

# TRANSLITTÉRATURE



6	HOMMAGE Bernard Kreiss, traducteur	Pierre Deshusses
10	CÔTE À CÔTE Edgar Allan Poe dans tous ses états	Marie-Anne de Béru
26	FORMATION Atelier de traduction poétique sinophone	Sandrine Marchand et Emmanuelle Péchenart
36	SUR LE MÉTIER Traduire Giono en anglais	Paul Eprile et Maïca Sanconie
56	CAFÉ, Collecte Aléatoire de Fragments Étrangers : genèse d'une revue	Collectif
	DOSSIER : QUOI DE NEUF À L'EST ? (2 <sup>e</sup> partie)	
64	RETRADUCTION Le retour du <i>Brave soldat Švejk</i>	Benoît Meunier
74	ENTRETIENS Retour à l'Inalco	Chloé Billon et Marie Vrinat-Nikolov
92	Propos recueillis par « Toujours entre le rire et les larmes » : la littérature juive traduite du yiddish et du polonais	É. Gomez et M. Hermet Évelyne Grumberg et Isabelle Jannès-Kalinowski
108	Propos recueillis par Kiev-Paris, aller simple	H. Boisson et É. Gomez Iryna Dmytrychyn
124	Propos recueillis par Prix de littérature de l'Union européenne (EUPL)	Anna Mozharova Anne Bergman-Tahon
	Propos recueillis par	Olivier Puygrenier
136	LECTURES <i>Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane</i> A. Chalvin, J.-L. Muller, K. Talviste et M. Vrinat-Nikolov	Étienne Boisserie

---

148

---

*Bibliuguiansie*  
*ou l'effacement de la lexicographe*  
Nicolas Auzanneau

Marie Hermet

---

154

---

ENTRETIEN  
Écrivaines de Contrebande  
  
Propos retranscrits par

Elena Balzamo, Corinna Gepner,  
Diane Meur et Anna Rizzello  
Marie Hermet

---

168

---

COLLOQUE  
« Et vous trouvez ça drôle ? » :  
les 36<sup>e</sup> Assises d'Arles

Santiago Artozqui  
Philippine Richard

---

171

---

BRÈVES  
Du côté des prix

Jacqueline Lahana

BERNARD KREISS,  
traducteur

PIERRE DESHUSSES

## À notre collègue Bernard Kreiss

*Spécialiste de la littérature de langue allemande, il a traduit, entre autres, Martin Walser, Thomas Bernhard, Elias Canetti, Siegfried Lenz... Distingué par de nombreux prix internationaux, il est mort le 26 octobre 2019, à l'âge de 81 ans.*

Traducteur de l'allemand, Bernard Kreiss est mort le 26 octobre à l'âge de 81 ans. Homme discret, exigeant et passionné, il s'est toujours tenu loin des projecteurs, considérant que la place du traducteur est dans l'ombre : celle de l'auteur, bien sûr, mais aussi celle de « *la forge* » que représente tout travail de traduction, comme disait Bernard Simeone, traducteur de l'italien, où il a su faire étinceler les textes étrangers qui lui étaient confiés.

Il aimait comparer son travail à celui d'un orfèvre. Orfèvre de la traduction, il l'a été sans conteste, à tel point qu'il se disait, non sans une pointe de regret, « *abonné aux textes difficiles* » auprès des éditeurs. Son œuvre, maintes fois récompensée, est impressionnante, allant de Georg Büchner à Martin Walser en passant entre autres par Thomas Bernhard, Elias Canetti, Siegfried Lenz, Christoph Ransmayr, Winfried Georg Sebald et Adalbert Stifter.

Né à Mulhouse en 1938, Bernard Kreiss s'est d'abord essayé au journalisme puis à la diplomatie, avant de se consacrer à la traduction littéraire, par goût du calme et de la liberté, mais aussi et surtout par amour des mots, du jeu avec les mots. « *Traduire, c'est écrire* », disait-il. Même s'il ne se prenait évidemment pas pour un auteur, il

se savait en revanche et à juste titre écrivain. Il vivait depuis plusieurs années en Haute-Savoie, dans une petite commune au-dessus du lac Léman.

Malicieux, il s'amusait à prétendre avec un brin de provocation que la traduction est une « *imposture* », ce qui ne l'a pas empêché d'y consacrer quarante ans de sa vie avec une intégrité sans faille. S'il parlait d'imposture, c'est que pour lui la traduction avait de fortes ressemblances avec un tour de passe-passe.

Dans son discours de remerciements lors de la remise du prix Romain-Rolland à Berlin, en 2014, il définissait ainsi sa façon d'aborder un texte à traduire : « *C'est un combat singulier qui s'engage avec l'autre, avec cet auteur qui lui résiste, avec le texte de cet autre qu'il va devoir faire sien – un texte que notre traducteur va devoir s'approprier afin de tâcher de mener à bien son tour de passe-passe, autrement dit cette improbable opération d'escamotage au terme de laquelle un texte écrit dans une langue sera remplacé (comme par magie !) par un autre texte, écrit dans une autre langue, un texte autre qui se voudrait la réplique du texte initial. Un autre texte qui se voudrait le même.* »

Cette quadrature du cercle par laquelle il définissait son activité a été honorée par d'autres récompenses comme le Prix national autrichien en 1995 pour l'ensemble de son travail de traduction de la littérature autrichienne, le prix Gérard-de-Nerval en 1997, le Prix lémanique de la traduction en 2009 et le Grand Prix de la traduction pour l'ensemble de son œuvre décerné par la Société des gens de lettres en 2018.

Exigeant, il considérait chaque nouvelle œuvre à traduire comme un défi à traiter, comme une partition musicale, pour rendre non seulement le message, mais aussi le rythme et le souffle de l'œuvre originale, ses silences et ses soupirs. Ce qui apparaît comme allant de soi quand on lit ses traductions, comme coulant de source, ressortissait en fait à un véritable travail d'horloger où cette maîtrise du temps et du rythme passait d'abord par un démontage et une mise à plat.

Dans son allocution lors de la remise du Prix lémanique, il déclarait : « *Traduire, c'est transformer. Analyser, décortiquer le texte, réduire en pièces ce puzzle monstrueux, aligner les pièces, les examiner une par une, les grouper, les dégrouper, les regrouper, les ingérer, les assimi-*

*ler, les régurgiter ensuite au prix d'une longue ruminantion pour tâcher d'obtenir au bout du compte un nouveau puzzle, un puzzle constitué de pièces dont les formes, les couleurs, la disposition au sein de l'ensemble ne présentent aucun point commun avec l'original mais qui, en dépit de son altérité, n'en serait pas moins l'intégrale et si possible intègre restitution de ce dernier. » Ainsi Bernard Kreiss définissait ce processus mystérieux de la traduction dont il fut un virtuose.*

*Nous remercions chaleureusement le journal Le Monde, et en particulier Christian Massol, ainsi que Pierre Deshusses de nous avoir autorisés à reprendre l'intégralité de cet article paru dans Le Monde du 20 novembre 2019.*



EDGAR ALLAN POE  
DANS TOUS  
SES ÉTATS

MARIE-ANNE DE BÉRU

Les temps sont fastes pour les lecteurs d'Edgar Allan Poe, puisque deux équipes se sont attelées à la traduction de l'intégralité de ses *Histoires* : Pierre Bondil et Johanne Le Ray, chez Gallmeister, et Christian Garcin et Thierry Gillibœuf, chez Phébus. Il s'agit dans les deux cas d'une première, puisque jamais les fameux *Tales* (*Histoires*, *Contes*, *Nouvelles* ou *Récits*, selon les traductions) ne sont parus en français dans une traduction intégrale établie par un même traducteur ou par une même équipe<sup>1</sup>. L'histoire est bien connue de l'intérêt (à tous les sens du terme) que Charles Baudelaire porta à l'écrivain américain : entre 1856 et 1865, il fit paraître deux tiers de ses *Histoires*, et c'est sous sa houlette posthume, pourrait-on dire, que Poe est entré dans la Pléiade dès avril 1932<sup>2</sup>. La sélection opérée par

---

1 E. A. Poe entre dans la Bibliothèque de la Pléiade dès 1932, année de sa création (en compagnie de Baudelaire, Racine, Voltaire, Stendhal, Choderlos de Laclos et Molière). Mais il ne s'agit que des traductions de C. Baudelaire. Quant à l'édition de ses œuvres complètes (Contes-Essais-Poèmes) établis par Claude Richard pour la collection Bouquins (Robert Laffont, 1989), elle offre les traductions de Baudelaire et de Mallarmé (pour les poèmes) complétées par de nouvelles traductions de J.-M. Maguin et de C. Richard.

2 Voir l'Avertissement au lecteur rédigé par Y.-G. Le Dantec : « Bien que ce volume ne fasse pas partie des *Œuvres de Baudelaire* éditées dans la Bibliothèque de la Pléiade, c'est encore un texte baudelairien que nous donnons ici. » Il y justifie de ne pas inclure d'autres textes que ceux traduits par Baudelaire, qui seraient « à de rares exceptions près, inférieurs à ceux qu'il a groupés dans ses trois recueils d'*Histoires* », et de ne pas contraindre le lecteur français, « trop habitué à la présentation des *Histoires extraordinaires* », à les rechercher « dans un ouvrage établi sur un nouveau plan ».

---

Baudelaire – inventeur du regroupement de ces récits en *Histoires Extraordinaires*, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *Histoires grotesques et sérieuses* – conditionne encore largement la visibilité et la lisibilité de Poe : comme l’a écrit François Gallix, « les récits de Poe traduits par Baudelaire font partie du patrimoine littéraire français<sup>3</sup> ».

Le choix d’extraits pour un « côte à côte » n’est jamais aisé ; en l’occurrence, il devenait si cornélien que j’en assumerai la partialité. Je proposerai donc de relire le début de *The Fall of the House of Usher*, non qu’il s’agisse de la nouvelle fantastique la plus connue de Poe, mais parce que, paradoxalement, elle n’avait été publiée que dans deux traductions : celle de W. L. Hughes, dès 1851, remaniée en 1855, puis celle de Baudelaire. D’où mon immense curiosité à la perspective de la redécouvrir.

À l’autre bout du spectre, il m’a semblé qu’il fallait proposer une nouvelle d’une tonalité résolument différente, appartenant à ces contes dit satiriques qui, s’ils n’ont pas été ignorés par Baudelaire, ont certainement été minorés par le fait qu’il en a fort peu traduits – et précisément pas ce *Diddling Considered as One of the Exact Sciences*, dont je tirerai un deuxième extrait, accompagné de quatre traductions<sup>4</sup>. Enfin, pour écouter d’autres voix singulières créées par Poe, je citerai un passage de *The Gold Bug*<sup>5</sup>.

---

3 François Gallix, « Les traducteurs des histoires d’Edgar Allan Poe », *Loxias* n°28, cité dans la préface de C. Garcin et T. Gillibœuf, *Nouvelles intégrales, tome I*, Phébus, 2018. Voir aussi la préface de P. Bondil et J. Le Ray in *La Chute de la maison Usher et autres histoires*, Gallmeister, 2018. Notons aussi que C. Garcin et T. Gillibœuf offrent de nombreuses notes sur les textes, tandis que P. Bondil et J. Le Ray ont fort précieusement recensé toutes les traductions parues pour chaque histoire.

4 P. Bondil et J. Le Ray en dénombrent cinq : entre W. L. Hughes, le contemporain de Baudelaire, et nos traducteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, j’ai choisi celle qui n’utilisait pas le mot « escroquerie » : celle de Félix Rabbe, datant de 1887 (rééditée chez Garnier-Flammarion en 2015).

5 P. Bondil et J. Le Ray en recensent treize traductions... J’ai donc pris le parti de rester concentrée sur les versions de Baudelaire, de W. L. Hughes, déjà bien présent dans ce « côte à côte », mais avec un motif supplémentaire ici : il fut aussi traducteur de *The Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain.

---

## *The Fall of the House of Usher (1839)*

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveler upon opium – the bitter lapse into every-day life – the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?

Pendant toute une triste et silencieuse journée d'automne, j'avais traversé à cheval une contrée d'un aspect lugubre, sur laquelle des nuages de plomb semblaient peser de tout leur poids. Vers l'heure du crépuscule, j'arrivai devant la maison d'Usher. Je ne sais comment cela se fit, mais, en apercevant le sombre édifice, un douloureux abattement s'empara de moi. Ce n'était pas cette mélancolie qui cesse d'être pénible à force d'être poétique ; il ne s'y mêlait rien de ce vague intérêt qui fait qu'on s'arrête longtemps devant un tableau de ruine et de désolation. Tandis que je contempiais le bâtiment solitaire avec ses mornes fenêtres, semblables à des yeux sans regard, et quelques vieux troncs d'arbres pourrissant

ça et là, je ressentis une tristesse d'âme que je ne puis comparer qu'au réveil du fumeur d'opium, lorsque le voile des songes disparaît pour le rejeter dans la réalité, si hideuse après de si beaux rêves.

J'avais froid au cœur ; quelque chose de lugubre planait sur ma pensée. Qui y a-t-il donc, me demandais-je, qu'y a-t-il donc dans l'aspect de cette demeure qui puisse agir ainsi sur moi ?

(William L. Hughes, 1851, *Le Cauchemar*)

Pendant toute la journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, – mais, au premier coup d'œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d'insupportable tristesse pénétra mon âme. Je dis insupportable, car cette tristesse n'était nullement tempérée par une parcelle de ce sentiment dont l'essence poétique fait presque une volupté, et dont l'âme est généralement saisie en face des images naturelles les plus sombres de la désolation et de la terreur. Je regardais le tableau placé devant moi, et, rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine, – les murs qui avaient froid, – les fenêtres semblables à des yeux distraits, – quelques bouquets de joncs vigoureux, – quelques troncs d'arbres blancs et dépéris, – j'éprouvais cet entier affaissement d'âme, qui, parmi les sensations terrestres, ne peut se mieux comparer qu'à l'arrière-rêverie du mangeur d'opium, – à son navrant retour à la vie journalière, – à l'horrible et lente retraite du voile. C'était une glace au cœur, un abattement, un malaise, – une irrémédiable tristesse de pensée qu'aucun aiguillon de l'imagination ne pouvait raviver ni pousser au grand. Qu'était donc, – je m'arrêtai pour y penser, – qu'était donc ce je ne sais quoi qui m'énervait ainsi en contemplant la Maison Usher ?

(Charles Baudelaire, 1855, *La Chute de la Maison Usher*)

Pendant toute une lourde, sombre et silencieuse journée d'automne, sous un ciel gris dont les nuages rapprochés semblaient vouloir écraser la terre, j'avais traversé, sans autre compagnon que mon cheval, une contrée singulièrement lugubre, et, à l'heure où le jour commençait à baisser, je me trouvai en vue de la morne maison d'Usher. Je ne sais pourquoi, mais à peine eus-je entrevu ce manoir qu'une tristesse intolérable s'empara de moi. Je dis intolérable, car elle n'était pas atténuée par ce charme poétique qui nous séduit presque toujours en face de la nature la plus austère, même lorsqu'elle se présente sous un aspect désolé ou terrible. À la vue du tableau qui s'offrait à moi – la maison et la simple silhouette du paysage, les murailles blafardes, les croisées semblables à des yeux sans regard, les rares touffes de jonc poussées comme de mauvaises herbes, et les troncs blancs de quelques arbres à moitié morts – je tombai dans une prostration morale complète, que je ne puis comparer à aucune sensation terrestre, si ce n'est au réveil confus du mangeur d'opium – à sa chute cruelle dans la vie de tous les jours – au hideux écartement du voile qui lui avait caché le monde réel. Mon cœur se glaça, s'alourdit, se serra ; je ressentis une tristesse que rien ne mitigeait et qu'aucun effort d'imagination ne serait parvenu à poétiser. Qu'y a-t-il donc, me demandai-je en retenant mon cheval, qu'y a-t-il donc dans l'aspect de la maison d'Usher qui puisse m'énerver ainsi ?

(William L. Hughes, 1885,  
*La Chute de la maison d'Usher*, [traduction nouvelle])

Toute une journée d'automne sombre, morne et silencieuse, sous les nuages oppressants qui planaient bas dans les cieux, j'avais traversé seul, à dos de cheval, une étendue de terres singulièrement désolées ; et alors qu'approchaient les ombres du soir, je me trouvai enfin à portée de la mélancolique Maison Usher. J'ignore pour quelle raison, mais au premier regard que je posai sur la demeure, un intolérable sentiment de tristesse envahit mon esprit. Je dis intolérable car cette émotion ne fut pas atténuée par la sensation à demi plaisante, car poétique, avec laquelle l'esprit reçoit généralement jusqu'aux images naturelles les plus sombres de la désolation ou de l'abominable. Je contemplai le décor devant moi, la maison en elle-même, le décor simple du paysage domaniaal... les murs sinistres... les fe-

nêtres vides semblables à des yeux... quelques laïches fétides... et quelques troncs blancs d'arbres morts... avec un écrasement si complet de l'esprit que je ne peux le comparer avec justesse à aucune sensation terrestre autre que la réaction postérieure à la prise d'opium chez celui qui s'y adonne... l'amer retour à la vie de tous les jours... la hideuse vision lorsque l'on ôte le voile. Il y avait une froidure, un naufrage, un écœurement de l'âme.... l'irréremédiable emprise de pensées lugubres à laquelle aucune stimulation de l'imagination ne pouvait imprimer de tour sublime. D'où venait, pris-je le temps de songer, d'où venait que la contemplation de la maison Usher me troublât autant ?

(Pierre Bondil et Johanne Le Ray,  
*La Chute de la maison Usher*, 2018)

Pendant toute une journée morne, sombre et muette d'automne, alors que les nuages oppressants étaient bien bas dans les cieux, j'avais traversé seul, à cheval, une contrée singulièrement sinistre, et j'avais fini par me retrouver, alors que les ombres du soir gagnaient du terrain, en vue de la mélancolique Maison Usher. J'ignore comment cela fut possible, mais au premier regard que je jetai sur le bâtiment, une tristesse insupportable envahit mon esprit. Je dis bien insupportable, car elle ne se trouvait pas atténuée par le sentiment plus ou moins agréable, d'ordre poétique, avec lequel l'âme accueille d'ordinaire les images naturelles les plus sévères de la désolation ou de la terreur. Je contemplais le décor qui s'offrait devant moi – la simple demeure et le cadre banal du domaine, les murs lugubres, les fenêtres pareilles à des yeux vides, quelques rangées de laïches et quelques troncs d'arbres blancs et pourris – en éprouvant une forte dépression que je ne saurais mieux comparer qu'à la phase où l'opiomane sort de sa rêverie – le retour amer à la vie quotidienne, le moment effroyable où le voile retombe. Le cœur se glaçait, s'effondrait, ressentait un malaise – des pensées d'une irrépressible tristesse qu'aucun aiguillon de l'imagination ne parvenait à piquer pour les pousser vers le sublime. Qu'est-ce qui faisait – je m'arrêtai pour y réfléchir – qu'est-ce qui faisait que la

contemplation de la Maison Usher me mettait tellement les nerfs à vif ?

(Christian Garcin et Thierry Gillibœuf,  
*La Chute de la Maison Usher*, 2018)

### ***Diddling Considered as One of the Exact Sciences (1843)***

Diddling – or the abstract idea conveyed by the verb to diddle – is sufficiently well understood. Yet the fact, the deed, the thing *diddling*, is somewhat difficult to define. We may get, however, at a tolerably distinct conception of the matter in hand, by defining – not the thing, diddling, in itself – but man, as an animal that diddles. Had Plato but hit upon this, he would have been spared the affront of the picked chicken.

Very pertinently it was demanded of Plato, why a picked chicken, which was clearly a “biped without feathers,” was not, according to his own definition, a man? But I am not to be bothered by any similar query. Man is an animal that diddles, and there is *no* animal that diddles *but* man. It will take an entire hencoop of picked chickens to get over that.

What constitutes the essence, the nare, the principle of diddling is, in fact, peculiar to the class of creatures that wear coats and pantaloons. A crow thieves; a fox cheats; a weasel outwits; a man diddles. To diddle is his destiny. “Man was made to mourn,” says the poet. But not so: – he was made to diddle. This is his aim – his object – his *end*. And for this reason when a man’s diddled we say he’s “*done*.”

Tout le monde comprend le mot *escroquerie*, ou l’idée abstraite suggérée par le verbe *escroquer*. Néanmoins le fait, l’action, la chose est tant soit peu difficile à définir. Je crois cependant que je donnerai une notion assez claire du sujet de cette étude si, au lieu de chercher à définir l’escroquerie elle-même, je me contente de définir l’homme comme un animal qui escroque. Pourquoi Pla-



ton n'a-t-il pas imaginé cette variante ? Il aurait échappé à l'affront du poulet plumé.

On demanda un jour, non sans raison, au philosophe grec comment il se fait qu'un poulet déplumé, qui est évidemment « un bipède sans plumes », ne rentre pas dans la catégorie des hommes, ainsi que le veut la définition platonicienne. Quant à moi, je ne m'expose pas à me voir adresser de semblables questions. L'homme est un animal qui escroque, et aucun autre animal ne saurait se vanter d'en faire autant. Une basse-cour de volailles déplumées ne suffirait pas pour détruire ma définition.

En effet, ce qui constitue l'essence, la moelle, le principe de l'escroquerie demeure l'apanage exclusif des êtres qui portent un habit et des culottes. Le corbeau vole, le renard triche, la belette finasse, l'homme escroque. Escroquer, voilà ce qui distingue l'homme. « L'homme est fait pour subir un deuil sempiternel, » dit le poète. Erreur ! – Il est fait pour escroquer. Il n'a pas d'autre destinée, d'autre point de mire, d'autre but. Aussi disons-nous d'un individu qu'on escroque, qu'il est « refait ».

(William L. Hughes,  
*L'escroquerie considérée comme science exacte*, 1885)

La filouterie – ou l'idée abstraite exprimée par le verbe *filouter* – est assez claire, cependant le fait, l'action, la chose est quelque peu difficile à définir. Nous pouvons toutefois arriver à une conception passable du sujet, en définissant, non la chose elle-même, mais l'homme, comme un animal qui filoute. Si Platon avait songé à cela, il se fût épargné l'affront du poulet déplumé.

On demandait fort pertinemment à Platon pourquoi un poulet déplumé, ou ce qui revient très clairement au même, « un bipède sans plumes », ne serait pas, selon sa propre définition un homme. Mais je n'ai pas à craindre de m'entendre poser une semblable question. L'homme est un animal qui filoute, et il n'y a pas d'autre animal qui filoute que l'homme. Une cage entière de poulets déplumés n'entamerait pas ma définition.

Ce qui constitue l'essence, la nature, le principe de la filouterie est, de fait, un caractère tout particulier à l'espèce de créatures qui portent ja-

quettes et pantalons. Une corneille dérobe, un renard escroque, une belette friponne ; un homme filoute. Filouter est sa destinée. « L'homme a été fait pour pleurer », dit le poète. Mais non ; il a été fait pour filouter. C'est là son but, son objet, sa *fin*. C'est pour cela que, lorsqu'un homme a été filouté, on dit qu'il est *refait*.

(Félix Rabbe, *De la filouterie considérée comme science exacte*, 1887)

L'escroquerie, ou l'idée abstraite que transmet le verbe escroquer, se comprend suffisamment bien. Le fait lui-même cependant, l'acte, la chose que l'on appelle *escroquerie* est quelque peu ardue à définir. Il nous est néanmoins possible de concevoir une idée claire du sujet qui nous occupe ici en définissant, non la chose, l'escroquerie en elle-même, mais l'homme en tant qu'animal qui escroque. Platon eût-il lu ces pages, il se serait évité l'affront du poulet plumé.

D'une façon très pertinente, on demanda à Platon pourquoi un poulet plumé, qui était de toute évidence un « bipède sans plumes », n'était pas, conformément à sa propre définition, un homme ? Mais je ne risque pas d'être importuné par une interrogation similaire. L'homme est un animal qui escroque, et il n'est pas d'animal qui escroque *hormis* l'homme. Il faudra un poulailler entier de poulets plumés pour venir à bout de cette définition.

Ce qui constitue l'essence, l'effluence, le principe de l'escroquerie est, en vérité, spécifique à la classe des créatures qui portent redingotes et culottes. La corneille maraude ; le renard trompe ; la belette louvoie ; l'homme escroque. Escroquer est sa destinée. « L'homme est né pour pleurer », a dit le poète. Mais il n'en va pas ainsi : il est fait pour escroquer. C'est son but ; son objet ; sa fin. C'est pour cette raison que quand un homme est escroqué, on dit qu'il est « *refait* ».

(Pierre Bondil et Johanne Le Ray, *De l'escroquerie considérée comme une des sciences exactes*, 2019)

L'arnaque – ou la notion abstraite qu'évoque le verbe arnaquer – est aujourd'hui une notion suffisamment claire pour tout un chacun. Cependant, le fait, l'action, la chose en elle-même, est assez difficile

à définir. Nous pouvons néanmoins nous faire une vague idée de ce dont qu'il s'agit en définissant non la chose – l'arnaque – en soi, mais l'homme, en tant qu'animal qui arnaque.

Si Platon l'avait découvert, il se serait épargné l'affront du poulet plumé.

On avait fort pertinemment demandé à Platon pour quelle raison un poulet plumé, qui était clairement un « bipède sans plumes », ne serait pas, selon sa propre définition, un homme. Mais personne ne viendra m'importuner avec de telles questions : l'homme est un animal qui arnaque, et *aucun* autre animal que l'homme n'arnaque. Un poulailler rempli de poulets plumés n'y changerait rien.

Ce qui constitue l'essence, la nature, le principe même de l'arnaque est en réalité réservé à l'espèce qui porte manteau et pantalon. Un corbeau dérobe, un renard triche, une fouine trompe, un homme arnaque. Son destin est d'arnaquer. « L'homme est fait pour se lamenter », dit le poète. C'est faux : il est fait pour arnaquer. C'est là son but, son objet, sa *finalité*. Et c'est pour cette raison que lorsqu'un homme a été arnaqué, on dit qu'il a été *refait*.

(Christian Garcin et Thierry Gillibœuf, *L'arnaque considérée comme une science exacte*, 2019)

### ***The Gold Bug* (1843)**

[Le dialogue se déroule au début de la nouvelle, lorsque Jupiter, serviteur noir de William Legrand, arrive chez le narrateur, un ami de son maître. Depuis la dernière soirée que les deux amis ont passée ensemble, et où William Legrand a paru très excité par la découverte d'un étrange scarabée, son comportement s'est altéré au point d'inquiéter son serviteur, qui va chercher de l'aide.]

“ [...] but can you form no idea of what has occasioned this illness, or rather this change of conduct? Has anything unpleasant happened since I saw you?”

“No, massa, dey aint bin noffin onpleasant since den – ‘twas fore den I’m feared – ‘twas de berry day you was dare.”

“How? what do you mean?”

“Why, massa, I mean de bug – dare now.”

“The what?”

“De bug – I’m berry sartain dat Massa Will bin bit somewhere bout de head by dat goole-bug.”

“And what cause have you, Jupiter, for such a supposition?”

“Claws enuff, massa, and mouff too. I nebber did see sich a d–d bug – he kick and he bite ebery ting what cum near him. Massa Will cotch him fuss, but had for to let him go gin mighty quick, I tell you – den was de time he must ha got de bite. I didn’t like de look ob de bug mouff, myself, no how, so I wouldn’t take hold ob him wid my finger, but I cotch him wid a piece ob paper dat I found. I rap him up in de paper and stuff piece ob it in he mouff – dat was de way.”

“And you think, then, that your master was really bitten by the beetle, and that the bite made him sick?”

“I don’t tink noffin about it – I nose it. What make him dream bout de goole so much, if taint cause he bit by de goole-bug? Ise heerd bout dem goole-bugs fore dis.”

– [...] Mais ne peux-tu pas te faire une idée de ce qui a occasionné cette maladie, ou plutôt ce changement de conduite ? Lui est-il arrivé quelque chose de fâcheux depuis que je vous ai vus ?

– Non, massa, il n’est rien arrivé de fâcheux depuis lors, – mais avant cela, – oui, – j’en ai peur, c’était le jour même que vous étiez là-bas.

– Comment ? Que veux-tu dire ?

– Eh ! massa, je veux parler du scarabée, voilà tout.

– Du quoi ?

– Du scarabée... – Je suis sûr que massa Will a été mordu quelque part à la tête par ce scarabée d’or.

– Et quelle raison as-tu, Jupiter, pour faire une pareille supposition ?

– Il a bien assez de pinces pour cela, massa, et une bouche aussi. Je n’ai jamais vu un scarabée aussi endiablé ; – il attrape et mord tout ce qui l’approche. Massa Will l’avait d’abord attrapé, mais il l’a bien vite lâché, je vous assure ; – c’est alors, sans doute, qu’il a été mordu.

La mine de ce scarabée et sa bouche ne me plaisaient guère, certes ;

– aussi je ne voulus pas le prendre avec mes doigts ; mais je pris un morceau de papier, et j’empoignai le scarabée dans le papier ; je l’en-

veloppai donc dans le papier, avec un petit morceau de papier dans la bouche ; – voilà comment je m'y pris.

– Et tu penses donc que ton maître a été réellement mordu par le scarabée, et que cette morsure l'a rendu malade ?

– Je ne pense rien du tout, – je le sais\*. Pourquoi donc rêve-t-il toujours d'or, si ce n'est parce qu'il a été mordu par le scarabée d'or ? J'en ai déjà entendu parler, de ces scarabées d'or.

\*[N. d. t.] Calembour. *I nose pour I know*. Je le sens pour Je le sais. (C.B.)<sup>6</sup>

(Charles Baudelaire, *Le Scarabée d'or*, 1856)

– [...] Mais as-tu une idée de ce qui a causé cette maladie, ou plutôt ce changement de conduite ? Lui est-il arrivé quelque chose de désagréables depuis ma dernière visite ?

– Non, massa, rien de désagréable depuis ; c'est avant, j'en ai peur ; le jour même où vous êtes venu.

– Explique-toi, que veux-tu dire ?

– Eh bien, massa, je veux dire le carabé, là !

– Le quoi ?

– La bête d'or ; pour sûr, elle a mordu massa Will quelque part à la tête ?

– Quel motif as-tu pour supposer cela, Jupiter ?

– Assez de motifs, massa. Le hanneton a des pinces et une bouche, par-dessus le marché. Je n'ai jamais vu un aussi satané hanneton, il gigotait et piquait ce qui se trouvait à sa portée. Massa Will l'a attrapé le premier ; mais il a été obligé de le lâcher joliment vite, je vous le garantis. C'est alors qu'il a dû être mordu. La bouche de cette bête

---

6 Citons aussi cette autre note de Baudelaire, un peu plus en amont dans le texte, après son commentaire d'un premier calembour du personnage (p. 1071 de l'édition de la Pléiade, 1951) : « Le nègre parlera toujours dans une espèce de patois anglais, que le patois nègre français n'imiterait pas mieux que le bas normand ou le breton ne traduirait l'irlandais. En se rappelant les orthographes figuratives de Balzac, on se fera une idée de ce que ce moyen un peu *physique* peut ajouter de pittoresque et de comique, mais j'ai dû renoncer à m'en servir, faute d'équivalent. – C. B. »

---

ne me revenait pas, à moi ; de sorte que je n'ai pas voulu la tenir dans mes doigts, et je l'ai empoignée dans un bout de papier que j'avais ramassé. Je l'ai enveloppée dans le papier, et je lui en ai fourré un morceau dans la bouche..., voilà l'histoire.

— Tu crois donc que ton maître a réellement été mordu par le scarabée, et que la morsure l'a rendu malade ?

— Je ne crois rien du tout, je suis certain de la chose. Est-ce qu'il verrait tant d'or en rêve s'il n'avait pas été mordu par le hanneton d'or ? Il y a beau jour que j'ai entendu parler de ces bêtes-là.

(William L. Hughes, *Le Scarabée d'or*, 1885)

— [...] Mais ne pouvez-vous vous faire une idée de ce qui a causé cette maladie, ou plutôt, ce changement de comportement ? Quelque chose de désagréable est-il arrivé depuis la dernière fois que je vous ai vus ?

— Non, massa, rien dégréab' 'rivé 'puis... avant c'était, craint ai... c'était même jour vous êtes là.

— Comment ça ? Que veux-tu dire ?

— Ben, massa, le 'secte c'était, 'là.

— Le quoi ?

— 'secte... Très certain massa Will piqué en tête par 'carabédor.

— Et quelle raison avez-vous, Jupiter, d'avancer pareille supposition ?

— Assez pinces, massa, bouche aussi. Jamais toute ma vie vu sale 'secte pareil, pince et mord tout vient près. Massa Will, il 'ttrapé 'secte d'abord, mais obligé il a été lâcher raiment vite... quand massa piqué, pas doute ? Pas aimé voir bouche de 'secte moi aussi, ça non, 'près pas vouloir prendre avec doigts, mais bout papier trouvé là. Fermé dans papier et mis un peu dans bouche 'secte ... 'là comment fait.

— Et vous pensez, alors, que votre maître a vraiment été mordu par le scarabée, et que c'est la morsure qui l'a rendu malade ?

— Pense rien ça... sens ça. Pourquoi massa rêvé 'tant or si pas mordu par 'secte ? Entendu plein sur 'carabédors avant.

(Pierre Bondil et Johanne Le Ray, *Le Scarabée d'or*, 2019)

- [...] Mais vous n’avez aucune idée de ce qui a provoqué cette maladie, ou plutôt ce changement de comportement ? Est-ce que quelque chose de désagréable s’est passé depuis que je vous ai vus ?
- Non, missié, i’s’est ‘ien passé de désag’érable depuis – je c’ains que ça se soit passé avant – c’était le jou’ où vous étiez là.
- Comment cela ? Que veux-tu dire ?
- Eh bien, missié, je veux pa’ler du sca’abée – c’est tout.
- Le quoi ?
- Le sca’abée – je suis sû’ et ce’tain que Missié Will a été mo’d du quelque pa’ à la tête pa’ ce sca’abée d’o’.
- Et qu’est-ce qui te fais penser cela, Jupiter ?
- Toutes ces g’iffes, missié, et cette bouche aussi. J’ai jamais vu un sca’abée aussi endiablé – Il f’appe et mo’d tout ce qui passe à po’tée de lui. Missié Will l’avait captu’é, mais il a dû le laisser ‘epa’tir bien vite, j’vous le dis – c’est là qu’il a dû êt’ mo’d du. La bouche de ce sca’abée avait quelque chose qui me ‘evenait pas, alo’s j’ai pas voulu le p’end’e avec les doigts, mais je l’ai att’apé avec un mo’ceau de papier que j’ai t’ouvé. Je l’ai emballé dans le papier avec un petit bout de papier dans la bouche – c’est comme ça que j’ai fait.
- Et tu penses donc que ton maître a vraiment été mordu par le scarabée et que cette morsure l’a rendu malade ?
- J’pense ‘ien du tout. J’le sens\*. Pou’quoi il ‘êve tout le temps d’o’, si c’est pas pa’ce qu’il a été mo’d du par le sca’abée d’o’ ? J’avais déjà entendu pa’ler de ces sca’abées d’o’ avant.

\* [N.d.t.] Il y a un jeu de mot intraduisible. Dans le langage de Jupiter, Poe écrit *I nose* (nez) au lieu de *I know*.

(Christian Garcin et Thierry Gillibœuf, *Le Scarabée d’or*, 2019)

### Bibliographie des traductions citées :

William L. Hughes, *Le Cauchemar*, in *Le Journal des faits*, 19 avril 1851.  
 Charles Baudelaire, in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951.

William L. Hughes, in *Œuvres choisies d'Edgar Poë* (traduction nouvelle), Paris, A. Hennuyer, 1885.

Félix Rabbe, in *De la filouterie considérée comme science exacte* (1887), rééd. Garnier-Flammarion, 2015.

Pierre Bondil et Johanne Le Ray, in *La Chute de la maison Usher et autres histoires*, Paris, Gallmeister, 2018, et *Le Chat noir et autres histoires*, 2019.

Christian Garcin et Thierry Gillibœuf, in *Nouvelles intégrales, tome I (1831-1839)*, Paris, Phébus, 2018, et *Nouvelles intégrales, tome II (1840-1844)*, Paris, Phébus, 2019.



ATELIER  
DE TRADUCTION  
POÉTIQUE  
SINOPHONE

Entretien  
avec Sandrine Marchand  
Propos recueillis par  
Emmanuelle Péchenart

*Sandrine Marchand a créé et anime un atelier de traduction, « Traduire le poème sinophone », au sein de l'Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS/ENS, équipe Multilinguisme, Traduction, Création).*

**Emmanuelle Péchenart : Sandrine, l'atelier que tu as mis en place se poursuit depuis cinq ans. Quelle idée a présidé à sa création ?**

**Sandrine Marchand :** L'idée a germé en 2014 ; il s'agissait de libérer un espace réservé à la traduction de poésie, d'offrir un temps long, lent, dans un lieu réservé, à l'écart. Je cherchais à mieux respirer et à offrir à toute personne qui le souhaitait un « bol d'air » en traduction, loin du travail de forçat soumis aux contraintes éditoriales, loin de tout... Je souhaitais aussi mettre la poésie à l'honneur, et considérer la traduction comme une création à part entière : faire que le traducteur devienne poète en traduisant de la poésie et que le poète devienne traducteur. Pour cette raison, l'atelier commence toujours par la lecture de poésie contemporaine en langue française, car si on ne lit pas ses contemporains, comment peut-on prétendre traduire de la poésie étrangère contemporaine ou moderne ?

La question qui se posait souvent était en effet : pourquoi fait-on appel à un poète qui ne connaît pas la langue étrangère pour traduire un poète et non à un traducteur ? Qu'est-ce que le poète possède de plus que le traducteur ? Est-ce justifié ? Si oui, pourquoi ? Et comment, dès lors, se rapprocher du poète pour traduire la poésie ? C'est pourquoi l'atelier s'adresse aux non-sinisants aussi bien qu'aux sinisants ; en effet, je ne demande pas aux participants de connaître

la langue chinoise mais de s'intéresser, au sens fort, à la poésie, au processus de création et/ou de traduction. Les non-sinisants qui ont participé à l'atelier, du fait qu'ils ne sont pas rivés au lexique, au dictionnaire, à leur savoir, en écoutant les réflexions des sinisants, entendent les mots autrement, apportent toujours beaucoup à la traduction par leur sensibilité, leur liberté, leur absence de crainte. Qu'est-ce qui vient alors de surcroît ? La vie du poème.

Une autre caractéristique de l'atelier repose sur le fait de traduire en commun. Cela doit aussi être un moment de convivialité, de travail partagé, sans jugement, dans le simple plaisir du traduire. Il s'agit de briser l'isolement du traducteur qui, en général, est seul avec son texte. Communiquer par Internet, quelle que soit la manière, ne constitue pas à mon sens la fin de cet isolement, mais son renforcement.

L'expérience commune plutôt que collective est très importante aussi pour briser un autre *habitus*, un autre *topos*, propre à l'activité de traduction : la critique réductrice. Quand on traduit ensemble, ce réflexe est paralysé, il n'a plus de sens, et à partir de ce moment-là, on peut apprécier de manière très différente l'acte de traduire ; on découvre la beauté du traduire, c'est-à-dire sa variation infinie, son déploiement en de multiples directions. La lecture à voix haute, puis le travail critique du texte, minutieux et toujours sous forme de discussion, donnent lieu à différentes versions qui sont comme complémentaires et toutes légitimes. On s'étonne alors des six, huit traductions possibles d'un même poème, chacune avec sa tonalité, son accueil, son rythme et sa familiarité. On sait qu'il n'y a pas d'erreur à pointer – grand soulagement. Alors seulement l'exigence que l'on attend de soi-même grandit.

### **E. P. : Comment s'organise l'année ?**

**S. M. :** Il y a six séances par an, qui se répartissent une fois par mois entre janvier et juin ; lors de ces séances, nous proposons des poèmes à lire, traduire et écrire en commun. Chaque fois, c'est un nouveau poème, que l'on traduit entièrement et que l'on peut aussi reprendre chez soi à sa guise.

En général, je propose le poète à traduire, mais il est souvent arrivé

que les participants apportent un poème d'un auteur qu'ils apprécient et parfois connaissent personnellement. La dernière séance de l'année est particulière, une journée entière consacrée à la traduction. Chaque année, cette journée se déroule de manière différente. On a pu y écouter des traducteurs venus partager leurs réflexions sur la traduction : en 2017, avec Mathilde Vischer et Noël Dutrait par exemple, ou encore, en 2018, la deuxième partie de la journée s'est transformée en atelier d'écriture, sur le thème des poèmes choisis pour plusieurs séances (typhons). L'écriture, voilà un terme qui permet de réconcilier création et traduction.

**E. P. : Qui participe à l'atelier ? Des étudiants ont-ils l'occasion de venir assister, ou participer, et si oui, de quelle université sont-ils issus ?**

**S. M. :** Les participants ne sont pas toujours les mêmes, mais quelques fidèles suivent l'atelier depuis le début. Cette fluctuation est normale, puisqu'il n'y a pas d'obligation d'assiduité, pas d'évaluation, ni de récompense, ni de servitude volontaire. Certains ne viennent qu'une fois, mais c'est très rare, en général on a envie de revenir. Les participants sont le plus souvent eux-mêmes traducteurs.trices, d'une langue ou d'une autre, anglais, coréen, langue africaine, allemand... Ce sont aussi des étudiants en chinois, en Master ou en thèse, qui viennent des départements de langue chinoise ou de littérature comparée. Ils sont d'origine chinoise ou taïwanaise, ou française. Certains viennent de l'Université d'Artois où j'enseigne. Je leur propose ce périple à la capitale, histoire de prendre un bol d'air, eux aussi.

**E. P. : Et les poètes que vous traduisez, qui sont-ils ? Participent-ils ?**

**S. M. :** Nous traduisons souvent des poètes et poétesses d'aujourd'hui, qu'ils vivent en Chine populaire, à Hong Kong, à Taïwan ou en France, et nous avons parfois la chance de traduire en leur présence. Ce fut le cas pour Walis Nokan et Liao Mei-hsuan, puis Ch'en Yü-hung, originaires de Taïwan, ainsi que pour Meng Ming, poète chinois vivant à Paris et lui-même traducteur de poésie en différentes

langues européennes. Quand le poète est présent, nous pouvons l'interroger directement, et nous nous rendons encore mieux compte à quel point l'écrivain et le traducteur ne font qu'un. Ils partagent les mêmes doutes, recherchent la multiplicité du sens et l'écho avec les sonorités sans toujours savoir pourquoi, ni où ils vont. On se rend compte qu'il n'est pas nécessaire de « tout comprendre » pour traduire, la compréhension reste en mouvement, elle fluctue avec le poème, avec sa voix. À les écouter, on doit se sentir encore plus libre de traduire, c'est-à-dire plus confiant en sa propre écoute de la langue et de son imaginaire.

### **E. P. : Comment se déroule une séance ?**

**S. M. :** On commence toujours par lire de la poésie contemporaine en langue française, choisie en rapport avec le poème du jour. Il s'agit à la fois de se donner le « la », d'entendre un rythme poétique contemporain (en général nous traduisons de la poésie contemporaine), de voir comment les mots dansent et se répondent, et de garder tout cela en mémoire pour la suite. Puis on lit des traductions du poète que l'on va aborder et l'on donne quelques éléments biographiques.

Ensuite on lit le poème en chinois à voix haute. On commence alors à traduire mot à mot, oralement, le poème choisi. Une manière de débroussailler le terrain, vérifier que les mots ont bien le sens que nous croyons qu'ils ont. Enfin vient le moment où l'on se met véritablement à traduire, chacun de son côté tout en se donnant la possibilité, à tout moment, de poser des questions, sur un mot, sur un son, sur la mise en forme, ou encore sur le contexte. Souvent on s'aperçoit que l'on achoppe face aux mêmes obstacles, cependant chacun va les résoudre différemment. Je pense alors à ce qu'a écrit Roland Barthes : « Face aux tâches normatives de la traduction automatique, la littérature pourrait se définir comme l'ensemble des cas insolubles offerts à la machine. » Le premier jet terminé, nous lisons la traduction en son premier état, et c'est toujours un émerveillement d'entendre une traduction complètement différente de celle que l'on a pu effectuer, d'être à l'écoute de tant de possibilités, toutes aussi minutieuses, pour un même vers, un même mot. L'es-

prit se déploie et l'activité de traduction semble elle-même s'enrichir et s'épanouir. Peut-être faut-il avoir participé à plusieurs ateliers pour comprendre comment cet exercice travaille en nous, ouvre de nouveaux cheminements dans notre pratique et notre manière d'envisager le texte à traduire. Citons Wang Wen-hsing : « Flaubert considère qu'en ce qui concerne le langage, chaque mot doit être différent du suivant, de même chaque feuille d'un arbre, car chaque feuille d'arbre est à la fois identique et différente. » Le poème et le poème traduit sont, de même, deux feuilles d'un même arbre.

**E. P. : Je suis devenue une fidèle de ton atelier, et je sais quelle effervescence de réflexion et d'inspiration il provoque chez les participants. Chaque fois, de multiples versions d'un même poème émergent, après un travail de réflexion collectif, puis individuel. Il y a là, souvent, une remise en question du travail déjà effectué en matière de traduction de la poésie chinoise moderne, courageusement mené par des traducteurs et des éditeurs, mais souvent dans une solitude et une urgence qui nous laissent sur notre faim. Ton atelier, grâce au dispositif qui est sa spécificité, nous rend la lenteur, et l'espace commun qui permet le travail de lecture à haute voix et les versions polyphoniques proposées ensuite, tout ce qui nous manque si cruellement dans notre travail quotidien. Tout cela pourrait-il donner matière à une publication ?**

**S. M. :** J'espère bien pouvoir rassembler toutes ces lectures et variations traductives, auxquelles on ajouterait les réflexions des traducteurs ayant participé à l'atelier afin de prendre la mesure de la part de création dans la traduction, de la façon dont notre rapport au poème a évolué dans la traduction en commun et en présence de l'auteur. A-t-on été emporté par le mouvement de la langue, par son inachèvement ? Est-ce que l'on éprouve une forme de libération, de confiance, mais surtout, avons-nous plus encore envie de lire de la poésie, de nous familiariser avec son monde qui est aussi son langage, traduire étant aussi une forme de lecture partagée ? Et le rêve serait de traduire chaque matin au réveil, un poème...

**Petit « Côte à côte » à partir de l'atelier du 12 juin 2017, auquel participaient :**

Claire Riffaert, Mick Gewinner, Frédéric Grellier, Noël Dutrait, Emmanuelle Péchenart, Julie Leleu, Gwennaël Gaffric, Wang Chien-hui, Coraline Jortay, Sandrine Marchand, Simona Gallo et Mathilde Vischer.

Traduction d'un poème de Fei Ming 廢名 (1901-1967), né au Hubei. Après avoir été instituteur, il a enseigné à l'université. Avant 1949, il écrivait des nouvelles, des essais et des poèmes. Après 1949, il a abandonné la création. Inspiré par le bouddhisme Chan, le style poétique de Fei Ming tend à la concision, à la simplicité et au détachement.

Titre du poème : Ji Zhilin 寄之琳 (1937)  
[Bian Zhilin (1910-2000) est un ami poète de l'auteur]

我說給江南詩人寫一封信去，  
乃窺見院子裏一株樹葉的疏影，  
他們寫了日午一封信。

我想寫一首詩，  
猶如日，猶如月，  
猶如午陰，  
猶如無邊落木蕭蕭下， ——  
我的詩情沒有兩個葉子。

**À Zhilin**

Je voulais qu'on écrive au poète du Jiangnan  
J'ai aperçu le feuillage ombré de l'arbre dans la cour  
A midi, la lettre était écrite  
J'imagine des vers lunaires, des vers solaires,  
Des vers à l'ombre de midi  
Des vers qui bruissent comme le vent dans les feuilles mortes  
Mon poème couvre à peine une feuille

### À Chih-lin

Je dis : je vais écrire au poète du Chiang-nan,  
 Or je jette un coup d'œil à l'arbre dans la cour,  
 Voilà la lettre écrite par l'ombre de ses feuilles,  
 À la lumière de midi.  
 Je voulais écrire un poème,  
 Pareil au soleil, pareil à la lune, pareil aux ombres de midi,  
 Pareil à « l'incessant chuchotement des feuilles », –  
 De feuilles, ma poésie n'en a guère.

### Une lettre pour Zhilin

J'ai voulu écrire une lettre au poète du Jiang'nan,  
 Mais en scrutant les ombres clairsemées des arbres de ma cour,  
 J'ai vu qu'elles avaient écrit une lettre de midi.  
 Je voulais écrire un poème,  
 Un poème de soleil, un poème de lune,  
 Un poème d'ombre fraîche à midi.  
 Un poème comme le bruissement sans fin du vent du poète...  
 Mais dans mes poèmes, rares sont les feuilles des arbres.

### À Zhilin

Écrire une lettre au poète du Jiangnan  
 Découvrir alors dans la cour le clair-obscur des feuilles d'un arbre  
 Elles ont écrit une lettre d'après-midi  
 Désirer écrire un poème  
 à la manière du soleil, à la manière de la lune,  
 à la manière de l'ombre en plein midi  
 à la manière des chuchotements des feuilles chutant sans fin  
 Ma poésie n'a pas deux feuilles

### Un envoi à Zhilin

Je me propose l'écriture d'une lettre au poète du Jiangnan,  
 En entrevoyant dans la cour un arbre et l'ombre clairsemée de ses  
 feuillages,  
 Ils ont écrit au midi une lettre.  
 Je pense écrire un poème,  
 Comme le soleil, comme la lune,



Comme l'abri de la chaleur en plein jour  
Comme la chute sifflant au bord insondable de l'arbre, –  
Les feuilles me manquent dans mon esprit poétique,

### **À Zhilin**

Je le dis, j'écris une lettre au poète du Jiangnan  
quand mon regard se pose sur les ombres  
arborescentes, clairsemées, dans la cour  
qui composent une lettre du midi

Je voudrais écrire un poème  
tel le Soleil, telle la Lune  
telle l'ombre du midi  
tels les bruissements infinis des feuilles tourbillonnantes  
En vain. Mes poèmes ne sont que rameaux dénudés.

### **À Zhilin**

Et si j'écrivais une lettre au poète du Sud,  
J'observe les ombres des feuillages dans la cour,  
Ils ont tracé leur lettre de midi.  
Je voudrais écrire un poème,  
Comme si c'était le soleil,  
Comme si la lune,  
Comme l'ombre de midi,  
Comme si sifflait sans fin le vent dans les feuillages,  
Mais moi, mon poème n'a qu'une feuille.



# TRADUIRE GIONO EN ANGLAIS

Dossier élaboré par  
MAÏCA SANCONIE

I - La retraduction comme deuxième vie  
d'une œuvre : Giono en Amérique

II - Paul Eprile – Entretien avec Maïca Sanconie,  
Le Paraïs, mai 2019

III - Côte à côte

IV - Quelques emprunts de Giono  
à Walt Whitman relevés par Paul Eprile

V - Chronologie des œuvres de Giono  
traduites en anglais

## I - La retraduction comme deuxième vie d'une œuvre : Giono en Amérique

Parmi la vingtaine d'œuvres de Jean Giono traduites en anglais jusqu'à ce jour, seule l'une d'elles, *Colline*, a fait l'objet d'une retraduction – si l'on exclut la parution de *L'Homme qui plantait des arbres*, nouvelle traduite dans deux revues américaines, en 1954 (anonymement) puis en 1967 (par un défenseur de l'environnement et futur sénateur, Gaylord Nelson) –, avant d'être retraduite par Barbara Bray pour un éditeur britannique, The Harvill Press, en 1995.

*Colline* a été publié en France en 1929 chez Grasset, et traduit la même année sous le titre *Hill of Destiny* par Jacques Le Clercq, alors directeur de la maison d'édition Brentano's à New York. Pour ce roman, Giono sera le premier lauréat du Prix Brentano, créé lui aussi en 1929<sup>1</sup>. L'ouvrage a été retraduit en 2016 par le poète canadien Paul Eprile ; il est paru sous le titre *Hill* chez l'éditeur américain New York Review Books. En 2018, le même éditeur a publié une autre des traductions de Paul Eprile, *Melville : A Novel (Pour saluer Melville)*, qui a remporté le French-American Foundation Translation Prize.

Paul Eprile vient d'achever la traduction des *Grands Chemins (The Open Road)*, qui paraîtra en 2021, toujours chez le même éditeur ; grâce à une subvention du CNL, P. Eprile a pu terminer sa traduction

---

<sup>1</sup> Voir l'article de Florence Atindogbe et Danièle Thévenin, « La "carrière américaine" de Jean Giono », in *Revue Giono* n° 7, 2013-2014, p. 101-122.

---

durant un séjour de deux mois à Manosque, ville où Giono a toujours vécu et travaillé.

En près d'un siècle, dix-sept traducteurs (dix-huit si l'on sépare l'entité traductive Henri Fluchère – Geoffrey Myers) se sont donc succédé pour traduire la voix de Giono, pour douze éditeurs et deux revues. On remarquera d'ailleurs un souci d'explicitation de certains titres (privilège des éditeurs...), au moins pour sept romans, parfois à l'encontre de l'esprit gionien. Du vivant de l'auteur, les universitaires Henri Fluchère et Katherine Allen Clarke ont chacun tenté d'organiser une logique éditoriale de ces traductions vers l'anglais, entretenant une certaine rivalité que Giono a semblé ignorer. Mais les faibles ventes ont fini par décourager les éditeurs concernés. Il semblerait donc que les traductions ultérieures soient le fait d'initiatives individuelles. La plus récente est remarquable en ce qu'elle a abouti à réhabiliter l'œuvre de Giono aux États-Unis, provoquant déjà trois autres traductions et de nombreuses réactions passionnées dans le monde des livres américain.

La démarche de Paul Eprile est essentiellement poétique : conquis lors d'un séjour en France par la découverte d'un roman de Giono (*Les Grands Chemins*) dans une librairie toulousaine, il traduit en poète, privilégiant l'expressivité et le rythme gioniens. Giono avait eu la même approche enthousiaste pour la traduction de *Moby Dick*, entreprise à la fin des années 1930 pour les *Cahiers du Contadour*, avec Lucien Jacques et Joan Smith<sup>2</sup>. Il y a donc un cheminement créateur entre les deux hommes, une fécondité intemporelle propre à l'écriture de Giono et soutenue par le travail constant de l'association des Amis de Jean Giono, fondée peu après sa mort<sup>3</sup>.

---

2 Voir Isabelle Genin, « Giono, traducteur de *Moby Dick* », in *Revue Giono*, p. 282-300.

3 Créée en 1972, l'association Les Amis de Jean Giono, forte de 600 adhérents, s'attache à promouvoir la lecture et la connaissance de l'œuvre de Jean Giono. Elle organise chaque été, à Manosque, les Rencontres Giono, un festival littéraire et artistique. C'est lors d'une de ces rencontres que Paul Eprile a pu faire connaître sa traduction de *Colline*. Depuis 2007, l'association édite la *Revue Giono*, publication annuelle, composée d'inédits et textes rares de Giono, de témoignages, de documents et d'études critiques

---

Ce dossier, composé d'une interview de Paul Eprile et d'un Côte à côte établi par ce dernier, ainsi que d'un aperçu des emprunts à Whitman, se propose de rendre compte de cette re-création, qui souligne également les liens entre le grand écrivain français et deux géants de la littérature américaine : Walt Whitman et William Faulkner<sup>4</sup>. En ce qui concerne Whitman, P. Eprile donne un bref aperçu de cette intertextualité. Comme Eprile le suggère également dans son entretien, l'influence de Faulkner a été déterminante pour Giono, lui offrant la possibilité d'« expériences narratives inédites »<sup>5</sup> ainsi que le partage d'un Sud imaginaire<sup>6</sup>.

---

4 Signalons deux articles de Grégoire Lacaze, « Analyse linguistique et stylistique des traductions américaines de *Colline* de Jean Giono », in Michel Bertrand et André Not, dir., *Patrimoines gioniens*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, coll. « Textuelles », 2018, p.119-137, ainsi qu'un entretien avec Paul Eprile dans cette même revue p. 139-146.

5 Voir l'article de Jacques Mény, « Giono lecteur de Faulkner », in *Revue Giono*, *ibid.*, p. 243.

6 Voir l'article de Maxime Aillaud, « Fantasmés et territoires, le Sud imaginaire de Jean Giono, William Faulkner et Pierre Michon », in *Revue Giono*, *ibid.*, p. 316-325.

---

## II - Paul Eprile

### Entretien avec Maïca Sanconie, Le Paradis, mai 2019

*Né à London, Ontario (Canada), en 1954, Paul Eprile habite dans un vieux verger sur l'Escarpement de Niagara au nord-ouest de Toronto. Ancien éditeur (Between the Lines, et Canadian Scholars Press), il se concentre depuis une décennie sur la traduction littéraire du français vers l'anglais, notamment de l'œuvre de Jean Giono. Au moment de l'entretien, il traduit Les Grands Chemins.*

*Le Paradis est le nom de la maison de Jean Giono à Manosque, aujourd'hui siège de l'association Les Amis de Jean Giono. Inscrite aux monuments historiques, elle est labellisée « Maisons des Illustres » et « Patrimoine du XX<sup>e</sup> siècle ».*

**M. S. :** Il s'agit de ta troisième traduction d'une œuvre de Giono. Quelle relation entretiens-tu avec Giono, à présent ?

**P. E. :** À présent, j'ai l'impression d'être entré dans son corps et dans son esprit, comme il le dit à propos de Melville dans *Pour saluer Melville* ; il dit avoir eu l'impression d'entrer dans Melville [sic] comme dans un grand manteau. Je sens la même chose, après avoir travaillé pendant plus de 10 ans, 12 ans peut-être, après des milliers de mots... J'ai l'impression d'être un ami. D'ailleurs nous sommes ici à l'association des Amis de Jean Giono, à laquelle j'appartiens.

**M. S. :** Tu as travaillé ici, au Paraïs ?

**P. E. :** Je n'y ai pas vraiment travaillé, mais j'y suis venu plusieurs fois, et cela m'inspire. J'ai eu l'occasion d'y passer quelques jours pendant les rencontres Giono en 2013. C'était presque magique, parce que j'étais totalement entouré de souvenirs, d'impressions... La bibliothèque de Giono était littéralement au-dessus de mon lit et je dormais sous cette collection incroyable. La plus grande partie de mon travail, je l'ai faite chez nous, au Canada. Je suis ici pour travailler sur mon projet actuel, la traduction des *Grands Chemins*. Avant de venir en France, j'avais déjà achevé un brouillon complet. Je fais toujours énormément de révisions, je cherche les mots qui sonnent idiomatiques en anglais. Ici, depuis deux mois, j'ai fait encore deux révisions complètes de ma traduction. Ce qui m'aide beaucoup, quand je suis arrivé à un brouillon dont je suis assez satisfait, c'est d'écouter ma femme lire ma traduction. Nous faisons quelques changements ensemble parce qu'elle a une très bonne oreille et la lecture révèle s'il y a des problèmes... C'est une grande chance pour moi de rester à Manosque tout près du Paraïs et de rencontrer des gens de l'association, notamment Jacques Mény [son président].

**M. S. :** Dans ton interview avec Guillaume Lacaze, parue dans *Patrimoines gioniens*, tu dis avoir eu le désir de traduire Giono pour « pénétrer les mystères de sa langue ». Comment qualifierais-tu cette langue ?

**P. E. :** Je ne veux pas me montrer trop romanesque, mais c'est vraiment une langue qui vient de la terre, qui a des racines profondes dans la vie des gens de la région, surtout des paysans, et pas seulement parce que *Les Grands Chemins* est un roman contemporain, où le langage est un langage de la vie quotidienne. C'est quelque chose qui émerge d'un environnement, de la vie des gens, qui n'est pas très cérébral. Pourtant Giono est aussi très cérébral. Cela semble un peu contradictoire, n'est-ce pas ? Il avait un esprit très insolite. Ces deux tendances étaient toujours présentes chez lui. C'est quelque chose de très sensuel et de très... concret. Des pensées jaillissaient, des visions qu'il réussissait à combiner à cette sensualité. Pour revenir à la



question, au début, ce langage me paraissait plutôt pittoresque, descriptif. Il y avait beaucoup d'expressions, de locutions que je ne connaissais pas, parce que la plupart ne sont pas connues des Français d'aujourd'hui, et il m'a fallu faire des recherches... Les dictionnaires ne m'ont pas vraiment aidé, même le *Robert des expressions et locutions*, parce que ces expressions ne figurent pas dans les dictionnaires. Par exemple, pour *Colline*, où il y a beaucoup de mots en provençal, j'ai utilisé mon dictionnaire de latin et de grec ancien. C'est là que j'ai trouvé les racines de ces mots. Internet est aussi indispensable, car je peux y trouver beaucoup d'exemples. Dans *Colline*, il y a un personnage qui s'appelle Janet. En anglais, c'est un prénom de femme uniquement, et le garder pouvait créer la confusion auprès du lectorat anglais<sup>7</sup>. Donc j'ai cherché à savoir si c'était vraiment un prénom courant en France au début du XX<sup>e</sup> siècle. Sur Internet, j'ai pu consulter les recensements en France et constater que Janet était bien un prénom d'homme. En introduisant le pronom masculin *he* dès sa première occurrence, il a été absolument clair qu'il s'agissait d'un homme. Je n'aime pas les notes de bas de page dans un texte littéraire. Mais revenons au langage... Les trois livres que j'ai traduits sont vraiment différents. *Colline* est un poème, comme Giono l'a dit lui-même<sup>8</sup> ; c'est un poème dont le langage est très pittoresque et les rythmes aussi. *Pour Saluer Melville* est une aventure, un mélange, un pastiche, mais il y a toujours cette qualité de jaillissement d'images et de pensées. Dans *Les Grands Chemins*, certains passages ressemblent à *Colline* ou à *Pour saluer Melville* mais c'est autre chose parce que tout le texte est énoncé par un narrateur, un homme, à la première personne du présent et dans un langage, comme je l'ai dit, très contemporain, très idiomatique. Avec, comme Jacques Mény l'a remarqué, deux ou trois expressions peu communes par page. Trouver des équivalents justes m'a demandé beaucoup d'efforts. (...)

---

7 Dans sa traduction, Jacques Le Clercq a transformé Janet en « Jadet ».

8 Giono : « *Colline* [est] en quelque sorte un poème en prose démesuré », in *Jean Giono, Œuvres romanesques complètes*, Tome I, édition de Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, Bibliothèque de la Pléiade, n° 230, Gallimard, Paris, 1971.

---

**M. S. :** Giono a été influencé par des écrivains américains, notamment Faulkner et Walt Whitman. À ton avis, y a-t-il un écrivain de langue anglaise avec lequel il aurait une parenté – musicale, ou matérielle ? Avec lequel on pourrait le comparer ?

**P. E. :** Tu viens de nommer les deux écrivains les plus manifestement proches de lui, mais en ce qui concerne *Les Grands Chemins*, il y a aussi Steinbeck, un écrivain couronné de succès, au style très sec et très concret ; nous savons que Giono a lu *Of Mice and Men... Des souris et des hommes*, et qu'il en a emprunté quelques éléments, comme l'assassinat à la fin du roman. Mais je crois que c'est toujours avec Whitman qu'il partage cette énergie, cet appétit pour l'expérience, pour le monde. C'est toujours là dans Giono. Avec Faulkner, je crois qu'il a peut-être ressenti une grande ouverture, la permission de prendre le large... quelque chose comme « vogue la galère ». Le flux de conscience. Giono s'y adonne très souvent. Il y a aussi Joyce, mais il n'y a pas beaucoup de similarités entre Joyce et Giono. Tandis qu'entre Faulkner et Giono, oui.

**M. S. :** Est-ce qu'il t'arrive de lire des passages de Faulkner ou de Whitman pour t'aider à traduire ?

**P. E. :** Oui. J'ai lu *Of mice and men* seulement lorsque j'ai commencé à traduire *Les Grands Chemins*. Je connaissais déjà très bien Whitman. D'ailleurs, la première fois que j'ai rencontré Jacques Meny, je lui ai parlé d'une découverte que j'avais faite en traduisant *Colline*. À cette époque, je ne savais pas encore que Giono était amateur de Whitman, mais moi je l'étais. J'ai remarqué une phrase du poème très célèbre de Whitman « *Song of myself* », qui apparaissait, traduite littéralement, à la deuxième page de *Colline*. J'ai donc décidé de remplacer la traduction que j'ai faite par la citation exacte de Whitman<sup>9</sup>. Ça m'a donné un peu de plaisir...

---

9 Giono : « Puis, le vent dépasse les arbres, le silence apaise les feuillages, du museau grognon [les sangliots] cherchent les tétines » ; Whitman, in « *Song of Myself* » : « *The litter of the grunting sow as they tug at her teat* » ; traduction de Paul Eprile : « *Then the wind lets go of the trees, silence lulls the branches, and the litter of the grunting sow snort as they tug at her teats.* »

---

**M. S. :** À propos, est-ce que traduire ces trois livres a changé ta relation au français et /ou ta relation à ta langue maternelle ?

**P. E. :** Je suis certain d'être devenu un meilleur écrivain en anglais à cause de mon travail de traduction. Parce que je suis poète, j'ai écrit toute ma vie.

**M. S. :** Tes poèmes sont publiés ?

**P. E. :** Quelques-uns. Je viens de terminer un court recueil avec une amie, JoAnne McFarland, intitulé *Said I Meant/Meant I Said*, et en y travaillant j'ai senti que j'étais devenu bien plus habile dans mon utilisation de la langue anglaise. Parce qu'être traducteur, c'est comme être charpentier ; on démonte des éléments et on les remonte... J'ai aussi l'avantage d'avoir été non seulement éditeur, mais aussi correcteur. J'ai corrigé une grande quantité de manuscrits, de livres non littéraires et ça aussi, ça aide à traduire parce qu'on utilise les mêmes outils, pour faire des phrases plus claires, notamment. En fait, la traduction pour moi, c'est comme une formation d'architecte, de chimiste et de chef de cuisine... J'exagère sans doute mais... pas tant que ça.

**M. S. :** Et ta relation au français ?

**P. E. :** Évidemment, traduire a énormément élargi mes connaissances, surtout le vocabulaire. C'est drôle, quand je suis en France et que je parle avec des Français, j'ai des mots très insolites, qu'on trouve peut-être dans Balzac. Et moi je les utilise tous les jours, alors les gens ouvrent de grands yeux...

**M. S. :** Être traducteur est devenu un métier, pour toi ? Différent de tes deux autres métiers précédents ?

**P. E. :** Oui. Je pourrais dire que je l'ai choisi et que je l'ai créé pour moi. C'est très loin de la définition que j'avais de mon métier d'éditeur, ou des choses que j'avais faites avant. Je sens que ça me représente entièrement. Que ça convoque toutes mes compétences – comme correcteur, éditeur... Tout cela me sert et aussi, pour Giono,

le fait d'être jardinier, apiculteur, d'aimer la terre, d'habiter dans un verger, de vivre avec des animaux... Ça m'aide énormément. Il y a sans doute beaucoup de personnes dont le français est meilleur, mais Giono leur échapperait parce que c'est une langue de la terre, qui vient de la terre...

**M. S. :** Quand je suis dans ce paysage proche de Manosque, j'ai l'impression d'être dans un livre de Giono. Est-ce que tu ressens que le paysage te nourrit ?

**P. E. :** C'est pour cela qu'il a été très important pour moi de séjourner ici en Provence quand j'ai commencé à traduire *Colline*. Ma femme et moi, nous avons accompli tout un itinéraire pour découvrir les lieux où se déroulait ce roman, et ça m'a énormément servi. Oui, ce paysage est vraiment un livre, il faut apprendre à le lire. Il y a des strates de connaissances... il y a la surface et après on pénètre dans l'histoire, il y a des vestiges. Tout cela est très inspirant pour moi.

**M. S. :** Dans ce métier de traducteur que tu as choisi, le fait de traduire un auteur célèbre te protège du statut habituel du traducteur, qui est d'être invisible, de servir le texte.

**P. E. :** Oui bien sûr, mais Giono n'est pas très connu en Amérique, de nos jours. Jacques Mény projetait de relancer son œuvre et, par chance, j'ai trouvé un éditeur qui connaissait l'importance de cet écrivain, et qui a soutenu ce projet. En France, j'ai reçu un soutien enthousiaste que je n'aurais sans doute pas trouvé si j'avais choisi de traduire un écrivain moins connu.

**M. S. :** Ton nom apparaît sur les couvertures des romans ?

**P. E. :** Pas encore. Pas pour les deux premiers, parce que je n'étais pas encore connu. Il apparaît sur la page de titre et sur la quatrième de couverture. Mais j'espère qu'après avoir reçu ce prix et avoir gagné un peu d'importance, cela se fera. En tout cas, ce n'est pas très important pour moi.

**M. S. :** Vraiment ? Pas pour ton ego, mais pour la reconnaissance de ton interprétation ?

**P. E. :** Je serais très étonné qu'il y ait une autre personne dans le monde capable de traduire *Les Grands Chemins* comme je l'ai fait, parce que c'est le troisième roman de Giono que je traduais et que j'ai eu le soutien des gens d'ici. Alors oui, ce serait juste qu'on me reconnaisse à ce titre, mais c'est secondaire. Ce n'était pas dans mon contrat.

**M. S. :** On peut donc dire que pour toi, la traduction est une création ?

**P. E. :** Oui. C'est un sujet de débat, bien sûr, et je ne suis pas très au courant des débats savants qui se déroulent aujourd'hui. Mais j'estime qu'il faut essayer de saisir l'expression, la pensée et l'intention de l'auteur, surtout avec un texte très poétique – ce qui veut dire qu'il faut créer quelque chose de nouveau, en effet. Ce n'est pas pour autant que le texte source n'est qu'un prétexte. Le texte source, c'est la source. Et on essaie de canaliser la plus grande partie de cette source sans en dévier le cours. Si on regarde une traduction comme celle de *Colline*, faite en 1929 par un Français à New York dans un anglais drôle, comique, et qui a été un succès à son époque, qui a reçu un prix, aujourd'hui, ça ne fonctionne plus. Ce qui me fait aussi dire qu'à mon avis, tout ouvrage littéraire de valeur doit être retraduit des années après. Je ne sais pas combien de temps exactement, mais l'esprit change, le langage change, et même si le texte original reste toujours le même, son interprétation change. C'est comme pour la musique. Il y a des partitions, des compositions, et des artistes qui les interprètent sans cesse différemment. Une interprétation relève d'un goût, et aussi d'une époque, et donc pour répondre un peu plus brièvement, oui, je crois que la traduction est une création, mais une création qui n'existe pas indépendamment de la source. Il faut toujours être lié à la source.

**M. S. :** As-tu d'autres projets de traduction ? Aimerais-tu traduire d'autres auteurs ?

**P. E. :** J'aimerais beaucoup traduire *L'Iris de Suze*, parce que ce roman n'a jamais été traduit. Avec les problèmes de langue qu'il soulèvera, ça me demanderait probablement trois ou quatre ans.

**M. S. :** Quels sont tes outils de travail, en plus de ceux que tu as déjà mentionnés ?

**P. E. :** Ce dont je me sers le plus souvent, c'est la lexicographie en ligne du Centre national de ressources textuelles et linguistiques (CNRTL). Pour moi, c'est mieux que le *Robert*, parce qu'il y a davantage de citations. Je n'ai pas encore acheté le *Robert* en ligne, mais j'ai l'édition imprimée. Le site du CNRTL propose beaucoup plus d'expressions et de citations, et incroyablement, un grand nombre de citations de Giono parce qu'il a été pratiquement le seul à employer certaines de ces expressions. J'utilise toujours des dictionnaires anglais, le *Webster* – en ligne – me convient car, mon éditeur étant américain, l'anglais de sa maison d'édition est américain. J'essaye donc de me conformer à la langue américaine tout en utilisant la graphie britannique utilisée au Canada, comme *colour* au lieu de *color*. Je suis aussi abonné à l'*Oxford English Dictionary* en ligne, ce qui me permet de suivre une règle que je me suis fixée dès que j'ai commencé ces traductions. En anglais, je n'utilise que des mots qui étaient courants à la période où se déroulait le récit. Donc pour *Hill (Colline)*, j'ai veillé à ce que tout le vocabulaire utilisé soit courant au début du XX<sup>e</sup> siècle (jusqu'en 1928-1929), parce que sinon cela crée des tensions. En ce qui concerne *Pour saluer Melville*, la date la plus tardive était 1849, ce qui a été un peu plus difficile parce qu'un peu plus limité dans le temps. Pour *Les Grands Chemins*, la limite est 1950. Il y a beaucoup de choses qu'on ne disait pas à l'époque... J'utilise aussi l'application *Ngram Viewer*... Elle permet de trouver la fréquence d'utilisation d'un mot grâce à un graphique. Par exemple, en cherchant à savoir si l'expression *over the top* était courante en 1950, je vois qu'elle existait en 1800 et en 1920... Ces chiffres sont relatifs mais confirment que l'expression était courante. J'utilise cette application en même temps que l'*Oxford English Dictionary*, où il y a beaucoup de citations, avec leurs dates. Donc je peux voir si les dates concordent avec mon objectif.

**M. S. :** Es-tu musicien ?

**P. E. :** Oui. Je joue de la flûte à bec, et aussi de la guitare, mais pas très bien. J'ai joué de la musique baroque. J'écoute beaucoup de musique, classique et contemporaine. J'adore ça.

**M. S. :** L'écrivain et traducteur Erri de Luca dit qu'un bon traducteur doit savoir chanter juste...

**P. E. :** Je suis d'accord, vraiment, parce que la bonne littérature, dans n'importe quel genre - je parle de la littérature créative, doit avoir de la musique, selon moi. C'est comme quelque chose qui coule à l'intérieur, et sans cette musique ça ne marche pas.

### III - Côte à côte – Deux passages de *Colline* par Jacques Le Clercq (1929) et Paul Eprile (2016)

1.

« Les serpents, je te dis. Ceux de mes doigts. J'ai des serpents dans les doigts. Je sens les écailles passer dans ma viande. »  
Son petit rire craque comme une pomme de pin qu'on écrase.  
« Je les guette. Quand leur tête est au ras de l'ongle, je la serre, je la tire, toute la bête sort, alors je la jette par terre. Pendant ce temps, l'autre monte dedans le doigt ; je la tire, et je la jette aussi. C'est un long travail, mais quand ma main sera vide, j'aurai plus de mal. »

Jean Giono, *Colline*, p. 137-138.

*"Serpents, I tell ye. Those in my fingers. I can feel their scales wrigglin' through the meat of my fingers."*

*His thin laugh crackles like a pine cone crushed underfoot.*

*"I'm lyin' in wait for 'em: when their heads bob up 'n a line with my nail, I squeeze hard, and the entire beast comes oozin' out. Then I toss 'un down to the floor. Happens meantime a fresh 'un climbs into my fingers; then I've to pull 'un out too and toss 'un onto the floor beside th' other. It's a long job, but when my hand's empty, I'll be havin' no more trouble at all."*

Jean Giono, *Hill of Destiny*, tr. Jacques Le Clercq, p. 34-35.



*“The snakes, I’m telling you. The ones in my fingers. I have snakes in my fingers. I can feel their scales scraping inside.”*

*He chuckles, like a pine nut crackles when you crush it.*

*“I’m on the lookout for them. When a head sticks out from under one of my nails, I grab it, I yank on it, the whole stinking vermin<sup>10</sup> comes out, and then I toss it on the ground. Meanwhile, another one comes up through my finger. I pull it out and I toss it down too. It’s a tiresome job, but when my hands are clear of them I won’t feel so rotten anymore.”*

Jean Giono, *Hill*, tr. Paul Eprile, p. 17-18.

2.

*Maintenant, c’est la nuit. La lumière vient de s’éteindre à la dernière fenêtre. Une grande étoile veille au-dessus de Lure.*

*De la peau qui tourne au vent de nuit et bourdonne comme un tambour, des larmes de sang noir pleurent dans l’herbe.*

Jean Giono, *Colline*, p. 218.

*Now, it is night. The light has just gone out at the last window. A great star watches over Lure.*

*From the skin, which turns in the night wind and throbs like a dream [sic]<sup>11</sup>, tears of black blood fall over the grass.*

Jean Giono, *Hill of Destiny*, tr. Jacques Le Clercq, p. 266.

*Now it’s night. The light has just faded from the last window. A large star keeps watch over Lure.*

*From the skin, which turns in the night and drones like a drum, tears of dark blood weep in the grass.*

Jean Giono, *Hill*, tr. Paul Eprile, p. 112.

---

<sup>10</sup> Paul Eprile souligne qu’il a pris ici la liberté de traduire « bête » par « stinking vermin », liberté prise en toute dernière relecture quand il « écoutait et interprétait plus librement les voix des personnages. Les termes *animal* ou *beast*, quoique plus littéraires, ne sonneraient ni naturels ni expressifs en anglais dans le contexte. »

<sup>11</sup> Commentaire de Paul Eprile : « Coquille, choix littéraire ou politique ? »

---

#### IV - Quelques emprunts de Giono à Walt Whitman relevés par Paul Eprile (et traduits en conséquence)

1.

La laie gronde sous les genévriers ; les sangliots, la bouche pleine de lait, pointent l'oreille vers les grands arbres qui gesticulent. Puis, le vent dépasse les arbres, le silence apaise les feuillages, du museau grognon ils cherchent les tétines.

Jean Giono, *Colline*, p. 127.

*The sharp-hoof'd moose of the north, the cat on the house-sill, the chickadee, the prairie-dog,  
The litter of the grunting sow as they tug at her teats,  
The brood of the turkey-hen and she with her half-spread wings,  
I see in them and myself the same old law.*

Walt Whitman, "Song of Myself," section 14.

*The wild boar groans under the junipers. Her babies, milk trickling from their mouths, prick their ears at the tall, gesticulating trees. Then the wind lets go of the trees, silence lulls the branches, and the litter of the grunting sow snort as they tug at her teats.*

Jean Giono, *Hill*, tr. Paul Eprile, p. 1.

2.

« Tu veux savoir ce qu'il faut faire, et tu ne connais pas seulement le monde où tu vis. Tu comprends que quelque chose est contre toi, et tu ne sais pas quoi. Tout ça parce que tu as regardé l'alentour sans te rendre compte. Je parie que tu n'as jamais pensé à la grande force ? La grande force des bêtes, des plantes et de la pierre.

La terre c'est pas fait pour toi, unique, à ton usance, sans fin, sans prendre l'avis du maître, de temps en temps... »

Jean Giono, *Colline*, p. 178.

*Do you know so much yourself that you call the meanest ignorant?  
Do you suppose you have a right to a good sight, and he or she has  
no right to a sight?*

*Do you think that matter has cohered together from its diffuse float,  
and the soil is on the surface,  
and water runs and vegetation sprouts,  
For you only, and not for him and her?*

Walt Whitman, "I Sing the Body Electric," part 6.

*"You want to know what you need to do, only you don't even know  
what kind of world you're living in. You realize something's against  
you, but you don't know what. And all this because you've been staring  
at what's around you without really seeing it. I bet you've never  
given any thought to the great power?"*

*"The great power of animals, plants, and rock.*

*"Earth isn't made for you alone to keep on using the way you've been  
used to, on and on, without getting some advice from the master  
every once in a while...."*

Jean Giono, *Hill*, tr. Paul Eprile, p. 65.

3.

« ...Y avait un bois, et pas encore le bruit de la hache, pas encore la serpe, pas le couteau, sur le coteau, le bois sur le coteau et pas la hache...

« Il voit les blessures, les coups de couteau et les crevures des haches et il les console. »

Jean Giono, *Colline*, p. 179.

*I see the blood washed entirely away from the axe,  
Both blade and helve are clean...*

Walt Whitman, "Song of the Broad-Axe", part 8.

*"...There were woods, and no sound of the axe yet, or of the pruning  
hook. No knife blade yet on the hillside. The woods on the hillside,  
and no axe...*

*"He sees their wounds—the knife stabs and the clefts from the axe—  
and he soothes them."*

Jean Giono, *Hill*, tr. Paul Eprile, p. 66-67.

## V - Chronologie des œuvres de Giono traduites en anglais

*Colline (Hill of Destiny)*, traduit par Jacques Le Clercq, Brentano's, 1929 – Prix Brentano, 1929 ; *Hill*, traduit par Paul Eprile, New York Review of Books, 2018.

*Un de Baumugnes (Lovers are never Losers)*, traduit par Jacques Le Clercq, Brentano's, New York, 1931.

*Le Chant du monde (The Song of the World)*, traduit par Henri Fluchère et Geoffrey Myers, The Viking Press, New York, 1937.

*Regain (Harvest)*, traduit par Henri Fluchère et Geoffrey Myers, The Viking Press, New York, 1939.

*Que ma joie demeure (Joy of Man's Desiring)*, traduit par Katherine Allen Clarke, The Viking Press, New York, 1940 ; Counterpoint, Berkeley, CA 1980.

*Jean le Bleu (Blue Boy)*, traduit par Katherine Allen Clarke, The Viking Press, New York, 1946.

*Le Hussard sur le toit (The Horseman on the Roof)*, traduit par Jonathan Griffin, Alfred A. Knopf, 1953 ; North Point Press – Farrar, Straus and S-Giroux, New York, 1983.

*L'Homme qui plantait des arbres (The Man Who Planted Hope and Grew Happiness)*, in *Vogue*, traduction anonyme, 15 mars 1954 ; traduit par Gaylord Nelson, in *Friends of Nature*, Brooksville, Maine, 1967 ; traduit par Barbara Bray, The Harvill Press, London, 1995.

*Le Moulin de Pologne (The Malediction)*, traduit par Peter de Mendelssohn, Criterion Books, New York, 1955 ; North Point Press, 1982.

*Notes sur l'affaire Dominici (The Dominici Affair)*, traduit par Peter de Mendelssohn, Museum Press, London, 1956.

*Le Bonheur fou (The Straw Man)*, traduit par Phyllis Johnson, Alfred A. Knopf, New York, 1959 ; The North Point Press, New York, 1983.

*Angelo*, traduit par Alma Elizabeth Munch, Peter Owen Publisher's, London, 1960.

*Le Désastre de Pavie (The Battle of Pavia)*, traduit par Alma Elizabeth Munch, Peter Owen Publisher's, London, 1965.

*Le Grand troupeau (To the Slaughterhouse)*, traduit par Norman Glass, Peter Owen Publisher's, London, 1969.

*Deux cavaliers de l'orage (Two Riders of the Storm)*, traduit par Alan Brown, Panther Books, London, 1969.

*Ennemonde*, traduit par David Le Vay, Peter Owen Publisher's, London, 1970.

*Voyage en Italie (An Italian Journey)*, traduit par John Cummings, Northwestern University Press – Marlboro Press, Evanston, Illinois, 1998.

*Solitude de la pitié (The Solitude of Compassion)*, traduit par Edward Ford, Seven Stories Press, New York, 2002.

*Le Serpent d'étoiles (The Serpent of Stars)*, traduit par Jody Gladding, Archipelago Books, New York, 2004.

*Pour saluer Melville (Melville: A Novel)* traduit par Paul Eprile, New York Review of Books, 2018, French-American Foundation's 2018 Translation Prize.

*Les Grands Chemins (The Open Road)*, traduit par Paul Eprile, New York Review of Books, à paraître en 2021.

*Un roi sans divertissement (A King Alone)*, traduit par Alyson Waters, New York Review of Books, à paraître en 2021.

*Journal de l'Occupation /Occupation Journal*, traduction de Jody Gladding, Archipelago Book, New York, à paraître en 2020.

*Fragments d'un paradis/Pieces of Paradise* (titre provisoire), traduction de Paul Eprile, Archipelago Books, New York, à paraître en 2022.

*Ennemonde/Ennemonde*, traduction de Bill Johnston, Archipelago Books, New York, à paraître en 2022.



CAFÉ, Collecte  
Aléatoire de  
Fragments  
Étrangers :  
genèse d'une  
revue

COLLECTIF



SUR LE MÉTIER

Pojd' pít kávu!  
Viens boire le café !

죽어서 천국에 간다는 얘기만큼이나 허황한 꿈이  
*Un rêve aussi illusoire qu'aller au paradis*

La revue *Café*, c'était une idée qui traînait depuis un moment au fond d'un tiroir. Créer une revue de littératures traduites : on ouvrait le tiroir, on y jetait un œil, puis on le refermait. Créer un collectif de traducteurs : ah, tiens, pourquoi pas ? Éditer des textes traduits de langues minorées : oui, c'est nécessaire, bon, que fait-on ? L'idée a continué de traîner mais nous allions lui lancer un regard de plus en plus souvent et elle semblait nous dire que c'était possible. Nous l'avons sortie de son tiroir, trébuchée de discussion en discussion et elle nous devenait de plus en plus familière, séduisant de plus en plus de monde.

*Sosem voltam az újítások megszállotja, de a hagyományos módszerek esetében nem váltak be*

*Je n'ai jamais été un obsédé des innovations, mais dans mon cas les méthodes traditionnelles ne se sont pas révélées efficaces*

Traducteurs et traductrices de langues sous-représentées dans l'édition française, formés à l'Inalco et à ses langues orientales, nous voulions agir en faveur de ces littératures oubliées. L'enjeu était mul-



tiplé : il s'agissait de mettre en commun nos compétences, nos aptitudes, pour créer un objet capable de recueillir et de diffuser des textes traduits. Ce faisant, nous luttions aussi pour la traduction elle-même : rendre visible un processus qui n'est pas le simple passage d'une langue à une autre mais une re-création littéraire. Mais pas seulement : nous voulions aussi expérimenter une manière de travailler collective et horizontale, et c'est peut-être là ce qui peut sembler le plus à l'opposé du métier de traducteur. Au-delà du traduire, il fallait partager toutes les tâches qui découlent de l'édition : démarcher, marchander, communiquer, raconter, rencontrer, diffuser, être présents dans les salons, les festivals, les librairies, un vrai défi, qui sous-tend un défi plus crucial encore : toucher de nouveaux lecteurs, laisser la traduction échapper à ses cercles de spécialistes, apporter ces textes traduits à un public le plus varié possible, proposer finalement quelque chose qui soit juste une revue et qui donne envie d'être lu.

よし、そうならば

*Bon, si c'est comme ça*

Nous avons donc créé la revue *Café* : Collecte Aléatoire de Fragments Étrangers. Des textes courts, traduits et rassemblés sur un thème commun. Pour ce premier numéro : « Futurs ». Nous étions onze, pour dix langues, dix manières de parler des futurs, dix littératures issues de traditions parfois radicalement différentes :

– *Kuinka on?*

– *Alors qu'en est-il ?*

Un poème persan qui, sur un ton messianique, raconte le quotidien d'une petite fille ; un récit kurde qui met le héros face à un dilemme : l'amour ou la lutte ? Une nouvelle tchèque qui accoude une jeune fille à une fenêtre et la laisse rêver à son avenir ; en grec, c'est la crise économique qui s'imisce dans le quotidien des personnages et disloque la réalité. Le futur, ce sont aussi des textes d'anticipation : en coréen, le capitalisme violemment critiqué à travers la description d'un monde dominé par le chômage ; dans la nouvelle hongroise, on aborde les sujets de la technologie et du féminisme avec une lucidité

grinçante ; c'est sur un ton tout aussi sarcastique que le texte finlandais parle de l'immortalité ; dans la science-fiction arabe, l'immortalité est vue sous un autre angle : c'est la disparition de Dieu qui a conduit le monde à sa perte ; en Chine, autant partir sur d'autres planètes, où l'existence semble bien différente ; enfin, un poème japonais s'interroge en partant du passé : après Fukushima, quel avenir ?

*Ces fragments n'ont pas eu l'occasion d'être rassemblés*

Dans leurs pays d'origine, certains des auteurs traduits sont déjà des classiques : Forough Farrokhzâd, avec *Quelqu'un qui ne ressemble à personne*, Karel Poláček, avec *Statistiques*, Tawfiq Al-Hakim, l'auteur de *En l'an un million* ; leurs textes côtoient des œuvres contemporaines reconnues : *Autocollant*, de Yannis Palavos, *Au travail*, de Cheon Myeong-Kwan, *Relation programmée*, de János Lackfi, *L'Employé de garde*, de Leena Krohn, *Les Planètes invisibles*, de Hao Jingfang ; *Cœur blessé* a été écrit en prison par Menaf Osman ; Arata Maeda n'est pas un poète mais un agriculteur et c'est dans le bulletin la coopérative agricole qu'il publie *Dans la peur invisible nous avons vu*.

درد می دهد ار ام مهس و

*Donner notre part à nous aussi*

L'objectif de cette revue est de donner la parole à ces littératures, souvent négligées, de les mettre en regard par le biais de la thématique, de raconter des cultures, des histoires, des conceptions, des existences, par le prisme de la littérature. Tous les textes sont précédés d'une brève introduction qui permet au lecteur peu familier de ces aires culturelles de mieux appréhender le contexte. S'ensuit un court extrait en langue originale dont la seule présence suffit à mettre en valeur l'étrangeté du texte et par là, l'activité du traducteur. Avec le concours de Clément Buée, notre graphiste, nous avons créé un objet qui se veut accueillant autant pour les textes que pour les lecteurs.

Zóρια  
C'est galère

D'un vague projet ressassé dans les cafés, *Café* commence à prendre forme à toute allure : les premiers textes traduits arrivent, les premières subventions, une proposition de couverture, nous rédigeons une préface, les traductions sont relues, corrigées, discutées, retravaillées, nous avons d'autres financements, les premiers devis d'imprimeurs, la prévente de la revue, il faut terminer les introductions, nous avons une date de lancement, il faut l'envoyer à l'impression, malheur ! il reste des coquilles, est-ce qu'on la recevra à temps ?

– *Va min ew pirtûk ji te re aniye !*  
– *Voilà, je t'ai apporté le livre !*

Et finalement, après un travail acharné, le 28 septembre 2019, nous lançons la revue *Café* à l'occasion de la journée mondiale de la traduction. Depuis, nous avons été présents à plusieurs salons et festivals littéraires et continuons de nous faufiler dans les manifestations culturelles. On nous a également fait une petite place en librairie, à Paris, mais aussi à Lille, à Nantes, à Toulouse.

؟ ان لپقتسم ام  
*Quel est notre futur ?*

Désormais rejoints par de nouveaux traducteurs et traductrices, nous avons dû réfléchir à l'organisation de l'association pour laisser une place à tous et continuer d'avancer dans la même direction. Nous poursuivons la diffusion du premier numéro et planchons sur le numéro 2 intitulé *Silence* : un thème avec lequel nous espérons continuer à faire du bruit.



DOSSIER  
QUOI DE  
NEUF À  
L'EST ?  
(2<sup>e</sup> partie)



Le retour du  
*Brave soldat Švejk*

BENOÎT MEUNIER

À plusieurs reprises, on m'a posé la question suivante : le soldat Švejk peut-il encore intéresser le lecteur français, et plus généralement les lecteurs du monde entier ? Jaroslav Hašek a-t-il encore quelque chose à dire à nos contemporains ? Il me semble que, pour s'en convaincre, il suffit de relire – ou de lire – Hašek : les quatre volumes des *Aventures du brave soldat Švejk*, mais aussi ses nouvelles, du moins les grand recueils<sup>1</sup>.

Oui, le brave soldat Švejk fait depuis longtemps partie des classiques de la littérature mondiale : est-il nécessaire de rappeler ici qu'il est régulièrement retraduit et réédité dans des dizaines de langues, et que d'excellentes traductions ont vu le jour ces dernières décennies dans les grandes langues européennes<sup>2</sup> ? J'évoquerai plutôt ma première rencontre personnelle avec ce personnage débonnaire : c'est au lycée, dans les années 1990, avant même de découvrir Prague et la littérature tchèque, que je me souviens avoir vu mes amis de section « L » se tenir les côtes à la lecture du roman, qu'ils avaient découvert avant moi... En l'occurrence, par l'intermédiaire de Brecht et de son *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*. Plus sérieusement, le volume annuel d'exemplaires écoulés en poche

---

1 Notamment *Dobrý Voják Švejk před válkou*, 1912, Trampoty pana Tenkráta, 1912, etc., souvent réédités.  
 2 *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg*, trad. A. Brousek, Reclam, Stuttgart, 2014 ; *Le vicende del bravo soldato Svejk*, trad. G. Dierna, Einaudi, Torino, 2010 ; *Las aventuras del buen soldado Svejk*, trad. M. Zgustova, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, etc.

---



chaque année en France par l'éditeur (de quelques centaines à plus d'un millier) depuis des décennies témoigne également du fait qu'on lit toujours ses *Aventures* ; il semble que les chiffres soient d'ailleurs bien supérieurs dans des langues comme l'allemand ou l'italien.

À la base de ce succès, il y a d'abord le personnage de Švejk et son ambiguïté fondamentale, qui donne au roman une grande part de sa valeur et de sa portée : comme chez Dostoïevski, on oscille entre plusieurs pôles, plusieurs interprétations. Švejk n'est ni idiot, ni roublard, il est les deux, tantôt l'un, tantôt l'autre ; et c'est ce mélange, ce « yin-yang », qui en fait un personnage à portée universelle. Bien sûr, contrairement aux types d'un Dostoïevski, Švejk n'a aucune psychologie : il est quasiment vide, vierge de passé, de mémoire, d'expériences ou de traumatismes ; de lui, on sait tout au plus où il habite, sa profession, et le fait qu'il a été réformé pour crétinisme. Švejk est avant tout un *être de langage*, comme d'ailleurs les autres personnages du roman ; plongé dans une situation, il agit comme un « miroir à malice » : il renvoie aux autres quelque chose, sans qu'on sache toujours précisément quoi, et ce reflet altéré (ainsi trouve-t-on ici toute la portée du passage où Švejk se contemple dans un miroir déformant, à la fin du Livre I<sup>3</sup>) a le don de provoquer des situations hilarantes et surtout révélatrices d'une absurdité, d'une bêtise, d'une méchanceté trop humaines. Ce langage qui caractérise chacun des personnages individuellement est d'ailleurs un des enjeux majeurs de la traduction (j'y reviendrai).

---

3 « Vous savez quoi, Švejk ? J'ai très envie de vous faire passer devant la cour martiale, répondit Lukáš avec un soupir. Mais ils vous relâcheraient certainement, car ils n'auraient jamais rien vu d'aussi incroyablement stupide. Regardez-vous dans un miroir. Votre expression idiote ne vous rend-elle pas malade ? Vous êtes le produit de la nature le plus sot que j'aie jamais vu. Allons, Švejk, dites-moi : vous plaisez-vous ? – Je déclare avec respect, mon Oberleutnant, que j'me plais pas dans ce miroir. Je suis tout de guingois, voyez. C'est pas un miroir gravé. C'est comme chez Staňek, le Chinois : là-bas, y'avait un miroir déformant, et, quand on se regardait dedans, ça donnait envie de dégoûter. La gueule de travers, la tête en forme d'auge à cochons, le ventre d'un chanoine qui picole trop, bref, une drôle d'allure. Un jour, monsieur le gouverneur est passé par là. Il s'est regardé dans le miroir, et y'a fallu le décrocher illico. » (p. 385)

---

Ainsi, Švejk agit souvent à rebours de ce qu'on attend de lui : au lieu de décourager un homme qui fait mine de vouloir se suicider, il l'encourage et lui prête sa ceinture pour se pendre, dévoilant du même coup l'hypocrisie de l'homme. Švejk agit comme un court-circuit qui projette une lumière directe sur les choses. Il est le grain de sable existentiel qui coince les rouages de l'administration austro-hongroise, de l'armée, de la Première Guerre mondiale, mais aussi des bonnes mœurs, de l'armée, de la morale bourgeoise : un trublion, plus ou moins malgré lui. Confronté, à l'instar du Joseph K. de Kafka, à une administration et une législation toutes-puissantes (le fameux « paragraphe ») et d'autant plus sévères qu'elles sont à bout de souffle, confronté au *pouvoir* sous toutes ses formes, à plus forte raison en tant que Tchèque au sein du système politique déséquilibré de l'Empire austro-hongrois, Švejk sauve son individualité, son intégrité en provoquant un éclat de rire universel, un rire aussi noir que blanc et qui secoue le monde entier.

On pense ici à certains archétypes littéraires : Till l'espiègle, par exemple, qui traverse lui aussi malicieusement la littérature d'Europe centrale et du Nord ; le Hloupý Honza (Jean le simplet, le nigaud) des contes tchèques, c'est-à-dire l'Ivan Dourak des contes russes, et qui n'est pas aussi idiot que semble l'indiquer son nom, puisque, au bout du compte, il tire toujours son épingle du jeu. On pense aussi à un Sancho Panza pour la bonhomie ; avec le père Ubu, Švejk a en commun le comportement amoral, apparemment idiot et surtout absurde, mais, contrairement à Ubu, Švejk n'est pas méchant ; avec l'Idiot de Dostoïevski, il partage la naïveté et la bonté, mais contrairement à lui, il est amoral, et heureux de l'être.

Bref, Švejk nous parle, et il nous parlera tant qu'il y aura des hommes : il nous parle de l'absurdité de la violence, de la guerre, des lois, de la bêtise humaine et de la méchanceté, mais aussi de l'hypocrisie des relations humaines, de la glotonnerie, de la cupidité, de la couardise... L'humour qui traverse le roman est avant tout un humour de situation à portée universelle ; plus ponctuellement, il peut s'agir d'un humour contextuel qui renvoie à des faits de société propres à l'Empire austro-hongrois (allusion à des chansons, des personnalités, des vêtements d'époque, etc.).

Si donc on lit encore Švejk, et s'il faut le lire, pourquoi le retraduire en français ? Remontons aux sources : comme l'explique Antoine Marès dans un article consacré à la réception de Hašek en France<sup>4</sup>, c'est au printemps 1931, dans les pages de *L'Humanité*, que Švejk (alors « Chvéik ») fait sa première apparition en France, sous forme de feuilleton (cinquante-quatre épisodes). Cette traduction est réalisée par Jindřich Hořejší (qui francise pour l'occasion son nom en « Henri » Hořejší) ; elle sera reprise l'année suivante, en 1932, chez Gallimard, sous le titre *Le Brave Soldat Chvéik*, et restera disponible jusqu'en 2018 en collection Folio. Les volumes suivants, quant à eux, sont traduits dans les années 1960, et fort différemment, par Claudia Ancelot : il s'agit des *Nouvelles Aventures du brave soldat Chvéik* (c'est-à-dire le livre II), toujours en Folio, et des *Dernières aventures du brave soldat Chvéik* (livres III et IV), cette fois dans la collection L'Imaginaire.

Comme on le voit, les volumes sont dépareillés, la traduction diffère ; le titre lui-même, *Osudy dobrého vojáka Švejka za první Světové Války*, commun aux quatre « livres » dans l'original, est ici traduit différemment en fonction des volumes, à tel point qu'un certain nombre de lecteurs français a probablement dû passer à côté du fait que le livre I est suivi de trois autres (on pourra s'en convaincre en lisant certains comptes rendus de lecteurs qui affirment que le roman s'achève à la fin du premier tome).

À ces problèmes d'ordre éditorial s'ajoute la traduction de Jindřich Hořejší, à laquelle on ne peut dénier un certain charme, ne serait-ce que son côté « ébouriffé », mais qui présente aussi un certain nombre de défauts aujourd'hui difficilement négligeables :

– ajouts ou suppressions de texte : c'est le cas, par exemple, de la première phrase du roman, le fameux *Tak nám zabili Ferdinanda*, qui disparaît purement et simplement ; on pourra comparer par ailleurs les phrases *Vojáci se vidy hádali a luštili ten rébus* vs « Les opinions, à son propos, des soldats exposés à contempler ce

---

4 « La réception de Hašek / Chvéik en France » (*Revue des études slaves*, 1986).

---

chef-d'œuvre tout le long d'une messe, étaient partagées et s'égaieraient dans les suppositions les plus fantaisistes », ou, au contraire : *Tu noc před posledním pomazáním oba však zemřeli, a když se dostavil ráno polní kurát se Švejkem, leželi s obličejem zčernalým pod prostěradlem jako všichni, kteří zemrou zadušením* vs « Mais ils moururent la nuit qui précéda l'arrivée du feldkurat » ;

– lexique qui a souvent mal vieilli (« batterie » pour « bagarre », « pive » pour « vin », « pays » pour « compatriote », etc.), et argot militaire qui prête aujourd'hui à confusion (« mine » pour « galerie de sape », « médecin-légiste » pour « expert médical », « paralysie » pour « neurosyphilis », etc.). Que l'on me comprenne bien : on ne retraduit pas un roman parce que le lexique a vieilli, c'est entendu, mais rien n'empêche de choisir des termes d'argot qui s'employaient à l'époque et qui sont toujours compréhensibles aujourd'hui ;

– syntaxe parfois incorrecte, avec une utilisation fautive des propositions, etc. ;

– registres incohérents (ainsi, dans la même réplique, Švejk passe d'une langue argotique à une inversion du sujet) ;

– toponymes et patronymes francisés, comme c'était l'usage à l'époque : « České Boudeřovice » pour *České Budějovice*, « le capitaine Chnable » pour *Šnábl*, « la Veltava » pour *Vltava*, y compris « Chvéik » pour *Švejk* ;

– grades militaires indiqués en allemand chez le narrateur et en français chez les personnages, à l'inverse du roman.

Bref, pour toutes ces raisons, les lecteurs francophones ayant accès à l'original savaient tous que la traduction du premier tome était à refaire (il y a, en revanche, très peu à redire à celle des tomes suivants). C'est ainsi que j'ai proposé à Gallimard, plusieurs chapitres à l'appui, de se lancer dans l'aventure d'une retraduction, défi aussi amusant que passionnant.

\*

Car traduire ces *Aventures du brave soldat Švejk* en français ne va pas sans soulever un certain nombre de difficultés qui impliquent des choix toujours discutables, à commencer par la question du texte source : les différences entre les publications sont notables – ortho-

graphie plus ou moins ancienne, graphie des mots allemands ou d'origine allemande, changements de ponctuation, variations de mots et de phrases entières, ajouts et suppressions de termes, etc. Hašek, qui meurt en 1923, n'a en effet le temps de revoir que la toute première édition de son livre (Sauer et Čermák, 1921-1922), et les éditeurs suivants (il existe plus d'une cinquantaine d'éditions en tchèque) auront tendance à modifier le texte, que ce soit par souci de correction, en atténuant par exemple les marques d'oralité ou la vulgarité, ou par idéologie, en ajoutant ou en supprimant des informations. Il faut ajouter à cela le fait que la norme quant au tchèque écrit a considérablement évolué en un siècle, et que la première édition comme le manuscrit lui-même ne sont pas exempts d'erreurs et d'imprécisions. Après concertation avec l'Institut de la littérature tchèque, j'ai donc choisi comme édition de référence celle de Jarmila Víšková (Prague, Odeon, 1968), qui reprend le texte de la première édition, le corrige à partir du manuscrit et l'adapte aux normes du tchèque de l'époque.

Vient ensuite le nom du brave soldat lui-même, qui a longtemps fait l'objet d'adaptations dans diverses langues afin d'en simplifier la prononciation : « Schwejk » en allemand, « Chvéik » en français, « Sc'vèik » en italien... Ayant rétabli l'orthographe originale de tous les noms de lieux et de personnages qui émaillent le récit (Budějovice, Lukáš, etc.), j'ai choisi, par souci de cohérence, de ne pas conserver l'orthographe francisée du nom du héros, et d'écrire « Švejk », tel qu'on le lit en tchèque. Il y a bien sûr d'autres arguments en faveur de l'orthographe originale : le fait qu'elle ait été rétablie dans les trois grandes traductions citées plus haut en allemand, en italien et en espagnol a certainement été décisif pour l'éditeur. Cette nouvelle traduction s'inscrit donc dans une tendance générale à la « fidélité » et au respect des particularités étrangères. Afin d'éviter que certains lecteurs ne lisent « Svežk », j'ai inclus, sur les conseils de l'éditeur, un guide de prononciation ; la notoriété du personnage facilitera sûrement les choses. L'argument essentiel en faveur de l'orthographe francisée est la tradition : ainsi, il est vrai qu'on est encore loin d'écrire Don Quijote en français.

Comme je l'ai déjà remarqué plus haut, tout au long du roman, le discours de chacun des personnages est caractérisé par une large palette de registres qui restent remarquablement cohérents : la langue

employée par Švejk et Müllerová tend vers le familier ou le populaire, celle de Palivec vers le vulgaire, celle de Lukáš vers le soutenu, celle du narrateur vers le littéraire, etc. Or, pour caractériser certains personnages, comme Švejk ou madame Müllerová, Hašek emploie abondamment ces tournures orales et informelles propres au « tchèque commun » (*obecná čeština*). Le fait qu'il les retranscrive à l'écrit, parfois de manière non conventionnelle, et qu'il les accompagne de termes familiers, argotiques, voire vulgaires, suffit à donner un caractère familier, relâché, populaire à la scène, même s'il n'indique pas à coup sûr les origines sociales des personnages. C'est là un des aspects les plus maîtrisés, mais aussi les plus subversifs du roman, car il s'agit d'un pied de nez au bon usage et aux bonnes mœurs, ainsi que Hašek s'en explique dans la postface du premier volume.

S'il serait erroné de recourir à des régionalismes ou à un patois pour restituer ces caractéristiques, il m'a semblé justifié de respecter la gradation des registres en recourant aux transcriptions plus ou moins usuelles de l'oral en français (« v'là », « p'têt », « y'a », « z'ont », etc.), qui fonctionnent un peu de la même manière, indiquant un ton ou un contexte social, et qu'on retrouve d'ailleurs dans les romans français de l'époque (Céline, Dorgelès, Barbusse, etc.). Par ailleurs, on notera que les personnages sont très fortement incarnés, presque théâtraux : ainsi, l'un des grands enjeux de cette traduction a consisté à faire en sorte que leur voix sonne juste, qu'elle « vibre » comme dans l'original. À ce titre, le ton de Švejk tient de la gouaille, du bagout ; celui de Katz est plutôt dans la truculence, celui de Lukáš dans l'élégance, etc.

Toujours au registre des difficultés, je précise qu'à quelques (rares) endroits, Hašek fait preuve d'une légère désinvolture dans ses constructions, notamment pour imiter la langue orale : certaines phrases, au discours direct, ne sont pas tout à fait correctes à l'écrit (passages d'un sujet singulier à un sujet pluriel, changements de temps, etc.). Je leur ai restitué une grammaticalité, sachant que je compense ailleurs en recourant à des tournures orales. Dans l'ensemble, j'ai tâché bien sûr de reproduire fidèlement le style de Hašek, avec ses constructions de phrases et ses figures de style propres.

Du point de vue lexical, le texte regorge de mots argotiques plus ou moins propres à l'époque et au contexte militaire, dont une par-

tie seulement a vieilli. Je me suis efforcé de trouver des termes correspondants, en vérifiant qu'ils étaient apparus avant ou pendant la Grande Guerre, afin d'éviter tout anachronisme. J'ai également fait en sorte que la langue argotique et familière soit toujours accessible, et ne soit pas prisonnière d'une époque donnée.

À cela s'ajoute l'épineuse question des germanismes. En 1921, les termes et phrases en allemand qui truffent le récit sont en effet compréhensibles pour la plupart des lecteurs tchèques ; il va sans dire que ce n'est plus le cas aujourd'hui. Je les ai laissés tels quels dans le texte, en proposant une traduction en note. Mais le mélange du tchèque et de l'allemand ne s'arrête pas là, et l'intrication des deux langues reflète bien la situation culturelle en Bohême, au début du siècle : on trouve aussi de nombreux mots allemands « tchéquisés », et d'autres proprement tchèques, mais directement empruntés de l'allemand. Lorsque la « couleur » allemande m'a semblé prévaloir, j'ai écrit le mot en allemand (ainsi, par exemple, du juron *Himmeldonnerwetter*, écrit phonétiquement en tchèque *himldonvetr*) ; ailleurs, j'ai traduit en français.

Enfin, j'ai choisi, en concertation avec l'éditeur, d'intégrer à cette nouvelle édition du premier volume de Švejk les fameuses illustrations de Josef Lada qui figurent dans presque toutes les éditions tchèques et dans de nombreuses éditions étrangères depuis les années 1920. Là encore, le choix est discutable : on ne peut nier que ces illustrations influencent le récit, qu'elles donnent aux personnages un visage, un style, et qu'elles réduisent la compréhension qu'en a le lecteur. Il est vrai aussi qu'elles ne figuraient pas dans la première édition de 1921-1922, et que, de son vivant, Hašek n'aura vu que la toute première couverture de Lada. Mais il m'a semblé que ces illustrations étaient avant tout d'une grande qualité graphique et satirique, qu'elles servent l'œuvre plus qu'elles ne la desservent et qu'en près d'un siècle, elles se sont inscrites en elle au point qu'elles en sont désormais partie intégrante.

Jaroslav Hašek, *Les Aventures du brave soldat Švejk*,

Traduction : Benoit Meunier.

Dossier : Jean Boutan.

Paris, Gallimard, 2018.





# RETOUR À L'INALCO

CHLOÉ BILLON  
ET MARIE VRINAT-NIKOLOV

Propos recueillis par  
Étienne Gomez  
et Marie Hermet

*L'une est traductrice du bulgare, enseignante et chercheuse, l'autre est traductrice du bosnien, du croate, du monténégrin et du serbe, ainsi qu'interprète. Toutes les deux se sont connues à l'Inalco, où Chloé Billon a inauguré le master de traduction littéraire l'année où il a été fondé par Marie Vrinat-Nikolov. (E.G.)*

**TransLittérature : Marie Vrinat-Nikolov et Chloé Billon, vous vous êtes rencontrés à l'Inalco, en qualité respectivement de professeur et d'étudiante, il y a une quinzaine d'années. Rien ne vous prédestinait à traduire la littérature de la Bulgarie et de l'ancienne Yougoslavie, mais il a suffi d'un hasard pour que vous vous sentiez inexplicablement « chez vous », l'une dans la langue bulgare, l'autre dans la capitale serbe... Pouvez-vous nous en dire plus ?**

**Marie Vrinat-Nikolov :** Quand j'étais enfant, mes parents ont accueilli à la maison un couple d'auto-stoppeurs bulgares. C'était en 1973, en plein régime communiste. Nous habitons Blois ; je ne savais pas où était la Bulgarie, il a fallu chercher dans l'atlas, mais quand j'ai entendu la langue, j'ai aussitôt voulu que ce soit ma langue. C'était une évidence. J'ai commencé à apprendre toute seule et, un an plus tard, l'un des deux est revenu et m'a donné quelques cours, que j'ai enregistrés. Je me suis entraînée à parler. Rouler les « r », ce n'était pas un problème, ma grand-mère les roulait aussi, et elle était française ! Pour d'autres sons, c'était plus complexe... Nous sommes partis visiter la Bulgarie l'année suivante, mes parents, mes sœurs et moi, en train, et dès que j'ai été majeure, j'y suis retournée seule. J'y

suis allée ensuite tous les étés, en évitant de parler français. Je prenais des notes sur mon calepin, et j'écoutais. Je testais, je voyais comment les gens réagissaient, je réajustais.

**TransLittérature : Il y a un côté un peu laboratoire, méthode expérimentale, dans tout ça...**

**M. V.-N. :** Je crois plutôt que c'est comme un enfant qui apprend à parler. Le bulgare venait en plus de tout le reste. Mes professeurs m'ont rapidement orientée vers les classes préparatoires, l'École normale supérieure, et l'agrégation de Lettres classiques, mais en 1979, j'ai perdu une sœur, très jeune. Elle avait quinze ans. J'étais alors en première année de khâgne, toute seule à Paris. Dans ma solitude, je ne pouvais parler de cette mort à personne et le bulgare a été ma planche de salut. C'est alors que j'ai décidé de m'inscrire ici, à l'Inalco, où j'ai fini par remplacer le professeur que j'avais eu, Mme Fouillaron, qui portait le nom de son mari français mais était bulgare. C'est elle qui, en 1985, m'a confié ma première traduction, un texte intitulé *L'Herbe folle*, de Yordan Raditchkov, d'une difficulté redoutable<sup>1</sup>. Un texte court, une nouvelle, mais réputé intraduisible parce que l'auteur inventait sans cesse des mots et recourait à des dialectes.

**Chloé Billon :** Pour moi aussi, c'est assez mystérieux. Mes deux parents sont français. Ma mère, institutrice, attachait beaucoup d'importance à ce que nous soyons entourées, ma sœur et moi, de tous les livres qui nous plaisaient, et il y en avait des tas à la maison, en particulier un livre de contes russes illustrés par Ivan Bilibine. Il a eu à peu près la même influence sur ma petite sœur que sur moi. Elle a appris le russe, et moi, je me suis mise à rêver qu'un jour je partirais. J'étais fascinée par les pays de l'Est en général, les grands espaces, la neige, le froid. C'est ainsi qu'à dix-neuf ans, je suis partie avec un groupe d'amis en Serbie pour assister à un festival de mu-

---

<sup>1</sup> Yordan Raditchkov, *L'Herbe folle et autres récits*, traduit du bulgare par Bernard Lory, Roumiana Tatarova-Demange et Marie Vrinat, Éditions Est-Ouest internationales/UNESCO, 1994.

---

sique tzigane. Je ne peux pas expliquer ce qui s'est passé. Nous sommes restés un mois en Serbie, au Monténégro et en Bosnie-Herzégovine, qui, à l'époque – c'était en 2005 –, n'étaient pas touristiques. Tout le monde était d'une chaleur humaine incroyable, dans n'importe quel petit village, nous étions invités à manger et à dormir. Mes trois amis et moi avons passé un été merveilleux, mais j'ai été la seule à décider d'y revenir.

**TL : Comment êtes-vous passées de cette expérience du dépaysement à la traduction littéraire ? Celle-ci ne représente d'ailleurs pour vous qu'un métier parmi d'autres : vous avez toutes les deux construit un équilibre autour d'activités complémentaires, l'interprétariat pour Chloé et l'enseignement et la recherche pour Marie. Comment cela s'est-il produit ?**

**C. B. :** J'ai fait des études de lettres, une prépa Littérature anglaise et allemande, puis l'ENS. Je ne voulais pas devenir professeur et j'ai refusé de passer l'agrégation, mais je suis allée un an aux États-Unis, à Seattle, où j'ai été lectrice de français à l'université de Washington, qui possède un très bon département d'études slaves. C'est ainsi que j'ai commencé à apprendre le serbo-croate, et de retour à Paris, j'ai annoncé à l'ENS que j'avais décidé d'étudier cette langue. Je me suis donc inscrite à l'Inalco et j'ai choisi le master de traduction littéraire, qui venait d'être créé par Marie Vrinat, pour concilier mes deux passions : les langues et la littérature. Comme je ne me suis jamais fait d'illusions sur mes chances de gagner ma vie en traduisant du serbo-croate et qu'il fallait aborder la question quand même, je me suis aussi inscrite à l'ESIT, l'école d'interprètes, un peu par hasard, et il se trouve que ça m'a beaucoup plu.

**TL : Je sais que tu travailles beaucoup pour la Commission européenne, par exemple, et pour le *Courrier des Balkans*...**

**C. B. :** Je suis free-lance. Je travaille pour qui a besoin de mes services, et il est vrai que le *Courrier des Balkans* et la Commission européenne sont mes principaux demandeurs, avec le Parlement européen. Il m'arrive aussi de traduire pour des festivals littéraires,

pour des rencontres, pour la radio. Les deux activités sont complémentaires : quand j'ai interprété quelque chose et que je rentre fatiguée, je suis heureuse de traduire tranquillement chez moi, en robe de chambre. Inversement, j'aime bien l'immédiateté de l'interprétariat, et les montées d'adrénaline que ça implique. Je rencontre également des gens intéressants. Il est assez rare de faire les deux, traduction et interprétariat, activités qui mobilisent des compétences complètement différentes, mais après trois ans de l'entraînement presque militaire de l'ESIT, on est capable d'interpréter en toutes circonstances, même malade, même après une nuit blanche, par tous les temps, en prenant des notes, s'il le faut, avec son rouge à lèvres sur une serviette de restaurant... L'avantage, c'est que lorsqu'un auteur que j'ai traduit vient en France, je peux aussi l'interpréter lors de rencontres et de lectures. Ça permet de renforcer l'intimité ou l'amitié, en même temps que de créer des contacts avec des journalistes et des éditeurs. Cette littérature n'est pas facile à vendre, et quand je rencontre des éditeurs sur un festival, même en interprétant des auteurs anglais ou autrichiens par exemple, je peux leur parler de ce que je traduis. Ça brise cet isolement du traducteur qui travaille uniquement chez lui.

**M. V.-N. :** Je fais un peu de traduction simultanée aussi, mais uniquement pour les auteurs que j'ai traduits et qui sont devenus des amis. Pour le reste, j'ai une expérience très différente de celle de Chloé. En 1990 ou 1991, le premier président de la République démocratique bulgare, après la chute du régime communiste, a été invité à Paris, et l'ambassadeur bulgare m'a demandé d'assurer l'interprétation. Ça se passait au Crillon. Après le discours, que j'avais traduit sous forme rédigée et dont j'ai lu la traduction sans peine, il y a eu les questions, et il m'a été d'autant plus difficile de les traduire que je n'étais pas très au fait de l'actualité. Alors que le président parlait de l'Union européenne, je m'entêtais à dire « Communauté européenne ». Un proverbe bulgare m'est venu à l'esprit : « Chaque grenouille doit connaître sa mare ». J'ai compris que l'interprétariat n'était pas ma mare.

Mon élément, contrairement à Chloé, c'est l'enseignement et la recherche, que complète très bien la traduction littéraire. Mes re-

cherches portent sur la traduction et sur l'histoire de la littérature bulgare. Je prépare des ouvrages que je veux novateurs par leur structure et leur contenu, puisque je m'inscris contre l'essentialisme nationaliste, et donc contre le « grand récit » national, linéaire et téléologique. Je m'intéresse à tout ce qui a été écrit dans ce que j'appelle « l'espace littéraire » bulgare, que ce soit en bulgare ou en arménien, en judéo-espagnol, en turc...

**TL : Toutes les deux, vous avez construit un équilibre entre la traduction littéraire et des activités complémentaires qui vous permettent à la fois d'approfondir votre connaissance du pays et de sa culture et de rencontrer beaucoup de monde, l'interprétariat dans un cas, et l'enseignement et la recherche dans l'autre.**

**M. V.-N. :** Le fait est que même si je pouvais vivre exclusivement de la traduction, je ne le ferais pas. Je suis tout aussi passionnée comme traductrice que comme chercheuse *et* comme enseignante. Là où nos deux expériences sont très similaires, c'est que, comme Chloé pour l'ancienne Yougoslavie, je me suis vraiment sentie chez moi en Bulgarie, où j'ai trouvé une chaleur humaine incroyable. Transmettre cette langue et cette littérature à des Français, c'est manifester ma reconnaissance pour tout ce qu'on a fait pour moi en Bulgarie.

**TL : Justement, parlons un peu de ces langues que vous traduisez. Quelles sont leurs particularités ? Comment sont-elles devenues des langues nationales, et littéraires ? Et qu'en est-il des différences entre les langues de l'ancienne Yougoslavie ?**

**C. B. :** Les langues slaves – bosnien, croate, monténégrin, serbe, par ordre alphabétique pour ne vexer personne – sont la preuve de l'influence de la politique sur les langues. Pendant très longtemps, c'était le serbo-croate ; aujourd'hui il y a un nom de langue par pays. Une pétition signée par des intellectuels de gauche appelle à la reconnaissance d'une langue unique et pluri-centrique. Il y a des différences, des nuances, mais considérer ces langues comme radicalement différentes est politique, c'est une conséquence de la guerre.

**M. V.-N. :** Mais les emprunts au turc, par exemple, sont un peu différents ?

**C. B. :** En effet. La Serbie et la Bosnie ont fait partie de l'Empire ottoman alors que la Croatie a fait partie de l'Empire austro-hongrois. Le serbe et le bosnien ont donc plus d'emprunts au turc que le croate. À Zagreb, beaucoup de mots d'argot viennent de l'allemand, mais il y a aussi des mots allemands dans les autres langues : du vocabulaire technique, le lexique de la voiture, notamment. Certains mots permettent de situer l'orateur, croate ou serbe, comme certains accents et la manière de former les phrases : en serbe, on privilégie la construction *je veux que je fais*, en croate *je veux faire*, avec élision du verbe à l'infinitif. En croate et en bosnien, apparaît la mouillure : plus on se rapproche de la mer, plus la langue se mouille... mais tout le monde se comprend, alors que le slovène est vraiment différent. Le macédonien, quant à lui, est entre le serbe et le bulgare.

**M. V.-N. :** Le macédonien actuel est aussi une langue politique. Au Moyen Âge, la Macédoine actuelle faisait partie du royaume bulgare, ensuite l'Empire ottoman s'est établi sur les territoires de ces deux pays pour cinq siècles, et l'on observe un continuum de dialectes entre ce que sont maintenant le bulgare et le macédonien standards. À la chorale que j'ai montée à l'Inalco, par exemple, nous avons chanté un chant qui n'était ni en macédonien standard ni en bulgare standard. Ces deux langues se distinguent des autres langues slaves parce qu'elles ont perdu les déclinaisons.

**C. B. :** Ce continuum des dialectes, on le voit dans le sud-est de la Serbie, près de la Bulgarie, où un dialecte local a aussi un peu perdu les déclinaisons.

**M. V.-N. :** Le système verbal du bulgare est l'un des plus riches d'Europe : neuf temps dans les deux aspects perfectif et imperfectif, plus un mode particulier, le méditatif, qui n'existe pas ailleurs en Europe : trois temps utilisés pour les contes ou lorsqu'on n'est pas témoin de quelque chose : *on m'a dit que*, soit dans le sens de *je ne m'engage pas*, soit de *on me l'a dit mais je n'y crois pas*. Ça peut paraître difficile

à traduire mais pas en contexte, parce qu'on ne traduit pas des langues, on traduit des textes. C'est ça la différence.

**C. B. :** Le serbo-croate a longtemps été la langue des serfs, une langue orale avec une tradition de chants épiques accompagnés à la guzla, cet instrument à cordes et archet qui ressemble à un instrument iranien. Ces chants ont été mis par écrit par un roi poète du Monténégro, Petar II Petrović-Njegoš. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu le printemps des peuples et la renaissance d'une identité nationale. La Serbie est devenue le premier pays à obtenir son indépendance, et Vuk Karadžić a été le premier à établir une grammaire, un dictionnaire, et à fixer une graphie pour les signes diacritiques. C'est une langue très simple à écrire, bien articulée, un son pour une lettre.

**M. V.-N. :** Le bulgare aussi a été construit plus tard mais c'est le principe étymologique qui a été retenu : on retrouve l'histoire de la langue dans l'orthographe. Les territoires bulgares sont restés cinq siècles dans l'Empire ottoman, de 1396 à 1878, empire administré selon les distinctions religieuses. Il y avait donc la communauté des musulmans, auxquels les Turcs étaient assimilés, la communauté des orthodoxes sous l'autorité du patriarche de Constantinople, les Arméniens, les juifs. On a écrit d'abord en grec. Les premières écoles formaient des clercs à partir des textes religieux, en slavon bulgare, qui était éloigné de la langue parlée. Les élites qui avaient accès à l'enseignement fréquentaient les écoles grecques. Les Serbes ont été les premiers à avoir un État, en 1821, puis les Grecs vers 1830, et il existait déjà de bonnes écoles grecques dans l'Empire. La première génération de lettrés bulgares écrivaient donc en grec. La première école laïque dispensant un enseignement en bulgare moderne a été créée en 1835. La standardisation de la langue s'est opérée autour des années 1870 avec pour fondement les parlers du nord-est.

**TL :** En tant que traductrices littéraires, apportez-vous toujours des textes aux éditeurs, ou bien répondez-vous à des commandes ? Je vois que cette question vous fait rire, toutes les deux... Est-ce donc un combat pour chaque texte ?...



**M. V.-N. :** Je dis toujours à mes étudiants que je mourrai en traductrice heureuse mais en colère. Pour moi, la traduction est un bonheur, mais j'ai du mal à comprendre pourquoi la littérature bulgare intéresse aussi peu. Convaincre les éditeurs est toujours un long et patient combat... lorsqu'ils veulent bien répondre. Il faut dire que la Bulgarie met des conditions délirantes aux aides à la traduction. Jusqu'à cette année, tout le dossier devait être traduit par un traducteur assermenté, et l'éditeur devait l'apporter en mains propres : il fallait ainsi prendre l'avion, payer l'hôtel, etc. Et il n'y avait qu'une session par an ! J'ai publié un article incendiaire dans un journal bulgare il y a deux ans, et cette année, j'ai pu faire le dossier pour l'éditeur et l'envoyer par Internet.

Quant aux éditeurs français, ils ne prennent pas de risques. Actes Sud par exemple a décliné les deux premiers romans de Guéorgui Gospodinov. Le deuxième, *Physique de la mélancolie*, a fini par être publié chez Intervalles ; il a été primé par la fondation Jan Michalski et nommé à cinq prix internationaux prestigieux<sup>2</sup>. Je travaille beaucoup avec Armand de Saint-Sauveur, des éditions Intervalles, mais je lui propose beaucoup plus de textes qu'il ne peut en prendre. J'ai donc plusieurs textes que je trouve intéressants dans mes tiroirs...

**C. B. :** Plus les éditeurs sont petits, plus ils sont prêts à prendre des risques, mais ils ne peuvent le faire que... tous les trois ans, peut-être. Je travaille beaucoup avec Gaïa, avec qui je communique très bien. Je sais gré à Évelyne Lagrange de répondre à tous mes mails, ce qui est assez rare. Beaucoup d'éditeurs ne m'ont jamais répondu.

### **TL : Quelles ont été les grandes étapes dans vos parcours de traductrices ?**

**M. V.-N. :** Après *L'Herbe folle*, que j'ai traduit en 1985 mais qui n'est paru qu'en 1994, j'ai traduit d'autres textes de Yordan Raditchkov, surtout pour Éric Naulleau à L'Esprit des Péninsules. En 1988, Tzvetan Todorov m'a proposé de traduire *La Ballade pour Georg Henig*, de

---

<sup>2</sup> Guéorgui Gospodinov, *Physique de la mélancolie*, traduit du bulgare par Marie Vrinat, Intervalles, 2015.

---

Viktor Paskov, qui a été édité par L'Aube. J'ai rencontré Viktor parce que j'avais besoin de termes de lutherie. Il m'avait dessiné les termes dont j'avais besoin, et avec ses dessins, j'étais allée chez un luthier français. *La Ballade pour Georg Henig* est un très beau texte, comme *Allemagne, conte cruel*, que j'ai aussi traduit. Avec les romans de Viktor Paskov, comme avec ceux Guéorgui Gospodinov, je peux dire qu'il y a eu une symbiose entre le texte et moi. En traduction, je m'insurge contre la notion de perte et de gain. Une traduction, ça n'est pas fait pour être « équivalent », du fait des différences de langue, d'écriture, et aussi de culture. C'est un dialogue qui s'instaure entre une écriture et moi, comme avec Paskov et Gospodinov. J'ai également beaucoup aimé traduire Teodora Dimova, Emilia Dvorianova. À ce jour, j'ai une quarantaine de traductions publiées, mais si j'avais pu faire publier tous les textes que je trouve importants, il y en aurait deux fois plus... Depuis quatre ans, je dirige la collection Sémaphores, mise en place à l'Inalco en partenariat avec Armand de Saint-Sauveur qui dirige les éditions Intervalles. La collection est dédiée à nos collègues, mais surtout aux étudiants du master de traduction littéraire que nous avons créé à l'Inalco et que je dirige depuis une dizaine d'années : c'est cette collection qui a accueilli la première traduction de Chloé.

**C. B. :** *Ça pourrait bien être votre jour de chance*, de Mileta Prodanović. Ensuite il y a eu *Le Huitième Envoyé* de Renato Baretić, paru chez Gaïa. Comme pour Mileta, j'avais apporté le texte. C'est un livre important de la littérature croate, sorti en 2000. Quand j'ai vécu en Croatie en 2012-2013, mes amis me l'ont offert. Pour une grande partie d'entre eux, c'était un livre culte (il a été adapté au théâtre, au cinéma, etc.) mais l'auteur était réputé intraduisible (je crois qu'il n'a été traduit par ailleurs qu'en allemand). C'était un défi, parce que Renato Baretić avait inventé un dialecte imaginaire qu'il fallait réinventer. J'ai vu ça comme un coup de dés. C'était aussi un livre très drôle. Pour Gaïa, j'ai aussi traduit *Les Turbines du Titanic*, de Robert Perišić, qui est sorti au printemps. Dans ce cas précis, Evelyne Lagrange m'avait dit au retour de Francfort : « On m'a parlé d'un certain Perišić, tu connais ? ». Je lui ai dit que oui, bien sûr, que j'adorais, et je lui ai fait une fiche de lecture qui l'a convaincue.

Mes éditeurs sont souvent des gens qui se battent pour maintenir leur maison à flot et qui, même s'ils sont intéressés par les traductions, n'ont pas toujours les moyens de les financer. Si les propositions viennent de nous, traductrices, c'est aussi tout simplement parce que les éditeurs ne parlent pas la langue, et ne peuvent pas savoir ce qui se passe. Il arrive aussi qu'on me demande de lire un roman découvert à la foire de Francfort, mais il est rare qu'on me passe des commandes.

En fait, cela n'est arrivé qu'une fois, pour *Le Piège Walt Disney*, un recueil de nouvelles de Zoran Ferić paru au printemps aux éditions de l'Éclisse. D'origine bulgare, l'éditrice avait lu une nouvelle de Zoran Ferić traduite en anglais, et elle en avait aimé l'humour noir, grinçant. C'est peut-être une caractéristique de la littérature de l'ancienne Yougoslavie : c'est noir et c'est joyeux, on rit jaune mais on rit quand même.

La même situation s'est reproduite tout récemment : la Croatie étant l'invitée de la Comédie du livre à Montpellier en mai 2020, beaucoup d'éditeurs ont soudain voulu avoir un auteur croate à y envoyer, ou se sont enfin décidés à acheter des droits. Autre facteur : la Croatie préside le Conseil de l'UE pendant le premier trimestre 2020, elle en profite pour faire de la promotion culturelle. Mais ce n'est pas représentatif de la situation en général !

Quand j'ai rendez-vous avec des éditeurs pour leur parler de littérature des pays de l'Est, je leur demande toujours quelle est leur ligne et ce qu'ils recherchent. Dans de nombreux cas, ce qu'on me demande, en fait, c'est du Kusturica, et ça ne m'intéresse pas, même s'il m'est arrivé au cours de mes voyages de vivre des épisodes très Kusturica. La Serbie, la Croatie, ce n'est pas que ça, même si c'est souvent tout ce qu'on en connaît en Europe de l'Ouest.

**TL : Il est vrai qu'à l'Ouest, on associe souvent la littérature de l'Est à des clichés, à commencer par l'expérience communiste : je sais, Chloé, que ça t'agace beaucoup...**

**C. B. :** Oui, ça m'agace prodigieusement !

**TL :** Des exemples concrets ?

**C. B. :** *Le Huitième Envoyé*. C'est un livre qui ne parle absolument pas du communisme, ni de près ni de loin. Ce livre parle de politique, mais plutôt de la transition libérale après la chute du communisme. Il parle aussi de corruption. Que fait la corruption au cœur des hommes ? Peut-on s'en remettre, ou y échapper ? Tous les pays de l'ancien bloc de l'Est sont un cas d'école de la violence du libéralisme sauvage : pillage généralisé des ressources, destruction, etc. Donc, s'il y a une critique dans ce roman, c'est du passage au libéralisme, qui a été une expérience affreuse pour le pays, et pas du communisme. Et c'est avant tout un *Bildungsroman* sur un jeune fat qui, confronté à la réalité, devient petit à petit une meilleure personne par l'expérience de l'exil sur une île dont les habitants parlent une langue qu'il ne comprend pas. Renato Baretić a été invité à la Comédie du livre de Montpellier à l'occasion d'une table ronde organisée avec une jeune auteure bulgare qui écrit en français, Elitza Gueorguieva, et un auteur slovène très connu, Drago Jančar. Le titre de cette table ronde ? « Écrire après le communisme » ! L'animateur, du reste, a fait un beau travail, mais c'était agaçant. Ce sont toujours les mêmes choses qui reviennent : le communisme, la guerre, ou Dubrovnik !

**M. V.-N. :** C'est ce qu'écrit Danilo Kiš dans *Le résidu amer de l'expérience*<sup>3</sup>... À propos du communisme, je pense à Dimana Trankova, une auteure bulgare de trente-cinq ans dont j'ai traduit les deux romans, un policier, suivi d'une dystopie<sup>4</sup>. Elle est archéologue et historienne, ce qui lui permet de revenir sur ce qu'il y avait de pire dans le régime communiste, associé au nationalisme. Et c'est très courageux, parce qu'un peu partout, les nationalistes sont en train de refaire l'histoire. Elle décrit des moments truculents, où l'on emmène un journaliste dans des cavernes pour démontrer que c'est en Bulgarie et pas ailleurs qu'est apparue l'humanité la plus ancienne. C'est le berceau de l'humanité...

---

3 Danilo Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech, Fayard, 1995.

4 Dimana Trankova, *Le sourire du chien*, traduit du bulgare par Marie Vrinat, Intervalles, 2017 ; *La caverne vide*, traduit du bulgare par Marie Vrinat, Intervalles, 2019.

---

**C. B. :** Oui, c'est le jeu dans toute la région : qui est arrivé avant l'autre ?

**TL :** Les préoccupations politiques semblent malgré tout représenter une part importante de ces littératures. Pouvez-vous nous présenter la production littéraire de la Bulgarie et de l'ancienne Yougoslavie aujourd'hui ?

**M. V.-N. :** C'est une question très vaste et, d'une certaine façon, toute littérature est politique. Par ailleurs, quand on traduit, on perçoit surtout ce qui distingue une écriture d'une autre, et j'ai du mal à avoir un point de vue général. Teodora Dimova, par exemple, montre vraiment le temps de ce qu'on appelle la transition, c'est-à-dire depuis la chute du mur. J'ai vécu six ans en Bulgarie, de 1994 à 1998 et de 2002 à 2004. Les années de 1992 à 1995 ont été très dures : il faut imaginer le passage d'une économie planifiée à une économie de marché, avec une petite oligarchie qui s'est enrichie. Les gens faisaient la queue dès quatre heures du matin pour avoir une bouteille de lait pour leur enfant, par exemple. À partir de 2005, j'ai vu plusieurs livres bulgares qui revenaient sur le communisme. Teodora Dimova, la fille d'un écrivain bulgare très connu – il a dû réécrire son roman le plus connu pour pouvoir le publier en 1951 – a voulu reprendre une œuvre inachevée de son père, mort en 1966 alors qu'elle avait six ans. C'est ce qui a donné *Adriana*. Elle a institué un prix qui porte le nom de son père, le prix de littérature européenne Dimiter Dimov, et j'ai accepté de faire partie du jury, entre autres parce que cela me permet de me tenir au courant des nouvelles parutions : pour ce prix, j'ai reçu d'un coup quarante livres et il y en a deux pour lesquels j'ai eu un coup de cœur, dont un, *Le roi d'argile*, de Dobromir Baïtchev, qui revient sur la période la plus dure du communisme, les années 1950. C'est l'histoire d'une partie d'échecs qui sauve la vie de quelqu'un qui a été envoyé dans le goulag bulgare. Sinon, Guéorgui Gospodinov a des préoccupations plus générales, « humanistes », avec une langue que je trouve très poétique sans être poétisante.

**C. B. :** Le dernier roman que j'ai traduit, sorti en mai dernier, parle à

la fois de la transition libérale et des ravages psychologiques causés par la guerre sur toute une population, mais d'une manière extrêmement subtile. Même après plusieurs relectures, après l'avoir traduit donc exploré ligne par ligne plusieurs fois, certains passages m'émeuvent encore par leur beauté.

**TL :** Cette émotion face à la production littéraire d'un pays, la partagez-vous avec d'autres traducteurs ? Marie, tu disais tout à l'heure que tu étais la seule traductrice du bulgare, du moins de langue maternelle française ? Chloé, j'imagine qu'il y a plus de monde dans le domaine serbo-croate ?

**M. V.-N. :** Il semble qu'il y ait un problème avec le bulgare, et pas seulement en France. Plusieurs traducteurs du bulgare vers l'allemand ou l'anglais étaient encore en activité il y a vingt ans, beaucoup moins aujourd'hui. J'ai pu faire des études pour le plaisir, mais j'ai l'impression qu'il y a aujourd'hui une telle angoisse par rapport à l'avenir chez les jeunes générations – comment subvenir à ses besoins ? – que ce n'est plus possible aujourd'hui.

**C. B. :** J'ai eu la chance de réussir le concours de l'ENS et d'obtenir une bourse d'études. Quand j'ai annoncé à mes parents que j'avais trouvé ma vocation et que j'allais m'inscrire à l'Inalco, ils m'ont répondu qu'ils voulaient que je sois heureuse dans la vie, mais qu'il fallait quand même que je pense à faire des études utiles ! Comme la Croatie est entrée dans l'UE juste au moment où je finissais mes études d'interprétariat, et qu'à l'époque nous n'étions que très peu d'interprètes depuis cette langue, on avait besoin de nous au Parlement européen, et c'est finalement grâce à ce que j'avais fait de plus « inutile » dans ma vie que j'ai trouvé du travail...

**M. V.-N. :** Les étudiants que j'ai eus en master étaient bulgares et ils n'avaient pas le niveau en français pour transmettre leur littérature. J'ai ainsi le regret de ne pas avoir encore pu transmettre la traduction littéraire du bulgare à l'Inalco.

J'ai aussi le sentiment que certains aimeraient traduire, mais sans

se donner le mal de chercher des textes. J'ai eu une étudiante en thèse qui est venue me voir en me demandant comment s'y prendre, où trouver des textes... Je lui ai proposé d'aller en Bulgarie pour rencontrer des gens et rapporter des livres. « Et après, m'a-t-elle demandé, je fais comment ? » Je lui ai donné les contacts que j'avais, et je lui ai exposé ma démarche : rédiger une notice bio-bibliographique sur l'auteur, une note de lecture sur l'œuvre proposée, traduire une vingtaine de pages d'extraits, et envoyer le tout aux éditeurs...

**TL : C'est un peu votre troisième métier : vous êtes aussi scouts et agents.**

**M. V.-N. :** Oui, mais on ne nous paie jamais pour ce travail-là ! Et on ne prend pas d'argent aux auteurs...

**C. B. :** C'est beaucoup de travail de recherche, et c'est passionnant parce qu'on ne traduit que des choses qu'on aime. Les deux derniers auteurs que j'ai traduits sont devenus des amis.

**M. V.-N. :** Moi aussi, mes meilleurs amis en Bulgarie sont mes auteurs.

**TL : Comment s'organise le système éditorial dans vos pays respectifs ? Les éditeurs ont des services de droits étrangers ?**

**M. V.-N. :** Non. En général, en Bulgarie, les auteurs gardent leurs droits.

**TL : Il n'y a pas d'agents ?**

**C. B. :** Si, ça commence, mais les auteurs gardent leurs droits.

**TL : Les éditeurs ne s'intéressent donc pas aux droits étrangers ?**

**M. V.-N. :** Pas du tout.

**TL :** Si le système des agents se développe, ça va peut-être aider à l'ouverture de ces littératures vers d'autres pays ? Ils vont chercher à exporter les œuvres de leurs clients ?

**C. B. :** Pour l'instant, la seule chose qui peut marcher, c'est de faire traduire en anglais, ce qui permet à l'auteur d'être lu par beaucoup de gens. Si un livre a du succès en Croatie, l'éditeur fera traduire des extraits en anglais pour avoir quelque chose à présenter à Francfort.

**M. V.-N. :** Mais pour pouvoir se payer un agent, il faut déjà avoir beaucoup vendu.

**C. B. :** Pour Robert Perišić, l'un des jeunes auteurs les plus connus en Croatie, c'est son éditeur qui joue les agents. Je ne sais pas si Robert le paie mais à ce que j'ai pu voir, ils ont une relation plutôt amicale ! J'ai l'impression que ça fonctionne un peu comme ça : « Je te paie ta bière et la prochaine fois, quand je serai fauché, ce sera ton tour. »

J'ai depuis eu un autre exemple : Damir Karakaš, qui a vraiment la cote en ce moment en Croatie, a pris un agent anglais. Quand Belleville éditions a voulu acheter les droits d'un de ses romans, ça a été problématique, l'agent demandait beaucoup trop, des prix anglosaxons ! L'auteur a dû intervenir pour régler les choses.

**M. V.-N. :** Guéorgui Gospodinov a été contacté par un agent très connu dans le monde éditorial, et ça m'inquiète parce que maintenant, les agents risquent de demander beaucoup plus d'argent et ce sera plus compliqué pour les éditeurs.

**C. B. :** C'est vrai que pour l'instant, les choses sont assez simples. Si un livre me plaît, j'appelle l'éditeur, et en général l'auteur est ravi qu'on veuille le traduire en français. Il ne demande pas grand-chose.

**TL :** Ça veut dire que l'auteur s'occupe lui-même de vendre ses droits étrangers ? Il est obligé d'être un peu juriste...



**M. V.-N. :** Il n'a pas trop le choix. C'est l'éditeur qui lui envoie le contrat, dans des langues qui ne sont pas les siennes.

**C. B. :** Car nous traduisons aussi les contrats !

**TL :** C'est donc le droit français qui s'applique ?

**M. V.-N. :** Ce qui les intéresse le plus, c'est la question du temps, de la durée des droits, généralement cinq ans.

**TL :** C'est très court : que se passe-t-il au bout de cinq ans ?

**M. V.-N. :** Le problème, c'est que nous, traducteurs, ce n'est pas pour cinq ans que nous vendons nos droits, c'est pour soixante-dix ans. Pour Guéorgui Gospodinov, par exemple, on a eu de la chance que Nils Ahls soit un ami d'Armand de Saint Sauveur et ait accepté de céder mes droits lorsque Intervalles a réédité *Un Roman naturel* pionné par Phébus. Ce qui intéresse les auteurs, bien sûr, c'est l'avance.

**C. B. :** Ils veulent également être lus, et il y a le prestige du français, le fait que la France représente un lectorat énorme par rapport au pays d'origine. Ce qui aide aussi à convaincre un éditeur français, ce sont les traductions en allemand, et les bonnes critiques dans la presse allemande.

**TL :** Pour revenir à ma question de tout à l'heure, Chloé, j'imagine qu'il y a plus de monde dans le domaine serbo-croate que dans le domaine bulgare ?

**C. B. :** Oui, mais je ne saurais dire exactement combien nous sommes, je ne connais pas tout le monde. Et nous sommes relativement peu à être comme moi de langue maternelle française, sans lien familial avec le pays. Certains traducteurs sont des émigrés qui vivent ici depuis très longtemps et dont le français est parfait ou quasi parfait – et ce qui ne l'est pas est corrigé par l'éditeur ou par le conjoint –, et j'imagine qu'il y a aussi des gens qui appartiennent

à la deuxième génération d'émigration. Les parents sont venus trimer dans le bâtiment et les enfants, qui ont pu faire des études en France, renouent avec la langue de leurs parents.

**TL : Et c'est ainsi qu'on en revient à l'Inalco... Pour terminer, Marie, peux-tu nous parler du prix de traduction Inalco-Festival VO/VF, dont la première édition a eu lieu en 2019 ?**

**M. V.-N. :** Ce prix, doté de 1000 euros et remis pendant le festival VO/VF, récompense la traduction d'un livre paru au cours des deux années précédentes dans l'une des langues enseignées à l'Inalco. La première édition a été un réel succès, et nous avons reçu une cinquantaine de livres. Nous avons constitué une short list de sept titres que nous avons soumis à des collègues capables de mettre en perspective la traduction avec le texte original. C'est finalement Maud Mabillard, traductrice du russe, qui a remporté le prix pour le très beau roman *Zouleïkha ouvre les yeux*, de Gouzel Iakhina. Elle est intervenue à l'Inalco quelques jours plus tard. Quant aux autres traducteurs sélectionnés, ils ont été mis à l'honneur des Traducto'folies lors d'une table ronde animée par Julien Delorme. Nous espérons que l'édition 2020 sera tout aussi fructueuse.

« Toujours entre le  
rire et les larmes » :  
la littérature juive  
traduite du yiddish  
et du polonais

ISABELLE JANNÈS-KALINOWSKI  
et ÉVELYNE GRUMBERG

Propos recueillis par  
Hélène Boisson et Étienne Gomez

*Comment consacrer un dossier à l'Europe de l'Est sans aborder la question de la littérature juive ? Lorsque L'Antilope fête ses trois ans à l'été 2019, à la librairie Les Guetteurs de vent, avenue Parmentier, je me pose soudain cette question alors que je suis en pleine conversation avec Isabelle Jannès-Kalinowski, qui non seulement tombe d'accord, mais accepte d'évoquer son expérience de traductrice du polonais. Évelyne Grumberg, traductrice du yiddish et longtemps éditrice à la Maison de la culture yiddish, est là aussi, et nous convenons de nous retrouver, avec Hélène Boisson, pour un entretien qui aura lieu aux Cent Kilos, rue de la Folie-Méricourt, le 15 mai 2019.*

**Translittérature : Qu'est-ce qui vous a amenées à vos langues de travail respectives, le yiddish et le polonais, et à la traduction ?**

**Évelyne Grumberg :** C'est un parcours un peu bizarre. Mon père, originaire de Pologne, est arrivé à Vienne à l'âge de dix ans. C'est là qu'il a épousé ma mère, qui était viennoise. En 1938, ils ont quitté l'Autriche pour s'installer en France. Mes parents parlaient un mélange de yiddish et d'allemand, et aussi le français, mon père très mal, ma mère très bien. Cette langue yiddish-allemand du quotidien, je la comprenais sans la parler, je m'exprimais exclusivement en français avec mes parents ; petite, je parlais aussi l'allemand, mais seulement avec une fille au pair qui travaillait à la maison. Mais je me disais : « Un jour, il faudra que j'apprenne le *vrai* yiddish », en pensant confusément à une langue littéraire, à un vocabulaire recherché, à du style, moi qui ne sa-

vais même pas que cette littérature existait. Puis ce projet a été perdu de vue : à l'époque, le yiddish était une langue méprisée, y compris par beaucoup de Juifs. Dans la vie, deux choses m'intéressaient : la danse et les livres. J'ai fait beaucoup de danse, une licence de lettres classiques, puis une maîtrise de littérature française. Mon père avait une affaire de vêtements en gros, et c'est là que j'ai commencé à travailler : un grand classique ! Mais j'ai eu l'occasion de faire un petit remplacement dans l'édition, et les choses se sont enchaînées. J'ai notamment travaillé dans le secteur du voyage, pour les Guides bleus. À la naissance de mon fils, j'ai arrêté quelque temps, et je sentais qu'il me manquait quelque chose, une passion. Et voici qu'en lisant *Le Monde*, je tombe sur un article où Rachel Ertel, une personnalité du monde yiddish, enseignante, traductrice, explique qu'il reste énormément de littérature en yiddish à traduire vers d'autres langues. Aussitôt, je me dis : « Voilà ce que je veux faire ! »

**Isabelle Jannès-Kalinowski :** Comme Évelyne, j'ai un peu tourné autour du pot, car avant même de penser à devenir traductrice du polonais... il fallait que j'apprenne cette langue ! Or, malgré mon histoire personnelle, ce n'était pas si évident. Ma mère est née en France mais a vécu en Pologne jusqu'à vingt ans. Quand elle a émigré à Paris dans les années 1970, elle parlait déjà très bien le français et, quand je suis née, il était évident que ce serait notre langue commune. En revanche, elle avait beaucoup d'amis avec lesquels elle parlait le polonais, surtout après la vague d'immigration des années 1980, autour de *Solidarność*. J'ai compris après coup qu'elle devait faire partie d'un réseau d'accueil ; des gens passaient quelques jours chez nous, puis repartaient, sans que je comprenne pourquoi. La langue polonaise était pour moi une petite musique familière, mais je ne la comprenais pas. De temps en temps, nous allions en Pologne avec ma mère, mais je sentais que les retours étaient difficiles, pour des raisons politiques aussi bien qu'affectives. Et sur place, dans notre petit milieu francophone, je ne parlais que le français. J'ai fait des études d'allemand, d'anglais... et puis un jour, je me suis dit : « Il faut que tu apprennes le polonais. » Ce qui a fort étonné ma mère : elle ne voyait pas du tout l'intérêt !

**É. G. :** ... même réaction de la part de mes proches quand je me suis lancée dans le yiddish ! Tout le monde trouvait que c'était une drôle d'idée.

**TL :** *L'une et l'autre, vous avez donc commencé l'étude de ces langues à l'âge adulte, alors que vous aviez déjà une vie professionnelle ?*

**I. J.-K. :** J'ai beaucoup tâtonné dans mes études avant de devenir traductrice littéraire. Je les ai interrompues pour être maman, reprises plus tard, j'ai enchaîné les petits boulots, enseigné l'anglais à des enfants, doublé des films, des séries, des documentaires, ce que je fais toujours... C'est un travail que je pourrais qualifier d'alimentaire, mais qui ne manque pas d'intérêt. Dans ce domaine, je travaille la plupart du temps depuis l'anglais, car les produits culturels polonais arrivant sur le marché francophone sont rares, et plutôt sous-titrés que doublés. Le doublage, ce sont les dialogues, mais aussi toutes les réactions physiques possibles, bredouillements, soupirs, onomatopées... Sans oublier ce qu'on appelle les « ambiances » : le brouhaha d'un restaurant, par exemple, doit être entièrement recréé en français, avec des bribes de texte à inventer.

Quand j'ai décidé d'étudier le polonais, impossible de m'inscrire en licence à la Sorbonne, car comme beaucoup de gens qui étudient le polonais, il me fallait acquérir toutes les bases de la langue. Aux Langues O', j'ai commencé en deuxième année... mais j'ai dû rattraper tous les cours de première année. Puis je me suis inscrite en maîtrise. Mon professeur de traduction à l'Inalco, Henri Menantaud (1959-2018), a été une rencontre décisive. Il était d'une rigueur extrême pour saisir l'exacte nuance d'un mot, dans les deux langues. Grâce à cet exercice si difficile, paradoxalement, il nous a appris à sentir toute la souplesse que requiert l'exercice de la traduction.

**É. G. :** J'ai pris des cours de yiddish à l'Association pour l'étude et la diffusion de la culture yiddish (AEDCY - Bibliothèque Medem), association devenue plus tard la Maison de la culture yiddish (désormais au 29, rue du Château d'Eau, dans le X<sup>e</sup> arrondissement de Paris). Je me suis ensuite occupée des publications de cette institution.

La Bibliothèque Medem, le plus grand fonds en yiddish d'Europe, était à l'origine une petite bibliothèque associative fondée en 1929 à Paris par des émigrants juifs de différents pays, militants du Bund, le parti socialiste juif. La Maison de la culture yiddish est maintenant une association apolitique et laïque, ouverte à tous, offrant de nombreux cours et activités, et la bibliothèque est devenue le plus grand fonds yiddish d'Europe, avec 30 000 volumes, dont 20 000 en langue yiddish. La maison évolue avec celles et ceux qui prennent la relève, après la génération des militants yiddishistes de l'après-guerre. Nous avons de plus en plus de jeunes, ainsi que de personnes d'origines diverses, ayant vécu à l'étranger, comme notre nouveau directeur, Tal Hever-Chybowski, qui est né aux États-Unis et a vécu en Israël et à Berlin. Les contacts avec de jeunes chercheurs sont nombreux. Moi-même, je ne suis plus responsable des éditions depuis 2016, mais je participe aux projets. C'est une petite maison très conviviale dont le comité se réunit régulièrement. Certains livres sortent en lien avec nos activités, notamment les expositions, mais nous avons aussi un catalogue littéraire et d'importants dictionnaires, notamment le *Dictionnaire yiddish-français*, de Yitskhok Niborski et Bernard Vaisbrot, et le *Dictionnaire des mots d'origine hébraïque et araméenne en usage dans la langue yiddish*, conçu par Yitskhok Niborski.

Lorsque j'ai commencé à prendre des cours, j'ignorais presque tout de la littérature en yiddish, de son histoire. Comme beaucoup de gens, je connaissais tout juste Isaac Bashevis Singer, et aussi Sholem-Aleikhem, que j'ai traduit récemment et dont ma mère nous parlait. Elle le lisait en français ou en allemand, mais pas en yiddish. Pourtant, étant née dans une famille pratiquante, elle connaissait l'alphabet hébraïque. À la maison, nous n'avions aucun livre imprimé en yiddish. Je ne savais même pas que cette langue s'écrivait en caractères hébraïques : ç'a été un petit choc de l'apprendre. Une vingtaine de caractères à mémoriser... ce n'était pas la mer à boire !

**TL : As-tu également appris l'hébreu moderne, l'hébreu biblique ?**

**É. G. :** Non. Les caractères hébraïques, je les ai d'abord appris pour lire et écrire le yiddish, tout en sachant que les hébraïsmes sont une

composante du yiddish. Plus tard, j'ai suivi les cours d'Yitskhok Niborski pour mieux les comprendre. Mais je ne maîtrise pas l'hébreu.

**TL : Aujourd'hui, quel est votre rapport à ces langues familiales que vous avez dû vous (ré)approprier pour les traduire ?**

**I. J.-K. :** Pour moi, le français était aussi une langue familiale, par mon père français, mais aussi par la famille polonaise de ma mère. Ma grand-mère maternelle polonaise avait immigré en France avec ses parents quand la Seconde Guerre mondiale a éclaté, si bien que ma mère, comme moi, est née en France. Toute cette famille d'origine et de nationalité françaises vivant en Pologne depuis 150 ans avait gardé l'habitude de parler le français. C'était une langue d'échange, dans les milieux artistiques, mais pas seulement. Après avoir passé toute la guerre en France, ma grand-mère est rentrée en Pologne où elle est devenue enseignante de français à l'université et traductrice. Elle donnait aussi des cours particuliers, et j'ai bien connu ses élèves : dans les familles polonaises de l'époque, on mettait un point d'honneur à inscrire ses enfants à toutes sortes de leçons privées.

C'est un point que nous avons en commun, Évelyne et moi : l'apprentissage en « faux débutant », avec cette aisance qui vient du bain linguistique familial, mais aussi, au départ, l'incapacité de lire, d'écrire, et aussi, dans mon cas, de comprendre. En étudiant le polonais, je me suis sentie enfin capable de construire mon propre lien avec la Pologne. C'est un épanouissement d'avoir pu devenir autonome dans la langue polonaise, d'en avoir fait mon quotidien, mon métier. Cependant, aujourd'hui, je ne me sens pas vraiment « chez moi » dans cette langue. Je n'ai pas pu la pratiquer en famille, elle reste donc artificielle pour moi. Quand je parle polonais, je change de registre vocal, en montant vers les aigus. Est-ce une réminiscence des quelques mots que je prononçais étant enfant ?

**É. G. :** Le yiddish est aujourd'hui pour moi une langue extrêmement familière dans laquelle se découvre tout un univers inconnu, ou appris jusque-là sans mots. Pas de changement de registre vocal pour moi, mais je ne parle pas le yiddish de mes parents : c'est un yid-



dish appris, parlé avec un accent différent (dit standard), et différent aussi parce que je le souhaitais différent : le yiddish de mes parents exprimait la vie de tous les jours, rien d'ordre intellectuel ou artistique.

On n'apprend pas seulement la langue, son fonctionnement et ses structures, mais tout un univers qu'il faut progressivement s'approprier, et au début, on est un peu effaré par l'immensité de la tâche. Et puis on avance. Le problème avec le yiddish, c'est que je ne le parle plus chez moi, ni dans la rue. Certes, il se pratique partout dans le monde au sein des familles ultra-orthodoxes, mais c'est un milieu très fermé. À la Maison de la culture yiddish, la langue résonne « naturellement », on trouve des gens qui le parlent couramment, qui l'ont pour langue maternelle ou pour objet d'étude. Certains sont des enseignants militants, passionnés de transmission, qui parlent yiddish à leurs enfants, qui organisent des vacances entre yiddishophones... Avec eux, je parle yiddish, et pas seulement pendant les cours. J'essaie d'apprendre de toutes ces rencontres.

**TL : Comment vous êtes-vous lancées dans la traduction ? Comment le lien s'est-il fait avec vos autres activités ?**

**I. J.-K. :** C'est une amie traductrice « en sens inverse » (du français vers le polonais) qui m'a dit un jour, comme une évidence : « Toi, tu es traductrice. » Pour m'encourager, elle m'a fait une liste d'auteurs prometteurs à traduire. En fait, tout était déjà traduit ! Tant mieux pour la littérature polonaise, mais... À l'époque, sans avoir rien publié en traduction, je traduisais beaucoup pour mes amis, des articles académiques, des thèses en cotutelle. C'était difficile mais passionnant de se plonger tout à coup dans le détail d'un univers totalement inconnu : Byzance, Levinas...

Mais comment en faire une profession, accéder au monde de l'édition ? J'ai jeté des bouteilles à la mer, laissé ma carte de visite dans de nombreux stands du salon du livre...

**É. G. :** Cela fait une vingtaine d'années que je traduis. J'ai commencé juste pour moi, en 2000, après avoir étudié le yiddish pendant trois ans, puis de façon professionnelle, quand on m'a proposé de tra-

duire des récits personnels ou des journaux de guerre, puis de participer à la traduction d'une partie des Archives Ringelblum du ghetto de Varsovie.

Plus tard, j'ai eu l'idée d'une nouvelle collection de volumes très courts édités en bilingue yiddish-français, pour offrir à ceux qui apprennent la langue des lectures accessibles, plutôt que de gros volumes de trois ou quatre cents pages très intimidants. Il y avait un besoin ! Le comité a été intéressé, et nous avons recherché des textes à publier. Deux premiers « minibilingues » sont ainsi sortis en 2015 : une nouvelle traduite par Batia Baum, *Un manteau de prince* de Yosel Birshteyn, et une autre par moi, *Ma première histoire d'amour* de Moyshe Nadir : c'est ma première traduction littéraire publiée.

### **TL : Comment avez-vous découvert vos premiers textes à traduire ?**

**É. G. :** Dans mes cours de langue et littérature yiddish. Notamment mon tout premier essai, qui va d'ailleurs être publié cette année par les éditions de la Maison de la culture yiddish : *Weizmann II*, une pièce de théâtre visionnaire et d'un humour décapant du grand poète Aaron Zeitlin (1898-1973). C'est un auteur originaire de Biélorussie qui a vécu à Varsovie et New York, mystique, d'une extrême profondeur. Ayant eu un coup de foudre pour cette pièce étudiée en classe, je l'ai traduite sans hésiter, de façon empirique, sans aucune formation en traduction. J'ai encore mesuré toutes mes lacunes sur l'histoire, sur la tradition, sur le contexte... C'était comme entreprendre une traduction d'Homère ou d'Eschyle sans connaître la Grèce antique, ou lire *Les Provinciales* de Pascal sans connaître les débats et conflits religieux de l'époque. Du haut de mes trois ans de yiddish, je me disais : « Comment peux-tu te permettre de faire ça ? » J'ai fait corriger le texte par mon professeur, Yitskhok Niborski, qui avait écrit une thèse sur l'auteur. D'ailleurs, aujourd'hui encore, je fais toujours relire mes travaux de traduction par ce grand littéraire, ce poète dont le yiddish est la langue maternelle.

**I. J.-K. :** Par mes amis écrivains et traducteurs rencontrés en Pologne. Ils m'ont parlé d'un roman « formidable mais intraduisible » de Dorothea Masłowska, une auteure un peu fantasque, avec un style très

novateur. Le hasard a fait que j'ai laissé ma carte de visite à l'éditeur Noir sur Blanc, qui avait déjà ce texte depuis plus d'un an sans savoir à qui le confier. La rencontre s'est faite, et *Tchatche ou crève* – ma première traduction publiée – est paru en 2008. Je suis tombée au bon moment, et cela m'a mis le pied à l'étrier. Ensuite, on m'a confié d'autres projets, bien différents, et tout s'est enchaîné. Ce livre redoutable a été aussi une sorte de carte de visite. Parfois, la difficulté stimule davantage, elle force à se questionner sans cesse. Reste alors à faire des choix, à suivre une ligne.

Ariane Fasquelle (décédée en 2016) m'a ensuite proposé de traduire pour Grasset ce qu'on appelle de la « non-fiction », avec Agata Tuszyńska : des sujets historiques traités sous forme de dossier d'enquête. C'est un genre important en Pologne, que Ryszard Kapuściński a popularisé dès les années 1960.

**TL : Vous avez également travaillé sur des témoignages, des archives.**

**É. G. :** Mes premières traductions publiées ont été non pas des textes littéraires, mais des documents. Ce sont les archives clandestines du ghetto de Varsovie, réunies entre 1941 et 1943 par l'historien Emanuel Ringelblum et son équipe, puis enterrées dans des boîtes en fer et des bidons de lait qui ont été mis au jour, à l'exception d'un seul contenant disparu, dans les ruines de la ville à partir de 1946. Il s'agissait au départ de réunir des matériaux, des preuves, pour écrire l'histoire du ghetto et des exactions nazies. Mais Ringelblum a assez vite compris que les habitants du ghetto étaient promis à la mort et à l'oubli, et que cette histoire devrait être écrite par d'autres ; les documents devaient donc être transmis à tout prix.

Ces archives ont été partiellement publiées en français sous le titre *Archives clandestines du ghetto de Varsovie*, chez Fayard, en 2007. Elles sont de natures très diverses, et en plusieurs langues : yiddish, hébreu, allemand, polonais... Depuis les œuvres littéraires ou les témoignages – Ringelblum note que « tout le monde écrivait » dans le ghetto – jusqu'au simple ticket de théâtre ou de blanchisserie. Tout un volet concerne les enfants, à qui les collecteurs d'archives ont demandé des rédactions sur ce qu'ils vivaient. Ces documents sont extraordinaires. Je n'ai pas travaillé directement sur les pièces

d'archives, mais sur le livre en polonais, où tout était reproduit, et on m'a aussi envoyé des microfilms. Je ne pouvais pas déchiffrer les documents manuscrits, j'avais une sorte de blocage. Batia Baum, traductrice plus expérimentée, s'en est chargée. La plupart des documents que j'ai traduits étaient imprimés ou tapés à la machine. Ce projet collectif a été ma première mission professionnelle de traduction. Malheureusement, en français, seuls deux volumes sont sortis, mais l'ensemble est paru en une quinzaine de volumes dans d'autres langues, et notamment en polonais.

**I. J.-K. :** Entre autres travaux de traduction, j'ai traduit des écrits familiaux, comme ces carnets de dédicaces remplis dans l'entre-deux-guerres par les amis d'une jeune femme polonaise. Déchiffrer l'écriture manuscrite des années 1920 était difficile, car la graphie a beaucoup changé. Certains messages étaient en polonais, d'autres en yiddish, et j'ai pu ainsi découvrir à la fois cette langue et mon inculture sur le sujet. Le vieux monsieur à qui les traductions étaient destinées était très ému de lire ces messages manuscrits traduits en français. Il avait accès, soudain, à l'adolescence de sa mère. « Mais alors, elle avait des amis ! », s'étonnait-il. C'était très touchant.

**TL :** Vous traduisez toutes les deux pour L'Antilope, maison d'édition dont l'ambition est de publier « des textes littéraires rendant compte de la richesse et des paradoxes des cultures juives sur les cinq continents ». Pourriez-vous nous parler de cette collaboration ?

**I. J.-K. :** Ce fut une très belle rencontre avec Anne-Sophie Dreyfus et Gilles Rozier, qui ont créé la maison en 2014 pour éditer la culture juive dans tous ses états, dans toutes les langues. Les premiers textes repérés étaient en yiddish et en hébreu, puis l'intérêt s'est élargi à d'autres langues. Quand ils ont voulu publier *La Nuit des Juifs-vivants*, d'Igor Ostachowicz, un texte très original en polonais, langue qu'ils ne connaissaient pas eux-mêmes, on leur a donné mon nom. Je prépare également pour L'Antilope un nouveau livre d'Agata Tuszynska qui paraîtra au printemps 2020 sous le titre *Affaires personnelles*.

**É. G. :** Gilles Rozier a été directeur de la Maison de la culture yiddish pendant vingt ans avant de fonder L'Antilope avec Anne-Sophie Dreyfus. Pour cette même maison, j'ai traduit avec Nadia Déhan-Rotschild *Les Mille et une nuits de Krushnik*, de Sholem-Aleikhem (1859-1916). C'est un grand classique de la littérature yiddish moderne. Un maître de l'humour, donc pas facile à traduire. Nous avons toutes deux découvert ce texte lors d'un séminaire mensuel à la Maison de la culture yiddish. Nous avons discuté d'un texte de Sholem-Aleikhem réputé intraduisible, *Tèvié le laitier*, qui a inspiré la comédie musicale *Un violon sur le toit*. Finalement, c'est un autre texte de lui qui nous a réunies, quand nous nous sommes aperçues que nous avons commencé à le traduire chacune de notre côté. Sur un bateau voguant vers l'Amérique, un Juif raconte à Sholem-Aleikhem, alter ego de l'auteur, les aventures tour à tour effroyables, absurdes et prodigieuses qu'il a vécues à Krushnik, bourgade juive située en plein sur le front de la Première Guerre mondiale, et coincée entre les Allemands, les Polonais et les Russes. Ce texte nous a passionnées par ses qualités littéraires, et aussi parce qu'il évoque une société juive écartelée entre deux visions du monde, et la guerre de 14-18 comme une boucherie insensée et une préfiguration de la catastrophe. On y voit la ville envahie tour à tour par les différents belligérants, et les Juifs placés dans une situation intenable et tragique, accusés par tous de trahison. Et pourtant, Sholem-Aleikhem restant fidèle à sa réputation, c'est aussi très drôle. On est toujours entre le rire et les larmes.

**I. J.-K. :** *La Nuit des Juifs-vivants* est aussi un livre très particulier. L'auteur n'est pas romancier, mais journaliste et conseiller en communication ; il a longtemps été l'assistant de Donald Tusk. Sous les dehors de la pop-culture, en s'inspirant des films de zombies comme ceux de Romero, il imagine qu'aujourd'hui, dans la capitale polonaise, les Juifs assassinés ressortent du sol, en commençant par les jeunes gens. Il faut savoir que dans l'histoire de Varsovie, ce qu'on appelle « le ghetto juif » n'est pas juste une petite enclave : c'est une zone immense de la ville qui a été fermée par les nazis, et où ont été contraints d'affluer les Juifs des environs et du reste du pays. Varsovie a été détruite à 95 % à la fin de la guerre. Cette zone, comme d'autres quartiers historiques, a été presque entièrement rasée, puis

reconstruite très rapidement après guerre – sans les Juifs. Une étrange reconstruction, avec un pseudo quartier « historique » où tout est faux mais reconstruit à l'identique, églises, pavés, placettes... À l'emplacement du ghetto, on a construit des logements plus contemporains ; ces dernières années, on a installé là un gigantesque centre commercial qui porte le nom d'Arkadia, autrement dit « l'Arcadie ». Qu'on ait pu construire à cet endroit ce temple de la consommation avec un nom pareil, c'est quelque chose qui fait froid dans le dos. Conformément aux codes du genre, c'est dans le centre commercial que les premiers zombies font leur apparition. On pourrait trouver cela vulgaire, ou provocateur, mais l'idée me semble très bien trouvée.

Si la question de l'enfouissement est devenue un thème générationnel, c'est parce qu'aujourd'hui, en Pologne, les Juifs ne sont plus là. Avant-guerre, c'était la plus grande communauté juive en Europe. C'est l'âme entière d'un pays qui a oublié cela. Comme Ostachowicz, des gens qui ne sont pas juifs s'intéressent à l'histoire juive ; des gens se demandent s'ils sont juifs, mènent des recherches... Agata Tuszyńska, par exemple, a appris à l'âge de dix-neuf ans qu'elle était juive et que des membres de sa famille avaient été assassinés. Pour ma part, ce clivage entre catholiques et Juifs, je le perçois de l'extérieur : j'ai grandi dans une famille athée, ni communiste, ni vraiment engagée en politique. Recouvert, enterré, sous la terre... dans la poésie polonaise, ce sont des mots récurrents, qui charrient beaucoup de douleur mais aussi de culpabilité. Où sont ces gens ? Où est cette culture ? Quelques bribes de rues, de maisons, quelques musées... Mais la topographie des lieux parle malgré tout. Sur le site du ghetto, on voit des buttes, des hauteurs, parce qu'on n'a même pas pris le temps de déblayer les ruines ; on a édifié les nouvelles rues et les nouvelles maisons par-dessus. C'est toute cette culture manquante que des auteurs polonais comme Ostachowicz réactivent : à la manière d'un membre fantôme, elle fait souffrir les amputés par son absence.

**É. G. :** Cette image du membre fantôme est très juste. Quand on pense que dans certaines villes de Pologne, c'est la majeure partie de la population qui a disparu, et que personne ou presque n'en parle... C'est un gouffre qui s'ouvre.

**TL : Apportez-vous vous-mêmes des textes aux éditeurs ?**

**I. J.-K. :** Pour ma part, je n'ai pas l'habitude d'apporter des textes. J'ai la chance qu'on me propose des projets et j'attends que les auteurs avec qui j'ai construit un lien écrivent, en espérant que l'occasion de les traduire se présentera.

**É. G. :** Gilles Rozier, de L'Antilope, est un grand connaisseur du yiddish, et nous lui avons proposé ce texte sur lequel ma partenaire et moi étions en train de travailler. Pour les archives du ghetto de Varsovie, c'est Yitskhok Niborski qui avait été contacté et qui m'a ensuite sollicitée. C'était un projet commun des éditions Fayard et de la Bibliothèque internationale de documentation contemporaine, avec le concours du Mémorial de la Shoah et de l'Institut polonais. Mais généralement, mes traductions sont plutôt des textes que j'ai repérés et proposés. Nous aimerions, Nadia Déhan-Rotschild et moi, continuer avec un nouveau texte de Sholem-Aleikhem, et nous travaillons aussi en ce moment sur d'autres textes de Moyshe Nadir (1885-1943).

**TL : Le traducteur, aujourd'hui, a-t-il les outils qu'il lui faut pour travailler depuis le polonais et le yiddish ?**

**I. J.-K. :** En polonais, je constate une évolution rapide, depuis une quinzaine d'années que je suis dans la profession. Beaucoup de documents sur papier me viennent de mes parents, et je les utilise encore. Mais désormais, je suis connectée à Internet en permanence quand je traduis, et je ne m'imagine plus travailler sans cet apport. Nouvel écueil linguistique : ce qui apparaît en premier dans les recherches en ligne, ce sont les occurrences très récentes, très actuelles, or la mondialisation a tendance à lisser, à standardiser la langue. Pour mes auteurs très contemporains, j'explore beaucoup la pop-culture, la télévision, les séries... Il faut que je me fie à mon intuition : sur quoi mon auteure a-t-elle bien pu s'appuyer pour créer ce mot, ce nom ?

**É. G. :** En yiddish, le grand apport a été le dictionnaire yiddish-français de Yitskhok Niborski, Bernard Vaisbrot et autres universitaires

et spécialistes, qui a comblé d'importantes lacunes ; il a même servi de base à des éditions dans d'autres langues. Le *Dictionnaire des mots d'origine hébraïque et araméenne en usage dans la langue yiddish*, conçu par Yitskhok Niborski, est également très précieux. Et notre bibliothèque est bien entendu très riche, la Maison de la culture yiddish est un centre de ressources et une sorte de « Yiddishland », sans compter les nombreuses ressources sur Internet où un « Yiddishland » virtuel semble s'être reconstitué.

Le yiddish, dont une grande partie des locuteurs ont été assassinés par les nazis, est une langue de fusion, avec différentes strates qui font toute sa complexité. Les racines sont le vieil allemand, mais on y trouve aussi 30 % d'hébraïsmes, beaucoup de slavismes, des anglicismes du côté des Américains, etc. La tradition religieuse est très vivace chez les auteurs que j'ai traduits, alors que dans les milieux juifs, du fait de l'assimilation puis du Génocide, il y avait eu une rupture. Dans ma famille aussi. Mon père refusait de pratiquer et, en l'épousant, ma mère s'éloignait aussi de la tradition. En traduisant, j'ai dû aussi apprendre cela. D'où la nécessité d'avoir de bons outils de référence, et autour de soi des gens polyglottes, d'origines diverses, érudits en culture yiddish, et dont le yiddish est la langue maternelle. Ainsi on peut s'imprégner d'un monde à la fois consciemment par le travail, et presque inconsciemment par une ambiance. Progressivement, on peut – et il le faut – sentir tous les échos d'une tradition et des autres langues. Mais pour ma part, je voudrais les faire entendre dans la traduction sans ajouter de notes en bas de page, ou le moins possible.

**I. J.-K. :** Il faut aussi faire confiance aux lecteurs. On a tous le souvenir de ces romans russes où l'on se perd entre tous ces noms, surnoms, patronymes et noms de famille... Et puis on s'y fait, sans avoir besoin de notes. C'est l'entrée dans le texte étranger.

**É. G. :** C'est le travail du lecteur : être prêt à découvrir un autre monde.

**TL :** Quelques projets dans vos tiroirs ? Un texte que vous rêvez de traduire ?



**É. G. :** Une pièce de Sholem-Aleikhem que j'ai déjà traduite et proposée, sans succès jusqu'à maintenant. Elle pourrait s'intituler en français *Dispersés aux quatre vents*. C'est une pièce comique, mais riche de tensions, sur une famille juive russe partie d'une bourgade pour la grande ville au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les parents, en pleine ascension sociale, essaient de s'adapter à la modernité tout en gardant les traditions. L'auteur observe d'un regard acéré tout ce petit monde qui se fissure. Les enfants évoluent dans toutes les directions : un fils révolutionnaire disparaît, un autre fils est sioniste, le troisième, joueur et noceur, une jeune fille veut faire des études et envoie promener son fiancé, une autre ne pense qu'à l'amour tel qu'elle le voit dans les romans... J'ai aussi une autre pièce en réserve. Mon rêve serait de les faire jouer. Nadia Déhan-Rothschild et moi sommes en train de traduire *Motl fils du chanfre*, un roman savoureux et drôlesime avec des péripéties dramatiques, de Sholem-Aleikhem : le deuil, la misère, l'immigration, l'Amérique à hauteur d'enfant. Parution prévue au printemps 2021 aux éditions de L'Antilope. Et puis *Weitzmann II*, évoqué précédemment. Je redoute un peu de me replonger dans mes premières traductions, avec des années de recul...

**I. J.-K. :** Les textes de ma mère, Bożena Kalinowska, puisqu'elle était poète. C'était d'ailleurs une de mes motivations de départ. Bilingue, elle a écrit en français et en polonais, et elle s'est auto-traduite... en prenant des libertés que moi-même, je n'aurais jamais osé prendre en traduction ! Je garde cela comme un totem qui m'accompagne. Et j'aime aussi suivre ce que font les auteurs que j'aime, que je connais parfois... Je manque juste de temps !

**É. G. :** Le propos d'Isabelle sur l'auto-traduction m'intéresse beaucoup : cela concerne aussi les auteurs que je traduis. Les gens lettrés étaient en général bilingues yiddish-hébreu, au minimum. Singer écrivait en yiddish, mais relisait de près ses traductions vers l'anglais avec ses traducteurs. Beaucoup créaient à la fois en yiddish et en hébreu, ou dans d'autres langues, et certains s'auto-traduisaient du yiddish aux autres langues, ou inversement. C'est intéressant à étudier.



# KIEV-PARIS, ALLER SIMPLE

Entretien avec  
IRYNA DMYTRYCHYN

Propos recueillis par  
Anna Mozharova

*Née en Ukraine à l'époque soviétique, Iryna Dmytrychyn terminait ses études de français lorsque l'URSS s'est effondrée. Les frontières que l'on croyait à jamais fermées se sont ouvertes, et elle a fait son premier voyage en France. S'en sont suivis des allers-retours Paris-Kiev, et Paris a fini par l'emporter. Historienne, traductrice et maître de conférences à l'Inalco, Iryna Dmytrychyn est devenue une véritable ambassadrice de la littérature ukrainienne en France. Elle a traduit des écrivains majeurs de la littérature ukrainienne contemporaine pour les éditions Noir sur Blanc et a fondé, avec l'historien Iaroslav Lebedynsky, la collection « Présence ukrainienne » à l'Harmattan. (A. M.)*

**Anna Mozharova : Iryna Dmytrychyn, vous êtes née en Ukraine. Aujourd'hui, vous habitez en France et vous êtes traductrice littéraire. Quelles langues parlez-vous et comment êtes-vous arrivée en France ?**

**Iryna Dmytrychyn :** Je parle le français, l'ukrainien, le russe et l'anglais. J'apprends l'italien en ce moment. Je suis née dans l'Ukraine soviétique. À cette époque, quand on apprenait une langue étrangère, on n'avait aucun espoir d'aller dans le pays concerné. On pouvait tout au plus espérer devenir professeur de langues étrangères dans le secondaire ou à l'université. Cependant, la France a une telle aura dans l'Europe de l'Est que j'ai rêvé de ce pays, de sa littérature, de sa culture et de sa façon de vivre. Je suis donc allée faire des études de français à l'université en Ukraine. Il se trouve que mes an-

nées universitaires ont coïncidé avec les dernières années de l'Union soviétique, l'apparition de l'Ukraine indépendante, l'ouverture des premières ambassades et de l'Alliance française, l'arrivée des journalistes étrangers, etc. J'ai pu poursuivre mes études de français à l'Alliance française, et c'est ainsi que j'ai pu venir en France pour la première fois en 1991 dans le cadre du programme « Découvrir la France ». On devait passer quelques jours à Paris, puis dans une des régions françaises. Je suis allée dans le sud-ouest, et je suis tombée follement amoureuse de cette magnifique région de terres riches ouvertes sur l'océan. Bref, mon premier contact avec la France a été absolument époustouflant.

**A. M. : Aviez-vous commencé à traduire en Ukraine ?**

**I. D. :** Oui, j'ai commencé à travailler comme interprète et comme traductrice en Ukraine. J'accompagnais des journalistes français qui venaient faire un reportage pour quelques jours, ou des entreprises qui prospectaient. Mais mon premier grand contrat de traductrice a été le premier festival « Printemps français » où des musiciens, des sculpteurs, des hommes de théâtre et d'autres personnalités françaises étaient venus pour une semaine. J'ai également été engagée à l'ambassade de Suisse comme collaboratrice d'une chargée d'affaires qui m'a beaucoup appris. Ensuite, j'ai postulé pour une bourse à Sciences Po, j'ai été sélectionnée et je suis partie en France en 1993 pour faire mon année de DEA d'études soviétiques et est-européennes, dirigées à l'époque par Hélène Carrère d'Encausse.

**A. M. : Et la littérature ?**

**I. D. :** Non, pas à cette époque. La vague de traduction des classiques européens en ukrainien a commencé plus tard, et ce sont les grands maîtres de l'ancienne école ukrainienne de traduction qui s'en sont chargés. C'était de la traduction très imagée, avec une transformation importante de la langue. Il fallait que ce soit beau en ukrainien, et cela donnait des traductions très fleuries qui n'étaient pas forcément fidèles au style de l'auteur, mais, pour les classiques du XIX<sup>e</sup> siècle, cela convenait parfaitement. Ensuite, une nouvelle génération

de traducteurs est apparue qui ont pu démontrer leurs capacités et leur talent. Maintenant, la plupart des traducteurs littéraires ukrainiens sont des trentenaires.

**A. M. : Devenir traducteur aujourd’hui, ce n’est pas un choix très simple. Devenir traducteur littéraire, c’est un choix encore plus compliqué. Comment avez-vous fait ce choix ?**

**I. D. :** Par un heureux hasard. J’ai commencé en tant qu’interprète et, comme l’ukrainien est une langue rare, j’ai été très rapidement propulsée à un niveau d’interprétation important en France : les grandes délégations, les discussions au plus haut niveau de l’Etat, etc. Je ne peux pas dire que j’arrivais à en vivre, mais c’était un complément de revenus important. Ensuite, j’ai été fonctionnaire à l’OFPPA pendant dix ans ; c’était un travail extrêmement intéressant.

Cependant, j’étais triste de voir que l’Ukraine est si peu visible en France. J’avais déjà commencé à enseigner quelques heures à l’Inalco, et nous avons décidé avec mon collègue professeur d’histoire Iaroslav Lebedynsky de lancer une collection « Présence ukrainienne » aux éditions l’Harmattan, en 2001. Au sein de cette collection qui compte aujourd’hui une quarantaine d’ouvrages sur divers sujets ukrainiens, j’ai composé une anthologie bilingue « L’Ukraine vue par les écrivains ukrainiens », avec des extraits des textes des auteurs ukrainiens, ce qui était ma première expérience de traduction littéraire, très imparfaite mais très enrichissante. Je l’ai vécu davantage comme un travail de diffusion de connaissances qu’une œuvre de traduction.

Lorsque les éditions Noir sur Blanc m’ont proposé de traduire un roman de Iouri Androukhovytch, j’ai été très surprise et très heureuse. J’ai fait un essai, et j’avoue que j’ai tout de suite attrapé le virus. J’ai ressenti un mélange de bonheur, de responsabilité et de peur car on a toujours cette crainte de ne pas avoir trouvé le mot juste ou la formulation exacte. Ce travail était très différent de l’interprétation : en traduction simultanée, quand la phrase est partie, on n’y pense plus car on ne peut plus la rattraper. C’était aussi très différent de la traduction technique où un mot est un mot. Le champ du doute est très vaste dans la traduction littéraire, c’est d’ailleurs

pour cette raison que je crois qu'il n'y aura jamais de traduction automatique pour les textes littéraires.

**A. M. : Donc, initialement vous ne projetiez pas de devenir traductrice littéraire ?**

**I. D. :** À l'époque, on ne publiait quasiment pas d'œuvres ukrainiennes en France. Je n'imaginai pas que cela pouvait devenir une activité constante.

**A. M. : Le français n'est pas votre langue maternelle. On sait que certains traducteurs qui étaient dans le même cas que vous ont eu du mal à s'imposer. Est-ce que cela a été un frein pour vous ?**

**I. D. :** Quand j'ai commencé à traduire de la littérature, j'habitais en France depuis une quinzaine d'années. À l'époque, j'aurais été presque plus réticente à traduire vers l'ukrainien, parce qu'à force de vivre dans un pays, on finit par penser dans la langue du pays et à avoir des réflexes dans cette langue. Quand j'allais en Ukraine, je me rendais compte que, parfois, mon ukrainien oral était « rouillé ». Bref, je me suis sentie tout à fait prête à traduire vers le français lorsqu'on me l'a proposé. J'étais reconnaissante envers la maison d'édition pour la souplesse dont elle a fait preuve en me donnant la possibilité de dire non. Quand je me suis attaquée à ce premier texte, je savais qu'à tout moment je pouvais faire marche arrière. J'ai adoré le roman, et je me suis lancée dans ce travail avec beaucoup de plaisir et beaucoup de fierté à l'idée de faire découvrir cet auteur au public français. Je suis toujours aussi heureuse de traduire, de mettre un point final au livre, de le voir sortir, de le promouvoir avec l'auteur en lui donnant la possibilité de parler de son pays.

**A. M. : Vous êtes une des rares traductrices de l'ukrainien dans le répertoire de l'ATLF, et vous avez traduit plusieurs écrivains ukrainiens majeurs tels que Iouri Androukhovytch ou Serhiy Jadan. Est-ce que vous avez justement le sentiment de faire découvrir la littérature ukrainienne en France ?**

**I. D.** : Il y a deux autres traductrices de l'ukrainien, Oksana Mizerak et Maria Malanchuk, mais il est vrai qu'après cette première traduction, j'ai eu envie d'inverser la tendance et de proposer moi-même des textes ukrainiens aux éditeurs. La littérature ukrainienne était tellement peu traduite et si peu connue qu'il m'a semblé que les éditeurs étaient heureux de rencontrer quelqu'un qui pouvait leur présenter le panorama littéraire de ce pays. Oui, je faisais découvrir la littérature ukrainienne, mais je ne peux pas dire que ces auteurs n'ont été publiés que grâce à moi, car les éditeurs faisaient leurs démarches aussi.

En revanche, je peux dire que les auteurs que je traduis sont les auteurs que j'avais proposés. Quand je plaide pour un auteur, je me sens aussi responsable de son succès, qui n'est pourtant pas garanti. Il peut s'agir d'un immense auteur en Ukraine, mais, en France, il n'y a pas que la littérature ukrainienne, il y a les meilleurs écrivains du monde entier. Les auteurs africains, asiatiques, latino-américains ou tout simplement européens peuvent susciter plus d'intérêt que tel ou tel auteur ukrainien à un moment donné. Il faut parfois se battre, mais, pour cela, il faut être convaincu que l'auteur ukrainien qu'on défend est à la hauteur pour figurer dans les catalogues des grandes maisons d'édition françaises. Seules les maisons qui ont les reins solides peuvent se permettre le luxe de traduire des auteurs étrangers de langues rares, car c'est un plaisir très cher.

J'ai pris une année sabbatique à mon travail de fonctionnaire, et j'ai consacré l'année 2010 à constituer des dossiers, à écrire des lettres en y ajoutant un synopsis de l'œuvre et un extrait de la traduction, dossier que j'envoyais à différentes maisons d'édition. J'ai commencé par le Salon du Livre pour avoir le premier contact avec les éditeurs, et ensuite j'ai essayé de les voir un par un pour leur présenter les auteurs ukrainiens. Je n'ai pas toujours reçu de réponse, mais je comprends que tout ne dépendait pas de moi. Au moment où je proposais mon auteur ukrainien, les éditeurs devaient certainement recevoir un dossier sur un auteur brésilien, un autre sur un auteur indien et peut-être que mon projet était moins intéressant ou pas tenable commercialement parlant.



**A. M. : À votre avis, quelle est la place des littératures de l'Est dans l'édition française ?**

**I. D. :** Je pense que, dans les littératures de l'Est, il y a les littératures ex-soviétiques et les autres. Par exemple, la Pologne, la Hongrie ou la République tchèque étaient déjà connues pour leurs littératures en Occident avant que la chape de plomb soviétique ne s'abatte sur elles. Ce sont d'immenses littératures avec de grands auteurs ; beaucoup de gens les étudient. On ne peut pas dire qu'elles ont été découvertes ou redécouvertes après la chute du mur de Berlin.

Je pense que la littérature russe a aussi une place à part en raison de ces immenses écrivains qu'elle a donnés à la littérature mondiale. J'ai l'impression que, lorsqu'on apporte aujourd'hui un auteur russe dans une maison d'édition française, il s'appuie déjà sur les épaules de ses prédécesseurs et qu'on projette sur lui la gloire des grands écrivains russes.

En revanche, quand on arrive avec un auteur ukrainien, donc avec une littérature restée confidentielle (seuls quelques auteurs ont été publiés au cours du XX<sup>e</sup> siècle) et surtout connue pour ses poètes (vous savez comment il est difficile de transmettre la poésie), il faut commencer à partir de rien. Ce n'est pas étonnant que les premiers romans ukrainiens aient été publiés par Noir sur Blanc, une maison franco-suisse avec un fort tropisme polonais et est-européen. Aujourd'hui, je sais aussi qu'une autre porte d'entrée pour la littérature ukrainienne, c'est l'Allemagne. Curieusement, si l'auteur a déjà été publié en Allemagne, cela lui confère un gage de qualité aux yeux de l'éditeur français.

Je pense qu'en France on comprend que la littérature est-européenne peut apporter quelque chose : un souffle nouveau, frais. En même temps, j'ai parfois l'impression que même si elle est lointaine, elle n'est pas assez exotique. De plus, la littérature ukrainienne est parfois considérée comme une sorte de sous-littérature occidentale. Il faut prouver que les auteurs ukrainiens ont une voix particulière et que ce qu'ils ont à dire est complémentaire, mais différent de ce qui se dit en Occident.

**A. M. : On a parfois l'impression qu'en Occident les littératures de l'ex-Union soviétique ont toujours cette image de grands romans sur la souffrance humaine, les répressions politiques, la complexité de la vie dans des conditions historiques extrêmes. Avez-vous l'impression qu'on attend toujours ce type de textes des auteurs de ces pays-là ou bien cela a évolué ?**

**I. D. :** Certains clichés perdurent encore. Effectivement, le public s'attend à trouver une souffrance immense, une noirceur ou un esprit kafkaïen dans les romans qui viennent de l'Est. Une œuvre plus « occidentale » suscite moins d'intérêt, ce qui est naturel. Mais je pense que, quand un auteur ukrainien donne son interprétation d'Ulysse, il ne faut peut-être pas jeter le bébé avec l'eau du bain en disant : « Bon, Ulysse c'est la culture européenne, on en a déjà lu de nombreuses interprétations. A-t-on vraiment besoin d'une version ukrainienne ? » Je dois souvent me battre davantage pour ces romans-là.

**A. M. : En France, les auteurs de l'ex-Union soviétique sont souvent plus interrogés sur la politique que sur leurs œuvres. Vous accompagnez régulièrement les écrivains ukrainiens lors des rencontres publiques. Est-ce que vous avez constaté la même chose ? Comment réagissent les écrivains à ces questions ?**

**I. D. :** Les auteurs le prennent très bien. Ils sont conscients d'être les ambassadeurs de leur pays et ils savent que la curiosité pour le pays suscite l'intérêt pour sa littérature. De plus, tous les écrivains ukrainiens sont engagés dans la politique : certains sont membres du parlement ; d'autres partent dans l'est du pays, dans la zone des combats, pour apporter des livres, collecter des fonds pour les orphelinats, etc. ; d'autres encore tiennent des rubriques politiques dans la presse ukrainienne et européenne. Ils ont l'habitude d'avoir une parole politique, et cela leur paraît naturel de retrouver ces questions en France. Cela dit, pour l'immense majorité de ces écrivains, leurs écrits ne collent pas à l'actualité.

**A. M. : On va maintenant parler de votre travail personnel en tant que traductrice. La première question sera très simple : qu'est-ce qu'une bonne traduction pour vous ?**

**I. D. :** Beaucoup de choses ont été dites sur cette question. Moi-même, j'enseigne la traduction et j'ai suivi une formation à l'École de traduction littéraire. Je répondrai par cette formule que j'emprunte à un grand théoricien : la traduction doit faire à la langue ce que l'œuvre originale fait à la langue et qu'elle est la seule à lui faire. Si, dans le texte original, le lecteur a été choqué, dégoûté ou émerveillé, dans la traduction le lecteur doit éprouver les mêmes sentiments au même moment. J'aime beaucoup aussi cette autre formule qui compare la traduction au poisson qu'on sort de la mer, transvase dans un petit bassin où ce poisson devra se sentir aussi bien et nager aisément.

**A. M. : Il y a dans la littérature ukrainienne une grande tradition orale qui se ressent même dans les œuvres contemporaines, et qui semble parfois tellement ancrée qu'elle paraît intraduisible. Avez-vous été confrontée à ce problème ?**

**I. D. :** J'ai été confrontée à ce problème avec Maria Matios et son roman *Daroussia la Douce*. Les événements se déroulent dans les Carpates, et il y a cette langue régionale avec une musique très particulière. Il y avait aussi la romancière Sofia Androukhovytch. C'était un autre registre car elle écrivait non seulement dans une langue régionale, mais surtout dans une langue fin du XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle, donc une langue ukrainienne qu'on ne parle pratiquement plus en Ukraine. Les critiques littéraires en Ukraine ont beaucoup parlé de cette musique particulière de la langue de ces deux auteurs. C'était un défi supplémentaire pour moi.

J'ai envisagé de puiser dans les dialectes français pour Maria Matios, d'aller chercher du côté de Marseille, de l'Auvergne ou de la Corse, mais j'ai très rapidement abandonné cette idée. Pour quelle raison ces paysans ukrainiens parleraient-ils comme des Auvergnats ou des Corses ? Même si le côté autarcique ou montagnard pourrait se comparer, le vécu n'est en rien comparable à celui des paysans

des Carpates. J'ai préféré faire appel au registre plus archaïque de la langue française pour que le texte sonne comme quelque chose de connu et compréhensible, mais qui ne fait plus partie de la façon de parler d'aujourd'hui.

**A. M. : Est-ce que vous avez déjà traduit du *sourjyk*<sup>1</sup> ? Et quelle solution avez-vous trouvée ?**

**I. D. :** Oui, bien sûr. Il n'y a pas *une* solution, mais plusieurs. Celle que j'utilise couramment c'est d'abaisser le niveau de la langue. J'emploie parfois des mots anglais (par exemple, « man » au lieu de « mec ») ou des mots mal prononcés. Le but étant de montrer qu'il ne s'agit pas de la langue normative et, surtout, de transmettre la raison pour laquelle l'auteur a fait appel au *sourjyk*. Dans les deux cas où j'y ai été confrontée – chez Androukhovytch et chez Jadan – il s'agissait de personnes peu éduquées appartenant aux couches socio-professionnelles basses, des petits malfrats. On pouvait déduire à partir du *sourjyk* qu'ils employaient, quelles émissions de télé ils regardaient, quelles étaient leurs opinions politiques, bref on les situait très facilement. J'ai donc essayé de comprendre l'intention de l'auteur, puis de reconstruire un langage en français.

**A. M. : Beaucoup de traducteurs parlent des délais qui se réduisent de plus en plus. Est-ce que vous aussi vous avez ce sentiment ou est-ce que, traduisant une langue rare, vous vous sentez à l'abri du rythme imposé par exemple aux traducteurs de l'anglais ?**

**I. D. :** Quand on traduit une langue rare, on a la chance de ne pas être dans la cadence des traducteurs de l'anglais. Même si parfois on ne m'a donné que six mois pour la traduction, je n'ai pas eu le sentiment d'avoir le couteau sous la gorge. Cela s'explique probablement par le fait que les auteurs ukrainiens ne sont pas encore des auteurs demandés. Pour l'instant, qu'un livre ukrainien sorte un an ou deux ans plus tard, cela n'a malheureusement pas d'importance.

---

<sup>1</sup> Mélange de russe et d'ukrainien, souvent employé par les couches populaires.

---

**A. M. : Est-ce que, pour vous, les auteurs ukrainiens traduits par vous ou par vos confrères et consœurs ont eu le succès attendu ?**

**I. D. :** Je pense que ces auteurs se sont imposés dans le paysage littéraire français pour les spécialistes de l'Europe de l'Est. Androukhovytch ou Jadan sont désormais des noms connus. En revanche, je ne pense pas qu'ils soient sortis de cette niche est-européenne. Il y a probablement des raisons objectives à cela : ce sont des œuvres intellectuelles qui ne visent pas le grand public. Il me paraît justifié que ces œuvres ne deviennent pas des best-sellers car leur lecture demande une certaine connaissance du pays, une curiosité, un effort. Il me semble que quelqu'un qui ne connaît rien aux pays de l'Est ne pourra pas entrer pleinement dans ces œuvres. Je crois que leur relatif succès correspond à leur positionnement dans le paysage littéraire français.

De plus, nous sommes en France, pays qui a une des plus grandes littératures du monde. La France édite autant d'œuvres françaises qu'elle traduit de langues étrangères. Quatre cinquièmes de ces traductions se font depuis l'anglais. La mare dans laquelle pataugent les auteurs ukrainiens est extrêmement réduite, et ils doivent la partager avec tous les auteurs non anglo-saxons. Bref, pour l'instant, aucun auteur ukrainien n'a eu de succès explosif, mais j'espère que cela viendra un jour. Il y a l'exemple de Sofi Oksanen dont le roman *Purges* décrit les réalités estoniennes et l'occupation soviétique en Estonie, quand même un tout petit pays. Ce livre a eu un immense succès et a remporté de nombreux prix littéraires.

**A. M. : Vous avez traduit le roman très connu de Serhiy Jadan, qui s'appelle *Vorochilovgrad*<sup>2</sup>...**

**I. D. :** Oui, *La Route du Donbass* en français...

**A. M. : Qui a fait le choix du titre en français ?**

---

2 L'ancien nom de l'actuelle ville de Louhansk situé dans le Donbass. Littéralement : « ville de Vorochilov », maréchal soviétique proche de Staline.

---

**I. D. :** L'éditeur. Garder le titre original aurait placé le roman dans l'inconnu total. Je pense que l'éditeur a eu une très bonne idée de l'appeler *La Route du Donbass*. Il s'agit d'un *road-movie* qui se passe effectivement dans l'est de l'Ukraine. De plus, le roman a été écrit avant la guerre dans le Donbass, mais, au moment où je l'ai traduit, cela permettait au lecteur français de situer le roman comme quelque chose d'identifiable. L'éditeur allemand qui a publié ce livre peu de temps avant sa sortie en France l'a appelé *L'Invention du jazz dans le Donbass*. Or, le jazz occupe dans ce roman cinq pages qui se trouvent à la fin du livre. Si un passionné de jazz avait acheté ce livre, il aurait été sacrement déçu. Il faut lire quasiment tout le roman pour arriver à ces quelques pages de jazz, magnifiques, oniriques, mais qui n'ont absolument rien à voir avec le reste du roman. Je pense que la démarche de l'éditeur allemand était un peu trompeuse.

**A. M. :** Est-ce que cela vous est arrivé souvent qu'on change le titre d'un ouvrage ?

**I. D. :** Pratiquement toujours, sauf quand il s'agit d'un titre très simple et basique. Dans la plupart de cas, le changement de titre visait à attirer l'attention du lecteur français. Si on prend l'exemple de Jadan, le lecteur ukrainien est attiré par le nom de l'auteur parce qu'il est très connu. Quand un nouveau roman de Jadan sort, c'est un événement. En France, c'est un auteur quasiment inconnu, et l'éditeur n'a que le titre pour attirer les lecteurs.

**A. M. :** Est-ce que vous traduisez uniquement de l'ukrainien ou est-ce que vous traduisez également du russe ?

**I. D. :** Comme traductrice littéraire, je ne traduis que de l'ukrainien. Je me suis posé la question : pourquoi ? Techniquement parlant, je peux traduire du russe aussi bien que de l'ukrainien. J'ai compris que, dans la traduction littéraire, il y a autre chose qu'une simple maîtrise de la langue. Il y a aussi une fidélité, une envie de faire découvrir une littérature, un pays. Je n'ai pas du tout cet attachement avec le russe. J'ai grandi en Union soviétique et j'ai fait mes études

en russe, mais je n'ai pas le même lien avec le russe, ni le même amour. Le pays que j'aime et pour lequel je souffre, c'est l'Ukraine. Aujourd'hui, dans la situation de guerre que la Russie a déclenchée contre l'Ukraine, la question ne se pose plus. Mais, même à l'époque où les relations russo-ukrainiennes étaient correctes, je n'ai jamais eu envie de promouvoir tel ou tel auteur russe. Je ne suivais pas la littérature russe contemporaine où je ne connaissais que des noms. Je pense qu'on ne traduit que les auteurs qu'on aime et qu'on a envie de faire connaître.

**A. M. : Les traducteurs français ont un statut et ils sont protégés par le droit d'auteur. Pourtant, on sait que beaucoup d'entre eux peinent à vivre de leur métier. Qu'en est-il de la condition des traducteurs en Ukraine ?**

**I. D. :** Je pense que les traducteurs ukrainiens envient les traducteurs français. Les conditions ne sont pas aussi bonnes, et la reconnaissance n'est pas au rendez-vous. Par exemple, en France, le nom du traducteur apparaît sur la couverture. Ce n'est absolument pas le cas en Ukraine ; on n'évoque jamais le traducteur lorsqu'on parle d'un roman. On a l'impression que les romans étrangers arrivent tels quels sur le marché ukrainien. En termes de rémunération, il y a toujours une course à la baisse. Seuls les grands traducteurs dont le nom est déjà connu et qui sont demandés arrivent à imposer leur tarif et à vivre de leur métier. Outre cela, les traducteurs ukrainiens travaillent à des cadences infernales : ils traduisent dix pages par jours sur de très longues périodes. C'est très intense. Je pense que les traducteurs français ne peuvent même pas imaginer les conditions dans lesquelles travaillent leurs collègues en Ukraine.

En France, lorsque j'ai fait des expertises pour le CNL, j'ai trouvé que les traductions étaient généralement d'un bon niveau. En Ukraine, il y a aussi de très bons traducteurs qui font un travail de qualité et arrivent à en vivre, mais il y a aussi de très mauvais traducteurs. On me demande parfois de vérifier la traduction française, par exemple lorsqu'un éditeur ukrainien souhaite publier un texte en français. Il m'est arrivé de tomber sur des traductions faites par Google Trad. Je ne comprends pas comment la personne qui s'est présentée comme

traducteur a pu dire qu'elle avait un niveau suffisant en français pour traduire ce texte.

Il y a des éditeurs ukrainiens qui courent toujours derrière le prix le plus bas et vont jusqu'à scinder l'œuvre en plusieurs parties et la donner à plusieurs traducteurs ou bien confier leur texte à un traducteur incompetent. Heureusement, aujourd'hui, il y a suffisamment de gens en Ukraine qui parlent des langues étrangères, notamment des journalistes qui peuvent « descendre » une traduction du français ou de l'italien. Donc, les éditeurs sérieux essaient de faire attention aux traducteurs qu'ils engagent. Il y a aussi des traducteurs qui peuvent traduire une œuvre française du russe vers l'ukrainien et la présenter comme une traduction originale du français. C'est régulièrement dénoncé. Aujourd'hui, les éditeurs ukrainiens commencent à tenir à leur réputation plus qu'à leur argent. Je pense que le marché du livre ukrainien commence à se professionnaliser et à se responsabiliser.

**A. M. : De plus, beaucoup d'Ukrainiens maîtrisent d'autres langues comme le russe ou le polonais et peuvent comparer...**

**I. D. :** Tout à fait. Il faut d'ailleurs dire qu'il y a la concurrence entre la traduction russe et la traduction ukrainienne des mêmes œuvres. S'il s'agit d'un auteur connu et d'un livre attendu, le lecteur peut lire la traduction russe sans attendre la version ukrainienne. Les lecteurs attendent la traduction ukrainienne parce qu'elle est souvent plus juste et plus imagée. Cela explique le succès des sous-titres et du doublage ukrainiens. Les films et les dessins animés ont beaucoup plus de succès en ukrainien. Cela a commencé avec *Cars* dont le doublage en ukrainien a été jugé supérieur au doublage russe. D'ailleurs, les traductions ukrainiennes ont intérêt à être meilleures, car il y a souvent deux versions du même roman étranger en Ukraine : la russe et l'ukrainienne.

Il y a bien sûr d'autres facteurs qui sont à prendre en compte. Pendant longtemps, il y avait un problème avec le marché du livre en Ukraine. La Russie subventionnait l'édition : les livres russes qui arrivaient sur le marché ukrainien étaient moins chers que les livres ukrainiens, malgré les frais de transport et les taxes. Cela tuait le mar-



ché du livre en Ukraine. Aujourd'hui, il y a des restrictions sur des livres russes publiés en Russie. La législation ukrainienne donne la préférence aux éditeurs ukrainiens ; beaucoup d'entre eux publient en russe et en ukrainien. La maison d'édition Folio, par exemple, offre des livres de qualité aux lecteurs ukrainophones et russo-phones, sans que la version russe soit importée de Russie. Les livres d'Andrei Kourkov sortent simultanément en russe et en ukrainien.

**A. M. : Le marché du livre en Ukraine, comme le pays tout entier, a vécu plusieurs bouleversements depuis les trente dernières années. Comme beaucoup d'autres républiques d'ex-URSS, l'Ukraine avait une édition d'État qui pouvait, certes, souffrir de problèmes de censure, mais qui disposait de temps et de moyens financiers importants permettant d'engager des projets à long terme. Après 1991, l'Ukraine est entrée dans la période du « capitalisme sauvage » où la logique marchande est devenue dominante, y compris dans le domaine culturel, où les éditeurs qui publiaient des œuvres de qualité avaient du mal à trouver leur place, car la littérature était certainement le dernier des soucis de l'État ukrainien en crise économique profonde. Qu'en est-il maintenant ?**

**I. D. :** Je pense que l'Ukraine est dans une très bonne période depuis ces quelques dernières années. Beaucoup de nouvelles maisons d'édition ont été créées. Il y a aussi des maisons d'édition qui sont solides, qui ont su établir une ligne éditoriale et qui arrivent à vivre de leur production sans recevoir des subventions de l'État. Il y a deux grands salons du livre en Ukraine : celui de Lviv (Forum des éditeurs) et celui de Kiev (Arsenal). Celui de Kiev – ou plutôt Kyiv en ukrainien – a lieu en mai et celui de Lviv en septembre. Le salon de Kiev se passe dans un grand espace magnifique et accueille de nombreux auteurs ukrainiens et étrangers pendant quatre jours. Les maisons d'édition ukrainiennes achètent aujourd'hui beaucoup de droits en France, en Italie, en Allemagne, aux États-Unis, etc. Par exemple, les Éditions du Vieux Lion (*Vydavnytstvo Starogo Leva*), qui avaient démarré dans la littérature pour enfants, ont développé des publications pour adultes et possèdent actuellement plusieurs librairies. Cela fait deux années de suite que les livres de cette maison reçoivent

des prix à la Foire de Bologne. Je pense que l'édition ukrainienne se porte très bien en ce moment. En revanche, les livres sont relativement chers par rapport au salaire moyen.

Je me rends régulièrement en Ukraine, notamment à ces deux salons. Je vais aussi dans des librairies qui organisent des rencontres avec les auteurs. Un travail important est fait autour de la lecture.

**A. M. : Les Ukrainiens restent toujours de grands lecteurs ?**

**I. D. :** Tout à fait. L'Ukraine est aussi un pays où la poésie est toujours lue et appréciée. Il y a beaucoup de poètes, et les rencontres avec ces poètes – de la jeune et de l'ancienne génération – sont très appréciées du public.

**A. M. : Vous enseignez également à l'Inalco. Passionnée comme vous êtes, vous devez susciter des vocations ?**

**I. D. :** Oui, j'enseigne l'ukrainien, la littérature ukrainienne et la traduction. J'ai parfois de très bons étudiants qui, je l'espère, deviendront un jour traducteurs. L'enseignement me permet aussi de voir ce qui se passe dans les autres langues. L'ukrainien fait partie du département « Europe », j'ai des mémoires sur d'autres littératures dans le cadre de notre master de traduction littéraire. Cela me permet de relativiser mon émerveillement à l'égard de tel ou tel auteur ukrainien et de me rendre compte que la littérature ukrainienne n'est qu'une des littératures de ce vaste monde. Je vois aussi, depuis quelques années, des écrivains du monde entier arriver en Ukraine. J'en suis très heureuse, et je pense que cet échange sera enrichissant pour les écrivains ukrainiens.

# Le prix de littérature de l'Union européenne (EUPL)

Entretien avec  
**ANNE BERGMAN-TAHON**,  
directrice de la Fédération des éditeurs  
européens et co-organisatrice du prix  
depuis sa création en 2009

Propos recueillis par  
Olivier Puygrenier

*C'était le 2 octobre dernier, à Bruxelles, dans le hall Horta de l'incroyable Palais des Beaux-Arts rebaptisé « BOZAR » et l'on remettait le prix de littérature de l'Union européenne (EUPL). Devant un public mêlé, institutionnels, branchés polyglottes curieux, professionnels de toutes sortes et probablement aussi quelques pique-assiettes, c'est à la Finno-Estonienne Sofi Oksanen qu'il avait été demandé de prononcer le keynote speech comme on dit en globish bruxellois. Son discours hanté de fantômes surgis du XX<sup>e</sup> siècle résonna puissamment, surtout à l'oreille de ses pairs, comme le Géorgien Beqa Adamashvili ou l'Ukrainienne Haska Shyyan, qui vivent encore dans cette Europe des guerres. La littérature n'est pas là pour vous dire que tout va pour le mieux. Il y eut aussi le cri de rage de la Britannique Melissa Harrison, pour qui le Brexit est un absurde et cruel arrachement ; le poing levé de Giovanni Dozzini, en solidarité avec les réfugiés refoulés de la Méditerranée. De toute évidence, il se passait quelque chose qui débordait le cérémonial. Ce soir-là, à Bruxelles, on récompensait bel et bien une jeune littérature ancrée dans le monde. Il y avait là une certaine République des Lettres européennes, dont on voudrait nous faire croire qu'elle n'existe pas et qu'elle n'existera jamais, puisque l'heure est aux murs infranchissables et non plus aux frontières poreuses, seuils d'accueil, de trafic et de connivence. Quelque chose d'une utopie ?*

*Il y a donc un prix de littérature de l'Union européenne, mais de quoi s'agit-il ?*

*Dès que point le nom d'Europe, tout se complique, s'embrouille, et même la pratique sociale somme toute banale qui consiste à célébrer ses littérateurs ne fait pas exception. Sans rapport les uns avec les autres,*

plusieurs prix associent d'une manière ou d'une autre « Europe » et « littérature », et leurs intitulés sont si voisins que même les plus familiers de ces affaires se prennent les pieds dans le tapis de leurs noms à rallonges. Pourtant, ils sont loin d'avoir le même objet et la même incidence sur le marché et la création. Le « Prix du livre européen » créé en 2007 par l'association française *Esprit d'Europe*<sup>1</sup>, avec le parrainage de Jacques Delors, récompense chaque année un roman et un essai en relation avec l'idée d'Europe ; le « Prix Jean Monnet de littérature européenne », remis depuis 1995 lors du festival « Littératures européennes » de Cognac, distingue un auteur européen pour un ouvrage écrit ou traduit en français durant l'année écoulée<sup>2</sup> ; le « Prix européen de littérature » visait à distinguer chaque année, parmi l'ensemble les 47 pays membres du Conseil de l'Europe, « une figure hautement représentative de la littérature européenne »<sup>3</sup>, mais il a récemment disparu.

Sans peine, on en trouverait probablement d'autres. Lancé à l'initiative des institutions européennes, porté par la Commission, le « prix de littérature de l'Union européenne » ou « EUPL » est le fruit d'une coopération entre les trois organisations professionnelles qui représentent à Bruxelles les intérêts des auteurs, des éditeurs et des libraires. Il ne vise ni à récompenser un best-seller ni à célébrer la grandeur politique et culturelle de l'Union ; il ne se limite pas même aux auteurs et autrices de ses États membres : son ambition, c'est d'encourager les œuvres « émergentes » d'auteurs issus des pays participant au programme *Europe créative*, en misant sur l'effet démultiplicateur de l'accès à la traduction et à la publication en langue étrangère pour conforter la carrière d'auteurs débutants. Encore relativement méconnu en France<sup>4</sup>, le prix s'est imposé

---

1 Jury composé de journalistes correspondants permanents à Bruxelles et issus de différents pays de l'Union européenne. Les lauréats 2019 : *Middle England* de Jonathan Coe (*Le Cœur de l'Angleterre*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Gallimard), et *Nous l'Europe. Banquet des peuples* de Laurent Gaudé (Actes Sud).

2 Jury qui comprend des personnalités amies du festival : auteurs et autrices, universitaires, journalistes, critiques. Lauréat 2019 : *La Gôûteuse d'Hitler* de Rosella Postorino (traduit de l'italien par Dominique Vittoz, Albin Michel).

3 Créé en 2005 par un groupe comprenant des universitaires, des critiques et des traducteurs, il a notamment primé Erri De Luca (2014), Jon Fosse (2015) ou Jaan Kaplinski (2016). Son activité semble avoir cessé depuis 2016.

4 Les autrices françaises récompensées furent : Sophie Daull (2019), Gaëlle Josse (2015), Laurence Plazenet (2012), et Emmanuelle Pagano (2009).

---

*dans certaines régions, notamment en Europe centrale et orientale où il apparaît souvent sur les bandeaux qui drapent les livres primés. Il est également bien identifié par quelques éditeurs audacieux en quête de nouvelles voix européennes.*

*Peu avant la remise des prix 2019, nous avons rencontré Anne Bergman-Tahon, directrice de la Fédération des éditeurs européens (FEE-FEP), qui co-organise le prix depuis sa création en 2009. Si, avec modestie, elle insiste toujours sur le fait que l'organisation de cette opération n'est pas son cœur de métier, qui consiste à faire valoir auprès des décideurs politiques européens les intérêts économiques et juridiques du secteur de l'édition, on comprend que le travail qu'elle mène sur cet événement relève d'un engagement personnel. Particulièrement complexe dans sa mise en œuvre, le prix semble encore à la recherche de lui-même, tout en étant soumis à une croissance constante sous les effets des nouvelles adhésions. Avec cette édition 2019, il semble toutefois avoir franchi une étape importante. (O. P.)*

### **TransLittérature : Peut-être pourriez-vous nous raconter la genèse de ce prix ?**

**Anne Bergman-Tahon :** Le prix actuel est le fruit d'une réflexion menée il y a quelques années par la Commission européenne, la Fédération des éditeurs européens, la Fédération internationale des libraires (EIBF) et la Fédération des associations européennes d'écrivains (EWC), ainsi que d'autres acteurs présents à Bruxelles comme Passa Porta, ou encore des traducteurs. Il a existé pendant plusieurs années un prix de la Commission, le prix Aristeon, qui récompensait des grands auteurs déjà reconnus. Sauf que ces grands auteurs, comme Umberto Eco, par exemple, n'étaient pas spécialement intéressés par ce prix puisque le seul prix international qui compte à ce niveau-là, c'est le prix Nobel. Au bout d'un certain temps, on a compris que ça faisait beaucoup d'argent dépensé pour un résultat assez faible, et la Commission a lancé une consultation pour inventer un nouveau modèle. Ce que nous voulions, c'était permettre à tous les partenaires de vraiment participer, et surtout à toutes les langues d'être représentées. C'est ainsi qu'on a compris

qu'il ne serait pas possible de décerner un seul prix par an pour toute l'Europe, mais qu'il fallait désigner les lauréats au niveau national. On a alors imaginé un système reposant sur des cycles de trois ans (chaque année une douzaine d'auteurs pour une douzaine de pays), ce qui permet, à intervalles réguliers, d'avoir un coup de projecteur sur chacune de ces littératures et d'encourager les traductions. C'est à la fois la force et la faiblesse du prix, nous en sommes conscients. Il serait beaucoup plus facile de ne valoriser qu'un seul auteur par an. Mais ce que nous cherchons, ce sont des auteurs émergents, qui méritent d'être découverts par les lecteurs européens.

**TL : Par rapport au prix précédent, les objectifs semblent diamétralement opposés : pourriez-vous nous les rappeler ?**

**A. B.-T. :** L'objectif majeur, c'est de découvrir de nouvelles voix en Europe, d'aider à les faire circuler en les faisant connaître des éditeurs à l'échelle européenne « en large » puisque le prix compte aujourd'hui 41 participants (contre 36 initialement) : les 28 pays de l'Union européenne, plus d'autres qui choisissent d'y prendre part. Il s'agit des pays participants au programme Europe créative<sup>5</sup> de la Commission. On trouve aussi les pays candidats à l'adhésion et les pays du voisinage européen, et ça va aujourd'hui jusqu'à la Tunisie ! Notons que certains pays présents à l'origine se sont retirés du programme, c'est le cas notamment du Liechtenstein et de la Turquie.

**TL : Qu'est-ce que ça signifie concrètement pour les pays participants, comment ça se passe ?**

**A. B.-T. :** Ils contribuent financièrement au budget d'Europe créative et peuvent participer à tous les volets du programme : « Médias », « Culture » et « Volet transsectoriel ».

---

<sup>5</sup> Europe créative est le programme-cadre européen visant à soutenir les secteurs de la culture et de l'audiovisuel. Doté d'un budget de 1,46 milliard d'euros pour la période 2014-2020, il a déjà permis de soutenir 2 500 artistes et professionnels de la culture, 2 000 cinémas, 800 films et 4 500 traductions de livres (source : [https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node\\_fr](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node_fr)).

---

**TL : Ce qui veut dire, par exemple, qu'un pays comme la Géorgie, qui fait partie de la promotion de cette année, contribue lui-même au budget ?**

**A. B.-T. :** Oui, mais ce n'est pas une exception ; plusieurs programmes de la Commission fonctionnent de cette manière : les pays tiers qui souhaitent en bénéficier peuvent le faire. La seule chose, c'est que les choix de conception des programmes et leur mise en œuvre, tout ça reste réservé à la Commission qui représente les États membres de l'Union. Les États tiers participent s'ils le souhaitent mais ils ne décident pas, puisqu'ils ne sont représentés ni au Parlement européen ni au Conseil !

**TL : Comme nous en sommes à parler « cuisine », pourriez-vous nous expliquer comment fonctionne ce prix et ce qu'il apporte aux livres et aux auteurs ?**

**A. B.-T. :** Il faut savoir que ce prix ne dispose que d'un budget relativement limité. Nous avons commencé avec 300 000 euros, et nous avons obtenu pour cette nouvelle édition une augmentation qui porte notre budget à 500 000 euros. Avec ça, chaque auteur primé reçoit 5 000 euros, une somme fixée en accord avec la Fédération des associations européennes d'écrivains. Pour certains auteurs, cela représente un montant considérable. Parmi les autres avantages directs, il y a le fait que, si un éditeur achète les droits d'un livre lauréat, cela offrira des points supplémentaires lors d'une demande d'aide à la traduction dans le cadre d'Europe créative. Ce qui constitue une incitation à traduire et à publier des auteurs du prix EUPL, dans la mesure où il s'agit d'auteurs émergents qui, en général, ne sont pas encore repérés par les éditeurs étrangers. Enfin, nous faisons la promotion de nos lauréats dans les foires, auprès des agents, à Londres, à Francfort, à Paris, à Bruxelles. Nous nous occupons aussi de faire traduire vers le français ou vers l'anglais (selon le choix de l'auteur) un fragment de son livre ; et, cette année, pour la cérémonie de remise des prix, nous avons produit un livre reprenant des extraits des 14 ouvrages primés : cinq ou six pages du texte original avec sa traduction par un traducteur littéraire professionnel en fran-



çais ou en anglais. On va aussi offrir une traduction d'une cinquantaine de pages du livre dans une langue choisie par chaque auteur, mais pas forcément dans les mêmes délais. L'idée serait de faire en sorte que les éditeurs puissent disposer d'échantillons un peu plus conséquents à montrer à leurs confrères, sur les salons notamment. Dans ce cas, nous payons les traducteurs nous-mêmes directement. Nous accompagnons aussi nos auteurs dans la durée en prenant ponctuellement en charge la participation à des salons ou à d'autres événements littéraires dans le monde entier. Nous réfléchissons également à la possibilité de réserver une part de notre budget pour appuyer de manière plus systématique des résidences d'écriture ou des festivals consacrés à la littérature européenne.

### **TL : Comment sont composés les jurys ?**

**A. B.-T. :** Il s'agit en fait de jurys nationaux dont la liste des membres nous est simplement soumise pour validation par chacun des pays. Elle comporte entre trois et cinq membres : traditionnellement un représentant de chacun des partenaires, soit un auteur, un éditeur et un libraire, sachant que, très souvent, les éditeurs, pour ne pas s'exclure eux-mêmes du jeu, désignent un critique qui siège en leur nom. Pour éviter les écueils de l'entre-soi, nous encourageons de plus en plus la participation de deux autres membres, préférablement un traducteur de la langue source vers une des langues de diffusion internationale (français, anglais ou allemand), ou de toute personnalité susceptible d'apporter une vision plus large et de mesurer d'emblée l'intérêt d'un livre pour un public international. Les traducteurs sont toujours à l'affût de ce qui se passe, et saisissent parfaitement le potentiel d'un livre. Nous demandons aussi aux jurys nationaux de produire une première sélection, avec quelques noms, ce qui nous permet de vérifier que les candidats potentiels correspondent bien aux critères fixés.

### **TL : Peut-être pourriez-vous nous rappeler ces critères ?**

**A. B.-T. :** Les lauréats ne doivent être ni des débutants complets, ni des auteurs confirmés déjà largement publiés et traduits. Ils doivent

avoir publié entre deux et quatre livres, l'un d'entre eux ayant été publié dans les dix-huit mois précédents. Il peut toutefois y avoir une certaine marge d'interprétation dans les critères. C'est ainsi que nous avons pu considérer dans certains cas que des livres sortis deux ans auparavant étaient à prendre en compte, puisque la contrainte des cycles de trois ans risque de disqualifier artificiellement des livres importants. Nous tenons toutefois à ce que ces livres soient toujours disponibles en librairie lors de la sélection.

**TL : Ce n'est pas vous faire un mauvais procès que de dire que ce prix est encore relativement méconnu. Il me semble l'être très largement en France, un peu moins dans les pays d'Europe centrale ou dans les pays dont la langue est moins diffusée où il semble être déjà considéré comme une vraie distinction. Quelle est votre analyse à ce stade ?**

**A. B.-T. :** Je pense que l'essentiel, c'est la façon dont les auteurs se saisissent du prix. On a connu l'exemple de cet auteur qui a bel et bien pris son chèque, mais qui n'est même pas venu à la cérémonie et n'a jamais répondu à aucune de nos invitations ! En plus de la remise des prix, qui a lieu à Bruxelles, nous essayons d'organiser des événements dans chacun des pays concernés. Il n'y est pas venu non plus... Et puis, à côté de ça, il y a d'autres auteurs qui comprennent la logique de ce prix et qui en exploitent toutes les possibilités. Le meilleur exemple est le Macédonien Goce Smilevski, lauréat en 2016, dont le livre<sup>6</sup> a été traduit dans une trentaine de langues, et dont les droits mondiaux pour l'anglais ont été achetés par Penguin Books. Il est vrai que le sujet de son livre est particulièrement porteur, puisque le point de départ du récit, c'est l'histoire de Freud fuyant l'Autriche nazie sans demander de visa pour ses sœurs, lesquelles vont ensuite périr dans le génocide. C'est un sujet particulièrement interpellant. Ensuite, Smilevski s'est montré habile, il est allé voir Pierre Astier, un grand agent littéraire français, à qui il a dit que son

---

6 Il s'agit de *Сестрата на Зигмунд Фројд* (2009), traduit du macédonien par Arthur et Harita Wybrands sous le titre *La Liste de Freud* (Belfond).

---

livre avait reçu le prix et que la traduction pourrait ainsi être soutenue par l'Union européenne – en omettant peut-être de préciser qu'il y avait eu la même année onze autres lauréats et que les choses étaient un petit peu plus compliquées que ça ! En tout cas, Pierre Astier a pris le livre à Francfort et il en est aujourd'hui à une trentaine de traductions. Je ne dis pas que ça peut marcher de la même façon pour tout le monde. Il y a bien sûr avant tout la magie du livre !

**TL : Bien sûr, mais pour vous, il est clair que c'est un auteur qui a décollé grâce au prix ?**

**A. B.-T. :** Oui, absolument. Avant cela, il n'était connu qu'en Macédoine et on voit que sa carrière se poursuit, il participe régulièrement à des résidences, il publie. Goce Smilevski est vraiment l'exemple qu'on cite le plus souvent, il est vraiment exceptionnel, mais d'autres auteurs savent aussi habilement utiliser les potentialités que leur offre ce prix.

**TL : Vous pouvez nous en citer d'autres ?**

**A. B.-T. :** Peter Terrin, le romancier flamand publié aux Pays-Bas, même si je crois qu'il avait été repéré plus ou moins en même temps par les éditions Gallimard. On pourrait citer aussi la Roumaine Iona Pârvulescu, elle-même traduite dans de nombreuses langues. Mais il faut dire aussi, la concernant, qu'elle n'a pas ménagé sa peine, qu'elle a beaucoup donné d'elle-même pour faire connaître son travail.

**TL : Vous voulez dire que le prix sert en quelque sorte de facilitateur ?**

**A. B.-T. :** Oui, tout à fait. Je suis convaincue qu'il joue un rôle décisif pour placer sur la carte des littératures qui sans cela seraient invisibles.

**TL : On vient de parler du point de vue des auteurs, mais qu'en est-il des éditeurs ? Comment l'utilisent-ils ?**

**A. B.-T. :** La première chose qu'il faut savoir en ce qui concerne l'éditeur d'origine, c'est que, lorsque le prix arrive, le livre a déjà connu une première vie commerciale et que, sauf effet secondaire lié à un surcroît de publicité, l'impact du prix sera limité dans le pays d'origine. Les droits étrangers pour de jeunes auteurs sont relativement peu élevés, si bien qu'il n'y a pas pour eux d'effet économique déterminant. Nous nous étions demandé si nous ne devrions pas coller davantage à l'actualité, mais nous avons compris que la seule manière de le faire aurait consisté à attribuer le prix à tous les pays simultanément, ce qui le rendait totalement ingérable. Ce qu'on peut dire en général, c'est que les auteurs sont contents. Et lorsque les auteurs sont contents, les éditeurs le sont aussi ! Et cela vaut aussi pour des grands pays. La Française Gaëlle Josse, par exemple, était très heureuse d'être lauréate, et le prix a très probablement amplifié son audience internationale. Pour être honnête, il faut dire que les éditeurs ne sont pas toujours les mieux placés pour trouver les meilleurs partenaires étrangers, faute de connaissances ou de réseaux.

#### **TL : Que voulez-vous dire ?**

**A. B.-T. :** Il est certes fort bien qu'un auteur puisse être traduit et publié à l'étranger, mais il est encore mieux qu'il le soit par un éditeur qui sera prêt à défendre son livre. Or il peut y avoir certains effets pervers dans l'attribution des subventions d'Europe créative pour les auteurs lauréats de l'EUPL. Il a pu arriver que des éditeurs choisissent de publier des lauréats pour élargir leur portefeuille d'auteurs et augmenter leurs chances d'obtenir une subvention européenne sans faire, par la suite, tous les efforts nécessaires pour soutenir des livres publiés pour des raisons un peu tactiques. Il me semble par exemple que des structures comparables au Centre national du livre (CNL) en France seraient sans doute mieux à même de juger de la pertinence du choix de tel ou tel éditeur pour un auteur précis que les services de la Commission. C'est un dialogue que nous avons avec cette dernière, mais le sujet dépasse largement celui des prix. De la même façon, nous plaçons en faveur de dispositifs de gestion moins lourds au niveau administratif, et plus souples.

**TL : Quelle évolution envisagez-vous pour le prix dans les années qui viennent ?**

**A. B.-T. :** D'abord, nous avons travaillé sur une nouvelle formule de remise des prix. En 2019, elle a eu lieu à BOZAR qui est un lieu extraordinaire à Bruxelles. Et nous avons expérimenté de nouveaux dispositifs, plus ludiques, qui ont très bien fonctionné. Nous allons continuer dans cette voie. Grâce à la coopération des centres culturels nationaux installés à Bruxelles, nous avons touché un public plus divers, plus jeune et surtout plus littéraire que les années précédentes. Nous avons aussi multiplié les occasions de rencontre entre les auteurs et le public. Ensuite, on sait que de nouveaux pays projettent de rejoindre Europe créative, ce qui suppose un élargissement du prix vers de nouvelles langues, de nouvelles cultures. Nous aimerions aussi, comme je le disais plus tôt, accroître notre présence dans des festivals, des résidences d'écriture, des partenariats. C'est un travail tout à fait considérable pour notre petite équipe car le prix n'est pas notre cœur de métier. Je dois vous rappeler que nous sommes avant tout à Bruxelles pour faire ce travail méconnu et souvent décrié de « lobbyistes » : nous sommes là pour défendre les intérêts des métiers de l'édition auprès des différentes institutions européennes dans un contexte de mutation accélérée de la profession. Avec la révolution technologique, de plus en plus de gens ne comprennent plus à quoi sert le métier d'éditeur. Notre travail consiste essentiellement à expliquer les conséquences des politiques européennes sur le monde du livre. Le prix est un peu notre « danseuse », mais il nous permet d'avoir un contact unique avec des créatrices et des créateurs qui nous parlent de l'Europe, dans ce qu'elle a de plus varié, de plus vivant, de plus riche. Il nous aide à ne jamais perdre de vue le sens de ce que nous faisons.



*Histoire de la  
traduction littéraire  
en Europe médiane*

ANTOINE CHALVIN,  
JEAN-LÉON MULLER,  
KATRE TALVISTE,  
MARIE VRINAT-NIKOLOV

# *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane*

Antoine Chalvin, Jean-Léon Muller, Katre Talviste, Marie Vrinat-Nikolov

Presses Universitaires de Rennes, 2019

Sous un intitulé sobre, cette *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane* écrite par Antoine Chalvin, Jean-Léon Muller, Katre Talviste et Marie Vrinat-Nikolov propose une ample introduction à une histoire du livre dans cette vaste région. Les auteurs, traducteurs et/ou enseignants-chercheurs, offrent ici une réflexion synthétique utile à quiconque, familier ou non de cet espace, s'intéresse aux différents aspects de la traduction littéraire. L'élaboration de cet ouvrage, aboutissement d'un projet de longue haleine mené dans le cadre du programme « Émergences » de la ville de Paris, conçu il y a près d'une dizaine d'années, mérite que l'on s'y arrête. Si les quatre auteurs en ont assuré conjointement l'écriture, il résulte d'un travail collectif plus ample et de la collaboration de vingt-six spécialistes des langues et littératures abordées. Dans la phase initiale de ce travail, les auteurs ont élaboré un questionnaire (accessible à l'adresse suivante : [www.histrad.info](http://www.histrad.info)) destiné à nourrir une première trame de l'ouvrage. À partir de cette première version, plusieurs phases de concertation, ajustements, compléments et rédactions successives ont permis de lisser l'ensemble, de l'harmoniser et de l'équilibrer sur le plan territorial et thématique dans un dialogue permanent avec les collaborateurs. Ces échanges exigeants ont permis d'aboutir à un ouvrage qui, sans prétendre à l'exhaustivité, se caractérise par son souci du détail et de l'équilibre sur un plan aussi bien thématique que factuel. Ce travail scrupuleux et érudit reste accessible, son écriture est à la fois légère et précise, le lecteur est accompagné dans sa lecture jusqu'aux cartes qui l'aident à s'y repérer. L'ensemble est servi par des mises en contexte historiques précises et bien adaptées au propos général.



L'aire traductionnelle abordée est celle qui s'étend entre le monde russe et le monde allemand, des pays baltes aux limites septentrionales de la Grèce. Cette aire est déterminée en fonction de sa cohérence interne explicitée dès les premières pages. Les auteurs organisent leur réflexion et leur analyse autour de trois questions simples qui forment l'armature de l'ouvrage : qui traduit ? que traduit-on ? comment traduit-on ? Ces questions sont abordées au fil de quatre parties partant de l'époque où la traduction concernait principalement les textes religieux jusqu'à la période postérieure à 1945, en passant par le temps de l'émergence des littératures profanes et par l'analyse des rapports entre la traduction et la modernité littéraire.

Comme le signalent les auteurs, il ne s'agit pas tant de se plier à un exercice chronologique rigide que d'identifier des grandes étapes dans l'évolution du paradigme traductionnel. L'ouvrage démontre en effet amplement que la succession de ces étapes répond à des temporalités et à des rythmes qui peuvent être sensiblement différents en fonction des langues ou des régions étudiées.

On pourrait regretter que certains espaces linguistiques soient moins richement illustrés que d'autres. Ce serait toutefois faire peu de cas des contraintes induites par l'ambition même de cet ouvrage : celle d'offrir un regard synthétique et aussi exhaustif que le permettent les travaux ou les matériaux disponibles. Si certaines aires linguistiques peuvent parfois paraître privilégiées, on observera que cela n'empêche nullement les auteurs de tenir leur pari d'un traitement global de leur objet. En outre, et c'est heureux, leurs compétences académiques et professionnelles leur permettent de couvrir des aires moins familières au lecteur francophone. Aussi bien l'aire bulgarophone que l'espace baltique sont ainsi traités avec une précision que peu d'ouvrages peuvent proposer, sans pour autant nuire à la cohérence de l'ensemble ni à la qualité des analyses portant sur d'autres aires linguistiques.

La première partie est consacrée aux traductions d'écrits religieux qui furent souvent les premiers textes en langue vernaculaire, rédigés en vieux slave et répondant aux nécessités de l'évangélisation et en particulier de la diffusion des prières, à l'initiative des prêtres ou des clercs, d'abord sous forme orale, et, plus tardivement, sous

forme écrite. Les premières traductions des textes bibliques datent du XIII<sup>e</sup> siècle mais ce ne fut qu'avec la Réforme que cette activité se développa, avec une intensité variable selon les régions et les langues. Ainsi fut-elle intense dans le monde tchécoslovaque en raison de l'importance – antérieure à la Réforme – du phénomène hussite. Il en alla de même en Pologne ou dans le royaume de Hongrie. Les auteurs n'oublient pas de rappeler que l'importance de la population de langue allemande dans le royaume tchèque comme en Pologne eut un effet significatif sur ce développement. Dans les langues de la Baltique orientale, l'essor de la littérature religieuse fut étroitement lié à l'action de l'Église luthérienne. Les traductions de la Bible y apparurent toutefois sensiblement plus tardivement qu'en Europe centrale.

Les informations sur les traducteurs de ces périodes sont fragmentaires et différentes selon les espaces et les mondes religieux. Les auteurs y détaillent leur origine sociale et leur formation, mais aussi leur statut et les conditions de la traduction. Cette partie se lit comme une stimulante introduction à l'histoire culturelle de cet espace.

Un aspect particulièrement intéressant et richement illustré d'exemples est le chapitre consacré à l'influence des traductions sur les langues vernaculaires, au moins à trois points de vue : d'une part, elles facilitèrent l'émergence d'un fait écrit ; d'autre part, elles jouèrent un rôle non négligeable dans l'élaboration d'une norme linguistique, dans la structuration grammaticale et dans l'enrichissement du lexique ; enfin, elles permirent aux langues vernaculaires d'acquérir une légitimité nouvelle. Ces trois effets sont soigneusement analysés par les auteurs.

La deuxième partie est consacrée à la traduction et à la formation de la littérature profane. L'inventaire précis dressé par les auteurs permet de poser le constat de décalages chronologiques importants dans le développement de cette littérature dans les langues vernaculaires. Trois grandes zones apparaissent : le centre de l'Europe médiane (entendu ici comme constitué des trois grands royaumes, polonais, tchèque et hongrois), le sud-est de l'Europe médiane et l'Europe baltique.

Au cours de la période suivante, certaines langues restèrent périphériques au sein de ces royaumes (cas slovaque) ou à leur marge (cas slovène) et les traductions en hongrois, tchèque, polonais ou croate restèrent dominantes. Au sud-est de l'Europe médiane, dans des régions sous domination ottomane ou russe, la situation évolua différemment : une littérature nationale profane s'appuyant en partie sur les traductions apparut dès le XVIII<sup>e</sup> siècle dans les cas roumain, serbe ou ukrainien. Il fallut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour le bulgare, le macédonien et l'albanais. L'Europe médiane baltique connut pour sa part une évolution hétérogène : en faible volume, les premières traductions apparurent dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que dans le cas lituanien, pour des raisons qui tiennent à la structure de la société dans le royaume de Pologne, le nombre de traductions profanes resta, encore à cette époque, très limité. Dans les trois cas toutefois, un développement quantitatif ne fut réellement observable qu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Les auteurs accordent une attention particulière au détail par grandes aires linguistiques de l'évolution de la traduction au XIX<sup>e</sup> siècle (p. 95-128). Ils mettent en évidence les effets sur les traducteurs de l'évolution des structures sociales aussi bien dans les possessions habsbourgeoises que dans l'empire russe. Le profil des traducteurs se diversifia et les premières traductrices apparurent, en particulier pour le hongrois et le tchèque. Ce dernier phénomène fut plus tardif et moins important dans le sud-est de l'Europe médiane ou dans l'aire baltique.

La mise en évidence de la diversification des catégories et des cadres de la traduction dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle, voire un peu au-delà de 1848, est fort intéressante. Les traducteurs apparaissaient souvent isolés – leurs travaux restaient peu nombreux –, mais on observe aussi à cette période une ouverture des hommes d'Église à des traductions de textes profanes, une multiplication des traductions réalisées par des auteurs en vue dans leurs langues nationales, et l'apparition de sociétés savantes ou littéraires. Par le biais de commandes, ces dernières jouèrent un rôle fondamental dans le développement et la diffusion de la traduction.

Les auteurs signalent un phénomène concomitant, celui de la transformation de la motivation à traduire. Au-delà de l'édification du

lecteur ou de la dimension missionnaire, une autre motivation des traducteurs apparut à cette époque-là : la volonté d'enrichir leur littérature par l'intégration de formes et de genres nouveaux. Ce glissement d'une dimension didactique vers une ambition plus proprement esthétique fut progressif et intervint avec un léger décalage chronologique selon les grandes aires. Cette évolution s'accompagna d'une interrogation sur les modes du traduire, provoquant des débats d'ordre principalement linguistique. En Hongrie, où la traduction s'était professionnalisée dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces débats apparurent très tôt et rassemblèrent d'emblée toutes les interrogations qui se retrouvèrent pendant les deux siècles suivants au cœur de la réflexion. Dans les autres régions, le phénomène fut plus tardif, et ne se développa que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le premier ouvrage de réflexion sur la traduction fut celui de Ferenc Toldy (1843) qui posa les questions fondamentales, dont la première était celle de « savoir pour qui l'on traduit et dans quel but ». L'auteur était d'avis de traduire prioritairement les œuvres susceptibles d'éveiller l'intérêt et la sensibilité du public national (p. 145). Un autre débat survint à la même époque, sur la question de savoir si l'on pouvait se contenter de traduire de simples extraits plutôt que les œuvres intégrales.

Au cours de cette période, deux grands cas de figure se distinguent, en fonction des langues cibles. Le premier cas concernait les langues qui entretenaient déjà un statut privilégié avec une langue écrite relativement standardisée et utilisée couramment dans tout ou partie de la sphère publique, c'est-à-dire – dans la phase de sécularisation – principalement le polonais et le tchèque. La seconde catégorie était composée des langues vernaculaires n'ayant pas de statut officiel et/ou coexistant avec une langue dominante, même si celle-ci était parlée par une minorité de la population. Il pouvait d'ailleurs s'agir d'une langue amenée à prendre de l'importance dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle ; le hongrois, qui accéda au statut de langue officielle dans le royaume à la fin de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en est un excellent exemple. Cette seconde catégorie concernait toutefois plus fréquemment le sud-est de l'Europe médiane où les langues vernaculaires (bulgare, macédonien ou, dans une moindre mesure, roumain) coexistaient avec de très nombreuses langues dominantes.

En outre, plusieurs langues vernaculaires n'étaient pas encore totalement fixées et elles connaissaient des variantes importantes (c'était le cas du slovaque, de l'estonien, de l'albanais ou du slovène notamment). La traduction joua dans l'évolution de la langue un rôle qui fut d'autant plus fort que la langue était peu développée et peu unifiée, en principe plus susceptible d'intégrer les innovations linguistiques introduites par les traducteurs. Ces langues connurent donc différentes formes d'évolution grâce à la traduction, à commencer par la création lexicale, en particulier pour la terminologie spécialisée dans la langue cible. Les moyens de cette évolution furent très variables : ils purent consister en un apport étranger direct, ou en un apport dialectal. La norme écrite évolua, souvent dans le sens d'un rapprochement avec la langue parlée.

Le chapitre consacré à « la traduction et la littérature » examine dans quelle mesure et de quelle manière la traduction a contribué à la formation et à l'évolution des littératures profanes en langue vernaculaire depuis la période de constitution des littératures jusqu'à la modernité littéraire. La traduction est alors observée comme une pratique d'écriture en même temps que comme productrice d'un corpus en langue locale. Les auteurs s'appuient sur la théorie du « polysystème » d'Itamar Even-Zohar, modèle qu'ils jugent pertinent pour les littératures d'Europe médiane, faibles dans leur période de formation. Dans un grand nombre de langues de la région, la traduction précéda la création originale. Cela valait à l'échelle collective aussi bien qu'à l'échelle individuelle des auteurs eux-mêmes. La traduction eut également un impact sur l'évolution des genres littéraires. Les œuvres traduites fournirent des modèles, contribuèrent à cristalliser les genres et à les faire évoluer. Cet élargissement se produisit sous l'effet de plusieurs phénomènes, au premier rang desquels l'émergence de communautés linguistiques et leur émancipation sociale. Il dut parfois affronter des résistances du pouvoir (certaines langues, comme l'ukrainien, étant plus visées que d'autres dans l'empire russe). Les auteurs soulignent que les pouvoirs impériaux, même dans des périodes de forte contrainte – comme dans l'empire d'Autriche entre le congrès de Vienne et les révolutions de 1848-1849 – connurent des difficultés à empêcher la circulation des textes et des idées. Ils rappellent également à juste titre que les phénomènes de

censure ne furent pas que le fait de pouvoirs ; pour le dire plus précisément, ils se combinèrent à des phénomènes d'autocensure de nature « patriotique » destinés à éliminer ou à limiter des contenus jugés transgressifs.

L'époque est également à l'élargissement contenu des supports, notamment à l'apparition des périodiques, très importants pour les traductions et déjà répandus pour la presque totalité des langues dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; cet élément essentiel s'accompagna d'un effort pour rendre la lecture plus largement accessible et la sortir de son confinement dans les élites intellectuelles. C'est également dans ce contexte d'extension qu'il faut comprendre la volonté de dépasser les entraves à la diffusion. Elle se matérialisa par l'institution du colporteur dans les territoires et les langues structurellement faibles – comme le slovaque. Mais plus généralement, elle se concrétisa par l'extension des réseaux de librairies et de bibliothèques dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; la mise en place de ces réseaux fut concomitante des effets de la construction d'un réseau plus dense d'écoles élémentaires en langue maternelle dans de nombreux territoires d'Europe médiane. Cette ouverture aux cultures autochtones, qui s'inscrivait dans le droit fil de l'esprit des Lumières, fut amplifiée par les progrès de l'instruction populaire et par la multiplication des brochures. L'ouverture du lectorat se manifesta également par la diversification des œuvres et de leur fonction, notamment avec l'émergence d'une littérature de divertissement, très majoritairement étrangère, donc traduite, dans un premier temps ; cette « révolution de la lecture » évoquée par Wittmann (1997) passa immanquablement par la traduction pour les langues les plus fragiles. Ces traductions contribuèrent donc à cette vision élargie du monde qui fut un point d'appui pour les cultures littéraires les plus jeunes ; cet apport – plus fréquemment par les grandes langues européennes – se doubla, dans un second temps, d'apports internes à la région et d'échanges littéraires qui allèrent en s'intensifiant. Les auteurs ne manquent d'ailleurs pas de rappeler l'importance du théâtre dans ce processus. L'existence d'une culture théâtrale (notamment avec le théâtre itinérant) facilita l'accès aux œuvres étrangères pour un public éloigné de la traduction écrite avant de permettre l'émergence d'œuvres en langues autochtones.

La troisième partie est consacrée à la traduction dans la modernité littéraire. Les auteurs prennent soin de rappeler la situation politique de la région à l'époque, d'abord partagée entre les quatre grands empires, avec des situations juridiques et symboliques différentes, puis dans le continent reconfiguré au lendemain de la Grande Guerre.

Ils distinguent deux groupes de langues selon leur niveau de standardisation ou de rénovation et signalent la difficulté à déterminer le rôle de la traduction pour celles du second groupe dont la standardisation fut tardive. Mais la modernité littéraire en Europe médiane eut ses « creusets » (Prague, Vienne, Budapest, Cracovie), ses zones d'extension assez naturelles, notamment vers les régions slovénophones, croatophones ou slovacophones. Elle créa une tension entre innovation et tradition – peut-être liée à une question générationnelle. Mais « en définitive, en Europe médiane, la modernité provoqua l'émergence de dichotomies nouvelles. Elle fut marquée par des tentatives pour concilier des aspirations opposées, soit en les cultivant parallèlement, soit en opérant une synthèse : être à la fois cosmopolite et national, construire un passé littéraire respectable et y opposer une avant-garde révolutionnaire, “rattraper” la poétique et la pensée critique occidentales et faire face à des réalités sociales, politiques et économiques souvent très différentes de celles qui marquaient le reste du continent » (p. 204-205). L'extension du lectorat fut un processus continu, et le nombre de librairies s'accrut considérablement au tournant du siècle, l'articulation entre activité d'édition et activité de diffusion se développa, tout comme la création de bibliothèques publiques et l'embryon d'un soutien public à la traduction, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais plus encore après 1918, dans la phase initiale de construction des États modernes dits « nationaux ».

Comment la situation des traducteurs évolua-t-elle au cours de cette période ? En l'absence d'études exhaustives les concernant, les auteurs de l'ouvrage travaillent sur les plus visibles, répertoriés dans les différents dictionnaires biographiques. La majorité d'entre eux étaient issus de la petite bourgeoisie et de l'intelligentsia. Là où urbanisation et accès à la culture savante étaient plus récents, il existait un volant de traducteurs d'origine paysanne : « Au cours des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la fonction de traducteur se démocratise à l'image de la société tout

entière » (p. 217). Il s'agissait encore toutefois le plus souvent d'hommes qui avaient fait des études supérieures, très fréquemment à l'étranger. Nombre d'entre eux continuaient à traduire à partir de plusieurs langues.

Si les femmes restaient encore marginales dans cette activité, la Pologne faisait exception : près de la moitié des traducteurs y étaient des traductrices. Le phénomène fut antérieur à la Grande Guerre et se poursuivit après la reconstitution d'un État polonais. La traduction resta une activité dont il était difficile de vivre. Les traducteurs professionnels étaient une minorité et la traduction une activité complémentaire. Ce phénomène touchait tous les pays : des moins peuplés, où le marché du livre restait trop étroit, aux plus grands, où les traducteurs dans leur immense majorité ne traduisirent qu'un seul ouvrage. Comme le font remarquer à juste titre les auteurs, l'intellectuel restait encore peu spécialisé en Europe médiane, il cumulait plusieurs activités, s'essayait à différentes fonctions dans son champ, dont la traduction n'était qu'un aspect. Reste que le traducteur était fréquemment un écrivain qui construisait en parallèle son œuvre littéraire et son activité de traduction, cette double fonction étant particulièrement fréquente dans le domaine de la traduction poétique.

Autre phénomène de la période, le traducteur est moins fréquemment anonyme. Cette plus grande visibilité résulte de l'adoption progressive d'une législation sur la propriété intellectuelle, dans l'entre-deux-guerres, pour la plupart des pays de la région observée. Signe de ce changement de statut et de la reconnaissance du travail de traduction, les œuvres traduites sont désormais fréquemment accompagnées de préfaces ou de postfaces du traducteur. Dans certains cas, en Hongrie notamment, les écrivains-traducteurs y exposent même leurs idées sur la traduction.

Entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les auteurs notent un essor de la traduction, voire un véritable bouillonnement. Comme l'écrivent les auteurs, « l'«ancien» et le «nouveau» se côtoyaient, suscitant des tensions, des querelles intergénérationnelles et des débats dont certains n'ont rien perdu de leur actualité » (p. 229). Ces débats portaient aussi bien sur le rôle de la traduction, sur le statut du traducteur et sur la pratique traductive que sur la place de la littérature traduite au sein du système littéraire.



Ce bouillonnement contraste singulièrement avec la quatrième et dernière période étudiée, intitulée « Sous le totalitarisme », et qu'il faut comprendre ici comme allant de l'après-guerre aux changements de régime de 1989. Elle est introduite par un panorama historique succinct mais précis et utile. Si les auteurs signalent d'emblée que la période considérée ne fut pas une période de fermeture à toute circulation des textes, c'est pour mieux rappeler que le degré d'ouverture aux littératures étrangères fut étroitement corrélé au degré d'ouverture des différents États au fil du temps, mais aussi à la taille de la communauté linguistique d'accueil. Ils signalent également que le délai entre œuvres originales et traduction, bon indicateur de l'ouverture, fut extrêmement variable, et que, de ce point de vue, d'une manière qui semble homogène dans l'ensemble de l'espace considéré, les années 1960 furent fastes aussi bien pour les littératures occidentales que pour la littérature russe.

Il reste que le phénomène majeur de la période, en particulier dans la première décennie, fut la transformation de l'origine géographique des œuvres traduites. Sans surprise, la domination des traductions de la langue russe fut spectaculaire au cours de la période stalinienne alors que les œuvres occidentales furent très peu traduites. À l'exception peu surprenante de la Yougoslavie, le phénomène s'observa massivement jusqu'aux années 1960. Il fut plus marqué dans certaines régions, en particulier dans les pays baltes où il accompagnait une politique de réduction systématique du rôle des langues nationales.

Globalement, un rééquilibrage s'opéra dans les années 1960. Outre la réapparition d'œuvres occidentales (classiques ou récentes), le marché de la traduction s'ouvrit aux traductions d'œuvres de la littérature latino-américaine. La proximité idéologique provoqua également une apparition de traductions d'œuvres asiatiques ou africaines, venant de pays sélectionnés dont la littérature fut promue dans une proportion moindre. Lorsqu'ils analysent les auteurs traduits, les auteurs mettent en évidence plusieurs caractéristiques de la traduction dans l'Europe médiane de cette période-là : le choix des auteurs est une combinaison d'idéologie (prévalence des auteurs compatibles avec la politique étatique, à proportion de leur acceptabilité morale) et de pragmatisme (prise en compte de la question des droits d'au-

teur, d'où une préférence pour les classiques, ainsi qu'un lot d'auteurs plus récents, même si leur compatibilité n'était pas totale). La fiabilité idéologique ne fut pas le seul critère ; la dimension morale, beaucoup moins souple et évolutive qu'en Occident, était également prise en compte dans des choix très encadrés.

Dans cette période, les traducteurs étaient très nombreux, mais ils étaient organisés professionnellement. Ils disposaient d'un statut reconnu et de privilèges non négligeables. Certains d'entre eux, en partie à la périphérie, étaient des écrivains interdits de publication qui s'étaient tournés vers la traduction. Si le phénomène était plus marquant avant les années 1960, il s'agissait d'une politique délibérée au cours de la première période du régime Kádár en Hongrie. Cette forme de « purgatoire » concerna également les intellectuels « bourgeois » privés d'activités publiques culturelles.

Cette dernière partie, tout en mettant en évidence des phénomènes très différents de ceux observés au cours des périodes précédentes, poursuit la réflexion autour des trois grandes questions qui structurent l'ouvrage et qui lui confèrent son originalité en même temps que son intérêt. Au-delà du seul fait de la traduction, par touches successives, les auteurs proposent en réalité une forme d'histoire culturelle de l'Europe médiane sans équivalent par son accessibilité et par sa rigueur.

Étienne Boisserie

*Bibliuguiansie ou  
l'effacement de la  
lexicographe*

NICOLAS AUZANNEAU

# *Bibliuguiansie ou l'effacement de la lexicographe (Riga 1941)*

Nicolas Auzanneau

PhB éditions, 2018, 70 pages

Les traducteurs ont souvent leurs dictionnaires fétiches, compagnons irremplaçables trimballés partout depuis les débuts d'une carrière ; celui de Nicolas Auzanneau, traducteur du letton, est un vieil exemplaire du *Latviski-franciska vārdnīca*, acheté il y a vingt ans chez un bouquiniste de Riga. « Brique pataude » de 900 pages, l'objet dont le dos défait met à nu « un treillis d'agrafes, de fil de fer et de vieux journal imprimé en cyrillique » a tant servi qu'il menace de tomber en lambeaux. Ses bords sont « mâchés à force de dépasser de la tranche », mais pour Auzanneau, la modestie de sa reliure originale, austère comme une bible huguenote, est la preuve de son prix véritable car « où enfouit-on ses trésors, sinon dans le tas de charbon, ou l'ourlet du rideau ? »

Des trésors, l'auteur va en déterrer bien d'autres au fil de son récit, des trésors d'érudition, de courage et de patience face aux moments les plus sombres de l'histoire du vingtième siècle. Sa curiosité s'éveille un jour où, feuilletant l'objet déjà défraîchi par des années d'usage, il remarque une chose à laquelle il n'avait pas encore prêté attention – la date de publication : 1941 : « Juin 1940 – juillet 1941, l'année pour la Lettonie la plus abominable d'une histoire dans son ensemble outrageusement abominable, celle où la grande marée sanglante a fait sauter toutes les digues. L'an de la terreur, l'an de l'horreur, le *Baigais gads* (l'année terrible). En 1941, se dit-on, publier un dictionnaire est à la fois absurde, splendide, gratuit et probablement désespéré. Une bulle d'obstination lexicographique abstraite du jeu de la guerre et de l'idéologie. Qui faut-il donc être pour s'acharner à ça ? »

La page de titre indique un nom, celui du Professeur Ernests Blese. Fils d'un jardinier peu porté sur les lettres, Blese a fondé, juste après la première guerre, « au milieu des gravats », la faculté de philologie de l'université de Lettonie à Riga. Il y a dirigé, préfacé et signé l'ouvrage, assisté d'une lexicographe du nom de Baltgalve. En vis-à-vis de la page de titre, un encadré précise : « la lettre **n** du début jusqu'à **nokliegt** (crier, crier plus fort que) et la lettre **p** à partir de **pārverst** (changer, convertir, transformer) jusqu'à la fin ont été établies par S. Gollanska, Maîtresse ès philologie romane ».

Le professeur Blese, nous dit Auzanneau, a vu dès 1940 la direction de son université « renversée et remplacée par une équipe de tueurs emmenée par le recteur Janis Paskevics, dont la carrière s'est davantage construite le Browning au poing que sur les bancs des amphithéâtres ». Survivant à l'invasion nazie, et peu après, à l'invasion soviétique, Blese poursuit son travail de fourmi lexicographe, commissionné non plus par un éditeur mais par un « établissement monopolistique d'État placé sous la tutelle du conseil des Commissaires du peuple, chargé de la soviétisation de l'édition ». Son dictionnaire letton-français étant le premier du genre, Blese n'a aucune référence sur quoi s'appuyer. Avec beaucoup de diplomatie, il s'adapte aux temps nouveaux : « Le temps écoulé, explique-t-il prudemment dans sa préface, a eu des conséquences en termes lexicographiques. Je me suis efforcé de pallier ce déséquilibre en ajoutant (...) des éléments issus de la terminologie la plus actuelle. » Il adjoint à l'ouvrage terminé une annexe « au titre candide, "Compléments apportés au dictionnaire", qui avait, outre ses avantages pratiques, la qualité de l'ostentation. Celle aussi d'être détachable, en cas de revirement du pouvoir. » Deux cents mots ajoutés au dernier moment, importés du jargon théorique marxiste-léniniste, du vocabulaire guerrier, de la novlangue sociétale soviétique. Ainsi que le mot « ebrejs, ebriete » – « juif, juive ».

Les soucis du professeur Blese ne sont pas terminés pour autant : « Il se trouva qu'à l'heure de livrer le dictionnaire, l'article "*revolucija*" manquait ou déplut. Quelle folie ! On en avait cruellement écorché pour moins que ça. » D'où l'apposition en page 626 d'une « sorte de rustine, une bandelette de papier de 1,6 cm sur 9,9 cm, sur laquelle fut séparément imprimée une version neuve ou refondue de

l'article dédié à la Révolution et la poignée de mots associés. » L'ironie de l'histoire a voulu que cette rustine soit apposée manuellement entre les entrées « réviseur » et « revolver ».

Si Blese est relativement connu, Auzanneau doit mener une enquête quasi policière pour retrouver la trace des deux invisibles Baltgalve et Gollanska. En étudiant les journaux, revues et magazines de l'époque aux archives de la bibliothèque nationale de Lettonie, il sait déjà qu'il devra tenir compte de la multiplicité des métamorphoses qu'un nom comme S. Gollanska peut subir, « cahoté entre les alphabets latin et cyrillique, les langues russe, polonaise, ukrainienne, lituanienne, lettone, allemande ou yiddish... » Après de longues recherches, c'est dans la base de données du Mémorial de Yad Vashem, en Israël, qu'il finit par retrouver Sonia ou Seine ou Sonja Gollanska, fille de Yitzhak Rabinovitz, titulaire en 1931 d'une maîtrise de philologie romane reçue avec mention Très bien, mariée en 1939 à un certain Gollanski, morte (*murdered*) à Riga en 1941. « Juive à Riga en janvier 1941 (...), ses chances de survie sont nulles. »

Pour Baltgalve, la quête est plus complexe encore, car les archives resteront muettes. C'est au moment où l'auteur, découragé, s'apprête à abandonner, que surgit l'idée d'un pseudonyme choisi peut-être par le malicieux Blese, Baltgalve ou « tête blanche » pouvant cacher le patronyme d'une linguiste en disgrâce...

Outre les noms de Blese et Baltgalve, la page de titre comporte encore, sous le nom de l'éditeur, une note manuscrite à l'encre passée qui « met l'âme en charpie : *Eleonora Ozols, Jānos 1941* ». Qui était Eleonora, professeure de sciences ou peut-être bibliothécaire, capable d'acheter, en juin 1940, le jour de la Saint-Jean, au lendemain de l'occupation allemande, une semaine après les déportations en Sibérie, un dictionnaire letton-français ?

Pendant qu'Auzanneau raconte sa traque sur les traces des auteures disparues, poussé par le sentiment d'urgence d'un orphelin recherchant sa famille, on voit se dessiner en creux le portrait d'un traducteur passionné, sensible et poète, mais aussi d'un auteur. S'il met dans sa quête comme dans son récit la méticulosité, le perfectionnisme obsessionnel de la confrérie des linguistes à laquelle, dit-il, il prétend désormais appartenir, il se révèle aussi écrivain, doué d'un sens du rythme impeccable et d'une capacité rare à tout dire en très peu de mots.

À l'École de traduction littéraire (ETL-CNL) où je l'ai côtoyé pendant deux ans, Nicolas Auzanneau trouvait toujours les solutions les plus élégantes et les plus ingénieuses, qu'il s'agisse de traduire du malayalam, de l'hébreu ou du sicilien, ou que le défi soit plus coriace encore. Au cours d'un atelier d'écriture avec François Bon, sur le thème : « Fonction poétique de l'inventaire : faites une liste, vous avez dix minutes », nous l'avons vu composer un éblouissant poème en prose, « *la liste des trucs par terre* ». On ne les remarque pas, ces bouts de ficelle, éclats de verre et autres papiers froissés qui traînent sur les trottoirs, pas plus qu'on ne remarque les noms des lexicographes, mais Nicolas Auzanneau sait repérer les choses auxquelles personne ne fait attention, sauf les enfants et les poètes, et son *Bibliugiansie* en est l'illustration parfaite.

Marie Hermet





# ÉCRIVAINES DE CONTREBANDE

ELENA BALZAMO  
CORINNA GEPNER,  
DIANE MEUR  
et ANNA RIZZELLO

Propos retranscrits  
par Marie Hermet

**Festival Vo/Vf, Gif-sur-Yvette, dimanche 6 octobre 2019,  
salle Saint-Rémi**

Anna Rizzello, éditrice à La Contre Allée et organisatrice du festival D'un pays l'autre, anime la rencontre.

Les titres de la nouvelle collection Contrebande des éditions La Contre Allée « se veulent un repaire pour celles et ceux qui traduisent, qui ne cessent de faire circuler avec leurs mots ceux des autres ». Les deux premiers volumes sont ceux de Corinna Gepner, traductrice de l'allemand, avec *Traduire ou perdre pied*, et de Diane Meur, dont les romans sont publiés chez Sabine Wespieser et qui traduit de l'anglais et de l'allemand, avec *Entre les rives*.

Elles sont rejointes pour la rencontre par Elena Balzamo, essayiste, collaboratrice au *Monde des livres*, traductrice du russe, de l'anglais et des langues scandinaves en français, critique littéraire et autrice de *Triangle isocèle* (éd. Marie Barbier), une réflexion et un récit sur l'expérience de l'entre-deux (trois, quatre, cinq, sept...) langues.

**Anna Rizzello : Corinna Gepner, vous avez ici une double casquette, parce que vous avez signé le texte *Traduire ou perdre pied*, mais vous êtes aussi à l'origine de ce projet que nous partageons, Contrebande, qui est un projet collectif. Avec les deux éditeurs de La Contre Allée, moi-même incluse, nous avons quatre traducteurs dans le comité éditorial : vous en faites partie avec Laurence Kiefé, Rosie Pinhas-**

**Delpuech, qui est la traductrice à l'honneur de cette édition du festival, et Olivier Mannoni. Pouvez-vous nous expliquer comment des traducteurs ont eu envie d'un projet éditorial qui accueille des livres sur la traduction ?**

**Corinna Gepner :** Bonjour, je suis très heureuse d'être ici pour inaugurer cette collection dont j'espère qu'elle aura une longue vie. La traductrice à l'origine de ce projet, c'est Rosie, c'est elle qui a voulu inviter les traducteurs à se faire écrivains pour parler de ce qui les fait traduire, de ce qui les anime lorsqu'ils traduisent. Elle a donc fait appel à Olivier Mannoni, Laurence Kiefé et moi-même, et nous avons réfléchi à un éditeur susceptible d'accueillir ce projet improbable et on se demandait qui accepterait de publier cette collection. J'avais rencontré Anna aux Assises d'Arles, nous nous sommes revues à Lille au festival D'un pays l'autre, et j'ai pensé que La Contre Allée pourrait être notre éditeur. Nous avons tous été surpris par la facilité avec laquelle les choses se sont faites, et je le prends comme un signe.

**A. R. : Et pourquoi « Contrebande » ?**

**C. G. :** C'est le résultat d'un *brain storming*. D'abord, ça va très bien avec La Contre Allée... Oui, bon, ça paraît un peu facile, mais il y avait là une forme de complicité. Plus sérieusement, pourquoi « Contrebande » ? Parce que nous, les traducteurs, même si nous avons de plus en plus de visibilité, nous continuons à souffrir d'un déficit de légitimité : nous sommes des auteurs de contrebande. L'autre idée, c'est que nous faisons passer des textes en contrebande, des textes qui parfois passent entre les mailles du filet, nous enrichissons de cette façon la culture et la littérature du pays dans lequel nous vivons et traduisons. Et enfin, nous faisons travailler la langue, notre langue d'arrivée, nous essayons de la faire bouger, de la pousser, de lui faire accepter cette étrangeté et donc de l'enrichir par ce biais-là. Mais forcément, ça a quelque chose de transgressif, nous nous sommes tous battus à un moment ou à un autre pour faire accepter nos choix à un éditeur. Donc, « contrebande » joue sur des plans différents.

**A. R. : Et je pense que c'est vous qui avez proposé à Diane Meur d'intégrer la collection ?**

**Diane Meur :** Non, je crois que c'était Olivier Mannoni. Olivier m'en a parlé à un moment où moi-même, justement, j'avais comme une envie de me retourner sur mon parcours, de dresser un bilan. Je venais de relire beaucoup de textes à moi ou de documents, soit inédits, soit un peu noyés dans mon passé, et j'avais découvert une sorte de ligne qui se dégageait et que je n'avais pas vue d'abord. Et j'ai donc prévenu Olivier que ce ne serait pas exactement ce qui était attendu, c'est-à-dire un livre sur la traduction, mais quelque chose qui serait à la lisière : qu'est-ce qui se passe quand on écrit et qu'on traduit ? Le nom de Contrebande est arrivé plus tard, mais il me convient très bien aussi, un peu pour les mêmes raisons. C'est un phénomène que je ressens dans ma propre psyché, une porosité de la frontière entre ce qui est moi et ce qui est l'autre ; il y a entre les deux des passages un peu subreptices, qu'on ne mesure pas toujours, et là, en rassemblant ces textes dont certains étaient déjà écrits – j'en ai écrit d'autres, disons interstitiels, pour le volume –, ça s'est vraiment clarifié pour moi, ça m'a beaucoup apporté d'y réfléchir, et ça m'a beaucoup amusée, aussi.

**A. R. : Vous racontez aussi, au tout début du texte, une anecdote, que je vais vous laisser raconter, vous dites que cette conversation-là a peut-être joué un rôle dans ce projet.**

**D. M. :** Oui, j'étais à la Foire de Francfort – ces salons sont parfois de grands moments de solitude – et j'essayais d'engager la conversation avec un responsable culturel en lui disant que pour moi, la traduction était aussi une écriture, que c'était très proche, et là il m'a répondu : « Non, pas du tout, ah ! La traduction n'a jamais été une écriture, et ne sera jamais une écriture, il ne faut pas se raconter d'histoires... » J'ai trouvé ça très choquant, complètement faux, et un peu agressif, je suis restée sans voix, et le résultat a été le livre.

**A. R. : Et vous, Elena Balzamo ? J'ai longtemps cru que vous aviez des origines italiennes, mais quand on ouvre votre dernier livre, on trouve une interview très éclairante : vous n'êtes pas du tout italienne, ni**

suédoise, mais russe née à Moscou, et quand on vous demande : « Alors vous, vous vous sentez quoi ? », vous répondez : « Je me sens européenne ». Vous dites aussi que les mots « traductrice » ou « écrivaine » ne vous conviennent pas vraiment, et vous en proposez un autre...

**Elena Balzamo :** Oui, j'en ai proposé un autre : « femme de lettres », mais c'est un pis-aller. Imaginez que vous vous trouvez, par exemple, chez un médecin ; il vous demande quel est votre métier, et vous répondez : « Je suis femme de lettres » ! – Pourquoi je ne me définis pas comme « traductrice » ? Parce que ce n'est qu'une partie du travail que j'essaie de faire, qui comprend deux volets d'une égale importance, traduction et recherche. Dès le début, je ne voulais pas me contenter de recherches sur des auteurs ou des œuvres que je considère comme importants, mais qui en France sont inconnus ou méconnus – d'où l'idée de les traduire au préalable. D'autre part, en traduisant, je me rendais compte que laisser ces textes, souvent anciens, sans commentaires, sans introduction, bref, sans cadre référentiel, ce n'était pas leur rendre service. C'est pourquoi, à mon avis, traduction et recherche doivent aller de pair. Cela signifie, entre autres, que je ne traduis presque jamais sur commande, si ce n'est dans de rares cas où l'éditeur propose un livre si remarquable qu'il m'est impossible de dire non. Alors, j'accepte, même si cela bouleverse le programme que je me suis fixé – car comment refuser de rendre accessible au lecteur français un livre qui vous plaît ?

**A. R. :** Pouvez-vous expliquer le titre de votre dernier livre, *Triangle isocèle* ? Quel rapport avec la géométrie ?

**E. B. :** Je ne sais plus comment ce titre est venu, mais il était là dès le début. Se sentir « européenne », c'est se mouvoir dans un espace assez vaste. En effet, je me sens aussi bien ici en France que partout ailleurs, en particulier dans le nord. Un « nord » qui englobe également la Russie et s'étend jusqu'à l'Oural, car même si je ne vis plus là-bas depuis des années, ce pays reste présent. Moins sous sa forme matérielle que sous forme de livres, de gens que je connais et de souvenirs de ma vie en Union soviétique. À cette époque, vues de là-bas,

la France, l'Europe avaient un côté irréel, tellement elles étaient inaccessibles, on pouvait même se demander si ça existait vraiment. J'ai failli abandonner mes études de suédois, parce que je me disais que j'apprenais l'idiome d'un pays que je ne verrais jamais, que j'aurais pu tout aussi bien apprendre n'importe quelle langue morte...

**A. R. : Oui, il y a des choses très belles dans votre livre, quand vous dites : « Apprendre le suédois à ce moment-là, c'était comme apprendre le grec ancien ou le mésopotamien, le degré de désincarnation était le même. »**

**E. B. :** En effet, tous nos professeurs à l'université de Moscou étaient russes, ils n'avaient jamais mis les pieds en Suède ; pendant cinq ans, on étudiait des choses telles que, par exemple, les dialectes suédois, certes un phénomène très intéressant en soi, mais qui ne recouvrait rien de réel. Si, dans ces conditions, on arrivait à construire une vision du monde qui n'était pas irrémédiablement schizophrène, c'était grâce à la littérature. Ce qu'on lit très jeune vous marque à jamais. Récemment, j'ai relu *Les Trois Mousquetaires* – pour la première fois en français ! J'en connais toujours par cœur certains passages, et en russe, je pourrais vous les réciter mais je ne le ferai pas (*rires*). Tout cela pour essayer d'expliquer d'où vient l'idée du triangle, avec ses deux côtés égaux, le nord et le sud. Plus la littérature. Pas strictement géométrique, mais presque.

**A. R. : À propos des titres, Corinna, vous parlez de cette espèce de vertige qui vous prend quand vous traduisez. Vous dites quelque chose comme : « Plus je traduis, moins je sais » et votre titre *Traduire ou perdre pied* l'exprime vraiment bien. Comment est-il venu ?**

**C. G. :** Je n'ai pas vraiment réfléchi, le titre s'est imposé dès le début. L'idée, c'était d'être sur un sol mouvant, qui se dérobe, or la langue, pour moi, se dérobe : plus je traduis, plus j'ai le sentiment d'approfondir ce phénomène-là. J'ai aussi le sentiment de ne pas savoir ce que je fais. Je prends ça comme un très bon signe. Je n'ai jamais fait d'études germanistiques ni d'études de traduction, simplement de longues études littéraires. J'ai commencé très naïvement à traduire,

et c'est peu à peu que j'ai commencé à entrevoir ce que pourrait être la traduction, et je reste très prudente parce que je sais que je n'en aurai jamais fini avec cela. Vous avez évoqué tout à l'heure la question de la langue maternelle, qui est une question intéressante et complexe. Le français est ma langue maternelle...

**A. R. : Et vous dites que vous êtes la première dans votre famille à la parler.**

**C. G. :** Oui, parce que même si j'ai parlé français avec mes parents et fait mes études en français, j'ai été la première génération à le parler, et de fait il y a chez moi tout un substrat qui n'existe pas. Ce n'est pas une langue sûre pour moi, j'ai l'impression que cette langue-là aussi se dérobe continuellement. Elle ne me donne aucune sécurité et je n'ai pas le sentiment de la maîtriser. Cela peut se vivre un peu douloureusement. C'est aussi le problème de tout traducteur qui, à force de vivre entre deux langues, de passer constamment de l'une à l'autre, ne sait plus très bien manier sa langue. Mais ça me fait remettre en question ce que c'est qu'une langue, comment on s'ancre en elle. À mes yeux, c'est ce qui fait la richesse de ce travail : comme je n'ai aucune certitude et que je n'en aurai sans doute jamais, je suis tout le temps en train de chercher. Et c'est finalement là qu'on peut s'ancre, dans ce travail de recherche, d'exploration permanente. Je disais tout à l'heure que dans la notion de contrebande, il y a aussi l'idée de faire travailler la langue d'arrivée.

**A. R. : Vous disiez : « Quand je traduis, je dois faire comme si je savais, juste comme si... »**

**C. G. :** Oui, mais c'est très bien comme ça. Parfois, jouer un rôle, ça aide à travailler et à faire travailler les choses. Mais j'ai bien conscience que je joue un rôle d'une certaine manière, je joue le rôle de la traductrice.

**A. R. : Diane, à votre titre *Entre les rives*, vous avez ajouté un sous-titre : « Traduire, écrire dans le pluriel des langues ». Et vous dites plus loin quelque chose qui me parle et qui reste en même temps**

**mystérieux : loin de l'image classique du traducteur comme passeur, pour vous le traducteur serait plutôt un voyageur, quelqu'un « qui a quitté les eaux territoriales de son continent d'origine, n'est pas encore arrivé dans celles du continent d'en face, et n'a peut-être même pas l'intention d'y pénétrer un jour ».**

**D. M. :** Oui, je disais ça à mon propos, et pas d'une façon générale sur les traducteurs. Cela dit, Corinna parlait de ce moment de vertige que nous connaissons tous, ce moment particulier où l'on devient un peu « a-glotte », où l'on n'est plus ni dans sa propre langue ni dans une autre. On voit très bien de quoi parle l'auteur, on « voit » le raisonnement s'il s'agit d'un ouvrage théorique, mais on est incapable de le raccrocher à du langage. C'est un peu vertigineux, ce moment où on est hors du langage, car dans ce cas, on est où ? En fait, c'est peut-être aussi cette expérience qui résonne dans mon titre *Entre les rives*, mais au départ, quand il m'est venu, ce n'était pas à ça que je pensais. Dans ce parcours rétrospectif dont je parlais tout à l'heure, j'avais été amenée à revenir sur certains de mes romans, un peu plus sur *Les Vivants et les Ombres*, et quand j'ai écrit ce passage du prologue et choisi ce titre, je pensais à la toute fin du roman, qui se passe au milieu de l'Atlantique. Les derniers descendants de cette très longue chaîne généalogique ont d'abord décidé d'émigrer vers les États-Unis, ont été refoulés (comme il arrivait à un dixième des émigrants, d'après ce que j'ai lu) et se retrouvent, sur le chemin du retour vers l'Europe, au milieu de nulle part. D'accord, ça peut paraître une expérience négative et terrifiante. Mais avec le recul, ça m'est apparu comme un motif récurrent chez moi, un motif commun à mes romans et à ma pratique de la traduction : le fait de se détacher progressivement de tout territoire et d'aller vers quelque chose qui n'est plus ni identitaire, ni national, ni territorial en quoi que ce soit. Ça reste un peu à définir mais dans mon esprit c'était positif, cette situation d'entre-deux, et c'est ce que j'ai voulu retrouver dans ce titre. Pour la petite histoire, j'ajoute qu'il me plaisait aussi parce qu'il faisait écho à *De l'autre rive*, un titre d'Alexandre Herzen.

**A. R. :** Elena, vous avez dit ce matin : « J'ai grandi dans un environnement monolingue. » Et vous traduisez, il ne faudrait pas le dire et



**je le dis entre guillemets, vous traduisez « dans une langue qui n'est pas la vôtre ». Du coup, qu'est-ce que ça veut dire pour vous finalement cette notion de langue maternelle ? Rosie Pinhas-Delpuech a dit tout à l'heure une chose très belle, elle a dit : « Je n'ai pas de langue maternelle. » Qu'est-ce que vous en pensez ?**

**E. B. :** Voilà une question embarrassante : dans mon cas, ce n'est même pas de la contrebande, c'est de la fraude pure et simple ! (*rires*) On dit toujours qu'on ne doit traduire que vers sa langue maternelle, et c'est vrai. J'ai appris le français sur le tard. J'avais comme professeur une vieille dame qui me donnait des cours particuliers ; elle n'avait jamais mis les pieds en France et parlait un français d'une autre époque. Quand je suis venue ici, je me suis sentie comme un musicien dont on a détruit le piano, qui prend un violon et qui essaie de faire quelque chose avec, tout en sachant que ce ne sera jamais pareil. Ce changement vous coûte : on le paie par la perte des techniques acquises dans sa langue maternelle. Cela m'avait fait comprendre à quel point traduire est, certes, un art, mais aussi un artisanat. Ces techniques-là sont spécifiques pour chaque langue, inapplicables à une autre, même s'il s'agit de votre langue maternelle. Pour vous donner une analogie : quand je traduis vers le français, je suis comme un joueur d'échecs qui regarde la position sur l'échiquier, qui comprend dans quelle direction il doit réfléchir, et un petit nombre de solutions s'en dégagent assez vite – à lui de choisir la meilleure. Or, quand il m'arrive (rarement) de traduire vers le russe, je suis comme un ordinateur, une machine qui ne réfléchit pas, mais qui compte très vite, qui enregistre non pas cinq solutions prometteuses, mais une multitude d'hypothèses théoriquement possibles et les passe en revue une par une. Un traducteur expérimenté écarte d'emblée, intuitivement, un grand nombre de solutions ; moi, en traduisant vers une autre langue que le français, je suis obligée de les examiner une à une, comme une machine. Et même si à la fin j'arrive à quelque chose de lisible, ce travail reste pénible, je le fais sans plaisir. Une dernière chose : en changeant de langue, on change aussi de façon de penser, et surtout de façon de voir. Je n'aurais jamais pu écrire mes livres en russe, parce que, quoi qu'on dise, on pense toujours à son lecteur, et pour moi, c'est un lecteur occidental. En racontant quelque chose qui a trait au passé russe,

à la vie en Russie, je sais *qui* va me lire, et c'est très important. Quant à la Russie, j'ai le sentiment de ne plus connaître mon lecteur ; j'y vais trop rarement, je ne vis pas sur place. Certes, la langue est toujours là, je la parle, je la lis, mais ma langue de travail est le français. Toutefois, je ne dirais pas qu'il est devenu ma langue maternelle, parce que, avec une langue apprise si tard (on parle de bilinguisme jusqu'à douze ans à peu près), j'ai un diapason très étroit. Je me sens à l'aise surtout avec des auteurs classiques, et peut-être suis-je même un peu avantagée par rapport à mes confrères français, moins sujette aux tics de langage, usant d'un français plus « atemporel », car une certaine distance entre soi-même et la langue demeure. C'est pourquoi je ne deviendrai jamais riche grâce à la traduction des polars nordiques !

**A. R. :** Diane, je ne sais pas si c'est important de le dire mais je le dis quand même, vous êtes née à Bruxelles, et venue à Paris en 1987 seulement. Vous décrivez de façon très drôle dans votre livre votre façon de voir Paris avant d'y vivre : en partant en vacances avec vos parents, vous ne voyiez que le périph', et pendant longtemps vous avez pensé que Paris était une ville très laide. Il y a des textes dans votre livre qui ne sont pas écrits en français, et quand nous les avons vus en tant qu'éditrices nous avons pensé que c'était logique. Dans le livre de Corinna il y a des inclusions d'allemand, et dans le vôtre aussi. Vous avez aussi écrit certains textes, vous l'écrivaine Diane Meur, directement en anglais pour votre éditeur indien...

**D. M. :** Et tout ça se passait à Berlin.

**A. R. :** Oui, tout ça se passait à Berlin. Et du coup, ce que vous avez écrit en anglais, vous n'auriez pas pu l'écrire en français.

**D. M. :** En tout cas, pas à cette époque-là. Dans un premier temps, cet éditeur m'a proposé de faire traduire un petit volume où je décrivais mes rêves – une chose que je n'aurais jamais osé publier en français, ça m'aurait terrifiée de penser que mes rêves puissent être lus dans la langue de leur notation, mais ça me gênait beaucoup moins sous une forme traduite. Ce n'étaient plus mes mots, je serais moins nue. C'est grâce à cette audace que je me suis mise ensuite à écrire, en

anglais, un texte que je n'aurais jamais écrit en français. L'anglais était devenu la langue véhiculaire de mon inconscient (*rites*). Dans l'introduction à ce texte, j'ai donc essayé d'analyser ce qui s'était joué, et qui m'a permis plus tard d'écrire en français des choses plus intimes ou personnelles. *La Carte des Mendelssohn*, je ne l'aurais pas écrite avant cette expérience...

**A. R. : Toutes les trois, vous insistez beaucoup sur l'importance de la lecture, et sur votre attachement à votre métier de traductrice, qui n'est pas incompatible avec votre métier d'autrice : vous n'avez pas de choix à opérer entre les deux.**

**D. M. :** Pour moi, c'est extrêmement proche, ce sont plutôt les différences que j'ai du mal à saisir. La posture du corps est la même, et pour la technique de travail, il me semble que je procède un peu de la même façon. Les deux s'interpénètrent : pour moi, écrire, c'est traduire sa propre pensée. En écrivant, j'essaie d'aller au plus près de ce que quelque chose en moi a voulu faire, mais ça reste la traduction d'une chose qui m'est encore extérieure, opaque, pas totalement concevable.

**A. R. : Dans votre quotidien, par exemple en ce moment, vous écrivez, mais vous traduisez aussi. Ça n'interfère pas, finalement ?**

**D. M. :** Non, parce que je ne peux pas vraiment dire que je mène les deux activités de front, il y en a toujours une qui prend le pas. Si je suis en phase d'écriture, j'ai besoin d'avoir presque tout mon temps, mais c'est agréable de travailler aussi à une traduction pas trop urgente : je peux avancer un peu, faire un premier jet, ça me délasse de moi-même. En revanche, quand je commence à revoir ce premier jet de traduction, je ne peux rien avoir d'autre autour de moi, j'ai besoin de m'immerger, d'être dans les chaussures de l'auteur, c'est très fatigant et ça demande une grande concentration. Tout ce que je peux faire d'autre en phase intensive de traduction, c'est lire, me documenter ou réfléchir à un projet de livre. Donc je ne peux pas vraiment dire que j'écris et que je traduis en même temps. C'est plutôt une alternance.

**A. R. : Parlons de la lecture. Corinna, vous dites que traduire change aussi votre façon de lire.**

**C. G. :** Oui, je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite, mais je suis beaucoup moins dans le discursif et dans le récit, et plus dans le matériau de la langue, parce que ça me parle vraiment, et j'ai l'impression d'entrer dans la chair du texte. Je peux être comblée par une phrase. Traduire a ouvert un espace où les choses sont plus profondes, plus énigmatiques, n'ont pas besoin d'être résolues, et finalement l'anecdote ou le récit n'ont plus autant d'importance. Et ça a développé un intérêt pour d'autres types de littérature, comme la littérature de voyage, pour les descriptions et pour ce qui ne cherche pas à signifier au premier chef mais à donner à entendre et à voir. Je n'y serais pas venue si je ne traduisais pas.

**E. B. :** Pour moi, les choses se présentent encore autrement : il y a une énorme différence entre traduire et écrire. J'ai découvert l'écriture assez récemment ; pendant longtemps, il ne m'était pas venu à l'esprit que je pouvais *écrire*, bien que je passe mon temps à aligner des phrases. Soit en traduisant, soit en rédigeant des articles, des essais, même si je me suis toujours efforcée d'écrire de façon à ce qu'ils soient agréables à lire. Mais dans les deux cas, c'est une camisole de force. Pour la traduction, vous devez restituer avec toute l'exactitude possible le texte de l'original, et comme le faire à cent pour cent est par définition impossible, vous vous torturez continuellement pour réduire les écarts. Quant aux essais, ils ont aussi leurs règles, nombreuses et assez strictes : vous avancez dans un tunnel étroit, essayant de ne pas heurter les murs. En traduisant, si vous n'arrivez pas à bien rendre la phrase, vous n'abandonnez pas jusqu'à ce qu'elle soit bien rendue. Quand vous écrivez, si ça ne va pas, vous barrez la phrase, et vous en inventez une autre. La liberté est totale ! Mais justement, comme je passais déjà tout mon temps à écrire, je n'imaginais pas pouvoir procéder autrement, sans subir de contraintes. C'est un pur hasard qui m'a fait découvrir cette liberté. Un jour, j'assistais au lancement d'une collection qui avait pour thème la peur. En écoutant les auteurs invités, j'étais étonnée en découvrant les causes de leurs angoisses : la nature, la nuit, le vide, les maisons hantées... Je pensais,

mais non, on ne peut pas avoir peur de ça ! Moi, je sais ce que c'est la peur ! Pour moi, la peur a toujours eu un visage politique, c'était le visage de mon État. Je n'avais peur de rien d'autre, et je me suis dit que si un jour je devais écrire quelque chose pour cette collection, j'écrirais sur la peur que j'ai connue, qu'ont connue tous les gens de mon entourage, de mon milieu : une peur quasi héréditaire, elle commençait avec ma grand-mère qui a passé plus de la moitié de sa vie tantôt en prison, tantôt reléguée loin des siens, et qui n'en parlait jamais, la peur qui a traversé l'histoire d'une famille sur trois générations. C'est par cette idée de raconter la peur que je suis venue à l'écriture. Aujourd'hui, si je traduis toujours assise devant l'ordinateur, je n'écris qu'à la main, au stylo, et rarement chez moi. J'écris volontiers dans les aéroports, dans les trains, dans les cafés. Un petit texte dont je suis assez contente fut rédigé en Italie pendant un colloque sur la littérature nordique (*rises*). Toutes les communications, sauf la mienne, étaient en italien, j'avais devant moi trois jours à écouter des discours dans une langue que je ne comprenais pas. Je me suis donc installée au premier rang, avec carnet et stylo, et j'ai écrit sans m'arrêter, en levant de temps en temps la tête vers l'orateur, faisant semblant de prendre des notes. En réalité, j'étais ailleurs, à mille lieues de là...

**A. R. : Et qu'est-ce que ça a changé par rapport à votre façon de lire ?**

**E. B. :** Difficile à dire. Je lis tantôt par goût, tantôt par obligation, par exemple, pour *Le Monde* ; là, il s'agit des domaines nordique et russe, un vaste territoire qui va justement de l'Atlantique à l'Oural. Je relis volontiers les classiques, ceux de mon enfance, par exemple Jules Verne. Et je pense que c'est très utile, ça permet de garder l'échelle des valeurs en littérature. Et puis, je lis tout ce qu'écrivent mes amis... Il m'arrive ainsi de lire quatre ou cinq livres à la fois. Mais j'avoue ne pas lire de traductions, c'est pourquoi certaines littératures restent pour moi une *terra incognita*.

**A. R. : Oui mais vous avez beaucoup de langues. Diane, vous avez écrit un texte que j'ai beaucoup aimé, à propos de la musique. Vous détestiez un compositeur, Beethoven, mais un jour vous écrivez sur lui et il se passe quelque chose entre la musique et la langue, comme une parenté entre musique et traduction.**

**D. M. :** Oui, et c'est assez difficile à définir. Le public doit se demander ce que vient faire un texte sur la musique dans un recueil sur la traduction, mais la musique est aussi une langue, non verbale, et la penser, la ressentir, écrire à son propos, c'est aussi une question de traduction. Parler de la musique de façon non musicologique, en tant qu'auteur, ça me terrifiait quand on m'a demandé ce texte sur Beethoven, c'était plus de la terreur que de la détestation en fait. Mais après coup j'y ai vu, oui, un passage d'une langue à l'autre. J'aurais d'ailleurs pu aussi aborder le thème des maths ou de l'informatique...

**A. R. :** Il y a la musique, et il y a aussi la photo. Corinna, nous avons reproduit l'une de vos photos, nous les avons regardées ensemble, et on sentait que c'était important pour vous, vous prenez beaucoup de photos.

**C. G. :** Oui, je ne sais pas si on peut les qualifier de photos, mais parfois les choses s'imposent sans qu'on comprenne pourquoi. Cela touche à une sorte d'éducation du regard. Quand on photographie, on se met à regarder autrement, à se laisser surprendre, et ça, c'est une expérience troublante. Quand on regarde ensuite ses photos, on découvre un tas de choses qu'on n'avait pas vues sur le moment. Et on se demande alors ce qu'on fait quand on photographie, qu'est-ce qu'on voit ? Pas grand-chose. Si j'en ai parlé dans ce recueil, c'est parce que la traduction n'est pas une activité qu'on peut circonscrire à une petite partie de sa vie, un métier qu'on quitte pour aller faire autre chose, c'est une activité, en ce qui me concerne et je pense n'être pas la seule, qui prend toute ma vie. Et tout est matériau, tout contribue à tout. Et le fait d'avoir développé cette attention aux choses du quotidien, parce que c'est cela que je photographie, a changé aussi ma façon d'appréhender les textes. En traduisant, on se transforme soi-même. Ce que j'ai essayé de faire entendre, et ce n'était pas forcément clair pour moi au départ, c'est que la vie change et que la traduction se nourrit de mille autres activités, parce qu'elle s'inscrit de manière très sensible dans le monde tel qu'il est et, ça me tient à cœur, dans un monde qui a un *avant*, et c'est aussi cet avant qu'on traduit.

# Les 36<sup>e</sup> Assises de la traduction littéraire à Arles

*Les 36<sup>e</sup> Assises de la traduction littéraire à Arles abordaient cette année le thème de l'humour. Durant trois jours, du 8 au 10 novembre 2019, conférences, tables rondes, ateliers, performances et discussions ont tourné autour de la question « Et vous trouvez ça drôle ? »*

*Voici comment Santiago Artozqui, président d'ATLAS, présentait l'événement dans le programme. Cette introduction est suivie du « billet » d'une étudiante en Master de traduction à Paris 7, Philippine Richard, qui a participé à l'atelier de finnois animé par Anne Colin du Terrail, intitulé « Jäniksen vuosi, adaptation théâtrale du Lièvre de Vatanen d'Arto Paasilinna et Kristian Smeds, de 2005 jamais publié ». Après avoir lu ce billet la réponse à la question posée est unanime : « Oui, on trouve ça drôle ! »*

### **Introduction aux Assises**

Et vous trouvez ça drôle ? That is the question, comme dirait l'autre ! En effet, il est déjà compliqué au sein d'une même culture de se mettre d'accord sur ce qui est drôle et ce qui ne l'est pas, mais quand on se mêle de traduire l'humour, on entre en terrain glissant. Alors, au cours de ces 36<sup>e</sup> Assises de la traduction littéraire, nous allons glisser, certes, mais en nous raccrochant aux saillies d'Aristophane, de Dario Fo, de Cervantès, de David Foster Wallace et de bien d'autres auteurs qui, grâce à leurs traducteurs, font rire leurs lecteurs en français. Entre la performance inaugurale de Jos Houben et le « chant final » d'Élise Caron et Bruno Chevillon, les tables rondes et les conférences nous permettront d'en savoir un peu plus sur les mécaniques de la tra-



duction de l'humour – Y en a-t-il ? Quelles sont-elles ? –, tandis que les ateliers en une dizaine de langues donneront l'occasion à chacun de s'essayer à cet art difficile : faire rire avec sa plume.

Santiago Artozqui

### **Compte rendu de l'atelier de traduction de finnois animé par Anne Colin du Terrail**

– Tervetuloa à cette atelier de finnois ! Bon, ne traîne pas ! Qui veut lire ? Sans... Sans débayer ? Kyllä kyllä, on a bien entendu. Pas le froid. Flocon s'y mette. Pas le gant de finnoiser. Par deux, parkatre ? Mon voisin de gauche s'élançe tout schuss. Piste noire solo. Drôle d'hurluberluge. Iceberg un peu d'alluvions. Cela ski, s'il se raquette, il le sauna bien assez tôt ; pas botte de l'avoir prévenu ! Huski va vite. Eskimorfle ? Oui. Eskimollit ? Non. Bonnet bas, l'ami ! Blizzard, blizzard, cette langue. Mais plutôt sapin à écouter. Plus fondant que l'humour finnois, y a pas. D'ailleurs, igloosent beaucoup, à ma droite. Oups, ça dérape à ma gauche. Halte-là, tout le monde en chasse-neige. En même vent, c'est chaussette partie. Derrière, ça se dégèle, on se précipice pour prendre le relais. Devant, ça s'échauffe, on veut aussi sa première étoile ! Moi, je ne moufle pas. M'écharper avec l'ours brun devant ? Jamais ! Il grog trop, ça me fait trappeur. Atchoum ! Oups, anteeksi.

Temps mort, flocon traduisse, maintenant. Brrr, ça jette un froid. On se regarde, frigorifiés. Dieu merski, la traductrice nous guide. Histoire d'éviter l'horreur boréale. Anorak, frais, fartez ! Mon voisin prend son élan. Se trompe de sens ; c'est fossé. Droit au glace-pipe, le pauvre. Il frotte suédois gelés. Allez, givré moi aussi. Chaud devant. Mais gelé vois pas non plus, les pièges. On patauge dans les glissements de sens. Le cerveau en ébullition, on plaide notre cause auprès de la traductrice. C'est dur, neige pas ? Ah ça, chalet, mais pas de quoi s'en faire une montagne. Faut pas avoir froid aux yeux, voilà tout ! Avalanche d'applaudissements pour nos triples axels à froid – tous cryogénie. Coup de moufle de mon voisin. Chewing-gum menthe polaire extra-fjord ? Laponie dé que voilà ! Je me suis bien fendu la stalagmite, finnoilement.

Philippine Richard



# BRÈVES

## DU CÔTÉ DES PRIX

Le **prix spécial de traduction 2020** décerné par l'Office fédéral de la culture suisse a récompensé Marion Graf pour ses traductions de l'allemand et du russe en français.

Le **grand prix 2019 SGDL-ministère de la Culture pour l'œuvre de traduction** a été remis à la traductrice de finnois et d'anglais Anne Colin du Terrail.

Jean-Claude Schneider a reçu le **Prix Jules Janin 2019** pour sa traduction du russe des *Œuvres complètes* d'Ossip Mandelstam.

Le 13e **prix Russophonie** a été remis à Christine Zeytounian-Beloüs pour sa traduction de *L'Imparfait du temps passé* de Grisha Bruskin (Nouvelles éditions Place).

Le **prix de traduction de l'Inalco/VO-VF** a été attribué à Maud Mabillard pour sa traduction du russe de *Zouleika ouvre les yeux* de Gouzel Lakhina (Noir sur Blanc).

Le **prix Femina étranger** a été décerné à Manuel Vilas pour son roman *Ordesa*, traduit de l'espagnol par Isabelle Gugnion (Éditions du Sous-Sol). D'autre part, la romancière irlandaise Edna O'Brien a reçu le **prix spécial du jury Femina** pour l'ensemble de son œuvre à l'occasion de la sortie de son dernier roman, *Girl*, traduit par Aude de Saint-Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat (Sabine Wespieser).

**Le prix 2019 de traduction et/ou adaptation de la SACD** a été décerné à Laurent Mulheisen.

**Le prix Médecis étranger** a été attribué à Audur Ava Olafsdottir pour son roman *Miss Islande* (Zulma), traduit de l'islandais par Eric Boury.

**Le grand prix de traduction de la ville d'Arles** 2019 a été décerné à Dominique Nédellec pour sa traduction du portugais de *Jusqu'à ce que les pierres deviennent plus douces que l'eau* d'António Lobo Antunes (Christian Bourgois éditeur).

**Le prix Révélation de la traduction (SGDL)** a été décerné à Camille Nivelles pour sa traduction de l'anglais (États-Unis) du roman *Les Dévastés* de J. J. Amaworo Wilson (Humensis).

**Le grand prix de littérature américaine** a été attribué à Kevin Powers pour *L'Écho du temps* (Delcourt), traduit par Carole d'Yvoire.

**Le prix du livre européen** catégorie roman a été décerné à Jonathan Coe pour son roman *Middle England* (Viking), traduit par Josée Kamoun sous le titre *Le Cœur de l'Angleterre* (Gallimard).

**Le prix de traduction du Centre culturel irlandais** 2019 a été attribué à Mona de Pracontal pour sa traduction du roman *Rien d'autre sur terre* de Conor O'Canaghan (Sabine Wespieser).

**Le 12<sup>e</sup> prix de la traduction Ibn Khaldoun-Senghor** a été remis à Marianne Babut et Nathalie Bontemps pour leur traduction de l'arabe de *Soie et Fer. Du Mont-Liban au canal de Suez*, de Fawwaz Traboulsi (Sindbad/Actes Sud).

**Le prix de traduction Étienne-Dolet de Sorbonne Université** a été décerné à Marc de Launay, traducteur de l'allemand, pour l'ensemble de son œuvre.

**Le prix Laure Bataillon** a été attribué conjointement à la Polonaise Olga Tokarczuk, prix Nobel de littérature, et à sa traductrice Maryla Laurent, pour le roman *Les Livres de Jakób* (Noir sur Blanc).

**Le prix Bernard Hoepffner** a été remis à Frédéric Boyer pour sa nouvelle traduction des *Géorgiques* de Virgile (Gallimard).

**Le prix Pierre-François Caillé** de la traduction 2019 a été décerné à Inés Introcaso pour sa traduction de l'espagnol (Mexique) d'*Evangelia* de David Toscana (Zulma).

Directeur de la publication  
Michel Volkovitch

Responsable éditoriale  
Laurence Kiefé

Coordinatrice éditoriale  
Nicole Thiers

Comité de rédaction  
Marie-Anne de Béru, Hélène Boisson, Étienne Gomez,  
Marie Hermet, Laurence Kiefé, Jacqueline Lahana,  
Maïca Sanconie, Nicole Thiers, Michel Volkovitch

[www.translitterature.fr](http://www.translitterature.fr)

## Bulletin d'abonnement à TransLittérature

à joindre au règlement et 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 € Europe et monde

Nom\* : .....

Prénom\* : .....

Adresse\* : .....

Code postal\* : ..... Tél. portable\* .....

Ville\* : .....

Pays\* : .....

@\* : .....

Date et signature\*

\* mentions obligatoires

### Règlement (**précisez votre choix**)

par chèque bancaire ou postal, établi à l'ordre de ATLF  
(en précisant au dos du chèque vos nom et prénom).  
Depuis l'étranger, possibilité de mandat international  
ou chèque en euros sur banque française.

par virement (*mentionnez vos nom, prénom et adresse mail*  
– *at et non @* – *ainsi que 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 : mai 2020  
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions  
ISSN 1148-1048