

TRANSLITTÉRATURE

5	Editorial	
	PIONNIERS	
8	Traduire Cortázar avec Cortázar	Laure Bataillon
	FORMATION	
16	Quand les Grecs donnent l'exemple	Michel Volkovitch
	HOMMAGE	
20	À Annie Saumont	Michel Volkovitch
22	À Valeria Tasca	Giovanna Marini
24	Le tigrichon de Valeria	Laetitia Dumont-Lewi
	JOURNAL DE BORD	
28	Le plus féroce des rapaces	Marie-Anne de Béro
	CÔTE À CÔTE	
38	Chrétien de Troyes : <i>Le Chevalier de la Charrette</i>	Étienne Gomez
	LA CHAÎNE DU LIVRE	
52	Liragif et V.O.-V.F.	Étienne Gomez
	SUR LE MÉTIER	
58	Traduire en équipe : Ken Follett	Marie-Anne de Béro
64	Du côté des résidences	Nicole Thiers
	RENCONTRES	
74	Les 33 ^e Assises de la traduction littéraire Compte rendu La table ronde de l'ATLF	Santiago Artozqui Corinna Gepner
82	Colloque : Les langues du livre	Marie-Françoise Cachin
	LECTURES	
86	<i>En d'autres mots</i> de Jhumpa Lahiri Traduit de l'italien par Jérôme Orsoni	Maïca Sanconie
89	<i>Traduire au XIV^e siècle</i> Textes réunis par Joëlle Ducos et Michèle Goyens	Corinna Gepner
	BRÈVES	
91	Du côté des prix	

Nouvelles rubriques

Articles, revues, livres, colloques, ateliers, rencontres, films, on ne s'est jamais autant penché sur la traduction littéraire ! Cette avalanche récente d'écrits, de paroles et d'images, dont on ne peut que se réjouir, ne doit pas faire oublier les témoignages du passé. Certains de nos prédécesseurs ont marqué leur époque par la qualité de leurs traductions, la profondeur de leur engagement et la pertinence de leurs commentaires. *TransLittérature* leur consacrerait désormais une rubrique intitulée **Pionniers**.

D'autre part, le traducteur n'est pas un être solitaire et indépendant, mais le maillon d'une longue chaîne réunissant auteurs, éditeurs, correcteurs, libraires, bibliothécaires, documentalistes, journalistes, organisateurs, subventionneurs... Il est important pour lui de mieux connaître ces interlocuteurs divers, pour travailler avec eux de façon plus harmonieuse et efficace. D'où l'idée d'une seconde nouvelle rubrique : **La chaîne du livre**.

Lorsqu'à la fin des années cinquante je m'engageai dans une collaboration étroite avec Julio Cortázar pour la traduction de ses œuvres – il ne s'agissait alors que d'un texte : *Bestiario* – je ne soupçonnais pas que j'allais m'enfermer peu à peu dans une conception très particulière de la traduction dont je ne pourrais que difficilement rendre compte par la suite.

Si je m'étais décidée à demander à Julio Cortázar son aide, et de façon constante, c'est que je savais déjà, pour en être à ma cinquième ou sixième traduction d'autres écrivains, que seul l'auteur sait ce qui se cache derrière ses mots et qu'il est le seul à pouvoir déchiffrer – dans le cas de Cortázar, pas toujours ! – ses obscurités. Avoir l'écrivain à portée de voix, pour une œuvre écrite sans cesse à la frontière du sens et des mots, me semblait être une chance exceptionnelle. Il m'eût paru déraisonnable de ne pas en profiter. D'autant que je voyais nombre de difficultés nouvelles venir s'ajouter à ce que je connaissais déjà de l'espagnol. D'abord, c'était l'espagnol d'Argentine, ensuite celui de Julio Cortázar et, dans Julio Cortázar même, des variantes sensibles qui apparaissent d'une œuvre à l'autre.

Interroger longuement Julio Cortázar sur la cérémonie du *maté*, les infinies ressources du *zaguan* ou celles de l'*esquina* et du *patio*, c'était faire un indispensable voyage au pays et, qui mieux est en l'occurrence, au pays de Julio Cortázar. Faire parler Julio Cortázar autour d'une résistance de son texte à ma compréhension, l'amener à ressusciter l'état qui avait présidé à l'écriture de tel ou tel passage d'un conte « fantastique », c'était essayer de prendre l'obscurité à revers, sinon pour l'éclaircir dans son rendu en français, du moins pour ne

pas la grever d'une opacité venue d'un non-sens ou d'un contresens. Le tour elliptique que prend la pensée de Julio Cortázar dans les contes, ou, ailleurs, la dispersion de cette pensée pour rendre compte de ce qu'il appelait le tissu interstitiel, cette captation du monde façon pré-socratique qui lui tenait tant à cœur, étaient génératrices de nébuleuses que je saisisais au vol, ou bien pas du tout et il me fallait recourir alors à la « compréhension autour » avec Julio Cortázar.

Voyez Persio dans *Les Gagnants* : rude travail de décryptage car, pour le comprendre d'emblée, il m'eût fallu avoir la même culture, énorme, protéiforme, que l'auteur et l'avoir, comme lui, épousée. Nécessité ensuite d'oublier ce travail pour se glisser dans la peau de ce mage et le faire penser en français avec autant (?) de souplesse qu'en espagnol. Souplesse qui implique compréhension et non explication mais on ne peut pas traduire sans comprendre.

Les avantages de ce travail en résonance sont évidents, les dangers ne m'en apparurent que bien plus tard et grâce à des interventions extérieures.

Pour ce qui est des avantages : éclairage autorisé quant aux obscurités notoires ; acceptations, rejets ou demandes crédibles pour les audaces de traduction ; accentuation du texte (rythme, sonorité) en accord avec l'ouïe de l'auteur : avantage ici, à double tranchant car Julio Cortázar n'hésitait jamais à me pousser plus loin que son texte n'y autorisait, que la demande vînt de lui ou de moi (le savoir traducteur de Poe, Keats et Queneau me confirmait dans cette option). Je reparlerai de son souci du rythme, si essentiel pour les contes brefs. Quant à la sonorité, cette anecdote : on m'a une fois reproché de ne pas restituer dans l'ordre où Julio Cortázar les avançait les successions de mots. Mais ne voit-on pas, n'entend-on pas que pour un écrivain à l'oreille si sensible qu'il entendait à chaque mot toutes les parties de l'orchestre, notre sempiternel *e* final en français, que ne relève aucun accent tonique dans le mot, était d'une pâleur extrême et lorsque je pouvais poser, en fin de phrase, sur la dernière tonique, une voyelle tant soit peu colorée, je servais un souci majeur de Julio Cortázar ?

Dans ses contes, où la métrique de chaque phrase a son importance, il allait jusqu'à demander le rajout d'un mot s'il sentait la

phrase rester « un pied en l'air », ou la mise en finale d'un mot plus long – que l'espagnol, parfois, avait placé au début – ou d'un mot plus sonore.

« *Porque me suena* » répondait-il souvent quant l'interrogeait sur le sens cette « petite Française rationnelle » (et moi qui croyais l'être si peu !). « Parce que ça me dit à l'oreille. » Exigence du musicien qui n'est pas réservée aux poètes. La narration n'échappe pas au rythme, au son, ils la gouvernent le plus souvent de façon tout aussi tyrannique mais plus secrètement.

C'est pour cela que pour traduire Julio Cortázar il faut, à mon sens, laisser le texte établir en soi une porosité. La vie de la plupart de ces pages est à ce prix. Le préalable à cet état demande plusieurs sortes de lectures. Il va sans dire que l'on ne l'atteint pas toujours. Julio Cortázar répétait sans cesse, surtout à propos de ses contes : « Je ne sais pas si c'est moi qui les écris ou ma machine. » Cette écriture spontanée, pour ne pas dire automatique (au sens bien sûr où l'entendaient les surréalistes), ne « passe » pas telle quelle en français. Moins que beaucoup d'autres. C'est du côté des rythmes et des sonorités qu'il faut chercher ses meilleures équivalences. C'est ce tissu fragile et primordial qu'il convient de ne pas déchirer.

Comme l'interprète musical, le traducteur joue le texte initial avec ses tripes, son cœur ou sa cervelle. Gare à lui s'il se trompe de manière et joue de façon cérébrale, par exemple, un auteur « viscéral ».

Rythmes et sonorités, donc, régnant en maître. Julio Cortázar m'expliqua, bien avant de l'écrire¹, pourquoi il fallait *absolument* que *rien* n'arrêtât le lecteur dans la montée progressive d'un conte bref. Cette intensité, disait-il, c'est l'élimination de toutes les idées ou situations intermédiaires, de tous les remplissages, explications ou phrases de transition que le roman demande. Il va sans dire que le traducteur sera tenu à la même rigueur, qu'il devra se garder d'exotismes qui risqueraient de détourner le lecteur de l'émotion ascendante qui doit le gagner. Or il est facile de faire de l'exotisme, il suffit souvent d'être trop fidèle au texte. C'est ainsi que pour les besoins

1 Dans *Le Tour du Jour en 80 Mondes* : « Du conte bref et de ses alentours », Gallimard, 1980.

de la cause, dans une nouvelle (*Après dîner*, je crois), un térou se vit déguisé en chouette, Julio Cortázar ne supportant pas l'idée que le lecteur français risque d'être distrait par un oiseau inconnu et risque de se poser, si brièvement que ce fût, des questions sur sa forme ou son chant alors que se jouait une partie autrement fondamentale. Il est probable que térou sera revissé sur socle si ce livre est retraduit un jour par une personne peu soucieuse ou peu au fait des exigences du conte bref. Ce térou, et pas mal d'autres qui courent encore dans l'ensemble de l'œuvre en français !

Celui-ci par exemple : Julio Cortázar avait, des notes, une horreur égale à la mienne (ce qui n'est pas peu dire, et je regrette celles, rarissimes, que je me suis laissée aller à mettre). Ce pourquoi nous avons adopté, d'un commun accord, le système des incises ajoutées à la phrase pour situer certains mots ou expressions. Il me revient, au hasard : dans *Marelle*, Oliveira dit qu'il a un frère rosarien. Or, Julio Cortázar ne voulait pas que le frère fût dit : de Rosario. Non, pour le stigmatiser, il fallait qu'il fût « rosarien », et Julio d'ajouter : « Comme qui dirait bordelais » (idées qu'un porteño-parisien se faisait de la province...). Nous avons gardé la formule et, quelques pages plus loin, j'avais l'occasion de la réappliquer, adaptée à la circonstance, aux émouvantes « chinchulinas ».

Le danger de naviguer dans ces climats d'exception, si propices aux trouvailles, m'apparut une première fois lorsqu'en 1970 je lus sous la plume de Carlos Fuentes que Julio Cortázar était le Bolivar des lettres hispano-américaines et *Marelle* un des grands manifestes de la modernité en Amérique latine. Avoir à répondre devant la postérité d'un pareil « monument » me chargeait, pensais-je, de responsabilités grandissantes. J'avais alors l'innocence de croire qu'une traduction était faite une fois pour toutes et qu'il fallait, de ce fait, s'y investir sans réserves. Je décidai d'en user avec plus de « sérieux » et d'en prendre moins « à mon aise ». Je refis, dans une toute autre optique, les dix premières pages de « 62 » que j'avais commencé à traduire. La réflexion fâchée de Julio Cortázar : « Je n'écris pas comme ça » me fit m'interroger longtemps, sans pouvoir bien y répondre, sur la façon d'être « vraiment » fidèle en traduction.

Et que conclure, que faire pour faire au mieux, quand, à propos d'un passage hermétique, j'entendais Julio Cortázar dire, en même

temps presque que je le pensais : « Cela, je ne l'aurais pas écrit ainsi en français. » Persistant dans ces doutes, je fis, plus tard, l'expérience de donner à lire un passage de *Livre de Manuel* qui me paraissait obscur, à la fois à un Argentin familier de cette œuvre et, dans une traduction à peu près littérale, à un Français également amateur de Julio Cortázar. Le premier trouva le passage « sans problèmes », le second n'y comprit rien. C'est que l'espagnol, non pas entend davantage que nous à demi-mot, mais selon des systèmes d'élosion qui lui sont propres et qui nous échappent (nous en avons d'autres), tout comme nous échappe la démarche d'une phrase trop dérivante. Dans le parti pris de traduction que j'allais adopter, où allait être la trahison ? J'optai pour la paraphrase, légère, car rendre un texte clair par un texte confus m'eût paru être le comble de l'inexactitude. Le postulat visant à placer le lecteur d'arrivée dans le « même » état que celui du texte de départ me paraissait *discret*, dans le sens espagnol du mot : « sage », et dans le sens français ; il sert en effet sans tapage la notion de plaisir qui accompagne le plus souvent la lecture et qu'on a parfois tendance à oublier dans l'opération de traduction.

La deuxième alerte – quant au danger de cette traduction-collaboration « à découvert », sans « arrières assurés » – me vint des étudiants, tant français qu'étrangers de pays francophones, chargés d'établir des mémoires ou des thèses sur Julio Cortázar. Ils voulaient *tout* savoir, à juste titre ou à tort et à travers, depuis : « Le gliglicien français, comment est-il né ? » jusqu'au questionnement mot à mot. Ce n'est que par un grand effort de mémoire ou de déduction que je pus retrouver certaines démarches, et seulement quelques-unes. Aussi me suis-je de plus en plus persuadée qu'il est nécessaire de conserver une trace raisonnée de ses choix afin qu'ils ne paraissent pas arbitraires – ce qu'il ne sont presque jamais, même lorsque le choix se fait inconsciemment – et afin que l'acte de traduire, déjà si exposé à être escamoté, ne s'évapore pas à mesure qu'il se fait. Mais dans les années soixante, c'était bien la dernière chose à laquelle je pouvais penser dans ce climat de jeu, de rire, de gags que nous entretenions à deux, parfois à quatre quand Aurora Cortázar et Philippe Bataillon étaient pris à témoins, et que je prolongeais seule, au moment de la rédaction finale. C'est dans ces moments-là sans doute

que j'ai dû me persuader de la valeur inestimable des « dictionnaires vivants » ! Jamais interroger les autres ne me fut aussi utile que pour traduire Julio Cortázar, écrivain foisonnant, capable de tous les registres. Je demandais alors des synonymes à tous les échos. Pendant des jours je poursuivais, auprès des habitants de la maison, des familiers qui y passaient, le mot, l'expression que je sentais devoir être des plus justes. J'ai ainsi remporté (nous avons remporté !) de grandes victoires sur l'inexprimable-en-traduction et la conviction peu à peu confirmée qu'une langue peut tout rendre (au moins dans ce face-à-face espagnol-français), que la seule limitation est la nôtre, qu'il faut y suppléer par des tas de biais et ne s'avouer que très tard vaincu.

Malgré cette ardeur au travail et ces diverses façons de faire, j'ai mis très longtemps à me sentir en pays connu dans l'œuvre de Julio Cortázar. En effet, qui a traduit *Les Armes secrètes* n'est pas préparé à affronter les redoutables *Cronopes* et qui a peiné sur *Manuscrit trouvé dans une poche* pourrait se trouver sans ressources devant les innombrables dialogues de *Marelle* ou de *Livre de Manuel*. (Julio Cortázar, maître et amoureux des dialogues qui sont, dans ses romans, comme la preuve immédiate de la vie et de convivialité). Les registres divers sur lesquels il jouait d'un livre à l'autre exigeaient un état d'alerte constant et un apprentissage comme sans cesse à refaire de sa phrase. Il s'en sera allé en posant une dernière énigme à ses traducteurs. Insoluble celle-là et noire comme est noir le récit qui la porte : *Satarsa*, dans son dernier recueil de nouvelles : *Heures indues*. Il ne sera plus là, non pas pour m'aider à la résoudre – la clef en est sans cesse jetée dans le puits de l'écriture – mais pour m'aider à rire en se moquant de moi et de lui. J'aurai encore, comme il me la laissait toujours, la bride sur le cou mais non plus ces ailes aux talons qu'il savait vous donner en vous poussant à l'invention. Il répétait souvent en manière de proverbe : « La lucidité c'est la lucidité. » Qui ne joue pas ne trouve pas. Et ici : ne trouve pas le ton. J'aurai du moins longtemps gagné à ce jeu-là une exaltation de créateur – j'ose le mot sans guillemets – et c'est ce qui a sans doute donné à ces traductions cet air de vie et de bonheur que certains ont bien voulu leur reconnaître. Car ce que j'ai cherché à établir, d'abord inconsciemment puis de plus en plus consciente, en invitant Julio Cortázar

au français, c'est une ressemblance qui tient des attitudes, des intonations, des mouvements machinaux, tout cet infra-langage qui rend un être vivant, plus sûrement vivant à mon sens que son exacte copie physique.

Cet article, après être paru dans la Revue *Sud* (n° 69-70, juin 1987) a été republié dans *Traduire, écrire*, un recueil de textes de Laure Bataillon co-publié aux par l'ATLF, ATLAS et la MEET (Éd. Arcane 17, 1991).

Laure Bataillon (1928-1990)

Après des études d'espagnol à Aix-en-Provence et à Paris, elle traduit dès 1957 de la littérature latino-américaine et se démène avec succès pour la faire connaître en France. C'est grâce à elle qu'on découvre notamment Julio Cortázar, Juan-Carlos Onetti, Felisberto Henrandez, Antonio di Benedetto, Antonio Skármeta, Arnaldo Calveyra et bien d'autres écrivains encore.

Elle est un des membres fondateurs de l'ATLF dont elle fut la présidente de 1981 à 1985. Elle participe également à la création de l'association ATLAS, qu'elle préside jusqu'en 1987, ainsi qu'à celle du Collège international des traducteurs littéraires à Arles.

Le Prix de littérature traduite lui a été décerné en 1988 pour sa traduction de *L'Ancêtre* de Juan-José Saer.

Elle était membre de plusieurs jurys littéraires, dont celui du Grand Prix national de la Traduction.

Elle a été faite chevalier des Arts et Lettres en 1989.

QUAND
LES GRECS
DONNENT
L'EXEMPLE

MICHEL VOLKOVITCH

Qui s'en souvient encore ? L'une des toutes premières écoles de traduction littéraire, avant même celles de France et de Belgique, a vu le jour en Grèce il y a bientôt trente ans. Créée par un musicien ! Beau symbole. La traduction, en prose comme en poésie, n'est-elle pas avant tout affaire de musique ?

1985. Le conseiller culturel de l'Institut français d'Athènes, Jean-Pierre Armengaud, par ailleurs pianiste renommé, est invité aux Assises d'Arles. Emballé par ce qu'il découvre, il décide d'ouvrir une école pour apprentis traducteurs à l'Institut d'Athènes. Il lui faudra deux ans pour vaincre les pesanteurs administratives.

1987. Le CTL (Centre de traduction littéraire), dirigé par Catherine Velissaris, inaugure ses deux sections : du français au grec, avec des cours assurés par certains des meilleurs traducteurs grecs (Titos Patrikios, Pètros Papadòpoulos, Andrèas Stàïkos, Stratis Pascàlis...), mais aussi du grec au français, avec pour l'essentiel des traducteurs invités venus de France et des pays francophones. L'expérience va se prolonger jusqu'en 1998 avant d'être victime d'un tarissement du vivier côté grec-français et surtout de la grande misère des instituts français à l'étranger, peu à peu abandonnés par la métropole.

Mais feu le CTL aura servi à lancer le mouvement. L'idée que la traduction littéraire peut et doit s'enseigner fait son chemin, en Grèce comme ailleurs.

2001. Après trois ans d'interruption, une nouvelle école est fondée par l'ancienne équipe du CTL. Ekemel (Centre Européen de Traduction – Littérature et Sciences de l'homme) est une association à but non lucratif, organisme privé subventionné essentiellement par

le ministère de la Culture grec. L'école, devenue pleinement opérationnelle en 2005 quand Hélène Zervas, une ancienne élève du CTL, en prend la direction, propose des ateliers de traduction vers le grec depuis cinq langues (français, anglais, allemand d'abord, puis espagnol et italien), à quoi s'ajoutent des séminaires exceptionnels de traduction du grec vers d'autres langues et des ateliers d'écriture. Les formateurs du CTL rempilet presque tous et sont rejoints par d'autres. Ils accueilleront chaque année jusqu'à une centaine d'étudiants, toutes langues confondues.

Ekemel collabore étroitement avec des instituts étrangers (British Council, Goethe-Institut...), avec notre Inalco, organise des résidences d'été à Paros et en Crète, publie une revue en ligne, *Apiliotis*, et va jusqu'à créer des prix de traduction concernant les cinq langues pratiquées.

La machine tourne bien. Ekemel, vite reconnue par les éditeurs grecs, devient un acteur indispensable.

2010. La crise. Arrêt quasi total des subventions. Le ministère de la Culture grec en coma profond. Hélène Zervas et son équipe se battent pour la survie du centre avant de le fermer en 2012, la mort dans l'âme. Un désastre de plus dans un pays ravagé.

Reste que là-bas, au milieu des ruines, on ne se résigne pas. Quand le pays sortira du tunnel – un tunnel dont on ne voit pas encore le bout –, il y aura sûrement des Armengaud, des Zervas ou d'autres fous magnifiques pour tenter à nouveau l'aventure. L'enseignement de la traduction littéraire n'est-il pas, dans notre époque incertaine, l'un des rares progrès irréversibles ?

ANNIE
SAUMONT

MICHEL VOLKOVITCH

Les anciens parmi nous s'en souviennent : Annie Saumont n'a pas manqué une AG de l'ATLF tant qu'elle a été traductrice, des années 70 aux années 90. Elle était entrée en traduction sur le tard, à 45 ans, après avoir publié ses premiers livres. Elle a mis en français, entre autres, Fowles, Naipaul, Gordimer, mais la postérité a surtout retenu son épatante relecture du *Catcher in the Rye* de Salinger, qui éclipsa largement la version précédente. Elle y déploie notamment toute son aisance dans le maniement de la langue parlée. Elle-même préférait ses traductions de Simon Burt, injustement méconnu, dont l'écriture vive et tendue ressemblait à la sienne.

Pendant vingt ans elle a mené de front la traduction et l'écriture. Elle le raconte dans l'entretien qu'elle nous accordait en 1993, dans notre n°6. Puis, le succès venant peu à peu, elle s'est entièrement consacrée à l'écriture. S'adonnant exclusivement à la nouvelle, genre mal-aimé en France, elle n'aura jamais connu les gros tirages, mais nos critiques, bien inspirés cette fois, lui ont tressé une belle collection de couronnes, saluant son écriture inventive, novatrice et pourtant accessible.

Ses histoires, bien souvent, sont d'une violence et d'une noirceur extrêmes. Il y a là de quoi étonner ceux qui ont connu cette femme adorable, si discrète, si frêle et douce – malgré la volonté de fer qui la soutenait dans son travail acharné.

Elle avait renié ses tout premiers livres, mais il faudrait qu'un jour un volume de Bouquins rassemble tout ou partie du reste. Les jeunes traducteurs trouveraient là, dans *La terre est à nous*, *Je suis pas un camion* ou *Moi les enfants j'aime pas tellement*, par exemple, une des meilleures leçons d'écriture qui soient.

À VALERIA
TASCA

GIOVANNA MARINI

LE TIGRICHON
DE VALERIA

LAETITIA DUMONT-LEWI

Valeria Tasca est apparue chez moi – où ma mère vivait à l'époque – le visage à moitié caché par un grand bouquet de fleurs et avec un très doux sourire un peu timide. Elle venait à Rome pour que nous travaillions ensemble sur un projet conçu par José Guinot, le directeur de Dramaturgie, un petit groupe dont le but était de faire connaître en France la littérature et le théâtre italiens.

Donc Valeria a tout de suite commencé à traduire les textes de mes chants ; et non seulement les textes que j'écrivais, mais aussi tous les chants de ma recherche en dialecte – or, les dialectes italiens sont très nombreux et pleins de proverbes, de phrases idiomatiques.

En travaillant avec elle, j'ai découvert la grande intelligence et la grande humanité de Valeria Tasca. Elle était rapide à comprendre un récit, une situation, dans toute leur complexité, et ne se mettait jamais en première ligne, préférant toujours laisser dans l'ombre son précieux apport d'idées et son soutien créatif. Valeria avait une façon de vivre le présent en le rapportant à ce qu'elle avait vécu dans sa vie, de lire l'actualité à la lumière de l'histoire du monde entier, qui m'a tout de suite remplie d'admiration et de respect pour cette grande âme – une âme qu'on percevait dans ses silences, ses sourires, ses mots jamais nombreux, jamais trop nombreux.

Pendant les vingt années très riches où j'ai habité en France chez Valeria, j'arrivais chez elle le vendredi et repartais le lundi, et parfois je restais toute la semaine. J'aimais beaucoup m'asseoir devant elle sur son canapé blanc dans sa maison toute blanche et lui poser des petites questions sur sa vie, sa famille, son père qui avait donné beaucoup de lui-même à ses deux filles si sensibles, si intelligentes.

Valeria me racontait sa famille, ses frères et sœurs qu'elle avait quittés quand elle n'avait que sept ou huit ans pour partir avec son père en France. Et pourtant, elle se souvenait de tous avec une mémoire sûre, la mémoire du cœur – et son cœur était un grand cœur, le cœur d'une grande dame.

Une fois son séjour à Rome, chez moi, terminé, elle est repartie en France en nous laissant un grand vide. Sans jamais que ça apparaisse, elle avait mis de l'ordre dans ma vie. Elle m'a proposé d'aller habiter chez elle pendant mes journées de travail à Paris, et m'a laissé sa chambre à coucher sans accepter de discussions là-dessus.

Valeria était une magnifique spécialiste de littérature française et italienne ; elle avait une façon de me raconter l'importance du théâtre de Molière, de Goldoni, en les reliant sans problème à Dario Fo ou Peppino De Filippo – toujours avec sa grande capacité de lecture, éclairée par les faits de nos vies que nous appelons histoire. Elle m'a fait comprendre, avec son comportement et la qualité de ses rapports avec les autres, l'importance de chaque geste même le plus petit, l'importance de chaque mot. Elle avait l'art d'être présente sans jamais faire peser sa culture mais en restant toujours humblement prête à la mettre au service des autres. Il en faudrait, des Valeria Tasca !

Je la cherche partout, et parfois il m'arrive de trouver quelqu'un qui possède une ou deux de ses qualités, ce qui est déjà extraordinaire. Valeria Tasca était une personne unique, précieuse comme une œuvre d'art rare. Elle est sûrement le plus beau souvenir de ma vie et je lui en suis très reconnaissante.

Giovanna Marini

J'ai découvert les traductions de Valeria Tasca en assistant, en juin 2000, à *Mort accidentelle d'un anarchiste*, de Dario Fo, mis en scène par Jacques Échantillon. C'est avec ce souvenir théâtral que j'ai décidé, quelques années plus tard, de consacrer mon mémoire de master aux traductions françaises de Fo – et donc, en somme, à Valeria, qui était sa principale traductrice française, celle qui a le mieux contribué à la diffusion en langue française de l'acteur-auteur italien, en compagnonnage avec l'association Dramaturgie fondée par José Guinot, grand découvreur d'artistes italiens et grand rassembleur de traducteurs.

Après avoir traduit pour la scène, outre Dario Fo et Franca Rame, Goldoni, Machiavel, Giovanna Marini, Spiro Scimone ou encore Raffaele Viviani, après avoir accompagné auteurs, metteurs en scène et comédiens avec délicatesse et bienveillance, après avoir transmis son amour des textes, de la langue – des langues – et du théâtre à plusieurs générations d'étudiants, Valeria s'est éteinte en mai 2016, au lendemain de la dissolution de l'association Dramaturgie.

J'ai rencontré le tigrichon en assistant à *L'Histoire du tigre* au Festival off d'Avignon en 2006, et quelques mois plus tard, je faisais la connaissance de Valeria qui m'a raconté l'histoire du tigrichon puis, au fil de nos rencontres, d'autres histoires, histoires de traduction, histoires de théâtre, histoires d'une vie entre plusieurs langues. *L'Histoire du tigre* narre les aventures d'un soldat chinois de la Longue Marche qui, blessé, trouve refuge dans une grotte habitée par une tigresse et son petit. Le français n'ayant pas d'équivalent tigrisque au lionceau, au louveteau ou au marcassin, Valeria a in-

venté le mot *tigrichon* pour traduire l'italien *tigrotto*. Les auteurs, même ceux qui pratiquent l'invention linguistique avec le plus de bonheur, se font parfois de curieuses idées du travail du traducteur, et Dario Fo a commencé par refuser ce mot inexistant, avant de se prendre au jeu, jusqu'à en faire le sujet de gloses, lors des représentations françaises, tantôt en insistant sur le terme « tigrichon, comme vous dites en France », tantôt pour taquiner le parterre sur la pauvreté de son idiome. Raconter l'histoire du tigrichon permet de saisir la personnalité de traductrice de Valeria Tasca : recherche du mot juste, inventivité, malice, tendresse. Les tigres ont d'ailleurs un mot qui contient tout cela et que Valeria aurait sans doute excellemment traduit : *GRRROAARROU* !

Laetitia Dumont-Lewi

LE PLUS
FÉROCE
DES RAPACES

MARIE-ANNE DE BÉRU

Octobre 2014

Tout commence par une fiche de lecture qu'une éditrice me propose de faire sur un texte « qui ne rentre dans aucune case », sans m'en dire beaucoup plus « pour ne pas m'influencer », un texte qu'on ne peut comparer à rien, qui parle de deuil, de fauconnerie, de nature et de culture, de destinées singulières et d'Histoire... Je ne sais même pas s'il s'agit d'un récit ou d'un roman. Rien de tel pour piquer ma curiosité même si au départ, je n'ai aucune idée de ce à quoi pourrait ressembler un tel cocktail.

Une grosse liasse de photocopies arrive donc par la poste, je m'y plonge sans tarder, et sans pouvoir décrocher. Je suis happée par la façon dont Helen Macdonald tisse les différents fils de son récit autobiographique : la disparition brutale de son père, sa décision d'entreprendre le dressage d'un autour (le « plus féroce des rapaces ») pour tenter d'apprivoiser la douleur et le deuil, la mise en abyme de la vie et de l'œuvre d'un écrivain anglais, T. H. White, qui a relaté dans les années 1930 son expérience de fauconnier.

Je ne connais rien à la fauconnerie : la lectrice en moi se laisse entraîner par la joie pure de la découverte, par la richesse du vocabulaire et des étymologies qui initient à des coutumes et des rites ancestraux. La traductrice, elle, commence à s'inquiéter des défis à venir, dresse mentalement des listes de mots, de références culturelles, essaie de repérer les citations, et rédige une fiche qu'elle espère à la fois enthousiaste et mesurée. Elle a bien fait de ne pas trop s'emballer, le projet ne semble pas devoir se faire.

Mars 2015

Fin de dimanche pluvieuse, je feuillette machinalement *Time* et à ma grande surprise, je tombe sur une pleine page illustrée par la superbe gravure ornant la couverture de *H is for Hawk*. Ce livre est en train de devenir un best-seller, ce que confirme un rapide tour d'horizon sur internet. Tandis que je le relis, j'apprends que les droits ont été vendus pour la France. Qui ne tente rien n'a rien, je téléphone à l'éditrice désormais en charge du projet chez Fleuve éditions et lui demande de me permettre de faire un essai, ce qu'elle accepte.

Certes, j'ai déjà lu *H is for Hawk* deux fois, mais j'envoie mon texte en ayant l'impression d'avoir dû trancher en un temps infiniment court des questions majeures : dès le premier chapitre, le récit mêle tous les temps, superposant « présent » de l'écriture et « passé » de la mémoire. À la voix de la narratrice s'adressant directement au lecteur succèdent des citations de textes du XVII^e siècle, voire plus anciens. Et il y a tout ce que la syntaxe anglaise permet d'exprimer sans effort : ces fameux verbes de mouvement abondamment employés dans les scènes de dressage et de chasse, ou ces adjectifs composés qui rendent les descriptions aussi lapidaires que précises.

En attendant la réponse de l'éditrice, je me plonge dans des dictionnaires d'ornithologie et des livres de fauconnerie, je compile listes de vocabulaire et planches d'anatomie aviaire. J'apprends que l'on ne dresse pas un oiseau, on l'affaite, qu'il faut distinguer le haut vol et le bas vol, et que la fauconnerie est inscrite depuis 2012 par l'Unesco sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. En revanche, je n'ose pas, par superstition, poursuivre la traduction.

Avril 2015

Essai accepté. Il faut y aller, car le texte doit être rendu fin octobre...

Comme à mon habitude, je travaille par tranches de cinq à six pages : premier jet rapidement griffonné à la main, puis dicté à mon ordinateur. Lire à haute voix me permet de retravailler l'ordre des mots et d'entendre les ruptures de rythme, ce qui dans le cas d'Helen Macdonald est primordial parce qu'elle joue sans cesse sur l'alter-

nance de phrases très fluides et de passages où la syntaxe se brise ou se délite. À ce stade, il reste encore des ??? pour les mots dont je dois vérifier le sens, et de nombreux /// pour les variantes. Mon logiciel de reconnaissance vocale étant d'une fiabilité parfois sujette à caution, je relis attentivement mes cinq ou six pages, corrige, cherche dans des dictionnaires, et imprime le résultat pour une relecture sur papier. À la fin de cette étape, je me donne pour objectif de ne plus avoir de « trous » ou de « blancs », même si je m'autorise encore des variantes. Puis j'attaque les 5-6 pages suivantes.

Aux difficultés que j'avais repérées à la première lecture s'ajoutent toutes celles qui ne deviennent évidentes que lorsqu'on a les mains dans le cambouis. Et ce ne sont pas forcément les premières qui sont les plus difficiles à résoudre.

En tout premier lieu figure le vocabulaire de la fauconnerie, aussi ésotérique pour le lecteur anglais que pour le lecteur français. Heureusement qu'Helen Macdonald est une initiatrice attentive : « Le vocabulaire de la fauconnerie en anglais vient du français du XIV^e siècle, du temps où la fauconnerie était le sport favori de l'élite. » Rassurant ? Pas tant que cela, puisque je me retrouve devant une série d'exemples où il n'y a plus rien à traduire, les mots étant de facto en français dans le texte. Survient aussi le cas, plus rare mais aussi frustrant, d'un terme technique anglais qui n'a aucun équivalent en français. Malgré toutes mes recherches et enquêtes auprès de trois fauconniers, je ne trouve pas de terme spécifique pour traduire ni « rouse » ni « feak » (dans le paragraphe donné plus bas à titre d'exemple). Mais entre-temps, ayant retrouvé sur internet le dictionnaire où Helen a choisi ses exemples¹, je décide d'adapter le passage et d'utiliser d'autres expressions qui démontreront l'écart qui existe entre le français des profanes et celui des aficionados :

In my old books every part of a hawk was named: wings were *sails*, claws *pounces*, tail a *train*. Male hawks are a third smaller than the female so they are called *tiercels*, from the Latin *tertius*, for *third*. Young birds are *eyasses*, older birds *passagers*, adult-trapped birds *haggards*. Half-trained hawks fly on a long line called a

1 Abel Boyer, *Dictionnaire anglois-françois et françois-anglois*, Lyon, Bruyset, 1792.

creance. Hawks don't wipe their beaks, they *feak*. When they defecate they *mute*. When they shake themselves they *rouse*.

Dans mes vieux livres, chaque partie de l'anatomie d'un faucon porte un nom précis : les pattes se disent les *jambes*, la queue, le *balai*, les plumes qui recouvrent le haut des jambes forment les *culottes*. Le faucon mâle étant plus petit que la femelle, on l'appelle un *tiercelet*, du latin *tertius*, qui signifie le tiers. Les jeunes oiseaux sont des *niais*, les oiseaux plus âgés des *passagers*, ceux que l'on piège adultes sont des *hagards*. Au cours de leur dressage, on fait voler les rapaces munis d'une longue ligne, la *filière*. Les faucons ne défèquent pas, on dit qu'ils *émeutissent*, quand ils étendent leurs ailes pour cacher la proie qu'ils ont empiétée, ils *font manteau*.

Au fil des semaines et des recherches, je me familiarise avec le sujet, le travail atteint sa vitesse de croisière. Mon carnet de vocabulaire s'enrichit, au point que parfois, je m'y perds. Ce qui occasionne un coup de fil un peu surréaliste avec un de mes « conseillers techniques », membre de l'Association nationale des fauconniers et autoursiers français :

– Vous récompensez votre oiseau en lui donnant une beccade ou un tiroir ?

– Une beccade.

– Vous le tenez par ses jets ou ses entraves ?

– Par ses jets.

– Il porte des sonnettes ou des grelots ?

– Des sonnettes.

– Vous le mettez sur sa perche ou sur son perchoir ?

– Jamais de perchoir ! Ce n'est pas un perroquet !! (réponse indignée).

Au passage, je comprends qu'on vole un oiseau (comme on monte un cheval) et qu'on ne parle jamais de la queue de l'autour mais du « balai »... « Mais ça, c'est pour les puristes », concède mon interlocuteur. Ce qui m'arrange autant !

Juillet 2015

C'est l'échéance que nous nous sommes fixée avec l'éditrice pour faire un point d'étape sur la première partie du livre. Deux après-midi de relecture croisée, pour travailler principalement sur les différentes « voix » qui résonnent dans le texte : celles de l'auteur, parfois pétrie d'oralité, parfois extrêmement poétique, et celle de T. H. White, abondamment cité. Plus connu pour ses romans inspirés de la geste arthurienne², c'est un personnage extraordinaire qu'Helen Macdonald fait revivre par le biais de citations ou de réécritures subtiles et dont le destin tourmenté sert de contrepoint au récit. Mais il y a aussi des passages tirés de ces fameux « vieux livres de fauconnerie » qu'Helen a collectionnés avec son père et qu'enfant, elle apprenait par cœur sans bien les comprendre. Ce sont des extraits que j'ai toujours beaucoup de plaisir à traduire, parce qu'on y retrouve la saveur d'un français plus ancien, mais que j'appréhende aussi parce qu'il est difficile de ne pas tomber dans le plagiat ou dans un style archaisant artificiel, du « faux vieux français ». Je pense par exemple au passage suivant :

“Do not house your graceless austringers in the falconers' room”, sniped the fourteenth century Norman writer Gace de La Bigne. ‘They are cursed in scripture, for they hate company and go alone about their sport. When one sees an ill-formed man, with great big feet and long shapeless shanks, built like a trestle, hump-shouldered and skew-backed, and one wants to mock him, one says, ‘Look, what an austringer!’”

Direction la BNF, site Richelieu, pour y consulter non pas l'original (auquel je n'aurais sans doute pas compris grand-chose) mais une édition critique³. Nous décidons que le passage nécessite une adaptation, à l'instar de celle effectuée par Helen quand elle a cité La Bigne en anglais « moderne » :

2 Voir notamment *La Quête du roi Arthur*, paru en quatre volumes de 1997 à 2008, aux Éditions Joëlle Losfeld, traduit par Monique Lebaillly et Hughes Lebaillly.

3 *Le Roman des déduis. Édition critique d'après tous les manuscrits*, Ake Blomquist (ed.), Karlshamm, 1951, p.123-124.

Au XIV^e siècle déjà, le poète normand Gace de La Bigne sermonnait ainsi ses lecteurs : « Ne gardez en la chambre des fauconniers ces malgracieux ostruciers. [...] Ils sont maudits en l'écriture, car de compagnie n'ont cure. » Il ajoutait que lorsqu'on voyait un homme mal conformé, les pieds trop grands, les jarrets longs et informes, bâti comme un tréteau, « à qui nature a trop haut mis les os des hanches et assis les épaules en trop haut lieu, [...] quand l'on veut de lui se moquer, l'on dit : « Regarde, quel ostrucier ! »

Quand j'aborde de tels passages, je suis rassurée de savoir que mon travail bénéficiera d'un regard extérieur, et je prends conscience de la dette que nous avons toujours envers les traducteurs qui nous ont précédés.

Nous évoquons aussi la future traduction du titre : *F comme Faucon* ? Impossible, l'oiseau d'Helen est un autour, pas un faucon, il est crucial de ne pas confondre. *A comme Autour* ? Incompréhensible. Puisque l'autour s'appelle Mabel, je suggère de garder le prénom. Rien n'est tranché. Nous en reparlerons.

Octobre 2015

Je suis dans la dernière ligne droite, mais ce qui me manque encore, c'est d'aller valider « sur le terrain » ce que j'ai appris dans les livres. L'AFNA me met en contact avec l'un de ses membres, fauconnier et autoursier professionnel, qui travaille sur un aérodrome : il est chargé d'assurer la sécurité en effarouchant les oiseaux qui pourraient causer des accidents en entrant en collision avec des avions. Je passe une matinée dans une Jeep, à sillonner les abords des pistes et à observer le travail de deux faucons et d'un autour. Le brouillard masque les voies rapides toutes proches, feutre les sons : sans grand effort d'imagination, je m'imagine marcher sur les traces d'Helen, surtout lorsque nous parcourons le fond des bassins de rétention où le chien fouille les joncs pour lever d'éventuelles bécasses. Je prends quelques photos pour garder la trace de l'aventure.

L'échéance approche, le texte est traduit, même si les derniers chapitres ne sont pas encore au point à mon goût. Notes, vérifica-

tions de citations en bibliothèque... Je retravaille la fin tout en relisant le début, ce qui n'est peut-être pas une très bonne stratégie car je me mets forcément à douter, je suis tentée de modifier, un peu, pas trop, de peur de tout déséquilibrer. Le lot commun du traducteur, j'imagine. Et arrive le jour où il faut cliquer sur « envoyer ».

Janvier 2016

Retour des « premières ». La correctrice a fait des suggestions pour harmoniser l'emploi de l'italique qui signale les apartés de la narratrice – tout un discours « muet » souvent fait d'apostrophes, et qu'elle s'adresse à elle-même – et les guillemets de citation qui encadrent les paroles rapportées. Nous discutons de certains choix : je tiens par exemple à ce que l'autour d'Helen vole dans une « pineraie » car la « pinède » évoque trop les paysages de Pagnol pour convenir au « graal obscur des ornithologues ». Je lui concède que dans certaines phrases, on parlera de la « queue » de Mabel et non de son « balai » (voir ci-dessus).

Avril 2016

Soirée organisée par Fleuve éditions pour préparer la rentrée littéraire, ce qui me donne l'occasion de rencontrer Helen Macdonald. Depuis sa parution en Angleterre où *H is for Hawk* a reçu deux prix majeurs (Prix Samuel Johnson et Prix Costa), il a été traduit (ou il est en passe de l'être) dans vingt langues. Helen me dit en être encore tout étonnée et c'est quelqu'un dont la simplicité, la sincérité et l'humour garantissent qu'il n'y a là de sa part aucune coquetterie. Elle me raconte ses nouvelles aventures de chroniqueuse « on Nature » pour le *New York Times*. Nous nous donnons rendez-vous en août, pour la sortie du livre.

Août 2016

Le livre est dans les librairies. Je suis surprise de réaliser qu'aux yeux de beaucoup de lecteurs, *M pour Mabel* est un roman. Cela signifie sans doute que le livre a pris son envol. À mes yeux, il reste le

texte inclassable mêlant de manière singulière *nature writing* et journal intime que j'ai découvert, presque deux ans auparavant.

Novembre 2016

Le jury du prix du Meilleur livre étranger annonce les lauréats pour 2016 : Helen Macdonald est distinguée pour ce roman autobiographique, tandis que la journaliste et auteure syrienne Samar Yazbek est récompensée pour son essai *Les Portes du néant*, traduit de l'arabe par Rania Samara (Stock, mars 2016).

— — — — —
CHRÉTIEN DE
TROYES :
*LE CHEVALIER DE
LA CHARRETTE*

— — — — —
ÉTIENNE GOMEZ

Considéré comme le premier grand romancier français – le « roman » par opposition au latin étant au XII^e siècle une langue neuve à la littérature –, Chrétien de Troyes jouissait déjà au Moyen Âge d'un statut particulier, d'une aura qui explique que la tradition manuscrite de ses œuvres – souvent signées dans le texte même par opposition à bien d'autres dont les auteurs sont restés définitivement anonymes –, soit relativement stable. Du reste, *le Chevalier de la Charrette* ne subsiste à l'état complet que dans deux manuscrits du XIII^e siècle, celui qu'on appelle « copie de Guiot » (Paris, BnF, fr. 794), du nom du copiste Guiot de Provins, globalement rigoureux et consciencieux même s'il était aussi quelque peu conformiste, et un autre issu un peu plus tard du même atelier (Paris, BnF, fr. 1450).

Si la copie de Guiot sert naturellement de base à toutes les éditions et traductions existantes, elle n'en est pas la source ni le référent unique : incorrections grammaticales, hapax, passages obscurs, incohérences ou contradictions, ré duplications ou au contraire omissions de mots et de vers, sont en effet monnaie courante dans les manuscrits médiévaux pour des raisons que l'on peut parfaitement comprendre, et si les éditeurs modernes ne peuvent faire autrement que de corriger les leçons d'un manuscrit, les traducteurs eux-mêmes ne peuvent pratiquer leur art sans être un peu éditeurs aussi : traduire un texte médiéval, c'est forcément choisir, trancher non sans une certaine part d'arbitraire non seulement sur le sens du texte, mais aussi, régulièrement, sur le texte lui-même.

Si l'on ajoute à cela que les romans de Chrétien de Troyes, tout

en nourrissant une fascination répandue pour le monde médiéval, appartiennent au panthéon de la littérature française, figurant aussi bien dans les programmes scolaires qu'aux concours d'enseignement, on comprend qu'ils fassent l'objet de multiples rééditions et retraductions : livres abrégés ou adaptés, illustrés, annotés, présentant texte et traduction en même temps – à gauche et à droite, en haut et en bas, au début et à la fin –, il y a un *Chevalier de la Charrette* pour tous les âges et pour toutes les nécessités de la vie.

Sans prétendre à l'exhaustivité¹, nous nous contenterons ici de comparer quatre traductions, d'abord celle de Charles Méla au Livre de Poche, la plus accessible des éditions bilingues, qui a aussi l'avantage de présenter le texte original et la traduction exactement en regard, celle de Daniel Poirion dans la Pléiade en raison de l'autorité dont jouit cette collection, et enfin celles de Jean-Pierre Foucher et de Jean-Claude Aubailly parce qu'elles sont les plus répandues en édition unilingue, en particulier pour les jeunes publics, la première ayant été reprise dans les collections Folio et Gallimard Jeunesse tandis que la seconde a été utilisée dans la collection Étonnants Classiques de Flammarion.

1. Le prologue

Commande de la comtesse Marie de Champagne, fille de Louis VII et Aliénor d'Aquitaine, *Le Chevalier de la Charrette* raconte comment Lancelot risque sa vie pour voler au secours de Guenièvre, enlevée au nez et à la barbe d'Arthur par Méléagant, les deux hommes entrant ainsi en rivalité avec le roi, époux en titre, au nom d'un désir do-

1 On trouve sur le marché éditorial, dans l'ordre chronologique de publication, les traductions de Jean Frappier (Champion, 1962), Jean-Pierre Foucher (Gallimard, 1970 ; repr. coll. Folio et Gallimard Jeunesse), Alfred Foulet et Karl D. Uitti (Garnier, coll. Classiques Garnier, 1989), Jean-Pierre Aubailly (Garnier-Flammarion, 1991 ; repr. coll. Étonnants classiques), Charles Méla (Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 1992 ; repr. coll. Pochothèque), Daniel Poirion (Gallimard, coll. Pléiade, 1994 ; repr. coll. Folio Plus), et enfin Catherine Croizy-Naquet (Champion, coll. Champion Classiques, 2006)..

minateur et brutal pour l'un et de ce qu'on appelle à tort ou à raison « l'amour courtois » pour l'autre. L'éloge de la commanditaire s'impose dans le prologue et Chrétien de Troyes s'acquitte de cette obligation avec autant de talent que d'humour, se présentant, à l'image de Lancelot lui-même vis-à-vis de Guenièvre, tel un homme dont la vie n'a de sens que dans la mesure où il réalise les vœux de sa dame :

- Puis que ma dame de Chanpaigne
 Vialt que romans a feire anpraigne,
 Je l'anprendrai mout volentiers
- 4 Come cil qui est suens antiers
 De quanqu'il puet el monde feire
 Sanz rien de losange avant treire.
 Mes tex s'an poïst antremetre
- 8 Qui i volsist losenge metre.
 Si deïst, et jel tesmoignasse,
 Que ce est la dame qui passe
 Totes celes qui sont vivanz,
- 12 Si con les funs passe li vanz
 Qui vante en mai ou en avril.
 Par foi, je ne sui mie cil
 Qui vuelle losangier sa dame ;
- 16 Dirai je : tant com une jame
 Vaut de pelles et de sardines,
 Vaut la contesse de reïnes ?
 Naie, je n'en dirai [ja] rien*,
- 20 S'est il voirs maleoit gré mien,
 Mes tant dirai ge que mialz oevre
 Ses comandemanz an ceste oevre
 Que sans ne painne que g'i mete.
- 24 *Del Chevalier de la Charrete*
 Comance Crestiens son livre,
 Matiere et san li done et livre
 La contesse et il s'antremet
- 28 De panser, que gueres n'i met
 Fors sa painne et s'antanc'ion.

Puisque ma dame de Champagne
 veut que j'entreprenne de faire un roman,
 je l'entreprendrai très volontiers,
 en homme qui est entièrement à elle
 pour tout ce qu'il peut en ce monde faire,
 sans avancer la moindre flatterie.
 Tel autre s'y emploierait
 avec le désir d'y mettre un propos flatteur,
 il dirait, et je m'en porterais témoin,
 que c'est la dame qui surpasse
 toutes celles qui sont en vie,
 comme surpasse tout parfum la brise
 qui vente en mai ou en avril.
 En vérité, je ne suis pas homme
 à vouloir flatter sa dame.
 Irai-je dire : Autant qu'une seule gemme
 peut valoir de perles et de sardoines,
 autant vaut la comtesse de reines ?
 Certes non, je ne dirai rien de tel,
 même si c'est vrai, que je le veuille ou non,
 mais je dirai qu'en cette œuvre
 son commandement fait son œuvre
 bien mieux que ma sagesse ou mon travail.
 Du *Chevalier de la Charrette*
 Chrétien commence son livre :
 la matière et le sens lui sont donnés
 par la comtesse, et lui, il y consacre
 sa pensée, sans rien ajouter d'autre
 que son travail et son application.

* Charles Méla a ici corrigé le manuscrit de base (*Naie voir je n'an dirai rien*), retenant la leçon du manuscrit de Princeton.

La mise en regard et les retours à la ligne vers par vers permettent une comparaison détaillée, presque mot à mot. Pas la peine de consulter de glossaire : une *losange* (v. 6) est un « propos flatteur », une *jame* (v. 16) une « gemme », une *pelle* (v. 17) une « perle », et une *sardine* (v. 17) une « sardoine ». Mais la comparaison entre « la brise » (*li vanz*) et « le parfum » (*les funs*) ne peut manquer de susciter des interrogations. De fait, nous sommes en présence d'un hapax et la leçon confuse des manuscrits suggère que les copistes eux-mêmes ont rencontré des difficultés avec ce passage : Guiot avait écrit *si con li funs* (cas sujet singulier) – on trouve ailleurs *le fu* (« le feu ») – *passé les vanz* (cas régime pluriel), certains voulant voir dans *li funs* une allusion au « foehn », le vent chaud et sec des Alpes, tout en le traduisant quelquefois par « zéphyr », tandis que d'autres inversent cas sujet et cas régime pour donner à un hypothétique *les funs* des sens variés, « effluves du sol après la pluie », « fumées » ou, comme ici, « parfums ».

Voici maintenant la traduction de Daniel Poirion dans la Pléiade :

Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne la composition d'un roman, je l'entreprendrai très volontiers en homme qui se met totalement à son service pour tout ce qu'il peut faire en ce monde, sans se risquer à la moindre flatterie. Tel autre aurait pu s'en charger avec l'intention d'y glisser un compliment flatteur. Il aurait dit – et j'en pourrais témoigner – que c'est la dame qui surpasse toutes celles qui sont en vie, comme passe tous les autres vents le foehn qui vente en mai ou en avril. Ma foi, je ne suis pas homme à vouloir flatter ma dame. Dirai-je : « De même qu'une pierre précieuse vaut tant de perles et de sardoines, la comtesse vaut tant de reines ? » Non, bien sûr, je ne dirai rien de tel, et pourtant c'est la vérité, malgré que j'en aie. Mais je me contenterai de dire que ses directives ont plus d'effet sur cette œuvre que toute la réflexion et la peine que j'y peux consacrer. C'est *Le Chevalier de la Charrette* dont Chrétien commence le livre. La matière et l'idée directrice lui ont été indiquées et données par la comtesse ; quant à lui il se

charge de la mise en forme, sans rien apporter de plus que son travail et son application.

Si un romancier médiéval a un art poétique à formuler, c'est avant tout dans l'œuvre même qu'il doit s'y prendre, en particulier dans le prologue, comme ici. La traduction des mots abstraits, aux contours flous, servant à désigner les différents aspects de la création littéraire, s'avère ainsi particulièrement délicate : comment traduire correctement *sans* et *painne* (v. 23), *matiere* et *san* (v. 26), *panser* (v. 28), *painne* et *antancion* (v. 29), dont le sens varie en fonction des coordinations ou malgré les répétitions ? Alors que Charles Méla faisait preuve de discrétion, rendant presque chaque mot de l'ancien français par son calque en français moderne, Daniel Poirion, qui explique dans sa notice que la traduction « est là plutôt pour aider à comprendre l'œuvre que pour se substituer à elle » dans la mesure où le texte original apparaît au bas de la page « comme pour apporter un soutien poétique à la traduction », semble avant tout vouloir traquer les faux amis et les mauvaises interprétations, d'où des expressions telles que « idée directrice » et « mise en forme ».

Dans un tout autre genre, voici la traduction de Jean-Pierre Foucher :

Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne un roman, je l'entreprendrai volontiers comme le peut faire un homme qui est sien tout entier pour tout ce que je puis faire au monde. Je le dis sans y mettre nul grain d'encens, mais j'en connais bien d'autres qui voudraient en célébrer grande louange et diraient assurément que cette dame surpasse toutes les autres comme le zéphyr qui vente en avril ou mai l'emporte sur tous les autres vents.

Non, par ma foi, je ne suis pas celui qui veut faire ainsi louange de sa dame ! Dirai-je donc alors : « Autant vaut un diamant de cabochons et de sardoines, autant la reine vaut de comtesses ? » Non vraiment je n'en dirai rien et en malgré de moi, car cela est bien vrai pourtant. Mais je dirai qu'en cet ouvrage œuvrent bien mieux ses commandements que mon talent et que ma peine. Chrétien commence donc à rimer

son livre du *Chevalier à la charrette*. La comtesse lui en donne la matière et le sens et il s'entremet de penser, n'y dépensant guère que son travail et son attention.

À en juger par les nombreuses tournures archaïsantes, il semblerait que le traducteur ait surtout cherché à souligner l'étrangeté du texte médiéval. Le retour à la ligne permet aussi de s'interroger sur les choix des traducteurs de textes médiévaux, qui peuvent soit refléter l'original (apparition d'une lettrine dans le manuscrit) soit chercher à faciliter la lecture pour le grand public (la jeunesse en particulier).

Enfin, voici la traduction de Jean-Claude Aubailly :

Puisque ma dame de Champagne désire que j'entreprenne un roman, je le ferai de bon cœur en homme qui lui est entièrement dévoué en tout ce qu'il peut faire en ce monde et cela sans recourir à la moindre flatterie. Pourtant, tel autre, qui voudrait la flatter, commencerait peut-être par là en disant – et je ne pourrais que l'approuver – qu'elle est la dame qui surpasse en qualités toutes celles vivant aujourd'hui, de la même manière que la brise qui souffle en avril ou en mai surpasse par sa douceur et son charme tous les autres vents. Par ma foi, je ne suis pas un flatteur qui veut couvrir sa dame de louanges. Dirai-je : « Comme le pur diamant éclipse les perles et les sardoines, la comtesse éclipse les reines » ? Non, certes, je ne le dirai pas et bien malgré moi car c'est pourtant la pure vérité. Je me bornerai simplement à affirmer que dans cette entreprise son commandement a plus d'effet que la réflexion ou les efforts que j'y apporte. Chrétien va donc commencer son récit sur le *Chevalier de la charrette* ; la comtesse lui en donne la matière et l'esprit et lui se charge de la mise en œuvre sans y apporter rien de plus que son travail et son application.

Si l'on avait compris le sens général du prologue dans les autres traductions, on a l'impression à la lecture de celle-ci de mieux en sai-

sir le ton singulier, de mieux entendre la voix facétieuse du narrateur, qui intervient personnellement à de nombreuses reprises dans ce prologue comme d'ailleurs dans le reste du roman. Ce sont d'abord ces expressions emphatiques qui abondent dans les octosyllabes et qui font à moitié – mais à moitié seulement – office de chevilles. Comment faut-il traduire *par foi* (v. 14) ou *naie voir* (v. 19) ? Difficile de trancher, mais on sent bien que, contextuellement, c'est à ce genre de choix que tient le sentiment de familiarité avec le narrateur.

Mais ce sont surtout les formules de protestation *et jel tesmoignasse* (v. 9) et *maleoit gré mien* (v. 20) qui nourrissent l'humour du prologue. Alors que Charles Méla et Daniel Poirion conservaient prudemment le radical de *tesmoignier* ainsi que la position dans la phrase qui est en partie contrainte par le vers, Jean-Claude Aubailly s'émancipe de la lettre du texte et tombe juste : on comprend aussitôt qu'il s'agit d'attester que l'éloge de Marie de Champagne dit vrai, tout imaginaire qu'il soit, plutôt que d'en être le témoin. De même, alors que Charles Méla rendait le si médiéval *maleoit gré mien* par « que je le veuille ou non » et que Daniel Poirion optait pour « malgré que j'en aie », Jean-Claude Aubailly recourt à un simple « et bien malgré moi », particulièrement efficace à cet endroit de la phrase : on comprend là encore que la contrariété ne vient pas vraiment du fait que l'éloge de Marie de Champagne dise vrai, mais plutôt de ce que le narrateur ne peut se résoudre à le reprendre à son compte tant il est conventionnel.

2. Le saut dans la charrette

Le défi d'un chevalier inconnu en pleine cour solennelle est un motif traditionnel dans les romans de la Table Ronde. Par son inertie relative, Arthur garde une position stratégique de repli un peu comme le roi du jeu d'échecs, permettant ainsi à un chevalier jusqu'à anonyme – personne n'a alors entendu parler de Lancelot, dont le nom demeure un mystère jusqu'à ce que la reine elle-même, et pour cause, le révèle à l'occasion de son combat contre Méléagant à la cour de Baudemagu – de s'illustrer. La particularité du *Chevalier de la Charrette*, c'est que le roi réagit passivement malgré le caractère

personnel de l'offense, puisque Méléagant vient lui enlever sa propre femme au vu et au su de ses chevaliers, pourtant tous réunis en cette fête de Pentecôte pour célébrer la gloire de leur souverain. Qu'en la matière, Lancelot agisse tant par amour de la reine qu'au service du roi, et que cet amour aussi puissant que subtil surpasse tous les autres, on le comprend quand, dépouillé de son cheval et de sa lance après un premier combat féroce contre l'adversaire, il consent à monter sur une charrette conduite par un nain pour atteindre plus vite à son but :

Li chevaliers a pié, sanz lance,
Aprés la charrete s'avance
Et voit un nain sur les limons
348 Qui tenoit come charretons
Une longue verge an sa main,
Et li chevaliers dit au nain :
« Nains, fet il, por Deu, car me di
352 Se tu as veü par ici
Passer ma dame la reïne. »
Li nains cuiverz de pute orine
Ne l'en vost noveles conter,
356 Einz li dist : « Se tu viax monter
Sor la charrete que je main,
Savoir porras jusqu'a demain
Que la reïne est devenue. »
360 Tantost a sa voie tenue*
Li chevaliers, que il n'i monte.
Mar le fist et mar en ot honte
Que maintenant sus ne sailli,
364 Qu'il s'an tendra por mal bailli.
Mes Reisons, qui d'Amors se part,
Li dit que del monter se gart,
Si le chastie et si l'anseigne

Le chevalier, à pied, sans lance,
s'approche derrière la charrette.
Il voit un nain sur les limons,
qui tenait en bon charretier
une longue baguette à la main,
et le chevalier dit au nain :
« Nain, au nom du ciel, dis-moi donc
si tu as vu par ici
passer ma dame la reine. »
L'infâme nain, cette sale engeance,
n'a pas voulu lui en donner des nouvelles,
mais s'est contenté de dire : « Si tu veux monter
sur la charrette que je conduis,
tu pourras savoir d'ici demain
ce que la reine est devenue. »
Il poursuit aussitôt son chemin
[sans l'attendre l'espace d'un instant.
Le temps seulement de faire deux pas,]
le chevalier tarde d'y monter.
Ce fut là son malheur ! Pour son malheur
il eut honte d'y bondir aussitôt !
Car il n'en sera que plus maltraité à son gré !
Mais Raison qui s'oppose à Amour

* Deux vers manquent ici dans la copie de Guiot par opposition à d'autres manuscrits, dont le seul autre manuscrit complet (entre parenthèses, les variantes dans des manuscrits fragmentaires) :

Qu'il ne l'atant ne pas ne ore
Tant solemant pas ne demore

(var. *neis une o.*)
(var. *tot s., deus pas d.*)

- | | | |
|-----|---|--|
| 368 | Que rien ne face ne anpreigne
Dom il ait honte ne reproche.
N'est pas el cuer, mes an la boche,
Reisons qui ce dire li ose ; | lui dit qu'il se garde de monter ;
elle lui fait la leçon et lui enseigne
à ne devoir rien entreprendre
qui lui vaille honte ou blâme. |
| 372 | Mes Amors est el cuer anclose
Qui li comande et semont
Que tost an la charrete mont.
Amors le vialt et il i saut, | Raison qui a eu cette audace,
le lui fait dire des lèvres, sans que le cœur y soit.
Mais Amour qui est enclos dans son cœur
lui commande vivement |
| 376 | Que de la honte ne li chaut
Puis qu'Amors le comande et vialt. | de monter aussitôt dans la charrette.
Amour le veut, il y bondit,
sans se soucier de la honte,
puisqu'Amour le veut et l'ordonne. |

Curieuse scission entre éditeur et traducteur – pourtant une seule et même personne, en l'occurrence – puisque deux vers non reproduits à gauche si ce n'est en note apparaissent à droite... La référence aux « deux pas », qui ne se trouve que dans un seul manuscrit sur les huit qui ont subsisté, a fait couler beaucoup d'encre : le premier pas est-il dicté par Raison tandis que le deuxième est dicté par Amour ? Guiot a-t-il oublié ou écarté le distique, a-t-il au contraire été ajouté et altéré dans d'autres manuscrits ? Pour bien comprendre le problème, il faut savoir que dans la suite du récit, Guenièvre reprochera à Lancelot son hésitation à monter dans la charrette le temps de « deux pas ». Il se peut qu'une expression imagée ait été prise en un sens littéral, ou qu'un copiste ait voulu faire correspondre étroitement les deux passages, surtout si le reproche de Guenièvre avait contribué à la notoriété du *Chevalier de la Charrette*, ce qui est fort possible. Toujours est-il que le choix de les intégrer s'offre aussi bien aux traducteurs qu'aux éditeurs.

Daniel Poirion estime que ce distique absent de la copie de Guiot n'est qu'une interpolation dans d'autres manuscrits. Il choisit par conséquent de l'écartier dans la traduction, et le passage prend un tout autre sens puisque, grammaticalement, ce n'est plus désormais le nain qui « poursuit aussitôt sa route » mais Lancelot qui « sur le moment, a poursuivi sa route » :

Le chevalier qui s'avançait à pied et sans lance rejoignit la charrette où il aperçut un nain assis sur le brancard. Il tenait à

la main, en bon charretier, une longue baguette. Alors le chevalier dit au nain : « Nain, pour Dieu, dis-moi donc si tu as vu passer par ici ma dame la reine. » Le nain – une sale engeance ! –, le misérable, refusa de lui en donner des nouvelles. « Si tu veux, dit-il, monter sur la charrette que je conduis, tu pourras savoir d'ici demain ce qu'est devenue la reine. » Sur le moment, le chevalier a poursuivi sa route sans y monter ; il a eu tort, tort d'avoir honte et de ne pas aussitôt sauter dans la charrette, car il le regrettera un jour. Mais Raison, qui s'oppose à Amour, lui dit de ne pas monter, le retenant et lui enseignant de ne rien faire ni entreprendre qui puisse lui apporter honte ou reproche. Ce n'est pas du cœur mais de la bouche que vient ce discours que Raison ose lui tenir. Mais Amour, enfermé dans le cœur, l'exhorte et l'invite à monter tout de suite dans la charrette. Amour le veut, alors il y saute ; il n'a plus peur de la honte, puisque c'est l'ordre et la volonté d'Amour.

Quoi qu'il en soit de ces « deux pas », on comprend beaucoup mieux, dans la traduction de Daniel Poirion, le sens de l'intervention du narrateur au moment du saut dans la charrette : *Mar le fist et mar en ot honte / Que maintenant sus ne sailli, / Qu'il s'an tendra por mal bailli.* (v. 362-364), où l'adverbe *mar* dénote une erreur dont on se repentira (« c'est pour son malheur [que]... », « mal lui en prit [de]... ») et où la locution *il s'an tendra por mal bailli* exprime les idées de menace et de malheur (« il aura de quoi le regretter », « il s'en mordra les doigts »).

Jean-Pierre Foucher intègre quant à lui le distique du deuxième manuscrit de l'atelier champenois, plus tardif que la copie de Guiot, où il n'est pas question de « deux pas » mais uniquement d'« un instant » d'hésitation :

Le chevalier, à pied, sans lance, s'approche donc de la charrette, et voit un nain sur les banons qui tenait comme un charreton une longue verge en sa main.

Le chevalier dit au nain :

« Nain, dis-moi donc, pour Dieu, si tu n'as pas vu par ici passer ma dame la reine ? »

Le nain, fils de pute, ne voulut en donner nouvelles, mais lui dit :

« Si tu veux monter sur la charrette que je mène, tu pourras savoir d'ici demain ce que la reine est devenue. »

Puis le nain continue sa route sans plus l'attendre. Un instant le chevalier hésite à y monter. Il eut bien tort s'il craignit la honte et n'osa monter aussitôt. Il s'en tiendra pour mal bailli.

C'est que Raison, séparée d'Amour, lui dit qu'il se garde de monter. Elle le gronde et lui enseigne à ne rien faire ni entreprendre dont il puisse avoir honte ou reproche. Cette Raison-là n'est pas au cœur, mais en la bouche. Mais Amour est au cœur enclos et lui commande et lui ordonne que vite il monte sur la charrette. Amour le veut et le chevalier honte. De la honte, il ne lui chaut guère puisqu'Amour le commande et veut.

Comme on l'aura sans doute compris, la ponctuation des manuscrits médiévaux a peu à voir avec celle d'aujourd'hui. Le choix des éditeurs ou des traducteurs est donc décisif dans le cas des groupes nominaux contenant plusieurs adjectifs ou compléments du nom. Au début de l'extrait, *li chevaliers a pié, sanz lance* (v. 345) peut ainsi s'interpréter de deux façons : soit comme une périphrase désignant Lancelot, qui ne peut être appelé par son nom avant le combat contre Méléagant (choix de Daniel Poirion), soit comme un groupe nominal où les compléments du nom ne sont pas déterminatifs du chevalier mais tout au plus explicatifs du saut dans la charrette (choix de Charles Méla). Comme on le voit, Jean-Pierre Foucher se rallie à cette dernière interprétation. Plus loin, *li nains cuiverz de pute orine* (v. 354) se prête également à des lectures sémantiquement et syntaxiquement différentes : *cuivert* peut aussi bien être un adjectif ou un nom (serf, individu situé au plus bas de l'échelle sociale et auquel on attribue toutes les tares et tous les travers possibles) tandis que *de pute orine* (de vile extraction, de sale engeance) est relativement vulgaire. Si les traductions de Charles Méla et de Daniel Poirion font le choix de la prudence, le lapidaire « fils de pute » de Jean-Pierre Foucher ne manque pas de sel... Du moins cette traduc-

tion se passe-t-elle aisément de notes de bas de page dans les éditions scolaires.

La traduction de Jean-Claude Aubailly, au contraire, a dû être assortie de deux notes rien que pour sa description du nain (« vil », « la plus basse engeance ») dans la collection Étonnants Classiques :

Le chevalier, qui cheminait à pied, sans lance, s'avança vers la charrette et avisant un nain, assis sur les limons, qui, comme les charretiers, tenait en sa main une longue verge, il l'interpella en ces termes :

« Nain, au nom de Dieu, dis-moi si tu as vu ma dame la reine passer par ici ? »

Le nain, un être vil et de la plus basse engeance qui soit, ne voulut pas lui en donner des nouvelles mais il lui rétorqua :

« Si tu veux monter dans charrette que je conduis, d'ici demain tu pourras savoir ce que la reine est devenue. »

Et il poursuivit son chemin sans plus attendre. Le chevalier a alors une courte hésitation avant de sauter dans la charrette : à peine le temps qu'elle avance de deux pas. C'est pour son malheur qu'il ne bondit pas sur-le-champ et qu'il en a honte car il le regrettera fort ! Mais Raison qui s'oppose à Amour lui ordonne de se retenir de monter ; elle le sermonne et lui enseigne à ne rien faire dont il pourrait avoir honte ou qu'il pourrait se reprocher. Raison, qui ose lui tenir ce discours, n'a pas son siège dans le cœur, mais dans la bouche. Alors qu'Amour, lui, qui l'exhorte à sauter rapidement dans la charrette, réside au fond du cœur. Puisque Amour l'ordonne, le chevalier bondit dans la charrette : que lui importe la honte puisque tel est le commandement d'Amour !

Comme Charles Méla, Jean-Claude Aubailly traduit donc *limons* (v. 347) par « limons » (il s'agit des deux pièces de bois entre lesquelles on attelle un cheval, appelées aussi brancards comme dans l'expression « ruer dans les brancards »), au lieu du « brancard » de Daniel Poirion, qui semble avoir corrigé le pluriel du texte original dans un souci d'exactitude (peut-on être installé à la fois sur les deux brancards ?), et des « banons » de Jean-Pierre Foucher.

Mais ce qui frappe surtout dans cette dernière version, c'est le traitement du passage allégorique sur le débat entre Raison et Amour, d'une beauté et d'une fluidité remarquables.

Chaque édition, chaque traduction manifeste ainsi ses contraintes et ses tendances propres en fonction de la nature et de la destination de l'ouvrage. Sans surprise, les ouvrages bilingues, préparés par des universitaires en majeure partie pour un public universitaire, mettent en avant les questions de vocabulaire et de grammaire dans des modèles de version qui peuvent aussi bien être utiles aux amateurs éclairés désirant « lire l'œuvre dans le texte » tandis que les livres unilingues laissent une plus grande liberté, reflétant parfois davantage la poésie de Chrétien de Troyes et de la langue médiévale.

LIRAGIF
ET V.O.-V.F.

ÉTIENNE GOMEZ

Pour le premier volet de cette nouvelle rubrique consacrée aux relations des traducteurs avec les autres acteurs de la chaîne du livre, honneur à un festival dont le succès ne cesse de croître et dont la fréquentation à la rentrée 2016 montre qu'il est devenu un rendez-vous important pour les traducteurs : Vo-Vf à Gif-sur-Yvette, dans la vallée de Chevreuse. Pour la 4^e édition, plus de 1 500 visiteurs sont venus rencontrer une centaine d'intervenants, auteurs, traducteurs d'une vingtaine de langues dont la langue des signes, et plus généralement professionnels de l'édition.

De la librairie Liragif au festival Vo-Vf

Le festival Vo-Vf est étroitement liée à la librairie Liragif, qui est née d'une collaboration entre Hélène Pourquoié, journaliste et traductrice de l'italien, et Pierre Morize, qui, après une formation scientifique, a travaillé dans la muséographie et participé à quelques films documentaires dont un sur la diversité des langues du monde. Tous deux originaires de la vallée de Chevreuse, ils sont aussi de grands lecteurs. Le désir de travailler autour des livres les a d'abord conduits à se former dans la librairie de Michel Sakarovitch, un polytechnicien retraité qui avait racheté un fonds de commerce à Bures. Forts de cette expérience, ils ont ensuite ouvert leur propre librairie à Gif en 2006. La vallée de Chevreuse, c'est un peu « la vallée des cer-

veaux » : avec le CNRS, Polytechnique ou encore Paris Sud 11, la région regorge de lecteurs. Depuis une dizaine d'années, l'ancienne boutique de jouets qui faisait le coin sur le square de la Mairie s'est ainsi transformée en une librairie aussi accueillante qu'exigeante dans ses choix littéraires. Ici, pas de publicité ni même d'enseigne à proprement parler, pas de carterie ni de papeterie : rien que de la littérature.

Parallèlement, comme bien des librairies indépendantes et dynamiques, Liragif a longtemps organisé des rencontres avec des auteurs étrangers, parfois accompagnés de leurs traducteurs, qui pouvaient aussi servir d'interprètes. D'année en année, Hélène Pourquié et Pierre Morize se sont aperçus que les traducteurs avaient parfois plus à dire que les auteurs, parce qu'ils étaient plus conscients de la nouveauté et de la spécificité des œuvres présentées au public français.

Le festival America, pionnier, leur montrait la voie : pourquoi ne pas consacrer un festival à la traduction littéraire ? Une bonne façon d'attirer un public plus large sur une période courte. Et quand la municipalité de Gif a accepté de mettre à la disposition des organisateurs ce lieu magnifique qu'est le Moulin de la Tuilerie, il n'était plus possible d'hésiter : c'est ainsi qu'en 2013, le festival Vo-Vf est né.

Depuis, chaque année apporte son lot de nouveautés. En 2014, le nombre des manifestations est passé du simple au double. En 2015, le festival a quitté le Moulin de la Tuilerie pour investir le centre-ville. En 2016, Claire Darfeuille, journaliste littéraire, a rejoint le comité d'organisation du festival ; côté finances, les fonds ont été suffisants pour payer l'ensemble des intervenants, l'organisation du festival reposant toujours par ailleurs sur l'aide de nombreux bénévoles. De ce point de vue, on peut préciser que toutes les recettes occasionnées, y compris dans l'espace librairie du château, sont automatiquement reversées à l'association qui gère le festival. 2016 tend ainsi à apparaître comme une année charnière dans l'histoire de Vo-Vf, mais seul l'avenir permettra de le confirmer. Rien n'étant jamais acquis, à commencer par les subventions, chaque édition se prépare avec autant d'incertitude que d'exaltation.

Le rôle des traducteurs littéraires dans le festival

Les traducteurs littéraires jouent naturellement un rôle essentiel dans Vo-Vf. Pourtant, l'objectif du festival est plus de donner envie de lire que de promouvoir la traduction littéraire en tant que telle. C'est surtout parce que le traducteur est le meilleur lecteur d'une œuvre que son regard s'avère irremplaçable pour le festival. Contrairement aux libraires, aux éditeurs et aux correcteurs, qui doivent lire très vite, ou encore aux universitaires, qui se posent davantage la question de l'analyse et de l'interprétation que de l'écriture, le traducteur passe des mois en compagnie d'une œuvre dans le seul et unique but de la réécrire intégralement dans une autre langue. Il doit donc en envisager tous les aspects, comme l'auteur avant lui, mais avec un recul que l'auteur n'a pas forcément. C'est d'ailleurs la particularité de ce regard qui fait tout l'intérêt des rencontres avec des auteurs français, comme Maylis de Kerangal ou Jean-Philippe Toussaint, que Vo-Vf a reçus en 2016 accompagnés de leurs traducteurs étrangers. Pour le public français, ces rencontres permettent de voir le traducteur à l'œuvre mais leur intérêt est surtout de renouveler la vision que l'on a d'un livre ou de donner envie de lire. Dès le début, pour s'assurer la collaboration active des traducteurs, Vo-Vf a sollicité l'ATLF et ATLAS, mais aussi l'École de Traduction Littéraire (ETL) ou encore la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs (MEET), la Maison de la Poésie, etc. Les possibilités d'animations sont infinies : joutes, ateliers de traduction, tables rondes, cartes blanches, etc. Mais le festival a un public de lecteurs, friands de littérature étrangère. L'essentiel, aux yeux des lecteurs, c'est le livre, et le traducteur dans son rapport au livre. L'année dernière, à l'occasion de la sortie d'*Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, on a pu assister à un dialogue entre Anne Damour, traductrice de ce roman, et Mona de Pracontal, traductrice des autres livres de cet auteur. Elles avaient toutes deux une connaissance intime de l'œuvre et de l'auteur, et chacun a pu s'émerveiller de la différence de leurs approches. Par-delà la singularité de ce cas de figure, c'est la forme du dialogue – « un traducteur interroge un autre traducteur » – qui a captivé le public.

Le libraire festivalier en tant que prescripteur littéraire

Maintenant que le festival existe, Hélène Pourquoié et Pierre Morize organisent moins de rencontres en librairie. De fait, après Vo-Vf, les clients de la vallée de Chevreuse viennent spontanément retrouver les livres qu'ils ont découverts pendant le festival, et ils suivent souvent volontiers le travail des traducteurs qu'ils ont repérés ou dont la personnalité les a marqués.

En revanche, le traducteur littéraire intervient davantage dans le discours que les libraires tiennent sur une œuvre.. Ils n'hésitent pas à recommander une retraduction, pas forcément pour dire que la nouvelle est meilleure que les précédentes. Mais une nouvelle traduction, n'est-ce pas un nouveau livre ? Hélène Pourquoié peut ainsi conseiller la retraduction de *Continental Drift*, de Russell Banks, par Pierre Furlan sans décrier celle de Marc Chénétier, simplement parce qu'elle a lu et apprécié son travail. Pour sa part, Pierre Morize fait sienne la question d'un intervenant : à partir du moment où un auteur a pris le statut de classique, peut-on le traduire de la même façon ? D'ailleurs, n'y a-t-il pas des modes, des pratiques, des tendances personnelles aussi, à l'œuvre dans la traduction ? Pour tous ceux qui ne liront jamais Dostoïevski dans le texte, la retraduction d'André Markowicz a ainsi le mérite de présenter cette œuvre dans un autre style que celui de la littérature française classique.

Un aperçu de l'édition 2017

Le programme de l'édition 2017 de Vo-Vf est déjà quasiment bouclé, du moins en ce qui concerne les tendances, car, pour les titres abordés, le choix reposera naturellement sur l'actualité littéraire des mois à venir. Côté littérature, deux continents seront mis à l'honneur : l'Afrique et l'Amérique du Sud. Côté étude de la langue, on consultera les linguistes sur le mythe de Babel et l'on s'intéressera tout particulièrement à la musicalité du texte et à la voix dans la lecture à voix haute, dont tant de traducteurs littéraires disent qu'il s'agit d'une pratique essentielle et d'une étape décisive dans leur travail.

— — — — —
TRADUIRE EN
ÉQUIPE :
KEN FOLLETT

MARIE-ANNE DE BÉRU
— — — — —

Au départ, il y a une scène de la vie ordinaire chez mon libraire, une question lancée par un client et que je surprends :
« Vous l'avez, le nouveau Ken Follett ? »

– La semaine prochaine ! »

Intriguée, je questionne, j'apprends que l' impatient lecteur guette le dernier tome du *Siècle*, une trilogie. Il n'est pas seul : 12,5 millions de passionnés ont déjà été happés par ce phénomène de librairie. Le tome 1, *The Fall of Giants* est paru en septembre 2010, et sa traduction française à peine un mois plus tard (*La chute des géants* chez Robert Laffont). Le rythme s'est encore accéléré avec la parution du tome 2, dont les versions anglaise et française, *Winter of the World* ou *L'hiver du monde*, sont sorties simultanément (en septembre 2012), ainsi que, pour clore l'aventure, *Edge of Eternity* ou *Aux portes de l'éternité* (en septembre 2014).

Comment fait-on pour venir à bout de ces « géants » ? Pour tenir un tel calendrier ? J'ouvre un volume, à la recherche du nom du traducteur – je trouve plusieurs noms en fait, dont l'un m'est familier. Je connais Nathalie Gouyé-Guilbert, qui me propose de me mettre en contact avec le reste de l'équipe.

Ma première question a été de savoir comment cette équipe s'était constituée, et la réponse de Viviane Mikhalkov, qui avait déjà traduit un roman de Ken Follett, a fusé : « On ne nous a pas demandé notre avis ». Nécessités économiques et éditoriales faisant loi, l'éditeur a choisi des traducteurs expérimentés, mais qui ne se connaissaient pas tous avant de travailler ensemble. Les traducteurs

n'ont pas non plus été consultés sur les chapitres qu'ils auraient éventuellement préféré traduire. Pourtant, *La Chute des géants* est un roman polyphonique où s'entremêlent les destins de nombreux personnages – anglais, américains, russes, allemands – entraînés sur plusieurs générations par les soubresauts de l'histoire mondiale : on aurait donc pu s'attendre à une répartition du travail en fonction des fils narratifs ou des personnages. Cela n'a pas été le cas : le découpage s'est fait de manière purement mathématique, « au couteau », en fonction de la disponibilité des différents intervenants. Mais cette situation, imposée par des délais extrêmement serrés, s'est avérée une expérience tout à fait positive.

Pour que l'expérience soit positive et le travail fructueux, un certain nombre de prérequis se sont imposés, auxquels tous ont adhéré. Odile Demange a été chargée par l'éditeur de « lisser » la traduction – « d'enlever les grumeaux », comme elle me l'a dit. Elle avait reçu le texte un peu avant ses collègues, ce qui lui a permis de lire l'ensemble et d'entamer la traduction. Puis comme dans une course de relais, chacun a commencé à traduire sa partie avec un léger différé, suivant le déroulé de l'intrigue. Odile Demange, qui traduisait le début, a donc transmis à Jean-Daniel Brèque, qui enchaînait, certaines consignes et options. Il a fait de même avec le traducteur qui avait en charge les chapitres suivants etc.

La contrainte majeure a été l'impossibilité matérielle pour les traducteurs de lire l'ensemble du roman et des traductions de leurs collègues. À cette situation ont remédié de très nombreux échanges de mails, qui ont permis de prendre des décisions communes (telles que la translittération des patronymes russes ou l'harmonisation des toponymes) et de partager un certain nombre d'options – typiquement, l'emploi du tutoiement ou du vouvoiement entre différents personnages. La description de milieux sociaux extrêmement contrastés a amené d'autres décisions communes : comment faire s'exprimer les personnages, harmoniser leurs tics de langage, leurs interjections ou jurons favoris, comment fixer les niveaux de langues. De manière générale, toute information qu'un membre de l'équipe jugeait utile était immédiatement transmise aux autres. Au plan stylistique, il a été décidé de conserver la narration au passé simple. Cela dit, Dominique Haas

m'a expliqué que la question du « ton » s'est relativement peu posée, car dans cette trilogie, le style de l'auteur est lisse, factuel, voire « behavioriste » – ce qui permet de traduire en restant relativement proche de la structure de la phrase anglaise, tout en évitant l'écueil rédhibitoire des répétitions. Selon Jean-Daniel Brèque, des lecteurs férus de Ken Follett ont d'ailleurs noté cette « simplification » de l'écriture par rapport à des œuvres précédentes telles que *Les Piliers de la terre*.

Au fil du travail, les compétences ou appétences particulières des uns et des autres ont aussi été mises à contribution. Ainsi, la traduction des chapitres se déroulant en Russie ou mettant en scène des personnages russophones a bénéficié de la relecture de Viviane Mikhalkov qui a pu donner des indications précieuses à l'équipe sur un certain nombre de faits culturels. Par exemple, un détail qui n'était pas sans importance, les églises en Russie ne sont pas dotées d'un « clocher » mais d'un « campanile ». Jean-Daniel Brèque, appréciant particulièrement le travail de documentation, a fourni des termes techniques pour la traduction des chapitres qui se déroulent dans les mines de charbon du Pays de Galles, ou les scènes de bataille, entre autres.

S'il fallait tirer une conclusion de cette expérience, il faudrait en souligner, comme tous ces traducteurs l'ont fait, le caractère singulier, et sans doute difficilement transposable. Tous se sont dits conscients qu'il y aurait des modifications dans leur traduction lors de la relecture et de l'harmonisation, et ils savaient que, faute de temps, il ne serait pas possible d'en discuter systématiquement. S'engager à traduire dans ces conditions nécessite donc une bonne dose de confiance et d'abnégation, une définition claire des rôles et, comme dans tout projet d'équipe, un *leadership* bien défini et accepté. Si la traduction de cette trilogie a différé de la véritable « traduction collaborative » pour laquelle deux traducteurs travaillent sur l'ensemble d'un texte, Dominique Haas lui applique malgré tout le même adage : « À deux, on est intelligent comme trois. » Ou comme le fait remarquer Nathalie Gouyé-Guilbert : « On n'est jamais seul devant une traduction, parce qu'il y aura toujours une relecture et des corrections ». En somme, chacun devant tenir compte de « cette né-

cessaire lecture de l'œil extérieur », traduire en équipe aura introduit d'emblée le lecteur au cœur de la traduction.

Merci à Jean-Daniel Brèque, Odile Demange, Nathalie Gouyé-Guilbert, Dominique Haas et Viviane Mikhalkov.

D'autres articles de *TransLittérature* sur la traduction collaborative :

Traduire à quatre mains : le regard de l'autre
DOSSIER, TL 3

Intervenir... jusqu'où ?
Ros Schwarz / Nicholas de Lange
ENTRETIEN, TL 21

Bernard Lortholary / Michel Volkovitch
TRADUCTEURS AU TRAVAIL, TL 22

Traduire à deux voix
Cathy Ytak / Albert Mestres
TRIBUNE, TL 25

Traduction à quatre mains, et beaucoup de voix !
Cécile Deniard / Delphine Rivet
JOURNAL DE BORD, TL 35



DU CÔTÉ DES RÉSIDENCES

NICOLE THIERS



En novembre 2016, j'ai eu le plaisir de séjourner au Collège international des traducteurs littéraires d'Arles, où Inese Pētersone, qui y faisait une résidence d'un mois, m'a accordé un entretien.

Inese, est-ce que tu pourrais te présenter et nous dire comment tu t'es intéressée au français ?

Je suis traductrice littéraire et je viens de Lettonie, de Riga. J'ai commencé à m'intéresser au français quand j'avais dix ans ; j'allais dans une école française et, assez vite, la France, la langue et la culture françaises sont devenues, j'ose le dire, mon grand amour ! Alors plus tard, j'ai fait des études de langue et littérature françaises à l'Université de Lettonie.

Et comment es-tu devenue traductrice littéraire ?

La traduction ne m'a pas intéressée tout de suite. Après mes études, j'ai été professeur dans une école, puis à l'université ; ensuite, j'ai travaillé dans une association culturelle, où j'étais responsable des relations avec les pays francophones ; j'avais une collègue qui était traductrice littéraire du suédois et nous discussions souvent. À la même époque, une écrivaine luxembourgeoise francophone venue à Riga m'a offert son livre, un recueil de nouvelles. J'en ai choisi une qui me plaisait beaucoup, « Le petit cochon qui savait voler¹ » (*rires*).

¹ Il s'agit de Rosemarie Kieffer. (NdLR)

Mais c'est génial, cette nouvelle ! Je l'ai traduite et proposée à une revue littéraire, qui l'a prise tout de suite. C'est comme ça que ça a commencé.

Et après, tu as fait d'autres essais ? Comment te procurais-tu les livres ?

À l'époque², il était pratiquement impossible de se procurer des livres en version originale en Lettonie. On n'en trouvait pas en librairie ! Pour les traductions, on nous disait que les droits d'auteur coûtaient très cher... En fait, on pouvait traduire ce qui avait déjà été traduit en russe, qui était déjà passé par la censure à Moscou. Mais on traduisait quand même de bonnes choses.

Les livres d'auteurs français, donc, étaient plutôt offerts par des amis. Parfois aussi je partais en mission en France ou ailleurs, pour des journées de la culture par exemple, et alors j'achetais des livres. Le premier que j'ai traduit, on me l'avait offert aussi : les *Contes de Bretagne*, et le deuxième, c'était un recueil de nouvelles d'André Maurois. Il était très connu pour ses grandes biographies sur Balzac, etc. La traduction en letton avait été tirée à 100 000 exemplaires et, en deux jours, il n'était plus possible de le trouver en librairie. Les stocks étaient épuisés.

On a l'impression que 100 000 exemplaires, c'est beaucoup, pour un pays relativement petit !

À l'époque, on n'hésitait pas à réaliser de gros tirages. Aujourd'hui, ça peut aller jusqu'à 2000 exemplaires, dans le meilleur des cas... Vu la population de la Lettonie, nous n'avons pas un très grand lectorat.

Autrefois, toute cette vie matérielle qui a tant d'impact sur les gens aujourd'hui n'existait pas, on était privé de tout. Les gens s'intéressaient beaucoup plus à la culture, à la littérature, au théâtre, au cinéma...

2 Inese parle de l'époque où la Lettonie faisait partie de l'URSS. (NdIR)

À cette époque-là, qui t'a commandé tes traductions, tes premières ?

Les maisons d'édition d'État ; il y en avait plusieurs... Cela n'a pas été facile, il était assez compliqué de s'intégrer. Les traductions étaient confiées à de vieilles dames déjà reconnues, alors il fallait faire ses preuves, trouver quelque chose qui pouvait d'un côté intéresser la maison d'édition, de l'autre être susceptible de passer la censure. Dès que ce n'étaient pas des classiques déjà publiés dix fois, ça devenait difficile. De mon côté, j'ai toujours cherché à traduire des livres plus récents. Pas facile, mais faisable.

Et maintenant, qui propose les livres aux éditeurs ? Y a-t-il des agents littéraires en Lettonie, les éditeurs vont-ils dans des salons ?

Oui, bien sûr. Avant, je le faisais moi-même, c'est vrai. Plus maintenant. Je travaille pour la plus grande maison d'édition lettone, Zvaigzne ABC. On me demande parfois de lire ce qui a été ramené des salons, de donner mon opinion ; c'est une mission assez délicate parce que si je dis non... Cela dit, si un livre m'intéresse, je suis bien placée pour le traduire !

Il y a dix, douze ans, en revanche, c'était toujours moi qui proposais, je traduais rarement des livres que je n'avais pas choisis moi-même, mais c'était dur. Il fallait trouver une maison d'édition qui soit intéressée et qui accepte mon choix, il fallait chercher un financement pour la réalisation du projet, surtout quand on prenait un auteur inconnu jusque-là dans notre pays. On ne sait jamais comment un livre va se vendre... C'était donc tout un travail, plein de défis, mais je l'aimais bien.

Quels genres de livres les Lettons aiment-ils lire ? Préfèrent-ils la littérature nationale, la littérature traduite ? Et en littérature traduite, qu'est-ce qui leur plaît le plus ? Les ouvrages d'origine anglo-saxonne, russe... ?

C'est compliqué, parce que je n'ai pas de chiffres, ce sera plutôt mon opinion personnelle, un peu simpliste peut-être. Selon moi, ce qu'on lit le plus, ce sont surtout les littératures lettone et anglo-saxonne. Concernant la littérature lettone, il existe bien sûr un attachement sentimental au pays, il faut bien le dire, et on apprécie beaucoup les romans biographiques sur des personnalités lettones ; à part ça, évi-

demment, beaucoup de polars venant de n'importe quel pays. Et puis, il existe aussi un nombre non négligeable de « dégustateurs » de littérature... Pour les maisons d'édition, c'est un équilibre difficile à trouver, parce qu'elles doivent proposer un peu de tout, sinon elles ne peuvent pas survivre.

Pour ce qui est de la « dégustation » littéraire, j'adore Modiano et j'ai traduit quatre de ses romans, dont le dernier, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, est sorti en Lettonie début 2015. Ici, à la bibliothèque d'Arles, j'ai trouvé dix de ses principaux livres, réunis en un seul volume dans la collection Quarto chez Gallimard³. J'aimerais beaucoup traduire la totalité de ce recueil, parce que Modiano est un auteur français très apprécié en Lettonie, mais... est-ce qu'on pourra se le permettre ? L'ouvrage fait plus de 1000 pages... Les ventes ne vont pas atteindre de gros chiffres. Je vais quand même essayer de faire avancer ce projet.

On lit aussi beaucoup de littérature russe... en russe, car la population russophone de Lettonie est importante.

Autre chose : un problème récurrent pour la traduction de notre littérature dans les langues étrangères est qu'il n'y a pas beaucoup de personnes qui connaissent le letton à l'étranger. Nous avons même créé un programme d'études s'adressant aux traducteurs littéraires étrangers qui voudraient apprendre le letton.

Parce que le letton est une langue assez peu répandue ?

Oui, elle est parlée par un nombre restreint de personnes ; nous sommes un peu plus de deux millions en Lettonie, dont environ 40% de russophones. Donc, pour à peine plus d'un million de lecteurs, ça revient très cher, de faire traduire un livre en letton et de le publier.

Et le letton n'est parlé qu'en Lettonie ?

En principe, oui, mais il y a eu une forte immigration : dans l'entre-

3 Dans la collection Quarto de Gallimard, le recueil intitulé « Romans » de Patrick Modiano contient : *Villa triste* - *Livret de famille* - *Rue des boutiques obscures* - *Remise de peine* - *Chien de printemps* - *Dora Bruder* - *Accident nocturne* - *Un pedigree* - *Dans le café de la jeunesse perdue* - *L'Horizon*. (NdIR)

deux-guerres, puis plus tard. Les diasporas lettones tiennent beaucoup à leur culture et tentent de la conserver ; en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Australie et partout ailleurs dans le monde, les Lettons créent des chorales, des groupes de danse, des écoles pour que leurs enfants apprennent la langue, et toutes sortes d'autres choses, mais jusqu'à quel point ils lisent les livres publiés en Lettonie... je ne sais pas.

La langue lettone est particulière, sans rapport aucun avec les langues slaves ?

C'est ça ; c'est une langue du groupe balte, dans la famille indo-européenne, comme le lituanien. L'alphabet letton est fondé sur l'alphabet latin, mais avec des signes diacritiques. Bien que la Lettonie ne soit pas grande, on a aussi des différences linguistiques. Par exemple, l'une des langues de Lettonie, le live, est menacée d'extinction. Aujourd'hui il n'y aurait plus que 250 Lives. Un écrivain belge francophone, Jean-Luc Outers, est venu en Lettonie plusieurs fois et il a écrit un texte intitulé « La disparition du live », publié en letton en 2002, dans lequel il compare la situation de cette langue avec celle de sa langue d'enfance. C'est un texte très émouvant ; j'ai reçu beaucoup d'appels à son sujet, les gens ont été profondément touchés⁴.

Comment cela se passe-t-il par rapport au choix des auteurs ? Patrick Modiano... et qui d'autre ?

Je ne peux parler que de mon propre cas... Récemment, j'ai traduit *Dieu voyage toujours incognito* de Laurent Gounelle, qui était proposé dans une foire du livre et dont les collègues lituaniens nous ont dit que cela marchait très bien chez eux. Nous, nous ne le connaissions pas du tout. Alors je suis venue à Arles avec l'intention de lire d'autres livres de Gounelle, ce que j'ai fait pour choisir le suivant. Et puis je suis en train de finir la traduction de *Et je danse*, de Jean-Claude Mourlevat et Anne-Laure Bondoux, deux auteurs qui écrivaient essentiellement pour des adolescents jusqu'ici, et qui se sont mis en-

4 Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume130/jlo.html> [NdLR]

semble pour écrire ce livre-là, un roman touchant et intéressant, sorti en 2015.

J'ai aussi traduit pas mal d'auteurs belges (Jacqueline Harpmann, Adamek, Caroline Lamarche, Jacques De Decker) et suisses francophones, Roland Buti par exemple, qui a eu le prix suisse de littérature 2014 pour son roman *Au milieu de l'horizon*, qu'il est venu présenter à Riga et qui a donné lieu à beaucoup d'interviews. Et je traduis actuellement le troisième livre de Joël Dicker, *Le Livre des Baltimore*.

En Lettonie, qu'est-ce qui se lit comme littérature française ? Des romans, des essais de sciences humaines, de la littérature jeunesse, du théâtre, de la poésie ?

Je ne le sais pas exactement, un peu de tout, je crois, cela dépend bien sûr des intérêts de chacun. Je pense que les romans sont particulièrement appréciés. Les jeunes lisent beaucoup moins de livres, ils ont moins de plaisir à lire. La poésie était très à la mode lorsque j'étais jeune, mais maintenant... cela appartient au passé...

On lisait davantage de poésie avant ?

Oui, on pouvait exprimer beaucoup de choses impossibles à dire autrement, et c'était fou ces soirées où on lisait de la poésie ... Maintenant ça n'est plus pareil.

Tu pourrais dire s'il y a des difficultés particulières, liées à la langue française, dans le fait de traduire du français au letton ?

Oui, parce que la langue lettone, en comparaison du français, est plus lourde : il faut vraiment travailler pour que les phrases soient aussi légères qu'en français ; d'ailleurs, les textes compliqués sont peut-être plus simples à traduire que les textes faciles... Par exemple en français, on peut avoir toutes sortes de pronoms personnels, une dizaine dans une même phrase, « il », « elle », « le », « lui »... une personne peut dire quelque chose d'une deuxième personne à une troisième, et la phrase est toujours souple et légère. En letton, ça n'est pas du tout possible. Si on met tout le temps « il », « elle », même avec nos déclinaisons, on n'arrive plus du tout à comprendre qui était ce « il » ou ce « elle », il faut parfois glisser un nom.

Un autre exemple : en Europe, normalement, on ne traduit pas les

noms propres, on garde la version originale ; mais en letton, on a des règles pour transformer les noms propres, il y a même un petit recueil letton-français, publié par l'Académie des sciences. Tout cela est assez compliqué et donne lieu à des débats entre les linguistes. Nous traduisons donc tous les noms propres, même les lieux géographiques, et parfois cela amuse beaucoup les étrangers.

Un autre problème : vous avez beaucoup de subordonnées relatives en français, et en letton ça alourdit bien trop la langue, alors il faut trouver d'autres solutions.

Peut-on vivre de la traduction littéraire en Lettonie ?

Non ! Pas du tout, parce que la rémunération est maigre. Et puis, il y a des maisons d'édition qui ne payent pas tout de suite, et même longtemps après la remise de la traduction. Alors qu'ici... J'ai entendu le représentant du CNL aux Assises, je crois qu'il parlait de 21 euros la page ?

Oui, 21 euros pour un feuillet, qui correspond à 25 lignes de 60 signes, blancs compris.

Notre feuillet à nous, on appelle ça « page d'auteur », c'est 40 000 signes...

... 40 000 signes ?

Oui, c'est-à-dire une vingtaine de pages. Et cela va te faire bondir : cette « page d'auteur » peut être payée 85 euros, mais attention, c'est le tarif brut, ensuite il faut déduire les taxes. Donc parfois on traduit un livre et on n'a même pas un salaire mensuel... Alors, bien sûr, on ne peut pas vivre de la traduction littéraire...

Mais alors, comment font les traducteurs ? Ils ont un autre travail à côté ? Toi, par exemple, tu as un autre travail à côté ?

Moi, maintenant, depuis seulement six mois... je suis à la retraite ! Mais en Lettonie presque tout le monde a un autre travail, pas seulement les traducteurs : avec un seul salaire, on n'arrive pratiquement pas à mener une vie normale, donc les gens essaient de trouver un complément.

Et les traducteurs, qu'est-ce qu'ils font d'autre, en général ? Qu'est-ce que tu faisais, toi, avant d'être à la retraite ?

Moi, j'avais un poste important, j'étais chef du protocole du parlement letton. J'ai fait ce travail pendant 25 ans et je l'adorais ; on me l'a proposé juste à l'indépendance, un peu avant même, et j'ai eu la chance et l'honneur de créer le département du Protocole à partir de zéro. Une fois à la retraite, j'ai pu me consacrer complètement à la traduction. Mais déjà à l'époque je traduisais, le soir, le week-end, toutes les vacances... et j'avais deux enfants. Ce n'était pas évident, mais, d'un autre côté, quand on travaille toute la journée et que le soir, quand la famille s'endort, on entre dans une autre vie, dans un autre monde, on oublie le quotidien. C'est une passion. Je ne pourrais absolument plus m'en passer. Si je compare... Avant, quand je venais de terminer un livre, il me fallait une pause, mais maintenant, non, si j'ai d'autres propositions, je ne m'arrête plus, je ne peux pas résister ! Quand les enfants étaient encore petits, je faisais aussi des traductions techniques, mais j'ai arrêté.

L'autre boulot pour les traducteurs littéraires, c'est donc surtout les traductions techniques, la traduction simultanée ou l'interprétation dans les conférences, mais pour le français, il n'y en a pas tant de travail que ça, on traduit surtout de l'anglais.

Peu de traducteurs vivent seulement de la traduction littéraire. Partout, c'est un statut précaire qu'il faut défendre ! D'ailleurs, est-ce qu'il y a une association de traducteurs littéraires en Lettonie ?

Oui, une section des traducteurs littéraires à l'intérieur de l'Union des écrivains. J'en fais partie depuis 1992... Mais pour en être membre, il faut avoir plusieurs livres traduits et publiés, plus la recommandation de deux membres... Enfin, c'était comme ça à l'époque. Ensuite, il y a une séance publique où il est décidé si on est accepté ou non.

Cette section à l'intérieur de l'Union des écrivains, est-ce qu'elle défend le statut des traducteurs ?

Dans la mesure du possible. Nous avons aussi une association qui s'occupe des droits d'auteur : l'AKKA /LAA (association des droits d'auteur). Elle est très efficace.

Tu me disais que, si un de vos livres ou un extrait est lu publiquement, vous recevez des droits ?

Oui, et c'est l'AKKA/LAA qui s'en occupe. Ils prennent 10 % mais de toute façon sans eux on ne pourrait rien avoir du tout, donc c'est intéressant d'en être membre. Et ils travaillent très sérieusement. Il y a plusieurs sections, littérature, musique, arts plastiques... Ils vont aux séminaires, participent aux rencontres internationales... Ils sont au courant de tout.

Quant à l'Union des écrivains, c'est plutôt pour le prestige.

Elle n'essaie pas d'entrer en contact avec les éditeurs pour obtenir une meilleure rémunération des traducteurs ? Au moins un tarif minimum par page ?

Ah non, tout ça, c'est plutôt l'AKKA/LAA qui s'en occupe ; si j'ai un problème avec un éditeur, je peux leur demander de l'aide. Ils ont un juriste qui relève les clauses qui ne vont pas dans un contrat. Ce n'est pas le rôle de l'Union des écrivains.

Pour la rémunération, c'est plutôt confidentiel. Les maisons d'édition n'ont pas intérêt à payer tout le monde au même tarif, vu que le résultat n'est pas le même. On n'en parle donc pas beaucoup.

Je te parlais d'un minimum...

Je ne sais pas très bien. C'est très différent. Le minimum, c'est 85 euros par « page d'auteur », je crois.

Quand on pense qu'on n'est indépendants que depuis 25 ans... On a déjà pu faire plein de choses, réussir dans beaucoup de domaines. Le reste viendra sans doute, y compris pour les traducteurs littéraires...

LES 33^e ASSISES
DE LA
TRADUCTION
LITTÉRAIRE

COMPTE RENDU
SANTIAGO ARTOZQUI

LA TABLE RONDE
DE L'ATLF
CORINNA GEPNER

Début novembre, conformément à une tradition que l'on peut cette année qualifier de christique, des traducteurs, des auteurs, des universitaires, des étudiants et des lecteurs se sont retrouvés dans la ville d'Arles pour parler traduction. Le soleil était de la partie, les terrasses arlésiennes invitaient au farniente, et pourtant tous ces passionnés, fort nombreux cette année, n'ont pas hésité à s'enfermer des heures durant à la chapelle du Méjan, à l'église des Frères prêcheurs ou dans des amphis de l'Espace Van Gogh pour assister aux conférences, tables rondes et autres ateliers proposés par Atlas, l'association pour la promotion de la traduction littéraire, dont les Assises s'intitulaient cette année « L'Empire contre-écrit ».

Le caractère quelque peu cryptique de ce titre ne vous aura pas échappé, et nous ne l'avons choisi qu'à la suite d'une longue réflexion collective sur le thème dont nous souhaitions débattre. Nous sommes partis d'un constat : il existe des littératures dites post-coloniales qui posent d'intéressants problèmes de traduction. Vous l'aurez compris, tout est dans ce « post-coloniales », un adjectif qui ne revêt pas le même sens selon qu'il qualifie une nation ou une littérature. En effet, dans le premier cas, il fixe une situation historique dans sa temporalité, alors que dans le second, il décrit un processus qui peut avoir débuté plus ou moins tôt, mais qui est encore à l'œuvre aujourd'hui, sans qu'on puisse nécessairement déduire une relation directe de causalité entre le fait colonial et la nature de la littérature contemporaine dans un espace géographique ou culturel donné. La confusion, parfois délibérée, entre les deux acceptions de ce terme est donc un problème politique, ou pour le moins une prise

de position politique, car elle effectue un transfert de sens qui voudrait nous faire croire à la pertinence d'une définition territoriale ou historique de l'identité culturelle. Voilà pourquoi, au terme d'un long mais passionnant débat, nous avons décidé de ne pas faire figurer ce terme ambigu dans l'intitulé de ces Assises. En outre, si la colonisation, puis la décolonisation, ont donné lieu à des évolutions dans les langues et les littératures des colonisateurs autant que des colonisés, elles n'expliquent pas tout, et on sait bien qu'une langue peut évoluer en fonction d'événements d'une autre nature.

Mais, tel Maître Pathelin, revenons à nos moutons : « L'Empire contre-écrit ». Ça tombe bien, ce syntagme est une traduction, mais une traduction qui a une histoire. En 1982, Salman Rushdie écrit un article, *The Empire Writes Back with a Vengeance*, dans lequel il ne parle pas vraiment de littérature, mais plutôt du racisme dont sont victimes en Grande-Bretagne les ressortissants non blancs des anciennes colonies. Sept ans plus tard, en 1989, Ashcroft, Griffiths et Tiffin publient *The Empire Writes Back : Theory and practice in Post-Colonial Literature*, un livre qui forge et théorise le concept selon lequel le fait colonial a contribué et contribue encore (c'est le *post*), à modeler la littérature de langue anglaise. Comme on peut l'imaginer, tout le monde n'est pas d'accord avec cette idée, même si le propos de ces auteurs est plus subtil que l'image que j'en donne en deux phrases. Toujours est-il que ce livre, qui a beaucoup circulé dans le milieu des études littéraires, n'a été traduit en français qu'en 2012, par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, et publié sous le titre *L'empire vous répond*, une traduction très littérale – car effectivement « to write back », c'est répondre par écrit –, mais qui laisse de côté un élément important : la référence à *Star Wars*, *The Empire Strikes Back*. Or, cette référence, loin d'être anecdotique, puisqu'elle renvoie au contenu du film (l'empire hégémonique et maléfique, Dark Vador), mais également au film en tant qu'élément de la culture populaire et mondialisée de la seconde moitié du XX^e siècle, est au cœur du débat. Remarquons au passage que ce choix de traduction illustre l'éternelle question de la fidélité, question qui appelle toujours la même réponse : fidélité, oui, mais à quoi ? Pour l'anecdote, ce n'est que récemment que le titre « L'Empire contre-écrit » a commencé à circuler pour désigner cet ouvrage, l'usage ayant rétabli au

moyen d'un néologisme la référence culturelle qui avait disparu. Quant à nous, nous l'avons emprunté, tout d'abord parce qu'il s'agit d'une traduction, une traduction qui, du point de vue du fond, renvoie au thème, pour toutes les raisons que je viens d'exposer, mais qui le fait aussi du point de vue de la forme, en ce qu'elle illustre la difficulté que rencontre le traducteur lorsqu'en trois mots, il doit imbriquer un sens, une référence culturelle et un contexte historique et social.

Comme on le voit, le thème était ambitieux, même si nous avons toujours eu conscience que vouloir le traiter de manière exhaustive aurait été aussi prétentieux qu'illusoire. Néanmoins, nous avons souhaité aborder différentes facettes de ces littératures ainsi que la façon dont elles sont traduites selon des approches diverses, sans nous cantonner à une région du monde ou à une époque en particulier. Dans cet esprit, la conférence inaugurale de Souleymane Bachir Diagne, professeur de philosophie et d'études francophones, et directeur du département de français de Columbia University, était emblématique de l'approche que nous souhaitions avoir. Avec autant d'érudition que de simplicité, M. Bachir Diagne nous a parlé des interprètes coloniaux et de la façon dont ils sont passés « De l'orature à l'écriture », vu que tel était le titre de sa conférence, un titre dont je ne peux m'empêcher de souligner qu'il arbore lui aussi un néologisme, ce qui témoigne de la richesse linguistique de notre sujet. Au cours des jours suivants, nous avons écouté Myriam Suchet, qui a démontré que les écritures dites post-coloniales n'inventent pas une autre langue, mais qu'elles « imaginent » la langue autrement, puis Claire Joubert, dont la conférence intitulée *Enfants de Shakespeare, Enfants de Minuit* a remis Salman Rushdie dans le débat. Nous avons également eu l'honneur de recevoir Jacques Roubaud et Florence Delay, qui ont parlé de *Partition rouge*, une anthologie de poèmes et de chants d'Indiens d'Amérique du Nord qu'ils ont recueillis et traduits, tandis que Sylvain Prudhomme, le régional de l'étape, nous a rendu visite avec une valise pleine de ses lectures africaines.

Bien sûr, outre les universitaires et les auteurs, nous avons donné la parole aux traducteurs, les véritables protagonistes de cette manifestation, au cours des trois tables rondes qui leur étaient consa-

créées : « English in progress », où Ludivine Bouton-Kelly, Jean-Pierre Richard et Dominique Vitalyos ont expliqué comment ils s'adaptent aux évolutions de la langue anglaise dans leur pratique de la traduction ; « Le Français butin de guerre », où Regina Keil-Sawage, Yasmina Melaouah et Frank Wynne ont parlé exotraduction ; et, *last but not least*, la table ronde professionnelle de l'ATLF, « Traduire dans les pays du Maghreb », où Mohamed Sghir Janjar, Walid Soliman et Lofti Nia ont évoqué la place de la traduction dans la culture littéraire et éditoriale des pays susnommés.

Après avoir fait la fête le vendredi soir – là encore, c'est une tradition aux Assises, laquelle permet aux vieux amis de se retrouver et aux jeunes de faire connaissance avec les acteurs du métier autour d'un verre, d'un buffet et d'une piste de danse –, les participants ont assisté à des ateliers d'anglais du Népal ou de spanglish, d'arabe, d'afrikaans, de russe ou de provençal, ainsi qu'à un atelier d'écriture animé par Hédi Kaddour. Côté spectacle, nous avons également apprécié une lecture en québécois de *Rouge gueule*, d'Étienne Lepage, et de *Being at home with Claude*, de René-Daniel Dubois, au cours de laquelle Danny Boudreault a démontré toute l'étendue de son talent, ainsi qu'une lecture musicale en provençal pleine d'émotion, par Claude Guerre et Emmanuelle Aymès accompagnés de Henri Maquet. Pour finir, Jacques Bonnaffé, en sa qualité de « Témoin des Assises », est venu nous faire part avec l'humour et la faconde dont il est coutumier des impressions que celles-ci lui ont laissées.

Au moment où j'écris ces lignes, les 33es Assises font partie du passé, un passé riche de rencontres et d'échanges dont elles ont perpétué le principe, mais déjà, nous nous tournons vers les prochaines, où j'espère que vous serez nombreux à venir alimenter de votre présence la flamme de la traduction littéraire, laquelle, grâce à vous et malgré les tempêtes qui secouent notre époque, refuse de s'éteindre.

Après un tour de piste européen en 2015, l'ATLF a consacré sa traditionnelle table ronde des Assises aux pays du Maghreb. « Traduire dans les pays du Maghreb », tel était l'intitulé de cette rencontre, qui avait vocation à s'inscrire dans les pistes de réflexion ouvertes par la thématique 2016 des Assises, « L'Empire contre-écrit ». Pour l'occasion, nous avons invité Mohamed Sghir Janjar, directeur adjoint de la Fondation du roi Abdul Aziz (Maroc), Lotfi Nia, traducteur franco-algérien, et Walid Soliman, traducteur, écrivain et éditeur (Tunisie). Et, pour animer la table ronde, Richard Jacquemond, traducteur de l'arabe et professeur à l'université d'Aix-Marseille.

De riches échanges ont permis de brosser un vaste panorama historique de l'évolution des trois pays du Maghreb : de la tradition à la modernité, en passant par la colonisation et les politiques d'arabisation dans le dernier tiers du XX^e siècle. Point crucial, celui de la situation linguistique, qui révèle des spécificités lourdes de conséquences : bilinguisme français/arabe en recul au Maroc ; « bilignité » en Algérie, pour reprendre le terme de Lotfi Nia, décrivant deux langues qui coexistent désormais sans se comprendre ; bilinguisme en Tunisie, avec une dégradation sensible de la maîtrise des langues, qu'il s'agisse du français ou de l'arabe. À quoi s'ajoute, pour le Maroc et l'Algérie, les relations complexes qui existent entre le berbère et l'arabe.

Les trois intervenants ont fait état des difficultés que rencontrent les maisons d'édition, quand elles existent, pour publier, traduire, s'adapter à leur lectorat et diffuser leurs ouvrages. Sans compter que

le Maghreb a longtemps occupé une position périphérique par rapport à un centre de la culture arabe incarné par Beyrouth, le Caire ou Bagdad. Cette situation de sujétion (double domination, en fin de compte : celle de l'Europe et de la France, et celle de l'Orient) induit une circulation des idées et des livres particulièrement complexe, difficile et contraignante : pour avoir une chance d'exister sur la scène littéraire, un écrivain du Maghreb devra se faire publier au Liban ou en Égypte... Quant aux livres, leur disponibilité dépend, là aussi, de circuits complexes, et ce sont souvent les salons qui permettent d'avoir accès à la production éditoriale.

Dans ce contexte riche, foisonnant, mais problématique, la traduction joue, selon les pays, un rôle plus ou moins important. Dans l'ensemble, elle concerne plutôt les sciences humaines, domaine investi très tôt et de façon massive au Maroc, qui « exporte » aujourd'hui ses traducteurs dans tout le monde arabe. Qui sont ces derniers ? Pour la plupart, des professeurs d'université, attachés à traduire pour leurs étudiants les ouvrages fondamentaux dont ils ont besoin. Peu de traducteurs « professionnels », donc, et un lien étroit, fondateur, avec l'université. On traduit – beaucoup – du français « de France », mais aussi, désormais, des écrivains marocains francophones (Tahar Ben Jelloun, Fouad Laroui...). Plus généralement, le français sert encore de langue relais pour avoir accès aux textes étrangers, italiens, allemands, par exemple. En Tunisie, en revanche, on commence à traduire directement d'autres langues (italien, allemand, portugais), là aussi essentiellement des sciences humaines. Cela étant, le français continue de servir de relais. En Tunisie, le bilinguisme fait que l'on n'éprouve pas le besoin d'une traduction « interne » entre l'arabe et le français.

La situation est évidemment différente en Algérie, compte tenu de cette « bilinguïté » qui impose un double mouvement de traduction. Et, fait important, révélateur d'une réalité différente de celle de la Tunisie et du Maroc, l'Algérie traduit essentiellement « en interne », autrement dit les autres langues ne semblent pas exister, pour le moment du moins. En matière de littérature, le rapport à l'étranger serait quasi inexistant.

Point commun aux trois pays du Maghreb : les traducteurs sont rarement des traducteurs professionnels, ils sont généralement issus

de l'université, du journalisme, ou bien sont écrivains, comme Walid Soliman – lequel a créé sa propre maison d'édition, entre autres pour pouvoir publier les traductions qui lui tiennent à cœur. Il n'existe pas d'associations professionnelles de traducteurs, mais le métier se développe, entre autres à la faveur des aides à l'édition et à la traduction attribuées par la France au travers notamment des instituts français.

En bref, une table ronde qui aura permis de broser un portrait contrasté du Maghreb et donné envie d'approfondir le sujet...

COLLOQUE :
LES LANGUES
DU LIVRE

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

« Les langues du livre » : tel était le thème du congrès international des historiens du livre, membres de l'association SHARP (Society for the History of Authorship, Reading and Publishing), qui s'est tenu à Paris à la Bibliothèque nationale de France (BnF) et à la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations (BULAC) du 18 au 21 juillet 2016. Cet intitulé a été proposé par Susan Pickford, traductrice chevronnée bien connue des membres de l'ATLF, pleinement investie dans la défense de la traduction mais aussi chercheuse confirmée dans ce domaine. Il a offert la possibilité aux quelque quatre cents congressistes, venus de tous les continents, d'aborder les questions de traduction, de circulation transnationale des textes, de transferts culturels, mais aussi de présenter l'actualité ou l'historique de ces questions dans les nombreux pays représentés à ce congrès.

Il est impossible de dresser ici la liste des très nombreuses communications portant de près ou de loin sur la traduction, mais quelques exemples suffiront à montrer la richesse et la diversité des sujets abordés, surtout sur le plan international. Particulièrement intéressantes ont été les contributions concernant les pays asiatiques, comme celles sur l'importation de la littérature étrangère en Chine, la nécessité pour le Vietnam d'importer des œuvres françaises traduites ou l'évocation de traductions d'érudits japonais durant la période Edo. Une session a été consacrée aux enjeux scientifiques et politiques de la traduction dans le monde arabe. La présence de plusieurs universitaires sud-américains, brésiliens et argentins en particulier, a permis de mettre au jour aussi bien les

échanges culturels entre ce continent et l'Europe que le rôle joué par certains éditeurs, en particulier au XIX^e siècle. L'importance de la traduction en Algérie et en Afrique du Sud ainsi que dans de nombreux pays européens, en particulier la Finlande, a été clairement démontrée.

La question des genres de textes traduits, qu'il s'agisse de récits de voyage, d'ouvrages scientifiques ou juridiques, de livres d'histoire, de contes et de littérature pour la jeunesse, d'œuvres canoniques ou de bestsellers, ne pouvait manquer de figurer dans les préoccupations des intervenants. La place des œuvres traduites dans les bibliothèques américaines, leur circulation et leur réception dans divers pays, sous différentes formes et à différentes époques, ainsi que la présence de réseaux transnationaux, sans oublier le statut du traducteur et la traductologie, sont autant de sujets qui attestent de la multiplicité des angles d'attaque par lesquels le thème des langues du livre a trouvé son expression durant ce congrès.

L'une des trois conférences plénières, intitulée « Translation, Paratext, Design : Languages of the Early Modern Book » et donnée par Anne Coldiron, professeure à la Florida State University, auteure de *Printers without Borders : Translations and Textuality in the Renaissance* (Cambridge U.P, 2015), a illustré brillamment bien des préoccupations des congressistes.

Il faut enfin souligner la présence de Roger Chartier, historien du livre, professeur au Collège de France, dont les travaux autour de la traduction et des textes traduits sont fondamentaux et reconnus par toute la communauté internationale. Un de ses derniers livres, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare* (Gallimard, 2011), met l'accent sur la malléabilité des textes, transformés par leurs traductions et adaptations et par leurs migrations. Dans une communication intitulée « Migrations d'un texte, mobilité du sens : la *Brevisima Relacion* de Las Casas » lors d'une session sur « les textes sans rivages », Roger Chartier a montré comment les changements de titre et autres modifications des différentes traductions et publications de cet ouvrage en reflétaient les appropriations et les lectures diverses. En outre, Roger Chartier a été au centre de la table ronde finale, qui lui était consacrée en qualité d'invité d'honneur et qui a mis en évidence

l'apport de ses travaux aussi bien à l'économie et à l'histoire du livre qu'à la sociologie des textes et à l'histoire littéraire.

Évoquant la Babel des livres, Anatole France a écrit que dans une bibliothèque, « les livres parlent tous à la fois et dans toutes les langues ». Le thème de la conférence, « les langues du livre », a réussi à illustrer abondamment et pertinemment cette assertion.

EN D'AUTRES MOTS
DE JHUMPA LAHIRI

TRADUIRE
AU XIV^e SIÈCLE

En d'autres mots

Jhumpa Lahiri

traduit de l'italien par Jérôme Orsoni

collection « Un endroit où aller », Actes Sud, 2015

Dans son récit autobiographique intitulé *En d'autres mots*, Jhumpa Lahiri, romancière américaine originaire du Bengale, lauréate du prix Pulitzer en 2000, raconte son coup de foudre pour l'italien, appris à l'âge de vingt-cinq ans. Une histoire d'amour qui l'a conduite à s'installer à Rome deux décennies plus tard, puis à écrire ce livre en italien. Il est composé de vingt-trois textes, d'abord publiés sous forme d'articles dans le magazine *Internazionale*. Tous décrivent les différentes phases de cette appropriation de l'italien, enrichies par des réflexions sur la profonde métamorphose provoquée par cette rencontre. Pour cet écrivain, quitter sa langue d'écriture, s'en dépouiller pour exister « en d'autres mots », c'est provoquer une sédimentation fertile, pénétrer plus profondément encore dans les mystères de la création – ce qui implique aussi une série d'épreuves désignées par des sous-titres comme « L'exil », « La renonciation », « L'impossibilité », « Pénombre » ou encore « Le mur ». La traduction de Jérôme Orsoni sert avec subtilité et élégance le style singulier de l'auteure, dans cette langue explorée, qu'elle plie et ploie à son opiniâtre volonté de la faire sienne.

Les trois langues qu'utilise Jhumpa Lahiri (le bengali, sa langue maternelle réservée au contexte familial ; l'anglais, qui définit son identité d'écrivain ; et l'italien, qui lui offre un autre parcours littéraire) forment un cadre triangulaire où elle situe son autoportrait, lequel, en raison de sa double identité, lui renvoie une image fragmentée. L'italien vient chez elle renforcer et stabiliser son identité de sujet écrivain. En outre, Jhumpa Lahiri entretient un rapport traductif avec l'écriture, établi dès l'université, où elle avait traduit *Les Métamorphoses* d'Ovide dans un processus qui annonce sa lente

appropriation de la langue italienne. En ce sens, le texte le plus révélateur de l'ouvrage est une nouvelle intitulée « L'Échange ». Elle raconte l'histoire d'une traductrice qui, voulant « être une autre personne », quitte tout pour s'installer dans un pays dont elle ne parle pas la langue, afin de « générer une autre version d'elle-même, de la même façon qu'on peut transformer un texte en passant d'une langue à une autre ». Entrant par hasard dans un salon d'essayage chez une créatrice de vêtements, la traductrice égare son pull et ne le reconnaît plus lorsqu'on le lui rend. Il faut qu'elle le porte à nouveau pour qu'il redevienne sien, qu'elle s'accommode de cette nouvelle vision d'elle-même. Et le pull, explique Jhumpa Lahiri un peu plus loin, c'est la langue. Il y a donc bien échange, mais c'est un échange de points de vue, de perspectives. La nouvelle se termine en effet sur ce constat : « À présent, quand elle portait [ce pull], elle était une autre elle aussi. » Ce personnage incarne bien sûr le plurilinguisme de Jhumpa Lahiri, mais aussi son état de suspension dans le passage entre les langues – inhérent à toute traduction.

Pour Jhumpa Lahiri, l'identité d'auteur, fondatrice de son être, coïncide donc avec la circulation de ces trois langues, et évolue dans cette constante cohabitation. Elle peut désormais penser entre les langues, dans leur étroite parenté, et parvenir au cœur de sa poétique. « Quand j'écris en italien, dit-elle, je dois accepter (...) le mur de la langue en soi. Mais du point de vue créatif, ce mur linguistique, quoique exaspérant, m'intéresse, m'inspire. » Un de ses textes, intitulé « Sonder », caractérise sa démarche. Ce verbe, écrit-elle, « signifie à la perfection ce projet qui est le mien. Il implique un détachement, une incertitude ; il implique un état d'immersion. Il signifie la recherche, méthodique et acharnée, de quelque chose qui reste toujours hors de portée. » Belle métaphore de la traduction... Une proximité qui apparaît encore plus clairement lorsque Jhumpa Lahiri exprime le souhait, à la fin du livre, de traduire un jour vers l'anglais des livres d'Anna Maria Ortese et d'autres auteurs italiens. Et si, comme Bernard Simeone, l'on pense la traduction comme expérience littéraire plutôt que comme expérience linguistique, les frontières s'effacent, et « lire, écrire et traduire » apparaissent bien comme les termes d'une seule et même métamorphose.

Une phrase d'Antonio Tabucchi mise en exergue éclaire la totalité

de l'ouvrage : « J'avais besoin, écrit-il à propos du portugais, d'une langue différente : une langue qui soit un lieu d'affection et de réflexion ». L'autre langue – au sens où l'entend Tabucchi – qu'elle soit traduite ou investie comme nouveau champ d'action littéraire, serait-elle en fait, pour certains auteurs multilingues, – aux confins de la traduction ou dans ses traces – un tiers espace d'exploration identitaire ? Le lieu du désir d'une métamorphose où leur identité d'auteur serait enfin accomplie ? Pour Jhumpa Lahiri, la création d'un double fictionnel qui est traductrice correspond à une des étapes de cette métamorphose. « Il ne m'est pas possible de devenir un autre écrivain, écrit-elle, mais peut-être est-il possible d'en être deux, tout comme Pessoa a inventé quatre versions de lui-même. » En outre, en revendiquant d'écrire en anglais et/ou en italien, elle se dégage complètement du bengali et de toute référence aux écrivains post-coloniaux, s'échappe à la marge pour revendiquer la complexité de son identité et affirmer une autre vision de la créativité littéraire.

Maïca Sanconie

Traduire au XIV^e siècle

Evrart de Conty et la vie intellectuelle
à la cour de Charles V

Textes réunis par Joëlle Ducos et Michèle Goyens
Paris, Honoré Champion, 2015

Une fois n'est pas coutume, on signalera la parution d'un livre sur la traduction à la fin du Moyen Âge. Joëlle Ducos et Michèle Goyens ont réuni un ensemble d'études sur la cour du roi Charles V, replaçant la traduction au cœur d'une problématique à la fois intellectuelle et politique. Au centre de l'ouvrage, la figure d'Evrart de Conty, « médecin, philosophe, traducteur et commentateur », traducteur notamment des *Problemata* d'Aristote et, à ce titre, figure essentielle de la « transmission du savoir de l'Antiquité ». Ce contexte historique donne à la traduction toute sa dimension et fait mesurer l'ampleur de sa contribution à la connaissance des sciences et des lettres.

C'est aussi l'occasion d'observer le traducteur au sein de la cour, où il est à la fois l'auxiliaire du projet royal de diffusion du savoir et de la langue française et le portraitiste du souverain, celui qui œuvre, avec d'autres, à donner forme symboliquement à la figure du pouvoir. Traduction et politique sont donc intimement liées et cette perspective d'étude conduit plus généralement à s'interroger sur l'inscription de la traduction dans le champ social au fil des siècles. Ce n'est pas le moindre mérite de ce recueil que d'inviter à une réflexion sur les enjeux intellectuels, sociaux et politiques de la traduction dans le monde d'aujourd'hui. À cet égard, le détour par le Moyen Âge et les problématiques qui lui sont propres nous permet de questionner notre époque d'une manière plus neuve et peut-être plus incisive.

Corinna Gepner

BRÈVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Dans le cadre du Festival America, le **prix Page** a été décerné à Carine Chichereau pour sa traduction de l'anglais (États-Unis) de *Un travail comme un autre* de Virginia Reeves (Stock).

Le **prix de traduction 2016 de la ville d'Arles** a été attribué à Mathieu Dosse pour sa traduction du portugais (Brésil) de *Mon oncle le jaguar et autres histoires* de Joao Guimaraes Rosa (Éd. Chandeigne).

Le **prix Pierre-François Caillé** de la traduction 2016 a été remis à Lucie Modde pour sa traduction du chinois de *Tout ça va changer* de Lao Ma (Éd. Picquier).

Le **premier prix de traduction de la French-American Foundation France** a été décerné conjointement à l'auteur Molly Antopol et à sa traductrice Hélène Papot pour *Héroïsmes mineurs* (Gallimard).

Le **Prix Russophonie 2017** a été décerné à Fanchon Deligne pour sa traduction du russe du recueil *Le Couloir blanc* de Vladislav Khodassévitch (Éd. Interférences).

Dans le cadre de la refonte de ses prix littéraires, la Société des gens de lettres a supprimé le prix Gérard de Nerval (allemand) et le prix Baudelaire (anglais de Grande-Bretagne). Elle a décidé de valoriser la traduction toutes langues

confondues en créant un « Prix révélation » destiné à récompenser un traducteur débutant dans la profession, et en transformant son Grand Prix de traduction, qui viendra désormais couronner une carrière de traducteur.

Bulletin d'abonnement à TransLittérature

à envoyer à :

ATLF | TransLittérature

- Par voie postale : Hôtel de Massa
38, rue du Faubourg-Saint-Jacques – 75014 Paris
France
- Par mail : atlf@atlf.org

TransLittérature est une revue semestrielle
éditée par l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF).

Je désire recevoir *TransLittérature* :

- 1 an, soit 2 numéros, à partir du prochain numéro
Au tarif de 26 € pour la France et 30 € pour les autres pays
- 2 ans, soit 4 numéros, à partir du prochain numéro
Au tarif de 52 € pour la France et 60 € pour les autres pays
- TL à l'unité : choisissez votre numéro :
13 € France – 15 € autres pays
- Je complète mon bulletin en ligne accompagné d'un virement
<http://www.atlf.org/lassociation/sabonner-a-translitterature/>
- Je souhaite être prévenu(e) par mail
quand mon abonnement arrive à échéance

* Tarif préférentiel pour les adhérents à l'ATLF [www.atlf.org]

Nom* :
Prénom* :
Adresse* :
Code postal* : Tél. portable*
Ville* :
Pays* :
@* :
Date et signature* * mentions obligatoires

Règlement (préciser votre choix)

- 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
+ abonnement TL*)

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 : avril 2017
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions
ISSN 1148-1048 - N° d'impression : 703456