

TRANSLITTÉRATURE

5 Le plaisir d'être ensemble

Michel Volkovitch

7 Un numéro très spécial...

HOMMAGE

10 Françoise Campo-Timal

Françoise Campo-Timal

12 Signer sa traduction

PORTRAITS DE TRADUCTEURS

Entretiens, dans l'ordre alphabétique des langues traduites (certaines étant regroupées sous un même nom lorsqu'un traducteur en traduit plusieurs)

19 Pierre-Marie Finkelstein
(afrikaans, néerlandais et anglais)

29 Matthieu Dumont
(allemand et anglais)

39 Emmanuelle et Philippe Aronson
(anglais)

49 Valérie Le Plouhinec
(anglais-jeunesse)

61 Richard Jacquemond
(arabe)

71 François-Michel Durazzo
(catalan, corse, espagnol,
grec moderne, latin...)

83 Antoine Chalvin
(estonien et finnois)

93 Laurence Sendrowicz
(hébreu)

103 Danièle Valin
(italien)

- 111 Miyako Slocombe,
(japonais-jeunesse)
- 121 Dominique Vitalyos
(malayâlam, tamoul, anglais et indonésien)
- 129 Jean-Baptiste Coursaud
(norvégien et suédois)
- 141 Frédérique Laurent
(polonais, français et allemand)
- 149 Elisabeth Monteiro Rodrigues
(portugais)
- 155 Luba Jurgenson
(russe)
- 167 Monique Charbonnel
(yiddish)

BRÈVES

- 177 Du côté des prix

Les entretiens ont été menés par
Claire Darfeuille
Corinna Gepner
Laurence Kiefé
Maïca Sanconie
Emmanuèle Sandron

Le plaisir d'être ensemble

TransLittérature, née en 1991, souffle donc cette année ses vingt-cinq bougies – ah le bel âge ! – tout en fêtant son cinquantième numéro. Profitons-en pour faire brièvement le point.

La revue est venue au monde en même temps que les premières formations francophones à la traduction littéraire, et ce n'est pas un hasard. Le but était le même : informer, aider chacun à se perfectionner. Il s'agissait de donner la parole au plus grand nombre d'entre nous – s'exprimer, ça soulage, et surtout c'est un bon apprentissage. De ce point de vue, l'objectif semble atteint. Selon le répertoire de notre site (www.translitterature.fr) – lequel site, rappelons-le, permet de consulter tous les numéros déjà parus sauf le dernier –, *TransLittérature* compte aujourd'hui 327 contributeurs, soit plus de six nouveaux en moyenne par numéro. Si l'on excepte quelques grands aînés, de Dolet et La Boétie à Fournel et Sarraute en passant par de Staël et Hugo, nos rédacteurs sont presque tous des praticiens, de tous âges et pratiquant toutes les langues. Les articles, depuis le début, sont sollicités par la revue ou proposés par les auteurs eux-mêmes. Sur deux autres points, nous avons jusqu'ici tenu le cap : maintenir l'équilibre entre les aspects pratiques du métier et les considérations littéraires, et associer la clarté de l'expression à la richesse du propos. Le jargon chez nous, non merci.

TransLittérature est animée par un comité de rédaction à géométrie variable – jusqu'à une dizaine de membres ces derniers temps. Vingt-cinq personnes en ont déjà fait partie : Marie-Anne de Béru,

Hélène Boisson, Françoise Brun, Marie-Françoise Cachin, Jacqueline Carnaud, Françoise Cartano, Claude Ernoult, Corinna Gepner, Alain Gnaedig, Sarah Gurcel, Hélène Henry-Safier, Marie Hermet, Valérie Julia, Laurence Kiefé, Jacqueline Lahana (présente depuis le n° 1), Karine Laléchère, Valérie Le Plouhinec, Pierre Malherbet, Susan Pickford, Maïca Sanconie, Emmanuèle Sandron, Nicole Thiers, Béatrice Trotignon, Michel Volkovitch, Marie Vrinat-Nikolov. Beaucoup de renouvellements, mais une belle continuité : lorsque le bénévolat est la règle, que le travail est obscur et parfois ingrat, on n'a d'autre motivation que le bien commun et le plaisir d'être ensemble dans une ambiance chaleureuse et sans conflits.

Conclusion ? Continuons.

Un numéro très spécial...

Pour les 25 ans de *TransLittérature*, nous avons voulu changer nos habitudes¹ en vous proposant un numéro 50 constitué uniquement d'entretiens menés avec des traducteurs ; ils y parlent de leur quotidien, des auteurs qu'ils traduisent, de leur conception de la traduction, de leur manière de travailler, de la place qu'occupe dans leur vie ce métier si exigeant, de ce qui les a amené(e)s à traduire... et le résultat, c'est ce numéro, panorama riche, complexe, passionné de personnalités singulières réunies sous la bannière de la traduction littéraire.

Nous avons voulu également que les langues traduites soient aussi diverses que possible et, bien que nous regrettions l'absence de beaucoup d'entre elles, plus d'une vingtaine sont néanmoins représentées.

Enfin, nous avons saisi l'occasion de ce numéro anniversaire pour rendre hommage à une traductrice qui fut très engagée, Françoise Campo-Timal, avec un article d'elle intitulé « Signer sa traduction », écrit en 1987, qui n'a pas pris une ride.

1 En dehors de la rubrique « Du côté des prix ».

HOMMAGE

FRANÇOISE
CAMPO-TIMAL

Françoise Campo-Timal fut l'un de ces pionniers utopistes qui, aux côtés de Laure Bataillon, fondèrent ATLAS et les Assises. Si la maladie ne l'avait pas emportée bien trop tôt, elle serait encore parmi nous en première ligne pour défendre et illustrer la traduction. Parmi les trop rares articles qu'elle nous a laissés, celui-ci, paru en 1987 dans la revue Sud, fut l'un de nos textes fondateurs en cette période héroïque. On y retrouve aujourd'hui tout son talent et sa fougue légendaire.

Signer sa traduction

On exige bien des vertus du traducteur littéraire et on l'accuse de bien des défauts. Selon les époques et les modes, on l'a voulu tantôt serviteur invisible présentant un texte *ne varietur* qui traverse le temps, tantôt auteur-interprète s'attachant davantage à l'esprit qu'à la lettre et réinventant avec son talent personnel un langage adapté aux goûts du moment. De nos jours, on cherche à en faire un scientifique du signe, on lui impose le carcan de dogmes rigides et parfois contradictoires, enfin on lui crie sur tous les tons qu'il se meut dans l'impossible (« La traduction est un duel à mort où périt inévitablement celui qui traduit ou celui qui est traduit. » Schlegel).

Face à ses nombreux contempteurs et à ses rares défenseurs, entouré de ses dictionnaires et glossaires, perdu dans ses fiches, le pauvre traducteur s'efforce patiemment, quotidiennement, de pratiquer cette opération d'ordre linguistique qu'il ne saurait lui-même définir et qui relève autant de la perception et de l'aperception sensitive de la langue de départ que d'une connaissance discursive et intuitive de la langue d'arrivée. Il sait bien que le transfert n'est pas seulement la correspondance la plus exacte possible du texte linguistique, mais que pour lui garder sa couleur, son ton, sa juste résonance, bien d'autres facteurs impondérables entrent en jeu, qui ont à voir avec la faculté d'adaptation, l'intuition poétique, le sens du rythme et le pouvoir de recréation.

Un de nos confrères, dans la préface d'une traduction – il s'agit de Georges Bonneau –, parlait de la « sympathie impersonnelle » dont devait faire preuve le traducteur devant le texte à « traduire¹ ». On peut certes parler de sympathie dans la mesure où le traducteur, véritable « nerf sympathique », participe aux sensations que l'auteur a cherché lui-même à traduire dans son écriture. On peut aussi parler de « sympathie impersonnelle » dans la mesure où ce même traducteur essaye d'oublier sa propre personne, de l'effacer ou du moins de la laisser autant que possible en retrait. Mais doit-on considérer cette impersonnalité comme une règle indispensable ? Doit-on supposer qu'une traduction est réussie à partir du moment où il y a oblitération absolue de ce « passeur » qu'est le traducteur, pour reprendre l'expression de Céline Zins ? Et, s'il en est ainsi, est-ce que notre lutte pour obtenir que nos noms figurent sur la couverture des ouvrages et partout où il en est fait mention n'est pas totalement déplacée ? Un passeur qui serait un fantôme « impersonnel » devrait-il souhaiter laisser une trace tangible du travail que cette « translation » d'une autre écriture lui a réclamé ?

Or, si nous tenons à signer nos traductions, c'est précisément parce que traduire n'est jamais une opération tout à fait impersonnelle. Le traducteur est avant tout un lecteur privilégié qui fouille le

1 Si j'emploie ce terme que Marmontel jugeait marotique et utilisait péjorativement, c'est qu'il me paraît bien définir cette opération de passage et qu'il serait bon de le voir réintroduit dans notre vocabulaire.

texte avec la minutie d'un orpailleur et se doit d'entrer au plus profond du mode d'expression d'un auteur, lequel écrit dans un espace-temps différent et avec un bagage culturel dont les connotations conscientes ou inconscientes ne sont, la plupart du temps, que partiellement saisissables et transférables dans une autre culture.

Lecteur capteur et captivé, ce traducteur devra appréhender un ensemble de signes qui en appellent à une certaine connaissance mais aussi à une compréhension intuitive, poétique, sensitive du texte. Cependant, le courant souterrain de ces signes ne puise pas aux mêmes sources que celles du traducteur, il constitue la mémoire même d'un individu différent, mémoire, pour reprendre une pensée de Voltaire, qui forge l'identité de cet individu et « étend ce sentiment de l'identité à tous les moyens de son existence ». Pour appréhender cette mémoire autre, le traducteur devra obligatoirement en passer par sa propre mémoire, laquelle fait sa *singularité*, sa *particularité*.

Traduire sera alors interpréter, à travers une sensibilité façonnée par une autre culture, un texte « A » qui, par le truchement de certaines grilles, de signes et de schèmes personnels, aboutira à un texte « A + B », reflet infléchi et non calque parfait du texte original. Le traducteur, tenu non seulement de trouver des mots dont la résonance est assimilable au modèle, mais aussi de retransmettre l'effet de ces mots, leur onde de choc, ne dispose, pour ce faire, que d'une sensibilité, d'un langage et de procédés stylistiques dépendant de son propre environnement sonore³, de son éducation et de son milieu socioculturel.

Si l'exemple du musicien devant une partition ou du comédien s'efforçant de s'identifier avec son personnage revient si souvent pour évoquer le travail du traducteur, ce n'est pas sans raisons. Le lecteur privilégié qu'il est interprète un texte avec les moyens de compréhension et de représentation dont il dispose, c'est-à-dire à tra-

2 Voir les travaux de Tadanobu Tsunoda, de l'Institut de recherche médicale de la faculté de médecine de Tokyo : la littéralité de l'émotion s'acquiert par la langue maternelle. La langue acquise pendant l'enfance est donc étroitement liée au développement du mécanisme de l'émotion dans le cerveau, ainsi qu'à la formation de la culture et de la mentalité singulière de chaque groupe ethnique.

vers sa propre perception de l'univers, laquelle est façonnée de manière indélébile par la coloration de sa langue maternelle. Bien que le langage littéraire soit un réseau de relations tendant à se différencier de cette langue de communication courante et à inventer un mode d'expression individuel, il ne pourra jamais se débarrasser tout à fait des ingrédients du lexique contextuel avec ses sous-entendus implicites, de cette « grammaire » interne qui l'assimile aux autres membres de la communauté. Dans la transcription d'un langage littéraire différent, il ne pourra donc faire appel qu'à son propre réseau intérieur. Autrement dit, malgré tous ses efforts d'impersonnalité, et presque à son insu, il ramènera le « différent » au « singulier », au « particulier ». Et si l'on parle d'effacement, ce n'est que dans la mesure où le message qu'il fait passer n'est pas son message. L'effacement n'est qu'apparent car le traducteur est marqué, stigmatisé par sa langue, individualisé par sa mémoire, et tributaire à la fois de son histoire et de l'Histoire.

Ses moyens de connaissance, son contexte culturel, social, politique, scientifique, vont entrer en jeu pour infléchir le texte d'arrivée, mais son contexte historique également. Car les nouvelles informations qu'il détient ne peuvent pas ne pas jouer sur son interprétation. C'est particulièrement vrai pour les traductions de textes non contemporains, mais je ne suis pas sûre que ce ne soit vérifiable pour des textes dont la traduction suit de peu la première publication. Le texte « A » traverse une distance spatio-temporelle qui, outre le fait qu'elle est articulée par la mémoire du passeur, est également soumise au « moment » dans lequel il vit.

Si calquée que soit sa traduction, le passeur est constamment placé devant un choix et son opinion n'est pas anodine. Il avance une hypothèse sur le fonctionnement du langage qu'il traduit et il se décide pour ce qui lui semble objectivement être un équivalent. Mais son objectivité est toute relative. Elle est colorée par le climat intellectuel et affectif dans lequel il baigne et qui laisse une empreinte indélébile dans ce qu'il transmet. C'est pourquoi il doute, il se désespère, il s'éloigne et se rapproche, croit cerner, met parfois dans le mille, mais, derrière les mots qu'il s'imagine utiliser dans un pur souci de fidélité, une ombre se tient qui lui vient de sa plus lointaine

mémoire et le dénonce malgré lui, une ombre qui est son propre reflet, venant dédoubler dans le miroir qu'il tend l'image du texte original. Et c'est cette ombre, bien plus que les rapports purement linguistiques, qui donne vie au texte traduit. Sans elle, le texte d'arrivée ne serait qu'accumulation de signes privés de leur résonance émotive et artistique, de leur signification interstitielle. Voilà pourquoi une machine ne pourra jamais remplacer le traducteur. Voilà pourquoi le traducteur sera toujours un faux jumeau de l'auteur. Voilà pourquoi il est indispensable qu'il persiste et signe.

Reproduit avec l'aimable autorisation de la revue Sud.

Françoise Campo-Timal
(Argenteuil, 30 septembre 1938 - Paris, 12 avril 1992)

Après des études de lettres classiques, Françoise Campo-Timal se consacre à la production et à l'écriture d'émissions radiophoniques (*Mundial ; La voilà, elle souffle ; Amérique latine en lambeaux de mémoire...*) et de dramatiques radiophoniques diffusées sur France Culture (*Le Phoque des Pyrénées ; Jamais plus je n'irai voir les morts ; La longue fidélité...*) pour l'Atelier de création radiophonique.

Traductrice de l'espagnol (Amérique latine), elle a notamment traduit : Luis Campodonico (Uruguay), Julio Cortázar (Argentine), José Pablo Feinmann (Argentine), Luisa Futoransky (Argentine), Armonia Somers (Uruguay), Ricardo Piglia (Argentine), Héctor Tizón (Argentine), Arnaldo Calveyra (Argentine), Jorge Enrique Adoum (Équateur), Cristina Peri-Rossi (Uruguay), Juan José Saer (Argentine), Saúl Yurkievich (Argentine), Fernando Aínsa (Uruguay), Matilde Bianchi (Uruguay), Tomás de Mattos (Uruguay), Marcio Veloz-Maggiola (République dominicaine), Ana Pizarro (Chili)...

Co-fondatrice en 1983 de l'association ATLAS (Assises de la traduction littéraire en Arles), elle participe activement à la création du Collège international des traducteurs littéraires situé à Arles, dont elle sera la première directrice (1986-1988) et à l'organisation annuelle des Assises de la traduction littéraire qui se déroulent chaque année à Arles.

À partir de 1986, elle dirige la collection « Littérature latino-américaine » chez Actes Sud.

En 1990, elle publie un recueil de poèmes, *Parler du cheval fou*, aux éditions Actes Sud.

En 1991, elle reçoit le Grand Prix national de la traduction littéraire, récompense décernée par le ministère de la Culture pour l'ensemble de son œuvre.

En 1992, quelques semaines avant son décès, elle est nommée chevalier de l'ordre du Mérite national.

Pierre-Marie Finkelstein
traducteur de l'afrikaans, du néerlandais
et de l'anglais

Entretien mené par Emmanuèle Sandron

Pierre-Marie, tout d'abord un grand merci de m'accorder cette interview, d'autant plus que je sais que tu as un emploi du temps très chargé.

Traducteur dans une institution européenne à Bruxelles, tu es aussi à la tête d'une œuvre de traducteur littéraire qui en impose de par sa qualité et son ampleur. Tu as notamment traduit de l'afrikaans plusieurs romans du merveilleux Karel Schoeman, mais aussi l'énorme *Agaat* de Marlene van Niekerk. Tu traduis également du néerlandais, notamment David Van Reybrouck.

Avant toutes choses, j'ai envie de te demander comment tu concilies ces deux activités aussi prenantes l'une que l'autre. Les traducteurs littéraires qui ont un deuxième métier, ou plutôt un premier métier, sont souvent enseignants et mettent les congés scolaires à profit pour traduire. Quand tu as passé toute la journée à traduire un rapport économique ou un discours, où trouves-tu l'énergie de te plonger dans la traduction d'un texte littéraire ? J'imagine que tu t'offres un « sas » de fiction avant le coucher, comme l'enfant qui a besoin d'une histoire avant d'aller dormir...

J'étais enseignant à Paris avant de venir vivre à Bruxelles, j'avais effectivement les congés scolaires, mais à l'époque je ne faisais pas de traduction littéraire ! À vrai dire, j'y pensais déjà, mais c'est ici que cela s'est concrétisé. J'ai commencé, pour m'exercer, par traduire un recueil de nouvelles de Jan Rabie, un auteur sud-africain de langue afrikaans, puis j'ai entendu parler du Centre européen de traduction littéraire (CETL) dirigé par Françoise Wuilmart et je

me suis inscrit dans la section néerlandais-français. J'ai eu la chance d'assister, notamment, à des ateliers animés par Alain Van Crugten et Mireille Cohendy. À l'un de ces ateliers, l'animatrice avait invité Judith Herzberg, l'un de mes auteurs de langue néerlandaise préférés avec Harry Mulisch.

Il y en a d'autres. Dans le désordre : Leo Vroman, Marcel Möring, Paul Claes, Anna Enquist (les poèmes, je n'ai pas lu ses romans), Jan Slauerhoff, Marga Minco, Lucebert, Tsjitske Jansen, Willem Frederik Hermans... et aussi Abel Herzberg, père de Judith, Paul Van Ostaijen, dont des poèmes ont été mis en musique par le compositeur sud-africain Hubert du Plessis, Johan Brouwer, romancier et hispanisant un peu oublié aujourd'hui (parfois, lorsque je mentionne son nom aux Pays-Bas, les gens me reprennent : « Ah, vous voulez dire Jeroen Brouwers ? ») et quelques poètes frisons. Ma dernière « découverte » (les découvertes, en littérature comme en géographie, ne le sont que pour le « découvreur » : les écrivains, comme les lieux, vivent leur vie bien avant) : en mars, j'ai eu le plaisir de voir et d'écouter à Stellenbosch, près du Cap, une poétesse belge, Maud Vanhauwaert, invitée au festival de littérature « Woordfees » (sans « t » à la fin, c'est de l'afrikaans !)

Pour revenir à ta question sur mon emploi du temps : je considère qu'une journée de bureau à l'issue de laquelle je ne peux pas, le soir (fatigue, manque de temps...), traduire un poème ou quelques pages d'un roman est un peu une journée perdue. La traduction littéraire n'est pas pour moi un « métier », en ce sens que j'ai une autre activité professionnelle, mais c'est certainement une activité essentielle ! C'est une détente, une source de satisfaction, qui m'est devenue indispensable. J'emporte souvent en vacances les romans, les poèmes que je traduis. Je prends des congés sans solde pour avoir davantage de temps à y consacrer. Ton expression « sas de fiction » est assez juste. Et si je compte les histoires que je lis à ma fille le soir, j'ai même droit à deux histoires avant de dormir !

Tu connais l'anglais, le néerlandais, l'espagnol, le portugais... Quel a été ton parcours ? Comment es-tu arrivé à l'afrikaans ? Y a-t-il eu, comme dans certaines rencontres, une lente approche prudente, une

découverte progressive où tu allais d'enchantement en enchantement, ou cela a-t-il été le coup de foudre immédiat ?

À Paris, au lycée, je m'intéressais au français, à l'histoire et à la géographie, à la philo (en terminale) et beaucoup aux langues étrangères (j'en apprenais huit dans trois lycées différents, et j'en ai présenté cinq au bac). N'étant ni plus doué, ni plus travailleur que la moyenne, il me fallait trouver du temps pour faire ce que j'aimais, et les cours de maths, de physique-chimie et de sciences nat se prêtaient assez bien à l'apprentissage (discret) de nouvelles langues (le norvégien, par exemple) avec un livre sur les genoux, à condition d'assurer, pour ne pas trop se faire remarquer, le minimum syndical dans ces matières que je considérais comme du temps que l'on me volait.

Une fois le bac en poche, quand j'ai été vraiment maître de mon emploi du temps, j'ai continué en fac : langues étrangères, littérature, linguistique générale, sociolinguistique (les langues dites « minoritaires » et leur statut, ou leur absence de statut, m'ont passionné très tôt), et je dévorais les ouvrages de Louis-Jean Calvet (je continue, je suis en train de lire son nouveau livre, une histoire des langues en Méditerranée, « continent liquide »¹), Harald Haarmann, Marina Yaguello, Joshua Fishman, Francesc Vallverdú, Uriel Weinreich... ces derniers à la bibliothèque de Beaubourg. Après des études d'anglais et d'espagnol, j'ai choisi de me spécialiser en néerlandais, à Paris IV puis à Lille III. C'est par le néerlandais que je me suis intéressé à l'afrikaans, langue que j'ai commencé à apprendre tout seul, il n'y avait pas de cours à Paris, puis avec des Sud-Africains qui m'ont aidé pour la prononciation. Je suis très fier d'avoir demandé, et obtenu (c'était au début des années 80), l'acquisition d'une méthode d'afrikaans et une autre de zoulou à la médiathèque de Beaubourg. Je suis allé une première fois en Afrique du Sud pour pratiquer ce que j'avais appris, en apprendre un peu plus et voir si le pays me plairait, car j'avais déjà l'intention d'y retourner. Et deux ans plus tard, j'ai obtenu une bourse pour l'université de Stellenbosch. On était à l'époque en plein apartheid...

Quant au portugais, j'ai eu la chance, en apprenant cette langue, de

1 *La Méditerranée, mer de nos langues* (Paris, CNRS éditions, 2016).

suivre un cours de Pires Laranjeira sur les littératures africaines de langue portugaise à l'université de Coimbra, et je m'intéresse depuis lors aux littératures angolaise et mozambicaine. J'ai quelques projets de traductions de ce côté-là aussi.

Quel en a été l'élément déclencheur ? Un auteur ? Un texte ? L'Afrique du Sud ? Ton intérêt premier avait-il quelque chose de politique, d'esthétique, de littéraire ?

Exception faite des ouvrages portant sur des sujets familiers, et dont la lecture est plus aisée quand on aborde une langue étrangère, les tout premiers textes littéraires que j'ai lus en afrikaans sont des nouvelles de Jan Rabie et un roman de Karel Schoeman, *Na die Geliefde Land*, que j'avais commencé à traduire pour m'exercer (j'ai encore chez moi le cahier aux pages jaunies), bien loin de me douter alors que, un quart de siècle plus tard, Daniel Arsand, directeur de littérature étrangère aux éditions Phébus, me proposerait de le traduire pour le publier en français sous le titre *Retour au pays bien-aimé...* Rabie, Schoeman, oui, on peut parler de coups de foudre littéraires. Côté politique, venant de France, je restais sur ma faim en regardant les journaux télévisés ou en lisant la presse sud-africaine. Quand il y a eu des émeutes dans les banlieues autour du Cap, j'ai pris le train et j'y suis allé, j'ai parlé avec les gens dans la rue, dans les magasins, je voulais savoir ce que la censure nous cachait... Je m'y suis fait des amitiés qui ont duré tout le temps de mon séjour, un peu plus longtemps pour certaines. Les gens que j'ai rencontrés étaient extrêmement accueillants, étonnés de voir un Blanc, mais un peu déçus tout de même d'apprendre que j'étais étranger : « Bien sûr, un Sud-Africain ne serait jamais venu nous voir... »

Y a-t-il eu une raison plus personnelle et que tu n'aurais découverte qu'*a posteriori* ? Je pense par exemple à un parent qui aurait vécu en Afrique, ou à quelque chose, dans l'histoire de l'Afrique du Sud ou du développement de l'afrikaans, qui trouverait des échos en toi...

Je suis né en Afrique, au Sénégal, à Dakar, où ma mère était libraire. Rentrée à Paris, elle m'a élevé seule, travaillait beaucoup, et a cher-

ché pour moi une école protestante – issue d'une famille d'origine juive russe, mais qu'elle n'a presque pas connue, elle est devenue protestante à l'adolescence. J'ai donc fait une partie de ma scolarité à l'Institution Théodore de Bèze, à Paron, près de Sens, dans l'Yonne, une région où se sont installés beaucoup de familles d'agriculteurs néerlandais après la guerre. L'encadrement de l'internat – directrice, monitrices, pasteur –, une bonne partie des élèves, presque tout le monde était néerlandais – sauf les institutrices bien sûr. Je n'y ai pas appris la langue – le programme était celui de l'Éducation nationale française –, mais je l'entendais au quotidien. Et le dimanche matin, il y avait les cultes en néerlandais, à l'école ou au temple, à Sens, langue à laquelle je ne comprenais rien, mais dont je m'imprégnais des sonorités. Les trois ans que j'y ai passés m'ont durablement marqué – en bien – et ont sans aucun doute déterminé le côté affectif de mon rapport à cette langue. Afrique, protestantisme, néerlandais : la synthèse de tout cela, ce ne pouvait être que l'Afrique du Sud... et l'afrikaans ! Cela étant dit, j'ai aussi appris d'autres langues pour lesquelles il n'y avait pas tous ces « points de rencontre » personnels !

J'ai eu le bonheur d'assister à l'atelier d'afrikaans que tu as animé il y a une dizaine d'années aux Assises de la traduction littéraire à Arles. J'avais été très intriguée par cette langue jeune qui s'est peu à peu émancipée du néerlandais...

L'atelier, c'était en 2006. Il n'y en a pas trace dans les actes des Assises parce que je n'ai jamais envoyé le compte rendu. Je m'en faisais tout un monde, je pensais que je n'avais rien à dire d'intéressant. Un peu comme aujourd'hui, pour répondre à tes questions pour cet entretien, j'y ai mis le temps avant d'oser... ce qui ne veut pas dire que je sois convaincu du résultat.

Y a-t-il, comme pour certaines autres langues, d'importantes variantes lexicales et grammaticales selon les régions d'Afrique du Sud ?

Oui. Le pays est immense (l'Afrique du Sud est aussi grande que la France, l'Allemagne, l'Italie et la Belgique réunies). Il y a entre 6 et 7 millions de Sud-Africains et de Namibiens de toutes couleurs de peau,

de toutes origines et de toutes religions, qui parlent l'afrikaans comme langue maternelle, et autant comme deuxième, troisième ou x-ième langue. Le multilinguisme est très courant dans ces deux pays, comme dans beaucoup de pays d'Afrique d'ailleurs, même si c'est moins vrai chez les Blancs que chez les Noirs, et encore moins chez les Blancs anglophones, champions toutes catégories du monolinguisme. L'afrikaans du nord (la région de Pretoria, de Johannesburg) est différent de celui du Karoo ou de celui du Cap. Pendant longtemps, seule la langue standard, forgée par les Blancs au XIX^e siècle, a eu droit de cité, mais il existe d'autres variantes de l'afrikaans parlées par des millions de gens, notamment au Cap, et qui sont de plus en plus représentées dans tous les genres littéraires (poésie, roman, théâtre, chroniques dans les journaux et les blogs...). Je pense notamment à un poète comme Nathan Trantraal, né en 1983, dont je viens d'achever la traduction du premier recueil intitulé *Chokers en Survivors* (titre français : *Vache enragée*), qui vient d'obtenir le prestigieux prix de poésie Ingrid-Jonker (y a-t-il un éditeur dans la salle ?).

Lors de cet atelier historique, tu préparais un dictionnaire d'afrikaans. Où en es-tu de ce beau projet ? Peux-tu nous en dire plus ? Te vois-tu comme un passeur non seulement d'une littérature, mais aussi d'une langue ?

La lexicographie est une autre de mes passions. Le seul dictionnaire bilingue afrikaans-français existant, publié en 1950 au format de poche, est épuisé depuis longtemps. Je travaille à la rédaction d'un nouveau dictionnaire bilingue depuis une dizaine d'années, à mes moments perdus, lesquels ne sont pas nombreux. J'en suis à la lettre K, l'une des plus fournies du lexique afrikaans. Je me base sur le corpus de dictionnaires unilingues afrikaans tels que le *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* (14 volumes parus depuis le début du projet en 1926, le dernier tome étant une partie de la lettre S), le grand dictionnaire bilingue afrikaans-anglais des éditions Pharos, auxquels j'ajoute néologismes, termes techniques, argot, etc.

Comment se vit ta passion pour l'afrikaans et l'Afrique du Sud et comment la concilies-tu avec ton travail au Comité économique et social ? Vas-tu souvent à des colloques et autres manifestations cultu-

relles ? Te rends-tu régulièrement en Afrique du Sud pour rester au contact de la langue, ou les livres, désormais, te suffisent-ils ?

Traduire et travailler à ce dictionnaire sont clairement des moyens pour moi d'être plus souvent en contact avec l'Afrique du Sud (et avec la Namibie) que je n'y suis physiquement présent par les voyages. J'y retourne en moyenne tous les deux ans, ma femme et ma fille de 11 ans ayant bien voulu partager mon enthousiasme pour cette région du monde – dans le cas de ma fille, les animaux n'y sont pas pour rien. Ma femme parle néerlandais et comprend sans difficulté les conversations en afrikaans – même si les histoires des langues sont différentes, le degré d'intercompréhension entre l'afrikaans et le néerlandais est semblable à celui qui existe entre l'espagnol et le portugais, ou entre les trois langues scandinaves continentales.

J'ai découvert ton travail avec tes traductions de Karel Schoeman chez Phébus, que j'ai eu grand plaisir à retrouver de roman en roman. Cela a-t-il été ta première expérience de traduction littéraire ? Qu'aimes-tu chez cet auteur ?

Karel Schoeman est depuis le début – et reste – mon auteur favori. En France, ses livres rencontrent un succès modeste (ce ne sont pas des best-sellers !) mais constant. L'attribution du Prix du Meilleur livre étranger à *Cette vie*, en 2009, a contribué à renforcer l'intérêt pour cet écrivain. Récemment, le magazine *Transfuges* a publié un grand entretien avec lui (<http://www.transfuge.fr/le-grand-entretien-siri-hustvedt-et-karel-schoeman,343.html>). Un sixième titre, *L'Heure de l'ange*, paraîtra chez Phébus/Libella en 2018.

Il me semble que la traduction d'*Agaat*, livre énorme tant par sa taille que par son sujet, marque une étape dans ta carrière de traducteur, qui se concrétise aussi par ton arrivée chez Gallimard. En quoi ce livre est-il important dans la littérature sud-africaine ? Et, avec le recul, quelle a été son importance dans ton œuvre en construction ?

Il m'a fallu trois ans et demi pour le traduire (je travaille à temps plein, *Agaat* venait le soir), c'est certainement le plus grand défi que

j'aie accepté jusqu'ici. C'est bien évidemment une expérience de traduction passionnante, étant donné la polyphonie des voix, des registres de langue, du vocabulaire, mais une expérience impossible à résumer en quelques mots, entre deux questions.

Tu as également traduit *Le Fléau* de David Van Reybrouck pour Actes Sud. Comment faut-il comprendre ce retour au néerlandais ? Est-ce une volonté de te diversifier, le fruit du hasard, la marque d'une friolantise des éditeurs par rapport à la littérature afrikaans ?

Rien de tout cela. J'ai traduit *Le Fléau* parce que ce livre traite de l'Afrique du Sud, et m'intéressait à ce titre. C'est une enquête passionnante qui porte à la fois sur Eugène Marais, un écrivain sud-africain, sur la question du plagiat de cet auteur par Maurice Maeterlinck, prix Nobel de littérature en 1911, et sur l'expérience de Van Reybrouck lui-même découvrant ce pays. J'ai aussi traduit pour Actes Sud un autre essai sur l'Afrique du Sud intitulé *La Bouche pleine de verre*, de l'écrivain néerlandais Henk van Woerden. Dans les deux cas, c'est leur rapport à l'Afrique du Sud, et l'intérêt que je leur porte en tant que lecteur, qui m'a conduit à traduire ces ouvrages. Il est plus difficile de faire publier la poésie. Aux Pays-Bas, compte tenu des liens historiques entre les deux pays et de la proximité des deux langues, l'intérêt pour l'afrikaans est plus grand.

Je crois savoir que tu as plusieurs traductions en recherche d'un éditeur. Comment travailles-tu ? Es-tu constamment à la recherche d'auteurs (ou de textes) à traduire que tu proposes à des éditeurs ? Ou l'inverse t'arrive-t-il aussi, des éditeurs qui viennent à toi et te font découvrir des textes ? Le traducteur d'une langue rare est-il forcément un « scout », quelqu'un qui attire l'attention des éditeurs sur les livres importants publiés dans le domaine linguistique qu'il connaît ?

Souvent, mes traductions partent d'une réaction de lecteur, de moi en tant que lecteur. Je lis un livre, et parfois même avant de l'avoir terminé, l'enthousiasme est tel que je contacte un éditeur français. C'est notamment ce qui est arrivé avec *Fruit amer*, de l'auteur sud-africain Achmat Dangor, qui écrit, lui, en anglais, et que j'ai traduit

grâce à Marie-Pierre Bay pour le *Mercure de France*. C'est aussi le cas pour la poésie : Ronelda Kamfer, Nathan Trantraal, Peter Snyders, Marius Crous... dont j'ai eu l'occasion de publier des poèmes dans des revues et que j'aimerais désormais publier sous forme de recueil, de préférence bilingue. Je suis allé dans ce but en juin au Marché de la poésie, à Paris, afin de prendre des contacts. Je viens aussi de terminer la traduction d'un recueil d'Alfred Schaffer, l'une des voix les plus importantes de la poésie néerlandaise contemporaine. Il vit en Afrique du Sud où il enseigne la littérature néerlandaise à l'université. Son dernier recueil s'inspire de la vie de l'empereur zoulou Chaka. Encore et toujours l'Afrique du Sud...

Qu'est-ce que cela implique pour toi, d'être traducteur d'une langue rare ? Y vois-tu une sorte de militantisme, ou une façon d'exprimer ta singularité, ou autre chose ?

Je n'aime pas trop cette expression de « langue rare »... ça fait un peu « oiseau rare », jardin zoologique. « Militantisme » est un mot fort, mais volonté de faire connaître une langue, une littérature, de partager mes lectures par la traduction, oui, sûrement.

Vers quoi avances-tu ? Quels sont tes projets ? Où te vois-tu dans dix ans ?

Dans dix ans ? Euh, je ne sais pas. Mes projets, dans l'immédiat ? Demain matin, je pars en Roumanie pour un cours d'un mois à l'université de Cluj, j'apprends le roumain depuis trois ans. Une langue qui me sert au quotidien dans mon travail, dans « la vraie vie ».

Toi qui consacres ton temps à l'écriture des autres, as-tu jamais été tenté par une écriture personnelle ? Un grand roman sud-africain, peut-être ?

Si je suis tenté par une écriture personnelle ? Oui, mais quand trouver le temps ? Un « grand roman », certainement pas, je n'ai pas cette prétention, mais un petit, pourquoi pas ? Un roman sud-africain ? Non plus. Ce pays est trop proche de moi pour cela. S'il m'ar-

rive de penser à quelque chose de ce genre le matin en me rasant, c'est plutôt à un roman dont l'action se situerait en Italie et en Éthiopie, dans les années 1930. Peut-être dans dix ans.

Bibliographie sélective

Karel Schoeman, *Cette vie* (2009) ; *Retour au pays bien-aimé* (2006) ; *La Saison des adieux* (2004) ; *Des voix parmi les ombres* (2014), le tout chez Phébus, Paris.

Marlene van Niekerk, *Agaat*, Paris, Gallimard, 2014.

David van Reybrouck, *Le Fléau*, Arles, Actes Sud, 2008.

Henk van Woerden, *La Bouche pleine de verre*, Arles, Actes Sud, 2004.

Achmat Dangor, *Fruit amer*, Paris, Mercure de France, 2004.

Ronelda Kamfer, *Chaque jour sans tomber* (poèmes), Maison de la Poésie de Nantes, Chantiers navals, 2013.

Ingrid Winterbach, *Au café du Rendez-vous*, Paris, Phébus, 2015.

Matthieu Dumont
traducteur de l'allemand

Entretien mené par Corinna Gepner

Matthieu, une première question : comment êtes-vous venu à la traduction ?

En deux temps, je dirais. Quelque chose s'est déclenché assez tôt au niveau des langues, avant l'apprentissage scolaire. Entre neuf et douze ans, avant d'entrer au conservatoire, j'ai fait partie d'une maîtrise où l'on formait les enfants au chant choral (essentiellement religieux). Notre chef de chœur nous faisait apprendre des œuvres du répertoire classique (que nous interprétions parfois après avec un orchestre), dont les paroles étaient le plus souvent en latin. Or une année, on nous a enseigné un oratorio de Haydn, *Die Schöpfung* (*La Création*). On nous donnait une traduction compendieuse du livret, pour le sens, mais on chantait en allemand. Et les vers qui composent cette œuvre sont donc les premières phrases allemandes que j'ai apprises par cœur. Cette interprétation a d'emblée installé en moi un rapport extrêmement musical à la langue allemande, qui y est à la fois d'une suavité incroyable (comme lors du duo amoureux entre Adam et Ève) et d'une tonicité pour moi très précieuse – je me souviens notamment de cette ligne « *Verzweiflung, Wut und Schrecken begleiten ihren Sturz* », quand on roule les « r », l'effet n'est pas négligeable, surtout avec l'orchestre à fond derrière. Bref, de cette émotion esthétique initiale a germé mon affection pour cet allemand sensuel, courroucé, démiurgique.

Dans un deuxième temps, après mes deux premières années d'études en classes préparatoires, j'ai voulu poursuivre mon cursus

en philosophie à l'université de Hambourg. Je me suis donc installé en Allemagne à dix-neuf ans, et j'y suis resté plusieurs années, ce qui a approfondi mes liens avec cette langue.

Vous m'avez dit ce qui vous a amené à découvrir une autre langue et à l'aimer. Mais qu'est-ce qui a déclenché l'envie de traduire ?

À l'adolescence, j'avais une habitude bizarre qui consistait à traduire dans ma tête un peu automatiquement les morceaux que j'écoutais, du rock anglo-saxon essentiellement. Et là, j'ai été, sans m'en rendre compte, confronté à l'intraduisible. Une chanson de rock, c'est souvent à la lisière de l'intraduisible, quelles que soient les grandes théories que l'on peut échafauder sur cette notion fumeuse d'intraduisibilité. Essayez avec un morceau des Clash ou « Mercedes Benz » de Janis Joplin. C'est quand même bien plus dur que du Paul Celan. Même un poète comme Jim Morrison, c'est coton. Je me souviens avoir lu dans l'édition bilingue chez Bourgois le titre « *Riders on the storm* » traduit par « Passagers de la tourmente », imaginez ça chanté... (Et en même temps, elles me fascinaient, ces traductions de Morrison.) Tout cela pour dire que sans ces expériences musicales, je n'en serais pas venu à la traduction.

Ensuite, pendant mes études à Hambourg, je devais travailler les textes directement en allemand, Kant, Nietzsche, Marx, etc. Je ne pouvais pas me servir des traductions françaises, puisqu'elles m'étaient inutiles dans le contexte allemand, si ce n'est à titre d'intermédiaires. Donc au début je traduisais mentalement ces textes pour moi, pour les comprendre.

Et enfin, il y a eu un choix pragmatique. Le fait de traduire s'est imposé à moi assez rapidement. Dans le cadre de mon master, j'ai eu l'occasion de travailler sur un auteur allemand dont j'ai traduit un livre, à la sortie de mes études. Et d'avoir cette possibilité-là assez vite n'a fait que confirmer mon envie de travailler sur le texte lui-même, plus que dans l'exégèse. C'était cette envie de fondre l'herméneutique tout entière dans la pratique prosaïque de la traduction, plutôt que d'ouvrir les vannes intarissables du commentaire savant.

Et vous êtes passé ensuite par une formation ou vous avez tout simplement commencé à traduire ?

J'estime que ma formation vient des deux années de classes préparatoires. Je n'étais pas très bon élève en allemand. Mais je me souviens de travaux de traduction sur *Fräulein Else*, d'Arthur Schnitzler, par exemple, qui m'ont beaucoup marqué. En anglais, c'était plus intensif, plus exigeant, parce que c'était ma première langue. Mais je n'ai pas de formation spécialisée. Tout ce que je sais, c'est que ces années d'études m'ont appris à me frotter à un texte, à faire des trucs impensables comme lire toute *La Légende des siècles*. À cette époque, j'étais tout le temps fourré dans les librairies d'occasion du Quartier latin avec un ami, et j'achetais tous les petits bouquins de poésie bilingues, dans la collection Orphée, aux éditions La Différence. À l'époque, on les trouvait à un euro cinquante.

Après avoir passé mes deux premières années en Allemagne, j'ai pensé que j'étais suffisamment outillé pour traduire certains textes de philosophie. D'ailleurs, on ne se pose pas vraiment la question : Suis-je suffisamment outillé ou pas ?, on se lance. Et je me suis dit, de toute façon, si ça ne marche pas, il y a une instance externe qui me fera comprendre que ce n'est pas possible.

Je pense que la formation, la *Bildung*, est cruciale, et en même temps je ne peux oublier ce professeur d'anglais, un spécialiste d'Hugo Pratt, qui est venu un jour en cours au lycée avec un vieux magnéto et qui nous a fait écouter dans le plus grand silence ce titre des Pink Floyd, *We don't need no education, we don't need no thought control...* Sur le moment, je n'ai pas bien compris son sourire, mais rétrospectivement je trouve que c'était un geste d'une grande classe. J'imagine qu'une bonne dose d'éducation hors-les-murs, en autodidacte, est aussi nécessaire.

Travaillez-vous plutôt à la commande ou apportez-vous des livres aux éditeurs ?

Le premier texte que j'ai traduit, je l'ai apporté à l'éditeur. C'était un livre très théorique qui s'appelle *Philosophie de la crise écologique*. L'auteur, Vittorio Hösle, parle lui-même une dizaine de langues. J'avais trouvé cet ouvrage au marché aux puces à Hambourg, en

2005, et j'ai commencé à le traduire trois ans après, pour une jeune maison d'édition, Wildproject, basée à Marseille. Avec cet éditeur, la collaboration se fait dans les deux sens. Sur les conseils d'un ami, je lui ai proposé Robinson Jeffers. Et lui m'a proposé Hugh Raffles. Et puis il y a des cas un peu intermédiaires, où le livre ne vient ni de moi ni de l'éditeur. Je pense à un ouvrage de Kenneth White, *Le Gang du Kosmos*, qui est venu suite à un contact qu'on avait pris avec l'auteur pour faire une préface à Robinson Jeffers. Des liens se sont tissés et ce livre est ressorti par le mouvement tectonique des plaques littéraires. Sinon, la plupart du temps, ce sont les éditeurs qui me proposent des textes, que ce soit Actes Sud ou, plus récemment, L'Olivier.

Traduisez-vous indifféremment de l'allemand et de l'anglais ou est-ce que chacune de ces langues a pour vous un sens particulier ?

J'ai un vécu plus grand avec l'allemand, parce que j'ai habité six ans en Allemagne. Depuis que j'habite en Angleterre, la pratique de l'anglais est devenue quotidienne. C'était resté en défaut par rapport à l'allemand.

Êtes-vous guidé dans votre travail par des principes, une théorie ?

Au risque de me tromper, j'estime qu'il faut dépasser la théorie, qui se met en travers, qui s'intercale entre nous et le texte. J'ai eu quelques maîtres en traduction, mais j'espère avoir suffisamment intériorisé ces règles pour m'être construit une sorte de discours de la méthode intuitif. Les fondations sont recouvertes désormais par une maigre couche d'expérience. Alors certes, je ne dis pas qu'il ne faut jamais réinterroger sa pratique, mais je pense que la pratique nous force elle-même à des ajustements (parfois profonds) permanents. Un bon texte a pour fonction d'empêcher qu'on s'encroûte, de soumettre toujours notre langue à son épreuve inédite. Autrement dit, chaque texte pose les conditions de possibilité de sa propre traduction.

Comment travaillez-vous ?

Comme le plus souvent je suis seul dans mon bureau, je dis le texte à voix

haute comme si je parlais à quelqu'un au téléphone, comme si quelqu'un écoutait. Aussi bien pour le texte original que pour ma version.

Entretenez-vous des relations avec les auteurs que vous traduisez ?

Cela m'est arrivé. Avec Judith Schalansky, j'ai beaucoup correspondu par email, et puis nous nous sommes vus à Berlin pour discuter. Son aide a été décisive, tant son texte était émaillé de trous noirs sémantiques, ces fameux orifices qui happent toutes les lumières de l'entendement. Et puis il y a eu Paul Nizon, que je suis allé voir chez lui à deux reprises, à Montparnasse, pour lui poser des questions sur son journal, mais aussi pour le rencontrer, tout simplement. On habitait tous les deux à Paris à ce moment-là. Il m'a invité chez lui et on a bavardé autour d'un verre de whisky, qui délie les langues.

Et il y a eu Kenneth White, dont j'ai traduit un gros livre sur la poésie américaine au XX^e siècle. Je pourrais en parler des heures, de cette collaboration. Dans ce livre, il y a énormément de références à tous les poètes examinés, mais surtout à quatre figures principales : Ginsberg, Snyder, Williams et Jeffers. Deux d'entre eux avaient déjà été abondamment traduits en français, mais les traductions existantes, que j'avais en grande partie reprises dans mon texte, ne convenaient pas à l'auteur. Donc je suis allé chez lui, en Bretagne, et j'ai passé plusieurs jours avec lui dans sa cuisine, à retravailler le texte, et aussi les passages que j'avais moi-même traduits en dehors des citations. Kenneth White a enseigné la poésie à la Sorbonne pendant de nombreuses années, il connaît parfaitement le français, c'est un vieux renard. Son énergie à peaufiner un texte qui contient plus de mille notes de bas de page était une vraie leçon pour moi. Ce qu'on faisait touchait à la co-création : un texte qu'il avait écrit à la fin des années 70 appelait des compléments, des reformulations, et cela s'est fait à l'intérieur même du processus de révision de ma traduction.

Revenons aux éditeurs. Y a-t-il quelque chose que vous aimeriez ajouter sur vos rapports avec eux ?

Ce qui m'a aidé à me conforter dans la pratique de la traduction, ce sont des expériences plutôt positives avec eux et le fait que les deux

premiers avec lesquels j'ai travaillé et continue de travailler, Baptiste Lanaspéze aux éditions Wildproject et Martina Wachendorff chez Actes Sud, m'ont fait d'emblée confiance.

Sur quel type d'ouvrage avez-vous travaillé en co-traduction et comment cela s'est-il passé ?

J'ai travaillé à plusieurs reprises avec Arthur Lochmann. On s'est rencontré à l'occasion du programme Goldschmidt, en 2011. On a commencé à traduire de petits textes pour des revues, et même un scénario de film. Et puis j'avais ce livre de Feyerabend sous le coude, qui me semblait assez effrayant, parce que c'est un auteur immense et que l'ouvrage regorge de citations assez obscures. J'ai pensé que ce serait une bonne chose de s'y atteler à deux. On s'est rencontrés à Berlin, on en a parlé, et on s'est dit qu'il fallait absolument se lancer dans ce projet, parce qu'à l'époque l'anarchisme épistémologique de Feyerabend nous semblait très vivifiant. On a des façons de travailler qui sont complémentaires. Arthur est d'une extrême rigueur, il connaît tous les problèmes de syntaxe et de grammaire sur le bout des doigts. Et c'est une encyclopédie dans pas mal de domaines, le droit et la charpente notamment. On a donc travaillé sur ce livre, puis sur un texte de Robert Musil sur la bêtise, pour les éditions Allia. Là, on a procédé différemment. Pour le livre de Feyerabend, on s'était partagé les chapitres, on se relisait mutuellement et il s'ensuivait un important travail de correction. Pour le livre de Musil, Arthur a fait un premier jet et j'ai passé de nombreuses heures à le remodeler, à pétrir le texte. Et ensuite, dans un mouvement de synthèse, par le biais de l'intersubjectivité, la version finale a peu à peu émergé.

La traduction est un métier précaire. Comment vivez-vous la précarité inhérente à cette profession ?

Je pense que si cela n'avait pas marché au début, j'aurais tout de suite bifurqué. D'ailleurs ce n'est pas un métier que j'envisage de faire toute ma vie. Mais comme les projets intéressants s'enchaînent, j'ai du mal à renoncer. C'est devenu une forme d'addiction, ce n'est pas du tout un projet réfléchi. La précarité, réelle, est un peu

contrée par l'enchaînement des travaux. C'est mon activité principale, par choix certes, mais pas uniquement. Je n'aurais pas le temps de me consacrer à une autre activité professionnelle. J'ai beaucoup d'admiration pour les gens qui traduisent à mi-temps, je ne sais pas comment ils font pour trouver un équilibre entre deux activités, c'est tellement aléatoire. Un jour, on se retrouve surchargé de travail pendant six mois, puis il peut y avoir un trou d'air de six mois. Pour moi, c'est un métier qui vous happe totalement. Et j'admire ceux qui arrivent à en faire une pratique saine, quotidienne, courante, comme un sport. Bon, je ne sais pas si ça existe. Pour moi, en tout cas, c'est une addiction. Je sais que quelque part ce n'est pas bon. Mais voilà, il ne fallait pas commencer.

Concernant le travail lui-même, pensez-vous avoir des partis pris stylistiques et pratiquer une forme d'autocensure ?

La censure a mauvaise presse, mais c'est peut-être une bonne chose. Des garde-fous, j'en mets partout. Un texte est quelque chose qui a sa propre vie et déclenche chez nous des pulsions qui souvent nous dépassent. Et heureusement d'ailleurs. Ce n'est pas un objet inerte, mort, qu'on peut traiter comme un composé anatomique à disséquer. J'ai du mal à avoir cette forme de distance, sauf avec les textes moins bons. Là, je ne me sens pas très susceptible de débordements éventuels. Mais comme la traduction est un exercice solipsiste, sauf quand on traduit à deux, ces questions ne sont pas explicitement posées, il y a des garde-fous presque intuitifs qu'on se pose, si ce n'est à chaque phrase, du moins à chaque page. Se forcer à se river au style, au monde de l'auteur sans jamais glisser dans son monde propre. En même temps, on ne peut pas entièrement refouler le monde du traducteur, cela entraîne un échange de fluides.

Qu'entendez-vous exactement par garde-fou ?

Des rampes pour éviter des tentations auxquelles il ne faut pas succomber. Mais c'est un exercice qui ressortit presque à la psychanalyse, où il faut apprendre à se connaître soi-même, connaître ses propres inclinations. Elles viennent naturellement, le tout c'est de

pouvoir leur apporter à chaque fois un remède, ou une parade. C'est une démarche un peu ambivalente, qu'il est dur de tenir tout le temps. On est souvent tiré vers un pôle ou vers l'autre, mais cette dialectique est indispensable. Il y a écart, et en même temps on est presque abouché au texte. Il faut faire le deuil de l'idée qu'on va rester neutre et transparent tout en prenant cela comme idéal régulateur.

Après, ce qui à mon avis distingue aussi l'écrivain du traducteur – en théorie du moins (Pessoa est un bon contre-exemple) –, c'est le plaisir ou la capacité du traducteur à endosser des costumes, à se dépouiller de sa personnalité, de son être propre, et à se couler dans les vêtements d'un autre. Cette pratique de désobjectivation ou d'incarnation est assez plaisante.

Elle évoque l'acteur.

Oui, c'est ça, l'interprète. Au sens où on incarne une autre voix, où on se défait de son moi. C'est en cela que c'est aussi un exercice spirituel, une entreprise de dépouillement, une tâche ancillaire.

Que vous inspire le mythe de Babel ?

C'est une reconstruction *a posteriori*. J'ai du mal à ne pas voir en contraste la réalité historique de l'émergence des langues, qui est moins simple que celle de la fable. Mais je pense que l'*hybris*, la mesure humaine, n'a pas eu que des conséquences négatives. Et il me semble que par son geste Dieu s'est avant tout compliqué la tâche. Tant qu'il n'y avait qu'une seule langue, il n'était pas difficile d'imaginer quelle était la langue du divin ; mais dès lors que les langues sont multiples, quelle langue entretient une relation privilégiée avec le divin ? La figure du Dieu parlant (très présente dans la Bible) s'effrite. Dans les ruines de Babel ont aussi germé les graines de l'irrégion, de la libre pensée.

Quoi qu'il en soit, ce serait une illusion rétrospective de penser qu'il y aurait eu une forme de concorde universelle avec le support d'une langue commune. Il y aurait eu tout autant de divorces, tout autant de guerres, tout autant d'erreurs de compréhension même. Car

même à l'échelle d'une seule langue grouillent une multitude d'idiomes.

Justement, dans ce contexte, auriez-vous une définition du traducteur ?

On pourrait donner une définition très minimaliste et consensuelle du traducteur. Mais c'est une pratique en réalité très ramifiée : traduire de la poésie ne demande pas le même savoir-faire que traduire un ouvrage sur les insectes (comme je viens de le faire), bien qu'il y ait évidemment des recoupements. Même d'un point de vue sociologique, il est impossible de donner une définition très homogène de la profession.

Par ailleurs, il en va des traducteurs comme des joueurs ou des joueuses de tennis : certains, prudents mais efficaces, restent en fond de court, gardent un certain recul, et se contentent de tout renvoyer dans les limites, non sans quelques variations. D'autres prennent plus de risques, flirtent avec la ligne, montent au filet. Mais, la plupart du temps, ils adaptent leur stratégie à leur vis-à-vis du jour, le texte.

Est-ce que la traduction a modifié votre perception de votre langue maternelle ?

Elle permet de ne pas être dans ce rapport toujours un peu incestueux à la langue maternelle, de voir ailleurs, de quitter le giron organique dans lequel on a grandi. Et des années plus tard, on dessille, on se rend compte que cette langue qui semblait si liée à notre être se teinte elle aussi d'une inquiétante étrangeté, qu'elle est elle aussi un archipel dont on ne connaît en fait qu'une seule île, notre idiome propre. Et hop, on affrète à nouveau les navires.

J'aurais une dernière question, sur l'erreur en traduction. L'erreur est communément considérée comme la faute impardonnable. Or il me semble qu'il y a là quelque chose de plus intéressant.

Le fait d'avoir commis des erreurs vous hante. Mais cette notion d'erreur est chez nous hautement subjective. Je lisais récemment les

mémoires d'un neurochirurgien qui était hanté par ses erreurs, et son tourment permet d'adoucir le spectre qui nous guette, nous. Il y a des métiers dans lesquels l'erreur est fatale non seulement pour le patient, mais aussi pour soi-même. Où elle vous hante de façon bien plus puissante encore.

Il n'empêche que, pour ma part, j'ai tout de même un rapport paranoïaque au texte. Il m'arrive de vérifier des termes dont je connais évidemment la traduction, de guetter le solécisme involontaire. On a parfois l'impression que l'erreur vous traque, que le texte va vous prendre au piège et qu'on va en ressortir mutilé. Je reviens à l'exemple du neurochirurgien. Il prend le risque de guérir jusqu'au bout le cerveau quitte à faire une erreur au dernier moment. Il essaie de tendre vers la perfection et parfois il va trop loin. Il est sûr que si on essaie de prendre le moins de risques possibles, on diminue la marge d'erreur. Mais dans ce cas, on n'enlève que la moitié de la tumeur. C'est toujours un pari.

Bibliographie sélective

Kenneth White, *Le Gang du Kosmos*, Marseille, Wildproject, 2015.

Paul Nizon, *Faux Papiers*, Arles, Actes Sud, 2014.

Paul Feyerabend, *Philosophie de la nature*, Paris, Seuil (avec Arthur Lochmann), 2014.

Judith Schalansky, *L'Inconstance de l'espèce*, Arles, Actes Sud, 2013.

Robert Musil, *De la bêtise*, Paris, Allia (avec Arthur Lochmann), 2000.

Emmanuelle et Philippe Aronson
traducteurs de l'anglais

Entretien mené par Claire Darfeuille

Vous traduisez tous les deux de l'anglais, comment êtes-vous devenus traducteurs ?

Emma. Je suis venue à l'anglais et à la traduction par Philippe. Je parle aussi l'italien, mais je ne me suis jamais essayée à la traduction dans cette langue. Comme la plupart des Français, j'ai étudié l'anglais à l'école et j'ai continué à la fac de lettres, mais je ne parlais pas particulièrement bien. J'ai vraiment appris dans notre relation, puis en travaillant à La Nouvelle Agence où je me suis mise à beaucoup lire en anglais...

Quelle langue parlez-vous entre vous ?

Emma. Surtout le français. On parle aussi beaucoup anglais, avec notre fille, et avec nos nombreux amis anglophones.

Philippe, tu as conservé une petite pointe d'accent américain en français ?

Philippe. Ah, les Français aiment toujours pointer les différences ! 50 % des gens entendent un accent quand je parle, 50 % n'en entendent pas... Je suis né et j'ai grandi aux USA, mais pendant les vingt et une années où j'y ai vécu, je revenais chaque été en France. Là-bas, je parlais français avec ma mère, c'est-à-dire une femme qui avait quitté la France dans les années 50, qui disait « tonnerre de Dieu », qui vouvoyait ses amis, etc. Peut-être ai-je conservé certaines

tournures... Pour ma part, je dis toujours que ma langue maternelle est le français et ma langue paternelle l'américain. En fait, j'ai grandi en entendant plein de langues – mes parents parlaient italien entre eux ; mes grands-parents américains parlaient parfois yiddish.

Quels ont été vos parcours respectifs ?

Emma. Au départ, j'étais actrice, et danseuse. Puis, après quelques années, j'ai décidé de changer de vie et de métier et je suis allée vers l'édition, par choix.

Philippe. De mon côté, jeune homme, je voulais être pianiste classique, mais j'ai vite compris que je n'étais pas assez bon. J'ai donné des cours, beaucoup de cours, mais je n'avais pas le niveau pour être le musicien que je rêvais d'être. L'idée de devenir traducteur m'est venue assez rapidement, car j'ai toujours eu une grande passion pour la littérature, mais je n'ai pas fait d'études de langues ni un master de traduction. J'ai bien essayé de suivre des cours à l'Institut britannique, mais ça m'a vite agacé, surtout la linguistique.

Tu as débuté ton activité de traducteur au sein d'une revue littéraire ?

Philippe. J'ai commencé à traduire pour *Les Épisodes*, une revue créée par Alexandre Gouzou, que nous avons refondue ensemble. La revue était déjà orientée vers la traduction. C'est grâce à elle que j'ai rencontré Nicolas Richard, Brice Matthieussent, Claro... On y publiait des extraits de correspondances et d'œuvres d'auteurs anglo-saxons, traduits par nous-mêmes. Claro a apporté des textes de William Vollmann, on a publié Leonard Michaels avant qu'il ne sorte chez Bourgois, Beckett, Burroughs, Berthet... Ensuite, les éditeurs sont venus à nous. Un jour, j'ai vu plusieurs exemplaires de la revue sur le bureau de Bernard Wallet chez Verticales, donc on était bien repérés et suivis... À l'époque, j'essayais de me faire engager comme traducteur, mais j'essuyais des refus partout ! Partout ! Jusqu'à ce que Christel Paris au Seuil me propose de traduire *Le Bouc Hémisphère* de DBC Pierre, qui avait reçu le Booker Prize... Ensuite, j'ai traduit plusieurs livres pour elle, et cela s'est enchaîné.

Emma, tu étais de ton côté agent littéraire ?

Emma. J'ai travaillé pendant huit ans à La Nouvelle Agence. Dans le même temps, je relisais déjà toutes les traductions de Philippe. En fait, nous traduisions déjà à deux, mais nous ne le disions pas pour éviter que les éditeurs ne m'appellent à l'agence dès qu'ils n'arrivaient pas à joindre Philippe. Cosigner n'était pas important à l'époque ; ce qui comptait, c'était que le travail soit fait.

Philippe. Nous avons longtemps traduit à quatre mains. Maintenant, cela dépend des textes, mais... tôt ou tard nous nous retrouvons ensemble !

Emma. Oui, et quand c'est le cas, on traduit à voix haute, on dit le texte en version originale, puis en français. Philippe saisit à l'ordinateur...

Philippe. Parce que je suis très fort en orthographe et que je tape très vite !

Emma. Comme disait Flaubert, on « gueule » le texte. On dit le texte en VO, puis en français. On avance à deux, phrase par phrase... Mais pour certains livres, je fais une version toute seule et on voit certains points ensemble.

Philippe. Par exemple, *Le Dernier Stade de la soif* de Frederick Exley, je l'ai traduit avec Jérôme Schmidt (des Éditions Inculte) ; le second, *À l'épreuve de la faim*, nous l'avons traduit ensemble avec Emma et le prochain, *Last Notes From Home*, elle le fera toute seule.

Emma. Non, tu vas le faire avec moi ! C'est sûr, tu le feras avec moi.

Philippe. En fait, ici, c'est un atelier. Et, comme on dit, si on va dans un restau et qu'on aime bien la bouffe, pas la peine d'aller voir dans la cuisine !

Emma. Exactement, chacun est à son poste, comme dans une

équipe de foot, il y a des plans de jeu qui varient en fonction des rencontres, mais le principal est de marquer, de gagner.

Philippe. Avec pour but, naturellement, de dominer le monde ! (Rires.) Non, l'important est d'entendre la petite musique, de rendre un texte qui sonne bien.

Emma. On peut dire que l'on a une petite entreprise familiale. On travaille dans la même pièce, chacun à notre bureau, avec Sunny et Tabatha...

Philippe. Oui, nos deux chattes nous aident aussi.

Apportez-vous les textes ou bien répondez-vous à des commandes ?

Philippe. Ah, mais c'est presque impossible d'apporter des livres ! Mis à part le regretté Michel Bulteau chez feu Hachette littératures qui a tout accepté de ce que nous lui proposons (Irving Rosenthal, J. C. Amberchele...) mais, sinon, nous avons beaucoup de mal ne serait-ce qu'à savoir ce que pense un éditeur d'un livre qu'on lui soumet. Si, une fois. Emma m'avait parlé d'un livre sur Billie Holiday, un livre fabuleux de Julia Blackburn, intitulé *With Billie*. Chacun de la trentaine de chapitres est un témoignage de quelqu'un qui l'a connue – une prostituée, un bassiste, un flic, un souteneur, un pianiste. J'ai pris contact avec l'auteur, l'agent. J'avais constitué un dossier complet et j'ai démarché partout. Pas de réponse. Un jour, j'étais chez mon libraire, et tout en discutant, je vois le bouquin de Julia Blackburn publié en français, sous le titre de *Lady in Satin* ! J'étais fou de rage, prêt à tout casser. Comme c'est un petit monde, j'ai vite trouvé le numéro de portable de l'éditeur. Quand finalement je l'ai eu, il s'est confondu en excuses, et m'a demandé si j'avais ouvert le livre, chose que je n'avais pas faite. Il me l'a envoyé, et là j'ai pu voir qu'il comportait, juste après l'exergue, la mention suivante : « L'éditeur français voudrait chaleureusement remercier la personne qui lui a fait découvrir ce livre fantastique, et qui s'est proposé à l'époque de le traduire. Un incident informatique m'a fait perdre ses coordonnées et malgré toutes mes recherches, je n'ai jamais pu les retrouver. Cette édition française lui est dédiée. »

Emma. Oui. Tu es certainement l'un des seuls traducteurs à avoir obtenu une dédicace anonyme !

Et tu l'as lu pour voir comment il avait été traduit ?

Philippe. Non. De manière générale, je ne lis jamais de traductions. Sauf quand je lis Roberto Bolaño, ou d'autres auteurs hispanophones, voire allemands... Mais les traductions de l'anglais, non.

Emma. Moi, je lis pas mal de livres en VO et en VF. Pour voir quelles solutions le traducteur a trouvées. J'en note certaines dans un petit carnet ; je relève des mots, des expressions...

Avez-vous vécu d'autres mésaventures avec des éditeurs ?

Philippe. Non, c'est un petit monde. Un éditeur ne va pas sciemment berner les Aronson, Nicolas Richard ou Claro – peut-être des débutants, mais pas nous ! À part avec une ou deux maisons, nous avons d'excellentes relations avec les éditeurs. Chaque traducteur est grillé dans au moins une maison d'édition. On n'en parle pas forcément, mais c'est comme ça, que ce soit pour des raisons humaines ou professionnelles. Si un traducteur dit l'inverse, c'est qu'il ment. Et si jamais tu rends une traduction qui n'est pas à la hauteur, on ne te le pardonne pas. Il n'y a jamais de seconde chance.

Emma. Même si c'était le texte qui n'était pas très bon, puisque de toute façon c'est la faute du traducteur si ça sonne mal, n'est-ce pas ?

Philippe. Sinon, pour revenir aux éditeurs qui nous suivent sur certains projets, je remarque que Pierre Fourniaud de la Manufacture de livres est l'un des seuls à ne pas avoir peur de ressortir les livres pour les revendre après en poche. Le format poche, ce peut être une nouvelle vie pour un livre. Il a notamment repris un livre formidable, *Tout perdre* de J. C. Amberchele, un roman écrit par un prisonnier. Le seul livre dont j'ai terminé la lecture avec les yeux voilés de larmes... Emmanuelle aussi.

Avez-vous déjà fait des essais avant que l'on vous confie une traduction ?

Emma. Pour Zadie Smith, l'éditeur a « casté » plusieurs traducteurs. L'auteure n'était pas totalement satisfaite des premières traductions, c'est du moins ce qu'on nous a dit.

Emma. On a donc fait notre essai et on n'a plus eu de nouvelles pendant trois mois...

Philippe. Finalement, l'éditrice de Gallimard nous a remerciés pour « notre patience admiraaable », et nous avons ensuite traduit deux romans, *De la beauté*, un hommage à *Howard's End* de E. M. Forster, et *Ceux du Nord-Ouest*, ainsi qu'un recueil d'essais, *Changer d'avis*.

Avez-vous une spécialité, un genre littéraire de prédilection ?

Philippe. On ne nous propose que de très bons livres... qui ne se vendent pas ! Jamais des choses populaires ou commerciales. Parfois, on aimerait bien traduire une Mary Higgins Clark ou une Patti Smith, parce qu'il paraît que les droits d'auteur existent, j'aimerais bien en voir un jour... Dans le monde anglophone, quand on annonce le nom des auteurs que nous avons traduits, les Américains ou les Anglais font : « Waouh ! Yes ! » C'est très chic. Ici, les gens nous disent : « Qui ? » Dave Eggers, par exemple, dont nous venons d'achever *Le Cercle* pour Gallimard, est archi connu ; Zadie Smith aussi est une méga star... passablement méconnue ici. Enfin, avec Eggers, nous avons peut-être un infime espoir financier, parce que deux de ses romans que nous avons traduits vont être adaptés au cinéma avec Tom Hanks. Pour Patrick deWitt aussi, puisque *Les Frères Sisters* va être porté à l'écran par Jacques Audiard.

Emma. De manière générale, les gens aiment bien vous mettre dans une niche ; on vous colle vite une étiquette. Après avoir traduit *Yellow birds* de Kevin Powers pour Stock, qui traite d'un jeune soldat en Irak, les éditeurs se sont dit : « La guerre en Irak, c'est leur sujet. » Par exemple, nous avons traduit ensuite *Périmètre de sécurité* de Mi-

chael Pitre (Seuil), qui vient de sortir. Mais, au départ, on n'y connaissait rien. Après une première traduction, tu as acquis le jargon, tu es déjà rentré dans un milieu, tu sais où chercher, tu as les contacts.

Philippe. Oui, on s'est même fait conseiller par un militaire, un homme de terrain, à peine atterri d'Irak et qui repartait en Afghanistan, le frère d'une amie bibliothécaire corse. On lui a tout soumis. Il a été super efficace. C'est indispensable de faire appel à des gens qui connaissent le sujet, la culture, l'esprit.

Ton travail comme agent t'a-t-il aidée à repérer des auteurs que vous avez traduits ensuite ?

Une seule et unique fois ! Ma collègue à l'agence m'avait confié qu'elle n'avait pas très envie de s'occuper du premier roman de Patrick deWitt, qu'elle trouvait trop « trash ». Trop de whisky, de cachets, de vomis... Je récupère le livre et dès les premières lignes, je me dis : « C'est pour Philippe ! » Comme il rédigeait parfois de petits rapports de lecture pour moi, quand j'étais débordée, parce qu'il faut s'occuper d'une quantité faramineuse de bouquins dans une agence littéraire, je lui ai confié le manuscrit. Il a pris quelques pages sous le bras avant de partir faire des courses. Et il a dû faire demi-tour, parce qu'il voulait absolument lire la suite. J'avoue, quand j'ai appelé Marie-Catherine Vacher chez Actes Sud pour lui vendre le livre, j'ai vendu Philippe avec ! Mais, je le jure, c'est la seule et unique fois que je l'ai fait quand je travaillais à La Nouvelle Agence... Et ça a marché !

Vous traduisez majoritairement des écrivains contemporains. Les sollicitez-vous souvent en cours de traduction ?

Philippe. Nous les contactons toujours une première fois par mail pour nous présenter. De manière générale, cela rassure la maison d'édition de savoir que les traducteurs sont en contact avec l'auteur.

Emma. Ensuite, nous les sollicitons parfois, pour des petites choses, s'il y a des contradictions, des redites, des sauts de ligne suspects, on vérifie que cela est voulu... Cela dépend des auteurs.

Philippe. Dave Eggers, par exemple, dont nous avons traduit *Le Cercle* (à paraître), est un auteur qui pense à tous les détails, même à la typographie. Nous avons prévenu le préparateur de copie, pour qu'il ne corrige pas...

Emma. Parfois, les auteurs ont envie d'être un peu obscurs, comme Kevin Powers, dont l'écriture est assez lyrique, et poétique. Ses réponses à nos questions l'étaient plus encore ! Mais, l'obscurité peut aussi être le signe d'un manque de maîtrise pour certains. Chez les plus grands, l'écriture est toujours limpide.

Traduire à deux présente-t-il aussi des inconvénients ?

Emma. En ce qui nous concerne, on n'est pas forcément motivés aux mêmes moments, mais on a les mêmes goûts pratiquement pour tout, on aime les mêmes films, les mêmes livres, la même musique, donc on est souvent d'accord. On se dispute parfois – pour des virgules...

Et on ne traduit pas vraiment plus vite à deux. La différence, c'est que, en passant d'un point de vue à l'autre, on prend tout de suite du recul par rapport à la phrase qu'on vient de traduire, donc on voit de façon plus instantanée là où il faut creuser, revenir sur certains détails...

Philippe. De façon générale, on passe toujours les deux premières semaines à glandouiller...

Emma. C'est vrai, c'est dur de s'y mettre, et puis après une cinquantaine de pages, la voix est là, ça s'accélère, ensuite on prend un rythme de croisière.

Philippe. C'est comme les pompes. Quand tu commences, tu en fais cinq et c'est très dur, et puis au bout d'une semaine, tu en fais dix, puis quinze, puis vingt, etc. C'est drôle, parfois on pense qu'une traduction va aller plus vite qu'une autre, mais chaque traduction a ses propres difficultés et demande le même temps.

Emma. Qu'on le veuille ou non, il faut toujours passer du temps dans chaque phrase. Des fois, on se dit, 250 pages avec des dialogues, ça va aller vite, mais en fin de compte on met le même nombre de semaines.

Philippe. Depuis trois, quatre ans, on n'arrête pas. On travaille parfois matin, après-midi et soir... Je fais aussi un peu d'interprétariat pour les auteurs anglophones de passage à Paris. Curieusement, ce sont toujours des auteurs que je n'ai pas traduits : Richard Flanagan, R. J. Ellory, Tim Willocks, Martin Amis.

Tu viens aussi d'écrire ton premier roman ?

Philippe. Oui. Jérôme Schmidt m'a demandé d'écrire un roman sur le boxeur noir Jack Johnson (*Un trou dans le ciel*, Inculte). J'étais fasciné par ce personnage atypique, extravagant. Dans les années 1900, il faisait comme si le racisme n'existait pas, ne fréquentait que des femmes blanches ; il avait appris la musique classique et jouait du violoncelle et de la contrebasse. Autour du ring, il y avait toujours des milliers de spectateurs à le huer quand il boxait contre un blanc.

Est-ce que tu vas le traduire en anglais ?

Peut-être. On verra bien. Ce sera tout autre chose, en tout cas, puisque je pourrai faire parler les gens du Sud des États-Unis, et les Noirs notamment, comme ils parlent vraiment.

Bibliographie sélective

Dave Eggers, *Le Cercle*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2016.

Zadie Smith, *Ceux du Nord-Ouest*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2014.

Kevin Powers, *Yellow birds*, Paris, Stock, 2013.

Frederick Exley, *À l'épreuve de la faim, journal d'une île froide*, Toulouse, Monsieur Toussaint Louverture, 2013.

Patrick deWitt, *Les Frères Sisters*, Arles, Actes Sud, 2012.

Valérie Le Plouhinec
traductrice de l'anglais

Entretien mené par Corinna Gepner

Valérie, comment es-tu venue à la traduction ?

Cela a été un processus très long, mais qui s'est déroulé tout naturellement. J'étais salariée dans l'édition, je fréquentais des traducteurs et depuis longtemps je les enviais secrètement, car au fond, alors que j'éditais des textes illustrés, je m'intéressais surtout au texte. Quand je travaillais sur les traductions des autres, je regrettais de ne pas avoir assuré cette partie-là du travail : être chez moi, peser chaque mot, peaufiner tranquillement... cela me faisait vraiment rêver. Mais, effrayée par ce que j'entendais sur la précarité de la profession, j'ai mis des années avant de sauter le pas. Quand, n'y tenant plus, j'ai commencé à parler de ce projet autour de moi, j'ai été étonnée de voir plusieurs éditrices – des gens qui me connaissaient bien, qui avaient travaillé avec moi – me proposer spontanément des essais de traduction. Comme si, me connaissant, elles pressentaient que cela me conviendrait bien. Du coup, la transition s'est faite sans heurt, et je n'ai jamais regretté ce choix.

Qu'est-ce qui t'a guidée dans le choix de la langue source ?

Eh bien, le choix n'a pas été difficile, l'anglais étant la seule langue étrangère que je maîtrise vraiment. Après le bac, je suis partie un an aux États-Unis, dans le cadre d'un programme d'échanges culturels, en immersion totale dans une famille – avec qui j'entretiens d'ailleurs encore des liens amicaux. C'était en Californie, en pleine époque reaganienne, j'allais à la plage après les cours, c'était un dé-

payement total ; j'ai vécu là-bas l'explosion de la navette Challenger, je me suis sentie seule en apprenant de loin la mort de Coluche, que personne évidemment ne connaissait sur place... voilà les souvenirs que cette langue évoque pour moi. La langue que j'ai appris à connaître intimement est donc familiale et adolescente : je n'ai pas une approche académique ou analytique. Cette année passée dans un lycée m'a beaucoup aidée, même vingt ans plus tard, pour traduire les romans jeunesse et ados avec lesquels j'ai commencé, parce que je comprenais immédiatement beaucoup de références culturelles, cela me parlait tout de suite.

Travailles-tu à la commande ou apportes-tu des textes aux éditeurs ?

Je travaille à la commande – un peu par paresse, vu que (croisons les doigts) jusqu'à présent j'ai eu la chance d'avoir régulièrement du travail.

Es-tu guidée dans ton travail par des principes, une théorie ?

Comme pour tout dans la vie, je suis plus instinctive qu'analytique. Les traités de traductologie me tombent des mains (le mot, déjà, me rebute). C'est comme pour l'accord du participe passé des verbes pronominaux réfléchis : je le pratique sur le bout des doigts, mais je serais bien en peine d'expliquer la règle à quiconque, c'est à peine si je distingue un COD d'un COI. Mon seul principe, comme pour nous tous sans doute, est de chercher « la bonne musique », comme disait (en parlant des gens) une vieille dame que j'ai bien connue. J'ai tout de même un principe quand je traduis de la littérature jeunesse : ne jamais niveler par le bas, faire confiance au lecteur, ne pas prendre les enfants pour des idiots !

Quel type de texte traduis-tu ?

Principalement des romans jeunesse, mais un peu pour tous les âges, jusqu'à 18 ans et plus, et de plus en plus de littérature générale. Je ne fais presque plus d'albums pour les tout-petits, parce que j'ai la sensation que les travaux très courts me coupent dans mon élan.

J'aime beaucoup ce qui se fait en ce moment pour la tranche d'âge des 9-12 ans, on trouve là des merveilles d'intelligence et de drôlerie. J'apprécie de traduire l'humour – du moins quand il me fait rire en VO ! –, que l'on trouve en quantité dans la littérature jeunesse. Pour les plus grands, les 15-18 ans, il y a aussi des textes pleins de sensibilité et de très jolies choses. J'admire les auteurs qui savent écrire cela, se remettre dans la peau d'une toute jeune personne, au bord du grand saut dans l'âge adulte. Le ton juste est difficile à trouver pour cette tranche d'âge... surtout quand on n'a plus dix-huit ans depuis belle lurette. En même temps, peut-être que cela demande justement un peu de bouteille, car le choix des mots est très délicat.

Comment travailles-tu ?

Physiquement, tu veux dire ? De préférence dans mon canapé, en chaussettes, bien calée dans mes coussins, mon portable sur les genoux dans un confort maximal ! Depuis huit ans que j'ai quitté le bureau, je savoure encore ce luxe comme si c'était tout nouveau.

Plus sérieusement : cela dépend du texte.

S'il s'agit d'une narration très descriptive, sans recherche de style particulière (dans la littérature de genre notamment), je fais le premier jet le plus vite possible car c'est très fastidieux, parfois en écoutant de la musique pour ne pas trouver le temps trop long. Puis je reprends calmement – cette fois dans un silence monacal –, je fais des relectures multiples en recherchant la fluidité, la clarté, la précision, le naturel des dialogues.

Si le texte est plus littéraire, je savoure, je tâtonne, je vais beaucoup plus lentement. Je passe un temps fou sur les premiers chapitres, pour trouver la voix adéquate, après ça va un peu plus vite.

Dans tous les cas, j'essaie de laisser reposer plusieurs semaines entre deux relectures – quand c'est possible. Pendant ce temps, si tout va bien, je pars sur un autre texte et, à la relecture, avec un regard neuf, tout devient plus clair, les phrases mal fichues me sautent aux yeux. Je suppose que c'est assez classique comme manière de travailler.

Es-tu en relation avec les auteurs que tu traduis ?

Je les questionne très peu en travaillant, peut-être parce qu'en jeunesse il y a rarement des problèmes de compréhension, sans doute aussi parce que j'ai besoin de me sentir très autonome sur un texte, que je suis certainement tentée de me l'approprier un peu. J'ai l'impression qu'une intervention de l'auteur me perturberait plus qu'autre chose...

Je me suis « brouillée » avec un auteur américain parce que j'avais eu l'outrecuidance de pointer des incohérences énormes dans son histoire. Comme il est représenté par un poids lourd de l'édition américaine, avec qui l'éditrice avait beaucoup de contrats en cours, cela a fait tout un pataquès, mon éditrice a dû s'excuser auprès de l'agent, c'était vraiment n'importe quoi. J'ai décliné de traduire la suite, parce que c'est tout de même difficile de traduire les textes de quelqu'un qu'on trouve antipathique et méprisant, surtout quand ils font 800 pages !

Je crois que certains auteurs – surtout ceux qui ont la grosse tête, à vrai dire – ont parfois un rapport difficile avec leurs traducteurs. Peut-être sont-ils embêtés de ne pas savoir ce que nous avons fait de leur texte, ce que je peux tout à fait comprendre.

En revanche, les plus humbles, qui sont ravis d'être publiés en français, se montrent très chaleureux dans leurs échanges avec leurs traducteurs. C'est ainsi que Susin Nielsen, une auteure canadienne que je traduis, est devenue une véritable amie au fil des romans et des rencontres à Paris.

Quels sont tes rapports avec les éditeurs ?

Très variés. Quelques éditrices sont des amies proches, datant de ma vie d'avant ; il y en a d'autres que je ne vois jamais. Avec le mail et le téléphone, il m'est même arrivé de traduire plusieurs livres pour une éditrice avant de la rencontrer !

Mes rapports avec elles (ce sont toutes des femmes) sont sans doute facilités par le fait que j'ai moi-même été éditrice. Du coup, j'ai l'impression que nous parlons un langage commun : d'un côté, je sais bien ce qu'est un devis, un planning, une réunion commer-

ciale, une réunion de représ, un téléphone qui sonne toute la journée, je connais leurs contraintes ; de leur côté, elles ne peuvent pas trop de me rouler dans la farine ! Je suis attentive aux délais et je les consulte sur les choix de traduction qui, à mon sens, relèvent de l'éditorial, mais je ne les dérange pas tous les deux jours au téléphone, parce que je sais qu'elles travaillent sur quinze livres à la fois... au fond de moi, j'ai encore des réflexes d'éditrice.

Ce qui, bien sûr, n'empêche pas que nous, traducteurs, devons nous battre de toutes nos forces contre les mauvaises pratiques. J'ai la chance de ne pas trop en être victime parce que je travaille pour des maisons honnêtes et que si cela ne va pas je passe à autre chose. Mais c'est malheureusement un luxe, j'en ai bien conscience. Il est vraiment capital de lire attentivement les contrats et de ne pas hésiter à demander conseil.

As-tu collaboré avec d'autres traducteurs sur un livre ? Souhaiterais-tu le faire ?

Cela m'est arrivé à deux reprises, avec un copain traducteur qui débutait en même temps que moi. Comme il est aussi musicien de rock, il a été un apport précieux lors de la traduction d'un livre sur Led Zeppelin ! Je ne sais même pas comment je m'en serais sortie sans lui. Nous avons traduit chacun une moitié puis échangé. C'était intéressant pour un texte documentaire, mais avec mes romans je suis très possessive, je ne suis pas sûre que j'arriverais à partager ! Cela m'amuserait de le faire sur un roman à plusieurs narrateurs : récemment, j'en ai traduit un écrit par un homme et une femme qui alternaient les chapitres. J'ai eu toutes les peines du monde à trouver une voix différente pour ces deux narrateurs, et j'ai regretté de ne pas avoir pensé à proposer à l'éditrice une traduction à quatre mains. Cela m'aurait obligée à accepter – et même à accueillir avec joie – des tournures, des manières d'écrire qui ne soient pas les miennes.

Comment vis-tu la précarité inhérente à ce métier ?

Je sais que mon expérience va un peu à contre-courant, mais, paradoxalement, je me sens bien moins précaire que quand j'étais sala-

riée – parce que les postes salariés sont fragiles dans l'édition, surtout l'édition de beaux-livres, et que si j'avais été licenciée économique à 45 ans – ou à 49, juste avant que mon licenciement ne coûte trop cher –, j'aurais eu à peu près zéro chance de retrouver un poste. Je n'aurais plus eu de travail du tout. Alors que quand on est à son compte, on peut avoir des hauts et des bas, des années plus ou moins fastes, mais on n'a pas *rien*, il n'y a pas ce gouffre. Si le téléphone ne sonne pas aujourd'hui, il peut toujours sonner demain. Cela dit, la baisse régulière des rémunérations en euros constants me désole, les mauvaises pratiques de certains éditeurs sont consternantes, et il nous faut sans relâche lutter contre. Mais le monde du salariat est très cruel aussi, et très aliénant, car c'est toute votre personne qui est jugée en permanence. Alors que quand je rends une traduction, je sais qu'elle seule sera jugée. Et ça, je l'assume nettement mieux.

Penses-tu avoir des partis pris stylistiques ?

J'espère que non, surtout pas ! Cela dit, j'ai sûrement des tics d'écriture, et les bons relecteurs/trices sont des alliés précieux pour les repérer et les éradiquer !

Pratiques-tu une forme d'autocensure ?

En jeunesse, il y en a probablement toujours un peu : je mettrais sûrement beaucoup plus de gros mots sinon. Mais j'ai plutôt le réflexe inverse : je tente parfois des choses en étant pratiquement sûre que cela ne passera pas la barre des relectures... et parfois ça passe ! Je ne parle pas seulement de l'argot, des tournures orales. À l'inverse, j'ai traduit l'an dernier une petite série d'ouvrages jeunesse de très bonne qualité, destinés à un public très jeune (à partir de 9 ans). Je me suis beaucoup interrogée sur le niveau de langue que je devais employer. Mais je me suis dit que, après tout, c'est en lisant enfant que j'avais appris du vocabulaire, alors je m'en suis donné à cœur joie. J'ai veillé à ce que la structure des phrases soit claire et fluide, mais je me suis lâchée sur le lexique, j'ai même casé un « maître-queux », qui n'était pas évident dans un livre pour cette

tranche d'âge. Eh bien, mon éditrice a tout gardé et m'a même encouragée, et nous avons eu raison puisque la série a connu un succès immédiat et durable. Ce qui rejoint ce que je disais plus haut : il ne faut pas sous-estimer le jeune lecteur.

Quelles réflexions t'inspire le mythe de Babel ?

Euh... je n'y crois pas ? Je veux dire que parler tous la même langue, c'est un fantasme, bien sûr, ce serait pratique, mais est-ce qu'on se comprendrait mieux au fond ? Chaque langue est tellement liée à la culture qui lui a donné vie que de toute manière, même si nous avions une langue unique, elle serait colorée différemment dans chaque partie du monde... jusqu'à devenir une autre... bref, non, une langue unique, ce n'est pas possible.

En revanche, les esprits grincheux ont beau râler contre le *globish*, j'aime bien cette idée d'une sorte de *lingua franca* assez souple pour que tout le monde arrive à la baragouiner sans complexe, à sa manière, et que tout le monde se comprenne ainsi – du moment que chacun garde aussi sa langue, avec sa richesse, son histoire, ses subtilités. Je m'en suis fait la réflexion lors d'un voyage à Petra (oui, je sais, ça fait très snob !). J'étais au milieu de ces ruines et le guide nous expliquait que du temps des Nabatéens, cet endroit était un carrefour commercial où se croisaient des Romains, des Byzantins, des Perses, des Arabes, des Orientaux et que sais-je encore. Et que tout ce petit monde communiquait dans un latin épouvantable... exactement comme on le fait de nos jours en anglais, que ce soit à Hong Kong, à Dubaï ou à Rio. C'est peut-être ça, la langue de Babel ? C'est pratique et efficace, mais cela sert au commerce ou à l'amitié, pas à la littérature.

Quelle définition donnerais-tu du traducteur ?

Ce n'est pas vraiment une définition, plutôt une description : je fais partie de ceux qui voient le traducteur comme un artisan ou, allez, un artisan d'art : il y a là-dedans du savoir-faire, de la technique, une compétence spécialisée et très maîtrisée, du travail minutieux. La partie « créative », c'est la dose d'interprétation et cela se rap-

proche davantage de ce que fait un musicien ou un comédien lorsqu'ils interprètent une œuvre écrite par un autre.

Et puis, on passe son temps à soupeser, à pondérer, à chercher la bonne distance avec le texte original : c'est aussi un travail d'équilibriste.

Donc, ma définition du traducteur serait : un brodeur-violoniste, ou une dentellière-comédienne, mais qui fait son travail sur un monocycle.

Que t'inspire l'adage « *traduttore traditore* » ?

Le jeu de mots était bien trouvé, sans doute, mais le problème est justement que ce soit devenu un adage. J'en suis agacée, comme la plupart des traducteurs sans doute, puisque tout ce que nous faisons en permanence, justement, c'est travailler à *ne pas trahir*. Tout ça pour s'entendre dire que, de toute manière, c'est fichu d'avance, on va trahir ? Ah, non, alors ! Je préfère de loin le « dire presque la même chose » d'Eco. C'est moins négatif, et plus proche de la vérité. On ne dit sans doute presque jamais exactement la même chose, mais ce n'est pas pour autant qu'on trahit.

La traduction a-t-elle modifié la perception que tu as de ta langue maternelle ?

Disons qu'elle m'y a rendue plus attentive. Je tends davantage l'oreille aux différents parlers, par exemple, pour tâcher d'en mettre des miettes dans la bouche de mes personnages. Ce faisant, j'ai constaté que j'avais mon français à moi, que je partage en partie avec ma famille, en partie avec mon cercle amical, comme tout un chacun. Telle expression me vient de mon arrière-grand-tante, telle autre d'une vieille blague avec mes sœurs, telle autre d'amis bretons. C'est la langue intime, et nous avons chacun la nôtre. Parfois, quand le contexte s'y prête, j'en mets un peu dans mes traductions : je pense que cela leur donne de la chair, de manière invisible, même si les gens ne savent pas d'où ça vient, à quoi ou à qui j'ai pensé en écrivant telle ou telle expression.

Je suis aussi beaucoup plus sensible qu'avant à l'étymologie, à ce

qu'elle nous dit sur le sens profond d'un mot, sur son champ lexical, sur ses liens souterrains avec d'autres mots, dans d'autres langues, justement. Je trouve cela fascinant.

Je n'arrête pas de redécouvrir la richesse de notre langue – parce que, confrontée à une difficulté comme une répétition, une euphonie, une lourdeur, je me rends compte qu'il y a toujours, mais toujours toujours, une solution de rechange élégante. On ne la trouve pas à tous les coups, ou pas toujours du premier coup, mais elle est là. Comme si tout était prévu, comme si après des siècles de littérature tous les cas avaient été envisagés, des dérivatifs trouvés. Je ne l'avais pas remarqué avant de traduire.

Que t'inspire ce rapport entre deux langues sur la langue de manière générale ?

Je suis toujours abasourdie de voir à quel point anglophones et francophones disent à peu près tout de manière inversée. Ce n'est pas seulement dans l'ordre des mots : même le point de vue du locuteur n'est pas le même, jusque dans les moindres détails ; nous *remplissons* une assiette, ils *empilent* la nourriture dessus (pour nous, l'assiette est un contenant même si elle est plate, pour eux elle est un support)... Pour traduire de l'anglais, il faut donc souvent commencer par tout mettre sens dessus dessous. Lire en anglais fait un peu le même effet que rouler à gauche : il y a comme un léger décalage de perspective. L'anglais décrit volontiers les intervalles, le mouvement d'un état à un autre, alors que le français, pour raconter la même scène, va plutôt s'arrêter sur les points fixes : je dis en français que je travaille chez moi (c'est statique), alors qu'un Américain travaille *de* chez lui (on voit le travail s'envoler de chez lui pour atterrir sur le bureau de l'éditeur). Et pourtant, le rendu d'un texte, ce qu'on en retient après l'avoir lu, peut être très proche. Il y a une alchimie là-dedans que je ne m'explique pas vraiment, mais que j'aime bien contempler.

J'admire de manière égale le génie de ces deux langues : l'anglais est le champion de la souplesse et de l'efficacité, le français dispose d'un arsenal grammatical contraignant mais merveilleux quand il est bien maîtrisé. Avec l'anglais, on joue aux Lego, c'est très amusant. En

français, j'ai l'impression de fouiller dans une grosse boîte à outils, de me demander en permanence s'il ne vaut pas mieux mettre une rondelle sous cet écrou...

Ce qui m'étonne toujours, aussi, dans les textes en anglais, c'est la grande place laissée au sous-entendu : souvent, les articulations du texte sont absentes ou très rudimentaires (par exemple, ils utilisent peu l'équivalent de « c'est untel qui me l'a dit », préférant écrire simplement « untel me l'a dit »). Tout porte à croire que le lecteur anglophone devine les enchaînements sans qu'ils soient explicités – sauf par l'italique d'insistance, qui indique la prononciation et, du même coup, l'intention. En français, on se voit souvent obligé, pour donner du relief, d'ajouter des petites chevilles discrètes – qui feront apparaître l'enchaînement des faits et des idées, les rapports de cause à effet, le fait que si tel personnage dit ceci, c'est en réaction à cela. Et je m'interroge toujours : les anglophones sont-ils culturellement plus doués que nous pour deviner le sous-entendu ? Ou bien est-ce une question purement linguistique ? À ce jour, c'est encore un mystère.

Qu'aurais-tu à dire sur « l'erreur » en traduction ?

Une des choses que j'aime beaucoup dans la traduction, c'est qu'aucune grande question n'a de réponse tranchée. Les débats sur notre liste¹ le montrent bien : à une question posée, il y a souvent une infinité de réponses possibles – et seul le traducteur, qui connaît bien son texte, sait laquelle est la bonne. Ou du moins celle qu'il considérera comme la bonne, et qu'il assumera comme telle. Les autres seraient-elles des erreurs pour autant ? Pas forcément – hormis les contresens grossiers, bien sûr. Qui peuvent être très drôles, d'ailleurs.

En résumé, pourquoi traduis-tu ?

Je l'ai réellement compris, en fait, après avoir choisi cette voie, en pratiquant : jamais je n'avais pris tant de plaisir à travailler. Comme

1 Il s'agit d'une liste de discussion créée par l'ATLF et permettant à ceux de ses membres qui le souhaitent de poser des questions et d'échanger sur des points de traduction.

le dit Edmond Raillard², c'est un bonheur que d'écrire toute la journée, sans avoir l'angoisse de la page blanche. Je n'ai aucune frustration d'écrivain, j'adore le processus de l'écriture, le choix du mot juste, mais je ne m'imagine pas écrire de la fiction. Alors dans mon cas, écrire un livre qui est déjà inventé, c'est le bonheur !

Quand on traduit un bon texte, on est porté par ce qui se dégage de la VO, et ça c'est vraiment magique : on voit apparaître sous ses doigts un texte en français que l'on n'aurait jamais créé soi-même, et qui sort pourtant de vous... c'est très mystérieux, et assez grisant.

Bibliographie sélective

Meg Rosoff, *Au bout du voyage*, Paris, Albin Michel, 2014.

Matt Haig, *Humains*, Paris, Hélicium, 2014.

Susin Nielsen, *Le Journal malgré lui de Henry K. Larsen*, Paris, Hélicium, 2013.

David Walliams, *Mamie Gangster*, Paris, Albin Michel, 2012.

Neil Gaiman, *L'Étrange Vie de Nobody Owens*, Paris, Albin Michel, 2009.

Sherman Alexie, *Le Premier qui pleure a perdu*, Paris, Albin Michel, 2008.

2 Voir l'entretien publié dans le numéro 46 (hiver 2014) de *TransLittérature*.

Richard Jacquemond
traducteur de l'arabe (Égypte)

Entretien mené par Corinna Gepner

Pourriez-vous nous dresser une sorte d'état des lieux de la littérature arabe traduite en France aujourd'hui ?

Actuellement, deux grands domaines représentent l'essentiel des publications : la littérature moderne et la littérature islamique – donc religieuse, ancienne ou moderne, y compris le soufisme, où il y a une tradition française très forte de publications et de recherche. En littérature proprement dite, on trouve surtout de la littérature moderne, ce qui est une tendance assez récente parce que, longtemps, on n'a valorisé que la littérature arabe classique ; dans la tradition orientaliste, la culture arabe était considérée comme ayant produit de grandes œuvres à l'âge classique (du VII^e au XII^e siècle en gros) et on ne s'intéressait pas à la production moderne, on considérait qu'elle n'était capable que de donner des imitations (forcément inférieures à l'original) de la prose européenne. À partir des années 1970, ce regard a changé, on a commencé à s'intéresser à la littérature contemporaine, notamment parce que c'est un moyen privilégié pour comprendre les sociétés arabes d'aujourd'hui. Au même moment, de nombreux intellectuels arabes ont émigré en France, souvent parce qu'ils étaient persécutés dans leur pays, et beaucoup ont joué un rôle essentiel de médiateur. Ainsi de Farouk Mardam Bey, qui dirige depuis 1995 les collections Sindbad et Mondes arabes d'Actes Sud, le principal éditeur d'ouvrages arabes traduits en France (en 1995, Actes Sud a repris le fonds et le nom des éditions Sindbad, qui étaient dans les années 70 et 80 le principal éditeur de littérature arabe traduite en France). Du coup, aujourd'hui, on néglige l'héritage arabe classique

et il y a de grandes lacunes dans ce domaine. Regardez par exemple les traductions de l'arabe en Pléiade : à part le Coran, il n'y en a que trois : les *Mille et une Nuits*, le *Livre des exemples* d'Ibn Khaldoun, et une anthologie de voyageurs arabes. Aucune anthologie de poésie ancienne, ni de grande littérature d'*adab* : c'est très mince.

Il existe aussi un domaine arabe aux éditions du Seuil.

Oui, c'est nouveau. Le Seuil a confié ce domaine à un jeune traducteur, Emmanuel Varlet, qui fait découvrir de nouveaux auteurs : l'Irakien Ali Bader, le Saoudien Mohamed Hassan Alwan, l'Égyptien Mohamed Salah Al-Azab...

Comment en êtes-vous venu à la traduction et pourquoi avoir choisi l'arabe ?

Au départ, c'était un projet touristique ! J'avais fait le routard en Amérique du Sud, j'avais appris l'espagnol au lycée. En Amérique du Sud, on circule avec l'espagnol dans tout un continent. J'ai voulu faire un voyage du même type autour de la Méditerranée et je me suis dit, je vais apprendre l'arabe – j'ignorais alors qu'il y a bien plus de variations entre les divers parlers arabes qu'entre le mexicain, le péruvien ou le colombien. Je me suis inscrit à la fac à Aix et, très vite, je suis tombé amoureux de cette langue. J'avais fait d'autres études auparavant, droit et sociologie, sans passion. En m'initiant à l'arabe, je me suis découvert une vocation. Et quand un de nos professeurs nous a annoncé qu'il y avait la possibilité de poursuivre l'apprentissage au Caire, avec une bourse de neuf mois, j'ai renoncé à mon projet de voyage et j'ai décidé d'aller au Caire. J'y suis arrivé en octobre 1983. C'était un vrai choc. Ma première réaction a été de me dire : « Neuf mois c'est rien, c'est neuf ans qu'il me faut ici ! » On est tout de suite saisi, absorbé par l'Égypte. La foule cairote, les rapports sociaux empreints de civilité, la richesse culturelle, le climat... Bref, j'ai passé en tout plus de quinze ans au Caire, avec différents statuts : étudiant, coopérant, chercheur. J'ai épousé une Égyptienne, et c'est devenu comme ma seconde patrie.

La traduction est venue très vite. Je m'étais mis à l'arabe tard, à vingt-

quatre ans, il fallait commencer à penser à un avenir professionnel, donc j'étais pressé. La traduction m'est apparue comme le moyen d'accélérer l'apprentissage de la langue. Pendant ma première année de boursier au Caire, je faisais des traductions pour la *Revue de la presse égyptienne* que publiait alors le CEDEJ, le centre de recherches français. Et quand Claude Audebert, ma professeure d'arabe, qui est spécialiste de poésie arabe classique, a été contactée pour la traduction d'un roman égyptien contemporain, elle a proposé mon nom. J'ai fait un essai qui a été accepté. C'était pour la collection « Lettres arabes » chez Lattès, financée par l'Institut du monde arabe. C'était la première collection de littérature arabe traduite hors « ghetto », chez un éditeur grand public. Douze titres sont parus dans cette collection dans la seconde moitié des années 1980. C'est ainsi que ma première traduction (Maguid Toubia, *Combat contre la lune*) est parue avant même que j'aie ma licence d'arabe !

J'avais traduit ce livre pendant mon premier séjour au Caire. Je rencontrais régulièrement l'auteur, qui me donnait toutes les explications linguistiques et anthropologiques dont j'avais besoin. Comme j'avais une bonne écriture en français, j'ai réussi comme ça, un peu miraculeusement, à tenir les deux bouts de l'opération. Cela m'a aussi permis de comprendre très tôt, puisque je pratiquais les deux en même temps, la différence entre la traduction littéraire et la version universitaire.

Par la suite, comme beaucoup de traducteurs littéraires débutants j'imagine, je me suis senti investi d'une mission. On découvre un espace littéraire très riche, inconnu chez nous, on voudrait traduire tout ce qu'on lit ! Et donc j'ai continué. Au début, j'apportais des textes aux éditeurs et, ensuite, j'ai peu à peu cessé, au fur et à mesure que j'étais davantage sollicité. C'est ainsi que je suis devenu le traducteur attitré d'un des principaux écrivains égyptiens, Sonallah Ibrahim, dont j'ai publié huit traductions.

C'est vous qui l'aviez apporté ou on vous l'a proposé ?

Un peu les deux. En 1991, Yves Gonzalez-Quijano, qui démarrait la collection « Mondes arabes » chez Actes Sud avec une traduction de Sonallah Ibrahim, voulait en même temps publier son premier

roman, un texte court et très fort, paru en 1966 et aussitôt censuré en Égypte. On s'était connus au Caire, où je résidais alors et où j'étais en contact avec l'auteur, pour un projet de traduction d'un autre de ses romans. Yves m'a donc sollicité et ma traduction de *Cette odeur-là* est parue en 1992, en même temps que la traduction d'Yves du roman intitulé *Le Comité*. Ces deux titres ont lancé la collection. Et ensuite, j'ai continué à traduire Sonallah Ibrahim.

Vous avez évoqué la grande diversité des parlers arabes. Pourriez-vous expliquer quelles sont les spécificités de l'arabe égyptien ?

L'arabe écrit est le même partout, mais il est toujours plus ou moins marqué par un substrat local. C'est du même ordre que quand vous traduisez, de l'allemand, un auteur suisse ou autrichien. Maintenant, les éditeurs précisent le pays d'origine, après « traduit de l'allemand », de l'anglais, de l'espagnol, etc. Dans toutes les langues littéraires qui ont une grande aire de diffusion, il y a toujours un ancrage local, qui fait qu'il y a des usages spécifiques qui transparaissent dans l'écrit, indépendamment de la diversité des parlers. Cela vaut aussi pour l'arabe. La littérature d'Égypte a cette particularité que, au sein de l'aire arabe, c'est celle qui puise le plus volontiers dans les parlers locaux. On peut l'expliquer sociologiquement : c'est parce qu'ils ont été longtemps en position dominante dans le monde arabe que les écrivains égyptiens sont ceux qui ont le rapport le plus décomplexé à la norme linguistique. C'est une règle qu'on retrouve peu ou prou dans tous les espaces linguistiques : les écrivains périphériques, pour s'imposer, sont davantage contraints de gommer leur vernaculaire que les écrivains centraux. Aujourd'hui, la domination égyptienne est beaucoup moins marquée, cela se traduit notamment dans le fait que cette tendance à « localiser » l'arabe écrit se diffuse un peu partout. Ce qui complique d'autant la tâche du traducteur. Certains traducteurs de l'arabe n'hésitent pas à voyager, à traduire des auteurs de divers pays, mais beaucoup ont un ancrage local. Personnellement, je ne traduis que des auteurs égyptiens – la seule exception, c'est un récit du Marocain Mohamed Berrada (*Comme un été qui ne reviendra plus*), mais qui est consacré à ses souvenirs d'étudiant au Caire !

Cela vous oblige-t-il à un travail particulier dans la restitution en français ?

On ne peut pas traduire l'arabe local par du français local, pour moi cela n'a pas de sens. Mais il faut connaître le contexte local pour pouvoir traduire correctement. Il m'arrive de voir des erreurs de traduction dans des romans égyptiens qui s'expliquent par cette méconnaissance du contexte local par le traducteur. Je pense par exemple à un roman qui se déroule presque tout entier sur une sorte de péniche où se réunit une bande d'intellectuels caiotes pour fumer du haschisch, échanger les derniers potins et refaire le monde. Ces « péniches » sont en fait des maisons flottantes arrimées le long des rives du Nil, qui ne quittent jamais leur quai. Le deuxième chapitre de la version française s'ouvre sur cette phrase : « La péniche s'immobilisa sur les eaux grises du Nil. » Si le traducteur connaissait Le Caire, il n'aurait pas utilisé ce verbe qui implique que ce bateau se déplace, ce qui n'est pas le cas. D'ailleurs il aurait dû être alerté par le verbe utilisé par l'auteur, *istawa*, qui ne suggère pas de mouvement, mais un état fixe, immuable (c'est le verbe que le Coran utilise pour désigner la position de Dieu sur son trône). Il aurait fallu dire par exemple « La péniche trônait sur les eaux grises du Nil », pour suggérer cette connotation religieuse.

Comment travaillez-vous quand vous avez un texte à traduire ?

Je mélange un peu les étapes, je ne fais pas de premier jet jusqu'au bout. Je fais vingt à trente pages, et avant de continuer, je vais revenir dessus, ce qui va me permettre d'avoir ensuite un début relativement travaillé, et d'avancer plus vite ensuite. Mais je dois revenir plusieurs fois sur ce que j'ai traduit, même quand le texte est apparemment très simple. La traduction de l'arabe demande beaucoup de réécriture d'une manière générale, en raison de l'écart important entre la manière dont on exprime les choses en français et en arabe. Le plus typique, c'est la question du temps : l'arabe n'a pas de temps verbaux, mais deux modes, l'accompli et l'inaccompli, qui ne correspondent ni au passé et au présent, ni à l'indicatif et au subjonctif. À chaque livre, j'hésite longuement avant de choisir le temps de

la narration en français. J'ai eu une expérience saisissante de cette difficulté de la traduction arabe le jour où, en traduisant un roman de Sonallah Ibrahim, je suis tombé sur une longue citation (près d'une page) de *Memoria del fuego* d'Eduardo Galeano, que Sonallah avait traduit lui-même en arabe à partir de la version anglaise. À l'époque, il n'y avait pas de traduction française disponible (l'extrait provenait du troisième volume de *Memoria del fuego*, qui n'avait pas encore été traduit en français). Connaissant l'espagnol, je suis donc retourné à l'original. Je n'ai jamais traduit de l'espagnol de manière professionnelle, mais ces quelque vingt ou vingt-cinq lignes m'ont coûté moins d'efforts que n'importe quelle page d'arabe, alors que j'ai au moins trois mille pages de traduction d'arabe derrière moi ! Quand je pense que mes collègues traducteurs d'espagnol sont payés au même tarif ! Après vingt ans de traduction d'arabe, c'est toujours pareil. On ne va pas plus vite. Il y a un très gros travail de reformulation.

Justement, parlons de la question matérielle. Vous ne vivez pas de votre travail de traduction.

Non. J'ai été coopérant, puis chercheur en Égypte et, depuis 1999, je suis universitaire. Dans tous les cas la traduction est restée un à-côté par rapport à mon activité principale. Je traduis beaucoup moins qu'un traducteur à plein temps, mais j'en suis quand même à une vingtaine de titres. D'abord Sonallah Ibrahim, avec qui je forme un vieux couple ! Ce qu'il écrit n'est pas forcément ce que je voudrais traduire en priorité, il m'arrive de m'enthousiasmer pour des textes que je ne traduirai jamais, faute de temps et parce que je donne la priorité à ma fidélité à Sonallah.

Cela dit, mon travail de traducteur et mon travail d'enseignant-chercheur sont très liés. J'ai deux pans dans ma recherche : la sociologie des écrivains et de la littérature en Égypte et dans le monde arabe, avec une méthodologie inspirée de Bourdieu. Je réfléchis à la manière dont tel contexte, telle histoire intellectuelle, culturelle, sociale, en Égypte en particulier, a produit tel type de littérature et d'écrivain, aux rapports complexes entre l'État, la société, l'intelligentsia. L'autre versant de ma recherche est la sociologie de la traduction. Je ne

m'intéresse pas tant à la traduction du point de vue linguistique, qu'aux raisons pour lesquelles on traduit tel type de livre à tel moment et pas tel autre, selon quelle logique éditoriale, dans quel contexte géopolitique. Je travaille plus généralement sur l'exportation de la culture et de la littérature arabes contemporaines à travers les flux de traduction de l'arabe vers les langues européennes, et vice versa. J'ai publié dans *TransLittérature*, il y a longtemps, un article montrant que traduire de l'arabe vers le français et du français vers l'arabe sont deux métiers différents, parce que les langues sont dans des situations très différentes¹.

Et que pensez-vous du paysage actuel de la traduction de l'arabe en France ?

Entre mes débuts il y a trente ans et aujourd'hui, il y a un progrès considérable. Vers 1985, il y avait quinze ou vingt titres traduits en littérature arabe contemporaine, dont la plupart étaient invisibles en librairie. Aujourd'hui, dans n'importe quelle bonne librairie, vous avez un véritable rayon de littérature arabe. Souvent classée par pays, en mêlant les auteurs arabes francophones ou traduits de l'anglais avec les arabophones. La répartition n'est pas forcément très judicieuse. Et sur les librairies en ligne vous trouvez plusieurs centaines de titres. Voilà pour le positif. Ce qui l'est moins, c'est que cette littérature reste très marginale dans le paysage éditorial français. C'est d'autant plus irritant qu'on est dans un pays qui compte une forte minorité d'origine arabe, un pays qui a de multiples liens avec cette histoire, ces sociétés. Mais cette minorité est défavorisée socialement, donc peu consommatrice de livres et, comme elle est surtout d'origine maghrébine, elle se tourne d'abord vers les auteurs maghrébins, qui, sur le marché français, sont principalement des auteurs d'expression française.

1 « Traductions croisées Égypte-France », *TransLittérature*, 7, été 1994 (http://www.translitterature.fr/auteurs-article.php?id_numero=7&id_auteur=51&id_article=81&page=10&page2=1).

J'imagine en plus que la littérature arabe en France n'est pas représentée de manière très homogène.

Bien sûr, cela reste très lié au contexte politique. En ce moment, c'est compliqué parce qu'il y a en France des crispations, pour dire les choses gentiment, vis-à-vis de tout ce qui vient de cette région du monde. L'intérêt pour la littérature qui vient de ces pays est toujours biaisé. On va chercher des témoignages, des documents, on ethnicise, on politise. Il n'y a pas le regard d'égal à égal qui fait qu'on va traiter un auteur arabe comme on traite un auteur allemand, italien, voire israélien. La littérature israélienne est vue comme ayant une dimension universelle parce qu'il y a cette tradition du Juif porteur d'un universel, alors que l'Arabe, lui, est toujours particulier. Il n'est jamais universalisable. C'est très difficile pour l'écrivain arabe d'être perçu comme porteur d'un message universel, aussi bien en termes esthétiques que politiques. On est toujours dans cette difficulté-là, qui ne va pas en s'arrangeant dans le contexte actuel.

Un exemple significatif : il n'y a eu pratiquement aucun texte de prose syrien traduit jusqu'en 2011. Depuis, il y a eu toute une série de traductions, très liées évidemment au contexte. C'est tout de même incroyable : la Syrie et sa littérature existaient avant 2011 ! Pour l'Égypte, il y a eu un phénomène comparable : à l'époque de Nasser le pays était *non grata* ; il est redevenu fréquentable à partir du milieu des années 1970, après le revirement d'alliances de Sadate et surtout après son voyage à Jérusalem et la paix avec Israël. C'est à partir de là qu'on a vraiment commencé à traduire les écrivains égyptiens.

Hormis les Égyptiens, en France, on traduit surtout les auteurs palestiniens et libanais. Pour le Liban, cela s'explique par ses liens étroits avec la France, qui remontent au XIX^e siècle, par le statut de Beyrouth comme capitale littéraire arabe concurrente du Caire, et aussi par le fait que la diaspora libanaise en France est plus favorisée socialement que la diaspora maghrébine. Pour la Palestine, c'est encore une fois lié à un contexte politique. Donc en gros, les trois quarts de ce que vous pouvez lire en français traduit de l'arabe, c'est Égypte, Liban, Palestine. Si vous lisez un auteur maghrébin, il y a neuf chances sur dix pour que ce soit un écrivain francophone. Les

Maghrébins arabophones sont victimes d'une double domination, par leurs compatriotes francophones et par leurs pairs orientaux arabophones.

Une dernière question : est-ce que vous auriez une définition à donner du traducteur ?

Non, et je ne crois pas qu'on puisse en donner une. Pas davantage que pour les écrivains. Il y a mille manières d'être traducteur, des parcours et des histoires très variés, dans un même contexte et plus encore dans des temps et des lieux différents. Il y a eu beaucoup d'avancées récemment dans les *translation studies* – je trouve l'appellation anglo-saxonne moins pompeuse que la « traductologie » française –, ainsi que dans l'histoire des traductions et des traducteurs, mais il y a encore beaucoup à faire. Par exemple, une grande enquête sociologique sur la condition du traducteur, à la manière de celle de Bernard Lahire sur les écrivains (*La Condition littéraire*).

Bibliographie sélective

Auteur :

Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine, Arles, Actes Sud, 2003.

« Translating in the Arab World », *The Translator*, 21/2, 2015, Londres, Routledge (en codirection avec Samah Selim).

Traducteur :

Sonallah Ibrahim, *Cette odeur-là*, Arles, Actes Sud, 1992 ; *Les années de Zeth*, Arles, Actes Sud, 1993 ; *Le petit voyeur*, Arles, Actes Sud, 2008.

Naguib Mahfouz, *L'Amour au pied des pyramides*, Arles, Actes Sud, 1997.

Ahmed Khalid Towfik, *Utopia*, Paris, Flammarion, Ombres noires, 2013.

François-Michel Durazzo
traducteur de l'espagnol, du catalan
et de quelques autres langues...

Entretien mené par Claire Darfeuille

Vous avez toujours baigné dans la langue corse, la littérature, et commencé très jeune à écrire des poèmes, avant d'aborder la traduction...

J'ai été initié à la littérature tout enfant par une tante comédienne, Monique Royer, qui donnait des récitals de poésie et me demandait de l'aider à apprendre ses textes. Elle avait un répertoire de 40 000 vers. À 14 ans, je me suis mis moi-même à écrire des poèmes, en me posant déjà la question de la langue. J'entendais mon père parler corse ou à l'occasion italien, ma mère français, et on passait sans arrêt d'une langue à l'autre. J'étais né à Paris, mais nous retournions chaque été au village. Toutes les expériences fondatrices – l'amour, l'amitié, la nature, la découverte de l'horizon ou du temps à travers le récit des anciens – se sont faites pour moi en Corse. Je suppose que si j'écris plus volontiers en corse, c'est parce que la poésie suppose un retour sur les choses les plus fondamentales, les plus personnelles de l'être. En même temps, pour partager ces textes, pour les mettre à l'épreuve, je me traduis en français. Donc, dans mon expérience d'adolescent, je suis d'abord traducteur de moi-même. Parallèlement, je me passionnais déjà au lycée pour le grec et le latin, faisant de la traduction de ces langues un exercice journalier. Pour ma génération, quand on se destinait aux lettres, ne pas faire de latin était impensable. À dix ans, j'ai reçu les dictionnaires et les livres de mes grands-parents...

Comment passez-vous de la version grecque et latine à la traduction de l'italien, de l'espagnol, du turc, de l'hébreu et des multiples autres langues que vous traduisez ?

En 1976, à 20 ans, avec Monique Royer, nous créons le Centre d'action poétique, qui a été très inspiré par Eugène Guillevic. Adolescent, je passais des heures chez lui. Je lui montrais mes poèmes, il me donnait des conseils et me racontait des anecdotes. Il me disait : « Tu sais ce que m'a dit Valéry et c'est Mallarmé qui le lui avait dit »... Le Centre d'action poétique a duré vingt ans. Nous avons invité 360 poètes et artistes dans la crypte de l'église de la Madeleine, dont beaucoup de poètes étrangers, parfois non traduits. C'est comme ça que je suis passé de la traduction scolaire à la traduction universitaire, pour rendre service... Et puis, au cours de mes études à la Sorbonne, j'ai rencontré ma première femme, Judéo-Espagnole de Turquie. À ses côtés, j'ai appris le turc, le judéo-espagnol – la langue des Juifs partis d'Espagne, enrichie d'apports locaux des pays qu'ils traversaient –, un peu d'hébreu et j'ai commencé à traduire les langues dans lesquelles j'étais capable de lire. Dans l'ordre chronologique : le français, le corse, l'italien, le portugais à la maison, l'anglais, le latin, l'espagnol et le grec à l'école, et plus tard le judéo-espagnol, le turc, l'hébreu, l'espagnol, le catalan...

Vous traduisez à présent principalement de l'espagnol et surtout du catalan ?

Oui, en ce moment, après quelques années principalement consacrées à l'espagnol, le catalan me dévore ! En 1990, je me suis remarié et emparé de l'espagnol. Comme j'avais rencontré ma femme espagnole en Italie, notre langue de communication était l'italien, mais Ana Maria m'envoyait des poèmes espagnols, parmi lesquels *Poemas del manicomio de Mondragón* (Hiperión, 1987), un recueil de Leopoldo María Panero. Je me suis mis à le traduire pour le comprendre. Peu de temps après, j'ai rencontré Roger Lahaye, alors directeur d'une collection de poésie européenne, au Marché de la poésie. Je lui ai montré quelques feuilles et il a décidé aussitôt de publier le recueil. Cela n'arrive qu'une fois dans une vie de

traducteur ! Un recueil a suivi un autre, pendant des années jusqu'à la première anthologie bilingue de 48 poètes catalans, pour Les Écrits des Forges. Déjà, j'avais décidé, à l'occasion de la traduction d'une anthologie de poètes d'Espagne qui comptait quelques Catalans et un Galicien, de ne pas traduire depuis la version espagnole, mais d'aller à la source. On ne traduit pas à partir d'une traduction. J'avais été fasciné par quelques poèmes du Catalan Jaume Pont, dont j'ai lu par la suite *Raó d'Atzar, poesia 1974-1989* (Edicions 62, 1990) dans une sorte de fièvre. J'ai cherché son numéro dans l'annuaire. Il m'a invité chez lui pour apprendre le catalan et nous sommes devenus amis. Je me souviens qu'un des poèmes qui m'avait le plus transporté s'appelait *Limit(s)*, il entraînait en résonance avec *Parois* de Guillevic. Tout à coup, je lisais Guillevic en catalan avec la même rugosité, et, en même temps, cela faisait écho au livre que j'écrivais en corse, *Finitarri* (Albiana, 2002), cela me donnait le vertige.

Dans ce cas de figure, vous êtes parti de la poésie pour aller vers la personne, et non d'une relation affective vers une langue ou une œuvre ?

Pour une fois, oui. Mais je n'aurais pas pu faire cela sans ce qui avait précédé. J'étais imprégné de tout ce que j'avais fait par le passé. Ce premier séjour chez Jaume Pont a été très riche. Il m'avait mis entre les mains de deux étudiants qui me faisaient parler catalan toute la journée. C'est lui qui m'a conseillé de lire *Le Jardin des sept crépuscules* de Miquel de Palol, selon lui « le plus grand roman de la littérature catalane moderne ». Au départ, j'en ai traduit quelques parties, que j'ai proposées à deux éditeurs, jusqu'à ce que Zulma décide de le publier. Laure Leroy est une femme audacieuse, capable de prendre des paris fous ! J'ai mis trois-quatre ans à le traduire.

Pendant cette activité traductrice vous laissez de côté votre propre création poétique ?

Oui, toutes ces traductions ont mis en sommeil ma propre création poétique. J'ai continué à écrire de la poésie en corse, mais sans

désir de la publier, d'autant plus que je m'étais absenté de l'île pendant vingt-cinq ans. Et puis, j'ai eu la curiosité « d'aller voir », car j'écrivais dans une langue que je n'avais jamais vraiment lue, que j'avais apprise en la parlant, et mal, et pour laquelle je n'avais pas de culture livresque. Un jour, au Salon de l'agriculture, sur l'étal d'un producteur de charcuterie, entre un morceau de *lonzu* et un de *coppa*, j'ai trouvé un recueil de poésies corse. Ce fut une révélation. Jacques Thiers, le préfacier de *D'oghje sí, d'Odiu nò*, y disait des choses qui me touchaient. Je l'appelle. Nous entrons en correspondance, en corse. Je lui envoie mes poèmes et deviens traducteur du corse, notamment de la première anthologie de poésie corse contemporaine en édition bilingue, *La Fougère / A Filetta* (Phi, Luxembourg, 2005) et de *Pé pé l'Anguille* de Sebastianu Dalzeto (Fédérop, 2010), le premier roman écrit en langue corse, en 1930. Mon rêve serait de placer chez un bon éditeur français un roman corse actuel, comme Jérôme Ferrari l'a fait en présentant Marco Biancarelli, qu'il traduisait chez Actes Sud. Le contexte européen et la reconnaissance des langues minoritaires a changé beaucoup de choses. Aujourd'hui, les éditeurs regardent la puissance de l'œuvre, ils se moquent de la langue dans laquelle elle a été écrite. Par exemple, j'ai proposé un roman corse à Liana Levi, qui m'a tout de suite dit : « Pourquoi pas ? ». En fait, ce qui m'intéresse, c'est moins la langue que l'œuvre. Je me passionne certes pour les langues, leur structure, leur univers, mais ce que j'aime avant tout, c'est la littérature. Je n'aurais pas l'idée de traduire en français une œuvre dont je n'estimerai pas qu'elle mérite le passage dans une autre langue.

Comment naît ce désir de faire passer une œuvre d'une langue à une autre ?

Eh bien, j'ai une œuvre entre les mains, je jouis de cette œuvre et j'ai alors une envie folle de la partager, de la vivre dans une autre langue, de l'entendre résonner dans une autre langue, c'est une pure volonté de partage.

Vous donnez une définition de la traduction sous la forme d'une équation : traduire = (écrire x partager). Pouvez-vous l'expliquer ?

Traduire, c'est lire de manière active. C'est lire et écrire en même temps. Il s'agit de marcher dans les pas de l'auteur, d'emprunter son chemin, et donc de vivre dans le partage. Une sorte de fausse gémellité. On devient l'autre, tout en étant soi-même, et on n'est jamais autant soi-même qu'en étant l'autre. Il y a une sorte de vertige du miroir... C'est, pour moi, une entreprise plus riche que d'écrire pour soi-même. D'ailleurs, je me dis souvent : « Pourquoi encombrer les éditeurs de mes propres écrits, si je peux traduire de grandes œuvres ? »

Existe-t-il selon vous différentes façons d'être traducteur ?

J'entrevois deux façons d'arriver à la traduction, il y a ceux qui l'approchent à travers les livres et leur formation universitaire, sans avoir de relation avec les locuteurs de cette langue autres que leurs professeurs, et ceux qui partent de leurs expériences familiales, intimes, amoureuses, de leurs voyages et de leurs rencontres. En ce qui me concerne, ces expériences ont déterminé mon rapport aux langues, mais j'ai aussi une formation en lettres, je suis passionné par la littérature grecque, latine, etc. J'aborde les langues d'une manière vitale, mais aussi d'une façon intellectuelle. D'ailleurs, je me demande si l'on peut partir d'une relation personnelle, humaine et affective, sans passer à un moment par un questionnement de type universitaire... Peut-on traduire sans formation littéraire, intellectuelle, en pur autodidacte ? Il y a quelques exemples, mais ils sont rares.

Il est difficile, selon vous, pour un traducteur, d'être autodidacte ?

Ce doit être plutôt rare, ne serait-ce que parce que les études universitaires donnent une certaine assurance à celui qui se lance dans la traduction littéraire. Elle fournit des outils. J'imagine qu'il faut à l'autodidacte de l'audace pour vaincre ses appréhensions face à l'écriture. Mais tout est possible. On ne doit pas être obsédé par les études. Je suis d'ailleurs convaincu que, quand on se met à traduire, il ne faut pas rester prisonnier de ce que l'on a appris en matière de traduction du-

rant ses études, ne serait-ce que parce que la traduction universitaire, sauf dans les masters de traduction littéraire spécialisée, est obsédée par la précision du signifiant, au détriment de tout ce qui importe le plus : l'atmosphère, la musique, le rythme, la couleur...

En fait, cela dépend aussi de la vision que l'on a de la traduction. Pour ma part, je veux produire un texte français totalement autonome. Je suis dans une démarche inverse de celle d'Antoine Berman, qui voulait pour sa part que l'on sente « l'étranger » dans le texte. Je pense à la Bible et à ses traductions calques. Berman s'inscrit dans cette grande tradition juive qui s'est illustrée au Moyen Âge en Espagne. Dans les traductions calques des Écritures, on remplace un mot hébreu par un mot espagnol en respectant la syntaxe. Comme si l'on considérait que, de façon intrinsèque, la syntaxe qui est l'architecture de la pensée était l'âme sacrée du texte et que, si on ne la respectait pas, on commettait un blasphème. C'est une tradition fascinante, car cela crée une sorte de monstre hybride et, d'une certaine manière, jamais un lecteur français qui ignore la langue source ne l'approchera autant. Transférer une telle démarche à la littérature moderne consiste à mettre en tension la langue cible pour lui faire dire les choses d'une façon qui ne lui est pas familière. C'est une école. La mienne est à l'opposé. Je respecte cette vision, elle peut m'intéresser, mais j'ai du mal à lire un roman entier, car j'ai l'impression d'entendre l'autre langue en décalage, ou de voir double. Un peu comme si, dans une interview, j'entendais l'étranger qui parle et en même temps son interprète. Cela me trouble. De mon côté, je cherche la récréation et donc je prends des libertés, un peu comme le faisaient les traducteurs au XIX^e siècle.

Comment expliquez-vous cette volonté de récréation ?

Quand je lis une œuvre, je reçois un bouquet de sensations, d'impressions, une émotion liée à un rythme... Si je garde le rythme de la langue originale, qui n'est pas habituel en français, je perds en musicalité. L'écart m'est insupportable. Par exemple, quand je traduis un sonnet, je tente de produire en français un sonnet dans les règles du sonnet français classique. Je veux qu'il soit autonome, que le lecteur oublie totalement que c'est écrit dans une autre langue.

Avez-vous déjà lu des traductions de vos propres écrits ?

J'ai lu des traductions de mes poèmes en anglais, en roumain, en bulgare... J'ai adoré la traduction en anglais. J'avais fourni un mot à mot corse-français au traducteur. J'ai eu l'impression que son auteur était quelqu'un d'autre, mais un autre que j'aimais. J'ai pensé : « Ce poète anglais est vraiment excellent ! », meilleur que le poète corse. Le traducteur avait la même conception de la traduction, à savoir la volonté d'établir un texte autonome.

Entre autres expériences, vous avez également traduit du québécois...

J'ai traduit Hélène Dorion en italien. En fait, je me suis encore posé la même question qu'avec le corse, car je parle l'italien, mais ne l'ai jamais appris. Il y a un moment où l'on a besoin de savoir jusqu'à quel point on sait. J'ai donc suivi des cours d'italien au lycée Fénelon. Une amitié est née avec mon professeur, Giovanni Cammelli, qui s'intéressait beaucoup comme moi à la traduction. De mon côté, j'avais toujours eu envie d'entendre la Québécoise Hélène Dorion en italien. On s'est mis à la traduire, deux à trois soirées par semaine, pendant trois ans, pour le plaisir d'être ensemble. On a envoyé notre traduction à un éditeur qui ne nous a pas répondu. Dix ans plus tard, en 2000, on a découvert que *La vita e i suoi fragili passaggi* était sorti chez Campanotto.

Vous n'avez pas protesté !

En Italie, c'est normal. Pour les poèmes d'Hélène Dorion, on avait pensé que tout envoyer, c'était convaincre.

Vous traduisez en parallèle de votre activité d'enseignant...

Je n'ai jamais arrêté d'enseigner. Je vais donner mes cours de grec et de latin en khâgne avec un immense plaisir.

Comment êtes-vous arrivé à traduire également du grec contemporain ?

Pour le grec, j'ai été contacté par Myriam Solal, une éditrice qui publie un livre par an, que des grands auteurs. Elle m'a proposé de traduire *Figure de l'absence* de Yannis Ritsos. Je lui ai répondu que j'enseignais le grec ancien, pas le grec moderne. Mais elle a répliqué que je n'aurais qu'à chercher dans le dictionnaire. Pour la convaincre que ce n'était pas possible, j'ai traduit trois poèmes à soumettre à un lecteur bilingue. Celui-ci n'a modifié qu'un verbe et j'ai dû continuer. J'ai traduit les trente-deux poèmes. Je vérifiais tout et, au final, je m'en suis sorti. Curieusement, j'ai même eu le prix Alain Bosquet de traduction poétique ! Mais, je ne l'aurais pas fait pour un roman, car pour donner un rythme en français qui permette une respiration dans le long terme, il faut être capable de lire vite. Si vous vous arrêtez sur chaque phrase, je doute que vous le trouviez. C'est très différent de la traduction d'un recueil ou d'un poème pour une revue. Je suis à présent occupé avec un deuxième roman de Miquel de Palol, *Le Testament d'Alceste*, 1 500 feuillets, j'y travaille depuis plus d'un an.

Est-il plus facile de continuer à traduire le même auteur ?

En fait, quand je traduis, je cherche à inventer une voix propre à l'auteur, à lui trouver sa voix en français. Au début, c'est un effort, le deuxième livre est souvent plus facile. Mais ce peut être une illusion. Je pense à ce sujet à ce que m'a dit un jour, sous forme de boutade, l'écrivain et traducteur Jean Portante. Nous avons deux conceptions très différentes du travail du traducteur. Un jour il m'a dit : « Je ne vois pas pourquoi on met le nom de l'auteur original sur la couverture de mes traductions, Jean Portante, ça suffirait ! » Et, en effet, Portante prête sa voix d'écrivain à un autre, comme Guillevic quand il traduit *Mes poètes hongrois* (Corniva, 1967), qui écrivent tous comme Guillevic... Et sans doute, le dialogue qui s'instaure à travers la traduction entre deux écrivains est-il passionnant. Pour moi, c'est l'inverse, je cherche une voix à l'auteur qui ne soit pas la mienne.

Vous décrivez la traduction comme une « opération d'amour »...

Oui, j'emprunte l'expression au titre d'un recueil de Juan Gelman, traduit par Jacques Ancet pour Gallimard en 2006. Car qu'est-ce que c'est qu'aimer ? C'est entrer dans l'autre, essayer d'épouser ce qu'il est, le faire soi, s'emparer de l'autre et en même temps lui permettre d'advenir, se l'approprier en lui donnant une autre identité, advenir en lui. Si je suis dans cette nécessité d'échange, c'est aussi parce que je suis jumeau. Le fait d'être deux, de penser à deux, structure mon rapport à la traduction et la manière dont je travaille. Ma sœur jumelle, qui est dans la haute couture, pour voir si une robe est bien faite, regarde l'ourlet et les coutures à l'intérieur. J'applique cette méthodologie à la traduction, je vérifie toutes les références culturelles, je veux tout comprendre, jusqu'aux détails invisibles par la suite au lecteur. Je vais jusqu'au bout de mes capacités intellectuelles, j'enquête.

Pour le *Vir Nemois* de Giuseppe Ottaviano Nobili Savelli, une épopée en hexamètres dactyliques latins du XVIII^e siècle, Jacques Thiers m'avait envoyé deux belles traductions italiennes des années 30, mais je me suis arrêté sur ce commentaire de Niccolò Tommaseo qui, dans sa préface à l'édition de 1848, disait : « *sfrondai un po'* », c'est-à-dire « J'ai un peu élagué... » Eh bien, cela m'a donné envie d'accéder à tout prix au manuscrit original. Marco Cini a retrouvé à Florence deux manuscrits dont l'un avec des corrections. À partir de ces clichés, j'ai cherché derrière les ratures, jusqu'à comprendre l'original... Mon émotion était intense de savoir que j'étais le premier traducteur. J'avais l'impression de marcher sur un manteau de neige intact. J'étais physiquement en Espagne mais, quand je traduisais, j'étais dans la montagne corse, au milieu des bergers, très loin de mon ordinateur. Et, en plein août, je grelottais avec mes personnages prisonniers de l'hiver corse... En traduisant *La Bête des diagonales* de Nestor Ponce, qui se passe à La Plata, en Argentine, j'ai travaillé avec un plan de la ville, suivant à la trace chaque personnage. Chaque détail, même invisible, doit être juste, c'est un peu obsessionnel. Pour traduire *Le torero Caracho* de Ramón Gómez de la Serna, je suis entré en contact avec un tailleur spécialisé et je me suis fait expliquer chaque détail de l'habit de lumière. Je suis même descendu chez

mon cordonnier pour avoir le nom précis d'un marteau. C'est l'envers de l'ourlet...

Vous semblez plus rapprocher la traduction d'un artisanat que d'une activité intellectuelle ?

Oui, pour traduire, je suis plus proche d'un travailleur manuel comme ma sœur que des théoriciens, je ne me contente pas de l'idée, il me faut la chair, les objets, les choses de la vie. Pour la traduction du roman *Sirena selena* de la Portoricaine Mayra Santos-Febres (à paraître chez Zulma en septembre), dont le personnage principal est un transsexuel, je ne suis pas allé faire l'expérience de la transsexualité, mais je suis entré en contact avec un transsexuel, qui est en train de lire la traduction, j'ai besoin de m'assurer que cela sonne juste. Quand je ne peux pas accéder à un univers moi-même, je sou mets le texte à un autre regard. J'attends la réponse et je changerai tout ce qui doit être changé. Dans *Le Jardin des Sept Crépuscules*, il y a une démonstration mathématique. J'ai essayé de résoudre l'équation par moi-même, mais je bloquais, alors j'ai été voir un de mes collègues de maths. En fait, il y avait une erreur dans les chiffres, donc l'équation était fautive. Il m'a expliqué le problème et corrigé des termes qui ne convenaient pas. Quand on traduit, on a affaire à des mondes multiples et personne n'est spécialiste de tout. Il faut se renseigner. Pour Palol, le travail est énorme, car bourré de références érudites. J'ai dû faire des incursions dans la sociologie, la philosophie, l'astrologie, le théâtre...

C'est un travail sans fin ?

C'est ce que dit ma femme. Mais, c'est aussi ce qui m'intéresse. J'aime apprendre. À la fin d'une traduction, je sais des choses que je n'aurais jamais sues sans ce travail. Il y a des traducteurs hyperspécialisés, qui restent dans un univers qu'ils connaissent bien, moi, j'aime prendre des risques, je peux me jeter dans un gouffre sans savoir s'il y a de l'eau en bas. Mais j'utilise des tas de parachutes ! Des amis, des connaissances, des spécialistes, et puis il y a aussi Internet, qui a considérablement facilité la tâche des traducteurs. C'est

une façon de créer des liens. Toutes les personnes sont d'ailleurs ravies de vous expliquer. C'est une manière de partage.

Vos traductions sont donc très entourées ?

Je suis immensément accompagné. Je suis le parfait contre-exemple du mythe du traducteur solitaire.

Bibliographie sélective

Miquel de Palol, *Le Jardin des Sept crépuscules*, trad. du catalan, Paris, Éd. Zulma, 2015.

Yannis Ritsos, *Figure de l'absence*, trad. du grec moderne, Paris, Éd. Myriam Solal, 2013. Prix Alain Bosquet de traduction poétique.

Ricardo Piglia, *Argent brûlé*, trad. de l'espagnol (Argentine), Paris, Éd. Zulma, 2010. Coll. J'ai lu, 2013.

Sebastianu Dalzeto, *Pépé l'Anguille*, traduit du corse, Éd. Fédérop, 2010.

Giuseppe Ottaviano Savelli, *Vir Nemoris*, texte établi, annoté et trad. du latin, Ajaccio, co-éd. Albiana et Centre d'études Salvatore Viale, 2008.

Antoine Chalvin
traducteur de l'estonien et du finnois

Entretien mené par Claire Darfeuille

Ma première question – j’imagine qu’on vous la pose fréquemment – sera bien sûr de savoir ce qui vous a amené à l’estonien, une langue rare et réputée difficile.

Oui, la question est inévitable quand on apprend des langues « bizarres », c’est la première qu’on vous pose en société. En revanche, j’ai remarqué que les gens qui les étudient se la posent rarement entre eux. À l’Inalco par exemple, cela va de soi. En fait, je n’avais pas de raisons particulières d’apprendre l’estonien. Quand j’ai commencé, je n’avais pas de famille ni d’amis originaires de là-bas, aucun lien particulier avec le pays. Je suis venu à l’estonien par l’intermédiaire du finnois...

À 18 ans, je suis parti seul, pendant trois semaines, sac au dos, en Finlande. Sur place, j’ai acheté une méthode de finnois et la traduction française du *Kalevala*, l’épopée finlandaise assemblée par Elias Lönnrot à partir de chants populaires. Ces deux lectures très dépay-santes m’ont accompagné pendant mon voyage et ont suscité en moi un intérêt durable pour la littérature finlandaise. À mon retour, j’ai entrepris de lire méthodiquement toutes les traductions du finnois disponibles dans le commerce (il y en avait moins qu’aujourd’hui). Deux ans plus tard, après avoir réussi le concours de l’École normale supérieure, j’ai été un peu plus disponible pour entreprendre des choses nouvelles et j’ai décidé, parallèlement à mes études de philosophie, d’apprendre le finnois à l’Inalco. J’ai suivi aussi des cours de hongrois à l’ENS, car j’avais voyagé entre-temps en Hongrie.

Quelle a été votre approche de ces langues finno-ougriennes ?

Avec le finnois, c'était la première fois que je me frottai à une langue agglutinante, où le sens se construit par l'adjonction de suffixes. C'est comme un jeu de Lego ! On ajoute un suffixe à « maison », cela devient « ma maison », puis un autre suffixe « dans ma maison », et ainsi de suite. J'étais fasciné par la structure de la langue et sa grammaire. Les cours de grammaire finnoise étaient dispensés à l'Inalco par Jean-Luc Moreau qui en décortiquait tout le système de façon très précise. Les règles sont d'une extrême logique. La langue fonctionne vraiment comme un jeu de construction, c'est très ludique. Les cours de langues finno-ougriennes avaient lieu dans les locaux de l'université Paris III. À la porte de la salle, je croisais parfois l'enseignant d'estonien, Vahur Linnuste, un vieil émigré estonien, bohème et sympathique. Par curiosité grammaticale pour cette langue proche du finnois, je me suis donc inscrit l'année suivante à ses cours. Grâce à lui, j'ai pu me rendre en Estonie en 1989 pendant deux semaines. À l'époque, l'Estonie était encore une république soviétique et il était impossible d'y aller en tant que touriste individuel, il fallait une invitation officielle. Il m'a donc inscrit à un festival destiné aux jeunes Estoniens de l'émigration. J'avais bien tenté d'objecter que je n'étais pas un « jeune Estonien », mais il m'avait assuré que cela n'avait absolument aucune importance. Les organisateurs étaient d'accord pour m'inviter et me procurer un logement pendant deux semaines.

Quelles ont été vos premières impressions de l'Estonie ?

J'ai été plongé dans le bouillonnement culturel de l'époque, totalement pris en charge par les gens sur place qui souhaitaient renouer des contacts avec l'Occident et par les francophiles locaux qui ne voyaient pas souvent de Français en chair et en os. Les Estoniens avaient alors l'espoir de se libérer de la tutelle soviétique, mais ils savaient que ce serait compliqué. L'Estonie m'a semblé si passionnante, en comparaison de la Finlande, que j'ai décidé d'apprendre la langue plus en profondeur et d'en faire mon domaine d'étude principal. La Finlande est alors passée au second plan. J'y

avais séjourné un semestre avec une bourse d'étude. J'y avais beaucoup lu et découvert des auteurs contemporains, mais il ne s'y passait rien.

En 1994, vous soutenez votre thèse de doctorat, que vous consacrez au réformateur de la langue estonienne, Johannes Aavik, un personnage dont vous dites qu'il a réalisé un « rêve de traducteur » ?

En effet, Johannes Aavik¹ est un linguiste du début du XX^e siècle qui s'était donné comme but d'embellir la langue estonienne. Il a proposé d'en modifier le vocabulaire et la grammaire au nom de considérations esthétiques, et ça a marché ! Les gens ont adopté en partie ses propositions. Il a même inventé certains mots totalement artificiels, en combinant arbitrairement des phonèmes, pour remplacer ceux qui lui semblaient déplaisants. Le verbe « convaincre » (*veenma*) ou encore le mot « arme » (*relv*), par exemple, tous deux de son invention, se sont finalement imposés. C'était un polyglotte. La traduction était pour lui un moyen de diffuser ses innovations. Il traduisait notamment des nouvelles de suspense et d'horreur, dans lesquelles il introduisait de nombreux mots nouveaux, avec des notes explicatives, et certains de ces mots finissaient par passer dans la langue. Pour être honnête, disons tout de même que ses traductions étaient illisibles pour un lecteur moyen. La traduction était aussi pour lui un moyen de comparer l'estonien aux grandes langues européennes et de révéler les « lacunes », les mots qui manquaient. Tout traducteur est confronté à cela, au fait que chaque langue découpe le réel de façon différente et que les mots d'une langue n'ont pas toujours d'équivalent exact dans une autre. Mais là où un traducteur ordinaire essaie de s'adapter, de résoudre les difficultés en utilisant les moyens disponibles dans sa langue, lui, il inventait les mots dont il avait besoin et il essayait de les faire passer dans l'usage !

¹ Antoine Chalvin, *Johannes Aavik et la rénovation de la langue estonienne*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Quand avez-vous commencé à traduire ?

Pendant mes années d'études, je publiais une revue de littérature française et étrangère, *Nyx*, et j'écrivais des nouvelles. Pour le premier numéro de *Nyx*, début 1987, j'avais traduit de l'anglais une nouvelle de Saki. Cela a été ma première traduction. En 1989, pour concilier mon activité de rédacteur de la revue et mon intérêt pour la littérature finlandaise, j'ai proposé un dossier sur la nouvelle finlandaise, qui regroupait neuf textes d'auteurs contemporains, traduits par moi ou par d'autres. Ce furent mes premières traductions du finnois. Je n'avais aucune idée où tout cela allait me mener. Je savais que je pouvais traduire, que cela me procurait un plaisir un peu différent et complémentaire de celui que je prenais à écrire des nouvelles, mais je ne l'envisageais pas du tout comme un métier.

Quelle a été votre première traduction de l'estonien ?

Juste avant de partir pour l'Estonie, où je suis resté lecteur de français pendant neuf mois à Tallinn en 1990-1991, Christian Bourgois m'a proposé, sur le conseil de Jean-Luc Moreau, la traduction du roman *Le Septième Printemps de la paix*² de Viivi Luik. Il se trouve que j'avais commencé, avec un ami écrivain, à en traduire les deux premiers chapitres. Cette chronique de la vie d'un village à l'époque de la collectivisation des campagnes, vue à travers les yeux d'une petite fille, est un classique en Estonie. J'ai donc accepté ce travail avant de partir, mais mon niveau d'estonien n'était pas aussi bon que mon niveau de finnois... Ce fut une épreuve initiatique. Comme je l'ai dit, j'avais déjà traduit des nouvelles, mais je crois qu'on ne devient vraiment traducteur littéraire qu'après avoir traduit un livre suffisamment épais. C'est ce qui permet de mesurer et de renforcer la ténacité et la patience du traducteur, sa résistance psychique à une cohabitation prolongée avec un texte, c'est-à-dire avec un objet à la fois inerte, complexe et répétitif, qui, lorsqu'on le scrute de très près pendant plusieurs mois, engendre inévitablement une dose plus ou

2 Prix Halpérine Kaminsky Découverte pour cette première traduction.

moins importante de lassitude ou d'exaspération, indépendamment du plaisir qu'il peut procurer lors d'une lecture ordinaire.

En plus d'être très épais, ce roman était aussi particulièrement difficile. La langue est très travaillée, avec des phrases longues, complexes. L'une des plus grandes difficultés était la traduction des dialogues en dialecte. La grand-mère de la narratrice parle une langue dialectale, orale, mais qui est loin d'être vulgaire. Comme il était exclu d'utiliser un français régional ou d'inventer de toutes pièces un pseudo-dialecte, je me suis contenté de donner une couleur familière à ses répliques. J'ai dû trouver le bon équilibre, rendre l'oralité sans l'alourdir. Une autre difficulté a été la description de la nature, de ses bruits (l'estonien possède d'innombrables verbes onomatopéiques), de ses lumières, et la transposition de l'incroyable variété de fleurs et de plantes présentes dans le roman. Les Estoniens connaissent les noms des fleurs et des végétaux tels que les phlox, les fléoles ou les agrostides et les utilisent couramment, alors qu'en français ils sonnent comme des termes botaniques un peu compliqués.

Aujourd'hui, je pense que je garderais un langage plus naturel dans la bouche d'une petite fille. Mais, quand on débute en traduction, on a souvent tendance à vouloir être très fidèle, on n'ose pas trop s'écarter. C'est seulement avec l'expérience qu'on comprend que le respect absolu du sens n'est pas forcément une vertu littéraire, que la vraie fidélité au texte n'est pas toujours la fidélité au sens. Il est parfois plus important de conserver l'effet stylistique, le rythme ou d'autres caractéristiques formelles. En essayant de transposer en français toutes les strates et résonances du texte de Viivi Luik, j'ai découvert aussi une autre vertu essentielle du traducteur littéraire : l'aptitude à la résignation, l'acceptation du fait qu'une part importante de ce qui donne à un texte sa saveur et sa force, à savoir les aspects les plus intimement liés à la langue et à la culture d'origine, se perd nécessairement lors de la traduction. Les nouvelles que j'avais traduites auparavant ne m'avaient jamais confronté de façon aussi aiguë à l'intraduisible. Cette acceptation de la perte est probablement ce qui permet à un traducteur littéraire d'exercer son métier sans sombrer dans le désespoir ou la folie.

Vous avez ensuite poursuivi la traduction du finnois et de l'estonien, parallèlement à vos activités d'enseignement et de recherche à l'Inalco ?

Après ma thèse, j'ai d'abord travaillé comme traducteur de finnois et d'anglais au Parlement européen, à Luxembourg. Pendant trois ans et demi, j'ai traduit des documents juridiques et techniques, du matin au soir, cinq jours par semaine. Au bout d'un an, c'est vite devenu assez mécanique et peu intéressant. Mais je compensais cela en traduisant de la littérature le soir. Depuis 1999, je travaille à plein temps à l'Inalco et je traduis moins régulièrement. J'ai la chance, si on peut dire, de ne pas dépendre de la traduction pour vivre et de pouvoir traduire seulement les œuvres qui me plaisent et dans lesquelles je crois. Il n'y a pas de traducteurs littéraires de l'estonien qui parviennent à vivre durablement de leurs traductions, même si les publications sont plus nombreuses depuis quelques années. Tous les livres que j'ai traduits, je les ai proposés moi-même aux maisons d'édition, à l'exception de deux ouvrages qui m'ont été commandés, mais que j'avais déjà repérés et prévu de traduire. Ce travail d'agent littéraire bénévole est parfois un peu ingrat, surtout quand on est convaincu de la valeur d'un livre, mais qu'on n'arrive pas à trouver d'éditeur.

Pour attirer l'attention des éditeurs sur l'œuvre d'Andrus Kivirähk, vous vous êtes mis à trois....

Oui, nous étions trois traducteurs à désirer faire connaître cet auteur : Jean-Pascal Ollivry, Jean-Pierre Minaudier et moi-même. Nous avons jeté chacun notre dévolu sur un roman. Plutôt que de nous tirer dans les pattes, nous avons choisi de nous associer et conçu un dossier de présentation global. Nous l'avons envoyé à un grand nombre d'éditeurs, sans succès pendant sept ans. Jusqu'au jour où j'ai rencontré Frédéric Martin, des éditions Le Tripode (ex-Attila), que j'avais invité à mon séminaire à l'Inalco. Il a lu en une nuit *L'Homme qui savait la langue des serpents*, que Jean-Pierre Minaudier avait traduit intégralement, et a décidé de publier les trois romans (*Les Groseilles de novembre* et, à paraître, *Papillon*). C'était une démarche inhabituelle pour cet éditeur qui a pour usage de travailler avec un

même traducteur pour chaque auteur. Pour faire connaître la littérature estonienne en France, il me semble que nous serons plus efficaces si nous sommes plus nombreux à traduire et si nous unissons nos efforts. J'essaye donc de contribuer à former de nouveaux traducteurs (la plupart d'entre eux sont passés par l'Inalco) et de les aider à placer leurs textes.

Une de vos traductions les plus remarquables est *Kalevipoeg*³, l'épopée nationale estonienne, qui n'est pas sans rappeler le *Kalevala* finlandais, le livre qui vous avait ouvert les portes du finnois...

Ah, *Kalevipoeg*... je l'ai rendu avec sept ans de retard ! Je l'avais proposé à la collection « L'aube des peuples » dirigée par Jean Grosjean chez Gallimard, qui venait de sortir une nouvelle traduction du *Kalevala*. L'épopée estonienne est constituée de 19 000 vers allitérés, organisés en vingt chants. J'ai mis treize ans à le traduire, mais l'éditeur a été d'une patience incroyable. C'est une traduction qui nécessitait une certaine lenteur. Il fallait pouvoir revenir à plusieurs reprises sur les mêmes passages, traduire en plusieurs couches, en complétant peu à peu les blancs et en laissant reposer entre-temps. Pour les passages du récit purement factuels, il était difficile de garder toutes les allitérations, le sens était primordial, mais, dans les passages plus lyriques, les conserver était essentiel : car c'est alors la sonorité des mots qui structure le texte. Il fallait aussi respecter la contrainte métrique. Je ne pouvais pas reproduire exactement en français le mètre traditionnel estonien, qui est fondé sur la quantité syllabique (chaque vers est composé de quatre pieds comportant généralement une syllabe longue suivie d'une brève). Mais j'ai tout de même décidé de traduire en octosyllabes, pour donner un rythme comparable à celui de l'original.

J'ai tout traduit au crayon à papier, sur des feuilles A4 divisées en deux parties : à gauche la traduction littérale, à droite les vers en octosyllabes, allitérés autant que possible, avec toutes les variantes envisageables. Je faisais le tri peu à peu, lors de mes passages

3 Friedrich Reinhold Kreutzwald, *Kalevipoeg, épopée nationale estonienne*, Paris, Gallimard, coll. L'aube des peuples, 2004.

ultérieurs sur le texte. Je n'aurais pas pu travailler à l'ordinateur, il m'aurait fallu des listes déroulantes ! Ce ne fut donc pas une traduction linéaire comme pour un roman, mais un travail assez désordonné et très dépendant de l'inspiration. J'ai animé sur ce sujet un atelier à Arles, où j'expliquais mes principes de traduction⁴.

Dans *Pays frontière* d'Emil Tode, la contrainte était moindre, mais tout de même importante puisque l'on ne sait jamais si le narrateur est un homme ou une femme.

L'estonien ne connaît pas de genre grammatical, pas de pronom différencié à la troisième personne, pas d'accord de l'adjectif... Dans ce récit, écrit à la première personne, il est question d'une relation amoureuse entre un professeur d'université français et un(e) traducteur(trice) d'un petit pays d'Europe orientale qui n'est pas nommé mais dans lequel on peut reconnaître l'Estonie. L'auteur ne donne pas le nom de son personnage, ni n'indique clairement son sexe. Il distille quelques indices, mais les lecteurs ne les relèvent pas toujours. Il peut donc s'agir aussi bien d'une relation hétérosexuelle qu'homosexuelle. Il m'a fallu ruser pour éviter tous les participes passés avec l'auxiliaire « être » et les adjectifs dont le féminin est différent du masculin. J'ai dû chercher des synonymes qui ne marquaient pas le genre, user de périphrases, etc. Dans d'autres langues, les traducteurs se sont contentés d'accorder au masculin. Mais, pour ma part, je trouvais la contrainte formelle stimulante. J'aime bien quand le texte résiste, la satisfaction est alors encore plus grande de parvenir à trouver des solutions.

À l'Inalco, vous coordonnez avec Marie Vrinat-Nikolov un projet de recherche intitulé « L'histoire de la traduction en Europe médiane ».

Ce projet de longue haleine est en train d'aboutir. Il a rassemblé pendant plusieurs années une trentaine de collaborateurs autour de l'his-

4 Voir les Actes des Dixièmes Assises, 1993, <http://www.atlas-citl.org/10-e-assises-de-la-traduction-litteraire-arles-1993/>.

toire de la traduction en Europe centrale et orientale. Dans cette partie de l'Europe, qui a toujours été un peu excentrée par rapport aux grands foyers d'innovation culturelle occidentaux, la traduction a joué un rôle majeur. La volonté de traduire les textes sacrés pour les rendre accessibles aux populations locales a été à l'origine de la plupart des langues écrites. Ainsi, l'estonien écrit n'est apparu qu'au milieu du XVI^e siècle. La traduction a ensuite permis, dans de nombreuses langues, l'émergence des littératures profanes : on a commencé par adapter ou traduire des œuvres étrangères, avant de s'en inspirer pour créer des œuvres plus personnelles. Au XIX^e siècle et au début du XX^e, les traductions ont introduit, souvent avec quelques années de retard, la modernité littéraire, les grands courants esthétiques occidentaux. Enfin, à l'époque communiste, traduire des œuvres occidentales relevait d'une forme de résistance intellectuelle. Dans cette grande aire, la traduction est donc au cœur même de la culture. C'est ce que nous essayons de mettre en lumière.

Nous avons choisi de ne pas procéder pays par pays, mais de mettre en avant les similitudes et les différences, grâce à un questionnaire comportant une centaine de questions que nous avons soumis à des spécialistes de chaque littérature. Ensuite, le comité de rédaction, composé de quatre personnes, a rédigé une synthèse sur la base des réponses détaillées. Le résultat sera un gros ouvrage d'environ 400 pages. Nous avons aussi un site Internet (www.his-trad.info), sur lequel nous avons publié les réponses au questionnaire, ainsi que des notices biographiques sur les principaux traducteurs de ces pays, pour essayer de donner une visibilité à ces acteurs culturels souvent méconnus.

Vous êtes professeur de langues et littératures finnoises et estoniennes, mais pour ce qui est de la traduction littéraire, vous ne croyez pas qu'elle puisse s'enseigner ?

Je donne des cours de version et de traduction littéraire de l'estonien. J'ai enseigné aussi la version finnoise. Et j'ai fait partie, pendant quelques années, de l'équipe pédagogique du master de traduction littéraire de l'Inalco, dans le cadre duquel j'animais un séminaire sur les aspects juridiques et pratiques de la traduction litté-

raire. Mais je suis effectivement assez sceptique sur la possibilité d'enseigner la traduction littéraire. Les cours de traduction et sur la traduction peuvent être utiles tout au plus pour se débarrasser de quelques scories ou de quelques défauts mineurs de débutant. Mais je crois que la compétence d'un traducteur littéraire réside avant tout dans son sens de la langue et du style, qui se forme peu à peu tout au long de son parcours de lecteur, depuis son plus jeune âge. D'autre part, en matière de traduction littéraire, il me semble souvent très difficile de démontrer quoi que ce soit, d'expliquer pourquoi telle solution est meilleure que telle autre. Les choix obéissent beaucoup plus à l'intuition qu'à des arguments rationnels. Et les raisonnements logiques sur le texte aboutissent souvent à des catastrophes esthétiques. La traduction littéraire reste pour moi une activité essentiellement artistique et subjective.

Bibliographie sélective

Friedrich Reinhold Kreutzwald, *Kalevipoeg : épopée nationale estonienne*, Paris, Gallimard, 2004.

Jaan Kross, *Le Vol immobile* (roman), Lausanne, Noir sur blanc, 2006.

Andrus Kivirähk, *Les Groseilles de novembre : chronique de quelques détraquements dans la contrée des kratts* (roman), Paris, Le Tripode, 2014.

Mehis Heinsaar, *Les Chroniques de Monsieur Paul*, Bruxelles, Kanto-ken, 2015.

Jaan Kaplinski, *Difficile de devenir léger* (poèmes, édition bilingue), Orléans, Paradigme, 2016.

Laurence Sendrowicz
traductrice de l'hébreu

Entretien mené par Laurence Kiefé

Je propose que l'on commence par ce que fut, ce qu'est ton parcours et, entre autres, que l'on parle de la langue que tu as choisi de traduire.

D'abord, ce n'est pas un choix. L'hébreu s'est imposé à moi. Je suis née en France et je suis partie juste après mon bac en Israël. Là-bas, j'ai fait une école de théâtre et j'ai appris l'hébreu.

Tu es arrivée en Israël sans connaître un mot d'hébreu ?

Je ne parlais pas l'hébreu, je ne le lisais pas. En Israël, pays d'immigration, il y a des systèmes extraordinaires pour l'apprentissage de la langue. En trois mois, on parle, en six mois, on lit à peu près, en un an, on se débrouille sans problème. En plus, l'hébreu parlé n'est pas une langue compliquée, c'est une langue archaïque, la grammaire est très simple. Il suffit d'apprendre des listes de vocabulaire. J'étais très jeune, donc j'enregistrais facilement. J'ai fait une école de théâtre, j'ai été comédienne pendant dix ans et puis je suis revenue ici avec l'envie d'écrire. C'est là-bas que je me suis découvert une profonde envie d'écrire, et d'écrire en français. En fait, c'est en Israël que je suis devenue française, que j'ai pris conscience, sans doute de manière plus évidente que si j'étais restée en France, à quel point j'avais une identité culturelle française

Mais pendant ces treize ans, tu n'avais plus l'occasion de parler français ?

Je voyais quand même des francophones, mes parents par exemple. Et j'ai continué à lire en français parce que je ne peux pas vivre sans.

Mais oui, la pratique du français, pendant ces années, a été minimale. En revanche, je n'ai pas cessé de parler hébreu, donc j'ai acquis une maîtrise quasi parfaite de la langue, au point que les gens ne se rendaient pas compte que je n'étais pas israélienne de naissance. Ce qui me posait problème, c'était la lecture. C'est un autre alphabet et ça, encore aujourd'hui, c'est difficile.

Tu as donc du mal à lire et à écrire ?

Un des problèmes que j'avais au théâtre était le déchiffrage, toujours un calvaire pour moi. Survoler une page très vite, ça m'est impossible ! Il faut que j'entre dans les mots un par un ; en plus, contrairement au français, c'est une langue qui n'est pas vocalisée, il faut donc connaître le mot pour pouvoir le lire. Et je n'ai pas appris à lire avec la méthode globale, je lis par syllabes, ça ne va pas du tout avec l'hébreu. En revanche, à l'oral, j'ai un excellent niveau. Dès ma première année d'études théâtrales, j'ai travaillé sur Shakespeare et les tragédies grecques en hébreu, ça forme tout de suite ! Et puis, j'ai épousé un Israélien, donc je continue, même en vivant ici, à parler tout le temps hébreu.

Comment es-tu partie là-bas ?

Je suis partie après mon bac, j'étais très jeune, 16 ans et demi, et ma famille est venue un an après. Pour moi, partir était une évidence. L'avenir qui s'offrait à moi en France ne me tentait pas beaucoup ; j'allais entrer en maths sup alors que, depuis mes 10-12 ans, je voulais faire du théâtre. Et je n'osais pas me dire que je pouvais passer les concours du Conservatoire qui, pour moi, était une forteresse imprenable... Partir en Israël m'a désinhibée : au bout d'un an, j'ai passé tous les concours des grandes écoles en me disant que, de toute façon, avec mon niveau d'hébreu, j'allais être recalée et que ce n'était pas grave. Ma chance, c'est que les critères de sélection n'avaient rien à voir avec ceux de la France et j'ai été reçue partout. J'ai choisi l'école qui me convenait le mieux. Le directeur, Nissan Nativ, était une personnalité extraordinaire, un Juif qui venait de Hollande ; après être passé par Marcel Marceau, il avait fondé une école

de théâtre. Il était conscient des difficultés économiques de ses étudiants et il leur permettait de travailler pendant la journée et de suivre les cours entre 18 heures et minuit. Pour moi, c'était parfait puisque je faisais la fac de maths en même temps. C'est une période de ma vie où j'étais sur un petit nuage. Aujourd'hui encore, tout ce que je sais en théâtre me vient de cette école.

Je ne regrette absolument pas ces treize ans passés en Israël, même s'ils ont été très durs moralement ; la mentalité israélienne ne me convenait pas, mais j'y ai quand même trouvé mon mari ! Au bout de treize ans, nous sommes revenus parce que je n'en pouvais plus. On est arrivés ici en 1988, chassés – entre autres – par la première intifada ; je voulais être comédienne et écrire pour le théâtre. J'ai passé un an au Conservatoire et je me suis rendu compte que ça n'allait pas être si facile. Le théâtre, c'est des « familles », et je n'avais pas fait d'école en France. Il fallait que je gagne ma croûte. J'ai travaillé un an dans une boutique.

La maison Antoine Vitez était à ses débuts. Jacques Nichet, avec qui j'étais restée en contact après qu'il était venu en Israël donner des cours dans mon école, m'a dit : « On a un petit comité hébraïque, ça te dirait de participer ? » J'ai tout de suite dit oui et c'est là que j'ai rencontré Jacqueline Carnaud. Cette année-là, Fayard lui avait demandé de traduire le premier *Batya Gour* et elle m'a proposé qu'on le fasse ensemble. C'est une grande dame et c'est grâce à elle que je suis entrée en traduction. Vers le français bien sûr, je suis incapable de traduire dans l'autre sens. En Israël, j'avais fait un peu de traduction, mais de manière intuitive. Elle m'a enseigné tout ce que je sais aujourd'hui ; en six mois j'ai appris ce que les étudiants apprennent en trois ans et elle m'a ouvert les portes de l'édition. Dès le deuxième bouquin, j'ai pu traduire seule. Depuis ce moment-là, j'ai enchaîné les livres et ça fait vingt-trois ans.

Ce métier m'a choisie. Je ne m'étais jamais projetée traductrice. Comédienne et auteur font peut-être un traducteur...

Outre ton talent, tu es arrivée à un très bon moment. Un moment où justement l'édition s'ouvrait aux langues dites rares.

Encore aujourd'hui, nous ne sommes pas nombreux. Je serais tout

à fait prête à transmettre, ça me ferait même de la peine de ne pas avoir à qui communiquer l'expérience singulière liée à la traduction de l'hébreu au français.

Et dans les programmes de formation, que ce soit l'École de traduction littéraire ou la Fabrique, y a-t-il des traducteurs d'hébreu ?

Non ! Pourtant, la littérature israélienne est extrêmement dynamique. Et on est mieux payé que pour l'anglais...

Une bonne nouvelle pour les jeunes. D'autant qu'on peut sans doute jouer un rôle d'apporteur ?

Auprès des éditeurs littéraires, je joue plus un rôle de lectrice que d'apporteur. Bien sûr, il m'est arrivé de conseiller des livres, mais il y a d'excellents agents israéliens.

Ça veut dire qu'Israël sait bien se vendre à l'étranger ?

Il y a surtout une personne qui fait un travail extraordinaire avec sa petite valise de représentant ; elle voit tous les éditeurs et elle a cinquante ans de métier. C'est une agence d'État, mais elle représente tous les auteurs, même ceux qui ne sont pas dans la ligne. Les gouvernements passent et elle reste.

Revenons à toi et ton travail. Comment es-tu passée de comédienne à traductrice ?

Avec Jacqueline Carnaud, j'ai commencé par la littérature mais on avait déjà mis en chantier la traduction théâtrale. La traduction théâtrale, il faut non seulement connaître les langues mais aussi la « langue théâtre » et moi, j'ai toujours l'impression de traduire avec les pieds, c'est-à-dire debout sur une scène. Quand je traduis du théâtre, je vis les scènes en actrice. La traduction et le travail d'acteur sont pour moi presque la même chose : l'acteur, comme le traducteur, doit faire sien un texte qu'il n'a pas écrit, l'absorber et le redonner. Il est lui-même un instrument. L'acteur le fait avec son corps

et sa voix, le traducteur dans sa langue, mais le processus est le même. Pour pouvoir jouer, un comédien cherche la logique de son personnage, ce qui l'oblige d'abord à comprendre la logique de l'écriture de l'auteur. Pour chaque auteur, le comédien doit se couler dans une langue différente, dans un rythme, une respiration, et c'est exactement ce que fait le traducteur. Le travail de traduction, c'est vraiment respirer avec l'auteur.

Ça me plaît beaucoup, cette idée de l'interprétation du texte liée à l'incarnation de son rythme, de sa respiration. Tout ce qui est de l'ordre de la subjectivité du texte, qu'il soit de départ ou d'arrivée.

De toute façon, ça passe par nous. C'est mouliné à l'intérieur de nous-mêmes et ça ressort avec notre subjectivité, comme tu dis. L'acteur, c'est pareil. Il essaye de trouver la cohérence de ses propositions. Même processus, c'est juste la dernière étape qui change, la forme de l'incarnation. Mais tous les traducteurs le disent, ce qui est important, c'est le rythme, le souffle de la phrase. Au théâtre, on l'a tout de suite parce qu'on l'entend de la bouche du comédien ; à la différence de la littérature, où on n'a que sa propre oreille.

En traduisant un roman, la distance, on l'acquiert plutôt en laissant du temps passer et en reprenant le livre plus tard, quand on a un peu oublié l'intimité partagée. On coupe le lien pour mieux le retrouver.

Je ne travaille pas comme ça. Je me suis inventé ma manière : je travaille par couches successives. La première version, c'est presque du petit nègre.

Tu dégrossis en quelque sorte ?

C'est à cause de l'alphabet ; je suis incapable de former des phrases dans ma tête, j'ai besoin du support écrit. Donc, il me faut quelque chose d'écrit sous les yeux, même si c'est n'importe comment. Tant que c'est écrit en hébreu, ça n'existe pas. C'est comme si j'avais une

muraille, d'abord je perce la muraille, donc je transforme cet hébreu, ces caractères qui se refusent à moi, en caractères français, sans réflexion sur la syntaxe, je ne m'attache qu'au sens. Derrière, même avec ce petit nègre, je sens l'auteur.

Avec ça, tu fais déjà des choix d'écriture ?

J'essaye de faire le moins d'interprétation possible. S'il y a trois mots qui viennent, je les écris tous avec des slashes. Ça, c'est la première version.

Deuxième version : la pire pour moi, le vrai tunnel. Je mets mon petit nègre et l'hébreu côte à côte et je contrôle mot à mot que je n'ai pas commis d'erreur, car l'hébreu est trompeur, il y a des lettres qui se ressemblent beaucoup et sans les voyelles, un tout petit moment d'inattention et on se trompe carrément de mot ! Quand je fais mon petit nègre, les mots que je ne connais pas, je ne m'y arrête pas, je mets un astérisque.

Comme si, après avoir détruit la muraille, tu étais en train de la reconstruire ?

Je la reconstruis et du coup, les mots français adéquats viennent petit à petit. C'est une version extrêmement lente. Une fois que je sors de là, je commence vraiment à travailler le français et c'est un plaisir. À ma troisième version, je me réfère encore à l'hébreu. Et après, la quatrième, la cinquième, la sixième version, c'est du pur plaisir. Ça va très vite, je polis. Quand j'arrive à la cinquième, c'est là où je pose toutes les questions à mon auteur, s'il est vivant. Dès qu'il y a une chose qui me semble un peu bizarre, même si je suis sûre d'avoir la réponse, je pose quand même la question. Avec beaucoup d'auteurs se crée ainsi une relation de confiance.

Tu as traduit le théâtre de Hanoch Levin en collaboration avec Jacqueline Carnaud. Comment organisez-vous votre façon de traduire ?

Ma méthode de travail est exactement à l'opposé de la sienne. Elle, elle réfléchit avant d'écrire le moindre mot. Mais on travaille vrai-

ment ensemble. Il y en a une au clavier et l'autre à côté. On tape au fur et à mesure. Je commence avec un truc qui est du petit nègre, elle me regarde en me disant : « Qu'est-ce que tu racontes ? », je lui dis : « Tape ça et après on va faire la phrase » et elle me dit : « Mais non, je ne vais pas écrire ça, enfin ! » Je suis ravie parce que, pour moi, c'est de la formation professionnelle. On est si différentes qu'on est complémentaires. Jusqu'à maintenant, on a toujours travaillé comme ça sur Levin. Sur du théâtre, c'est vraiment bien. En littérature, je ne le ferais pas parce que ça double le temps de travail, donc on ne gagnerait plus notre vie.

Vos deux façons de travailler s'imbriquent, en somme ?

Estime mutuelle... j'espère qu'on va continuer encore longtemps. C'est vraiment une collaboration enrichissante.

Dirais-tu qu'il existe une spécificité de la traduction de l'hébreu ?

L'hébreu étant la langue nationale d'Israël, ça exige une réflexion sur ce qu'on va traduire. Il faut penser à la manière dont est reçu ici ce qui se dit en Israël, les critères ne sont pas identiques.

Exemple : les Israéliens emploient le mot « sioniste » à longueur de journée parce que c'est un adjectif plutôt positif ; alors que, en France, c'est comme agiter un drapeau rouge devant un taureau. Il faut téléphoner aux auteurs, leur demander s'ils veulent vraiment garder ce mot en sachant que ça va être mal perçu ici. En général, je m'en sors par israélien, hébraïque, national. Ou alors, j'utilise le mot « sioniste », même s'il n'y est pas, avec une ironie volontaire et ostensible. Par exemple quelqu'un qui dit : « Je n'ai jamais rencontré d'abricot sioniste » ; ça, ça fonctionne.

Traduire Levin n'a rien d'anodin. C'est important de traduire aussi ses textes politiques, parce que c'est une parole assez unique en Israël. Cet homme était d'une clairvoyance politique incroyable. Dans mon parcours de traductrice, la traduction de Levin, de l'œuvre d'une vie, c'est la chose la plus importante qui me soit arrivée. De temps en temps, je regarde en arrière et je me dis que j'ai quand même réussi à introduire Levin dans le théâtre français et – ce n'est pas

rien –, ce mec est un génie. Je commence seulement maintenant à comprendre l'ampleur de cette réussite-là.

C'est important même par rapport à la perception d'Israël en France ?

Là, je ne sais pas. Levin est tellement adopté qu'on oublie qu'il est israélien et moi j'en suis ravie. Attention, je ne francise pas son écriture, ni les noms des personnages, mais parfois j'adapte quand il y a des références très israéliennes. Comme dans *Une laborieuse entreprise*, une histoire de couple ; l'endroit où ça se passe n'est pas important. Quand le personnage féminin parle de son mariage en disant : « Mon mari était devant le rabbin », c'est normal puisque, en Israël, il n'y a que le mariage religieux. Je propose alors au metteur en scène de mettre : « Celui-ci était à côté de moi devant Monsieur le maire. » Amener un rabbin dans une scène de ménage qui concerne tout le monde, on se demande ce que ça fiche là. J'universalise, je *déjuive*. Le rabbin n'est pas là dans ce qu'il apporte de philosophique ou de religieux ; c'est juste que Levin ne pouvait pas parler de mariage sans parler de rabbin parce que c'est comme ça que ça se passe. Donc, aucune raison de s'y cramponner.

Comme nous avons introduit Levin en France, je rencontre tous les metteurs en scène qui veulent le monter. C'est un accord tacite entre les Éditions théâtrales, qui représentent Levin, et moi. Ils signent les droits mais, avant, je rencontre les metteurs en scène et je donne mon avis – jamais sur la qualité de leur travail de plateau, uniquement sur ce que je sens de leur implication et de leur compréhension du texte. On fait les choses dans ce sens-là, parce qu'un des réflexes du metteur en scène, une fois qu'il a les droits, c'est d'oublier de rencontrer le traducteur. Je pose certaines règles, je fixe une latitude de modifications si besoin... moi-même je propose parfois, d'une création sur l'autre, de petits changements. Mais j'exige que ça passe par moi. Levin lui-même m'a toujours dit que, pour lui, ce qui primait, c'était l'efficacité du plateau. J'ai eu la chance de le rencontrer, très peu, mais suffisamment pour comprendre quelle liberté il me laissait.

Cette compétence sur cet auteur, tu as réussi à la faire reconnaître par les Éditions théâtrales ?

On est carrément partenaires, on en est au septième livre. Leur fidélité à Levin, à Jacqueline et à moi est sans faille. On travaille main dans la main tout le temps, on se met d'accord et ils nous soutiennent quand il y a des litiges avec les metteurs en scène !

Dans l'ensemble, j'ai de très bons rapports avec mes éditeurs. En ce qui concerne les négociations sur les rémunérations, je viens d'obtenir un euro de plus, mais ça faisait des années que je n'avais pas bougé. Et si j'ai demandé à être augmentée, c'est parce que j'ai appris que d'autres traducteurs d'hébreu étaient mieux payés que moi, alors... j'ai décidé de prendre les choses en main.

Paradoxe de notre métier, on est plutôt mieux considérés mais toujours aussi mal payés.

Autre paradoxe du métier : quand on est présent physiquement en face d'un auteur, d'un éditeur, on existe et on a une pluie de compliments, mais dès qu'on n'est plus là, on disparaît. Il faut une certaine force intérieure. Quand on a bien fait son travail, les journalistes crient au style merveilleux de l'auteur. Par contre, si c'est un peu poussif, c'est le traducteur et jamais l'auteur. Sans compter que quand Zeruya Shalev a eu le prix Fémina étranger, le nom de la traductrice a plutôt été passé sous silence. Quand *Schitz* de Levin se jouait à la Bastille, le journaliste de *Libé* a trouvé le spectacle magnifique, il a donné tous les noms sauf le mien. En plus, il a cité des passages entiers du texte, qu'il trouvait génial. Je leur ai envoyé une lettre : « Je me demande en fonction de quoi vous choisissez vos journalistes, de leur ignorance ? Croit-il que Levin écrit en français ? » Je n'ai jamais eu de réponse, évidemment. Ça m'a défoulée.

Pour Levin, c'est un peu différent, parce que je suis présente face au metteur en scène et que l'auteur n'est plus là. La place étant vide, quand on veut poser des questions sur l'écriture, c'est à moi qu'on s'adresse. Si je n'y avais pas mis autant d'énergie, les choses ne se seraient sans doute pas aussi bien passées, mais le succès de cet auteur vient d'abord et avant tout de la qualité exceptionnelle de son

œuvre. Si la reconnaissance en France est aussi tardive, c'est parce qu'il écrit en hébreu. Il y a des pays où il est inconnu, faute de traducteur.

Faire entrer un nouvel auteur dans le théâtre français, ce n'est pas simple, surtout s'il n'est pas anglo-saxon. Mais Levin a une écriture tellement différente, audacieuse, intelligente que les gens de théâtre ne s'y sont pas trompés et s'en sont emparés avec jubilation.

Bibliographie sélective

Traductions / Littérature

Yoram Kaniuk, *Presque*, Paris, Fayard, 2015.

Zeruya Shalev, *Ce qui reste de nos vies*, Paris, Gallimard, 2014 (Prix Fémina étranger).

Yoram Kaniuk, *1948*, Paris, Fayard, 2012 (Grand prix de traduction de la SGDL 2012)

Zeruya Shalev, *Mari et femme*, Paris, Gallimard 2002 — Prix Amphyl

Traductions-Adaptations / Théâtre

Hanokh Levin, *Théâtre Choisi vol I, II, III, IV, V, VI*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2000-2015 (avec le soutien de la MAV et du CNL, en collaboration avec Jacqueline Carnaud).

Hanokh Levin, *Parce que moi aussi, je suis un être humain*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2016.

Auteur

Faute d'Impression, une histoire de traductrice, Paris, Manufacture des Abbesses, 2014 (bourse découverte CNL).

Les Cerises au Kirsch, Paris, Théâtre de la Vieille Grille, 2011 (bourse Beaumarchais-SACD).

Danièle Valin
traductrice de l'italien

Entretien mené par Laurence Kiefé

Vous êtes surtout connue pour être la traductrice d'Erri De Luca. Alors, comment êtes-vous venue à l'italien ? Et à la traduction ?

Je suis niçoise, j'ai fait toutes mes études à Nice, je suis tombée sous le charme de l'italien assez jeune.

Cela avait un rapport direct avec le fait d'habiter Nice ?

L'Italie était proche, c'est le premier pays que j'ai connu à 12 ans, mon père nous y a emmenés, mon frère, ma sœur et moi. C'était en 1960 et j'ai été complètement éblouie. Ce qui m'a tout de suite frappée, c'est le côté chaleureux des gens, on n'est jamais un inconnu pour un Italien. J'ai décidé d'apprendre l'italien. J'ai passé ma maîtrise à Nice, puis j'ai enseigné pendant un an à Paris, mais j'ai senti que ce n'était pas ma voie.

J'ai fait ensuite l'École nationale supérieure des bibliothèques et on m'a proposé de m'occuper de la bibliothèque d'italien de la Sorbonne nouvelle. J'y suis restée toute ma carrière par amour des livres et de l'italien.

Vous vous êtes donc occupée du département d'italien ?

Oui. Les étudiants étaient extraordinaires et, côté enseignants, j'ai eu la chance de travailler avec Mario Fusco, professeur spécialiste de littérature italienne contemporaine, mais aussi critique littéraire, traducteur, responsable de plusieurs éditions d'auteurs italiens en

France. En 1981, nous avons organisé ensemble une exposition sur la littérature italienne traduite en français de 1960 à 1980. Pour réaliser ce projet, nous avons rendu visite aux directeurs de collections de littérature étrangère de l'époque, qui nous ont aimablement prêté les titres souhaités. Nous avons pu matérialiser ainsi la place réelle occupée par la littérature italienne contemporaine en France. Cette place était peut-être exigüe, mais elle s'est étendue. Elle a connu une véritable explosion dans les années 1980 et s'est maintenue au fil des ans.

Y avait-il en même temps une explosion littéraire en Italie ?

Non, je ne pense pas. C'est la traduction par Jean-Noël Schifano du best-seller d'Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, qui a donné une impulsion nouvelle à la traduction d'auteurs italiens.

C'est cette implication dans la littérature italienne qui vous a poussée à faire toute votre carrière de bibliothécaire à la Sorbonne ?

Certainement. Pour un département de langue étrangère, la bibliothèque est aussi une matérialisation de sa vitalité. Il ne suffisait pas d'attendre que les crédits tombent, il fallait aller les chercher, organiser des expositions, des colloques, créer des revues. Il fallait montrer à quel point l'italien était une langue importante.

Comment êtes-vous devenue traductrice ?

J'ai toujours aimé traduire pour mon plaisir, sans intention de publier. Ce n'était pas mon métier, j'étais bien dans ce que je faisais et suffisamment occupée.

C'est vraiment la rencontre avec Erri qui a tout changé. Une rencontre incroyable. Une de ses amies italiennes, qui avait appartenu au même mouvement politique que lui, avait acheté la librairie située entre chez moi et la bibliothèque où je travaillais et où j'allais à pied. Nous nous sommes vite liées d'amitié et puis un jour, elle m'a dit : « Un de mes amis vient d'écrire un petit livre en Italie, je l'ai là et j'aimerais bien savoir ce que vous en pensez. Prenez-le et, s'il vous

a plu, vous me le paierez demain. » Je l'ai pris et immédiatement, dès la première page, j'ai été complètement conquise par le style de l'auteur. « Tant que la lumière fut dans ses yeux, mon père fit des photographies. » Ainsi commençait ce livre qui s'intitulait *Non ora, non qui*, en français « Pas ici, pas maintenant ». C'était extraordinaire, il racontait son enfance à Naples, je n'ai pas lâché le bouquin et, le lendemain, je suis revenue et je lui ai dit : « Non seulement je vous le paie, mais il faut absolument le traduire en France, c'est un auteur extraordinaire, il est complètement différent des autres, il a vraiment un style. » Elle me répond qu'elle va se renseigner. Peu de temps après, elle m'annonce que les éditions Verdier viennent d'acheter le livre. C'était Bernard Simeone qui dirigeait la collection et je lui écris aussitôt, je ne le connaissais pas. Il me répond qu'il a déjà confié la traduction. Je pars en vacances et je reçois une lettre où Bernard m'explique qu'il n'est pas convaincu par le traducteur choisi et me demande un essai. Ce que je fais par retour de courrier et il me répond : « Vous avez tout à fait compris ce qu'est l'auteur, c'est vous qui allez traduire. » Ce fut pour moi une grande joie, les petites étoiles, un truc magique.

La sortie de ce livre a-t-elle modifié quelque chose pour vous ?

Non. Comme la traduction n'était pas mon métier, je ne pensais pas qu'il y aurait une suite. Le livre est sorti, on l'a porté, on l'a présenté à la librairie italienne Tour de Babel. Pour moi, c'était le livre que j'avais traduit, que j'avais aimé.

Vous n'avez pas rencontré l'auteur à ce moment-là ?

Non. Je l'ai vu une fois par hasard dans la librairie de mon amie. Erri De Luca était là avec sa mère qu'il venait faire soigner en France et j'ai eu l'impression de le voir sortir du livre. Sa mère avait dans les mains un petit paquet de gâteaux, exactement comme dans le récit, et je suis restée fascinée. À ce moment-là, j'ignorais tout de son passé. Je ne savais absolument pas ce qu'il avait fait, ni qui il était. Il était celui qui avait écrit le livre, c'est tout.

Les éditions Rivages ont pris la suite de Verdier. À l'époque, René de

Ceccatty dirigeait la collection de littérature étrangère et il m'a demandé de continuer à traduire et voilà, l'aventure a recommencé. Françoise Pasquier a pris ensuite la collection, une femme remarquable, que j'ai vraiment appréciée. On a beaucoup travaillé ensemble. Je lisais des livres pour trouver des auteurs, et arriver à la convaincre était pour moi un exercice agréable.

Vous étiez la porte de l'Italie, si je puis dire.

Disons que j'ai introduit quelques auteurs. Je me suis passionnée aussi pour Sergio Ferrero, j'aimais ses livres et le personnage était un homme fantastique. J'ai traduit cinq de ses livres, mais il n'a pas eu le succès qu'il méritait. Il avait une très belle plume, mais on lui reprochait d'être un peu jamesien, un peu démodé et pourtant *Le Jeu sur le pont*, *Les Yeux du père* sont des livres magnifiques. Nous sommes devenus de grands amis. C'était un homme très cultivé, très érudit, qui m'a fait découvrir des tas d'auteurs. Il est malheureusement décédé il y a quelques années.

J'ai également réussi à la convaincre de publier Diego Marani. Et j'ai continué à traduire les livres d'Erri De Luca.

Le temps a passé et j'étais trop occupée pour continuer à trouver de nouveaux auteurs. Traduire, travailler, avoir une vie de famille, c'est un peu compliqué de tout concilier.

Mais traduire Erri De Luca, vous n'avez jamais arrêté !

Erri, c'est pour la vie. Il est passé ensuite chez Gallimard, où je travaille avec Jean Mattern, directeur de la collection de littérature étrangère, une collaboration que j'apprécie beaucoup. Il y a quatre ans, il m'a demandé de traduire Francesca Melandri, une autre belle rencontre. J'aime son style, la finesse de ses analyses psychologiques, la construction de ses romans où elle mêle histoires collective et individuelle. Ses deux premiers livres, *Eva dort* et *Plus haut que la mer* ont tout de suite eu du succès en France et ont déjà reçu plusieurs prix.

Avec Erri De Luca, je ne manque pas de travail ! Non seulement il écrit beaucoup, mais on lui demande très souvent des préfaces, des

textes, des articles et il tient à ce que ce soit moi qui les traduise. Depuis son procès il y a un an, ça n'arrête pas. Tout le monde le veut, c'est devenu un homme public. C'est une très belle personne, très solide, avec un idéal en plus de sa plume d'écrivain toujours aussi étonnante.

Avez-vous une vision de votre rôle de traducteur ?

J'étais animée du désir de faire connaître en France ces auteurs italiens, pour qu'ils ne restent pas enfermés dans leur pays. C'est aussi l'amour de la langue française. Le travail du traducteur, c'est aussi le plaisir d'écrire dans sa langue maternelle.

Mais pour moi, la traduction est avant tout un acte d'admiration. Il faut vraiment être poussé par le désir, sentir le texte et sentir l'auteur.

Sentir le lecteur aussi d'une certaine façon ; peut-être qu'on traduit pour un lecteur...

Je n'y pense jamais. C'est moi le lecteur. Je suis possédée par le texte. Quand je traduis Erri De Luca, j'ai la chance d'être relue par l'auteur. Il n'écrit pas le français, mais il le comprend très bien ; donc, s'il y a quelque chose que je n'ai pas bien rendu, il le voit et me l'explique. Il dit souvent que nous formons un tandem, lui il est *tan* et moi *dem*, il m'appelle chère associée, c'est un grand ami, grâce à lui j'ai rencontré des tas de gens. L'auteur-compositeur-interprète Gianmaria Testa, par exemple, qui a écrit de très beaux textes de chansons que j'ai eu la chance de traduire. Avec Erri, ils ont chanté et monté des spectacles. C'était un ami aussi, mais il vient de nous dire adieu à l'âge de 57 ans. J'espère réussir à faire publier en France son dernier livre, qui est sorti en Italie au mois d'avril.

Après son acquittement en janvier, Erri De Luca a été interviewé à l'Odéon et il a fait salle comble. Il était formidable, il manie bien l'humour en français. Une sensibilité incroyable. En mai est sorti un nouveau livre, il en écrit au moins un par an. Il s'agit de nouvelles, *Le Plus et le Moins*. Il a vraiment le sens des titres. Plusieurs nouvelles très émouvantes parlent de ses parents. Il éprouve un sentiment de cul-

pabilité envers eux. Il s'est toujours reproché d'être parti à 18 ans, d'avoir claqué la porte, alors qu'il s'est occupé d'eux quand ils étaient vieux, ils sont venus habiter chez lui. Il ne se remet pas de leur mort, il écrit : « Les vies de mes deux parents sont dans la prison des absents et aucun jour ne passe sans que j'attende dehors. »

Les nouvelles parlent surtout de ses parents ?

Non, elles sont variées, mais il y en a une sur sa mère qui est extraordinaire. C'était une femme au caractère affirmé et il se moque gentiment de lui-même en faisant dire à sa mère à propos de son caractère taciturne : « Et dis-moi quelque chose, ne me laisse pas comme ça » et « Une personne qui est près de toi se sent seule. » La chute de la nouvelle est fabuleuse. Il parle de son père de la même façon, avec une émotion bouleversante.

Erri De Luca n'est pas simple à traduire car, même pour des Italiens, il a une syntaxe très particulière. Il a des inventions parfois, à vous prendre la tête, je mets la phrase à l'endroit, je la remets à l'envers, il y a des raccourcis, des ellipses qui peuvent être déroutantes. Ou alors il utilise un mot peu courant dans un contexte surprenant. Il a un style parfois déconcertant, c'est vrai.

Chez Erri De Luca, l'appartenance politique à l'extrême gauche des années 1980 joue un rôle déterminant, non ?

Il défend toutes les causes. Les émigrés, bien entendu, il est très impliqué. Il n'hésite pas à se déplacer.

En même temps que les nouvelles est sortie une pièce de théâtre qu'il a écrite en 2003, *Le Dernier Voyage de Sindbad*, qui parle du voyage des émigrés.

Et aussi un essai, *Le Cas du hasard*, qui est un dialogue entre un scientifique, spécialiste de biologie moléculaire, et un candide, Erri. J'y ai appris beaucoup de choses. Il m'a déjà envoyé le texte de son prochain livre, qui sera publié au mois d'octobre en Italie. Il a une grande facilité d'écriture.

C'est plutôt un adepte des textes courts ?

Oui. Comme il dit : « Au moins, je ne lasse pas mon lecteur. » J'aime beaucoup les textes courts, parce qu'on reste sur sa faim. Erri est particulièrement dense et synthétique, aucune phrase n'est inutile.

Et par rapport au dialecte napolitain ?

Pour Erri De Luca, le dialecte napolitain est la langue « où il est né ». Il parle en napolitain, mais il écrit en italien. Ce qui donne cette écriture aux sonorités et au rythme napolitain qui lui est propre.

Et qu'est-ce que vous en faites, vous ?

Quand il écrit en napolitain, il traduit souvent ensuite la phrase en italien, donc ce n'est pas un problème. Sinon, il faut sentir le rythme de la phrase et se laisser porter.

Il m'est déjà arrivé d'inventer des mots pour traduire ses propres inventions. Mais la première fois que je me suis livrée à cet exercice, c'était dans *Douane d'amour* de Nico Orengo. Nico Orengo était un écrivain ligure qui employait énormément de mots locaux, des noms d'arbres et des noms de poissons. À un moment, il parle d'un bateau, le *scopamare*, un dépollueur des mers, qu'on voit aussi sur la Côte d'Azur. Impossible de traduire par dépollueur. À l'époque, il n'y avait pas Internet, j'ai téléphoné vainement à la Compagnie des eaux pour savoir s'il existait un autre terme, plus officiel. Et finalement je me suis dit qu'en provençal on disait *escoube* pour dire balai et j'ai traduit par *escoubemer*.

Traduire de l'italien, c'est traduire des auteurs qui parlent souvent le dialecte de leur région d'origine. Est-ce important pour vous ?

Pas particulièrement. Mais le dialecte est important en Italie. Il y en a tant et si différents. Même s'il se perd un peu chez les jeunes, dans le Sud il est encore vivace. Et les émigrés qu'on rencontre ici, deuxième ou troisième génération, qui sont à la recherche de leurs racines, souhaitent même retrouver leur dialecte.

Vous n'avez pas envie de traduire de nouveaux auteurs ? Il n'y a pas tant de littérature italienne traduite aujourd'hui...

Pourquoi pas !

On traduit sans doute moins de l'italien que de l'anglais, mais il me semble que la proportion reste constante. À l'université, je m'occupais de la revue *Chroniques italiennes* et j'avais constitué une bibliographie de la littérature italienne traduite en français à partir de 1900. D'année en année, le nombre de livres traduits se maintient, même si l'on peut toujours souhaiter qu'il y en ait plus.

Bibliographie sélective

Erri De Luca, *Le Plus et le Moins*, Paris, Gallimard, 2016.

Francesca Melandri, *Plus haut que la mer*, Paris, Gallimard, 2015 (Prix du Cercle interallié étranger 2016).

Erri De Luca, *Le Tort du soldat*, Paris, Gallimard, 2014 (Prix européen de la traduction 2014).

Erri De Luca, *Le Jour avant le bonheur*, Paris, Gallimard, 2010 (Prix Lire en poche-littérature traduite, Gradignan, 2012).

Roberto Alajmo, *Le Mat à l'étouffé*, Paris, Rivages, 2010.

Erri De Luca, *Trois chevaux*, Paris, Gallimard, 2001 (Prix Laure Bataillon 2001).

Miyako Slocombe
traductrice du japonais (Jeunesse)

Entretien mené par Claire Darfeuille

Miyako, peux-tu revenir sur ton bilinguisme et la façon dont tu es venue à la traduction ?

Mon père est français et ma mère japonaise. Ils parlaient presque exclusivement japonais ensemble. Aussi, bien que née à Paris, je ne parlais pas un mot de français à mon entrée à la maternelle. Je me rappelle avoir été déstabilisée à de nombreuses reprises car je ne comprenais pas les consignes de l'institutrice. J'ai pris conscience plus tard qu'en plus de ne pas comprendre, je ne comprenais pas pourquoi je ne comprenais pas. J'en ai probablement un peu souffert sur le coup, même si ça n'a pas duré longtemps et, finalement, je garde d'excellents souvenirs de la maternelle. Avec les autres enfants, c'était plus simple, on communiquait par gestes ou par le biais du jeu. Dès ma scolarisation, le français a vite pris le dessus. Jusqu'au CE2, je prenais aussi des cours pour apprendre l'écriture japonaise, mais j'ai dû cesser car l'apprentissage des deux en parallèle me demandait trop de travail.

À la même époque, tu découvres les mangas, que tu traduis en grand nombre à présent ?

J'ai découvert les mangas vers sept-huit ans. Mes grands-parents japonais m'envoyaient aussi tous les mois une revue éducative, avec une partie « cours » et une partie « mangas ». Cela me permettait de rester très proche de la culture populaire japonaise. C'était un peu l'équivalent du *Journal de Spirou* et du *Journal de Mickey* en France.

Les mangas ont tenu une place importante dans mon apprentissage de la lecture. Les images qui accompagnaient le texte me permettaient de déduire le sens. En japonais, trois alphabets sont utilisés pour écrire : les *kanjis*, qui sont des idéogrammes chinois, et deux alphabets syllabaires, le *hiragana*, fait de 50 caractères qui indiquent par exemple les enclitiques, et le *katakana*, qui permet de retranscrire certains termes qui n'existaient pas en japonais. Par exemple, le mot スプーン, prononcé « *spoon* » pour cuillère. Il existait d'autres mots pour désigner les cuillères orientales, mais il n'en existait pas pour la cuillère occidentale en métal. L'existence de ces trois écritures s'explique notamment par le fait que jadis le japonais écrit et le japonais parlé étaient très différents. Pour lire, on se sert des trois alphabets, sachant que la lecture d'un journal nécessite la connaissance de 3 000 *kanjis* environ. Dans les mangas pour enfants, la lecture des *kanjis* est indiquée en *hiragana*, ce qui simplifie la lecture. Une fois passé l'apprentissage des alphabets, le japonais est une langue très simple !

Avais-tu l'occasion d'aller souvent au Japon ?

Nous retournions au Japon une fois par an pour trois semaines, un mois. Bien que née en France, j'avais toujours le sentiment d'un retour au pays natal, l'impression de retrouver quelque chose qui me manquait. Le japonais a toujours été une langue qui m'a beaucoup touchée. Ne serait-ce que de voir les encarts publicitaires en arrivant me réjouissait. Dans les phrases d'accroche, j'avais le sentiment que chacun des mots avait son poids et ils me bouleversaient. Quand on débarque à l'aéroport de Narita, on est accueilli par un panneau sur lequel il est écrit « *okaerinasai* », c'est à dire « *welcome back* », « bienvenue à la maison ». Ceci diffère de « bienvenue ». Une chaleur particulière se dégage de ce mot, il m'arrive parfois d'en avoir les larmes aux yeux ! Les Japonais qui le voient se sentent tout de suite rassurés.

Mais cela ne s'adresse qu'aux Japonais !

Mais il est écrit « *Welcome to Japan* » en anglais à côté ! C'est peut-

être le côté insulaire du Japon, l'attachement au pays qui est très fort. Et je pense que beaucoup d'étrangers qui comprennent le japonais sont touchés par ce mot, eux aussi.

Quels sont les premiers auteurs japonais que tu as lus ?

Les deux Murakami, Haruki et Ryû, presque en parallèle. *La Ballade de l'impossible* et *Miso Soup*, qui m'avaient été conseillés par mes parents. J'ai commencé à lire la littérature japonaise en français, dans des traductions. Mes parents sont de grands lecteurs. Ils m'ont beaucoup poussée à lire. Mon père, Romain Slocombe, est artiste, écrivain et traducteur. Il y avait à peu près tout dans la bibliothèque, les grands classiques, les polars américains, etc. Ces deux romans sont très différents, le premier est une histoire d'amour et *Miso soup* un thriller un peu gore. Les deux m'ont transportée, chacun à sa manière.

Portais-tu déjà attention à la traduction ?

J'étais un peu intriguée, je regardais les noms des traducteurs, je ne me sentais pas encore concernée. Enfin, assez vite, vers mes 20 ans, un ami de mes parents, Stéphane Duval, m'a proposé de traduire un manga. Stéphane avait décidé de monter une maison d'édition, Le Lézard noir, pour publier l'artiste et mangaka Suehiro Maruo. Cela l'amusait que personne n'ait osé publier ses œuvres assez choquantes et subversives, dans le style « *ero-guro* » (érotico-grotesque), très inspirées par l'univers du père du roman policier japonais des années 20-30, Edogawa Ranpo.

Ensuite, j'ai continué à travailler pour Le Lézard noir. Depuis, mon travail ne se limite plus à la traduction, je rédige aussi des préfaces. Stéphane me soumet des textes, il nous arrive de choisir les histoires ensemble. Avec lui, j'apprends aussi le métier d'éditeur, il me tient au courant du suivi de fabrication, me confie la rédaction des argumentaires, me propose de participer aux réunions avec les représentants.

L'œuvre de Suehiro Maruo est assez violente, cela ne te posait pas de problème de traduire ces histoires « *ero-guro* » ?

La première fois que j'ai ouvert l'un de ses mangas, je me suis dit : « Euh... Mais qu'est-ce que c'est que ça ? » Mais, en le lisant, on se rend compte rapidement qu'on n'est pas du tout dans la violence ou le porno gratuits. Je n'ai pas été plus choquée que cela, car la culture japonaise *underground* m'était familière, notamment à travers le travail artistique de mon père et de ses amis, comme le photographe Nobuyoshi Araki ou l'artiste Toshio Saeki. Tous les membres de ma famille sont artistes, ma grand-mère est peintre, mon grand-père architecte, mon grand-oncle, directeur de la photographie, ma mère fait de la gravure. D'ailleurs, à l'époque, j'étais étudiante en art. Je faisais du dessin, de la photo, de la vidéo, j'appréciais les œuvres des surréalistes, notamment Hans Bellmer, de peintres comme Balthus, de photographes comme Joel-Peter Witkin, d'artistes japonais comme Makoto Aida, etc. Donc, je n'ai pas été « choquée » par l'univers de Maruo, qui est très influencé par l'expressionnisme allemand, la littérature surréaliste, avec par exemple *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille, le cinéma... Les images sont violentes, mais le texte est toujours très poétique. L'un de mes auteurs préférés est Edoгава Ranpo, dont Maruo a adapté plusieurs nouvelles. Mon mémoire de fin d'études portait sur l'un des romans de Ranpo, *Le Démon de l'île solitaire*, que j'ai traduit l'an dernier. Je suis sensible à l'atmosphère étrange et inquiétante de ces œuvres, qui traitent souvent de *freaks* et de monstres de foire. La beauté et la poésie qui se dégagent de cet univers me fascinent.

Comment se passe cette première expérience de traduction ?

J'ai commencé par faire un petit test sur quelques chapitres et je faisais relire par mes parents pour être sûre, d'une part, qu'il n'y avait pas de faux-sens et, d'autre part, que ça tenait la route en français. Mais j'ai trouvé l'exercice très agréable. Jusque-là, je n'avais traduit que quelques textes pendant mes études d'art. Il m'arrivait aussi d'écrire en japonais et de me traduire en français, car je voulais jouer avec le langage dans mon travail artistique. Mais je n'étais pas très

à l'aise avec ce que l'on attendait de nous aux Beaux-Arts. On nous demandait de savoir parler de notre travail, alors que si je m'exprimais à travers la vidéo, la photo, c'est que je ne trouvais pas les mots ! À présent, j'ai cessé tout travail artistique, la traduction dévore tout mon temps.

Tu dis que tu ne trouvais pas les mots... Apprécies-tu à présent de t'appuyer sur les mots de l'auteur ?

Oui, l'appui sur le texte et les mots d'un autre est très agréable, très confortable, surtout quand le texte est de qualité ! Après cette première expérience, j'ai décidé de m'inscrire à l'Inalco pour approfondir mon apprentissage de la langue et de la culture japonaises. Je ne savais pas qu'il existait des formations pour devenir traducteur et il me semblait nécessaire de m'imprégner de la langue et de la culture. Au milieu de mon cursus, je suis partie étudier les lettres modernes un an à l'université de Waseda, avec une bourse du gouvernement japonais. Ce fut une année importante de perfectionnement linguistique et de découverte de la littérature japonaise. J'avais déjà envie de traduire des romans, mais je ne me sentais pas encore prête. Les cours de traduction d'Anne Bayard-Sakai et de Cécile Sakai m'ont beaucoup appris, notamment sur les particularités de la langue japonaise du point de vue de la traduction, de ses constructions grammaticales et des pièges à éviter. Je me suis rendu compte qu'un auteur comme Haruki Murakami, qui est facile à lire, est très dur à traduire, et j'ai mesuré l'importance prépondérante de la maîtrise du français.

Tu as aussi beaucoup sous-titré de films et sur-titré du théâtre avant de passer à la traduction littéraire...

À l'issue de mon master à l'Inalco, j'ai fait un stage à la Maison de la culture du Japon, où j'ai été l'assistante du programmateur cinéma, Fabrice Arduini. Un jour, Fabrice m'a recommandée à la Cinémathèque française qui cherchait un sous-titreur à la dernière minute et j'ai appris « sur le tas », en m'appuyant sur leur fiche d'instruction : 36 caractères maximum par ligne, respecter le temps

minimum d'un sous-titre afin que le spectateur puisse le lire (2 secondes pour un sous-titre d'une ligne, 4 secondes pour 2 lignes), éviter les sous-titres qui courent sur deux plans, donner un sens à chaque sous-titre et ne pas couper les dialogues de façon aléatoire, etc. Le sous-titrage et la traduction de mangas nécessitent une extrême concision. Avec Fabrice, j'ai également appris l'adaptation. Elle est souvent nécessaire en japonais, car c'est une langue qui peut se permettre d'être plus vague et plus ambiguë que le français, et elle contient beaucoup de sous-entendus. Pour ne pas perdre le spectateur, il faut parfois s'éloigner du sens premier pour aller à l'idée. Par exemple, j'ai vu l'autre jour un film japonais où l'un des personnages, un homme, disait en sortant d'une conversation avec une jeune fille : « *Chotto muzukashikatta kana.* » Le sens littéral est : « C'était peut-être un peu difficile ? », mais l'adaptateur a opté pour le sous-titre « Je ne sais pas si elle m'a compris », que j'ai trouvé très pertinent car beaucoup plus clair : en effet, les deux personnages se sont déjà quittés, entre-temps il y a eu une autre scène, et avec la traduction littérale on ne comprend pas forcément que l'homme fait référence à la conversation qu'il vient d'avoir avec la jeune fille. Au début, cela me gênait de m'éloigner autant, mais c'est indispensable. D'ailleurs, quand je m'auto-traduis, je m'éloigne aussi beaucoup... Si je m'adresse à des Japonais, je ne choisirai pas les mêmes mots, les mêmes tournures qu'avec des Français. La question de la culture, des usages entre en compte. Du coup, je me demande toujours, quand je traduis des dialogues, comment un personnage exprimerait cette idée en français, quitte à m'éloigner un peu du point de vue formel. En fin de compte, les contraintes extrêmes du sur-titrage ont un côté positif : on a moins de scrupules, car moins de choix. Ensuite, je me suis lancée en freelance, je suis peu à peu parvenue à me constituer un bon carnet d'adresses, avec des personnes avec qui je travaille régulièrement et en confiance. Je fais aussi beaucoup d'interprétariat, toujours dans le domaine culturel et artistique, pour des réalisateurs, des artistes, etc.

Comment es-tu arrivée à traduire ton premier roman ?

Frédéric Brument, le directeur des éditions Wombat, m'avait demandé de rédiger une fiche de lecture sur *La Fille du chaos* de Masahiko Shimada. J'avais beaucoup aimé le livre même si je n'étais pas entièrement convaincue par la fin, Frédéric m'a proposé de le traduire malgré tout. J'ai d'abord été un peu déstabilisée, je trouvais que c'était vraiment différent de la traduction de mangas ou du sous-titrage. Après coup, je me suis rendu compte que cela s'expliquait peut-être par le fait que le style de ce livre était assez froid et neutre. J'ai donc eu du mal à trouver la voix du texte, mais le sujet m'intéressait beaucoup. Il s'agit d'un roman policier et fantastique mettant en scène un jeune détective avec des dons de chamane, qui va venir en aide à une jeune fille prisonnière de l'industrie du sexe et de la prostitution à Tokyo. J'ai lu beaucoup de romans du même genre, pour m'imprégner. J'appelle cela faire mes gammes. J'ai lu aussi des traductions de polars japonais en français, pour voir comment faisaient les autres, et beaucoup discuté avec l'éditeur, qui est lui-même traducteur de l'anglais. Il m'a donné des clefs, notamment pour l'usage de certains temps. Le travail éditorial à ses côtés a été très enrichissant.

Un jour, au fil d'une de nos discussions, je lui ai parlé de ce roman d'aventure *ero-guro* de Edogawa Ranpo sur lequel j'avais écrit mon mémoire, *Le Démon de l'île solitaire*. Il m'a proposé de le traduire. J'ai beaucoup hésité. Je ne me sentais pas prête à traduire un auteur aussi renommé, d'autant que le japonais de l'époque est plus complexe. J'en ai parlé à Maruo, qui m'a dit : « Il faut que tu le fasses ! » Le premier chapitre a été terrible. J'ai regardé les traductions de Ranpo par Jean-Christian Bouvier et Rose-Marie Makino-Fayolle publiées naguère aux éditions Picquier, afin de voir comment ils s'y étaient pris, quelles libertés ils s'autorisaient. En fin de compte, assez vite, les intentions de l'auteur m'ont semblé claires, le langage était limpide, le style très influencé par Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, les romans policiers de l'époque, que j'avais lus pour m'imprégner, et j'ai eu un grand plaisir à le traduire. Mon père m'a également été d'une aide précieuse, en relisant attentivement mon travail et en me donnant de nombreux conseils d'écrivain.

Depuis janvier 2015, tu es stagiaire à l'École de traduction littéraire. Pourquoi as-tu éprouvé le besoin de suivre cette formation ?

Les études à l'Inalco n'étaient pas des études de traduction. En fait, je ne pense pas que l'on puisse apprendre à être écrivain ou traducteur mais, en ce qui me concerne, je ne me sentais pas assez autonome. J'avais toujours besoin d'une relecture, d'un regard extérieur. L'ETL m'a donné la confiance en moi qui me manquait. Chaque atelier est une surprise, ils sont tellement différents. J'ai beaucoup appris en atelier d'écriture. Par exemple, avec Corinna Gepner, qui nous avait demandé lors de son atelier sur « les partis pris du traducteur » de réécrire un extrait de texte français en français, en fonction de nos propres réflexes de traducteur. La meilleure façon de se rendre compte de nos tics de traduction ! Elle nous a fait prendre conscience de l'importance de se remettre en question, de l'intérêt d'accompagner le travail de traduction d'un regard sur soi-même, ce qui permet de lever certaines craintes, certaines pudeurs. Avec les professionnels du livre, j'ai pris conscience de tout le planning éditorial autour du travail de traducteur, des impératifs de délais, de la négociation des droits, etc. Et puis, j'apprécie la dynamique. Être au sein d'un groupe, partager nos craintes et nos peines est fondamental, car c'est un métier solitaire. Je sors toujours des cours avec l'envie de m'y remettre. Avec Christophe Mileschi, nous avons abordé la traduction des dialectes alors que je venais de finir la traduction d'un manga qui se déroulait dans un village au fin fond de la campagne japonaise. Le dialecte des personnages joue un grand rôle dans le charme de ce livre au ton grivois et humoristique, mais c'était très difficile de le transcrire et, après une première relecture, j'étais un peu découragée. Il m'a redonné du cœur à l'ouvrage. J'ai tout repris pour essayer de rendre au maximum ce langage si particulier, mettant en avant les intonations pour exprimer le caractère loufoque. L'atelier est arrivé au bon moment.

Quel problème de traduction t'a demandé le plus de réflexion ou de créativité ?

Les onomatopées dans les mangas sont une difficulté récurrente. En

japonais, elles sont vraiment nombreuses et variées, plus d'une dizaine rien que pour le bruit de la pluie ! De plus, les onomatopées japonaises se divisent en *giseigo*, des sons qui imitent un bruit (des applaudissements par exemple), et en *gitaigo*, des sons qui expriment une action (se balader), un état (le silence) ou une émotion (la surprise). C'est cette deuxième catégorie qui est particulièrement difficile à traduire, car il n'existe pas d'équivalent en français. Maruo va même jusqu'à en inventer dans ses mangas, donc soit je les garde pour conserver l'étrangeté, soit j'adapte. Pour certaines formules, il est essentiel d'adapter. Par exemple, lors d'un repas, on dit « *itadakimasu* », qui signifie littéralement « je vais manger » et non « bon appétit », donc si le personnage est seul à manger, on est obligé de changer... Selon le contexte, par exemple un enfant qui s'apprête à manger un gâteau préparé par sa mère, on peut remplacer par : « Ça a l'air bon ! », car c'est aussi cela que ça veut dire. La prochaine nouvelle que je traduis pour Wombat, *Les Hommes salmonelles de la planète porno*, de Tsutsui Yasutaka, est un gros challenge. Le texte est truffé de jeux de mots. Si je ne trouve pas, je vais demander autour de moi ou regarder les solutions de la version anglaise qui m'inspireront peut-être... En ce moment, je bute sur le titre d'une pièce de théâtre de Tanino Kurou qui sera jouée dans le cadre du prochain Festival d'automne. Elle est intitulée *Mumyô No Yado*, qui signifie mot à mot « l'auberge dénuée de lumière ». Cette absence de lumière est un concept bouddhique qui équivaut à l'ignorance. Mais si je traduis par « l'auberge de l'ignorance », je perds la notion d'obscurité. Je ne veux pas, car un des personnages est aveugle. Et si je traduis par « l'auberge sans lumière », on pense qu'il y a une panne d'électricité. Peut-être, « l'auberge de l'obscurité », même si idéalement j'aimerais intégrer le mot « lumière » dans le titre... J'hésite. De manière générale, j'ai toujours l'impression qu'il me reste tant à apprendre.

Bibliographie sélective

Minetarô Mochizuki, *Chiisakobé*, Poitiers, Éditions Le lézard noir, 2015-2016.

Ranpo Edogawa, *Le Démon de l'île solitaire*, Paris, Éditions Wombat, 2015.

Masahiko Shimada, *La Fille du chaos*, Paris, Éditions Wombat, 2014.

Suehiro Maruo, *La Chenille*, Poitiers, Éditions Le lézard noir, 2010.

Yukio Shimizu, *Corbeaux ! Nos fusils sont chargés !*, mise en scène de Yukio Ninagawa (théâtre).

Dominique Vitalyos
traductrice du malayâlam, du tamoul,
de l'anglais et de l'indonésien

Entretien mené par Maïca Sanconie

Comment êtes-vous venue à la traduction ?

Par la pratique, sans intention au départ d'en faire mon métier. Ma première traduction a été du malayâlam ancien (langue du Kerala, Inde Sud-Ouest). Je vivais là-bas depuis cinq ou six ans, j'apprenais la langue et j'étais passionnée par le théâtre dansé kathakali. Une grande et belle pièce du répertoire m'avait subjuguée, au point que je me suis vue la traduire dans ma langue maternelle pour mieux l'intégrer à mon identité. C'est seulement quand elle a été publiée dans une collection prestigieuse que l'idée de devenir traductrice a germé en moi.

C'était une traduction en relief, multimédia avant l'heure, en quelque sorte : le texte, en kathakali, est énoncé par deux chanteurs, et l'acteur qui ne parle pas exprime ce texte en gestes et en expressions. Parfois, il fallait choisir entre le mot littéral et le mot-résultat du jeu. « Sourire » plutôt que « lèvres », par exemple.

Qu'est-ce qui vous a incitée à traduire de l'indonésien ?

J'avais appris cette langue à l'Inalco, mais je ne m'en servais plus depuis longtemps et je le regrettais beaucoup. En 1985, il s'en était fallu de peu que je ne parte pour l'Indonésie au lieu de l'Inde : on m'a offert une bourse pour l'un et l'autre pays en même temps. Quand l'éditrice pour qui je traduis souvent (de l'anglais, du malayâlam, du tamoul) m'a proposé de traduire un livre particulièrement enthousiasmant, j'ai relevé le défi, mais j'ai d'abord insisté pour faire un

essai avant de me décider. J'ai compris assez rapidement que c'était possible : la mémoire de la langue me revenait facilement, la langue de l'auteur est celle que j'ai apprise (dans les années 1970), et je repérais les erreurs dans la traduction anglaise quand je me tournais vers elle pour y confronter certains points de la mienne.

Cependant, je n'aurais pas pu accepter si je n'avais beaucoup traduit auparavant, l'expérience a été indéniablement un facilitateur.

En règle générale, travaillez-vous à la commande ou apportez-vous des textes aux éditeurs ?

Avant 1995, à l'exception de Rabindranath Tagore et R. K. Narayan (qui avaient écrit en Inde), on n'avait traduit en France de littérature indienne écrite en anglais que certains textes d'auteurs de la diaspora. À cette époque, j'ai cherché à rendre plus visibles les nombreux bons auteurs indiens vivant en Inde en proposant aux éditeurs français d'en traduire certains. Mais assez vite, avec le succès du « phénomène » Arundathi Roy (1998), ceux-ci ont pris conscience d'un marché possible et se sont mis à explorer eux-mêmes le domaine. La tendance s'est alors inversée et j'ai répondu le plus souvent à leurs propositions. J'ai également travaillé plusieurs fois en tant que conseillère littéraire pour l'Inde afin de préparer des « salons du livre » et j'ai adoré cette occasion qui m'était donnée de faire venir en France des auteurs de mon choix (pour la plupart d'entre eux).

Pour le malayâlam, toutefois, je suis restée « apporteuse », ce qui n'a rien d'étonnant, très peu de Français ayant accès à la langue.

Êtes-vous guidée dans votre travail par des principes, une théorie, une approche ?

L'approche varie d'un livre à l'autre. On n'aborde pas une langue comme on le fait pour une autre, une poésie comme un roman, mais pas non plus le roman de l'un comme celui de l'autre. Je pourrais donc dire que mon premier principe est d'être attentive à ce que le texte réclame de spécifique. Souvent, dans les traductions de langues indiennes ou même de l'anglais (écrit en Inde), le traitement du/des

temps nécessite un soin tout particulier. Les répétitions, également. Ce que nous appelons une redondance et que nous avons tendance à bannir fait partie de l'écriture dans certaines langues. Qu'en faire ? Une autre question fascinante est celle de l'ellipse : on ne sous-entend pas les mêmes choses d'une langue à l'autre, chacun pouvant accuser l'autre à des moments différents de « *stating the obvious* » ou au contraire de négliger des transitions essentielles.

Il en découle un second principe qui est d'entendre (du moins de tendre vers l'entendre) l'écrivain en français. Quel que soit le style retenu dans la langue d'arrivée, il est indispensable que je reconnaisse la voix de son auteur et qu'il écrive avec un talent équivalent à l'original.

C'est une exigence qui permet la rigueur dans la création. Notamment dans l'application d'un procédé que je pratique chaque fois qu'il est possible et que j'appelle la compensation. Parfois le français manque, alors on se fait tout petit, on « neutralise » plutôt que de viser à côté. Parfois, ailleurs, le français propose une expression qui n'est pas dans l'original, mais que, si l'on suit le principe d'entendre l'auteur, on peut décider d'adopter.

Quel type de texte traduisez-vous ?

Fiction, poésies, essais, théâtre.

Comment travaillez-vous ?

Chez moi, à l'ordinateur – depuis peu debout à un bureau surélevé – ou dehors sous un pin ou sur les rochers, au papier crayon. En silence, et aussi longtemps que ma concentration le permet. Puis j'arrête tout et je vis ma vie.

Vous vivez donc une autre vie en tant que traductrice ?

Pas « en tant que » traductrice. C'est plutôt, à l'inverse, que je ne vis pas ma vie en traduisant des langues car, ce faisant, je suis dans l'exclusivité du rapport entre humains. Or, j'ai tout autant besoin d'être seule dans ma tête ou d'élargir au *monde vivant* ce « monde des

hommes entre eux » dans lequel on sait si bien s'aveugler en criant au génie et dont je refuserai toujours qu'il me monopolise. J'ai besoin d'écouter, à défaut (ou en attendant) de comprendre, d'autres voix, de me sentir évoluer dans un milieu vivant plus vaste et plus vrai.

Entretenez-vous des relations avec les auteurs que vous traduisez ?

Oui, quand je les propose... et que la mort ne nous a pas séparés ! Je traduis souvent des auteurs du passé récent qui ne sont plus de ce monde.

Quels sont vos rapports avec les/vos éditeurs ?

Généralement bons.

Chez une editrice, j'ai presque l'impression de faire partie de l'équipe. Il y a un capitaine à la barre, dont le dernier mot n'est pas discutable, mais tout ce qui se passe en amont est une œuvre collective dont les apports personnels sont toujours reconnus, distincts et respectés. La qualité du travail est excellente et l'atmosphère gaie, aventureuse. Vous aurez deviné qu'il ne s'agit pas d'une très grande maison.

Sur le plan négatif, je suis souvent attristée par le choix des titres et la façon de présenter le texte sur la quatrième de couverture, trop commerciaux à mon goût, de certains éditeurs. Mes choix de traduction sont cependant presque toujours respectés et je n'ai eu qu'une expérience négative, horrible celle-là, d'un livre dont les épreuves ne m'avaient pas été transmises, si bien qu'une bonne dizaine d'erreurs grossières que je n'avais pas commises se sont retrouvées dans la traduction signée par moi. J'étais en colère et l'éditeur trouvait mon comportement excessif parce que j'avais protesté en parlant d'« inepties » ! Pour moi, c'était le comble. J'ai rendu la chose publique, afin que nul ne l'ignore, en protestant sur mon blog, et Pierre Assouline a publié cette réaction dans « La République des livres » (merci encore à lui), qui touche de bien plus nombreux lecteurs.

Avez-vous collaboré avec d'autres traducteurs sur un livre ?

Oui, à trois reprises, deux fois sur des textes écrits en anglais, avec respectivement Catherine Richard (inoubliable collaboration dans la joie !) pour *La Découverte de l'Inde* de Jawaharlal Nehru (éd. Philippe Picquier, 2002), et Cécile Deniard (très positive aussi) pour *Les Indiens, portrait d'un peuple* de Sudhir et Katharina Kakar (éd. Seuil, 2007). La troisième fois, c'était pour un recueil de nouvelles d'Ambai que je traduisais du tamoul. (*De haute lutte*, Zulma, 2015). La langue est très proche du malayâlam (plus encore que l'italien du français) et je sais la lire, mais il me fallait un collaborateur tamoulophone. Krishna Nagarathinam a été l'homme idéal. Je lui ai demandé un mot-à-mot qui néglige complètement le « bon » français, dans l'ordre du tamoul, et il s'est acquitté parfaitement de cette tâche. Sa récréation génialement bizarre et incompréhensible en français m'a permis de retrouver toutes les correspondances dont j'avais besoin pour traduire au plus précis.

Comment vivez-vous la précarité inhérente à ce métier ?

J'ai rarement manqué de travail. Une ou deux années difficiles ne comptent pas vraiment. C'est un travail de faible rapport auquel je me suis ajustée. Pour moi qui vis entre la France et l'Inde, la liberté de mouvement qu'il me permet est inestimable.

Quelle définition donneriez-vous du traducteur ?

Une sorte d'aède fou des intervalles.

La place du traducteur est donc dans l'écart ? Pour mieux écouter, ou plutôt entendre, comme vous l'avez dit ?

Il y a une véritable ivresse à installer son camp au point le plus sensible du champ acoustique entre soi et l'auteur, là où la voix vibre et suscite la voix.

La traduction a-t-elle modifié votre perception de votre langue maternelle ?

Oui. Je m'aperçois beaucoup mieux de ses orientations culturelles. Par exemple, le français utilise un vocabulaire anthropomorphique pour le cosmos. Quand on y regarde à deux fois, c'est très étrange de partir de l'homme pour décrire des moments du jour. Je ne dis plus jamais comme une évidence que « le soleil se lève » (pour un peu, il se brosserait les dents) ou qu'il « se couche » (en bâillant ?). Ce n'est pas le cas dans les langues anglo-saxonnes (en allemand *aufgehen* et *untergehen* sont des verbes de mouvement non spécifiques, ainsi que *rise* et *set* en anglais). En sanskrit et en malayâlam (qui l'a imité), c'est carrément l'inverse : là-bas, le soleil *udayunnu* le matin et *astamikkunnu* le soir (les autres planètes en font autant), et de cette origine cosmologique (et non l'inverse) découle éventuellement l'utilisation des mêmes mots pour signifier l'ascension ou le déclin d'un être ou d'un groupe humain. En sanskrit, ce n'est peut-être pas sans rapport avec le fait que la conjugaison place le sujet (je) en troisième personne, derrière (il/elle) et (tu).

De ma langue maternelle, je retire l'impression qu'elle m'a d'abord liée à mon insu, puis malgré moi, avant de faire de moi – par la création d'une distance qui est le fruit de la découverte d'autres langues – une interlocutrice, une affranchie qui assiste souvent et parfois participe au grand carrousel des visions du monde.

Bibliographie sélective

Traductions de l'anglais

- Indra Sinha, *Cette nuit-là*, Paris, Albin Michel, 2009.
 Allan Sealy, *Le Trotter-Nama*, Paris, Fayard, 2007.
 Vikram Seth, *Deux vies*, Paris, Albin Michel, 2007.
 Ruchir Joshi, *Le Dernier Rire du moteur d'avion*, Paris, Fayard, 2006.
 Mukul Kesavan, *Retour sur image*, Arles, Philippe Picquier, 1999.
 Bulbul Sharma, *La Colère des aubergines*, Arles, Philippe Picquier, 1999.
 Sudhir Kakar, *Chamans, mystiques et médecins*, Paris, Seuil, 1997.

Traductions du malayâlam

Vaikom Muhammad Basheer, *Le Talisman*, Paris, Zulma, 2012. Grand Prix de traduction de la Ville d'Arles (Amédée Pichot).

Vaikom Muhammad Basheer, *Les Murs et autres histoires (d'amour)*, Paris, Zulma, 2007.

Vaikom Muhammad Basheer, *Grand-Père avait un éléphant*, Paris, Zulma, 2005.

O.V. Vijayan, *Les Légendes de Khasak*, Paris, Fayard, 2004.

Unnâyi Vâriyar, *Jours d'amour et d'épreuve, l'histoire de Nala*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1995 (une des pièces maîtresses du répertoire de Kathakali).

Jean-Baptiste Coursaud
traducteur du norvégien et du suédois

Entretien mené par Claire Darfeuille

Comment sont nés ton désir d'apprendre les langues étrangères et plus particulièrement ce goût pour les langues scandinaves ?

J'étais, durant ma scolarité, ce que le corps enseignant qualifie d'élève doué pour les langues. J'ai étudié l'allemand et l'anglais au collège, puis l'espagnol et l'italien pendant la période du lycée. Mais mon attrait pour la Scandinavie est né de la lecture du *Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* de Selma Lagerlöf. Je l'ai découvert en CM1 et relu en CM2. Durant ces deux années, j'étais dans la classe de ma mère, institutrice, qui le faisait étudier à ses élèves. Je l'ai donc lu deux fois. Je crois *a posteriori* avoir eu ce qu'on appelle une émotion artistique, l'enfant de neuf ans que j'étais a en tout cas eu un coup de foudre pour ce pays. J'étais fasciné par l'histoire de ce garçon qui s'envole au cou du jars et vit de multiples péripéties. Peut-être que le roman incarnait une volonté de partir très présente en moi... Un rêve que j'ai réalisé après le baccalauréat.

Tu t'es envolé pour la Suède après le baccalauréat ?

Non. Après un séjour de trois mois au Canada à l'âge de 15 ans avec un organisme d'échanges, j'ai émis le souhait, en terminale, de partir un an en Suède. L'un des référents de cette organisation revenait tout juste du Danemark et il a décidé à ma place que ce serait ma destination... Je peux dire aujourd'hui que le choix était judicieux car, des trois langues scandinaves continentales, le danois est la plus ardue à cause de sa prononciation impossible. Une fois qu'elle est

acquise, les deux autres, le suédois et le norvégien, paraissent plus faciles. D'autant plus que les locuteurs de ces trois langues peuvent se comprendre à l'oral, du moins s'ils le veulent, même si une partie du lexique est différente. Le norvégien, la langue que je traduis principalement, correspond en fait à deux langues : le bokmål, majoritaire, et le néo-norvégien, plus proche des dialectes. Enfin, il ne faut pas oublier le féroïen et l'islandais, qui sont aussi des langues scandinaves, mais que je ne sais ni lire ni comprendre. À mon retour, j'ai commencé des études de danois et de néerlandais à la Sorbonne. Sans avoir la moindre idée de ce que j'allais en faire ! Si j'étais allé jusqu'au bout, je serais sans doute devenu professeur de littérature comparée. Puis est survenu un événement qui a transformé ma vie, un événement personnel.

Lequel ?

Je ne souhaite pas en parler. (...) Disons que, encore, j'ai failli mourir.

C'est à cette époque que tu as pris la décision d'arrêter tes études universitaires ?

C'était au début des années 1990, j'entamais un doctorat sur l'esthétique de l'entre-deux-guerres après avoir soutenu ma maîtrise sur « La contre-utopie dans les littératures germaniques » – un genre littéraire qui a lui-même donné la dystopie dont on parle tant aujourd'hui. Je comparais trois romans : *Le Meilleur des mondes* de l'Anglais Aldous Huxley, *La Kallocaïne* de la Suédoise Karin Boye et « Blocs », un inédit en français du Néerlandais Ferdinand Bordewijk. Ces livres présentent des univers totalitaires où le monde est régi par un pays unique et où l'individualité est niée. Ce sont des miroirs de l'Europe des années 30, quand certains pays se transforment en régimes totalitaires et que d'autres développent des systèmes autoritaires. À ce moment-là de ma vie, les études universitaires me sont apparues vaines au regard de la situation sociale et politique. Dans mon innocence et ma fougue, les langues scandinaves m'ont semblé minuscules face à d'autres urgences. Comment allais-je me

rendre utile ? Or la vie a plus d'un tour dans son sac et, chaque fois que mon existence a pris un nouveau tournant, cela a toujours été grâce au scandinave. Ainsi, je suis devenu journaliste, puis traducteur littéraire, parce que je parlais des langues scandinaves. Comme quoi, les désirs d'enfant...

Comment es-tu finalement passé du journalisme à la traduction littéraire ?

J'avais lu les romans de Christophe Donner, ses romans pour adultes. Je trouvais qu'il y manquait quelque chose, une troisième dimension... Apprenant qu'il écrivait aussi pour les enfants, je suis parti à la découverte de ses romans pour la jeunesse et j'y ai trouvé cette troisième dimension. Je me suis mis à dévorer cette littérature dont l'inventivité me fascinait. Peu à peu a émergé le désir de devenir critique littéraire, mais la littérature pour la jeunesse n'avait pas encore de place réelle dans le paysage médiatique à l'époque. Je rencontrais des éditeurs qui, lorsqu'ils apprenaient que je parlais le danois et le norvégien, me demandaient de devenir lecteur, ce que je refusais pour des raisons éthiques : je ne pouvais pas écrire sur leur travail et travailler pour eux. Un jour, j'ai franchi le pas. Geneviève Brisac de l'école des loisirs m'a confié la lecture de *Bæurk*, de Stein Erik Lunde, puis m'a demandé de le traduire. C'était ma première traduction, en 1999, j'avais tout juste trente ans. En France, il y a toujours eu un *a priori* très positif envers la littérature jeunesse scandinave de la part des éditeurs. L'accueil chaleureux qu'ils m'ont réservé, mais aussi celui de leurs collègues en Norvège, m'a incité à me consacrer pleinement à la traduction. On a tous besoin de se sentir apprécié, utile...

Tu es donc devenu spécialiste de la littérature jeunesse scandinave ?

Oui, et si j'ai un conseil à donner à qui voudrait devenir traducteur littéraire, ce serait de s'armer d'une spécialisation, de connaître un domaine autre que la littérature générale, dont il ou elle devient la personne référente. Les étudiants ont souvent une fausse idée du métier, ils ont rarement conscience du temps de travail, sept jours

sur sept, des difficultés financières, de la solitude. Beaucoup de fantasmes entourent le métier. Certains se voient traducteurs d'un grand écrivain dont ils incarneraient la voix française, c'est un fantasme de gloire, une vanité – dans les deux sens du terme.

Quel était pour toi l'attrait particulier de la littérature jeunesse ?

J'ai beaucoup d'amour pour cette littérature. J'aime sa tendance heureuse à chérir l'inventivité, l'ingéniosité qui traverse aussi la langue. Les auteurs s'amusent beaucoup avec ces outils merveilleux que sont la langue et le langage, les mots et la façon de parler. Mais, bien sûr, traduire de la littérature jeunesse, contrairement à une idée reçue, n'est pas plus facile que traduire de la littérature générale. Ce n'est pas parce que le texte est plus court et la langue proche de celle des enfants que la traduction sera plus facile. Ce serait d'ailleurs une insulte envers les enfants que de croire cette littérature simple, car faite pour eux...

Penses-tu qu'il soit possible d'enseigner la traduction, toi qui l'as abordée en autodidacte ?

Une transmission de certaines bases, de certains problèmes linguistiques inhérents aux langues scandinaves est possible, mais la maîtrise parfaite d'une langue étrangère ne fait pas de vous un traducteur littéraire. La connaissance de la littérature et le goût de l'écriture dans sa propre langue sont fondamentaux. Il faut une affinité avec la littérature, sans forcément dire qu'il faut savoir écrire comme un auteur. En fait, le traducteur se trouve dans une situation schizophrénique. À chaque livre, un combat se déroule entre le moi et le surmoi, car le traducteur n'est pas « auteur » au sens d'un compositeur qui crée une œuvre, mais il est « auteur de sa traduction ». Cela constitue presque un malentendu et c'est une première source de schizophrénie. La seconde est le devoir de fidélité, qui est une utopie. L'auteur – donc l'autorité, le surmoi – nous interdit de changer quoi que ce soit, mais la copie est impossible. Et le pire, c'est que, même en ayant conscience de cette dichotomie, la question se repose à chaque nouveau livre ou à chaque nouvel auteur.

Peux-tu revenir sur les difficultés inhérentes aux langues scandinaves ?

Les difficultés présentées par les langues scandinaves et germaniques en traduction ont souvent trait aux verbes et aux adverbes dont la narration est truffée – et c'est très vrai pour les langues scandinaves. Ces langues insistent sur le mouvement et la situation, l'aspect inchoatif, alors que les langues romanes insistent sur l'état de l'être et des choses. Le danois pousse ce principe dans ses plus grands retranchements. Si je traduis, par exemple « je suis assis et je te parle », il existe une convenance consistant à supprimer cette précision de position. On se débarrasse de l'obligation de fidélité, le moi s'affranchit du surmoi.

Dans la traduction des dialogues aussi, j'ai parfois l'envie de supprimer tous ces « dit-il »/« dit-elle » que je trouve pesants : quand on lit un roman français contemporain, on constate que les auteurs font très peu usage de ces verbes introducteurs. C'est toute l'écriture du dialogue qui diffère : souvent, les dialogues français constituent, si j'ose dire, des entités autonomes, alors que les dialogues « germaniques » y incluent des bribes de récit. Que faire ? La question me taraude à chaque fois. Dois-je suivre le principe narratif inhérent à la langue étrangère ou celui du français ? N'est-ce pas une manière de nier l'étrangeté de l'étranger, ce dont nous avertit Antoine Berman ? Il convient bien sûr de reconnaître d'emblée s'il s'agit d'un effet littéraire voulu par l'auteur ou d'une convention de langage. Mais la question demeure de savoir ce que l'on fait de l'étrangeté.

Peux-tu revenir sur la traduction du suédois de *La Faculté des rêves* de Sara Stridsberg, une biographie romancée de la vie de Valerie Solanas qui écrit le *SCUM Manifesto* et tira sur Andy Warhol ?

La première difficulté relevait de l'interrogation féministe. Étais-je légitime en tant qu'homme pour traduire un livre sur Valerie Solanas, dont le programme était d'éliminer tous les hommes ? N'était-ce pas encore une forme de domination masculine ? Mais Sara m'a dit : « Tu aimes le texte, donc traduis-le. » De plus, le *SCUM* avait été tra-

duit en allemand par un homme, Nils Lindquist, qui a beaucoup aidé à faire connaître Valerie Solanas en Allemagne, et celle-ci ne semblait pas dérangée outre mesure d'être traduite par un homme – il y a une correspondance savoureuse entre eux deux ! Mon doute a ainsi été balayé.

La seconde difficulté de traduction a trait au fait que Sara est la traductrice en suédois du *SCUM Manifesto*, donc quand elle cite le texte, elle utilise ses solutions de traduction dans sa propre création littéraire. De mon côté, j'ai repris la traduction française d'Emmanuelle de Lesseps et j'ai donc dû utiliser ses solutions qui sont géniales, mais parfois aussi il m'a fallu suivre le chemin linguistique emprunté par Sara... À chaque fois, je vérifiais l'occurrence française et, s'il y avait une réelle divergence entre elle et la traduction suédoise, j'allais vérifier dans l'original américain. En fonction de l'inventivité de telle version – américaine, française ou suédoise – et du propos romanesque de Sara, j'arrêtais mon choix.

Peux-tu nous donner quelques exemples ?

À la page 180, il est question de « Docteur baise et sucrerie » alors que Sara dit simplement en suédois « Doktor Fuck », inutile de le traduire. Ma traduction est en fait un emprunt à celle d'Emmanuelle de Lesseps : sa formulation était tellement géniale qu'il fallait l'utiliser à un moment du roman, parce que Valerie Solanas utilisait la langue comme personne, c'est ce qui a fasciné Sara, et c'est ce que tout le monde dit à Valerie dans *La Faculté des rêves*. En revanche, Emmanuelle de Lesseps traduit : « Les femmes charmantes ont le feu au cul », alors que Sara parle de « *förvirrande sexualningar* », littéralement « des nymphos confuses » et que Valerie écrit « *the nicest women in our "society" are raving sex maniacs* ». J'ai trouvé important de ne pas omettre le superlatif, ni l'autre adjectif des versions américaine et suédoise, donc la phrase finale en français dit : « Les femmes les plus charmantes sont des folles furieuses qui ont le feu au cul », ce qui a l'avantage de respecter tout le monde.

En parlant de folles, d'où viennent les « tantouzes tapettisantes » ?

Hum... Je crains que ce soit de moi. Sara utilise cette formulation rigolote et pléonastique : « *bögig bög* », un « pédé pédéesque ». Il fallait trouver en français une formule qui claque de la même façon qu'en suédois et chercher parmi le ô combien vaste lexique qui désigne les pédés. Dans sa traduction, Emmanuelle de Lesseps utilise le mot merveilleux de « tantouzeries », je m'en suis inspiré. J'ai toujours adoré ce mot, tantouze, qui rime avec barbouze. Ce « tantouze tapettisante » était parfait au niveau du rythme, avec son allitération en T qui imite celle en B de Sara avec « *bögig bög* ». Avec cette lettre répétée, qui est aussi l'initiale du mot de la personne qu'ils désignent, les deux syntagmes en français et suédois scellent l'identité du pédé en question. Valerie Solanas aurait adoré !

Tu poursuis la traduction des livres de Sara Stridsberg, dont *Beckomberga* paraîtra chez Gallimard en septembre...

Ce qui est étonnant avec Sara Stridsberg, c'est cette impression d'être face à un texte qui aurait été écrit au départ en français puis traduit en suédois et que je devrais retraduire en français. Je n'ai cette sensation avec aucun autre des auteurs et auteures que j'ai traduits. Son style et la poésie de sa langue fonctionnent très bien dans notre langue. Ses allitérations semblent écrites pour le français. Elle a d'ailleurs beaucoup lu la littérature française, des auteures telles que Marguerite Duras, Nina Bouraoui, etc. Elle dit souvent avec un sourire que ça doit être à cause de ça.

Tu peux nous dire quelques mots de *Beckomberga* ?

On suit l'affection sans bornes d'une jeune fille de quatorze ans, Jackie, pour son père Jim. Il a fait plusieurs tentatives de suicide dont la dernière le conduit à Beckomberga, un hôpital psychiatrique situé au nord de Stockholm. Néanmoins, ce n'est pas tant un roman sur la psychiatrie et sur la folie, qu'un roman sur l'amour : peut-on aider, aimer et sauver quelqu'un contre sa volonté ? Comment agir face à « un sujet singulier », comme l'appelle Sara ?

Y-a-t-il des auteurs ou auteures que tu avais à cœur de faire découvrir en France ?

Je suis particulièrement fier d'avoir été le premier étranger à repérer Johan Harstad, un auteur norvégien dont j'ai traduit et publié *Ambulance* et *Buzz Aldrin, mais où donc es-tu passé ?* lorsque j'étais directeur de collection aux éditions Gaïa. À 22 ans, il avait déjà une vision très mature de l'existence. Il nous expliquait que, même si un être humain est au bord du gouffre, il y a toujours une ambulance qui vient le chercher. Il est rare de trouver un écrivain qui vous reconforte, non pas qui vous console, car notre besoin de consolation est impossible à rassasier, comme disait Stig Dagerman avant de se suicider, mais qui vous apporte du réconfort.

***Le Palais de glace* de Tarjei Vesaas est aussi un récit sur l'enfance, écrit dans une langue à la fois très poétique et limpide, qui présente sans doute bien d'autres difficultés ?**

Ah, chez Vesaas, tout est difficile ! La langue, le lexique, le style, la narration, tout tout tout ! Si j'explique dans l'ordre... Le premier point développe un petit peu la question que tu me posais tout à l'heure, sur les particularités de traduction des langues scandinaves. Les tournures impersonnelles, notamment. Je prendrai un exemple, volontairement loin de Vesaas et tiré d'un roman contemporain suédois que je co-traduis en ce moment même avec Lena Grumbach, *N'essuie jamais de larmes sans gants*, de Jonas Gardell, qui paraîtra à la rentrée aux éditions Gaïa, un roman sur le sida dans les années 1980 en Suède. Il y a cette phrase : « *Det är något knutet i ham.* » Littéralement : « Il y a quelque chose de noué en lui. » En bon français un peu plat : « Il a un nœud à l'estomac. » Voilà, c'est l'exemple typique. En bonne langue très cartésienne, le français nomme, précise le sentiment, le personnage est le sujet et l'individu gouverne. En scandinave, c'est le ressenti à peine nommé, ou nommé de façon floue, qui est le sujet. On est dans un tout autre paradigme ! Ces tournures impersonnelles, Vesaas les emploie à tout bout de champ, parce qu'il veut que ça reste flou, parce qu'il veut que le personnage soit l'objet de ses émotions, comme si elles le dépassaient. De

même, les langues scandinaves ne reculent jamais devant les « ça fait/c'est/il y a » ou « les choses/quelque chose/tout » qu'on a l'habitude de bannir en traduction vers le français, ou qu'on reformule en précisant de quoi il s'agit. Or, là, il faut les conserver chez Vesaas car ces formulations participent de l'imprécision. Pour faire vite, je dirais que traduire Vesaas, cela revient à devoir oublier tous ses acquis de traducteur et reprendre à zéro. Car *Le Palais de glace* est un roman qui n'explique rien. Il y a cette phrase, lorsque les deux fillettes sont ensemble : « On n'en savait pas davantage, on ne pouvait y réfléchir davantage. » L'excellente éditrice Amandine Schneider avait mis en commentaire : « Qui est ce "on" ? » Hé hé... On ne sait pas.

La deuxième difficulté concerne le lexique et le style, qui sont étroitement liés. Vesaas a truffé sa langue d'archaïsmes, de néologismes et ce, sans parler des images poétiques iconoclastes. *Le Palais de glace* regorge de ce que la linguistique appelle des hapax, des mots employés dans un sens qu'on ne trouve que chez un auteur. Souvent, quand je consultais le dictionnaire du néo-norvégien et des dialectes, le sens de tel mot avait pour seul exemple le roman de Vesaas. Et cet auteur, pour un lecteur norvégien contemporain standard, est extrêmement ardu : beaucoup de mots sont incompréhensibles, c'est même un cauchemar pour les lycéens qui l'ont au programme. Quand je me suis lancé dans la traduction, j'avais acheté les traductions allemande et anglaise, réalisées à l'époque de la publication du roman en Norvège, donc dans les années 1960 – je préférerais ne pas prendre connaissance de la traduction française que j'avais lue à 17 ans. Et là, surprise : je découvre des langues extrêmement simples, hyper faciles à comprendre. Mais la fille de l'auteur, à qui je m'ouvrais de ma surprise, m'a dit qu'il fallait aller vers la simplicité. Et ça aussi c'est une schizophrénie : elle me demande en d'autres termes de faire abstraction de la complexité.

Pourquoi n'as-tu pas voulu lire la première traduction française ?

Parce que je ne voulais pas me coltiner un monument supplémentaire, ou un surmoi supplémentaire, pour filer la métaphore que j'ai déjà employée. Traduire Vesaas, c'est traduire l'auteur qui a donné

ses lettres de noblesse en littérature à la langue néo-norvégienne, premier surmoi. C'est aussi traduire celui qui devait obtenir le Prix Nobel en 1970 s'il n'était pas mort la même année, deuxième surmoi. Retraduire *Le Palais de glace*, c'est venir après une traduction existante, celle d'Elisabeth Eydoux, troisième surmoi. Retraduire Vesaas, qui jouit auprès des lecteurs français d'une admiration presque hiératique (en Allemagne, où je vis, il est complètement oublié), c'est risquer de les décevoir en leur faisant entendre sa voix dans toute sa singularité, quatrième surmoi. Ça suffit, n'en jetez plus. C'est extrêmement intimidant ! Encore plus quand je suis censé retraduire toute son œuvre romanesque, être LA voix française unique des romans de Vesaas alors que, jusqu'alors, il a eu six traducteurs différents.

Comment t'es-tu alors débrouillé de cette simplicité ?

J'ai décidé de rester le plus proche possible de l'étrangeté de l'original ; j'ai tenté d'amalgamer la simplicité et le flou en choisissant pour le lexique des mots à double sens. Ou, plus exactement, des mots dont on entend à l'oreille l'autre sens, que ce soit de l'ordre de l'étymologie ou de la polysémie. Un peu comme le principe du signifiant et du signifié de la linguistique : il y a d'une part l'image sonore du mot et ce qu'il évoque, puis le sens de ce mot.

C'est-à-dire ?

Un jour, j'étais dans la cour de mon immeuble à Berlin et j'entends ma voisine congolaise dire en français : « Je suis peinée ! Très peinée ! » Et là, ça fait tilt : ma voisine congolaise parle le vesaassien... Blague à part. Peiné est l'adjectif typique qu'écrirait Vesaas, il ne dirait pas triste. Je l'ai évidemment employé. Dans peiné, qu'on comprend immédiatement et qui signifie triste, on entend aussi la peine, c'est-à-dire certes le chagrin, la douleur, le deuil, le désarroi, mais aussi la difficulté, l'épreuve, le problème, ou encore le regret et le poids. Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet faisaient le même constat lors de la traduction de *Mon frère*, de Jamaica Kincaid, écrit en américain mais avec beaucoup de mots du créole d'Antigua. Ils

expliquaient à quel point « *I'm sorry* » ne signifiait plus seulement « Je m'excuse », mais englobait les champs lexicaux que j'ai évoqués avec peine.

Justement, tu habites à Berlin, cela est-il nécessaire pour toi de mettre une distance entre les langues que tu traduis et ta langue cible ?

Le choix de Berlin n'est pas en lien avec mon travail de traducteur. Disons simplement que l'Allemagne m'a toujours sauvé la vie. Bien au contraire, je pense qu'il est plus simple d'être entouré par la langue dans laquelle on traduit. Souvent une solution advient par le biais de ce qui vous entoure, comme avec ma voisine congolaise. Elle peut aussi surgir des romans des autres.

Tu apprécies de mener des ateliers auprès de collégiens ou lycéens, de transmettre ton goût pour la traduction. Pourquoi ?

J'aime particulièrement intervenir dans les classes prétendument difficiles, dont la majeure partie des élèves est d'origine ou de parents d'origine immigrée. L'intérêt de travailler avec eux sur le norvégien, une langue connue de personne, c'est que tout le monde – élèves, enseignants, bibliothécaires, etc. – est au même niveau. Cette situation d'égalité favorise la prise de parole des plus timides. Pour ces adolescents ou jeunes adultes qui parfois parlent plusieurs langues à la maison, mais des langues non valorisées, la découverte de la richesse qu'ils possèdent est une libération et une façon de retrouver leur fierté. De manière générale, j'aime intervenir auprès de tous les publics, je viens d'ailleurs d'animer un atelier de traduction comparée pour des collègues traducteurs en Arles. Et je me réjouis d'en conduire un, ouvert à tous, lors du prochain festival « Vo-Vf, Le monde en livres » à Gif-sur-Yvette.

Bibliographie sélective

Sara Stridsberg, *Beckomberga*, traduit du suédois, Paris, Gallimard, 2016.

Tarjei Vesaas, *Le Palais de glace*, traduit du néo-norvégien, Paris, Cambourakis, 2014 (nouvelle traduction).

Johan Harstad, *Buzz Aldrin*, traduit du norvégien, Montfort-en-Chalosse, Gaïa, 2009.

Dag Solstad, *Honte et dignité*, traduit du norvégien, Montréal, Les Allusifs, 2008

Lars Saabye Christensen, *Le Demi-frère*, traduit du norvégien, Paris, Jean-Claude Lattès, 2004.

Frédérique Laurent
traductrice du polonais, du français
et de l'allemand

Entretien mené par Corinna Gepner

Comment es-tu venue à la traduction ?

Après avoir étudié l'allemand et l'italien en Allemagne, où je vivais, j'ai commencé à traduire des textes dans mes domaines de compétences : la littérature, les arts et le sport. Je traduisais alors du français vers l'allemand pour des revues spécialisées. L'allemand étant une de mes langues familiales, j'ai mis un certain temps à me décider, ne sachant pas dans quel pays j'habiterais, ni vers quelle langue je traduirais. Puis je suis rentrée en France, j'ai commencé à apprendre le polonais, parce que j'ai perdu ma grand-mère à ce moment-là, dont la famille, demeurant à Łódź, ne parlait pas d'autre langue. Et je ne pensais pas commencer la traduction en France par ce biais-là, mais, après mes études, j'ai rencontré un écrivain polonais à Paris qui m'a demandé si j'aimerais traduire son livre. C'est comme ça que j'ai découvert l'édition française, et la traduction en France.

C'est la rencontre en quelque sorte qui a décidé des choses.

Oui, dans le contexte parisien, c'est l'audace qui a provoqué la chance, en quelque sorte. Car, même si je songeais à exercer cette profession, j'enseignais alors, comme précédemment outre-Rhin, l'allemand et le français.

Tu traduis aussi de l'alsacien vers le français, ce qui est plus rare.

J'ai traduit quelques poésies, à vrai dire, parce que les auteurs alsa-

ciens écrivent souvent en dialecte et en français, quelquefois même en allemand ; leurs œuvres ne nécessitent pas toujours de faire appel à nos services.

Une particularité, c'est que tu traduis vers ta langue maternelle, le français, mais aussi dans l'autre sens.

Oui, parce que l'allemand est, au même titre que le français, une de mes langues familiales.

Est-ce que tu travailles à parts égales à partir de l'allemand et du polonais ?

Non, hélas non, et je le regrette vraiment ! Je travaille beaucoup plus à partir du polonais, pour une raison évidente : les traducteurs sont moins nombreux.

Que traduis-tu du polonais ?

De la poésie, des romans et des essais. D'écrivains contemporains, mais aussi classiques.

Travailles-tu à la commande ou apportes-tu des textes ?

J'essaie d'apporter des textes, mais c'est difficile, pour ne pas dire impossible. Ne parlons pas des textes allemands que je propose, c'est trop décourageant... Peu d'éditeurs s'intéressent à la littérature polonaise aujourd'hui. Elle était encore, il y a une vingtaine d'années, très « courtisée », et elle avait sa place dans un certain nombre de maisons d'édition, parce que la Pologne était considérée comme un pays au passé douloureux et au présent méconnu. Depuis que la Pologne appartient au grand espace linguistique, culturel et économique de l'Europe unie, sa littérature semble intéresser l'édition française dans une moindre mesure. Il reste heureusement Noir sur Blanc, qui a pignon sur rue en Pologne comme en France. Et quelques éditeurs indépendants et audacieux, comme Circé...

Qu'est-ce qui t'intéresse particulièrement dans la littérature polonaise en tant que traductrice ?

Son originalité avant tout. Bien que je constate, depuis quelque temps, un certain engouement pour le polar à connotation politico-sociale, et pour ce qu'on appelle le *road-movie*. Un besoin de rattraper le temps, sans doute, parce qu'il n'était pas envisageable d'écrire ce qu'on voulait avant la chute du Mur, avant le tournant. Donc, aujourd'hui, certains écrivains se sont mis au polar ; j'en reçois un par semaine, or ce n'est pas le genre littéraire qui m'intéresse, au XXI^e siècle. Je suis plus attirée par la singularité, et c'est pourquoi je traduis notamment des poètes d'une région particulière, la Varmie et Mazurie. C'est une contrée qui, à bien des égards, présente des similitudes avec l'Alsace. J'y retrouve des thèmes qui me passionnent. La mémoire, par exemple, les racines, la nature.

Dirais-tu que tu es guidée dans ton travail par des principes, une théorie ?

Les théories m'ont parfois confortée dans certaines intuitions que j'avais du travail de traducteur. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est l'écriture, c'est le travail d'écrivain. La pratique, l'intuition. Le théâtre, aussi, m'a beaucoup apporté. J'ai appris, dès mon plus jeune âge, à lire un texte et à entendre un texte. C'est très important pour le travail que nous faisons. Je lis les textes à voix haute, dans les deux langues. Si c'est possible, je travaille avec les CD audio du texte original.

Est-ce que tu as une méthode particulière de travail ?

Oui, disons plutôt une certaine discipline. Quand je traduis un roman, notamment, car je m'attache à respecter la date de remise contractuelle. Dans la mesure du possible, je partage le volume en chapitres et je me donne, pour chaque mois, un nombre de chapitres à traduire. Puis je me laisse une marge d'un mois environ pour avoir le temps de revoir tout le texte, selon sa longueur. J'essaie de travailler tous les jours.

J'ai une méthode qui ne fait pas l'unanimité, je le sais bien. Je suis absolument opposée pour moi-même, et je le dis aux étudiants que je rencontre, au premier jet, deuxième jet, troisième jet... Ce temps perdu à écrire « à peu près » nuit gravement au texte qui ne devient que le lissage de ses propres versions précédentes, et qui finit par perdre sa substance. J'essaie donc d'écrire de façon définitive le plus tôt possible, comme si je faisais – qu'on me le demande ou non – un essai de traduction. Un essai adressé à un éditeur doit tendre à une certaine perfection, car l'éditeur prend une décision à la lecture de ces quelques feuillets. Je commence toujours mon travail ainsi, je me dis que c'est un essai, et que ce début doit être presque définitif. C'est le meilleur moyen, je pense, d'entrer dans les secrets de l'auteur.

Tu as collaboré avec d'autres traducteurs. Pourrais-tu nous en dire un peu plus ?

C'est une aventure périlleuse, parce qu'on ne peut pas se partager le travail, à mon avis. C'est trop dangereux pour le texte ! Il faut vraiment bien connaître son « coéquipier » et l'apprécier : on ne travaille pas ensemble par hasard. Ce n'est d'ailleurs pas, *a priori*, ce qui m'intéresse le plus dans la traduction. Mais ma dernière collaboration concernait un texte de Mario Rigoni Stern¹. Le contexte était très particulier, car Maude et moi avons découvert ce livre ensemble, au Salon du livre de Turin. Nous l'avons lu, puis présenté à deux ou trois éditeurs qui semblaient intéressés. L'exemple d'un apport de texte à l'issue heureuse ! Nous avons d'abord traduit un passage, chacune de notre côté, avant de confronter nos traductions. Mais nous n'avons pas traduit tout le livre ainsi, nous procédions par chapitre. Et parce que le temps qui nous était imparti nous semblait un peu juste, nous nous retrouvions pour travailler directement ensemble. Et comme il s'agissait d'entretiens, cela présentait parfois moins de

¹ *L'histoire de Mario. Conversation avec Giulio Milani*, trad. par Frédérique Laurent et Maude Dalla Chiara, Paris, Arléa, 2014. Voir le blog de l'ATLF : <http://www.atlf.org/a-deux-voix/>.

difficultés. Même si Rigoni Stern avait son parler qui est particulier, coloré par sa région d'origine. Et comme je travaillais avec une amie italienne, qui traduit vers l'italien et le français, il y avait parfois quelques petites choses qui lui échappaient, comme à moi d'ailleurs. Mais nous travaillions dans le même état d'esprit. C'est une expérience qui m'a énormément apporté. Il faut dire enfin que nous avions une excellente éditrice, qui a suivi notre travail avec bienveillance.

Parviens-tu à vivre de la traduction ?

Non. Il m'arrive de traduire deux livres par an, parfois un seul, parfois pas un seul. J'ai toujours enseigné et je continue un peu de le faire. Et puis ma situation familiale m'a permis, jusqu'ici, de continuer d'écrire. Je ne pourrais pas envisager de cesser d'écrire. Il est vrai que peu de traducteurs vivent uniquement de leur profession.

Est-ce que tu pourrais donner une définition du traducteur ?

Selon moi, un traducteur est un écrivain. Si on ne le dit pas de nous-mêmes, personne ne le dira de nous. Le mot « auteur » me gêne un peu, « co-auteur » me gêne franchement. Sans nous, le texte français n'existe pas : « pas de traducteur, pas d'auteur étranger ». Donc nous sommes forcément les auteurs d'une œuvre originale en français dont personne d'autre ne peut revendiquer l'existence.

Est-ce que la traduction a modifié la perception que tu pouvais avoir de ta langue maternelle ?

Non, encore une fois, c'est le théâtre qui l'a fait. Ce que les théoriciens ont appelé l'oralité du texte, l'épreuve du *gueuloir* de Flaubert, était pour moi une évidence. Un texte écrit est susceptible d'être lu à haute voix, ou mis en scène. En tant que lecteur, j'entends toujours le texte que je lis, même si je le découvre pour la première fois. Je l'entends et je le vois. Je m'attache, dans tout travail d'écriture, à faire entendre et faire voir ce que j'écris.

Venons-en à ta pratique d'écrivain, puisque tu écris et traduis – je fais la distinction pour les besoins de la cause. Pourrais-tu, pour commencer, nous dire ce que tu écris ?

J'écris des nouvelles et des récits, essentiellement.

Penses-tu que ta pratique d'écrivain a une influence sur ton travail de traduction ?

Non, je ne crois pas. Je ne vois pas de différence. C'est le même métier – à ceci près que l'écriture du traducteur est contrainte, ce qui, parfois, peut être plus difficile.

Qu'est-ce que cela t'apporte, en tant qu'écrivain, de fréquenter l'écriture des autres ? De la fréquenter aussi intimement qu'on le fait quand on traduit ?

Ça me permet de découvrir parfois des littératures étrangères que je ne connaissais pas, car je me place du point de vue d'un lecteur particulièrement attentif. De rencontrer des écrivains, de lire toujours plus (est-ce possible ?...). Si je n'avais pas lu, il y a fort longtemps, des auteurs russes, traduits en allemand et en français, mais aussi des auteurs anglais, américains ou brésiliens, je n'aurais peut-être jamais écrit.

Que t'inspire le mythe de Babel ?

Je n'ai pas réfléchi à la question. Par contre, je sais que chaque jour des langues disparaissent à jamais, des langues qu'on ne connaît même pas. Et je me demande jusqu'où ira cette mort. Est-ce qu'il ne restera finalement plus qu'une seule langue ?

On ne sait même pas ce qu'on perd.

Certains grands linguistes sont allés à la rencontre de ces langues, le résultat de leurs recherches est consigné dans quelques livres savants que personne, ou presque, n'ouvre jamais.

Cela nous ramène à la question des langues dialectales.

Oui. L'alsacien, par exemple, son expression écrite est l'allemand. Il est vrai que les auteurs alsaciens écrivant en dialecte sont surtout les poètes. Certains romanciers, dans l'entre-deux-guerres, ont écrit en allemand, comme René Schickele ; d'autres, parce que la période était plus favorable, ont écrit dans les trois expressions linguistiques de l'Alsace, comme André Weckmann...

Je pense que les dialectes doivent recouvrer leur statut de langues de France. Si le français est la langue de la République, les langues de France ont droit de cité, le franco-provençal existait avant le français tel que nous le parlons aujourd'hui. Il y a beaucoup d'ignorance et d'*a priori* concernant les dialectes. Il faudrait avoir les moyens de promouvoir ces littératures. La littérature bretonne, la littérature basque. Et puis les littératures qui ne sont pas originaires de notre pays, mais dont les langues sont présentes depuis fort longtemps. Je pense au romani, par exemple. Comment les promouvoir, c'est bien là la question. Les traducteurs, en tant qu'ambassadeurs, tenteront-ils de présenter aux éditeurs des textes de qualité, alors qu'ils rencontrent les plus grandes difficultés avec l'apport d'œuvres étrangères ? Quel éditeur s'engagera pour une langue « minoritaire » ? Certainement pas ceux qui ont leur bureau à Paris. Peut-être quelques éditeurs indépendants, installés dans les régions concernées ? C'est le cas des éditeurs des Côtes-d'Armor, qui œuvrent en partenariat économique et culturel avec la Varmie et Mazurie. C'est pourquoi j'ai la chance de collaborer avec des maisons d'édition installées en Bretagne, qui ont des projets transversaux. En ce moment, je traduis une anthologie du polonais vers le français, et un poète polonais traduit des poètes bretons vers le polonais. Les problématiques et les thèmes réunis dans cette anthologie sont universels. Ces éditeurs reçoivent le soutien fidèle de leur région, du Centre régional du livre, mais ils ont parfois des difficultés à diffuser leur catalogue. Souvent, il ne parvient pas jusqu'à *l'intérieur*, comme on dit en Alsace. C'est un problème franco-français, qui laisse parfois nos collègues italiens, allemands, suisses ou espagnols, quand il est évoqué...

Bibliographie sélective

Zofia Nałkowska, *Les Impatients*, roman traduit du polonais, Belval, Circé, 2016.

Kazimierz Brakoniecki, *Atlantide du Nord. Anthologie poétique*, traduit du polonais et présenté par Frédérique Laurent, Bédée, Éditions Folle Avoine, 2014.

Martin Mosebach, *Un hasard nécessaire*, roman traduit de l'allemand, Paris, Grasset, 2013.

Stefan Chwin, *Le Pélican d'or*, roman traduit du polonais, Belval, Circé, 2009.

Krzysztof Rutkowski, *Les Passages parisiens, Chroniques d'un écrivain polonais*, traduit du polonais, Paris, Éditions Exils, 1998.

Elisabeth Monteiro Rodrigues
traductrice du portugais

Entretien mené par Corinna Gepner

Comment êtes-vous venue à la traduction ?

Si je devais arpenter de nouveau cette route, je dirais que l'entre-deux langues est mon socle. Je suis née dans une famille portugaise et je suis arrivée en France à l'âge de quatre ans. À la maison, on parlait portugais, et le français était la langue de l'école et de l'extérieur. J'ai longtemps pratiqué une sorte de traduction automatique : mes parents me parlaient en portugais et je leur répondais systématiquement en français. C'est le cas de beaucoup d'enfants élevés dans le bilinguisme. Je pense aussi à ma grand-mère et à son portugais très singulier, avec ses phrases émaillées de proverbes qui m'apparaissaient comme autant d'énigmes à déchiffrer.

Bien plus tard au cours de mes études, un travail sur le Proche-Orient ancien me mène au continent africain. Je deviens un temps libraire à L'Harmattan et collabore à la revue *Africultures*. À l'époque, la littérature africaine de langue portugaise était très peu connue en France, c'était à la fin des années 90.

Puis au retour d'un séjour au Ghana, je suis passée par Lisbonne, et dans une librairie j'ai acheté *Terra sonâmbula*¹ de Mia Couto. La lecture de ce roman a été pour moi un véritable éblouissement. Je n'avais jamais lu un texte aussi beau avec une telle puissance évocatrice et un style aussi novateur. J'ai par la suite eu l'occasion de

¹ *Terre somnambule*, traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris, Albin Michel, 1994.

faire plusieurs entretiens avec Mia Couto². Mon désir de traduire est né de la rencontre avec les textes de Mia Couto et du grand poète José Craveirinha, je me suis mise à traduire comme ça.

C'est plus tard que vous avez travaillé à la librairie portugaise.

Oui. En 2000, je deviens libraire à la Librairie portugaise & brésilienne Michel Chandeigne, dans laquelle je travaille quinze ans. C'est une expérience humainement et intellectuellement très riche, très importante pour moi. C'est grâce à Michel Chandeigne que j'ai l'occasion de publier ma première traduction aux éditions Autrement, *Les Anges* de Teolinda Gersão.

La langue portugaise est parlée dans de nombreux pays, est-ce que vous vous êtes spécialisée ?

Je travaille avec le portugais du Portugal, le portugais d'Afrique, du Mozambique plus particulièrement, et le portugais du Brésil dans sa composante, disons, non régionaliste. Si l'on prend le cas du Mozambique, le portugais n'est pas encore fixé d'un point de vue grammatical. Il existe des travaux de linguistes en ce sens, je pense entre autres aux travaux de Perpétua Gonçalves³ ou de Irene Mendes⁴. On trouve également quelques lexiques de mozambicanismes. Chez un écrivain comme Mia Couto coexistent toutes les variantes du portugais : le portugais du Portugal, avec une forte influence brésilienne, le Brésil jouant un rôle de modèle d'émancipation à l'égard d'une langue mère, de la langue de la métropole ; le portugais du Mozambique, avec des transferts de classe grammaticale, des changements de construction syntaxique, des redoublements distributifs, des dérivations, des emprunts aux langues africaines et anglaises, etc. Dans ses premiers livres, Mia Couto établit un glossaire en fin

2 Entretiens publiés dans *Africultures*.

3 *A Gênese do português de Moçambique*, Incm, 2010.

4 *Da neologia ao dicionário o caso do português de Moçambique*, Texto Maputo, 2010.

d'ouvrage. Récemment dans *La Confession de la lionne*, le sens des mots dans les diverses langues africaines (il en existe près d'une vingtaine au Mozambique) apparaît en apposition ou se déduit d'après le contexte. Le portugais du Mozambique, c'est une manière de s'exprimer qui signe un mode de rapport au monde, un mode de pensée, une vision métaphorique. Du reste, on retrouve ça ailleurs sur le continent africain ou dans la littérature des Caraïbes ou à Haïti, chez Lyonel Trouillot par exemple. Enfin, chez Mia Couto, il y a quelque chose qui lui est vraiment propre, la création d'une langue dans la langue.

Vous avez traduit plusieurs de ses textes. Cela vous demande en quelque sorte de créer une langue.

Oui, il y a toute une partie de son œuvre liée à l'invention lexicale et à la création de néologismes. Comme le dit Mia Couto, personne ne parle comme ça au Mozambique, c'est vraiment une création linguistique singulière. La traduction des néologismes, des jeux de mots, etc. est une tâche à la fois immense et passionnante en ce qu'elle me permet de chercher, de puiser dans tous les ressorts du français pour restituer ce que Mia Couto fait avec la langue portugaise. Avec notamment le recours aux archaïsmes, aux mots dont on dit qu'ils sont tombés en désuétude, j'opère tout un travail sur la formation des mots grâce à l'ajout de préfixes et de suffixes ou je crée des mots-valises par fusion lexicale.

C'est l'idée de pouvoir recréer en français tout un univers qu'on trouve dans le texte portugais, parce qu'il est tout aussi étrangement familier pour un Portugais, pour un Brésilien, pour un Mozambicain, etc.

Avez-vous le sentiment que votre pratique a évolué au fur et à mesure de votre travail sur les textes de Mia Couto ?

J'ai traduit dix livres de Mia Couto, à chaque fois c'est comme si c'était ma première traduction, c'est chaque fois plus difficile. Si ma pratique a évolué, ce qui est sans doute le cas, j'aime l'idée que ce soit à mon insu.

Travaillez-vous essentiellement à la commande, ou apportez-vous des textes aux éditeurs ?

Jusqu'à présent ce sont des désirs réciproques, des rencontres heureuses et fructueuses.

Diriez-vous que vous êtes guidée dans votre travail par des principes, une théorie ?

Même si je crois être plus proche de l'instinct, de l'intuition, de l'artisanat, « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin et le commentaire qu'en a fait Antoine Berman sont parmi mes lectures préférées sur la traduction. Le premier par la perspective poétique et éthique qu'il donne de la traduction, le second qui en déploie tous les sens comme dans une traduction.

Je crois que ce qui m'intéresse autant chez Mia Couto, ce qui me guide, c'est une forme de littéralité qui est inscrite dans ses textes. Ce n'est évidemment pas un principe systématique, je ne l'applique pas à chaque texte, chaque texte obéit à une logique différente. Mais c'est vrai que de la même manière que, lorsqu'on lit Mia Couto en portugais, on entend différents portugais, j'essaie de faire entendre différents français tout en ayant dans l'oreille la musique du portugais. Dans l'œuvre de Mia Couto, il y a une sorte de décalage entre ce qu'on entend, ce qu'on attend et ce qu'on lit, c'est ce décalage-là que je vise en français. Il y aurait comme une sorte de troisième langue qui serait celle de la traduction.

Comment travaillez-vous ? Est-ce qu'il y a des constantes ou est-ce que ça change suivant les textes ?

En général, je fais au moins trois versions de ma traduction. D'abord, une version qui est très proche du portugais, quelque chose comme une transcription, presque de l'ordre de l'illisible. J'ai besoin d'avoir le livre, le mouvement, le rythme dans son ensemble. J'ai l'impression que si je travaillais autrement, j'aurais peur de perdre la visée de l'original. Procéder de cette façon, ça inscrit à la fois dans un mouvement et dans une lenteur. Je pense souvent à la rumination mé-

diévale, « ingurgiter » le texte afin de le laisser cheminer en moi et en déplier le sens. Puis je fais une deuxième version où je résous les problèmes laissés en chemin. Et enfin je reprends l'ensemble, et là j'ai l'impression que le texte naît en français.

Est-ce que vous correspondez avec les écrivains que vous traduisez ?

Oui, je les consulte régulièrement pour des questions très précises.

Quels sont vos rapports avec les éditeurs ?

Des rapports d'écoute et de confiance.

Comment vivez-vous la précarité inhérente à cette profession ?

Jusqu'à présent j'avais un autre métier, j'étais libraire. J'ai cessé mon métier de libraire récemment. Pour l'instant, je suis dans une phase d'expérimentation.

Mais tout de même, c'est un acte fort de quitter un emploi.

Cela devenait difficile de concilier mon métier de libraire et la traduction, de tout mener de front. Je voulais traduire davantage, me confronter à la réalité de ce que c'est, de traduire tous les jours. De vivre en lisant et en traduisant.

Pourriez-vous proposer une définition du traducteur ?

Pour moi, le traducteur, c'est quelqu'un qui lit et qui écrit. Il fait se rejoindre deux rives, de l'entre-deux langues naît la traduction. Traduire, c'est une façon d'habiter la langue, mais d'une manière nomade, en se déplaçant sans cesse.

Quand je vous entends, j'ai l'impression qu'il n'y a pas d'évidence des langues. Ce n'est pas un donné, ça se travaille.

Oui, parce que je pense que, quelque part, j'ai « perdu » ma langue

maternelle en arrivant en France et, vivant en France depuis presque toujours, j'en ai acquis une autre. Pendant longtemps, j'ai eu l'impression que, lorsque je m'exprimais en français, je traduisais des sentiments ou des choses que j'éprouvais et pensais dans une langue enfouie en moi. J'ai toujours été très intéressée par les possibilités infinies d'utiliser la langue et par les rapports de pouvoir dont elle peut être l'enjeu.

Je m'interrogeais : quelle est votre langue maternelle ?

La relation entre langue maternelle et traduction est une question qui me touche particulièrement. Il y a des moments où, quand je traduis, je suis tellement dans le portugais que je ne peux plus traduire, parce que je n'ai plus de français. Je suis obligée de m'arrêter et de me remettre, en quelque sorte, entre les deux et à l'équilibre pour ne pas me laisser happer par le portugais, auquel je suis affectivement très liée. Il y a un texte de Pontalis sur la traduction que j'aime beaucoup, qui évoque cet état. Dans *Encore un métier impossible*⁵, il écrit : « Plus son intimité est profonde avec la langue étrangère, plus il demeure en elle, et moins il se sent les moyens de franchir la frontière. » Je crois que je traduis pour faire entendre le portugais en français, la langue qui est devenue la mienne à l'âge de quatre ans. À chaque traduction, j'accomplis ce voyage du portugais au français qui m'a fait naître en français.

Bibliographie sélective

- Mia Couto, *Histoires révérees*, Paris, Chandeigne, 2016.
 Valério Romão, *Autisme*, Paris, Chandeigne, 2016.
 Mia Couto, *La Confession de la lionne*, Paris, Métailié, 2015.
 Mia Couto, *La Pluie ébahie*, Paris, Chandeigne, 2014.
 Mia Couto, *L'Accordeur de silences*, Paris, Métailié, 2011 (Prix AFD 2012).

5 J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Folio essais, Paris, Gallimard, 1988.

Luba Jurgenson
traductrice du russe

Entretien mené par Laurence Kiefé

Luba, toi qui es écrivain, traductrice, éditrice et enseignante, ce serait bien de t'écouter parler de l'interaction entre ces activités. Si on commençait par ton rapport à la langue, sans doute lié à ton histoire ?

L'histoire commence en 1975, quand j'arrive à Paris. À l'époque, dans les années 60-80, il n'était possible de quitter l'URSS – je vivais à Moscou – que dans le cadre de cette émigration juive qui devait aller en Israël. Moi, je me suis retrouvée à Paris après un bref séjour à Vienne, grâce à ma famille installée en France depuis la Révolution russe.

Et, à l'époque, quel était ton rapport avec la langue française ?

Je parlais français, j'en avais fait dix ans, cinq ans à l'école et cinq ans de cours particuliers, parce que le système d'enseignement soviétique était spécial. Il existait des écoles dites françaises, très élitistes, où l'enseignement de la langue commençait dès le primaire. Elles étaient destinées à former le futur corps diplomatique et les traducteurs/interprètes. Très surveillées aussi, avec une discipline presque militaire. C'était un lieu privilégié pour l'apprentissage de la langue, où la pression du régime se faisait sentir très tôt. J'ai bifurqué ensuite vers l'équivalent du collège, une école ordinaire où on apprenait l'anglais. J'ai continué le français avec des cours particuliers jusqu'à notre départ. Fuir en France était un projet familial que nous avons enfin pu concrétiser au moment où les Juifs ont eu cette possibilité d'émigration. Ce qu'on a appelé la troisième vague

d'émigration. C'est une histoire mal connue en France. Par exemple, on me demande régulièrement si j'ai la nationalité russe et je dois chaque fois expliquer d'abord que c'était la nationalité soviétique et ensuite, que je l'ai perdue en partant. Nous avons dû payer une grosse somme d'argent pour y renoncer et nous retrouver... apatrides.

L'administration soviétique ne s'intéressait pas à l'endroit où vous partiez ?

On avait un visa pour Israël mais, à Vienne, on a bifurqué vers la France. C'était une fuite, autorisée, mais une fuite quand même. Il fallait avoir de la famille en Israël, c'était ça la justification. Nous, nous n'en avons pas. Nous nous sommes inventé une tante, pour laquelle nous avons bricolé une légende. Ayant de la famille à Paris, du côté de mon grand-père maternel, on a rajouté une sœur. Ça a été une leçon de littérature : réfléchir à sa biographie pour qu'elle colle avec le cadre administratif. Nous avons donc quitté Moscou avec pour seul document le visa d'entrée en Israël, un petit livret rose. Une fois à Vienne, les migrants étaient pris en charge par des organisations internationales. Seule une partie allait en Israël ; les autres étaient transférés vers un autre centre d'accueil, à Rome, où ils restaient plusieurs mois dans l'attente d'un visa d'entrée pour le Canada ou les États-Unis. Mais nous, nous avons dit que nous avions de la famille en France. Ladite famille ne savait strictement rien de notre projet, on leur a envoyé un télégramme leur disant : « Coucou, nous sommes là. » Et nous avons débarqué deux mois plus tard à Paris, le 1^{er} juin 1975. Je connaissais donc le français, mais un français assez scolaire, suranné.

Comment la vie s'est-elle organisée ?

Quand ma tante a voulu m'inscrire au lycée, j'avais du retard par rapport aux lycéens français. J'avais joué un rôle moteur dans notre départ d'Union soviétique. En France, j'étais la seule de nous trois – j'étais arrivée avec ma mère et ma grand-mère – à parler français. L'idée de me retrouver en seconde à 17 ans alors que je menais déjà

une vie d'adulte était un cauchemar. Pour m'éviter le lycée, on a alors trouvé la solution du CNED, qui a bien voulu m'accepter même si je ne rentrais pas dans les conditions d'admission puisque je vivais à Paris. Je leur voue une reconnaissance éternelle.

J'ai fait les Beaux-Arts en même temps que je préparais mon bac. Côté langue, ça a été radical !

À l'époque, en 1975-1976, l'URSS paraissait éternelle. Et moi, j'étais fascinée par les Russes qu'on rencontrait ici. La France n'accueillait pas de réfugiés soviétiques. Les rares qui s'y faufilaient, c'étaient soit des dissidents, soit des artistes, de fortes personnalités. C'était un milieu hétérogène où fleurissaient les revues et les maisons d'édition. On y croisait beaucoup de gens qui, en général, avaient une expérience politique, qui avaient fait de la prison.

Donc, je suis une gamine qui rencontre des gens passionnants qui ont fait plein de choses, c'est très tentant de m'insérer dans cette culture russe de l'immigration, mais en même temps je suis consciente du fait que j'ai 16 ans et aucune expérience politique, à mon grand regret. Je me dis que je suis partie trop tôt d'URSS, j'aurais dû militer, lutter, j'aurais dû passer dans la clandestinité. Je suis partagée entre cette projection fantasmatique dans une histoire politique dont j'ai loupé le coche et l'idée que ma vie va se dérouler en France et en français. Écrire en russe, moi qui n'ai que 16 ans et aucune œuvre derrière moi, c'est débiter dans une langue que je ne vais pas parler dans la rue... Et je sens que j'ai besoin d'écrire dans la langue que j'entends, j'ai besoin de cette présence de la langue dans l'oreille. Depuis que j'avais onze ans, j'écrivais – en russe – un roman fleuve, qui faisait 3 000 pages. Et très vite, j'ai écrit deux nouvelles que je pouvais envisager de montrer.

Bon, j'ai mon bac par le CNED. L'agrég aussi, je l'ai eue plus tard par le CNED. Pour le bac, ma mère m'offre un voyage en Angleterre où je pars avec ma grand-mère. Et là, sans doute parce qu'on était sorties de la langue française, je me suis dit, je vais traduire mes nouvelles en français, m'auto-traduire. Ça a été horrible, j'avais l'impression de mutiler mon texte. Alors, je me suis dit, maintenant je vais écrire en français. C'est à Londres, à 19 ans, que j'ai pris cette décision.

Pour toi, c'était clair que traduire était un autre mécanisme qu'écrire ?

Il était clair qu'en traduisant, j'essayais de transposer dans une autre langue les structures et les tournures de la langue source, alors qu'en fait je devais forger ma propre langue.

L'auto-traduction, j'étais consciente que ce n'était pas le même rapport à la langue que d'écrire directement en français. Puisque l'auto-traduction était une souffrance, je devais entrer dans une autre logique en créant ma langue. C'était un acte prométhéen, une sorte de défi, car il m'a fallu du temps pour y arriver. C'est une troisième langue, l'anglais, qui m'a permis de formuler ça. Après, j'ai pensé que ça ne s'expliquait pas uniquement par la souffrance éprouvée au cours de cette auto-traduction, ni par la question de la réception. Évidemment, je voyais ce qui m'attendait comme écrivain immigré écrivant en russe ; puisque je n'étais pas inscrite dans les courants de la dissidence, je ne pouvais pas y lier mon destin, ç'aurait été de l'imposture. Alors, qui allait me lire ? Les immigrés ? J'allais baigner toute ma vie dans mon propre jus, ce n'était pas possible.

Mais il y avait encore autre chose, je l'ai compris après. En quittant la langue russe, je quittais le terrible poids de l'histoire ; pour moi, cette langue est marquée par la violence, contrairement à la langue française. Ni la Révolution française, ni la Première Guerre mondiale, je ne les sentais dans la langue, alors que je sentais le poids des répressions staliniennes. La culture russe est immense et extrêmement pesante ; immigrée, je ne pouvais plus faire face aux exigences de cette culture. Alors que la culture française, tout aussi exigeante, ne pesait pas sur moi, je n'avais pas d'histoire dans cette langue.

Je crois que ça m'a libérée, ça m'a donné un culot monstre parce que j'ai publié mon premier livre, un recueil de nouvelles, chez Gallimard, à 22 ans. D'où venait cette audace ? Je suis arrivée en barbare dans ce temple de la culture française. Pendant que j'écrivais ce premier livre, je me disais parfois : et si cela n'avait aucun sens ? Ça a peut-être été écrit dix mille fois et personne n'en voudra et ce ne sera pas perçu comme du texte, mais je chassais ces pensées et j'y allais, j'écrivais ce que j'avais envie, en faisant abstraction de tout l'édifice de la culture dans laquelle je voulais m'insérer.

Ce n'était pas une expérience négative mais une sorte de lutte, de confrontation avec la langue, le texte, moi-même. Une expérience initiatique sans doute un peu rude.

Et ton expérience de traductrice, comment s'insère-t-elle dans cette appropriation de la langue ?

En tant que traductrice, j'ai toujours traduit du russe vers le français. J'ai refait de l'auto-traduction, en traduisant un de mes livres en russe. C'était beaucoup plus tard – en 2004 – et je l'ai fait à quatre mains avec un auteur que je traduis vers le français. Nous avons travaillé, Leonid Guirchovitch et moi-même, sur un de mes livres paru en 1994. Je venais de traduire en français le premier ouvrage de Leonid – nous en sommes maintenant à quatre. Les éditions Verdier nous avaient confié à Anne Coldefy-Faucard et moi-même la collection Poustiaki et il fallait traduire ce grand auteur d'aujourd'hui, qui a une histoire différente de la mienne. Lui, il a toujours écrit en russe alors qu'il vit en Allemagne. On s'est retrouvés pour lire les épreuves et à ce moment-là, il m'a dit : « Vous, vous connaissez tout ce que je fais mais moi, je ne peux pas vous lire ; pourriez-vous me faire une traduction mot à mot d'une page de vous, juste pour que je vous approche un peu ? » J'ai pris une page qui me plaisait dans *Éducation nocturne* (1994), il l'a retravaillée et il me l'a apportée. Et j'ai vécu cette expérience incroyable de me lire dans la langue de l'original, comme si j'avais accès à une partie de moi inaccessible, un dévoilement. J'ai eu envie de traduire tout le livre de la même manière. Ce que cette expérience avait de particulier, c'était que j'avais écrit ce livre dix années auparavant et j'ai réécrit un brouillon. C'est à la fois le même livre et un autre, on ne sait plus où est l'original. J'envisage de le retraduire en français...

J'ai vraiment compris qu'un livre n'est jamais fini. Lorsqu'on écrit un livre, il est en devenir parce que s'il est lu dans dix ou vingt ans, ce ne sera pas de la même façon. Un livre est forcément tendu vers le futur et la traduction fait partie de ces projections. Ça m'a fait aussi réfléchir sur les questions d'original et de traduction. En faisant cette traduction, j'ai revécu ce livre.

En reprenant ton brouillon, Leonid Guirchovitch a dû changer des choses. As-tu senti que le livre t'échappait ?

Oui et non. Je lui disais, là, il y a des choses auxquelles je tiens ; globalement, c'est quand même mon livre ; d'ailleurs, il dit qu'il ne ressent pas que c'est le sien parce qu'il ne lui ressemble pas. En même temps, il y a mis beaucoup de lui-même. Le livre qu'il a « traduit » est le premier d'une trilogie sur l'Allemagne. Ça m'a pris vingt ans, ç'a été une sorte d'immense détour pour parler de mon père, il n'y a que moi qui le sais. Dans le dernier, *Trois Contes allemands*, c'est plus clair parce que j'ai mis une introduction. Quand je suis partie d'URSS, je ne connaissais pas mon père ; la première fois que j'ai eu l'occasion de retourner à Moscou en 1988, je l'y ai trouvé après l'avoir cherché. Une histoire compliquée ; il était malade, donc ça a été très pesant, très dur. J'y suis retournée l'année d'après. Il était marié et il n'avait jamais dit à sa femme qu'il avait une fille. Il savait que j'existais, il avait même aidé ma mère, ce qu'elle ne m'avait jamais raconté, mais il n'avait jamais cherché à me voir. On s'est rencontrés chez ma grand-mère paternelle. Je crois qu'il souffrait d'une grave dépression, quinze ans de dépression soignée à la soviétique, il arrivait à peine à parler. Je tenais à savoir qui était mon père et j'ai rencontré un homme qui pouvait à peine articuler, ça a été quelque chose... je l'ai senti comme un coup du destin. C'était déjà invraisemblable que je puisse retourner à Moscou, invraisemblable que je le retrouve.

Tu y es allée seule ?

Oui, j'étais protégée parce que j'étais résidente à la villa Médicis entre 1987 et 1989 ; le directeur de la villa m'avait poussée à aller à Moscou, il avait payé le voyage et il m'avait dit : « S'il t'arrive quoi que ce soit, on est là. » Je venais d'obtenir mon passeport français, mais ça ne comptait pas pour eux. À partir du moment où on était en URSS, ils considéraient que les ex-Soviétiques étaient soumis aux lois soviétiques, donc j'avais très peur, mais sans raison, puisqu'il ne m'est rien arrivé. J'ai retrouvé mon père et paf... ce coup, c'est comme une tragédie antique. Après, je n'y suis plus retournée pendant dix ans et puis j'ai recommencé à partir de 1998. Finalement, nous avons réussi

à construire une relation, sa femme m'a acceptée. Ce livre, j'ai commencé à l'écrire après cette première rencontre que je ne parvenais pas à raconter. J'ai essayé un scénario, un conte, mais ça ne marchait pas, je me heurtais à une sorte de mur. Et finalement je me suis lancée dans une histoire sur l'Allemagne nazie. C'était une façon totalement détournée pour parler de quelqu'un qui a perdu la parole, qui n'arrive plus à communiquer avec l'extérieur. Dans ce livre, il y a une sorte de renaissance et mon père a finalement retrouvé la santé avant de mourir et il m'a reconnue ; donc, c'est une histoire avec une fin heureuse. Mais, en 1994, au moment où j'écrivais ce livre, elle était encore inachevée. Pendant que je faisais cette traduction avec Guirchovitch, mon père m'a reconnue et puis il est mort. Fin de l'histoire et donc, ça ne pouvait plus être le même livre. D'autre part, dans cette auto-traduction, ce qui a beaucoup joué, c'est qu'entre-temps je m'étais mise à travailler sur les témoignages, c'est devenu ma recherche et il m'était du coup absolument impossible de parler de certaines choses de la même façon qu'avant. J'ai intégré certains « interdits », j'ai compris qu'on ne pouvait pas décrire un camp comme on décrit un supermarché, le livre a aussi changé pour cette raison-là. Et aussi, la version russe est beaucoup plus dans la dérision. À dix ans de distance, certains passages m'ont paru pathétiques et, en russe, j'ai accentué leur dérision.

Comme pour mettre de la distance, tu veux dire ?

Oui, et puis les choses avaient changé, mon rapport à ces objets-là avait changé. Il y avait eu aussi toute une littérature sur les camps, la Shoah, les Juifs, ce qui fait qu'on ne pouvait plus en parler de la même façon. Par exemple, beaucoup de choses décrites comme des réalités dans la première version sont devenues dans la seconde des rêves ou des fantasmagories. J'ai écrit un chapitre en vers par exemple.

Qu'en a fait ton traducteur ?

Il m'a dit que c'était impeccable, il n'y a pas touché. J'avais compris qu'on pouvait faire du multilinguisme à l'intérieur d'une même langue puisque le texte rimé constitue une autre langue par rapport

au texte en prose. Ça a été un peu inconscient au début parce que j'ai inséré ce chapitre par inspiration. Ça crée une dimension parodique qui n'enlève rien au pathétique de la chose, c'est un jeu avec le pathos. Ça m'a énormément plu et c'est quelque chose que je me suis mise à pratiquer en français aussi. D'abord sur une traduction du russe de Leonid Guirchovitch. En 2012, j'ai traduit un de ses textes sur l'Ukraine. Ça se passe pendant la guerre à Kiev, on a déjà exterminé tous les Juifs et il y a des insertions d'ukrainien. L'ukrainien, pour une oreille russe, c'est très drôle. Si les mots ont souvent les mêmes racines, ils se prononcent différemment et du coup, on dirait une parodie du russe. C'est un texte sur la collaboration, un sujet toujours tabou en Russie, et dans ce texte je ne savais pas quoi faire des termes ukrainiens ; si je les traduisais, on perdait le côté drôle ; je tournais autour de ce problème et d'un coup je me suis dit je vais les mettre en vers, j'ai traduit tous les passages en ukrainien en vers, dans une sorte de langue rimée d'opéra, des vers de mirliton. En plus, ça se passe à l'opéra de Kiev, donc ça tombait bien. Je me suis bien amusée et c'était une solution pour caractériser cet ukrainien, c'était comme des passages chantés, j'ai fait une sorte de comédie musicale. Et ça m'est venu naturellement dans le livre que j'ai écrit après. *Trois Contes allemands*, ce sont trois histoires censées être traduites de l'allemand. Au début, je voulais même faire une supercherie littéraire en affirmant avoir vraiment traduit ces livres de l'allemand et puis je ne l'ai pas fait. C'est une sorte d'imitation de la traduction et ces trois textes correspondent à trois états de la langue. Un premier texte est censé être symboliste, le deuxième écrit dans l'immédiat après-guerre et un aujourd'hui. Chaque fois, c'est une langue différente ; imiter la traduction m'a permis de créer une langue différente.

C'est un souvenir de ta première auto-traduction ?

Non, j'ai envie de faire des textes multilingues. C'est là que j'ai raconté peut-être de la manière la plus simple la rencontre avec mon père, c'est l'introduction et je m'invente des origines allemandes qui ne sont peut-être pas si inventées que ça... Dans l'histoire, avant d'aller voir mon père, je découvre un texte qui émane d'un ancêtre,

écrit en allemand, et tout d'un coup je le comprends et je le traduis en français. Là, je me suis donné une contrainte formelle très rigide pour écrire ce poème, ce sont des vers de huit pieds avec des rimes compliquées et je m'y suis tenue. Après, je l'ai traduit en russe en cherchant d'autres contraintes plus adaptées. Ce livre-là, je suis en train de le traduire vers le russe, toujours avec Leonid Guirchovitch. On suit la même technique, sauf pour les poèmes ; je pense que les adolescents écrivent tous un peu des poèmes et ça correspond à une époque où j'étais encore immergée dans la langue russe, donc c'est pétri d'auteurs. Là, j'ai un problème pour traduire la fin du texte parce qu'il y a une partie qui est censée être de l'opéra, une sorte de *Faust* moderne. Pour écrire cette partie en français, je me suis servie de la traduction en russe de *Faust* par Pasternak et je l'ai transposée en français. Voilà donc un texte allemand qui a transité par le russe – évidemment très modifié par Pasternak – avant d'être retransposé en français. De quoi m'amuser énormément avec ces vers mais comment traduire ça vers le russe, puisque je ne peux plus me servir de Pasternak... Voilà le genre de choses que je fais, je suis tout le temps en train de traduire, de transposer, d'aller d'une langue à une autre. Il est évident qu'il y a un lien entre l'écriture et la traduction.

En ce moment, j'écris un texte plurilingue, enfin j'essaye. Je vais de plus en plus loin. Je ne sais pas encore comment ça va s'articuler. C'est un texte déjà plurilingue à l'intérieur du français parce qu'il y a plusieurs types d'écritures mais, en plus, il y a des termes en russe et même dans d'autres langues.

Peut-être disposes-tu de cette liberté de langues parce que tu as choisi de gagner ta vie comme enseignante ?

C'est une décision dont je me félicite tous les jours. Même si j'ai un poste depuis plusieurs années, ça ne me suffit pas, parce qu'il y a les enfants, leurs études, les loyers à Paris hors de prix... Donc mes traductions, évidemment, c'est un choix la plupart du temps, mais j'en ai aussi besoin pour compléter mon salaire. Ceci dit, je ne compte plus sur mes livres pour vivre et c'est une libération formidable. Après la Villa Médicis, où c'était tellement bien d'être payée pour

faire ce dont j'avais envie, j'avais du mal à envisager de rentrer dans un carcan. Je revenais avec un livre, un roman sur Moscou, sur les milieux *underground* dont j'aurais aimé faire partie. J'ai transformé ce regret en livre. Sur ce malentendu, le livre n'a pas trop mal marché et j'ai eu l'illusion d'en finir avec la traversée du désert. Mon éditeur, Albin Michel, était content et il m'a mensualisée. À la même époque, Balland m'a proposé de diriger une collection ; Albin Michel m'a dit : « Non, n'allez pas diriger une collection ailleurs, on va faire ça chez nous, traduisez tout ce que vous voulez et on vous mensualise. » J'écrivais un nouveau roman et on me donnait carte blanche pour les traductions... Ça a duré deux ans et ça s'est arrêté du jour au lendemain, au moment où je divorçais.

J'avais déjà commencé à faire de la traduction et je voulais continuer. J'avais envie de faire connaître les textes que j'aime aux Français. Je trouve que c'est un très beau métier, un bon substitut à cette expérience politique que je n'ai pas eue. Je voulais contribuer à faire connaître cette culture clandestine en France. Mais les choses ne se sont pas passées comme ça, parce que ça a été beaucoup plus difficile d'entrer dans le monde de la traduction que de publier mon premier livre. Tout le monde me disait : « Non, ce n'est pas possible, vous devez traduire vers votre langue maternelle. » Moi, je répondais : « Mais j'écris en français. » Ça ne changeait rien. D'autre part, la traduction, ce n'est pas comme l'écriture, c'est une corporation et on n'y entre pas comme ça et je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite.

Je n'ai jamais eu la prétention de m'exprimer à travers mes traductions, où je suis au service d'une autre écriture, ce n'est pas moi et ça me plaît. C'est le plaisir d'une chose bien faite, analogue à celui de construire une étagère, quelque chose d'assez artisanal.

Je suis allée voir Jacques Catteau, qui dirigeait la collection Classiques slaves à L'Âge d'Homme, et je lui ai dit : « J'ai envie de faire de la traduction. » Il a été incroyable parce qu'il m'a dit : « Ah bon, voulez-vous traduire *Obломov* de Gontcharov ? » J'ai accepté, évidemment ; j'ai donc commencé par un classique alors que je pensais traduire une œuvre récente.

Écrivain, responsable de collection, traductrice, tu t'es retrouvée de plain-pied dans le milieu de l'édition ?

Au moment de la proposition d'Albin Michel, j'avais déjà fait quelques traductions et je continuais. Alors, je me suis dit, je vais rester auteur indépendant, écrire et traduire, vivre de ça. Je ne me rendais pas compte que dans une maison d'édition, ce n'est jamais stable. Mon éditeur est parti mais avant, il y a eu de grosses tensions entre le comité et lui. Il m'affirmait que je pouvais publier ce que je voulais, alors que le comité devait sans doute s'y opposer. J'ai fini par comprendre que ça n'allait plus du tout. Mes projets ne collaient pas avec les leurs et au bout de dix refus, quelqu'un a suggéré de cesser de me payer. Ça s'est arrêté du jour au lendemain. Il y a eu des années très dures où j'étais contrainte d'accepter toutes les propositions, pour des raisons purement alimentaires. J'ai fini par me dire, c'est un piège cette histoire d'auteur indépendant qui vit de sa plume, je suis au service de tout ce qui passe par la tête des éditeurs. J'ai alors décidé de passer l'agrég pour avoir du stable. J'ai fait dans la foulée l'agrég et la thèse. Et j'ai eu la chance d'avoir un poste. C'est ça, ma liberté, ce n'est pas d'être chez moi à me demander ce qu'on va m'apporter, mais d'avoir un salaire, pas de patron et d'enseigner quelque chose que j'aime. J'ai pris le dernier train et je suis bien contente.

Mon dernier bouquin, *Au lieu du péril*, paru chez Verdier, parle du bilinguisme. Pas mal de choses sur la relation écriture / traduction. Le titre vient d'une citation de Hölderlin : « Au lieu du péril, croît aussi ce qui sauve. »

Quelle corrélation vois-tu entre l'histoire de la Russie de ces vingt ou trente dernières années et l'évolution de ton propre travail ?

Dans la période de la perestroïka, on traduisait énormément, je travaillais 24 heures sur 24. Et puis, le filon s'est tari du jour au lendemain, quand on s'est rendu compte qu'on avait traduit beaucoup de livres qui ne le méritaient pas ; les éditeurs ont commencé à s'en mordre les doigts. Ça m'a dégrisée, atterrissage brutal. Il a fallu réinventer tout ça. J'ai traduit beaucoup de témoignages, j'ai édité

beaucoup de livres dont j'ai rédigé également l'appareil critique. Traducteur et éditeur, ce sont aussi deux métiers qui ont partie liée. J'adore voir arriver un nouveau livre dans le monde. J'ai publié par exemple le journal d'un gardien de camp chez Denoël.

Pour toi, ce travail d'enseignant, d'écrivain, de critique, d'édition et de traduction, ce sont les facettes d'un tout ?

Oui, c'est un ensemble. En fait, je suis dans un texte infini, dans le livre infini. De temps en temps, il faut que je sorte avec mon fils pour me dire qu'il y a autre chose que du texte dans la vie. La lecture analytique, c'est pour moi le meilleur apprentissage et c'est toujours la même matière qu'on pétrit comme ci ou comme ça.

Bibliographie sélective

- *Au lieu du péril*, Lagrasse, Verdier, 2014.
- *Trois Contes allemands*, Paris, Éd. Pierre-Guillaume De Roux, 2012.
- *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003.
- *Boutique de vie*, Arles, Actes Sud, 2002.
- *Éducation nocturne*, Paris, Albin Michel, 1994.
- *Avoir sommeil*, Paris, Gallimard, 1981.

Traductions

- Sergueï Lebedev, *La Limite de l'oubli*, Lagrasse, Verdier, 2014.
- Leonid Guirchovitch, *Schubert à Kiev*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- Julius Margolin, *Le Livre du retour*, édition préfacée et annotée, Paris, Le Bruit du temps, 2012.
- Marina Tsvetaeva, *Prose autobiographique*, en collaboration, Paris, Le Seuil, 2009-2010. Prix du meilleur livre étranger.
- Leonid Guirchovitch, *Apologie de la fuite*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma* (en collaboration, maître d'œuvre), Lagrasse, Verdier, 2003.

Monique Charbonnel
traductrice du yiddish

Entretien mené par Corinna Gepner

Monique Charbonnel, comment êtes-vous venue à la traduction ?

Par hasard. J'ai toujours aimé traduire. Ça m'a pris en sixième, je traduisais les textes du manuel d'anglais pour mon plaisir. Ensuite, j'ai fait des études de russe et enseigné le russe toute ma vie. Et ma matière préférée a toujours été la version. J'aurais aimé traduire du russe, mais il y avait beaucoup de concurrence sur le marché de la traduction du russe. J'ai traduit avec plaisir pour mes élèves pendant toute ma carrière. Et par la suite, quand j'ai commencé à étudier le yiddish écrit, au bout de quelques années, je me suis dit que je pouvais essayer de traduire du yiddish. Et cela a été suffisamment concluant pour que je poursuive.

Pourquoi vous êtes-vous intéressée au yiddish ?

Mon intérêt pour le yiddish est né pour ainsi dire en même temps que moi. Mes parents étaient des Juifs émigrés de Pologne, ils sont arrivés en 29 pour ma mère, en 30 pour mon père. Et moi, je suis née en 37. Donc, dans ma petite enfance, je suppose que je n'ai rien entendu d'autre à la maison que le yiddish. Puis mon père a été arrêté en 41, il n'est pas rentré. Pendant la guerre, j'ai été cachée en Normandie. Ensuite, je suis restée jusqu'à l'âge de onze ans dans une maison d'enfants, pas une maison juive. Je n'ai plus entendu parler yiddish. Après quoi je suis retournée vivre avec ma mère, qui entre-temps s'était mise en ménage avec un ancien déporté. Et là, à nouveau, j'ai entendu parler yiddish jusqu'à ce que je quitte la maison.

On me parlait en yiddish, et moi je répondais en français, comme beaucoup de gens de ma génération.

Diriez-vous que votre langue maternelle est le français ou le yiddish ?

Ça ne m'était pas venu à l'idée que ma langue maternelle puisse ne pas être le français. C'est en essayant de reconstituer mon parcours scolaire et celui de ma vie, puisque, récemment, j'ai passé quelque temps à écrire pour mes petits-enfants le peu de choses que je sais de ma famille en Pologne. Donc j'en suis venue à me poser un certain nombre de questions – alors, ma langue maternelle, c'est quoi ? Est-ce que c'est le yiddish que j'ai entendu, que j'ai sûrement gazonné, bafouillé, je ne sais pas, jusqu'à trois ans et demi ? Ou est-ce le français, qui est la langue dans laquelle j'ai grandi, fait mes études ?

Qu'est-ce qui vous a incitée à traduire du yiddish ?

Vers la fin de sa vie, ma mère voyait de moins en moins bien. Elle avait du mal à lire son journal yiddish. Je me suis dit que, après tout, je pouvais me mettre au yiddish écrit, ce qui me permettrait de lui faire la lecture. Et je me suis inscrite à la fac de Paris VII, à Charles V. Il y avait des cours « faux débutants », beaucoup de gens comme moi qui étaient là pour une raison ou pour une autre, pas toujours la même, certains voulaient déchiffrer des lettres ou des documents restés de leur famille. J'ai commencé le yiddish à la fac et, au bout de quelques années, j'ai atteint un bon niveau de compréhension. Et alors j'ai fait des découvertes extraordinaires du point de vue de la grammaire, parce que jusque-là j'avais des blocs de mots, des phrases, qui sortaient groupés. J'ai peu à peu décortiqué tout ça. Et, comme j'ai toujours aimé traduire, j'ai commencé à traduire de petits textes qu'on étudiait. Puis, un jour, j'ai eu des ambitions plus grandes : j'ai entrepris de traduire un livre, c'était *La famille Karnovski*, d'Israël Joshua Singer, qui n'était pas traduit, à ma grande surprise. Ce qui m'a encouragée, c'est que dans la préface de l'édition que Denoël avait fait paraître des *Frères Ashkenazi*, quelque temps plus tôt, le préfacier écrivait qu'il était dommage que certains romans de

I. J. Singer ne soient pas encore traduits, donc je me suis dit : « Allons-y. » Mais comme je n'avais aucune référence, je ne pouvais pas me présenter comme ça, donc j'ai décidé de traduire la première partie, ça représentait quand même deux cents pages imprimées ou un peu plus. Et j'ai contacté Denoël, en me recommandant de Gilles Rozier, qui était à l'époque le directeur de la Maison de la culture yiddish et qui était édité chez Denoël en tant qu'écrivain. Ils ont lu ce que je leur avais envoyé, ils ont vu que mon français était correct et, pour le reste, ils m'ont fait confiance. Donc j'ai eu de la chance, trouver un éditeur pour une œuvre traduite du yiddish, ce n'est pas facile.

Vous avez traduit deux autres textes d'Israël Joshua Singer.

Qui ont également été édités chez Denoël. Le nom de Singer accroche les éditeurs, on comprend bien pourquoi. En revanche, quand j'ai essayé de proposer autre chose, je n'ai pas eu beaucoup de succès, parce que présenter des inconnus, c'est un gros risque.

Il existe à la Maison de la culture yiddish un programme de soutien à la traduction du yiddish. Vous y avez participé ?

Ce « comité » de soutien a été créé il y a peu de temps, peut-être deux ans. J'ai proposé quelques textes, dont un a été sélectionné, mais je dois dire que la MCY n'a pas de moyens particuliers. À ma connaissance, aucun des trois textes choisis n'a jusqu'à présent trouvé d'éditeur.

Est-ce que vous avez d'autres projets de traduction ?

J'ai deux traductions qui paraîtront en 2016 et 2017 dans la toute nouvelle maison d'édition créée par Gilles Rozier et Anne-Sophie Dreyfus, les éditions de l'Antilope. Il y a un très court roman d'Israël Joshua Singer, qui se passe aux États-Unis. Et un roman de Honan J. Ayalti – un auteur absolument inconnu en France –, qui m'a séduite parce qu'il se passe au cours de l'hiver 41-42 à Paris, pendant l'Occupation, dans le quartier où j'ai vécu, en gros entre République, la gare de l'Est et le boulevard Magenta. C'est une période qui m'est

très chère pour plusieurs raisons et on y parle, entre autres, de la situation des Juifs en France et aussi de la France. Ça remonte également aux années 30, on a le Front populaire, puis l'Exode de 40. Des choses que j'ai pris beaucoup de plaisir et d'intérêt à traduire.

J'aimerais qu'on parle des problèmes spécifiques liés à la traduction du yiddish. Ce n'est pas tout à fait une langue comme les autres.

Il y a certaines spécificités du yiddish qui peuvent poser des problèmes. Le yiddish est une langue à base germanique, avec un apport hébreu très important. Et, selon l'endroit où est né l'auteur, un certain nombre de mots ou d'expressions slaves. Ça peut être du polonais, ça peut être du russe, ça peut être de l'ukrainien. Tout cela formant un tout harmonieux, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer.

Pour moi, la question des différentes langues n'est pas vraiment un problème. Je connais le russe, donc quand il y a du russe je peux me débrouiller. Quand il y a du polonais, nous avons à la MCY des gens compétents dans toutes les langues, entre autres notre bibliothécaire, Natalia Krynicka, qui est polonaise. Un autre problème, plus ou moins facile à résoudre, tient à la grande souplesse du yiddish comparée à la rigidité du français. Les temps : en yiddish, on passe sans problème du présent au passé et au futur, ça n'est pas du tout considéré comme une faute de goût ou une faute de style. Alors qu'en français, il faut essayer de trouver une unité ou des astuces pour pouvoir changer de temps.

Je vous ai dit aussi que j'avais passé plus de deux ans dans une famille en Normandie. Je me suis rendu compte en traduisant qu'une grande partie du vocabulaire dont j'avais besoin – parce qu'Israël Joshua Singer s'est beaucoup intéressé à la vie à la campagne –, je l'avais acquis pendant ces deux années à la campagne. Par conséquent j'avais l'impression d'avoir les outils. Et puis j'ai vécu parmi des gens assez simples, ayant une façon de parler populaire qui m'était familière, à côté de la langue littéraire que j'ai apprise au cours de mes études. Donc je disposais, sans m'en rendre compte, d'une assez grande variété de styles.

La plus grosse difficulté, d'après moi, c'est le fait que la langue yid-

dish est profondément imprégnée de religion. La religion se vivait au quotidien, il n'y avait pas le religieux d'un côté, le profane de l'autre. Tout était lié. Or on a des expressions, un vocabulaire qui sont restés dans la langue, même si la religion a plus ou moins disparu et disons plutôt plus que moins. Donc il faut essayer de faire sentir au lecteur français, sans avoir recours tout le temps à des notes, ce qu'un mot peut signifier en yiddish. Et là il faut improviser au coup par coup, il n'y a pas de recette magique. Je donnerai quelques exemples.

« Tu pleures ? Un shabbat... » Comment, sans l'aide d'une note, faire sentir au lecteur non familier du judaïsme que, le shabbat devant être jour de réjouissance, pleurer ce jour-là est presque une profanation ? Comment lui faire comprendre ce que sous-entend la phrase « Son regard lançait des flammes en plein shabbat » s'il ne sait pas qu'il est interdit de faire du feu ce jour-là ? Un autre exemple où je n'ai pas su éviter la note explicative : « Ils se frottèrent les mains contre les vitres... » (avant de dire une prière). Il faut bien expliquer que si on ne dispose pas d'eau pour les ablutions rituelles il suffit de se passer les mains sur une surface humide (herbe, vitre en hiver). En essayant également, si on est lu par des lecteurs connaissant le yiddish, de conserver un certain nombre de mots ou de manières de traduire qui leur fassent sentir ce qu'ils sentiraient s'ils lisaient le texte ou s'ils l'entendaient directement.

C'est très intéressant. Vous vous adressez à plusieurs types de lecteurs en même temps. Ce n'est pas une situation courante. Les lecteurs yiddishophones n'ont généralement pas accès au texte original, par conséquent ils le liront en français. Il y a donc un double travail à faire pour arriver à parler à tout le monde.

Au début, je n'y pensais pas. Mais en discutant avec des gens que je connais, dans le cadre de la MCY, j'en ai entendu certains dire : « Alors là, c'est formidable, j'ai eu l'impression d'entendre du yiddish. » D'autres m'ont dit : « C'est formidable, on ne sent pas du tout que c'est une traduction ! » Voilà. Je n'avais pas pris conscience de ça, avant.

Et je ne l'ai pas fait exprès. J'ai beaucoup entendu parler yiddish. Et

puis j'ai entendu aussi beaucoup de gens comme ma mère, qui parlaient français, mais avec des tournures ou des intonations particulières, et c'est sans doute ça que j'ai parfois essayé de retrouver.

Cela nous amène à un problème majeur : les locuteurs du yiddish disparaissent, et ceux qui vont continuer à traduire sont des personnes qui n'ont pas ce bagage linguistique-là.

Quand j'ai évoqué les difficultés spécifiques de la traduction du yiddish, j'aurais dû commencer par là, effectivement. Le yiddish a été une langue parlée par une douzaine de millions d'individus jusqu'à la guerre. Elle s'est trouvée amputée de la quasi-totalité de ses locuteurs, et cela pas par hasard, contrairement à toutes les langues qui meurent, disons, de façon naturelle. Le yiddish est mort de façon criminelle. Donc il y a ce facteur psychologique qui fait que vous n'êtes jamais neutre affectivement quand vous traduisez du yiddish. C'est un problème. Vous êtes vraiment concerné par ce que vous traduisez. Je pense au dernier livre d'Israël Joshua Singer que j'ai traduit, *De fer et d'acier*. Ça se passe à Varsovie pendant la Première Guerre, autour de 1915, avant l'arrivée des Allemands et après le départ des Russes. Or il se trouve que ma famille est originaire de Varsovie, que ma mère a vécu, petite fille et adolescente, toute cette période-là. Donc je me sentais personnellement concernée.

Qu'est-ce que cela vous apporte d'avoir ce lien très particulier avec ce que vous traduisez ?

Une meilleure connaissance de mes racines. Par exemple, quand ma mère me parlait de sa famille – elle n'en parlait pas beaucoup –, je demandais : « Alors, qu'est-ce qu'ils faisaient ? » Ma grand-mère, bien que née dans une famille très aisée, tenait un petit magasin d'épicerie qui faisait aussi marchand de couleurs. « Et le grand-père, il faisait quoi ? » – « Mais il ne travaillait pas ! » – « Comment ça, il ne travaillait pas ? » – « Non, il était à la synagogue toute la journée. » Ça me paraissait une chose incongrue, que je ne comprenais pas. Moi, j'ai été élevée dans une famille tout à fait non religieuse, donc je ne comprenais pas. Puis en me mettant à la littérature, je

me suis rendu compte qu'un Juif pieux ne pouvait rien espérer de mieux qu'avoir un gendre qui soit un éternel étudiant de *yeshiva*¹. Bref, ça m'a permis de comprendre beaucoup de choses.

Travaillez-vous au sein de la MCY ? Êtes-vous en relation avec d'autres traducteurs ?

Avant de me lancer, j'ai suivi pendant deux ou trois ans les ateliers de traduction de Batia Baum et j'ai appris un bon nombre de choses grâce à elle, c'est vraiment une traductrice² hors pair. Sinon, à la MCY, tout le monde se connaît plus ou moins. Je discute pas mal avec Jean Spector, parce qu'il se trouve qu'on suit certains cours ensemble. Et avant d'entreprendre une traduction, je demanderais par exemple à Batia ou à Nadia Déhan-Rotschild si elles ne sont pas en train de traduire ce texte. Mais ma référence suprême est Yitskhok Niborski, le vice-président et directeur des études de la Maison de la culture yiddish, avec lequel je suis régulièrement en contact et à qui je m'adresse chaque fois que je suis dans l'embarras. Avec une disponibilité jamais démentie, il est heureux de faire partager ses connaissances de la langue, de la culture, de la littérature yiddish ainsi que du monde juif disparu, lui qui a eu la chance d'être « élevé » en yiddish. C'est auprès de lui qu'une nouvelle génération de chercheurs du yiddish s'est formée et se forme.

Une des difficultés, c'est aussi le très petit nombre d'éditeurs susceptibles de publier des livres traduits du yiddish. Il y a Denoël, qui a publié Israël Joshua Singer, Isaac Bashevis a été publié chez Stock.

Liana Levi a publié pendant un certain temps des traductions du yiddish et entre autres, en 1995, la première traduction faite directement du yiddish d'une œuvre d'Israël Joshua Singer, des récits de jeunesse traduits par Carole Matheron-Ksiazencic, parus sous le titre *Argile*.

1 Établissement où l'on étudie la Torah et le Talmud.

2 Voir le dossier sur la traduction du yiddish dans le numéro 43 de *TransLittérature*.

Robert Laffont a publié en 2009 sous le titre *Royaumes juifs*, en deux gros volumes, un recueil de bon nombre d'œuvres de la littérature yiddish déjà traduites auparavant, recueil dirigé et présenté par Rachel Ertel. La MCY a également publié quelques traductions d'œuvres classiques, mais ce n'est pas sa vocation première et elle manque de moyens financiers. D'autres éditeurs ont parfois publié une traduction ou deux.

Mais il y a relativement peu d'éditeurs qui accepteraient de s'engager au long cours, or il y a toute une littérature à traduire et à découvrir.

Si j'étais éditeur, j'hésiterais peut-être aussi. Prendre le risque de traduire des écrivains qui ne sont pas connus, d'une langue qui n'est pas connue... Pourquoi Isaac Bashevis Singer a-t-il interdit qu'on traduise ses livres du yiddish³ ? Là il y aurait du travail à faire, parce que je peux vous dire que ce qui est retraduit à partir d'une première traduction... Bashevis a pas mal élagué lui-même. Élaguer, ça veut dire appauvrir. Mais même pour *Les frères Ashkénazi* de Joshua Singer, la traduction française ne représente que deux tiers du texte d'origine, elle a été faite d'après l'édition anglaise, elle-même déjà raccourcie. À un moment, j'ai envisagé de le retraduire en entier, mais quel est l'éditeur qui accepterait ce projet alors que le texte est déjà largement diffusé sous la forme actuelle... adaptée ? Cependant, la nouvelle maison d'édition L'Antilope, qui a pour but de présenter les différentes facettes du monde juif quelle que soit la langue dans laquelle on l'aborde, offre bien sûr de nouvelles possibilités pour le yiddish.

Pour conclure, je voudrais revenir sur la situation singulière du yiddish. Il y a d'un côté une littérature très riche, encore en grande partie inaccessible faute d'avoir été traduite, et de l'autre côté, le fait que, en tant que langue parlée, le yiddish est en voie de disparition, les locuteurs « nés » yiddishophones sont et seront de moins en moins nombreux. Le traducteur du yiddish se trouve donc dans une

3 Voir *Isaac B. Singer*, Paris, Les Cahiers de l'Herne, 101, 2012.

situation particulière : non seulement il est, comme tout traducteur, désireux de faire connaître une œuvre, découvrir un monde, mais il est aussi animé d'une sorte de sentiment d'urgence, comme s'il lui fallait faire vite pour contribuer à maintenir vivante une langue en péril et redonner vie à « un monde qui n'est plus ».

Bibliographie sélective

Israël Joshua Singer, *Et Wolf devint Willy*, Paris, Éditions de l'Antilope, à paraître (oct. 2016).

- *De fer et d'acier*, Paris, Denoël, 2015.

- *Au bord de la mer Noire et autres histoires*, Paris, Denoël, 2012.

- *La Famille Karnovski*, Paris, Denoël, 2008.

BRÈVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le **prix Baudelaire** (SGDL) a été attribué à Mathilde Bach pour sa traduction de l'anglais de *J'ai vu un homme* de Owen Sheers (Rivages).

Le **prix Gérard de Nerval** (SGDL et Goethe Institut) a été décerné à Françoise Toraille pour sa traduction de l'allemand d'*Avant la fête* de Saša Stanišić (Stock).

Le **prix Maurice Edgar-Coindreau** (SGDL et Fondation Lois Roth) a été décerné à Jean-Yves Pellegrin pour sa traduction d'*Orfeo*, de Richard Powers (Le Cherche-Midi, collection Lot 49). À noter que ce prix a été décerné pour la dernière fois.

Le **Grand Prix SGDL de traduction pour l'ensemble de l'œuvre** a été attribué à Eric Boury pour sa traduction de l'islandais de *D'ailleurs, les poissons n'ont pas de pieds* de Jón Stefánsson (Gallimard).

Le **prix Rive gauche catégorie roman étranger** a été attribué à l'écrivain Rodrigo Blanco Calderone pour *The Night*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio (Gallimard).

Directeur de la publication
Michel Volkovitch

Responsable éditoriale
Laurence Kiefé

Coordination éditoriale
Nicole Thiers

Comité de rédaction
Marie-Anne de Béru, Marie-Françoise Cachin, Corinna Gepner,
Marie Hermet, Laurence Kiefé, Jacqueline Lahana, Maïca Sanconie,
Emmanuèle Sandron, Nicole Thiers, Michel Volkovitch

www.translitterature.fr

TRANSLITTÉRATURE

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

ATLF / TransLittérature

Hôtel de Massa

38, rue du Faubourg-Saint-Jacques – 75014 Paris

www.translitterature.fr

Je désire recevoir *TransLittérature* :

Pendant 1 an (soit 2 numéros, à partir du n°51)
au tarif de 20 € - France/Europe ; 22 € pour les autres pays

Pendant 2 ans (soit 4 numéros, à partir du n°51)
au tarif de 40 € - France/Europe ; 44 € pour les autres pays

Je souhaite être prévenu par mail
quand mon abonnement arrive à échéance

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal : Tél. portable.....

Ville :

Pays :

@:

Date et signature

Règlement :

- par chèque bancaire ou postal, établi à l'ordre de ATLF.
(depuis l'étranger, possibilité de mandat international
ou chèque en euros sur banque française)

- par virement (mentionner vos nom, prénom et adresse mail)
Crédit Agricole

RIB : 18206 00021 02192401001 73

IBAN : FR76 1820 6000 2102 1924 0100 173 BIC : AGRIFRPP 882

Imprimé en France par Laballery à Clamecy
Dépôt légal n° 140617 : août 2016
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions
ISSN 1148-1048