions » écrites ont été les lettres que ma grand-mère paternelle, qui parlait le gengbe, ou mina¹, me dictait une ou deux fois l'an à l'intention de mon grand-père maternel français. Je me souviens aussi qu'au collège, je traduisais, avec les tout petits moyens qui étaient les miens, de courts textes, chansons et poèmes, de l'anglais, de l'espagnol, de l'allemand, et j'en écrivais d'autres, dans lesquels j'essayais de capturer ces parlers « caméléons » que j'entendais autour de moi : français populaire de Cotonou ou d'Abidjan, verlan qui nous arrivait des banlieues françaises, accent béninois, expressions directement calquées sur le fongbe co-

1 Langue parlée au Togo et au Bénin, appartenant à la famille des langues gbe, apparentée à l'ewe, l'une des principales langues gbe, très répandue dans le sud du Togo et du Ghana, dont elle partage le système phonologique et grammatical.

tonois². Ensuite, durant mes études en France, entrecoupées de séjours longs dans différents pays anglophones (Irlande, Australie, Canada), je me suis assez naturellement orientée vers la traduction, avec toujours en filigrane la question omniprésente de cet « entre-deux » qui me constituait : quoi en faire ? Je crois que cette quête d'un troisième lieu m'a conduite à rechercher sans cesse un « ailleurs » où j'avais l'impression de me sentir pleinement moi et chez moi – en traduction.

Traduire, dit-elle

Il m'est apparu un jour que traduire serait peut-être pour moi un métier, et il se trouve que c'était au Bénin. Je me suis mise à traduire un poème d'Andrew Zawacki, extrait d'*Anabranch*, son deuxième recueil paru aux États-Unis, courant 2004, et qu'il m'avait offert en disant : « Si tu as envie de les traduire... » J'avais lu le recueil et l'avais laissé longtemps de côté, avant de décider de l'emporter avec moi. Ce très court poème traduit là-bas au Bénin, au cœur de la saison d'harmattan, je me souviens, s'intitulait *Albedo #5 (Vertigo)*. En traduction, ça débutait comme ça : *Il y a des choses que je voudrais bien régler / avec moi*. Et ça se terminait par un vers isolé : *Je veux dire tant de fenêtres. Tout ce rouge*. J'ai décidé alors que ce poème traduit, j'allais pouvoir le faire lire à son auteur. Il vivait à Paris à cette période, et par la suite nous avons pu régulièrement travailler ensemble sur les textes : des sessions de (re)lecture à deux, comme en atelier, mais aussi quelques lectures publiques en duo bilingue – moments d'échanges d'autant plus enrichissants sans doute qu'Andrew Zawacki est lui aussi traducteur³. En rentrant à Paris cette année-là, j'ai commencé à envoyer différents projets de traduction, en poésie ou en fiction, à des revues et des éditeurs.

C'est en quittant Paris en 2011 que j'ai choisi de me consacrer pleinement à la traduction. Le premier chapitre traduit du roman de

2 Autre principale langue gbe, très parlée notamment dans le sud et le centre du Bénin. Sur le fongbe : <http://www.fongbe.fr>.

3 Une interview d'Andrew Zawacki par Erica Wright pour la revue *Guernica* : https://www.guernicamag.com/daily/erica_wright_andrew_zawacki_on/.

Nii Ayikwei Parkes, *Tail of The Blue Bird*, sur lequel j'avais commencé à travailler en 2008, a ainsi connu trois salves d'envois aux éditeurs, dont une dernière en 2011 aux éditions Zulma, qui ont publié le roman.

La quête de l'entre-deux

La rencontre avec la littérature anglophone d'Afrique se dessine à présent comme un long cheminement, qui m'a d'abord menée, lectrice, vers des ailleurs qui n'étaient ni l'Afrique de l'Ouest ni l'Europe francophone, en quête d'une sorte de tiers-lieu : dans l'entre-deux de ma condition rêvée d'étrangère, puis dans l'entre-deux du traduire. J'ai flâné parmi d'autres littératures anglophones que celles issues des centres constitués, dans le paysage éditorial français, par la Grande-Bretagne et les États-Unis. Je me souviens de l'ancienne Librairie australienne de Paris, quai des Grands-Augustins, où Elaine Lewis, la libraire, m'a mis entre les mains, comme en un chuchotement, les nouvelles de Gail Jones. C'est son univers singulier, ses textes, qui ont véritablement suscité chez moi le désir de traduire : c'était une envie d'abord de traduire ses histoires, *son* écriture. Je me souviens de ma découverte des grandes nouvellistes canadiennes, plus tard. En Australie, je me souviens de mes amis et colocataires George M. et Maria K., lecteurs glaneurs et libraires occasionnels, auxquels j'ai souvent tenu compagnie sur le stand mobile de livres de seconde main qu'ils posaient tous les dimanches sur les marchés de Glebe et de Newtown, à Sydney, et avec qui j'ai appris à glaner en littérature, découvrant par bribes la diversité des voix de la littérature anglophone. Je crois me souvenir que c'est dans cette exploration des « marges » des littératures anglophones que j'ai trouvé la Caraïbe, qui m'a ramenée vers l'Afrique de l'Ouest anglophone —, avec un sentiment d'évidence peut-être, lorsque je rencontre par exemple quelques années plus tard un texte comme celui de Nii Parkes... Cela étant, je me sens tout aussi façonnée par ces autres ailleurs en moi que sont, par exemple, l'Irlande, l'Australie et le Canada — par tous ces tiers-lieux qui m'ont en quelque sorte sortie de moi-même pour mieux m'y ramener : en « m'étrangeant », en me donnant à vivre, à lire, à entendre.

Le pays de l'écriture

Il me semble qu'un écrivain, d'où qu'il « soit », n'écrit pas en se disant que la littérature qu'il/elle écrit est « de quelque part ». Je crois que c'est pareil quand il traduit. Et je crois aussi que les auteurs que j'ai envie de traduire sont plutôt du côté d'un « quelque part » qui serait seulement la langue – comme cette sphère infinie de Pascal, dont le centre serait partout et la circonférence nulle part –, celle qui fait de nous des êtres humains, avec des histoires à inventer en langues. Quelles que soient les langues au creux desquelles ces auteurs ont pu grandir, vivre, entendre ou lire des romans ou de la poésie. « Je n'ai jamais rencontré un seul écrivain qui veuille être désigné comme un écrivain femme, ou un écrivain homosexuel, ou un écrivain noir, ou un écrivain asiatique ou un écrivain africain », écrit Aminatta Forna dans un article intitulé « Don't judge a book by its author ». Se référant au grand écrivain kenyan Ngũgĩ wa Thiong'o⁴, elle fustige l'obsession du monde des livres à vouloir coller sur tous les auteurs une étiquette et une identité⁵. Elle ajoute : « Nous, les écrivains à trait d'union, nous nous insurgons contre le privilège accordé à l'écrivain blanc de sexe masculin, qui domine le canon littéraire occidental, et qui est le seul à être appelé simplement "un écrivain". »

Traduire la voix

J'essaie d'aborder les textes que je choisis de traduire par quelque chose qui ressemble à une mise en oreille, en bouche, en corps, en voix – par le rythme. Traduire à l'oreille, c'est ce que j'ai voulu faire pour *Negus* de Kamau Brathwaite⁶, poète de la Barbade, qui a inventé ce qu'il appelle une langue nation, travaillée par les rythmes du jazz

4 Ngũgĩ wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, traduit de l'anglais (Kenya) par Sylvain Prudhomme, La Fabrique, 2011.

5 Aminatta Forna, « Don't judge a book by its author », *The Guardian*, 13 février 2015 : <http://www.theguardian.com/books/2015/feb/13/aminatta-forna-dont-judge-book-by-cover>.

6 De Kamau Brathwaite, Ngũgĩ wa Thiong'o dit : « Ce qui est si fascinant chez lui, ce n'est pas le fait qu'il soit tout à la fois un grand poète, un grand historien, un

et du folk, le *spoken word*, les anglais et le créole de la Barbade, des langues africaines aussi (juste après ses études à Cambridge, à l'ère des indépendances et du mouvement panafricain, il est parti sept ans vivre et travailler à la construction du Ghana nouveau, dans le gouvernement de Kwame Nkrumah). La publication de quelques essais de traduction des poèmes de Kamau Brathwaite dans la revue expérimentale *Retors* me réjouit⁷ : non seulement elle donne à lire, en vis-à-vis, et en tant que travail en cours, les poèmes originaux et les traductions que j'en propose aujourd'hui, mais la souplesse du dispositif de mise en page de cette revue en ligne m'a aussi permis de proposer la possibilité d'écouter, simultanément, la voix de Kamau Brathwaite déclamant le texte original, mêlée à ma voix déclamant le texte traduit – un seul poème en deux voix, deux langues, se faisant écho. Traduire la voix, c'est ce vers quoi, idéalement, je voudrais tendre dans chaque texte : pour la poésie de Kamau Brathwaite comme pour le vieux chasseur Yao Poku chez Nii Ayikwei Parkes, pour la mélodie noctambule *Georgia* d'Andrew Zawacki comme pour la jeune héroïne zimbabwéenne de NoViolet Bulawayo dans *Snapshots*⁸.

Si je regarde aujourd'hui les textes qui m'ont donné ou me donnent envie de traduire, j'ai l'impression que le fil qui les relie est celui d'un plaisir de la langue qui viendrait de loin en moi pour aller loin ailleurs, quelque chose que je ne peux m'empêcher d'associer à l'*être-en-langues* d'Antoine Berman, à la jubilation d'un enfant qui entre dans le langage, lorsque je cherche à refaçonner la matière même de ces textes dans le terreau de langue(s) qui est le mien.

grand critique et un grand enseignant, c'est plutôt que tous ces aspects en lui ne constituent pas des entités séparées. Ils sont ensemble l'expression d'un esprit de quête, la quête de ce lien qui unit les êtres humains à travers leur existence et leurs luttes » (Extrait d'un discours prononcé lors de la cérémonie de remise du Neustadt Prize 1994 à Kamau Brathwaite).

7 <http://retors.net/spip.php?article475>.

8 Voir le recueil *Snapshots – Nouvelles voix du Caine Prize*, Zulma, 2014.



TRADUIRE LE PULITZER

EDITH SOONCKINDT



Février 2013

Au commencement était le livre...

Ou plutôt, la fin du livre, une traduction pseudo XVIII^e qui m'avait solidement accaparée six mois durant et avait posé au quotidien des défis archaisants défiant l'imagination.

Or donc, j'aspirais à me reposer, et à écrire, lorsque les éditions Plon, pour qui j'avais travaillé sur trois ouvrages il y avait dix années de cela, m'ont contactée.

Il s'agissait d'un thriller, me dit-on.

D'une illustre inconnue en ce qui me concernait.

Ah oui, petit souci : il y avait 800 pages à traduire. En six mois.

C'était à prendre ou à laisser.

D'ailleurs, autant être honnêtes, le premier traducteur pressenti avait décliné, c'est pourquoi on se tournait vers moi.

J'avais trois jours pour lire les épreuves non définitives et donner ma réponse.

Or je n'aime pas lire les thrillers, définitifs ou pas, avant de les traduire, ça me gâche le suspense.

Donc, j'ai lu un chapitre et survolé le reste.

Funeste erreur, mais je l'ignorais encore.

Car le premier chapitre était ma foi assez avenant, situé dans l'écrin douillet d'un hôtel d'Amsterdam où planait un mystère quant au pourquoi et au comment de la présence du héros en ce lieu.

Pressée par le temps, j'en suis restée là de ma lecture, ai effectué

un essai d'une page pour me chronométrer et j'ai donné au charmant éditeur, pour qui j'avais fait des traductions autrement plus difficiles, une réponse positive.

En échange de quoi j'ai glané une information de taille : le plus grand secret entourait le contenu de ce roman aux États-Unis, où il était encore inédit et je ne devais souffler mot du contenu à personne !

Pour une pipelette comme moi, et qui tenais un blog en prime, le défi était de taille !

Mars 2013

En ce mois quasiment printanier, me voici donc dans l'hôtel amstellois décrit plus haut et, pour être franche, j'y serais bien restée toute la durée du livre. Ce qui aurait donné un piètre thriller, j'en conviens. L'auteur avait d'ailleurs dû se faire la même réflexion puisqu'elle a rapidement transporté son héros à New York, où ses descriptions plus vraies que nature m'ont offert une délicieuse plongée dans Manhattan, visité il y a trop longtemps. Bonheur d'arpenter à nouveau avec elle les rues de New York et d'y loger dans un sympathique appartement, bonheur d'aller visiter avec le héros un musée d'...

Ah.

Non.

Parce que c'est là que les choses ont commencé à se corser et que mon beau planning déjà on ne peut plus serré de huit-dix heures par jour s'est mis à prendre l'eau à gros bouillons.

La visite artistique du musée était déjà « coton » en soi, et je pouvais me féliciter de m'y connaître un peu en art, mais il y avait un événement auquel je n'étais pas préparée : la fameuse scène de l'explosion. Je ne m'y attarderai pas, mais il suffira de dire qu'entre les détails techniques et ceux plus « gore », j'ai eu envie de rendre mon tablier, là, tout de suite.

Malheureusement, ce n'était guère envisageable pour des tas de raisons, ne serait-ce que ce petit démon qui se nomme conscience professionnelle et sens de l'engagement pris, qui me faisait déjà re-

douter « la mort subite du traducteur » – nous sommes des petites choses si fragiles – qui aurait mis Plon dans un bel embarras.

J’avançais donc au milieu des cadavres, sous les décombres et les gravats, retenant mon souffle à chaque page de peur de croiser pire encore. Lorsque le héros a enfin trouvé le chemin de la sortie, mon soulagement a été largement égal au sien !

Re-appartement new-yorkais, repos – ouf –, puis appartement douillet d’un ami – insigne soulagement. Cette traduction allait peut-être se poursuivre en eaux calmes ?

En quelque sorte, oui.

Parce qu’elle m’a alors emmenée vers un atelier d’ébénisterie on ne peut plus accueillant et coloré.

Hélas.

Qui n’a jamais traduit de termes d’ébénisterie sans y connaître quoi que ce soit ne comprendra rien au malheur qui s’abattit alors sur moi.

Car les passages sur l’ébénisterie, il y en a eu plus d’un.

Au moment précis où j’accompagnais de nouveau le héros au collège, m’habituant à sa famille d’accueil – sa mère était morte dans l’explosion –, voilà qu’il leur faisait des infidélités et filait ré-gu-liè-rement vers ce maudit atelier !

Un seul passage aurait déjà suffi à ma peine.

J’ai dû en traduire cinq, si ma mémoire est bonne – un pur cauchemar dont m’a sauvée *in extremis* l’ébéniste de mon village.

Cela ne peut pas être pire après ça, me dis-je.

Avril 2013

Je me trompais bien sûr, et Dame Tartt n’allait pas tarder à me montrer l’étendue encore plus étendue de son savoir et de son sens de la description détaillée, ainsi que de la métaphore gaillardement filée. Sans parler des phrases similibroustiennes.

Mais je m’égare.

Pour l’instant, elle se contentait de rapapilloter notre héros avec un père longtemps disparu et de l’emmener à Las Vegas.

Je passerai allègrement sur sa rencontre avec un Russe parlant mal

l'anglais – ah, le délice des dialogues bancals à rendre dans un français tout aussi bancal pour se faire taper sur les doigts ensuite – pour évoquer en passant le petit monde sympathique de la drogue auquel je ne connais plus grand-chose depuis mes années hippies, et dire mon grand bonheur à découvrir l'univers encore plus sympathique des paris sportifs, moi qui distingue tout juste un match de foot d'un match de rugby et qui ai souvent tout de l'odalisque alanguie !

Ah, voilà qui m'a réveillée ! Comme je me suis agitée, comme je me suis affolée, tout d'un coup ! J'ignorais encore que ces maudits paris réapparaîtraient là, là, et là, et ici encore !

Mai 2013

Faut-il le préciser, mon beau planning de huit-dix heures par jour, samedi compris, boit sérieusement le bouillon ainsi qu'évoqué plus haut, avec toutes les recherches annexes que je dois effectuer pour une spécialité après l'autre, sorte de brochette lexicale juste faite pour mesurer l'étendue de mes incompétences et me dégoûter de la traduction à tout jamais.

Mais je reste à Las Vegas – le séjour y est un tantinet long – et je m'ennuie autant que l'on doit s'y ennuyer – de ce point de vue-là le « rendu » est excellent.

Juin 2013

En juin, heureusement, nous rentrons à New York, le héros et moi, lors d'un éprouvant voyage en Greyhound. Mais je suis tellement heureuse de quitter Las Vegas que je me laisse trimballer cahin-caha et débarque à New York aussi fourbue (mais ravie) que notre héros. À ce stade-ci, l'ennui vegassien a fini de me convaincre que l'on n'était pas dans un thriller – où l'assistante d'édition avait-elle été pêcher ça ? –, mais plutôt dans un roman psychologique, voire un roman d'apprentissage.

Juillet 2013

C'était du lourd, la noirceur des propos tarttiens, surtout à raison

de douze-quatorze heures quotidiennes, car j'en étais là, en ce bel été dont j'ai peu goûté le soleil.

Le héros ne va pas bien du tout, lui non plus ; il plonge un peu plus dans l'univers de la drogue.

Il faut croire que ce livre, que son auteur avait mis dix années à concocter, avait juste été conçu pour m'achever.

De retour à Amsterdam – fabuleusement décrite –, nous assistons aux premières loges à une sanglante rixe dont j'ai du mal à me remettre, encore aujourd'hui. Je **déteste** les sanglantes rixes, et à ce stade-ci je déteste ce livre, je déteste Donna Tartt, qui ne répond pas à mes questions, je déteste l'agent, qui n'arrête pas de m'envoyer, ainsi qu'à tout un panel de traducteurs de divers pays (une véritable usine) des explications linguistiques plus fournies et complexes les unes que les autres, je déteste l'art (pivot du livre) et je déteste traduire. D'ailleurs, au rythme déjà évoqué, je ne suis plus un humain, je suis une machine à traduire, et l'odalisque alanguie n'est pas loin de se muer en odalisque exsangue qui voudrait que tout s'arrête, là, tout de suite. Accepter cette traduction était une folie qui allait sérieusement me coûter et que je ne tarderais pas à regretter, voilà la seule certitude que j'avais, à ce stade.

Août 2013

Et en effet, alors que j'avais déjà effectué de nombreux allers-retours avec ma réviseuse, voilà que la douce période de la relecture finale était arrivée. Et là, j'ai enfin reçu les épreuves définitives. La crise de nerfs ne pouvait qu'éclater. Car il y avait des changements, beaucoup de changements.

Passons, je n'ai même pas envie d'en parler.

Divergeons plutôt vers une petite anecdote qui ne manquera pas d'amuser ceux qui savent l'autre crise de nerfs que cela peut occasionner : l'adresse électronique de Donna Tartt est régulièrement refusée par mon serveur. Une fois, deux fois, dix fois, alors que la traduction est à rendre fin septembre.

Pendant ce temps-là, le livre sort aux États-Unis et laisse déjà augurer d'un joli succès.

Il était temps, les fans américains sur la page Facebook de Donna

Tartt menaçaient de faire un scandale si cela avait tardé un jour de plus. Dire que tout ce temps je détenais, moi, un document top secret qu'ils étaient prêts à payer très cher pour le lire avant tout le monde... ! Cela m'a aidée dans le respect du secret, je dois dire, car je ne tenais pas à voir mon Mac piraté...

Septembre 2013

C'est le mois fatidique !

Et qui n'a jamais relu 800 pages d'un coup, dimanches et soirs compris, ne connaît pas le bonheur insigne qu'il y a à tenter de remédier au désastre.

Passons, ce fut un cauchemar, ni plus ni moins que toute cette traduction.

La bonne nouvelle, c'est qu'un jour, ça s'est arrêté.

Octobre 2013

La traduction est rendue, je ne sais par quel miracle, et je ne suis plus que l'ombre de moi-même, la faute aux phrases pseudo-proustiennes que l'assistante d'édition a refusé de tronquer par un malheureux point-virgule et aux métaphores poétiques souvent alambiquées. Heureusement que, tout ce temps-là, l'homme de la maison a cuisiné et briqué, sinon je ne sais trop dans quel taudis je vivrais.

Du coup, je pars m'aérer les neurones à Göttingen – à cause de Barbara, de quoi me remonter le moral –, et n'eût été un voyage de retour désastreux j'aurais presque pu me reposer.

À mon retour, j'ai souvenir de quelques corrections, et puis de l'assistante d'édition qui démissionne, pour des raisons sans lien avec ce qui précède.

Janvier 2014

Le 9 janvier 2014, c'est la sortie chic, dans un hôtel parisien chic, de ce livre chic et choc.

Premières félicitations sur la traduction, y compris de l'éditeur

en personne, qui n'ont pas manqué de m'étonner étant donné les conditions dans lesquelles j'ai travaillé, et surtout le peu de recul dont ma traduction avait bénéficié ! Douze mois au lieu de six n'auraient pas été du luxe ! Mais j'avais tout de même œuvré pour que, même dans de mauvaises conditions, ma traduction soit la moins mauvaise possible ; quitte à sacrifier ma vie personnelle et socio-culturelle dans la foulée... Malheureusement, les imperfections restantes, je les voyais, moi, et savais bien qu'avec plus de temps le résultat aurait été nettement meilleur.

Après une poignée de main digne d'un bûcheron canadien, Donna Tartt, 1 m 52 et aussi charmante que dans ses emails enfin reçus, se dit ravie de la traduction aussi. Finalement, je ne la déteste plus.

Car elle lit le français ! Angoisse !

Et elle a tout de même repéré quelques petites choses qui n'allaient pas... (pfff).

Au total, il y en aura une vingtaine – dont deux imputables à l'assistante d'édition démissionnaire et deux qui étaient des erreurs de compréhension de Donna –, ce qui, au vu des conditions de travail et du nombre total de pages, n'est pas si dramatique, *in fine* (je tente de me rassurer).

Enfin, ce cocktail me permet de rencontrer la nouvelle et charmante éditrice de Feux croisés, qui m'offre en fin de soirée une nouvelle traduction pour l'été, celle d'un roman punk se déroulant à New York, de nouveau un pavé, ce qui douche assez rapidement mon enthousiasme. Car je me suis juré que les pavés, moi, plus jamais !

En quelques semaines, *Le Chardonneret* sera n° 1 des ventes, du jamais vu chez Plon depuis *Les Versets sataniques*. Le livre prend donc son envol – y compris en première page du *Monde*, je suis souflée – et le buzz littéraire fait le reste...

Février-mars 2014

Troisième tirage du *Chardonneret*, avec les fautes corrigées – qui m'ont valu quelques allers-retours épiques – et les remerciements

(imprimés !) de l'auteur à sa traductrice, un fait assez rare pour être souligné même si, dans l'idéal, ma modestie naturelle devrait m'en empêcher...

Les ventes continuent de grimper, les recensions de fleurir, dont certaines, une bonne dizaine, disent même du bien de ma traduction, ce que je continue de trouver miraculeux !

Sur Amazon, quelques mauvais coucheurs lucides, eux, trouvent à redire aux dialogues – qui, pour mémoire, étaient bancals en anglais – et aux phrases trop longues (tiens tiens, ne l'avais-je point dit ?).

Je note aussi que, sur la centaine d'articles qui sort, un bon tiers oublie de mentionner mon nom (l'ATLF a encore du pain sur la planche...).

Je note également, et non sans tristesse en dépit de l'allégresse ambiante, que j'ai traduit des livres géniaux – Trezza Azzopardi comme Anne Enright, Man Booker Prize 2007 – qui m'ont donné encore plus de fil à retordre, et que personne n'a dit un seul mot sur mes traductions héroïques de ces ouvrages-là, pour la bonne et simple raison qu'ils n'ont pas bénéficié du même investissement en marketing, sur lequel je médite rêveusement.

Avril 2014

C'est sur Facebook, où quelques journalistes et autres auteurs de blogs littéraires m'ont demandée comme « amie » en même temps qu'ils recensaient le livre, que j'apprends l'extraordinaire nouvelle : *Le Chardonneret*, non, pardon, *The Goldfinch*, s'est vu décerner le Pulitzer 2014 ! C'est bête, mais je suis émue, alors que cela n'a rien à voir avec moi. Donna Tartt, femme simple et modeste, a le bon goût de se dire étonnée.

Au même moment se produit dans le monde un événement nettement moins retentissant : la publication passablement confidentielle de mon deuxième conte poétique chez Maelström (Bruxelles), *La Ville de la Pluie*.

Mai-août 2014

Moi qui avais décidé que 2014 serait l'année de ma visibilité – hélas, mes ambitions se portaient résolument du côté de l'écriture –, voilà que tout à coup des articles sur ma personne font leur apparition à l'occasion de l'annonce du Pulitzer. Certes, c'est dans *La Voix du Nord* et *La Gazette de Nîmes*, mais pas seulement. Ils sont suivis de demandes d'interviews – près d'une dizaine en tout – qui continueront encore d'arriver pendant l'été. C'est fou comme j'existe, tout à coup, alors que – contrairement à un prix de traduction ou à un Médicis étranger – je suis juste la bénéficiaire par procuration d'un succès qui n'est pas le mien ! Autant avouer derechef que les prix littéraires glanés pour mes propres travaux m'ont valu bien moins d'attention...

Puis, c'est l'invitation à un séminaire professionnel de haut vol puisque je suis (à présent) une professionnelle de haut vol, n'est-ce pas, suivie d'une invitation en librairie, suivie encore d'une invitation à un festival littéraire dans le Sud-Ouest aux côtés de Beigbeder ! Si j'osais, je parlerais aussi de l'invitation à dîner de mon voisin on ne peut plus fier, tout comme ma charmante propriétaire, de connaître « la traductrice du Pulitzer ». *Vanitas, vanitatis* (ou *vanitatum* selon certains, restons précis en dépit de l'émotion).

Forte de ce succès qui m'émeut autant qu'il m'étonne, après m'avoir énervée – l'on existe donc en tant que traducteur **unique-ment** en fonction des célébrités que l'on traduit ? –, j'ai l'intelligence de relever tout ce que l'on dit de bien sur mon travail dans plusieurs recensions et l'envoie à divers éditeurs pour lesquels je ne travaille pas (encore). Car, depuis la sortie du *Chardonneret*, personne n'avait particulièrement réagi, au grand étonnement de mon éditrice, qui croyait que mon téléphone ne cessait de sonner...

Avec ce petit coup de pouce opportuniste et judicieux, ça allait advenir, finalement : deux appels et promesses de travail ultérieur – reste à voir si cela se matérialisera –, deux courriers du genre « je garde précieusement vos coordonnées » et *last but not least* trois traductions envoyées sur-le-champ par email, dont une que je m'offre le luxe de refuser, et un calendrier tout à coup prêt à exploser, du jamais vu en ce qui me concerne ! La sortie en poche et l'adaptation cinématographique

à venir du *Chardonneret* devraient relancer un succès qui, en cette fin d'été 2014, ne semble toujours pas près de s'émousser et c'est tout de même impressionnant (selon Datalib de mai 2015, il serait encore 40^e).

Une bonne nouvelle ne venant jamais seule, le départ de la deuxième assistante d'édition fait que le roman punk new-yorkais ne m'a finalement jamais été confié... À la place, je traduis, et peaufine avec bonheur, de charmants petits romans pas déprimants de quelques centaines de pages et cela me va très bien !

Bémol à mettre au compte des accidents du travail non pris en charge par l'éditeur responsable : je souffre depuis six mois d'une douloureuse inflammation de l'épaule due à mon planning d'enfer, mais je l'endure presque avec fierté, un peu comme une blessure, voire un trophée, de guerre.

Autre bémol encore, et autant faire taire les fantasmes qui sommeilleraient en vous : contactée en juin, la comptabilité de Plon me dit être tout juste rentrée dans ses frais côté à-valoir – mille et quelques feuillets, ça fait une somme, tout de même –, je devrais donc percevoir un surplus en 2015 mais, à raison de 1 % sur chaque exemplaire vendu, cela n'aura rien de mirobolant, contrairement à d'autres best-sellers que j'ai pu traduire (car je suis une récidiviste !). Voilà qui est dit clairement.

Gageons qu'en 2015, il y a de fortes chances pour que je retourne dans l'ombre où sont relégués la plupart des traducteurs littéraires – les bons comme les mauvais, d'ailleurs –, mais l'espace d'une année pour le moins charnière, j'en aurai profité ! Non sans une légitime fierté, *in fine* : si ce travail précipité ne s'est pas mué en catastrophe, c'est parce qu'il a bénéficié d'une expérience d'une bonne vingtaine d'années, d'automatismes de traduction éprouvés, sans parler de mon vécu américain de deux années qui m'a sauvé de plusieurs impasses.

Oui, finalement, ce Pulitzer – que je n'ai en rien mérité puisque c'est l'original qui l'a obtenu – pouvait presque se voir comme l'aboutissement d'une carrière, une forme d'adoubement littéraire qui me confère, enfin, une sorte de légitimité dans le métier.

Alors plutôt que de pester sur son caractère aléatoire et mes compétences antérieures passées sous silence deux décennies durant,

j'ai décidé d'en être fière – c'est bête, oui, je sais – et de l'inscrire sur la nouvelle carte de visite que j'ai fait imprimer pour la circonstance – c'est bête aussi, oui, je sais.

Après tout, ce n'était pas demain la veille qu'un tel honneur rejaillirait sur l'humble traductrice que j'essayais de demeurer, en dépit de ces nouveaux galons que je devais au talent d'une autre...



TCHEKHOV-
REMIX

ANDRÉ MARKOWICZ



Acte I'

Je reçois une lettre ainsi rédigée :

Bonjour M. Markowicz,

Je me permets de vous envoyer un message car je travaille sur la pièce de La Mouette (en partie avec votre traduction) et j'aurais aimé avoir un éclaircissement sur un point. Je me suis dit que, peut-être, vous pourriez m'aider :

C'est au sujet de Nina, Acte I, page 45

Arkadina raconte que le père de Nina a légué à sa nouvelle femme toute la fortune de la défunte mère de Nina, et à ce sujet, Dorn rétorque que ce monsieur est une sacrée fripouille et Medvedenko renchérit en disant « triste phénomène d'atavisme, digne de l'attention d'un Lombroso ».

Ce passage a l'air fort, et important, peut-être même très politique et délicat puisqu'on ne le retrouve nulle part. Parle-t-on bien de Cesare Lombroso ? Atavisme, est-ce bien un défaut héréditaire ? Si oui, même avec ces aides, le propos m'échappe, de qui parle-t-il ? C'est Nina qui est victime d'un atavisme ?

Si vous avez le temps et la gentillesse de me répondre, ou au moins d'un peu déblayer, ce serait merveilleux !

1 Une première version de cet article a été publiée en trois parties sur la page Facebook d'André Markowicz les 25, 26 et 28 juin 2015.

*

Je me dis, c'est gentil de me demander mon avis – et c'est vrai, ça, pourquoi il parle de Lombroso ? – et oui, la phrase sur Lombroso ne se retrouve que dans notre édition, parce que nous avons traduit toutes les variantes de *La Mouette*, Françoise Morvan et moi, et que j'ai reconstitué, phrase à phrase, d'après les variantes de l'Édition académique russe, le texte dans sa version originale, tel qu'il a été conçu par Tchekhov avant toute mise en scène... – ce qui donne une *Mouette* toujours inédite en tant que telle en russe, d'ailleurs. Et puis, d'un coup, je fais attention à la parenthèse : « (en partie avec votre traduction) »... Comment ça, en partie ?

J'interroge ma correspondante, qui est très gentille, et je reçois cette réponse :

Je dis « en partie » car j'utilise aussi celle d'A. Vitez, et d'autres remix – il se trouve que je suis apprentie actrice dans une école, et nous jouons du Tchekhov pour remplir l'un des objectifs de la formation « jeu intérieur », nous ne montons pas l'intégralité des pièces, mais seulement des scènes à deux ou trois, et nous pouvons choisir la traduction qui nous convient le mieux, et même mélanger. J'ai mis un peu des deux mais pour Nina, je préfère tout de même le langage de vos traductions.

*

« J'ai mis un peu des deux... »... « Nous pouvons choisir la traduction qui nous convient le mieux, et même mélanger... » – C'est-à-dire que ce sont les enseignants qui permettent de mélanger les traductions, et pas même qui permettent, mais qui demandent. Et qu'est-ce que ça veut dire, « la traduction qui nous convient le mieux ? » Sur quels critères ? Celle dont, moi, telle que je suis, avec ma vie à moi, je me sens le plus proche ?... Je me perds en conjectures, et je lui demande de faire part de mon indignation à son professeur (que je ne connais pas, évidemment – je ne sais rien d'elle, ni son nom – elle a un pseudonyme sur Facebook, comme beaucoup, et c'est très bien), en lui rappelant que, quand il s'agit de professionnels, nous interdisons systématiquement, Françoise Morvan et moi, tout mélange de traductions.

Elle me répond :

Pardonnez-moi, bien sûr, je comprends tout à fait cette règle. Mais ce projet n'est pas professionnel, notre volonté n'est pas de monter votre traduction, ni même la pièce, mais bien de mettre à l'épreuve l'intériorité de l'acteur par le biais de Tchekhov... Chacun choisit une scène, un passage... bref, la scène est utilisée comme un matériau pour l'apprenti acteur pour qu'il puisse vivre des émotions intérieures fortes. Voici le but de ce projet d'un mois. Je travaille sur le personnage de Nina, je dois lui créer une vie antérieure et future fictive et le passage dont je vous ai parlé éclairerait beaucoup mon travail.

« Une vie antérieure et fictive » de Nina... Des gouffres continuent de s'ouvrir devant moi. Plutôt que d'entrer dans les détails, je lui rappelle ce que disait Tchekhov : « Tout est dans le texte »...

Et, d'un coup, je réalise que, pour les enseignants de cette école, il doit exister une espèce d'entité, une idée absolue, qui s'appelle « Nina – personnage de *La Mouette* », antérieure à toute expression, et ré-actualisable, dans l'absolu, par le génie, spontané ou non, de l'acteur, et que, cette entité, donc, on peut lui inventer une vie antérieure, et même ultérieure – qu'il suffit, pour ça, d'imaginer la suite, ou le prélude, de ce que Tchekhov a pu écrire, et cet exercice d'imagination doit venir nourrir « le jeu intérieur » de l'actrice en lui donnant « des émotions intérieures fortes ». Il y a le théâtre, d'un côté, et il y a les mots de l'autre.

Le texte n'est donc pas considéré comme une fin, mais un moyen – un moyen de quoi, ça dépend : ici, la recherche d'émotions intérieures fortes pour aider l'actrice à construire son rôle, un rôle sans mots, sans texte, sans langue, puisque, visiblement, il se situe dans le « ressenti »... Il est un élément parmi d'autres, laissé à la disposition des acteurs, pour qu'ils y fassent, en quelque sorte, leur marché. Et ce mot, dans sa première lettre : « et d'autres remix... » Une phrase chez l'un, une phrase chez l'autre, on passe à son mixer à soi, pour faire sa propre soupe, vraiment, sans aucune conception d'ensemble, aucune idée du style, ou, pour mieux dire, des styles, aucune analyse littéraire – juste, moi, l'actrice, l'acteur, et mes « émotions intérieures

fortes », comme si, là encore, les émotions, dans un texte de théâtre comme celui de Tchekhov, pouvaient naître d'autre chose que des mots (des répliques ou des didascalies, bien sûr).

Quelle vie une jeune fille d'à peine vingt ans peut-elle inventer à Nina, en dehors du texte, sinon ce qu'elle aura comme fantasmes à elle ? Elle ne pourra que réduire Nina à ses propres idées et ne pas voir que toute la vie de Nina ne tient que dans les répliques de la pièce – et son destin futur aussi, si on y fait attention. Ce destin, Tchekhov veille bien à le montrer aussi, du moins à le laisser entrevoir, pour peu qu'on se donne la peine de lire : mais qu'est-ce que ça veut dire, lire un texte, si ce n'est mettre en relation une lecture des mots, une attention constante aux différents registres de langage et à la vie qu'il y a derrière ? À quoi bon chercher une vie « fictive » à Nina, alors qu'il faudrait déjà être capable de lire sa vie réelle ? Mais personne ne leur montre, il faut croire, aux étudiants, comment on cherche, comment on lit. Parce qu'on a passé toute une scolarité à travailler sur les « sentiments », les « émotions », « l'intériorité », et autres déclinaisons languissantes de la critique romantique. Le « moi » partout. Et c'est comme d'habitude. Comme pour tout dans notre vie. On mixe, on remixe, on fait les choses comme ça nous parle, là, maintenant, nous. On consomme. Les enseignants de cette école font du théâtre de consommateurs : si quelque chose ne me plaît pas, ou ne me paraît pas compréhensible, j'enlève. Cette jeune fille, elle, au moins, m'a demandé pourquoi Medvedenko parlait de Lombroso – et c'est déjà beaucoup. Elle n'a pas tout simplement coupé la phrase... Et puis, quand même, elle « préfère le langage de nos traductions », ce qui est digne d'éloges. Mais personne ne lui a dit qu'une traduction, c'était aussi un texte.

Parce que, justement, pourquoi interdisons-nous d'habitude qu'on mélange le texte de nos traductions avec celui des autres ? Ça ne veut pas dire qu'elles soient immuables : les rééditions Babel qui se succèdent sont là pour le prouver – notre texte a toujours changé, à chaque réédition, depuis vingt ans, pour tel ou tel détail, telle ou telle phrase, toujours. Et ceux qui ont travaillé avec nous peuvent dire que nous sommes toujours heureux d'expliquer, et, si besoin, de changer, toujours en regardant le texte russe, pour coller au plus près

et tenter, toujours plus, de comprendre ce que disent, concrètement, les mots de l'auteur, comprendre le sens, et parfois le double sens, ou le sens contraire, en prenant en compte les questions et les suggestions des acteurs et des metteurs en scène avec lesquels nous travaillons – mais, ces suggestions elles-mêmes, elles n'apparaissent que parce que tout le monde a la sensation de travailler dans une direction commune, à partir des éléments que nous proposons, à partir de notre lecture du texte, c'est-à-dire de sa structure, de ses lignes de force – de ce que Françoise a appelé ses « motifs ». C'est à cause de cette cohérence, et de ces motifs, à partir desquels chaque mot de notre texte est pensé, que nous refusons les mélanges.

Une fois que ces motifs sont pris en compte commence une autre traduction, à laquelle nous nous interdisons, nous, de participer directement : celle de la mise en scène qui est, en tant que telle, une orchestration de toute une série de traductions subordonnées –celles de tous les interprètes (et pas seulement, bien sûr, celles des acteurs). Mais tout vient d'abord de la compréhension de la matérialité des mots...

Ces motifs – ces mots, ces expressions qui irradient le texte tout entier –, nous sommes les seuls à les voir comme des points de structure. On peut ne pas les prendre en compte, évidemment – mais, dans ce cas, on ne travaille pas avec nous.

Du coup, prendre notre traduction pour une phrase, ou deux ou trois, et puis, à la phrase suivante, en prendre une autre, c'est faire une sorte de salmigondis qui ne rendra compte d'aucune vie, d'aucune idée – de rien. Et c'est aussi la porte ouverte vers le plagiat, qui prolifère en ces temps de consumérisme – le plagiat qui n'est pas qu'un vol et une insulte.

Acte II

Fourvière

Nous connaissons, Françoise Morvan et moi, Christian Benedetti depuis près de vingt-cinq ans – et nous nous étions toujours bien entendus. Il a monté *Les Démons* dans ma traduction, il y a plus de vingt ans, et puis il s'est lancé dans son « intégrale Tchekhov », avec nos

traductions. Il y a eu *La Mouette*, il y a eu *Oncle Vania*, il y a eu *Les Trois Sœurs*. Et il y a eu *La Cerisaie*. Ou plutôt, nous pensions qu'il y aurait *La Cerisaie*, parce qu'il nous avait dit que, la prochaine pièce, ce serait *La Cerisaie* et nous avait demandé les droits. Évidemment, nous les lui avons accordés. Et puis, un mois plus tard, nous avons reçu un mail de la SACD, qui nous disait que, finalement, M. Benedetti montait le texte dans une autre traduction. Ça nous a paru bizarre, parce qu'il ne nous avait jamais dit que notre traduction ne lui convenait pas. Je lui ai laissé un message. Il m'a répondu qu'il avait « retravaillé sur le texte en tournée » et juste oublié de nous prévenir.

Qu'est-ce que ça voulait dire, « retravaillé sur le texte » ? Notre texte ? Ou lequel ? Nous avons demandé à la SACD qui était l'auteur de la version jouée. Réponse : « Brigitte Barilley/Laurent Huon/Christian Benedetti », donc, le metteur en scène et deux de ses comédiens. Comment ont-ils « retravaillé » ?

*

Nous ouvrons. Nous lisons la première didascalie : « *Une chambre, qu'on appelle toujours la chambre des enfants. L'une des portes donne sur la chambre d'Ania. Le point du jour, juste avant le lever du soleil. On est déjà en mai, les cerisiers sont en fleurs mais il fait froid, le brouillard du matin couvre la cerisaie. Les fenêtres de la chambre sont fermées.*

Entrent Douniacha, tenant une bougie, et Lopakhine, un livre à la main. »

Notre texte (publié chez Babel) : « *Une chambre, qu'on appelle toujours la chambre des enfants. L'une des portes donne sur la chambre d'Ania. Le point du jour, juste avant le lever du soleil. On est déjà en mai, les cerisiers sont en fleurs mais il fait froid, le brouillard du matin couvre la cerisaie. Les fenêtres de la chambre sont fermées.*

Entrent Douniacha, tenant une bougie, et Lopakhine, un livre à la main. »

La même chose – mot pour mot. On feuillette le texte. Toutes les didascalies sont, mot pour mot, celles de notre traduction.



Nous continuons. Les trois premières répliques :

« LOPAKHINE. Il est arrivé le train. Dieu soit loué. Quelle heure ?

DOUNIACHA. Presque deux heures. (*Elle souffle la bougie.*) Il fait déjà jour.

LOPAKHINE. Et il a combien de retard le train ? Au moins deux heures. (*Il bâille et s'étire.*) Et moi alors ! Quel crétin ! Je viens ici exprès pour les accueillir à la gare et pan je tombe. Je m'assieds je m'endors. C'est vexant... Tu aurais pu me réveiller. »

Notre texte :

« LOPAKHINE. Il est arrivé, ce train, Dieu soit loué. Quelle heure est-il ?

DOUNIACHA. Presque deux heures. (*Elle souffle la bougie.*) Il fait déjà jour.

LOPAKHINE. Et il a combien de retard, le train ? Au moins deux heures. (*Il bâille et s'étire.*) Et moi aussi, bravo, quel animal. Je viens ici exprès pour les accueillir à la gare, et pan, je m'endors. Je m'assieds, je m'endors. La guigne... Tu aurais pu me réveiller. »

C'est notre texte, avec quelques différences. D'une façon générale, les trois « traducteurs » enlèvent toute ponctuation, à part les points. J'ai l'impression que ça vient d'une indication que je donne, et qui est souvent mal comprise. Le jour de la première lecture, pour que l'acteur sente l'énergie de la phrase et l'intention portée par le rythme, je demande qu'on oublie les virgules et qu'on se concentre sur les points et sur les pauses – et c'est ce que j'avais fait quand nous avons travaillé sur *La Mouette*. Je demande même qu'on s'interdise de respirer avant un point – de façon à ce qu'on sente le côté organique du texte de Tchekhov. Ici, cette demande technique de premier jour de lecture devient un principe de mise en scène. Nous, nous avons mis des années et des années à comprendre la ponctuation de Tchekhov, à apprendre à la voir, à la respecter – elle est, évidemment, fondamentale.



Nous poursuivons la lecture. Un exemple parmi des dizaines d'autres.

Notre texte :

« LOPAKHINE. Jusqu'à présent, dans les campagnes, il n'y avait que des maîtres et des moujiks : maintenant, en plus, il y a les estivants. Toutes les villes, même les plus petites, sont entourées de datchas. Et ça, on peut le dire, dans une vingtaine d'années l'estivant, il se sera multiplié jusqu'à l'extraordinaire. Pour l'instant, il se contente de boire le thé sur son balcon mais, n'est-ce pas, il peut bien se faire que, sur son unique hectare, il se mette à l'agriculture, et à ce moment-là, votre cerisaie, elle deviendra heureuse riche, magnifique... »

Texte Barilley-Huon-Benedetti :

« LOPAKHINE. Jusqu'à présent à la campagne il n'y avait que des maîtres et des moujiks mais maintenant en plus il y a les estivants. Aujourd'hui toutes les villes même les plus petites sont entourées de datchas. On peut même dire que dans vingt ans l'estivant se sera multiplié jusqu'à l'extraordinaire. Aujourd'hui il se contente de boire le thé sur son balcon mais il se pourrait qu'il se mette à le cultiver son petit hectare et alors votre cerisaie deviendra heureuse riche magnifique... »

Là encore, notre texte – avec quelques changements sans rapport avec le russe. Et il y a un contresens. Ce n'est pas un « petit » hectare. Un hectare, ce n'est pas petit. Cela montre qu'ils n'ont rien compris au projet de Lopakhine, qui est de donner à chaque « estivant » de quoi construire une vie prospère pour toute sa famille, et pas de louer des lopins de terre.



Le deuxième acte de la version jouée reprend la construction originelle de Tchekhov, que nous avons été les premiers en France à

établir (pour la mise en scène de Stéphane Braunschweig, en 1992). La fin de l'acte, une conversation mystérieuse, dans la nuit, entre Charlotta (une femme-homme dont personne ne sait rien) et Firs (que personne ne comprend) avait été refusée par Stanislavski, comme trop obscure... Tchekhov avait alors renversé toute la construction pour terminer en majeur, sur la conversation exaltée entre Ania et Trofimov, qui est présentée dans toutes les autres versions.

Le décalque continue comme ça, avec quelques écarts parfois stupides : par exemple, Iacha, voyant Douniacha, lui dit « petit cornichon ! » – ce qui est la traduction exacte du texte russe : « ogourtchik ». Sauf que, en russe, le « ogourtchik », il est toujours connoté positivement : on dit « molodets kak soliony ogourets » – « un gars aussi bien qu'un cornichon salé »... Et, « petit cornichon », ça veut donc exactement dire ce que nous avons traduit : « À croquer »... et pas « petit cornichon ». – Les « traducteurs » changent donc le texte, reviennent au russe, ils montrent qu'ils lisent le russe. Ils le lisent peut-être, mais ils ne le comprennent pas.

Et puis, à un moment, Lopakhine n'en peut plus de l'inaction de Gaïev, et il lui lance : « Baba vy ! » – Littéralement : « Vous êtes une bonne femme. » En russe, dans le langage commun, ça désigne un type veule, une « femmelette ». Et Barilley/Huon/Benedetti lui font dire : « Vieille tantouze ! »... D'une part, le mot, stylistiquement, est impossible, d'autre part c'est un contresens, et Tchekhov fait bien attention de garder l'ambiguïté – de faire de Gaïev un personnage énigmatique, non pas forcément efféminé mais demeuré dans son enfance.

☆

Et vient le mystérieux bruit du milieu de l'acte II, repris à la fin de l'acte IV.

Notre texte est celui-ci :

« Ils restent tous pensifs. Silence. On entend seulement Firs qui

marmonne tout bas. Soudain résonne un bruit lointain, comme s'il venait du ciel, un bruit de corde qui se casse, un bruit mourant et triste. »

Le texte Barilley-Huon-Benedetti reprend le nôtre et lui ajoute une note en bas de page : « cri du butor étoilé ».

« Ce cri du butor étoilé » mis en note comme si c'était une évidence, et une trouvaille originale, il vient uniquement de François, qui est la seule à avoir identifié ce bruit à partir de son expérience de la campagne à elle, et des lettres de Tchekhov et de ses nouvelles, de la campagne (elle en parle dans sa « Lecture », p. 192 de l'édition Babel) : le cri de cet oiseau, dont Tchekhov parle très souvent, est caverneux. C'est, d'abord, le bruit du creux, le bruit de la maison vide ; le bruit de la mort – et aussi celle de la mort de Tchekhov lui-même, qui mourait de tuberculose quand il écrivait *La Cerisaie*. Mais le butor est un oiseau tout petit, et qui ne chante que le soir, dans les marais – si son chant s'entend à des kilomètres à la ronde, et laisse, comme le dit Lioubov, une « sensation pénible », personne ne peut le voir, et tout le monde se demande ce que c'est. Et puis, ce cri, c'est, aussi, l'affirmation d'une esthétique et une polémique, ironique et tragique, avec Stanislavski. Pour être capable de jouer, disait celui-ci, il faut se pénétrer du personnage et se servir de ses propres expériences pour habiter le rôle. Stanislavski posait toutes sortes de questions sur les bruits de la *Cerisaie*, essayait de reproduire ce bruit tel qu'il était décrit, faisait tomber des marmites dans les cuisines du Théâtre d'Art, et Tchekhov répondait toujours la même chose : « mais c'est écrit ». Et donc, pour être capable de « te pénétrer du monde », apprends d'abord à le connaître, le monde, et à reconnaître le cri du butor étoilé. Mais, quand bien même tu l'aurais reconnu, qu'est-ce que ça peut te donner dans le jeu, si, le magnétophone n'existant pas, tu ne peux pas le mettre en cage et l'obliger à crier tous les soirs à heure fixe ?... – Et il nous a fallu longtemps pour convaincre les metteurs en scène que c'était ça. Le premier à se laisser convaincre a été Alain Françon – ce cri était devenu comme le centre béant de ce spectacle légendaire qu'il a créé à la Colline. Les trois « traducteurs » s'approprient tout cela au détour d'une note.

*

Je vous passe la suite, et les autres actes : c'est toujours pareil. De temps en temps, c'est vraiment très proche ; parfois, il y a des écarts – généralement infondés, quand on regarde le texte russe... En gros, nous avons estimé que notre texte était repris à 70%. Le metteur en scène nous écrivait qu'il s'était également servi de la version de Simone Sentz-Michel : nous ne connaissions pas cette version, elle est difficile à trouver (elle est publiée en Russie, aux éditions de langue française Radouga). Nous finissons par l'obtenir et nous voyons que, de fait, là où ce n'est plus notre texte c'est, le plus souvent, cette version-là que les « traducteurs » mélangent à la nôtre – évidemment sans demander les droits non plus. Simone Sentz-Michel serait donc aussi en droit de demander l'interdiction du spectacle.

Nous, nous étions placés devant le fait accompli : il y avait le « remix », et les incohérences. Que fallait-il faire ?

*

Le cas s'était déjà présenté : nous avons été confrontés à une mise en scène de Didier Carette, alors directeur du Théâtre Sorano à Toulouse. Françoise en parle très clairement sur son site, je ne puis que vous y renvoyer². Nous avons décidé d'assigner ce metteur en scène, qui avait repris notre texte sans vergogne, l'avait, comme il voulait, transformé en le mélangeant avec d'autres traductions, et l'avait signé, empochant les droits d'auteur. Carette avait reconnu ce qu'il avait fait, et accepté de publier sur la page d'accueil du site du théâtre « une lettre ouverte » dans laquelle nous expliquions ce qui s'était passé, car notre but était d'informer, le public et les tutelles, de poser le problème sur la place publique.

2 <http://francoisemorvan.com/recherche/plagiat/traduction-theatrale-et-plagiat/>

*

Que devons-nous faire ? Interdire le spectacle ? Engager une procédure d'urgence, comme nous le conseillait notre avocate ? Nous aurions mis en danger tous les acteurs engagés dans ce projet. Nous aurions mis en danger le Festival des Nuits de Fourvière.

Nous avons exigé la signature d'un protocole d'accord, pour lequel Christian Benedetti a d'abord demandé la confidentialité – qu'il n'a pas obtenue, évidemment. Il ne s'agissait pas seulement d'obtenir un partage des droits, mais d'établir publiquement que nous n'avions pas été prévenus de l'usage qui avait été fait de notre traduction, et, comme il n'était plus envisageable de revenir sur tous les détails du texte joué, de spécifier que le texte avait été « librement adapté » (avec référence à notre édition). Il s'agissait aussi de faire supprimer un certain nombre d'expressions que nous jugions dégradantes, comme cette « vieille tantouze ». Ce protocole a été signé.

Le spectacle se joue en ce moment – sans que nous ayons signé aucune déclaration SACD. Mais le problème n'est pas seulement l'attitude de Benedetti – c'est tout ce qui l'encourage et rend possible le « remix ».

Acte III

La situation

Nous n'avons pas fait de procédure, pour ne pas nuire au Festival des Nuits de Fourvière et aux personnes, acteurs et techniciens, qui auraient subi les conséquences d'une interdiction. Force m'est de constater que le directeur du festival, qui avait en copie quasiment toute la correspondance que nous avons échangée, n'a rien dit, ne nous a jamais écrit, jamais appelés, rien. Il a dû considérer que le conflit ne le concernait pas. Nous ne lui demandions pas d'y prendre part, évidemment, mais un coup d'œil au texte joué (qu'il devait connaître, en tant que directeur) et à notre traduction (qu'il devait connaître aussi – elle a été jouée une bonne dizaine de fois, et elle est publiée depuis 1992) aurait pu lui montrer qu'il y avait un problème.

Que se serait-il passé si nous avions écouté notre avocate – et fait interdire le spectacle ? À vrai dire, j'ai eu l'impression que c'était nous qui dérangions. La victime qui proteste est toujours coupable, parce que sa protestation porte atteinte à la bonne entente communautaire.

*

Cette impression n'a fait que confirmer ce que nous avons ressenti quand nous avons reçu un mail de Béatrice Picon-Vallin. En fait, si j'ai écrit ces trois chroniques, c'est à cause de ce mail. Béatrice Picon-Vallin est une des plus grandes spécialistes du théâtre en France, elle est, sans aucun doute, la personne qui a le plus travaillé sur le théâtre de Meyerhold (et pas que celui de Meyerhold – elle vient, par exemple, de publier un grand livre sur Ariane Mnouchkine). Elle a publié les textes de Meyerhold quand ils étaient introuvables, même en russe, elle en a retrouvé des dizaines et des dizaines, elle a étudié ses archives, bref, c'est depuis près de quarante ans, une sommité dans son domaine – et elle va au théâtre, elle rencontre les metteurs en scène et les acteurs, elle connaît tout le monde, en France et en Russie. Moi, je l'ai rencontrée en 1992, quand je travaillais avec Anatoli Vassiliev sur le *Bal masqué* et elle a toujours suivi mon travail. Du temps où elle enseignait au Conservatoire de Paris, elle m'invitait régulièrement à rencontrer les élèves et à leur parler de traduction et du théâtre russe. Elle a écrit à ma demande une préface à ma traduction du *Suicidé* de Nikolai Erdman aux Solitaires Intempestifs.

Elle avait animé, en mars ou en avril dernier, un stage avec Benedetti sur un projet meyerholdien lié à Tchekhov : ces « 33 évanouissements » que Meyerhold avait repérés dans les pièces comiques (un projet pour lequel Benedetti m'avait demandé si j'avais traduit – pas si « nous avons » traduit – les pièces en un acte – elles étaient parues chez Babel, évidemment). Elle avait été invitée à un premier filage de la *Cerisaie*, elle était là au moment où Benedetti avait reçu le premier message par lequel je lui disais que son texte était une reprise du nôtre, et elle m'avait écrit, sans doute pour essayer d'arranger les choses. Sa lettre me paraît capitale, en ce qu'elle est caractéristique d'un état d'esprit dominant.

« Il me semble, m'écrit-elle, que le texte joué par la troupe de Christian est différent du tien [*sic* – là encore, Françoise n'existe pas] : il a été travaillé à partir du texte russe (deux comédiens le lisent et le parlent) et avec diverses traductions (la tienne, celle de Sentz, celle de Carrière, de Triolet, de Perros, de Cannac,...) et surtout en situation pendant les répétitions. Il a été travaillé et retravaillé. »

Je passe sur le lapsus au sujet de Perros et Cannac : il s'agit de la même traduction – Georges Perros, qui ne parlait pas russe, travaillait avec Génia Cannac et ils signaient leur traduction ensemble. Béatrice Picon-Vallin connaît parfaitement le texte russe et l'histoire des représentations de la pièce, et ça ne la dérange pas qu'on utilise toutes ces traductions en même temps pour les remixer (sans demander les droits, ça va de soi). « Nous pouvons choisir la traduction qui nous convient le mieux, et même mélanger... », me disait la jeune étudiante. Et Béatrice n'a évidemment pas pris le temps de vérifier la proximité du texte qu'elle a entendu et vu jouer avec le nôtre.

Et pourquoi ça ne la dérange pas ? Parce que, dit-elle, le texte a été travaillé « surtout en situation pendant les répétitions ».

Ce qui est dit là, si je lis bien, tout naturellement, c'est que ce n'est pas le texte qui donne la situation, mais l'inverse : c'est la situation qui donne le texte. Là, nous dépassons, et de très loin, le cas Benedetti. – Je le note en passant : c'est, je crois, le contraire de l'idée des « études » de Stanislavski qu'on imposait à la jeune étudiante. Stanislavski demandait qu'on commence l'étude d'une scène par des improvisations au cours desquelles les comédiens utilisent leurs propres mots, pour arriver, peu à peu, à la compréhension du texte exact de l'auteur, dans la situation. Ici, Béatrice explique, sans même avoir besoin de s'y attarder tellement c'est évident pour elle, que le texte est un matériau, malléable, créé par la situation sur le plateau. C'est au texte de s'adapter. Donc, là encore, nous voilà revenus au règne du « moi maintenant », du « ce qui me convient ». – Et c'est tellement un signe des temps que Béatrice elle-même écrit ça comme une évidence, et comme une qualité. Et ça ne la dérange pas non plus qu'on fasse dire « vieille tantouze » à Tchekhov. Parce que,

oui, c'est une évidence. Il y a « le travail au plateau » et le texte n'existe pas.

✱

Je dis ça – ce n'est pas vrai.

Molière ou Racine, ou Musset, ou Koltès, ou Beckett – si vous les jouez, vous les jouez, vous ne changez pas une phrase. Vous faites des coupes (pas dans Beckett, qui interdisait qu'on change une virgule de ce qu'il avait écrit) – vous déplacez des scènes, mais, d'une façon ou d'une autre, vous ne changez pas les phrases, vous ne récrivez pas le texte (certes, je connais un certain nombre de, disons, malotrus, qui changent un peu Molière et touchent les droits de *Tartuffe*, en tant qu'adaptateurs...). Si vous jouez un auteur français contemporain, je pense que vous faites pareil : vous ne changez pas une phrase de Vinaver, de Grumberg, de Fabrice Melquiot et ou de David Lescot. Quand vous avez la chance de travailler avec des « auteurs vivants », si telle ou telle phrase de leur texte vous pose problème, vous leur demandez avant de mettre un mot à la place d'un autre, et je suis sûr qu'ils sont ouverts au dialogue.

✱

Pourquoi change-t-on si facilement le texte d'une traduction ? Parce que c'est une traduction, et que l'auteur d'une traduction n'est pas considéré comme un auteur. Il est un employé, un prestataire de services, quelqu'un qui reçoit et qui cherche des commandes, et donc quelqu'un qui n'est pas enclin à protester contre l'usage abusif qui pourrait être fait de son travail, dès lors que protester implique de tarir une source de revenus. Et puis, d'un autre côté, les traducteurs n'ont pas encore l'habitude d'être impliqués dans la vie du théâtre : combien sommes-nous, dites-moi, pas seulement à toucher des droits « d'auteur » au théâtre, mais à rencontrer les équipes de théâtre, à travailler directement avec elles ? De plus en plus, mais pas assez.

Un détail caractéristique : nous, nous avons reçu le Molière de « l'adaptateur » en 2006 pour notre traduction de *Platonov*, mise en

scène par Alain Françon – après Georges Lavaudant, Claire Lasnes-Darcueil et Jean-Louis Martinelli –, mais, quand la cérémonie des Molières a été reprise, le Molière des « adaptateurs » avait disparu – et ce mot, « adaptateur », toujours utilisé par la SACD, il est lui-même la voie royale à tous les abus, puisque la traduction est mise statutairement sur le même plan que l’adaptation, c’est-à-dire le fait de transformer un roman en pièce de théâtre, ou d’ajouter une scène moderne à un classique, pour « l’actualiser », et toucher les droits au passage. Et ce n’est pas le Molière en lui-même qui compte, vous comprenez bien.

C’est cette situation-là qu’il faut changer.

*

Pour conclure :

1) Un traducteur est, par essence, un interprète. Cela signifie qu’il ne peut prétendre à aucune vérité exclusive, à aucun droit de propriété sur l’auteur dont il remplace les mots par les siens. Mais un interprète construit son interprétation, et c’est ce qui la rend unique. Il ne viendrait à personne l’idée de publier des sonates de Beethoven dans lesquelles un mouvement serait celui de Maria-Joao Pires, un autre de Horowitz, un troisième de Y et un dernier de Z avec remix interne des interprétations. Ce qui vaut pour la musique vaut pour les mots au théâtre – c’est une évidence, mais personne ne le dit. Rares, j’ai l’impression, sont ceux qui enseignent dans les écoles de théâtre cette vérité première.

2) Nous sommes, au même titre que n’importe quel autre auteur français vivant, des « auteurs contemporains ». Nous écrivons, Françoise et moi, chacun à sa façon, aussi bien des textes pensés à l’origine en français que des textes pensés à l’origine dans une autre langue, et qui demandent donc d’être transposés dans la nôtre pour être lus. Dans les deux cas, notre travail est un travail sur la langue française, et, si nous sommes écrivains, cela signifie que nous ressentons chaque texte comme un organisme (c’est-à-dire un tout aussi cohérent et complexe que possible) et que nous sommes – ou

devrions être – capables de justifier le moindre mot que nous avons écrit. Nous sommes heureux d’expliquer, heureux, le cas échéant, de corriger – et Dieu sait si nous avons travaillé avec des acteurs et des metteurs en scène qui nous ont permis de nous améliorer ! Mais la propriété intellectuelle s’applique à une traduction comme à un texte qui n’est pas traduit.

3) Le traducteur, employé, fournisseur de services, n’a généralement aucune visibilité, aucun pouvoir. Il se trouve que, cette visibilité, je l’ai. On me l’a assez reproché, d’ailleurs – y compris chez mes collègues traducteurs. Cela fait que, d’une façon ou d’une autre, on peut m’entendre. Il serait donc honteux que je me taise. C’est la raison pour laquelle nous avons décidé, Françoise et moi, chaque fois que nous serions confrontés à ces abus, à ce mépris, de porter la chose sur la place publique.

*

Et, pour conclure la conclusion, au moment où je terminais ce cycle de chroniques, j’ai vu que la jeune fille qui m’avait écrit participe à la production d’un *Idiot* de Dostoïevski qui se monte à Bruxelles (il y aura quatre épisodes). Cet *Idiot* « librement adapté » du roman, est présenté par cette phrase : « Il faut du reste remarquer que tous, ils perdaient quelque peu leurs repères quant à la perception des frontières et des limites de leur pouvoir et le fait de savoir si réellement, à présent tout était vraiment permis. » – J’ai l’impression que, si Dostoïevski a écrit ça, il l’a écrit en russe, et que c’est moi qui ai mis cette phrase (et quelques autres) en français. Ouvrez la page 970 du *Thésaurus Dostoïevski* tome 3.

Le générique du spectacle vous cite la metteuse en scène, la dramaturge, la scénographe, l’auteur des lumières et des costumes, l’assistante plateau.

Moi, non seulement mon nom n’apparaît pas, mais personne n’a demandé mon autorisation pour jouer... ce qui doit être un « mix » à partir de mon texte. Et, j’en suis sûr, personne n’a demandé non plus à Actes Sud... Et personne, dans leur école ni ailleurs, ne leur a dit, à ces jeunes gens, que, s’ils ne le faisaient pas, ils étaient des voleurs.



EN
TRADUISANT
POZNER

ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON



Il n'est pas fréquent pour un traducteur de se trouver devant deux versions originales : un premier livre écrit en anglais pour les lecteurs américains, et la traduction de ce même livre en russe, par son auteur, quelque vingt ans après. C'est ce qui m'est arrivé avec *Adieu aux illusions* de Vladimir Pozner (éditions Noir sur Blanc, 2015). J'étais censée ne traduire que la version russe, mais je ne pouvais pas faire abstraction du premier texte. Cette circonstance inhabituelle, la personnalité de l'auteur et les buts qu'il recherchait ont fait tout l'intérêt de ce travail.

Vladimir Pozner (le journaliste russe, pas l'écrivain français – qui est un cousin de son père) est, de par sa biographie, un passeur-né ; toute sa vie a été et est encore consacrée à lancer des routes, des ponts, frayer des chemins entre l'Est et l'Ouest, et vice-versa, entre deux de ses patries que sont la Russie et les États-Unis. Il veut maintenant communiquer son expérience à sa troisième patrie, la France.

Vladimir naît à Paris en 1934, d'une mère française et d'un père juif russe apatride, gagné à la cause communiste. Sa famille, engagée dans la Résistance, doit se réfugier à New York où son père se fait un nom dans la production cinématographique. C'est là que le garçon grandit, est scolarisé dans les meilleures écoles, a des camarades, se passionne pour le base-ball – il s'en souvient comme d'années heureuses. L'américain (version new-yorkaise) sera, sa vie durant, sa « première langue » ; sa langue maternelle est pourtant le français, qu'il parle avec sa mère. Il n'apprendra le russe que bien plus tard, son père lui ayant toujours parlé en français ou en anglais.

Ce dernier, accusé (avec raison) d'être un agent soviétique, est

chassé des États-Unis par le maccarthysme. Il trouve un poste à Berlin-Est (c'est là que Vladimir commence à apprendre le russe). En 1952, la famille a enfin l'autorisation de s'installer en URSS. Vladimir, qui partageait au début l'enthousiasme de son père pour « la patrie du prolétariat », y passera la plus grande partie de sa vie. Après un détour par la faculté de biologie, il devient le secrétaire littéraire du grand poète Samuel Marchak, vit de traductions « alimentaires » vers ou de l'anglais, puis se lance dans le journalisme. Parfaitement bilingue, il devient « propagandiste communiste », d'abord dans la presse écrite destinée au public américain, puis à la radio et à la télévision. Mais au contact de la réalité, il commence à perdre ses illusions sur le régime. Au cours des années 1980, pendant la perestroïka – à laquelle il adhère avec enthousiasme –, il accède à la notoriété en organisant des émissions en duplex entre l'URSS et les États-Unis. En 1991, licencié en raison d'un incident l'opposant à Gorbatchev, il accepte une proposition de la télévision américaine et déménage à New York. C'est là que paraît *Parting with Illusions*, livre qu'il a commencé à écrire en 1988. Il y raconte sa vie, son parcours, essaie de dissiper les préjugés que les Américains nourrissent à l'encontre de la Russie et exprime sa confiance en l'avenir : Pozner ne doutait pas que la Russie, sa Russie, rejoindrait rapidement les idéaux du socialisme et deviendrait telle qu'il l'avait toujours rêvée.

Le livre connaît un succès énorme : douze semaines sur la liste des best-sellers du *New York Times* en 1990. Il pense dès le début le traduire en russe, mais repousse sans cesse le projet. Entre-temps, il est revenu en Russie (1997) où il poursuit une brillante carrière de commentateur et de producteur à la télévision, tout en faisant de fréquents voyages aux États-Unis et en France (il a désormais les trois nationalités). Il ne se met à la traduction qu'en 2008. Mais il s'aperçoit que tout a changé, y compris lui-même et sa vision du monde. Les espoirs qu'il avait mis en la perestroïka ne se sont pas concrétisés. Pozner envisage un temps d'actualiser son livre, mais renonce et choisit une solution plus intéressante : traduire son texte tel qu'il est, mais en y introduisant des passages en italique où il commente ses propos passés, au besoin les explique, et les replace dans le contexte de l'actualité ; de plus, maintenant qu'il s'adresse à un public russe, il doit éclaircir bien des points d'histoire et de ci-

vilisation américaine. Ce livre, paru en 2012, est également un best-seller en Russie.

À présent que la cible est le public français, j'ai dû me poser de nombreuses questions quant aux choix de traduction que je devais faire, et je me suis trouvée confrontée à une quantité de problèmes dont il sera question ici.

I. Problèmes liés à la « traduction de traduction »

Après avoir lu la version russe, mon premier réflexe a été de me procurer la version anglaise. Car ce qu'on me demandait, c'était de « traduire une traduction », chose que les traducteurs professionnels évitent en général de faire, c'est même une pratique déconseillée dans notre code de déontologie ! Même si le traducteur est l'auteur, il n'échappe pas au fait que la traduction entraîne d'une part une déperdition de sens (le traducteur doit choisir ce qu'il traduit et ce qu'il « laisse tomber ») et d'autre part un phénomène de foisonnement, de gonflement du texte. Même si on ne tient pas compte des commentaires ajoutés, le texte russe de Vladimir Pozner foisonne beaucoup par rapport à la version anglaise. Traduire sa traduction ne peut qu'amplifier le problème ; un traducteur qui traduit une traduction a toujours intérêt à consulter la langue source – quand il la connaît, évidemment.

(J'avais aussi une raison purement pratique : cela m'a évité d'avoir à décrypter, sous la transcription russe parfois obscure, les patronymes et toponymes américains !)

II. Problèmes liés à « ce traducteur-là »

1. langue maternelle / langue acquise

Il y avait un autre intérêt à revenir à la première version : l'auteur, bilingue presque parfait, ne possède quand même pas les deux langues à niveau égal. En fait, Pozner se trouve dans le cas où le traducteur traduit à partir de sa langue maternelle (ou du moins la langue de son enfance et de sa scolarisation) vers une langue acquise. Vladimir Pozner, homme des médias, est extrêmement à l'aise en russe, qu'il a pratiqué professionnellement à l'oral comme

à l'écrit ; ancien secrétaire d'un poète, amoureux de la littérature, il a beaucoup lu ; dans sa jeunesse, il a même traduit en russe des poètes élisabéthains. Il possède à la perfection le côté « classique », « normatif » de la langue russe ; mais sa langue est pauvre en expressions idiomatiques, il lui manque la dimension populaire (dans le bon sens du terme), son coloris, sa dimension historique ; elle est parfois un peu précautionneuse, ne prend pas de risques.

Bien que je ne sois pas angliciste, son anglais me semble beaucoup plus concis et énergique, plus riche aussi. Donc, je me suis vite aperçue qu'en l'absence de toute différence de sens, de contenu, j'avais souvent intérêt à partir de la phrase anglaise, plus aisée, plus rapide. Peut-être d'ailleurs (mais je suis mal placée pour le savoir) l'anglais et le français sont-ils structurellement plus « compatibles » et se traduisent-ils mieux entre eux que le russe et le français ?

2 Problèmes liés au fait que le traducteur et l'auteur ne sont qu'un.

C'est un cas de figure bien connu. On a pu lire ici ou là que les autotraductions sont préférables aux traductions non auctoriales, car « l'écrivain-traducteur est sans aucun doute mieux placé pour retrouver les intentions de l'auteur de l'original qu'un traducteur ordinaire ». C'est certain. Mais j'ajouterai qu'il est aussi le mieux placé pour ne pas suivre l'auteur original (cet autre lui-même à un autre moment de sa vie), pour remanier son texte, en faire autre chose – au besoin le trahir ! Et cela, en toute légitimité et avec les meilleures raisons du monde !

III. Quelles sont donc les différences entre les deux textes, et que dois-je choisir pour en constituer un troisième ?

1. Attitude de l'auteur envers son lecteur. D'où parle-t-il ?

a) Dans son premier livre, c'est un Russe qui parle de la Russie aux Américains. Il veut balayer les idées fausses, les peurs, combattre les ignorances qui résultent d'années de propagande, sans pour autant en donner un tableau idyllique, même s'il gomme certains aspects négatifs.

b) Dans son livre en russe, c'est un Américain qui parle aux Russes. Il veut faire la même chose en sens contraire : débarrasser les Russes de leurs préventions contre les Américains, leur parler d'un pays qu'il aime, de sa culture, de son histoire, de la façon dont les Américains vivent et voient le monde, sans occulter non plus les côtés les moins reluisants.

Dans les deux cas il s'adresse directement au lecteur en s'efforçant d'expliquer et de convaincre, comme il le fait pendant ses émissions télévisées, conférences ou émissions de radio.

c) Qui sera-t-il en s'adressant aux Français ? Un Français qui parle des États-Unis et de la Russie ?

Lorsqu'il était enfant, en Amérique, il ne se sentait ni russe (même si la Russie était pour lui porteuse de tous ses espoirs), ni vraiment américain (à l'école ou dans la rue, on le lui faisait bien sentir, surtout avec la montée du maccarthysme). Par contre, il dit qu'« il a grandi avec la conviction qu'il était Français, comme sa mère ». Le français est la langue qu'il a toujours parlée avec elle, et il le parle sans le moindre accent. Il vient très souvent en France, où il a encore des attaches familiales ; il y a réalisé plusieurs reportages et une série documentaire destinée au public russe. Pourtant, il m'a confié qu'il ne se sentait pas à l'aise à l'écrit, n'ayant jamais étudié en France, sauf à l'école communale pendant la guerre. Sans ce handicap, il aurait sans aucun doute aimé se remettre à un troisième chantier d'autotraduction. Il était d'ailleurs très inquiet à l'idée de confier à quelqu'un d'autre un texte aussi personnel. Je lui ai proposé de lire ma traduction et, si besoin, de me proposer des variantes. Il m'a laissée absolument libre et a accepté toutes mes remarques. Je citerai deux cas où, avec son aval, j'ai transformé son texte : quand il parle de la France (aux Américains comme aux Russes), il lui arrive de faire des erreurs. Par exemple, il parle de « brassards » frappés de l'étoile imposés aux Juifs pendant l'Occupation, alors que cela a concerné les Juifs polonais. Ou il confond les attributions des « gendarmes » et des « policiers ». Fautes vénielles, qui n'attireront pas l'attention d'un Russe ou d'un Américain, mais qu'on ne peut laisser dans l'édition française. Et puis, quand il parle d'une balle de baseball signée des plus grands joueurs de l'équipe la plus prestigieuse

des États-Unis, je demande à son lecteur français d'imaginer le prix d'un ballon signé par les plus prestigieux joueurs de foot du légendaire « Mondial » – je les ai remplacés par Zidane, Lizarazu, etc.

2. Les différences de contenu entre les deux textes

La différence qui saute aux yeux (mais n'entre pas dans le cadre de cet article) est l'insertion des commentaires en italiques. De longueur très variable, ils permettent à l'auteur d'actualiser ses réflexions, d'expliquer ce qui a changé dans la situation de la Russie et dans sa propre interprétation des faits, de combler des omissions qu'il avait faites sciemment dans son premier récit (par souci de discrétion, par peur, par autocensure). Ils ont fait enfler le volume du livre d'un bon quart ; mais, en tant que traductrice, ils ne me posent aucun problème.

En dehors de ces ajouts « publics et avoués », il y a des modifications introduites « clandestinement », si j'ose dire, dans le corps du texte, sans aucune marque distinctive. Elles sont de plusieurs ordres :

a) *Les ajouts* : ce sont des explications d'ordre historique et culturel. Pozner introduit des explications nécessaires au lecteur russe. Nul besoin, dans un livre publié aux États-Unis, de revenir sur la déclaration d'indépendance, Abraham Lincoln, McCarthy ou tout autre sujet qui fait partie de la mémoire nationale, nul besoin de rappeler la géographie, ou la division de New York en *streets* et *avenues*. Par contre, le lecteur russe serait perdu sans ces explications. Elles auraient pu faire l'objet de notes de bas de page, mais il est sûr que le livre y aurait perdu en fluidité et en agrément. L'auteur a eu parfaitement raison, me semble-t-il, de les intégrer au texte.

Les échanges entre la France et les États-Unis ayant toujours été libres et nombreux, j'ai parfois pensé que certaines précisions et explications étaient superflues pour le lecteur français. Qui ignore l'affaire Rosenberg, qui n'a pas entendu parler de Sacco et Vanzetti, qui ne connaît le rôle de Roosevelt dans la guerre avec l'Allemagne ? Hélas, quelques sondages dans mon entourage m'ont vite convaincue que ma science n'était que le privilège de l'âge, et qu'il ne fallait pas trop compter sur les connaissances historiques de nos concitoyens. Je les ai donc toutes traduites.

b) *Les retraits* : symétriquement, Pozner a retiré certains passages où il expliquait aux Américains des faits de l'histoire et de la culture russe, et qui étaient évidemment tout à fait inutiles à ses nouveaux lecteurs. Là, je les ai le plus souvent rétablis : je donnerai l'exemple d'un passage où il explique très finement l'emploi du prénom, du patronyme et du nom de famille selon le degré de familiarité des interlocuteurs et leur position dans la société (âge, grade, etc.). Les Français ont autant besoin de ces lumières que les Américains. À chaque fois que ce cas s'est produit, j'ai donc traduit à partir de l'anglais.

Pozner a aussi beaucoup raccourci certains passages où il glorifie le base-ball et les hauts faits de son équipe favorite, pouvant compter sur la complicité de son lecteur américain, qui connaît toutes les subtilités de ce jeu... Russes et Français resteront dans leur ignorance.

c) *Les remplacements* : les citations d'auteurs connus, les histoires drôles visent toujours la complicité avec le lecteur. Pozner les a donc souvent remplacées en leur trouvant des équivalents dans le domaine russe. J'ai généralement traduit la version russe ; une fois, j'ai renoncé, car il m'aurait fallu me lancer dans des explications pléthoriques et parfaitement inutiles dans le contexte.

d) *Quelques arrangements plus subtils*. C'est une évidence : Pozner aime l'Amérique et il aime la Russie, mais cela ne lui fait perdre ni sa lucidité ni son sens critique. Dans la version anglaise, les critiques envers le maccarthysme et la chasse aux sorcières, l'apartheid, le racisme, la guerre du Vietnam, le capitalisme et l'économie libérale sont exprimées sans détour, et il ne prend pas de gants non plus pour critiquer l'Union soviétique et son régime.

En revanche, les critiques sur l'Union soviétique et la Russie, quoique très sévères sur le fond, sont un peu édulcorées dans la version russe. Je n'y vois pas un reniement, ni même un désir de plaire. Plutôt un désir de ne pas blesser. Il sait à quel point le peuple ex-soviétique, dans son ensemble, a été élevé dans la certitude d'appartenir à une nation puissante, en marche vers l'idéal socialiste, un pays qui a sauvé l'Occident de la barbarie nazie. La chute de l'URSS et la perte d'une certaine grandeur sont très douloureuses, et cela mérite bien quelques précautions...

Comme c'est une question de nuance et que je ne me sens pas qualifiée pour choisir, je traduis la version russe, qui est quand même l'expression de l'auteur ici et maintenant. Ce n'est pas à moi d'intervenir.

e) *Il y a aussi des écarts « neutres »* (politiquement et culturellement) sur lesquels je n'interviens pas non plus. Ils se sont faits de plus en plus fréquents à mesure que j'avancais dans la traduction de l'anglais vers le russe : tout se passe comme si l'auteur se détachait du texte source. Dans les premiers chapitres, il se comporte en traducteur consciencieux, il reste très près de son texte. Mais peu à peu, il redevient de plus en plus « auteur » et « réécrit » son livre avec davantage de liberté, changeant la structure des phrases, inversant parfois des paragraphes : il se réapproprie son texte sans en changer le contenu. Généralement, le texte y gagne.

Conclusion

Il est banal de dire que la traduction est l'art de choisir ce qui va être perdu. Il faut avant tout se demander ce qui doit, coûte que coûte, survivre à l'opération de dématérialisation et de réincarnation qu'on fait subir au texte. Dans le cas d'un texte littéraire et poétique il faut s'attacher à la forme, à la musique, au rythme de la phrase, au souffle et à l'intonation de l'auteur. Ce qu'il dit est important, mais on ne traduit pas ce genre de texte si on n'arrive pas à faire entendre *la voix* de l'auteur, unique et incomparable.

Dans le cas d'un texte comme celui-ci, si la voix et la façon d'écrire de Vladimir Pozner sont importantes, il est absolument essentiel que le lecteur reçoive toute l'information (politique, historique, autobiographique) qu'il nous transmet. La grande originalité est ici qu'il le fait en deux langues et au profit de deux destinataires bien distincts ; et que ma traduction s'adressera à un troisième, qu'il faut si possible intéresser et passionner...

Je me trouve donc forcée de penser au futur lecteur. Cela peut sembler étrange, mais quand je traduis quelqu'un comme André Biély ou Alexeï Rémizov, je ne me sens absolument pas tenue de « penser au lecteur français, qui ne va rien comprendre ». Rémizov

savait très bien que sa langue, souvent ésotérique, frottée de slavon, aussi volontairement tarabiscotée que sa calligraphie, n'était pas comprise par la majorité de ses lecteurs russes. C'était un sujet de plainte de ses éditeurs, mais il refusait catégoriquement (et malicieusement) d'y remédier en quoi que ce soit. « J'écris ainsi, et comprendra qui pourra. » Je me sens toujours une grande responsabilité envers l'auteur, mais pas envers le lecteur (cette responsabilité-là incombe à l'auteur).

Tout en refusant pour lui-même la qualité d'écrivain (« Des gens comme moi n'écrivent pas des livres, mais des bouquins : c'est Tolstoï qui écrit des livres. »), Vladimir Pozner n'en a pas moins une plume alerte et professionnelle. Mais ici, avec lui, je me suis sentie pour la première fois de ma vie autorisée à faire un certain travail d'adaptation et même de rédaction, étant pleinement « co-auteur » du texte (ce qu'est toujours le traducteur, en fait). Ce n'était pas la première fois que je collaborais avec un auteur, mais je n'avais jamais eu comme interlocuteur un parfait francophone qui, de plus, passait constamment d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre, et comprenait toutes les difficultés de l'exercice. Un collègue, en quelque sorte, et un collègue ouvert et conciliant. Ce fut pour moi une expérience nouvelle et enrichissante ; elle me conforte une fois de plus dans l'idée qu'à chaque fois que je traduis un livre, je fais un métier différent... J'espère que le résultat de ce travail trouvera en France un large public.

DANS
L'ERREUR AVEC
ARNO
SCHMIDT

JAN MYSJKIN

Que fait un traducteur quand, pan ! il se trouve devant une erreur dans l'original ? Certes, j'ai été confronté à cette question avant de me risquer à la traduction en néerlandais de *Aus dem Leben eines Fauns*. Cependant, elle se révèle plus épineuse chez Arno Schmidt que chez d'autres. Il se fichait de l'orthographe Duden, assimilait divers dialectes allemands, créait en permanence des néologismes, pratiquait une ponctuation capricieuse, et, dès 1959, une « théorie des étymys » personnelle, destinée à faire ressortir par une graphie déviante les significations inconscientes dans les germes du mot. Pas étonnant qu'il ait dû se battre toute sa vie contre les rédacteurs et typographes qui ne reproduisaient pas ses écrits à la lettre près, voire refusaient carrément de le faire dans certains cas (pour se débarrasser des éternelles lamentations, ses derniers livres ont été édités en fac-similé). Arno Schmidt a insisté si fortement sur une reproduction exacte de son tapuscrit, que l'idée s'est implantée que la moindre absurdité de sa part était consciente et significative. Alors, que fait-on en tant que traducteur quand, pan !, on se trouve devant une telle absurdité et qu'on ne voit pas, nom d'un chien, quelle peut bien en être la signification ?

Dans *Scènes de la vie d'un faune* (1953), Arno Schmidt règle ses comptes avec le Troisième Reich. Le premier chapitre commence en février 1939, dans l'atmosphère belliqueuse annonçant la Seconde Guerre mondiale. Nous faisons connaissance avec le héros-narrateur, Heinrich Düring, 51 ans, qui travaille en tant que chef de bureau à la sous-préfecture de Fallingbostel. Même si Heinrich Düring ne coïncide pas complètement avec Arno Schmidt, on reconnaît

bon nombre d'éléments autobiographiques dans son personnage. Le plus frappant étant que Düring est un clerc, emploi qu'Arno Schmidt a lui aussi occupé de 1933 à 1939 – non pas comme fonctionnaire dans un service public, mais comme employé de commerce aux Greiff-Werke, une usine de textile à Greiffenberg, en Silésie.

Arno Schmidt a ressenti son travail d'employé de commerce comme une obligation dérangeante, qui le détournait de la littérature. Dans une lettre du 24 avril 1935 à son ami de jeunesse Heinz Jerofsky, l'épistolier décrit comment il parvient à échapper au bureau abrutissant : « Je siffle doucement les premières mesures de *Eine kleine Nachtmusik*, et voilà que la pièce a disparu et que lentement je marche dans des knickerbockers de velours noir à travers la fraîcheur nocturne d'un parc plein de bruissements. » Ce qui semble étonnamment analogue à l'évasion de la dactylo Krämer de la sous-préfecture de Düring : « La Krämer tira lentement dans le silence une fermeture à glissière et s'éloigna d'un pas métronomique, lointaines gouttes d'eau, sur ses mignons sabots, dans la forêt pou-droyante. » Il est intéressant que, dans le commentaire qui suit, Arno Schmidt parle d'un « employé de commerce » (ce qui fait référence à la biographie de l'auteur), et non pas d'un « fonctionnaire » (comme on aurait dû lire dans le monde fictif de Düring !). Un lapsus innocent ?

Plus tard dans le roman, Arno Schmidt bascule de nouveau du monde de la fiction dans celui de la réalité. Lorsque Heinrich Düring – dans le troisième et dernier chapitre, qui se passe en août/septembre 1944 – remarque que le sous-préfet ne porte plus la croix gammée, ceci est suivi de la parenthèse « pareil que chez nous Häusermann », un ajout qui reste un mystère à l'intérieur du roman, car ce nom n'y apparaît nulle part ailleurs – et comme « chez nous » ne peut pas se référer à la préfecture, à quoi donc fait-il allusion ? La réponse ne se trouve pas dans la vie de bureau de Heinrich Düring, mais dans celle d'Arno Schmidt : Erich Häussermann (avec un double s) fut le directeur commercial des Greiff-Werke à partir de 1934, et avait réussi à faire de son commerce la plus grande entreprise textile de l'Allemagne nazie, grâce à la production en masse d'uniformes pour la Hitler-Jugend et le Bund Deutscher Mädels, ainsi que des vê-

tements militaires, tenues de camouflage, parachutes, etc. Arno Schmidt détestait tellement ce cynique autoritaire et sans âme qu'il l'a régulièrement cloué au pilori.

*

Si l'on peut considérer les curiosités ci-dessus comme des intrusions conscientes et envahissantes de l'auteur dans le monde de son personnage, dans d'autres cas il semble bel et bien s'agir de négligences. Dans le chapitre central, Heinrich Düring s'immerge de mai à août 1939 dans les archives municipales et ecclésiastiques ; il a reçu la mission de repérer et de rassembler des documents historiques dans toute la circonscription en raison de sa connaissance du français, de l'anglais et du latin. Düring a beau s'excuser de son « étrange français livresque et scolaire », je n'y vois aucune raison pour Arno Schmidt de parler de la « paix de Lüneville » (1801) et non de « Lunéville¹ ». Avec un peu de « Einlegearbeit » on peut évidemment trouver une explication à tout : en tant que sélénomane passionné, Arno Schmidt voulait peut-être évoquer le son *Lune-ville* (consciemment ou inconsciemment, qu'importe) ; cependant, il me semble qu'il a été induit en erreur par la graphie de *Lüneburger Heide*, où il a vécu avant et après la composition des *Scènes de la vie d'un faune*.

Au sein de la confrérie des lecteurs d'Arno Schmidt, c'est une hérésie de faire la moindre allusion à une éventuelle défaillance du maître. « Pour le lecteur, les "erreurs" signifient toujours : *Achtung ! Hier geschieht etwas^a !* » (Irmtraud & Dietmar Noering). Et pourtant, dans une longue digression sur Christoph Martin Wieland (1733-1813), *Menander und Glycerion* ainsi que *Krates und Hipparchia* sont présentés comme des exercices préparatoires au gigantesque *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, alors que ces deux romans épistolaires ont été écrits et publiés après *Aristipp* ; ce sont donc plutôt des ressassements que des exercices préparatoires. Je ne vois pas ce que cela

a « Attention ! Ici il se passe quelque chose. »

peut signifier, sinon qu'Arno Schmidt s'est complètement planté. Quoi qu'il en soit, trois éditions de *Aus dem Leben eines Fauns* ont paru du vivant de l'auteur, et il suffit de comparer les éditions de 1953, 1963 et 1973 pour pouvoir conclure qu'Arno Schmidt n'a pas toujours travaillé avec l'exactitude de rigueur.

Un exemple frappant est le cartouche français d'une ancienne carte géographique, dénichée par Düring lors de ses recherches dans les archives. Dans la première édition, Arno Schmidt cite ce cartouche sans un seul accent : « Le Secretaire general de la Prefecture de Halem, et le Ingenieur ordinaire des Ponts et des Chaussees Lasius. » Dans l'édition de poche de 1973, (partiellement) corrigée, tous les accents sont remis en place – mais on lit toujours « le Ingénieur » à la place de « l'Ingénieur² ». Or, Dieter Kuhn, un éminent connaisseur d'Arno Schmidt, a retrouvé cette carte bien réelle de 1812 avec mot pour mot, et dans un français impeccable, le cartouche en question. Arno Schmidt, qui adorait exhiber sa connaissance minutieuse des faits, a donné plus d'une fois la leçon aux autres avec une citation de Samuel Butler : « I don't mind lying, but I hate inaccuracy.^b » On retrouve ici la parabole de la paille et de la poutre.

Un cas similaire est le mot orthographié « beche de mer » dans l'édition de 1953, qui reçoit un accent circonflexe dans l'édition de 1973 (« bêche de mer »), mais toujours pas de traits d'union comme il se doit (« bêche-de-mer³ »). Arno Schmidt n'a probablement jamais compris ces tirets en français, car non seulement le protagoniste des *Scènes de la vie d'un faune* se pose la question « Qu'est ce que c'est que ça⁴ ? », mais encore la même graphie revient-elle dans des textes ultérieurs. Puisque le roman est écrit comme une sorte de journal, l'auteur aurait pu à *la rigueur* légitimer ces erreurs par l'« étrange français livresque et scolaire » de son personnage – mais le fait qu'Arno Schmidt élimine en partie ces erreurs dans les rééditions révèle son incertitude ; et le fait que d'autres personnages dans d'autres livres font exactement les mêmes erreurs montre aussi son ignorance.

b « Je n'ai rien contre le mensonge, mais je déteste l'inexactitude. »

Ici, je reviens à la question du début : que faire en tant que traducteur ? Corriger ou reprendre sciemment les erreurs ? Dans ma traduction en néerlandais, j'ai fait le choix de les laisser ; lorsque l'auteur ne les a pas corrigées, ni sa femme qui retapait le manuscrit, ni les rédacteurs des éditions Rowohlt et plus tard Fischer, ni les lecteurs méticuleux de l'édition connue sous le nom de « Bargfelder Ausgabe » (qui donne aussi des variantes), ma foi, qui suis-je pour le faire en tant que traducteur ? Et ainsi, dans ma traduction néerlandaise, on lit « Lüneville », « le Ingénieur », « bêche de mer », et les achats dans un grand magasin du Troisième Reich se règlent sans ciller en « D-mark » et non en « R-mark⁵ » !

J'aurais pu escamoter ce dernier anachronisme d'une seule touche de mon clavier, mais à d'autres endroits, je n'aurais pas pu intervenir. Ainsi, Bergen-Belsen n'existait pas encore en tant que camp de concentration en 1939 ; le DDT et les bas nylon ont été introduits en Allemagne seulement après 1945 ; les tubes que Düring entend à la radio étaient populaires au début des années cinquante (mais est-ce qu'on les fredonnait déjà avant la guerre ?)... Arno Schmidt fait foncer un express interurbain⁶ sur les chemins de fer allemands en 1939 ; et Düring rêve déjà en 1944 d'un reportage dans *Der Spiegel*, rien de moins ! Par ailleurs, le tableau expressionniste *Jeunes filles nues dans un paysage* d'Otto Mueller (et non pas « Müller ») a été retiré du musée de Hambourg en 1937 en tant qu'art dégénéré ; Düring ne pouvait donc pas l'y voir, comme le raconte pourtant le roman. Et pourquoi faut-il à Düring en 1944 une suite « jusqu'en 1950 » à l'*Histoire des cours allemandes, de la noblesse allemande et de la diplomatie allemande depuis la Réforme* ? Ces absurdités sont particulièrement étonnantes à cause de la fidélité à la réalité qu'Arno Schmidt revendiquait à ses débuts.

*

C'est précisément à cause de cette revendication qu'un certain nombre de chercheurs partent de l'idée qu'Arno Schmidt a intégré sciemment ces anachronismes dans son texte. Dans son éditorial du 13 mai 1959, *Der Spiegel* avait chapitré le romancier sur le fait que

le D-mark n'avait été introduit qu'en 1948 et que les bas nylon n'appartenaient pas au potentiel de charme de la femme allemande avant 1945. Malgré cela, Arno Schmidt n'a pas « corrigé » ces détails, alors qu'il aurait pu le faire sans peine. Donc, on peut supposer qu'il avait une bonne raison de les laisser (*Achtung ! Hier geschieht etwas !*). En outre, l'auteur avait déjà incorporé des anachronismes éloquentes, voire choquants, dans « Enthymesis », « Gadir » et « Alexander », trois récits situés dans l'antiquité gréco-romaine. Prenons « Enthymesis », qui se déroule autour de 200 av. J.-C. : le nom du géologue et philosophe allemand Edgar Dacqué (1872-1945) y apparaît comme s'il était un penseur hellénique ; on peut admirer une toile de Gaspar David Friedrich, peintre romantique allemand, dans le musée d'Alexandrie ; quand les gamins de dix ans parquent dans les rues de Rome, ils chantent des marches de la Jeunesse hitlérienne. Ainsi, Arno Schmidt parvient à faire fonctionner un récit historique comme un calque (aliénant) de l'époque contemporaine.

De manière analogue – soutiennent les ultras d'Arno Schmidt –, dans *Scènes de la vie d'un faune*, l'auteur aurait voulu aligner l'après-guerre d'Adenauer, politicien de la droite autoritaire, sur le Troisième Reich de Hitler ; une leçon qu'on devait tirer du livre serait que, à peine dix ans après la débâcle, 95 % des Allemands sont tout aussi bêtes qu'avant. En supposant que certains lecteurs aient perçu les anachronismes en tant que tels à la parution en 1953 (mais d'après le commentaire paru dans *Der Spiegel*, ils étaient plutôt reprochés à l'auteur en tant que négligences), un demi-siècle plus tard, cette argumentation ne tient plus. Combien de lecteurs n'ayant pas connu la période se rendront-ils compte que le DDT et les bas nylon n'ont été introduits qu'après la guerre ? C'est précisément à cause du fait que ces détails réels ne sont plus identifiés en tant qu'anachronismes qu'ils perdent leur sens : la tension entre 1939-1944 et 1953 est trop faible, ce qui n'est pas le cas pour « Enthymesis », où les anachronismes sur un espace de vingt-deux siècles sautent aux yeux et incitent à la réflexion.

En ce qui me concerne, je pense qu'Arno Schmidt a raté son coup : ou bien il s'agit de bourdes référentielles (c'est-à-dire des choses réelles qui ne sont pas à leur place), ou bien il s'agit d'une er-

reur de calcul structurelle (c'est-à-dire des anachronismes qui ne fonctionnent pas). Et si le maître avait pu écarter cette aporie de la pointe de sa pantoufle – en tant que valet de traduction, je ne peux que tourner et virer selon sa musique.

POST-SCRIPTUM

Comme il existe deux traductions de *Scènes de la vie d'un faune* en français, une première par Jean-Claude Hémary (René Julliard, 1962) et une deuxième par Nicole Taubes (Tristram, 2011), j'ai voulu vérifier comment mes collègues avaient abordé quelques-unes de ces « erreurs », sans savoir bien entendu quelle était la part respective du traducteur, de l'éditeur et du correcteur.

1. Aussi bien Hémary que Taubes corrigent « Lüneville » en « Lunéville » ; la Bargfelder Ausgabe, qui fait autorité, garde bel et bien « Lüneville ».
2. Hémary remet tous les accents, alors qu'il ne disposait pas encore de l'édition corrigée, mais il ajoute une erreur, tellement voyante que je la crois voulue : « Secretaire » est devenu « Sekrétaire ». Taubes suit la Bargfelder Ausgabe, qui donne tous les accents.
3. Aussi bien Hémary que Taubes gardent « bêche de mer », sans traits d'union. Taubes précise dans une note que c'est ainsi « en français dans le texte ».
4. Chez Hémary, la question est devenue « quès aco ? ». Taubes a ajouté le trait d'union où il le faut, en précisant dans une note que la question est « en français dans le texte » ; hé non, dans la Bargfelder Ausgabe, le trait d'union manque toujours, comme dans toutes les éditions antérieures.
5. Chez Hémary, les « Dmarkstücke » sont devenus des « billets de cent balles » ; chez Taubes des « pièces de 1 mark » ; dans les deux cas, les traducteurs ont occulté le « D ».
6. Hémary traduit « Städteschnellverkehr » par « express interurbain » ; Taubes par « navette interurbaine », gommant la notion de vitesse.

LE
TRADUCTEUR
EN SA
PIROGUE

MAÏCA SANCONIE

« Afin d'assurer l'efficacité la plus grande du lancer, à ce moment où ils se dressent, c'est du repos détendu que devraient sortir les harponneurs de ce monde, et non du travail exténuant ! »

Herman Melville, *Moby Dick*, 1851, traduction d'Armel Guerne¹

Le chapitre 62 de *Moby Dick* offre une analogie saisissante entre la condition du harponneur sur les baleinières du XIX^e siècle et la condition des traducteurs aujourd'hui. Qu'on en juge...

Intitulé « Le Dard » dans les quatre traductions françaises², ce chapitre décrit un moment essentiel de la chasse à la baleine : planter le premier harpon dans le cétacé poursuivi afin de l'« attacher » à la pirogue, puis le transpercer d'une lance afin de commencer à le saigner à mort. À bord de la pirogue descendue du navire, tous les marins manient l'aviron pour courser la baleine, sauf le chef de bord. Le harponneur doit tirer sur l'aviron plus fort que tous, en hurlant pour montrer sa bravoure, donnant ainsi « aux autres l'exemple d'une activité surhumaine³ ». Sa position l'oblige à tourner le dos à la baleine,

1 *Moby Dick*, Herman Melville, traduit par Armel Guerne, Paris, Phébus, 2005, p. 417.

2 Traduction de Lucien Jacques, Joan Smith, Jean Giono (Gallimard, 1941, 1980) ; traduction d'Armel Guerne (Éd. du Sagittaire, 1954 ; Phébus, 2005) ; traduction d'Henriette Guex-Rolle (GF Flammarion, 1970, 1989) ; traduction de Philippe Jaworski (Gallimard, La Pléiade, 2006).

3 Traduction d'Armel Guerne.

si bien que, lorsque le chef de bord lui ordonne soudain de lancer son harpon (« Debout ! Et pique⁴ ! »), il doit aussitôt « s'époumonant et exténué, tournant le dos au gibier [...] laisser tomber son aviron, l'assurer, se tourner à demi, s'emparer de son harpon en le dégageant de la fourche et, avec le peu de force dont il dispose encore, essayer de le lancer tant bien que mal dans la baleine⁵ ».

Évidemment, il y parvient rarement (« sur cinquante bonnes chances, moins de cinq y réussissent⁶ »). Cependant, en cas de succès, « l'instant d'après, lorsque le cétacé s'élançe dans sa fuite, également dans le canot s'élançant, pour le plus grand danger de tous, le barreur de la poupe et le harponneur de la proue, car c'est à ce moment-là qu'ils doivent changer de poste et que le chef de bord, le capitaine de la baleinière, va prendre position sur l'avant⁷ » afin de tuer la baleine.

Le narrateur s'indigne de cette situation, qu'il rend responsable des échecs répétés des campagnes de chasse. Un seul homme devrait rester à l'avant afin de projeter « et le harpon et la lance⁸ ». Et surtout, il ne sert à rien d'épuiser le harponneur à l'aviron, en lui faisant perdre son souffle au risque de lui faire « éclater les artères⁹ ».

La prodigieuse activité du harponneur, sa non moins prodigieuse réactivité, et l'échange de places à la dernière minute sont des éléments familiers de la vie d'un traducteur. N'attend-on pas de lui une disponibilité constante, une compétence sans faille et une invisibilité finale ? Et qu'en est-il de son corps, cette entité ignorée, soumise au stress répété, aux longues heures de travail, au manque de vacances sans cesse repoussées pour boucler les fins de mois ? N'est-il pas

4 Traduction de P. Jaworski.

5 Traduction de H. Guex-Rolle.

6 Traduction d'A. Guerne.

7 Traduction d'A. Guerne ; la traduction de l'équipe Giono accentue encore cet affolement et la menace pour la pirogue : « Si le dard réussit, nouvel instant critique lorsque la baleine commence à courir et que le chef de l'embarcation ainsi que le harponneur commencent à courir également de l'avant à l'arrière... »

8 Traduction de P. Jaworski.

9 Traduction d'A. Guerne.

vrai que l'équilibre du monde des livres est menacé par de telles extravagances ?

Aussi je propose un nouveau mot d'ordre à notre corporation, pour notre bien-être et notre réussite éclatante :

« Afin d'assurer l'efficacité la plus grande des *traductions*, dès le moment où *elles sont entreprises*, c'est du repos détendu que devraient sortir les *traducteurs* de ce monde, et non du travail exténuant ! »

— — — — —

MAISON
DE LA CULTURE
YIDDISH –
BIBLIOTHÈQUE
MEDEM
Soutien à la traduction

CORINNA GEPNER

—

— — — — —

Désireuse d'apporter une visibilité accrue à la littérature yiddish¹, encore trop méconnue du grand public en dehors de quelques écrivains-phares (Isaac Bashevis et Israël Joshua Singer, Sholem Asch, I. L. Peretz, Sholem-Aleikhem...), la Maison de la culture yiddish a créé en 2013, à l'initiative de sa présidente, Fanny Barbaray, un centre de soutien à la traduction. Son comité est constitué de Batia Baum, Rachel Ertel, Evelyne Grumberg, Natalia Krynicka, Jean Mattern, Yitskhok Niborski, Daniel Rondeau, Gilles Rozier et Steven Sampson.

Un appel à projets a été lancé auprès des traducteurs qui œuvrent aujourd'hui dans le domaine de la littérature yiddish. Dans un premier temps ont été retenus trois textes représentatifs d'époques et de facettes différentes du monde yiddishophone. L'idée est d'assister les traducteurs de ces œuvres en prenant en charge une partie des frais de traduction et en assurant un travail éditorial scrupuleux afin de présenter aux éditeurs des projets aboutis, dotés du « label de qualité » de la MCY.

Cette initiative s'inscrit dans le projet de la MCY de donner à la traduction du yiddish une importance accrue et de créer un vivier de traducteurs capables de prendre la relève après la disparition de ceux pour qui le yiddish était encore la langue maternelle. En plus des cours de langue, de conversation et de traduction qui existent depuis longtemps déjà, la MCY propose des séminaires sur la littérature et

¹ La médiathèque de la MCY possède un fonds très riche de vingt mille ouvrages en langue yiddish (voir le site : <http://yiddishweb.com>).

l'histoire ainsi qu'un certain nombre d'activités (cuisine, musique, danse, théâtre...) permettant à ceux qui le souhaitent d'enrichir leur compréhension de la culture yiddish – élément indispensable pour traduire une langue truffée de références parfois difficilement compréhensibles de nos jours. De ce fait, la MCY n'assure pas seulement une fonction de conservation ou de préservation : elle forme ceux qui, demain, pourront perpétuer une langue et une culture n'ayant quasiment plus d'existence géographique.

Les trois projets retenus pour le moment sont les suivants :

– *L'Anneau magique*, un ouvrage de Mendele Moykher-Sforim (vers 1880), qui illustre la genèse de la prose narrative yiddish. De cet écrivain, on connaît déjà *La Haridelle*, traduit par Batia Baum (Bibl. Medem, 2008), qui signe également la traduction de *L'Anneau magique*.

– *Dans les forêts de Pologne*, de Joseph Opatoshu (vers 1921), un roman historique d'envergure, déjà traduit mais dans une version tronquée publiée en 1972. Il a été entièrement repris par Aron Waldman, qui a par ailleurs traduit, du même auteur, *Du ghetto de New York*, dans le second volume de l'anthologie *Royaumes juifs* éditée par Rachel Ertel en 2009.

– *Droit de séjour* (1912), de Zalmen Vendrof, recueil de récits brefs portant sur la question du droit de séjour des juifs dans l'empire tsariste, dans une traduction de Monique Charbonnel.

Ce début paraît très prometteur. On se prend à espérer que l'initiative donnera naissance à un grand nombre d'ouvrages traduits susceptibles de trouver des éditeurs et des lecteurs et d'ouvrir un nouvel horizon littéraire.

LA
MÉTÉMPSYCOSE
DU TITRE

SANTIAGO ARTOZQUI

Entre autres vertus, le site de l'ATLF a celle de faire figurer sur sa page d'accueil une « Citation du jour ». Voici celle qu'on y trouve ce matin :

... il s'agit de mépriser la lettre et de suivre l'esprit, de traduire non pas des mots et des phrases, mais d'absorber des pensées et des sentiments et de les rendre. La robe doit se renouveler, son contenu doit rester. Toute vraie traduction est une travestie. Pour le dire de façon plus tranchée encore : ce qui reste, c'est l'âme, mais elle change de corps : la vraie traduction est une métempsycose¹.

La traduction comme une transmigration de l'âme, donc. Cette définition, comme toutes celles que l'on voudra faire de la traduction, est parcellaire et sujette à controverse, mais tenons-la pour vraie, et voyons comment elle pourrait éclairer un sujet épineux : la traduction du titre des œuvres.

Certains titres ne font pas débat. Prenons un grand classique de la littérature policière : *The Murder of Roger Ackroyd* – *Le Meurtre de Roger Ackroyd*², d'Agatha Christie. Rien à dire, on n'est pas surpris. De même, *Mrs McGinty's dead* – *Mrs MacGinty est morte*, n'appelle pas

1 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, « Was ist übersetzen », *Reden und Vorträge*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1913, trad. D. Hornig.

2 Je ne mentionnerai pas dans cet article le nom des traducteurs, car en matière de titre, ils n'ont que très rarement voix au chapitre. La décision relève de l'éditeur, qui ne suit que rarement les recommandations de son traducteur, pour des raisons qui peuvent être d'ordre commercial, mais aussi relever du copyright.

de commentaire particulier. Pourtant, lorsqu'on considère un troisième roman du même auteur, dont la syntaxe est sinon similaire, du moins approchante, on constate une différence de traitement : *Lord Edgware dies* – *Le Couteau sur la nuque*. Pourquoi ?

Ici, on ne peut que conjecturer. Notons une allitération en « r » dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, et une en « m » dans *Mrs MacGinty est morte*, ces deux titres composant respectivement un octosyllabe et un hémistiche, des formes auxquelles notre oreille est habituée. En revanche, dans *Lord Edgware meurt*, on remarque une double allitération en « d » et en « r », pour quatre pieds, ce qui rend ce syntagme difficile à prononcer et, il faut bien l'avouer, pas très heureux. *La Mort de Lord Edgware*, ou *Le Meurtre de Lord Edgware* sont un peu plus aisément prononçables, mais restent maladroits. Retenons en tout cas une première cause possible de changement de sens dans le choix du titre : la prosodie.

Si l'on en croit Walter Benjamin, les traductions doivent « accueillir l'Étranger dans sa corporéité charnelle³ ». Derrida écrit, lui, qu'« un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction⁴ ». On constate qu'à l'instar de Wilamowitz, ces deux théoriciens partagent la métaphore qui fait d'un texte un corps, malgré des vues opposées sur la façon de procéder lorsqu'on souhaite le traduire. Gageons qu'aucun des deux n'aurait pensé au moyen qu'ont trouvé les petits génies du marketing pour réconcilier ces points de vue antagonistes, et dont le film hollywoodien *The Hangover* fournit un exemple frappant. Ce terme, que même les algorithmes de notre ami Google traduisent par « gueule de bois », a été remplacé par *Very Bad Trip* lorsque le film est sorti sur les écrans français. Ainsi, l'Étranger a été si bien « accueilli » qu'on a gardé sa langue, mais en laissant tomber son « corps verbal », pour lui en fournir un autre qu'on a probablement considéré plus avenant à nos yeux⁵. On

3 « La Tâche du traducteur », dans *Mythe et Violence*, Paris, 1971, coll. « Dossier des Lettres Nouvelles », p. 77.

4 *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312.

5 Une façon pessimiste de voir les choses consisterait à dire qu'on a traduit ce titre

peine à comprendre pourquoi les gens iraient plus volontiers voir un *Very Bad Trip* qu'une *Gueule de bois*, mais c'est probablement pour appréhender ces subtilités-là qu'on s'inscrit dans les écoles de marketing. Quoi qu'il en soit, la deuxième cause possible du phénomène qui nous occupe est la prise en compte de considérations commerciales.

Soit. Restent les cas plus compliqués des titres qui, associant dans un même élan le fond et la forme, posent de vrais problèmes de traduction. Prenons par exemple le dernier roman de David Peace, que Rivages vient de publier dans une (spectaculaire) traduction de Jean-Paul Gratiás. Ce livre raconte la vie de Bill Shankly, l'entraîneur qui, de 1959 à 1974, mena le Liverpool Football Club des tréfonds de la deuxième division anglaise aux sommets du foot européen. Comme chacun sait (ou ne sait pas), le rouge est la couleur de ce club, et ses supporters, probablement les plus fervents du monde, se surnomment les *Reds*, les rouges. C'est pourquoi David Peace a intitulé son livre *Red or Dead*.

Alors, que fait-on dans ce cas ? *Red or Dead*, c'est bref, carré, polysémique à souhait... Vouloir traduire cela, c'est s'attaquer à la quadrature du cercle. Disons tout de suite que Jean-Paul Gratiás, ou Rivages, ou les deux, ont choisi la voie du sens et que le roman s'intitule en français *Rouge ou mort*. Objectivement, on y perd beaucoup du point de vue de l'assonance. En effet, en anglais, ce titre sonne comme un slogan de supporter, et il est difficile de « renouveler sa robe », au sens de Wilamowitz, sans toucher à « son âme ». Comme en poésie, le contenant façonne le contenu. Alors, pourquoi ne pas garder l'idée de métempsycose, quitte à la mâtinier d'une pincée de *globish* et à oser, joyeux mélange : *Red ou raide* ?

Ne soyons pas naïfs, il y a fort à parier que cette solution a été envisagée par les différents acteurs qui sont intervenus dans le choix final du titre : la qualité de l'ouvrage, tant d'un point de vue éditorial que stylistique, ne laisse guère de doutes sur leur professionnalisme et la pertinence de leurs décisions. C'est pourquoi cette traduction

d'anglais en *globish*, le pidgin de la mondialisation, et que c'est ce pidgin, et non l'anglais, qui porte les coups les plus rudes à la langue française. Mais ceci est un autre débat.

alternative n'est présentée ici que comme une variation possible, plutôt destinée à illustrer une problématique qu'à nous poser en donneur de leçons.

Pour finir, et plus étrange encore, intéressons-nous au roman de Jim Thompson, dont le titre original est *Pop. 1280*, qui fut traduit par le créateur de la Série Noire en personne, Marcel Duhamel, lequel, fidèle à son goût pour la coupe, l'intitula *1275 âmes*. Pourquoi ? Allez savoir ! Il faudrait peut-être poser la question à Jean-Bernard Pouy, auteur d'un roman où le protagoniste, un libraire, part aux États-Unis à la recherche des cinq âmes disparues dans la traduction du titre de Thompson. Métempsychose, quand tu nous tiens...

LE TRADUCTEUR
A-T-IL BESOIN
DE SON AUTEUR ?

FRANÇOISE WUILMART*

* *Françoise Wuilmart dirige le Collège de Seneffe*

En 2014, le bilan du Collège de Seneffe était placé sous le signe de la relation auteur-traducteur. Le traducteur doit-il rencontrer son auteur (s'il est encore en vie) pour mieux traduire son œuvre, ou peut-il se passer de lui, ou *doit-il* se passer de lui, ou *vaut-il* mieux qu'il se passe de lui ? Jean-Philippe Toussaint est convaincu du bien-fondé d'une collaboration étroite avec ses traducteurs. Son illustre homologue étant Günter Grass, qui procède de la même manière à la sortie de chacun de ses romans. L'année dernière encore, et pour la cinquième fois, Toussaint a donc souhaité réunir autour de lui les traducteurs de son dernier livre : *Nue*, à savoir Ningshu Xu, de Chine, Magali Sequera du Paraguay, Zsolt Pacskovszky de Hongrie, Stefano Lodirio d'Italie, Marianne Kaas des Pays-Bas, Goran Narančić de Serbie, Jovanka Sotolova de Tchéquie, Mei Chen de Taïwan, et Edward Gauvin des États-Unis.

Jean-Philippe est un chef de groupe ponctuel. Chaque matin, à onze heures tapantes, auteur et traducteurs se retrouvaient, s'il faisait bon dans le patio, sinon dans la bibliothèque, et trois heures durant travaillaient de concert ou de conserve. Je les ai espionnés bien sûr, avec leur accord d'ailleurs, et avec le plus grand intérêt. Ce qu'il y avait d'abord de fabuleux et d'incroyablement productif, c'était l'intervention non pas de chaque traducteur en tant qu'individu, mais bien au-delà, de chaque culture dans la lecture devenue multiple d'un même texte français. Ce qui semblait évident à l'Américain posait problème au Chinois, qui n'avait tout simplement pas vu qu'en effet, telle phrase, tel mot pouvait être interprété d'une manière différente

de la sienne. Comme toujours dans un atelier de traduction, il y a plus dans dix têtes que dans une et la lecture multiple a le bénéfice de s'approcher de la polysémie du texte original. Bref, après une longue séance de travail, chaque traducteur ne lisait plus le même passage avec les mêmes yeux, pire encore : l'auteur non plus ! Autrement dit, au fil de la discussion, le texte quittait son étroitesse singulière et prenait une ampleur non pas ajoutée ou surfaite, mais qui se trouvait à coup sûr dès le départ entre les lignes de Toussaint. Et chaque traducteur de repartir vers sa chambre avec l'intention de corriger sa version dans le sens cher à Walter Benjamin, traducteur allemand de Baudelaire, faut-il le rappeler, et auteur du plus brillant essai jamais écrit sur la traduction : *La Tâche du traducteur* (1921). En bref, il y parle du métissage de cultures et de visions du monde, métissage réalisé par et dans le texte traduit, qui ne reproduit pas l'original mais le mène plus loin, en direction d'une *reine Sprache*, d'une langue pure, celle d'avant Babel, d'avant le morcellement de la langue « angélique », désormais éparpillée en optiques divergentes, pour le pire plutôt que pour le meilleur...

La collaboration offrait d'autres avantages non négligeables aux traducteurs venus de tous les azimuts : l'explication des *realia*, pas toujours évidentes, malgré l'accès à Internet. Car les connotations surtout argotiques échappent souvent au traducteur éloigné et livré à lui-même, et qui, forcément, ne peut mettre chaque mot en doute avant de le traduire. Ainsi la majorité des traducteurs de *Nue* étaient-ils passés à côté du sens de « blé » dans une phrase où il ne s'agissait nullement de céréales, mais de fric, de flouze, d'argent. Vous imaginez l'énorme contresens qu'il leur était ainsi donné d'éviter grâce à l'avertissement de l'auteur. Sans oublier les jeux de mots, par exemple à tiroir, où deux expressions s'emboîtent littéralement, ainsi dans *Nue* : *boucles d'oreilles de Vénus*, mariant les « boucles d'oreille » d'une part aux « oreilles de Vénus » de l'autre. Il fallait le savoir et aucun traducteur ne l'aurait deviné sans l'intervention sagace de Toussaint. Il s'agit là de détails, certes, mais qui mal compris, donc mal traduits, précarisent la cohérence textuelle et la tronquent d'éléments importants, la défigurent sur le plan stylistique en tout cas.

Donc et pour conclure ce premier volet des aspects positifs de la collaboration, Dieu merci ou Toussaint merci d'avoir permis à ses neuf réécrivains d'échapper à l'opprobre du contresens, à la honte de la lecture myope et réductrice.

Pourtant, pourtant : l'auteur est-il le mieux placé pour faire l'exégèse de son texte ? Pour expliquer ce qu'il a « voulu dire » ? Voilà bien une question qu'il faut toujours se garder de poser à un artiste. En 1974, j'avais eu la chance de rencontrer Werner Herzog en personne, qui était venu présenter son film *Kaspar Hauser* au Goethe Institut de Munich. Après la projection vinrent les questions au réalisateur et l'une d'elles porta sur un petit personnage récurrent dans le film : pourquoi Werner Herzog l'avait-il placé dans telle scène, quel était le but, quel était l'effet recherché ? Bref, quelle était la signification profonde de ce petit homme ? Werner Herzog fit alors une réponse magistrale et digne du génie qu'il est : « Mais ce que j'ai voulu dire par là, je l'ai dit de cette manière-là et ne peux le dire autrement... » Il refusait donc de traduire en mots ce qu'il avait engendré dans une métaphore éloquente et bien plus riche que toute parole.

Donc, Jean-Philippe Toussaint ou tout grand auteur quel qu'il soit, sait-il vraiment tout ce qu'il dit dans son texte ? Car finalement, il n'écrit pas qu'avec la pointe de l'iceberg de son cerveau, celle où il règne en maître et contrôle tout, en premier lieu son écriture, celle où il découvre la vue d'ensemble de tous les objets de son acte d'abduction. Non, il écrit aussi avec son inconscient, avec un vécu parfois souterrain mais qui affleure dans sa plume, ou plutôt : il « est écrit » aussi par son inconscient ou son vécu, l'interculturalité passe souvent à son insu entre les lignes, certains leitmotifs forcent leur passage sans qu'il le veuille, certaines connotations récurrentes le trahissent... toutes choses qui peuvent lui échapper mais n'échapperont pas à son lecteur sensible et attentif. Dès lors que nous passons au niveau de l'interprétation textuelle, bien plus vaste que les *realia*, l'auteur a-t-il encore son mot à dire ? Non, car il a déjà tout dit, tout enclos dans une forme qu'il a peaufinée de telle manière précise pour provoquer tel effet précis et c'est aux autres à fouiller, trifouiller dans son texte pour y pratiquer des ouvertures interprétatives qui ne sont plus de son ressort, pour agrandir, humaniser son texte, opération

qui le propulse d'ailleurs vers la vraie grandeur. Je suis d'autant plus sûr de ce que j'affirme ici que cette question, je l'ai soumise à bien des auteurs belges, à la regrettée Jacqueline Harpman, au regretté Adamek, aux bien vivants Jean-Luc Outers ou Pierre Mertens, et j'en passe, qui tous avouaient ou avouent humblement que le traducteur en sait souvent bien plus sur leur texte qu'eux-mêmes. Et d'ailleurs n'est-ce pas précisément à cette absence de maîtrise totale que tant d'auteurs se réfèrent inconsciemment aussi lorsqu'ils disent par exemple : « Les personnages alors m'échappent, ils me mènent par le bout du nez », ou encore comme François Emmanuel pas plus tard qu'hier : « La scène inaugurale s'impose à moi. »

Donc, quand j'entendais la Taïwanaise ou le Californien demander à Jean-Philippe à propos de telle métaphore ou de telle description « ce qu'il avait au fond voulu dire », j'aurais voulu m'abattre sur le débat comme un tsunami et mettre fin à ce délit textuel, à ce viol de la vérité, empêcher de rendre à Toussaint ce qui n'appartenait plus à Toussaint...

Mais montons encore d'un cran dans la question de savoir si rencontrer l'homme peut en apprendre sur l'auteur et surtout sur le texte. L'humain se sublime dans son œuvre, elle est rarement un calque de sa réalité. Je ne m'aventurerai pas plus loin dans l'explication de ce processus avéré. Entre l'écriture aboutie et le corps avec son vécu qui l'ont engendrée, il y a autant de différence qu'entre une pépite brute au fond du torrent et son carat chez le joaillier. J'irai même jusqu'à dire que dans certains cas, il vaut mieux ne pas rencontrer l'homme dont l'image réelle risque de ternir à tout jamais l'imgo de l'artiste. Aucun nom ne sortira de ma bouche, secret de Collège, mais ils ne courent pas les rues les hommes ou les femmes qui parlent et se comportent comme on l'attendrait d'eux en lisant leur production.

Quoi qu'il en soit, l'expérience réitérée de la collaboration entre Toussaint et ses traducteurs est toujours des plus bénéfiques, mais il en va comme pour le vin, il faut l'utiliser avec modération.

Les traducteurs de *Nue* ayant accompli leur tâche au Collège, d'autres traducteurs d'auteurs belges sont venus prendre la relève :

Anne Neuschäfer pour Stéphane Lambert en allemand, Jan Mysjkin pour une flopée de poètes qu'il traduit dans les deux sens, du néerlandais au français et du français au néerlandais, comportement ô combien fédérateur, Dora Mineva Todorka pour Corinne Hoex en bulgare, Aksinia Todorova pour Achille Chavée et François Weyergans également en bulgare, Xiaoyue HU pour Amélie Nothomb en chinois, Jean-François Kosta-Thefaine pour Hugues de Lannoy du moyen français en français moderne, Inese Petersonne pour Isabelle Wéry en letton, Jan Nowak, grand jeune homme de théâtre et déjà grand promoteur de la scène dramatique belge en Pologne, pour Jacques De Decker en polonais, Carmen Andrei pour Paul Emond et Nicole Verschoore en roumain, Ioan Lascu pour Jean-Luc Wauthier et d'autres poètes encore en roumain, Petruta Spanu pour Nicole Verschoore en roumain, Nina Khotinskaya pour Eric-Emmanuel Schmitt en russe, Jelena Stakic pour Toussaint en serbe, et Dmytro Chystiak pour Emile Verhaeren en ukrainien. Impressionnante liste, n'est-il pas ?

Et pour la petite histoire : quelle fut l'atmosphère, l'ambiance de ce Collège-ci ? Étonnamment studieuse, paisible. Jamais les repas pourtant dignes du Michelin ne furent aussi vite expédiés par des boulimiques du texte, jamais nous ne nous retirâmes aussi tôt dans nos alcôves pour traduire encore ou pour lire. Il faut dire aussi que la sérénité que je recherche et prône pour mes ouailles chaque année fut exceptionnellement au rendez-vous : il fut un temps où un artiste plasticien bien intentionné avait garni certains arbres du parc, notamment voisins du Collège, de micros camouflés dans des pots de fleurs qui débitaient du matin au soir des textes de cour contemporains de la création du château. Certes, le propos de l'art bien conçu est de déranger, et le but, croyez-moi, était totalement atteint. Ces conversations galantes émises en boucle étaient l'application parfaite et implacable au sein du Domaine d'une torture chinoise qui a failli nous rendre fous. Fort heureusement, ces pots de fleurs parlants ont enfin disparu, n'en déplaise à l'artiste, qui en tout cas ne les aurait certainement pas placés sous sa propre fenêtre. Pas de mariages bruyants non plus les nuits du samedi dans l'Orangerie. Rien que le bruissement de la canopée, le fréuissement des hêtres et des

chênes, le chant des moineaux, le roucoulement des colombes, le cri trop rare des petits renards, et avec un peu de chance, un vol fabuleux de hérons, et le clapotis des fontaines. Un calme ancestral et viscéral, une sérénité paradoxalement exacerbée par des pluies diluviennes qui donnent envie de rester dans son cocon, cocon des chambres écuries ou cocon des chambres monacales. Bref, une réussite sur le plan de l'ambiance, et j'en remercie les gestionnaires du Domaine, qui semblent enfin nous avoir compris. Mais il faut du temps à un couple pour se former...

— — —
LE CASSE-TÊTE
DES NOMS
PROPRES
ÉTRANGERS
TRANSCRITS EN
CHINOIS

—
EMMANUELLE PÉCHENART

SUR LE MÉTIER

Tous les traducteurs utilisent les moteurs de recherche pour s'aider dans la recherche documentaire. Les possibilités offertes ne sont plus à démontrer. Mais les détours pour aboutir au résultat correct sont parfois amusants, ce que je voudrais illustrer ici par un exemple assez représentatif de l'usage que j'en fais.

Dans les textes chinois, les noms étrangers sont presque toujours transcrits phonétiquement et non pas reproduits sous leur forme alphabétique. Leur passage à travers la moulinette des caractères chinois les transforme souvent au point de les rendre méconnaissables. Pas de problème lorsqu'il s'agit de transcriptions entrées dans les usages, pour des personnages célèbres, car on les trouve dans les dictionnaires. Ainsi, il sera facile de reconnaître, en « Grand *Djong ma*' » ou « *Tuo seu tuo ye fu seu tchi* », Alexandre Dumas père ou Dostoïevski. C'est parfois moins évident quand l'auteur transcrit un nom très connu en Chine, mais pas encore officialisé dans les transcriptions, comme « *Kun ting* » pour Quentin Tarantino, ou volontiers abrégé, comme « *Seu t'a ni* » pour Stanislavski.

Cependant, même pour cette deuxième catégorie, il suffit d'entrer le nom dans Google ou un moteur de recherche semblable pour obtenir la solution, grâce à quelque *Wei chi pai ke* (Wikipédia) ou autre ressource précieuse.

Là où la recherche devient ardue, c'est lorsqu'il s'agit de person-

1 La phonétique utilisée ici n'est pas du *pinyin*, transcription officielle en RPC, mais un équivalent francisé.

nages quasi inconnus ou oubliés. Il faut alors mener une véritable enquête. Ainsi, j'ai trouvé dans un texte² le nom d'un jeune aviateur américain enrôlé par Sun Yat-sen et élevé par lui au grade de lieutenant-colonel : Ai po te. La traductrice de la version anglaise a transcrit ce nom dans le patronyme « Albert » (sans préciser de prénom). Par bravade ou esprit de compétition, et parce que d'autres noms qu'Albert me paraissaient possibles, j'ai essayé de retrouver la véritable identité de cet aviateur. L'équivalent Abbott me semblait notamment convenir.

Me voici donc devant l'écran, où je pianote, comme je le fais dans ces cas-là, différentes combinaisons :

Albert lieutenant China Rosamonde (c'est le nom de l'avion qu'il pilote, le premier construit en Chine)

Albert Sun Yat-sen pilot aircraft

Plane Chinese lieutenant colonel 1923 (c'est la date où l'avion Rosamonde effectue son premier vol, piloté par Ai po te).

Et ainsi de suite, avec Albert, ou Abbott, ou sans, selon les cas.

Après de nombreuses tentatives infructueuses, je finis par tomber sur un forum de discussion en anglais entre passionnés d'aviation. Y apparaît, sous une bannière américaine, un certain Abbott Dan-san (tiens, un prénom chinois, me dis-je...) intervenant lui-même dans ce forum, en 2001 (et là, zut, me dis-je encore, ce ne peut pas être « mon » Abbott, ce monsieur ne peut quand même pas avoir cent ans). Mais le texte m'éclaire ! En voici la traduction :

Tandis que les seigneurs de guerre chinois avaient acquis des avions avant la Première Guerre mondiale, aucun ne fut acheté ensuite. Quand la révolution de Sun Yat-sen obtint la victoire le 10 octobre 1911, la Chine se divisa du fait de la domination des seigneurs de guerre, qui se déclarèrent gouverneurs de leur propre province et refusèrent de reconnaître le gouvernement central de la République. Celui-ci en fut considérablement affaibli. Tout en ayant le pouvoir, il manquait d'une

2 Il s'agit du roman de Ping Lu, *Xingdao tianya : Le dernier amour de Sun Yat-sen*, publié au Mercure de France en 2008.

armée, d'une flotte et d'une aviation. Les Caudron G.III, acquis en 1913, n'étaient déjà plus que des épaves inutilisables depuis 1917.

En 1919, les seigneurs de guerre commencèrent à acquérir des avions de l'armée alliée. Le Dr Sun Yat-sen (qui me donna mon prénom) acheta les Curtiss-16s, Curtiss Hs2Ls, Curtiss N-9s, Curtiss F et Curtiss JN-4D par le territoire portugais de Macao afin de contourner l'embargo allié contre la Chine. Les avions furent livrés dans la base de l'île de Honam sur la rivière des Perles à Canton. Mon père, Harry W. Abbott, fut recruté en 1923 par le général Young³, il devint son officier et fonda le Bureau de l'aviation en 1923, bientôt transformé en South China Air Service, qui devint plus tard la Chinese Nationalist Air Force.

À la fin des deux années de son contrat, nous partîmes avec mon père, Harry Abbott, pour Hongkong où il fonda la compagnie Kowloon Aviation Field en avril 1924, qui devint Kai-Tak en 1927 lorsqu'elle fut reprise par la RAF.

Ciels bleus

Dan-San

PS : Oui, je peux le prouver.

J'obtenais donc, en plus de la quasi-certitude d'avoir trouvé mon pilote, des nouvelles récentes, sinon de lui, du moins de sa descendance, ainsi que des informations sur les liens étroits qui unissaient l'officier américain et le héros de mon livre, Sun Yat-sen, et des détails intéressants sur l'époque ; et aussi ces « ciels bleus » qui ne m'étaient pas destinés, mais dont je me délecte encore.

3 Young Sen-yat, chef de l'aviation de Sun Yat-sen et constructeur de l'avion Rosamonde.

LE
KÂMASÛTRA

MAÏCA SANCONIE

***La première traduction du Kâmasûtra :
mille ans de sagesse et un siècle de quiproquos***

C'est par la traduction que nous connaissons les grands textes canoniques et les textes sacrés. Il en va de même pour le *Kâmasûtra*, recueil de textes védiques composé entre les deuxième et cinquième siècles, et introduit en Occident au dix-neuvième siècle par une traduction en anglais, qui l'a tout de suite enfermé dans la catégorie restreinte des livres érotiques. Or le *Kâmasûtra*, ou règle de Kama (désir sexuel), est avant tout un guide pour un mode de vie harmonieux dans une société cultivée. Selon la critique Alka Pande¹, « dans les systèmes indiens de philosophie et de connaissances culturelles, atteindre la vie idéale demande un juste équilibre des quatre “purusharthas” ou buts de l'existence : “dharma” – la droiture –, “artha” – la création de la richesse –, “kama” – la réalisation des désirs –, et “moshka” – la libération spirituelle ou sublime béatitude, finalité même de la vie ».

Ce traité résulte d'une compilation de textes de sages indiens datant de plus d'un millénaire, établie par un brahmane du nom de Vâtsyâyana dans le but d'éduquer les classes aisées sur la question des relations sexuelles au sein de la société. Car dans l'hindouisme,

¹ Alka Pande, « Le Kâmasûtra... Le spirituel et l'érotique dans l'art indien », dans *Le Kâma-Sûtra : spiritualité et érotisme dans l'art indien*, catalogue d'exposition (Pinacothèque de Paris, 2 oct. 2014-11 janv. 2015), Éd. Gourcuff-Gradenigo, 2014.

explique Claude Dauzon², les pratiques sexuelles « sont un moyen d'entrer en relation avec le mouvement du monde, de participer à ce que nous nommerions l'élan vital [...] L'extase sexuelle n'est qu'une étape sur le chemin de notre accord à l'univers ».

Dans sa première traduction en anglais, la finalité de l'ouvrage a été dévoyée, réduite à un de ses chapitres traitant de l'union sexuelle. Celui-ci fera la renommée du recueil tout entier, composé de six autres chapitres – ou livres. Un récent article de Ben Grant, publié dans le catalogue de l'exposition « Le Kâma-Sûtra », à la Pinacothèque de Paris³, fait état de ce quiproquo.

Éditée par The Kama Shastra Society of London and Benares, en 1883, sous le titre *The Kama Sutra of Vatsyayana*, la diffusion de la traduction (un tirage de deux cent cinquante exemplaires) resta privée en vertu de l'Obscene Publications Act de 1857. La société créée par Richard Francis Burton, célèbre explorateur et traducteur, lui permettait en effet de diffuser des textes publiés à compte d'auteur. En cette époque coloniale, l'ouvrage, rapporté d'Inde par Foster Fitzgerald Arbuthnot, frappait les Occidentaux par ses dimensions exotique et érotique, « à l'intersection des discours sur l'Orient et sur la sexualité ». Outre Burton et Arbuthnot, deux collectionneurs d'*erotica* étaient impliqués dans l'édition du livre : Henry Spencer Ashbee (qui œuvra à sa diffusion) et Richard Monckton Milnes, personnalité de l'*establishment* britannique. Selon les sources, la traduction est attribuée à Burton, mais l'archéologue et érudit indien Bhagwanlal Indraji semble en être le véritable auteur, ou du moins avoir tenu un rôle majeur dans son élaboration.

Un important paratexte encadre le texte traduit, élaboré par Burton et Arbuthnot : introduction, préface et observations conclusives. Ce dispositif avait pour fonction d'orienter la réception du traité selon trois axes : livre érotique et (forcément) exotique, texte religieux, relations entre hommes et femmes. Cependant, la traduction

2 *Le Kama soutra : manuel d'érotologie hindoue*, préface de Claude Dauzon, Paris, Éditions de la Renaissance, 1968, p. 29-30.

3 Ben Grant, « Kama-Sutra », dans *Le Kâma-Sûtra*, *op. cit.*

introduit des mots exotiques qui n'apparaissent pas dans le texte source. Ainsi le mot *harem*, « représentation métonymique de ce pays comme espace doté d'une charge sexuelle, exotique et érotique », et « espace secret et sacré, dans lequel l'homme européen ne pouvait pénétrer pour satisfaire son désir de voyeur [...]. Nous sommes ici », ajoute Ben Grant, « en présence d'un terme inextricablement associé à l'Orient, un terme introduit par les traducteurs comme s'il relevait de l'intraduisible, et qui embrase l'imagination ».

Incontestablement, le texte cible cherche à limiter l'érotisme à un contexte colonial et oriental. Ainsi, alors que Vâtsyâyana « utilise rarement le terme *lingam* pour désigner l'organe sexuel masculin, et ne désigne jamais l'organe sexuel féminin par le terme de *yoni* », les traducteurs ont recours à ces emprunts « afin que les parties sexuelles des corps décrits en train de copuler demeurent exotiques, demeurent autres ». La représentation des corps sexués s'organise sur ce greffage, « transposition rhétorique de ces corps altérisés dans la chambre bourgeoise ».

Le refoulé envahit donc insidieusement la traduction, où l'Indien est présenté comme sujet sexué jouissant sans entraves – à l'opposé de l'hypocrisie répressive de la société victorienne. Par cette édition anglaise, l'Orient apparaît comme le lieu même d'une culture érotique, et l'exutoire du refoulement occidental. La traduction devient l'instrument d'une représentation stratégique et colonialiste, mettant l'Autre à l'écart tout en le fantasmant. La volonté de ne pas traduire le titre, *Kâmasûtra*, en est l'expression la plus symbolique.

La traduction au service du refoulé, dans ce qui reste pour l'opinion générale un des textes érotiques les plus célèbres, témoignage d'un temps où la fidélité au texte source n'était pas un enjeu, aussi bien que des dérives idéologiques de cet art. Reste à savoir comment ce refoulé a été pris en compte dans les traductions ultérieures vers le français, toutes fondées sur cette première édition en anglais. Pour cela, il faudrait la comparer avec la traduction du sanscrit vers le français par Jean Papin, parue un siècle plus tard dans un relatif silence médiatique et surtout, avec celle parue il y a quelques mois à peine que nous devons à Frédéric Boyer et sous-titrée « Exactement comme un cheval fou ». Le désir est grand d'y revenir dans le prochain numéro de *TransLittérature* à l'occasion d'un fougueux Côte à côte.

Traductions ultérieures (en français et en anglais) – liste non exhaustive (sont notamment exclues les nombreuses éditions ne mentionnant ni le nom du traducteur, ni la langue source)

TRADUCTIONS FRANÇAISES

Les « Kama Sutra » de Vatsyayana, manuel d'érotologie hindoue rédigé en sanscrit vers le cinquième siècle de l'ère chrétienne, traduit sur la première version anglaise (Bénarès, 1883) par Isidore Liseux. [Suivi d'une note d'Alcide Bonneau sur le *Livre du cheik Nefzaoui*.] Paris, Isidore Liseux, 1885.

Seule édition complète non expurgée des « Kama Sutra » de Vatsyayana, manuel d'érotologie hindoue rédigé en sanscrit vers le cinquième siècle de l'ère chrétienne, traduit sur la première version anglaise (Bénarès, 1883) par Isidore Liseux, Paris, Georges-Anquetil, 1925.

Le Kama soutra : manuel d'érotologie hindoue, traduit sur la première version anglaise par Isidore Liseux, Paris, France Loisirs, 1979.

Les Kâma-sûtra, traduit du sanscrit et présenté par Jean Papin, Cadeilhan, Zulma, 1991, 2001, 2003, 2005.

Les Kâma-sûtra suivis de l'*Anangaranga*, Vâtsyâyana & Kalyanamalla, textes traduits du sanscrit par Jean Papin, Cadeilhan, Zulma, 2013.

Le Kama soutra : manuel d'érotologie hindoue, nouvelle édition conforme à la traduction d'Isidore Liseux ; précédée d'une introduction et d'une préface de Joseph Marie Lo Duca ; et augmentée de notes inédites relatives à la physiologie sexuelle par Helpey ; illustrations de Georges Pichard, Paris, D. Leroy, Librairie le Scarabée d'or, coll. « L'enfer illustré », 1991.

Kâmasûtra, traduction française par Alain Porte de l'édition en langue anglaise ; établie à partir du sanscrit par Wendy Doniger et Sudhir Kakar. Avec des extraits du commentaire sanscrit Jayamangalâ /

de Yashodhara Indrapâda et du commentaire hindi Jaya / de Devadatta Shâstrî ; introduction, explications et annotations de Wendy Doniger et Sudhir Kakar ; postface d'Alain Porte, Paris, Seuil, 2007 ; Paris, Éd. Points, coll. « Points Sagesses », 2010 .

Kâmasûtra. Exactement comme un cheval fou, traduit du sanscrit, adapté et présenté par Frédéric Boyer, POL, 2015.

TRADUCTIONS ANGLAISES

The "Kama-Sutra", or the Science of Love of Sri Vatsyayana, translated into English by K. Rangaswami Tyengar, Lahore, Punjab Sanskrit Book Depot, 1921.

The "Kama Sutra" of Vatsyayana, Love Precepts of the Brahmins. With a preface and introduction of Louis Perceau. Traduction anglaise d'après la traduction française d'Isidore Liseux, Paris, Astra, 1926.

Kamasutra, a new, complete English translation of the Sanskrit text with excerpts from the Sanskrit Jayamangala commentary of Yashodhara Indrapada, the Hindi Jaya commentary of Devadatta Shastri, and explanatory notes by the translators Wendy Doniger and Sudhir Kakar, Oxford, Oxford University Press, 2002.

LES ASSISES
2014

TRADUIRE
LA GUERRE

PROGRAMME

Du 7 au 9 novembre 2014 se sont déroulées à Arles les trente et unièmes Assises de la traduction littéraire sur le thème « Traduire la guerre ».

Florence Hartmann, journaliste, porte-parole et conseillère du procureur des tribunaux pénaux internationaux pour l'ex-Yougoslavie (2000-2006) et le Rwanda (2000-2003), a prononcé la traditionnelle conférence inaugurale intitulée « Dire l'invouable, transmettre l'indicible ».

Il y eut ensuite à 17 h une table ronde, animée par Jörn Cambreleng, rassemblant les traducteurs d'Homère (Pierre Judet de la Combe, *L'Illiade*), de Sun Tzu (Jean Lévi, *L'Art de la guerre*) et de Freud (Marc de Launay, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*) autour du thème « Dieux, hommes et sociétés en guerre ».

Après la Rencontre pour les jeunes traducteurs animée à l'Espace Van Gogh par Laurence Kiefé, présidente de l'ATLF, et Chloé Roux, du CITL, il y eut à 20 h 30 à la chapelle du Méjan l'ouverture de l'exposition *Collapse, une conversation photographique avec Stanley Greene*, de Jeannie Abert.

Samedi, à 9 h, au Poisson-Banane, eurent lieu les Croissants littéraires bilingues préparés par Marianne Millon. On put y entendre Khaled Osman lire, en arabe (Palestine) et dans sa propre traduction en français, un extrait de *Un printemps très chaud* de Sahar Khalifa

(Le Seuil, 2008). José Ruiz Funes, qui a traduit *Los demonios de Berlín* d'Ignacio del Valle (*Les Démons de Berlin*, Phébus, 2012), en lut un extrait en espagnol (Espagne), et Karin Louesdon nous en fit entendre la version française. S'ensuivit la lecture par Françoise Wuilmart de sa traduction de *Eine Frau in Berlin* (*Une femme à Berlin*, auteur inconnu, Gallimard, 2006), dont Marie-Claude Auger nous lut la version originale. Luana Azzolin enchaîna avec la lecture en portugais (Brésil) d'un extrait de *Un copo de cólera* de Raduan Nassar (*Un verre de colère*, Gallimard, 2008), dont Élodie Dupau nous livra la traduction en français d'Alice Raillard. Bouchra Aboukassem nous fit entendre en arabe (Syrie) un extrait de son texte *L'Amour défendu*, tandis que Marie-Claude Auger nous en donna la traduction française de Khaled Osman. Pour finir, il y eut la lecture en polonais et en français, par Isabelle Macor-Filarska, des poèmes « La fin et le commencement » (*Koniec i poczatek*) et « La haine » (*Nienawisc*) de Wislawa Szymborska, ainsi que « Mes traducteurs » (*Moi Tlumacze*) d'Ewa Lipska.

À 10 h 30 débuta la première série d'ateliers animés par Annie-France Mistral (anglais), Stéphanie Levet (anglais), Aleksandar Grujić et Elisabeth Beyer (espagnol), Jacqueline Carnaud et Laurence Sendrowicz (hébreu), et Lise Caillat (italien).

À 14 h se tint à la chapelle du Méjan une table ronde intitulée « Traduire Jean Hatzfeld », animée par Sandrine Treiner avec Jean Hatzfeld et les traducteurs Anna D'Elia (italien), Maria Teresa Gallego Urutia (espagnol) et Jacek Giszczak (polonais).

À 16 h, une carte blanche fut ensuite dédiée au thème « Les jeunes face à la guerre » avec Isabelle Stoufflet, éditrice chez Gallimard Jeunesse, en dialogue avec Mona de Pracontal.

À 17 h 15 eurent lieu les ateliers pour les lycéens avec Élodie Leplat (anglais), Laura Brignon (italien), Nelly Lhermillier (espagnol), Marie-Claude Auger (allemand) et Claude Guerre (provençal), parallèlement aux ateliers « Traducteur d'un jour », réservés aux non-professionnels, avec Paul Lequesne (russe) et Dominique Vittoz

(italien). À la même heure se déroulaient les Encres fraîches de l'atelier français / chinois de la Fabrique des traducteurs, avec Cao Dongxue, Eva Fischer, Lucie Modde, Claire Raybaud, Tou Chiu Zong, Wang Mingrui, dans une mise en voix de Dominique Léandri.

À partir de 19 h se déroula la proclamation des prix de traduction à la chapelle du Méjan. Le concours ATLAS junior récompensa des lycéens de la région. Louise Boudonnat reçut le Grand Prix de traduction de la Ville d'Arles 2014 pour sa traduction de l'italien du roman *Les Promesses* de Marco Lodoli (Éditions P.O.L, 2013). Le Grand Prix de traduction de la SGDL alla à Joëlle Dufeuilly, pour l'ensemble de son œuvre de traductrice (hongrois), à l'occasion de la sortie de *Guerre & Guerre* de László Krasznahorkai (Cambourakis).

À 20 h 15, des extraits de *Compagnie K*, de William March (traduction de Stéphanie Levet), furent lus par Julien Duval à la chapelle du Méjan.

Dimanche, dès 9 h, se tinrent à l'Espace Van Gogh les ateliers de traduction avec Christophe Lucchese (allemand), François Happe (anglais), Yves Gonzelez-Quijano (arabe), Carlos Batista (portugais), Valérie Posener (russe).

S'ensuivit à 11 h la table ronde de l'ATLF, sur le thème « L'Europe ! L'Europe ! L'Europe ! », animée par Cécile Deniard, qui accueillait Bel Olid, présidente du CEATL, Véronique Trinh-Muller, directrice générale du CNL, Karel Bartak, responsable du programme Europe Créative à la Délégation générale Culture et Éducation, Geoffroy Pelletier, directeur général de la SGDL, et Anne Bergman-Tahon, directrice de la Fédération des éditeurs européens.

Les Assises se sont clôturées avec une table ronde intitulée « La guerre au plus près », animée par Dominique Chevallier, avec Frank Smith, écrivain et producteur d'émissions radiophoniques, Saša Sirovce, traductrice du croate et interprète auprès du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPY), Joumana Maarouf, auteur de *Lettres de Syrie* (essai paru chez Buchet-Chastel) et Nathalie Bontemps, sa traductrice, en partenariat avec le festival Paroles Indigo.

IMPRESSIONS DU FRONT

Cette année, pour son compte rendu, *TransLittérature* a proposé aux participants d'envoyer quelques brèves cartes postales ou « nouvelles du front » pour rendre compte des Assises 2014, dont le thème était « Traduire la guerre ». Les forces vives de nos futurs bataillons, les étudiants en master de traduction des universités d'Avignon et de Paris 7, ont été nombreux à nous envoyer leurs impressions de ce qui était, pour la plupart sans doute, leurs toutes premières Assises.

Carte postale d'Arles, Santiago Artozqui

Compagnie K

En jeans et débardeur blanc, il se tient devant nous, avec pour tout décor un voile noir sur lequel est projetée une liste de noms rangés en colonnes serrées, à l'instar de celles que l'on voit sur les monuments aux morts de la Grande Guerre. « Il », c'est Julien Duval, venu faire une lecture de *Compagnie K*, un roman de William March traduit – et avec quel talent – par Stéphanie Levet. Néanmoins, dès les premiers instants, « il » devient sous nos yeux le soldat Joseph Delaney, le caporal Walter Rose, le lieutenant Thomas Jewett... et bien d'autres encore parmi les cent treize hommes qui composent la compagnie K, une unité américaine venue se battre en France pendant la Première Guerre mondiale. En guise de lecture, les participants aux trente et unièmes Assises de la traduction littéraire assistent à un spectacle abouti, à la mise en scène poignante et d'une grande justesse. L'émotion le dispute à la mémoire, les horreurs des combats alternent avec des moments de

grâce et d'humour. Le texte – un classique de la littérature anglo-saxonne injustement méconnu en France – est formidable en soi. Sur scène, il prend une dimension supplémentaire : les chanceux qui ont pu assister à la prestation de Julien Duval en ressortent estomaqués, comme en témoignent les commentaires aussi unanimes qu'élogieux que les uns et les autres s'échangent sur le parvis de la chapelle du Méjan, sans même remarquer la pluie. Un moment rare.

Étudiants en master de traduction, Université Paris 7

Carte postale d'Arles, Alexandre Lassale

Nous cherchons ensemble à traduire « Shalom » en atelier d'hébreu. « Bonjour » ? « La Paix » ? « Bonjour, la Paix » ? « Que la paix soit avec vous » ? Dire la paix serait-il finalement la question centrale de ces Assises sur la guerre ?

Car il y a dans la guerre quelque chose d'indicible, d'inavouable, d'imprononçable, d'intraduisible. Elle ne pourrait se résoudre que lorsque les mots commencent à apparaître : victime, bourreau, exécutions, crimes, charniers... Autant de termes qui peinent à traduire la violence, mais permettent de la penser. La guerre a pour horizon final le langage (et ses langues) et l'acceptation du nom de l'autre que l'on peut enfin à nouveau prononcer. Traduire la guerre, est-ce donc y mettre fin ?

Mais il existe aussi un autre type de combat. Ceux qui affleurent au détour des ateliers et des tables rondes, quand les positions divergent, quand les mots heurtent. Ceux qui se règlent à coups de paroles, pas toujours justes, pas toujours belles, mais toujours moins dangereuses que les armes blanches, rouges ou noires des guerriers. Enfin ceux qu'il faut mener avec courage pour défendre le droit d'auteur et nos conditions de travail. Et si traduire la guerre, c'était aussi accepter de l'affronter ?

Carte postale double de Pascale-M. Deschamps

Si tu veux la paix, traduis la guerre

Il n'y a qu'à Arles qu'on puisse entendre un Chinois de Taïwan élevé en Belgique et une Chinoise de Nankin, ancienne capitale impériale de l'actuelle République populaire de Chine – frères ennemis

en politique réconciliés par le capitalisme –, lire ensemble *Les Contes d'Amadou Koumba* du Sénégalais Birago Diop, que le premier a traduit du français en chinois. [Moment d'autant plus savoureux que la propagande nationaliste chinoise a longtemps espéré que *Sinanthropus pekinensis*, ancêtre préhistorique des Han, ne soit pas sorti d'Afrique mais qu'il soit apparu et ait évolué *sui generis* en Chine.]

Tou Chiu Zong et Cao Dongxue, « Encres fraîches » de l'atelier chinois/français de la Fabrique des traducteurs.

Il n'y a qu'à Arles qu'on puisse entendre deux hébraïsantes parler de la pièce du Palestinien d'Israël (ex Arabe israélien) Taher Najib, *À portée de crachat*, qu'il a écrite en hébreu (bien qu'elle ait remporté le premier prix au Festival de théâtre de Saint-Jean d'Acre, elle n'a guère eu d'écho en Israël) avant de la traduire lui-même en arabe (version qui a été invitée à Paris par Peter Brook) et la confronter au théâtre politique de l'Israélien juif Hanokh Levin, pour témoigner de deux réalités, deux identités qui se combattent et finissent par s'ignorer en utilisant pourtant la même langue.

Atelier d'hébreu, « Le théâtre dans la guerre », avec Jacqueline Carnaud et Laurence Sendrowicz.

Étudiants en Master 2 de traduction, Université d'Avignon

Télégramme de Morgane Rubbo

Camarades et moi-même perdues dans Arles. Stop. Ville envahie par combattants traducteurs. Froid tenace. Tirs croisés de langues. Stop. Brutalité des scènes racontées. Extrême violence du phrasé. Certains tirent à boulets rouges terminologiques. Impression de retrouvailles anciens combattants. Froid paralysant. Stop. Langues se télescopent. Entrechoquement des cultures. Harmonie néanmoins, parfois. Pataugeons entre les flaques. Tâtonnons entre les langues. Stop. Douleur du vécu retenue dans tranchées des mots. Résilience. Stop. Force de vie. Mitraille d'expériences de violence. Vent glacé. Humidité du Rhône nous prend aux poumons. Flots des langues et des récits. Stop. Partage d'expériences et de souvenirs. Sentiment d'une communauté soudée. Forte solidarité. Comme des membres de différents régiments unis pour faire

front commun contre ennemi plus puissant. Stop. Stigmates de guerre encore audibles dans voix des intervenants. Lois et réformes comme des grenades prêtes à exploser. Combattants en situation précaire. Stop. Besoin urgent de ravitaillement européen. Nécessaire reconnaissance de la nation. Stop. Traducteurs indispensables messagers de la parole. Communication internationale possible uniquement grâce aux travailleurs de l'ombre. Stop. Traduction langue de l'Europe. Devons nous battre pour préserver nos droits et protéger générations futures. Stop. Serai de retour l'année prochaine. Avec espoir de retrouver compagnons d'armes et de mots. Stop.

Carte postale de Laura Dupra

Cher ami,

Je t'écris de ce coin du Sud qui me rappelle les vacances. Mais attention, je ne suis pas là pour rigoler ! Le réveil aux aurores (6 h 30) a été difficile, mais nécessaire pour assister aux Croissants littéraires, mais surtout à l'atelier de traduction que j'attendais avec impatience. Moi, petite novice de la traduction, bien au chaud dans mon master, allais rencontrer une nouvelle professionnelle du métier. Annie-France Mistral nous attend à l'espace Van Gogh, le sourire aux lèvres, le texte original de Joshua Cohen, *A Heaven of Others*, dans les mains, un peu impressionnée car c'est son premier atelier de traduction. Mais elle s'en est sortie de façon admirable en présentant le texte et l'auteur avec beaucoup de passion et d'enthousiasme, ainsi qu'en s'intéressant à nos propositions de traduction, pertinentes ou non... L'extrait était particulièrement original : un narrateur difficile à identifier, une langue d'enfant, de l'anglais influencé par l'hébreu... La difficulté de cet ouvrage rend la traduction d'Annie-France encore plus impressionnante à mes yeux de débutante, et, après avoir assisté à une rencontre des traducteurs un peu pessimiste quant à la vision du métier, cela a été rassurant de (re)voir la traduction sous un angle amusant, intéressant et positif.

Je te conseille d'acheter *Le Paradis des autres*, pour l'histoire, le style, et bien sûr, la traduction !

À la semaine prochaine,

Je t'embrasse.

Laura

Carte postale de Aurore Lardet

Ne pas trahir un camp. Ne pas tromper l'autre.
 Respecter ma source, respecter ma cible.
 Respecter des contraintes et des exigences. Se plier aux ordres.
 Et en plus de ça, trouver le temps et la place de me respecter moi.
 Je dois être un fil.

Invisible et fragile, assez solide pour relier, mais assez fin pour disparaître. Comme c'est pratique.

C'est un paradoxe. Pour que mon travail soit bien fait, je dois être invisible. Mais pour mon propre bien, pour mon nom, pour ma profession, pour les miens, je dois hurler et faire valoir mes droits.

On nous parle de stratégies et de positions. De se serrer les coudes, de s'allier, de crier d'une même voix, de ne rien lâcher.

C'est un champ de bataille.

Le traducteur mène son combat, défend sa cause. Se fait espion invisible et silencieux, transmetteur d'informations, au service de l'auteur, au service de sa langue. Et pourtant doit faire en sorte d'être vu pour ne pas qu'on l'oublie. Nous sommes les agents doubles qu'on préfère ignorer, mais ceux vers lesquels les regards se tournent immédiatement si tout ne se passe pas comme prévu.

Nous œuvrons pour tous les camps sans pouvoir en trahir aucun.

Pris entre les feux de deux langues.

Et au final nous voilà passeurs, voyageurs inlassables d'une rive à l'autre, portant par-dessus le poids de nos responsabilités celui du devoir de mémoire.

Carte du front, Justine Mazuy

Dimanche 9 novembre 2014

R.L.H.,

M'y voilà, au cœur de la 31^e Cie ! J'ai du mal à réaliser que j'en fais partie. Elle me plaît bien, j'aime qu'il ne soit pas facile de distinguer les gradés des simples soldats. Ici, la bleussaille a les cheveux blancs. Réunis dans la chapelle, nous étions prêts pour les grandes manœuvres.

Je croyais être venue me préparer au combat, je me suis rendu compte que je le mène déjà. J'ose t'avouer que je ne comprends pas très bien cette guerre. Je ne suis même pas sûre de connaître l'ennemi contre lequel nous sommes mobilisés. Il est multiforme, indéfinissable. Il est partout, au dehors, au dedans, là où on ne l'attend pas. Apparemment, nous non plus ne sommes pas faciles à définir puisque, même rassemblés, là, sous ses yeux, nous sommes invisibles ! Je te dis cela car il a fallu rappeler une éditrice à l'ordre – par deux fois. Qu'importe, il y a plus important à dire et le temps me presse. Joumana Maarouf. Sa guerre à elle, elle est réelle. Quel désarroi m'a envahie lorsque son regard a croisé le mien ! En une seconde, c'est tout le poids de l'absurdité de nos chimères qui m'a assaillie et oppressée. Et puis tout de suite après, un sentiment de devoir m'a submergée. Elle m'a émue infiniment. Ils répètent qu'on ne peut pas se battre sur tous les fronts. J'ai saisi l'importance de déterminer le nôtre. Toutefois cela suffira-t-il ? Et à quoi bon si les gens meurent ? Je n'ai aucune certitude. Cela m'inquiète donc bien. Écris-moi bientôt, tu me feras plaisir, J.T.M.

Carte postale d'Audrey Fauque

Jean,

Le week-end qui vient de passer, je te l'ai dédié. Je me suis rendue à Arles pour des conférences auxquelles je me devais d'assister dans le cadre de mon master, et cette année, toutes traitaient de la guerre et de la problématique de ses traductions. Une table ronde en particulier a retenu mon attention. Elle portait sur trois œuvres et leur retraduction : *L'Illiade* d'Homère traduite par Pierre Judet de la Combe, *L'Art de la guerre* de Sun Tzu traduit par Jean Lévi et *Considérations sur la guerre et la mort* de Freud traduit par Marc de Launay.

Comme tu le sais, je m'intéresse à l'histoire et à la mythologie ; cette table ronde a donc été très enrichissante d'un point de vue culturel. Chaque traducteur exposait le travail de contextualisation nécessaire avant même de commencer une traduction. Ainsi, nous avons eu un bref aperçu de l'histoire des Royaumes combattants, qui évoluent d'une guerre primitive vers une guerre stratégique dont l'organisation passe d'abord par un règlement des problèmes intérieurs. Cette idée

se retrouve notamment dans *L'Illiade* lors de l'attaque des Myrmidons, et chez Freud, qui démontre que vaincre ses propres démons est la première étape pour triompher d'un ennemi.

C'est ce qui est ressorti de cette table ronde. J'ai toutefois été un peu déçue par la place accordée à la traduction : les traducteurs n'ont, à mon goût, pas assez détaillé leur métier à proprement parler. Ils ont évoqué de façon très brève quelques problèmes survenus et se sont plutôt concentrés sur le contexte historique ainsi que sur l'interprétation des textes. Peut-être est-ce là le travail nécessaire à fournir avant de se plonger dans une traduction. En tout cas, cette table ronde donne une perspective et une profondeur au métier, si tu veux mon avis.

J'espère que ta mutation au Mali se déroule selon tes espérances. Reviens-nous vite, maman se fait du souci.

Ta sœur adorée, Audrey

Carte postale de Prescylia Favaro

Nous, soldats de la langue, nous nous sommes lancés dans ce champ de bataille que sont les mots. Nous nous sommes battus, entre nous, contre les mots, mais pour un même but. C'était un combat acharné pour que le sens soit restitué. Les questions ont fusé ; les débats étaient animés, pour être le plus juste possible, envers nous et envers eux, les lecteurs. Dans cette guerre, il n'y a eu ni perdants ni gagnants. Nous avons parfois avancé, parfois reculé, mais jamais nous n'avons perdu pied ou abandonné. Et même si nous avons lâché nos armes, d'autres s'en empareront peut-être un jour, pour continuer ce combat.

Nous sommes la Compagnie K, et chacun de nous, avec sa propre voix et sa vision, raconte une histoire.

Carte postale de Sophie Ginolin

Une saison de traducteurs

Brisez le monde en mille morceaux
Que ses éclats vibrent dans l'air de 1994,
Que sa vie vienne couler à vos pieds

Et que vos yeux contemplent son espace.
 Combattez votre propre langage,
 Voyagez au-delà de vous-mêmes,
 Renoncez à vos larmes,
 Devenez l'émissaire qui court
 Sur la plaine entre deux fronts, chargé de son message.
 Quelle que soit la douleur des mots,
 Ne l'achevez pas.
 Devenez le cartographe
 Qui dessine le paysage de vos voisins,
 Qui transmet la vision d'un territoire,
 Qui dit l'indicible et s'attache à le communiquer.
 Les paroles, tissage de mots, pèsent
 Dans la bouche des témoins
 Et leur assèchent la gorge.
 Elles glissent, en creux, dans celle des bourreaux,
 Comme masquées d'un écran de fumée.
 Traducteurs, ne trahissez pas ce langage
 Du relief et de l'absence,
 Que les familles *éprouvées* ne se trouvent pas
coupées de votre voix, que l'horreur
 Du génocide n'amointrisse pas
 Vos paroles, que dans votre bouche
 Les mots ne se trouvent pas désamorçés.
 Car les *fauteurs* et leurs *machettes* sont déjà passés,
 Les Tutsis reposent à même le sol,
 Et ce qui demeure n'est autre
 Que la volonté d'en poursuivre
 Le témoignage.

(sur la table ronde « Traduire Jean Hatzfeld »)

Carte postale de Julie Gubbini

Madame,
 Veuillez m'excuser, maintenant en manque de papier, je suis
 obligé de vous écrire sur ce carton d'emballage de biscuits (« Lefèvre

Utile – le véritable Petit Beurre » !). Qui aurait pu prévoir que la guerre s'éterniserait ainsi ? Certainement pas mon bloc de correspondance...

Bien que plusieurs mois se soient écoulés depuis la rencontre des jeunes traducteurs en Arles, que vous avez organisée, je tenais à vous faire part de mes sincères remerciements pour vos encouragements chaleureux lors de cette rencontre. Je suis sincère en vous disant qu'ils m'ont mis du baume au cœur. Depuis, j'ai emporté avec moi, sur le front, le livre *The Innocence of Father Brown*, paru il y a quatre ans et dont un ami anglais m'avait envoyé un exemplaire quelques semaines avant d'être mobilisé. La traduction m'aide à oublier la triste réalité de la guerre. Ce livre usé dont je traduis une page chaque soir avant de m'endormir rajeunit ma carcasse, pas très vieille certes, mais fatiguée et endolorie.

Aussi, je voulais encore vous dire combien j'ai eu plaisir, lors de ce rassemblement de traducteurs, à rencontrer les collègues qui m'ont apporté un témoignage sur leurs débuts. J'ai même eu la surprise de discuter avec l'un des rares traducteurs français de l'afrikaans !

Transmettez, je vous en prie, Madame, mes salutations fraternelles à tous les traducteurs qui ne sont pas au front et veuillez agréer l'expression de mes respectueuses salutations.

Jacques le Gall

*HISTOIRE
DES TRADUCTIONS
EN LANGUE FRANÇAISE*

Sous la dir. d'Yves Chevrel,
Annie Cointre
et Yen-Mai Tran-Gervat

LA MER HIVERNALE

Derek Mahon

*ÉCRIRE, TRADUIRE,
EN MÉTAMORPHOSE*

Bernard Simeone

Histoire des traductions en langue française XVII^e et XVIII^e siècles (1610-1815)

Sous la direction d'Yves Chevrel,
Annie Cointre et Yen-Maï Tran-Gervat

Verdier, 2014

Après la parution d'un premier tome sur le XIX^e siècle, l'entreprise de publication de l'*Histoire des traductions en langue française* se poursuit avec la sortie du volume consacré à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles).

Ce travail monumental, qui parvient avec érudition à conjuguer la précision du détail et l'esprit de synthèse, renouvelle les perspectives en luttant contre l'habitude commune aux historiens de la littérature française d'oublier les œuvres étrangères, de passer sous silence leur importance dans le patrimoine littéraire français. L'« irruption des traductions dans l'histoire littéraire » redonne ainsi leur juste valeur aux ouvrages « importés », souligne leur rôle éminent dans le développement de la pensée et de la sensibilité française et rappelle l'existence de ceux qui ont été les premiers vecteurs de leur diffusion.

L'objectif des rédacteurs n'a pas été de livrer une histoire théorique de la traduction, mais d'explorer et d'interroger les pratiques, le statut social du traducteur, la place de la littérature étrangère en France et le discours sur l'acte de traduction, en privilégiant l'étude de détail pour mieux appréhender un ensemble complexe et diversifié, qui connaît des mutations importantes – notamment le recul progressif des langues anciennes au profit des langues « vivantes », dont l'anglais, qui impose très tôt sa suprématie.

De nombreux « portraits » de traducteurs permettent d'approcher la diversité des méthodes, des approches, des conditions de travail, et de cerner, au-delà de l'intérêt pour l'étranger, ce qui constitue le tissu intellectuel et artistique d'une époque. Rien de tel, en effet, que de se placer à l'endroit où l'on se confronte à l'altérité pour

prendre la mesure des débats qui ont eu cours sur le rapport entre le fond et la forme, le « génie » des langues, l'étrangeté, le besoin de familiarité, le particulier et l'universel...

Entreprise passionnante, donc, qui nous offre toute la distance nécessaire pour réfléchir sur la place du traducteur aujourd'hui, sur la réception des œuvres étrangères et la nécessité toujours croissante de s'ouvrir à l'autre pour mieux s'appréhender soi-même.

Corinna Gepner

La mer hivernale et autres poèmes

Derek Mahon

traduit de l'anglais (Irlande) et préfacé par Jacques Chuto
Cheyne éditeur, édition bilingue, coll. « D'une voix l'autre », 2013

Derek Mahon est considéré aujourd'hui comme un des plus talentueux poètes irlandais contemporains. Né en 1941 à Belfast, il a publié une trentaine de livres, dont des traductions et des adaptations d'œuvres poétiques ou théâtrales. Ce recueil rassemble quarante-huit poèmes choisis dans les *Collected Poems* de 1999, parfois repris et modifiés dans *New Collected Poems* de 2011¹, et traduits par Jacques Chuto – traducteur de Mahon depuis un quart de siècle².

Ces poèmes témoignent d'une sorte de présence hantée : le poète voyageur, déraciné, témoin et porte-parole d'une douleur sourde et profonde, explore un monde peuplé de figures mythiques ou historiques, de poètes ou de personnages littéraires, qui transcende les époques ou les superpose. L'écriture sobre se déploie sans effet, avec quelques échos classiques qui ont le caractère limpide de la musique contemporaine : vibrations entre l'Antiquité et le temps présent, chaos de la modernité perçu comme un écho de l'harmonie perdue.

Paru dans la somptueuse collection « D'une voix l'autre », aux éditions Cheyne, le recueil propose une lecture d'une étonnante ar-

1 Derek Mahon, *Collected Poems*, County Meath, The Gallery Press, 1999 ; *New Collected Poems*, County Meath, The Gallery Press, 2011.

2 Notamment dans les revues *Europe* et *Les Citadelles*, ainsi qu'aux éditions Folle Avoine (*La Veille de nuit*, avec Denis Rigal, 1996).

chitecture. Non par sa forme (préface du traducteur, poèmes en anglais et leur traduction présentés en vis-à-vis, appareil de notes très complet), qui reste traditionnelle, mais par le fait que cette ordonnance renforce les jeux de transparence entre texte source et traduction. Tout cet appareil paratextuel, en fin de compte, vient se confondre avec la lecture comme une seconde traduction. Il consolide la force poétique des toponymes – seuil de l'intraduisible – et l'on pense ici à la belle pièce de Brian Friel, *Translations*, où toute transcription cherchant à rétablir le sens et l'histoire du lieu annihile ce sens même, dé-symbolise sa représentation. Les noms propres semblent en effet former la trame des poèmes, et ils se heurtent aux mots triviaux ou les épousent comme des objets transportés par la houle. Les mythes les plus anciens affleurent constamment dans un quotidien traversé par les bruits et les débris du temps présent. Nahon décline des poèmes comme autant d'aperçus d'un univers où les époques se chevauchent : troubadours dans « Un coin de l'âme éclairé d'étoiles », désenchantement post-moderniste de « La Saint-Patrick ». Un monde livresque perçu dans le cauchemar de son envers : un monde sans livres, déshumanisé, définitivement appauvri. La vie de l'auteur, ses voyages, son parcours quotidien, fondent ce déplacement perpétuel, et les notes explicatives participent de la même résonance biographique.

Reste cette écriture recueillie sur les pages, et ici, comme déployée par la traduction et l'édition bilingue. Ce n'est pas la première fois que l'on constate l'amplification donnée par ce choix éditorial – pourquoi, en effet, ne pas présenter les poèmes traduits dans une édition entièrement en français, et dans leur « nudité » textuelle ? D'où vient que l'on veuille forcément les enrichir par une présentation savante, pénétrer leurs plis secrets, et finalement, en organiser la lecture ? Les arguments d'infidélité ou de déperdition poétique semblent bien frileux par rapport au potentiel créatif de toute traduction. Dans le cas présent, en vertu de la clarté du texte d'arrivée, l'on pencherait plutôt pour une sorte de lecture à deux balances, allant de la traduction à l'original, dans le même mouvement – le même transport – qui anime la production de l'œuvre seconde.

Ainsi dans cette strophe très simple de *The Woods* [Les Bois], la traduction fait circuler le sens dans un développement moins so-

nore, plus confidentiel, mais qui, *in fine*, produit les mêmes correspondances dans un autre effet rythmique :

*We awoke the rooks
On narrow, winding walks
familiar from the story books*

*Nous dérangions les corbeaux
le long de petits chemins tortueux
sortis de nos anciens livres de
contes*

Ou dans ces extraits du poème « Ovide à Tomis », Tomis étant une ville sur les bords de la mer Noire où Ovide avait été banni par l'empereur Auguste pour avoir écrit *L'Art d'aimer*.

*What coarse god
Was the gearbox in the rain
Beside the road?*

*Cette boîte à vitesses sous la pluie
Au bord du chemin
Quel dieu grossier fut-elle ?*

*What nereid the unsinkable
Coca-Cola
Knocking the icy rocks ?*

*Et cette insubmersible canette
De Coca qui cogne contre
Des rochers glacés, quelle Néréide ?*

[...]
*I often forget
That there was a time
Before my name*

*Que souvent j'oublie
Qu'il fut une époque
Où mon nom n'était pas*

*Was mud in the mouths
Of the Danube
A dirty word in Rome.*

*De la boue dans les bouches
Du Danube, ni
Un gros mot à Rome.*

*Imagine Byron banished
To Botany Bay
Or Wilde in Dawson City*

*Imaginez Byron banni
A Botany Bay
Ou Wilde à Dawson City,*

*And you have some idea
How is it for me
On the shores of the Black Sea*

*Et vous aurez une idée
De ce que je subis
Sur les rives de la mer Noire.*

La transparence de ce mode de lecture bilingue – non pas calque mais report – provient sans doute aussi de l'écriture même de Mahon, lui-même traducteur et nourri des limons poétiques de – notamment – Philippe Jaccottet et Nerval, Pouchkine ou Quevedo. Les notes érudites viennent, par leur insistance sur la nécessité de sens, rappeler la tradition des poètes irlandais – se mouvoir entre les langues. Jacques Chuto s'en explique d'ailleurs dans une Note sur la traduction : « Comme la poésie de Mahon est riche en allusions, citations – signalés ou non par des guillemets – emprunts et collages, il m'a paru utile, avec l'accord du poète, d'éclairer ma traduction à l'aide de notes, tout en évitant de m'interposer de façon trop envahissante entre le texte et le lecteur. »

Ce processus dénoue les tensions possibles que pourrait engendrer la faille originelle de toute traduction (ne pas être l'original), et laisse la lecture s'organiser dans un balancement entre d'extraordinaires coïncidences : celles des lieux et des langues, des perceptions inversées, de la ré-écriture traductive, qui se révèle ici avec une discrète élégance.

Maïca Sanconie

Écrire, traduire, en métamorphose

Bernard Simeone

Verdier, 2014

Les éditions Verdier ont eu l'excellente idée de rassembler dans un recueil plusieurs textes du poète, romancier et traducteur Bernard Simeone (1957-2001) sur la traduction et ses rapports avec l'écriture.

Dans ces écrits brefs, incisifs, Simeone s'efforce d'approcher au plus près les mystères de l'écriture (poétique) en la confrontant au travail de traduction. Étincelles qui jaillissent comme au frottement de deux silex. Simeone, ou de la traduction comme exploration des potentialités de la langue – de départ et d'arrivée. La traduction représente à ses yeux l'antithèse parfaite de la « communication », du passage d'un univers à l'autre sous le signe d'une fidélité fantasmée. Bien loin de promouvoir clarté et transparence, elle fouille la chair des textes, se nourrit de leur opacité, de leurs résonances, pour donner naissance, au fil d'un processus organique, à une autre opacité, tout aussi riche d'échos. C'est dire que le texte traduit est avant tout une œuvre littéraire dont l'impératif suprême pourrait être de se montrer aussi audacieuse que celle qui l'a « produite ».

Il est beaucoup question d'inquiétude dans ces articles, de celle, féconde, qui est conscience des limites et désir de les repousser pour faire travailler la langue. Une traduction qui ne serait pas un moteur de transformation manquerait son objectif, elle ne serait qu'une pâle tentative d'imitation. Peut-être même un contresens. À la standardisation des énoncés, à l'excès de la productivité, Simeone oppose le temps, la maturation, le risque. En bref la « métamorphose », celle du traducteur, qui voit son rapport à la langue se modifier, mais aussi celle du lecteur, enrichi par sa découverte d'un texte venu d'ailleurs,

écrit dans une langue « seconde » qui se sera mise en danger, qui aura accepté les voies de traverse, les déplacements, les turbulences. On ne saurait ériger la « métamorphose » en théorie de la traduction, précise Simeone, ce serait « ouvrir la porte à trop de licence ». Mais le terme exprime avec force ce qu'il y a d'enjeu existentiel dans l'acte de traduire.

La lecture de ces textes d'une acuité et d'une profondeur rares est à elle seule une expérience dont le traducteur aurait tort de se priver.

Corinna Gepner

HOMMAGE
À MARIO FUSCO
(1930-2015)

JEAN-CHARLES VEGLIANTE

La communauté des traducteurs vient de perdre un de ses éminents représentants : Mario Fusco, professeur émérite de littérature italienne à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, s'est éteint le 15 mai 2015 à Paris.

Mario Fusco, né au Havre dans une famille d'origine italienne en 1930, a été, après des études littéraires classiques, l'un des grands italianistes français de la seconde moitié du XX^e siècle. Ses fonctions dans la Péninsule (Naples, Milan) et ses fréquents séjours dans un pays où il comptait de nombreux amis avaient affiné sa connaissance de la langue-culture et de la littérature italiennes, y compris dans de précieuses périphéries (Trieste, Sicile), voire certaines de ses expressions régionales. Élu professeur à l'université de Besançon, puis à la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) où il obtiendra enfin l'éméritat, il fut un animateur, un directeur de recherches et un enseignant très estimé des étudiants, de ses collègues et de la communauté universitaire entière, au sein de laquelle il exerça avec bienveillance d'importantes responsabilités. Il y avait fondé plusieurs publications, siégé au conseil scientifique et dirigé les Presses de la Sorbonne Nouvelle, tout en intervenant à l'extérieur en direction des maisons d'édition et de la presse écrite et audiovisuelle (il écrivait régulièrement les articles de matière italienne du *Monde des livres*). Différentes études et recensions ont paru dans *La Quinzaine littéraire* et d'autres périodiques, à l'occasion de la sortie

en France de tel livre nouveau ou peu médiatisé par la critique journalistique. Son activité de conférencier aussi docte et aimable qu'élégant, en France et à l'étranger, a laissé d'inoubliables souvenirs. Ses livres, dont au moins *Italo Svevo. Conscience et réalité* (Gallimard Idées, 1973), tiré de sa thèse d'État, et *Chemins du désespoir. Essai sur Tommaso Landolfi* (H. Champion, 2010) firent date et sont toujours une source vive pour les études italiennes (et au-delà) aujourd'hui.

Mais Mario Fusco a été aussi un grand traducteur, un comparatiste, animant d'ailleurs l'un des premiers groupes de recherche en ce domaine, toujours vivant [sous la forme CIRCE] dans son université de la Sorbonne Nouvelle. Un résultat remarquable en fut la retraduction intégrale, raisonnée et collective, des *Dialogues avec Leuco* : livre important, le chef-d'œuvre peut-être de Cesare Pavese, enfin accessible maintenant dans notre langue. À titre personnel, Mario Fusco a signé ou co-signé une trentaine de traductions, d'Elsa Morante à Vincenzo Consolo et du Montale prosateur aux textes très variés de la Mitteleuropa italophone, en passant bien sûr par son cher Landolfi. Il a supervisé à ce titre, en les relisant de près quand il n'en était pas déjà l'auteur, les éditions plus ou moins complètes des œuvres fondamentales de Svevo (pour « Quarto »), de son ami Sciascia (Fayard) et de Calvino (Gallimard). Il est l'auteur de nombreuses préfaces remarquables, par exemple aux *Chants* de Leopardi. Il a fait partie du jury du Grand Prix de traduction de la SGDL et collaboré à diverses instances soutenant la traduction et la réception en français d'œuvres étrangères. Il est aussi l'auteur de nombreuses Notices dans des anthologies ou dictionnaires, comme celles de Bassani, Calvino, Landolfi ou Sciascia pour l'*Encyclopaedia Universalis*. En infatigable intermédiaire et interprète de la culture italienne, il a œuvré toute sa vie à mieux faire connaître une langue et une littérature que leur apparente proximité rendait sujettes ici à préjugés et malentendus longtemps persistants, bien après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il a laissé au total une masse impressionnante de textes écrits dans une langue accessible et raffinée, ne sacrifiant jamais au jargon de spécialistes cantonnés dans leur discipline ou entravés par un vocabulaire sectoriel au sens étriqué du terme. Pour ceux qui l'ont connu, admirant sa rare et vaste érudition, restera aussi le souvenir d'une amitié, d'une gentillesse et d'une belle géné-

rosité, rares à cette hauteur de compétence. L'homme, et une voix, nous manquent.

Bibliographie

PRINCIPAUX OUVRAGES, TRADUCTIONS ET RÉVISIONS

Publications personnelles

Italo Svevo : conscience et réalité, Paris, Gallimard, 1973

Chemins du désespoir : essai sur Tommaso Landolfi ; suivi de *Trois lectures*, Paris, H. Champion, 2010

Traductions

Nanni Balestrini, *Les Invisibles*, trad. de l'italien par Mario Fusco et Chantal Moiroud, P.O.L, coll. « Italiques », 1992

Giovanni Macchia, *L'Ange de la nuit. Sur Proust*, trad. de l'italien par Paul Bédarida, Mario Fusco et Marie-France Merger, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1993

Elsa Morante, *Donna Amalia* et autres nouvelles, Gallimard, coll. Folio, 2004 ; *Le Châte andalou* et autres nouvelles, préface et notes de Mario Fusco, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1984 [1967] ; édition bilingue 1998

Leonardo Sciascia, *La Tante d'Amérique*, édition revue et corrigée par Mario Fusco, Gallimard, coll. Folio, 2014 ; *Mort de l'Inquisiteur*, Gallimard, 2001 ; *Les Oncles de Sicile*, Gallimard, coll. Folio, 1985 [1967] ; édition revue et corrigée par Mario Fusco en 2002 ; *Les Paroisses de Regalpetra*, suivi de *Mort de l'Inquisiteur*, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1984 [1970] ; Gallimard, 1986, 1992, 2001.

Révisions

Italo Calvino, *Cosmicomics. Récits anciens et nouveaux*, précédé d'une note de l'auteur, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Jean Thibaudeau et révisé par Mario Fusco, Gallimard, coll. Folio, 2013 ; *Le Sentier des nids d'araignée*, trad. de l'italien par Roland Stragliati et révisé par Mario Fusco, Gallimard, coll. Folio, 2013 ; *Le Chevalier inexistant*, trad. de l'italien par Maurice Javion et révisé par Mario Fusco, Gallimard, coll. Folio, 2012

Cesare Pavese, *L'Idole et autres récits*, trad. de l'italien par Pierre Laroche et révisé par Mario Fusco. Préface et notes de Mario Fusco, Gallimard, coll. Folio bilingue, 2012 ; *Œuvres*, trad. de l'italien par Michel Arnaud, Nino Frank, Mario Fusco, Pierre Laroche, Gilbert Moget et Gilles de Van et révisé par Mario Fusco, Muriel Gallot, Claude Romano, Martin Rueff. Édition de Martin Rueff, Gallimard, Coll. Quarto, 2008

Leonardo Sciascia, *La Mer couleur de vin*, première parution en 1976, trad. de l'italien par Jacques de Pressac, nouvelle édition revue et corrigée par Mario Fusco en 2015, Denoël, coll. Denoël & d'ailleurs, 2015 ; *Le Contexte. Une parodie*, première parution en 1972, trad. de l'italien par Jacques de Pressac et révisé par Mario Fusco, Denoël, coll. Denoël & d'ailleurs, 2007

Italo Svevo, *La Conscience de Zeno*, première parution en 1954, trad. de l'italien par Paul-Henri Michel et révisé par Mario Fusco, Gallimard, coll. Folio, 2014 ; *Court voyage sentimental et autres récits*, trad. de l'italien par Soula Aghion, Roger Dadoun et Jean-Noël Schifano, Gallimard, coll. Du monde entier, 1978 ; *Écrits intimes - Essais et lettres*, édition et trad. de l'italien par Mario Fusco, Gallimard, coll. Du monde entier, 1973

Mario Fusco a publié dans le n° 21 de *TransLittérature* une critique sur l'essai *Ungaretti, poète et traducteur – Une œuvre originale de poésie*, d'Isabel Violante Picon (Presses Paris Sorbonne, 1998).

BRÉVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le **Grand Prix SGDL de traduction (2014)** a été attribué à Joëlle Dufeuilly pour sa traduction du hongrois de *Guerre & Guerre* de László Krasznahorkai (Cambourakis).

Le **Grand Prix de traduction de la ville d'Arles** a été remis à Louise Boudonnat pour sa traduction de l'italien du roman de Marco Lodoli *Les Promesses* (P.O.L).

Le **prix Laure-Bataillon (Fiction)** a été attribué à Sika Fakambi pour sa traduction de l'anglais (Ghana) de *Notre quelque part* de Nii Ayikwei Parkes (Zulma). Signalons que Sika Fakambi a déjà reçu le prix Baudelaire pour cette même traduction.

Le **prix Laure-Bataillon (Classique)** a été remis à Olivier Le Lay pour *Scènes de ma vie* de Franz Michael Felder (Verdier), traduit de l'allemand.

Le **prix Nelly Sachs** a été remis à Brigitte Gautier pour sa traduction du polonais de *Monsieur Cogito et autres poèmes* de Zbigniew Herbert (Le bruit du temps).

Le **prix Paul Bensimon de la recherche** (Paris 3) a été attribué à Laura Barthélémy et à Robin Moellic pour *Three openings and as many endings : Traduire la juxtaposition dans At Swim-Two-Birds de Flann O'Brien et Fansubbing – La traduction audiovisuelle à l'ère d'Internet.*

Le **prix Pierre-François Caillé** (SFT) a été décerné à Jean-Christophe Salaün pour sa traduction de l'islandais de *La Femme à 1000°* de Hallgrímur Helgason (Presses de la Cité).

Le **prix Maurice-Edgar Coindreau** (SGDL) a été attribué à Hélène Hinfrey pour sa traduction de l'anglais (États-Unis) de *Une histoire du monde sans sortir de chez moi*, de Bill Bryson (Payot-Rivages).

Le **prix Baudelaire** (SGDL) a été remis à Renaud Morin pour sa traduction de l'anglais (Royaume-Uni) de *Le complexe d'Eden Bellwether* de Benjamin Wood (Zulma).

Le **prix Gérard de Nerval** (SGDL-Goethe Institut) a été décerné à Olivier Le Lay pour sa traduction de l'allemand de *La grande chute* de Peter Handke (Gallimard).

Le **Grand Prix SGDL de traduction** (2015) a été attribué à Michel Lederer pour sa traduction de l'anglais (États-Unis) de *Les Aventures d'Augie March – Le Don de Humboldt* de Saul Bellow (Gallimard).

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°49)
au tarif de 20 € (France/Europe) ; 22 € (autres 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.

Imprimé en France par Laballery à Clamecy
Dépôt légal n° 140617 : septembre 2015
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions
ISSN 1148-1048