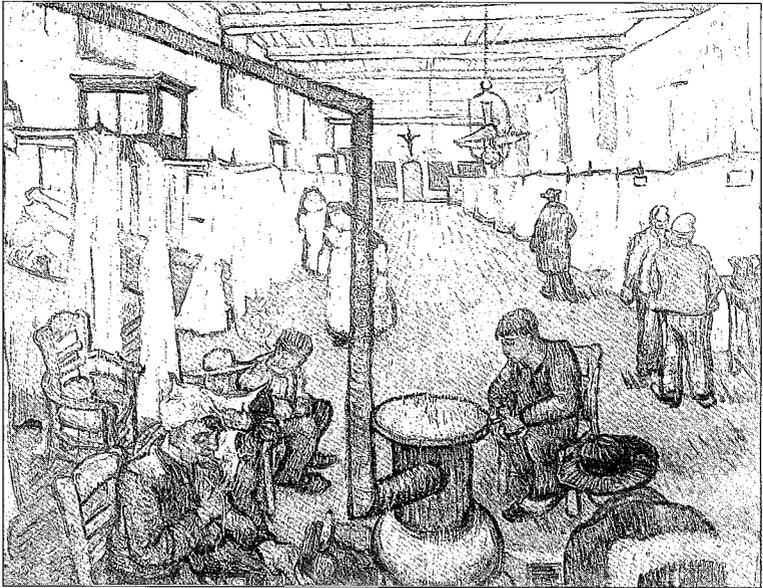


S
A
L
A
T
A
-
F
L
T
A

**T R A N S
L I T E R A T U R E**

**Russie :
état des lieux**

Traduire Beckett



Van Gogh, Une salle de l'hôpital d'Arles, 1889
aujourd'hui, la bibliothèque Laure Bataillon

TransLittérature

REPÈRES

Russie : état des lieux

- Les avatars d'une tradition 3 *par Éléna Baïevskaïa*
Le traducteur et l'inflation 8 *par Mikhaïl Roudnitski*
Passage souterrain 10 *par Éléna Baïevskaïa*

CÔTE À CÔTE

- Pouchkine en français 15 *par Hélène Henry*

DOSSIER

Traduire Beckett

- Quand comparaison se veut raison 18 *par Marie-Claire Pasquier*
Beckett et l'Allemagne 34 *par Erika Tophoven*

TRIBUNE

- Une bonne correction 39 *par Michel Volkovitch*
L'île aux traducteurs 41 *par Laetitia Devaux*
Une infime traduction 45 *par A. Constant Dubos*

COLLOQUES

- Traduction, registres, écriture 48 *par Michel Paillard*
Pérégrinations arlésiennes 53 *par André Gabastou*

LECTURES

- Adequatio rei et intellectus 58 *par Claude Ernoult*
Un instrument précieux 60 *par Estelle Fontanges*
Méta 62 *par Claude Ernoult*

PARCOURS

- Jean Gattégno (1935-1994) 64 *par Paul Bensimon*

BRÈVES 68

Éléna Baïevskaïa

Les avatars d'une tradition

La traduction littéraire russe est en crise. Certes, la littérature elle-même est remise en question (un débat dans la presse des années 1992-1993 portait sur la « mort » de la littérature russe), mais la traduction est en plus mauvaise posture encore¹.

Au début du xx^e siècle, il existait en Russie une brillante tradition de traduction littéraire – poétique au premier chef. Bien des choses ont été dites sur le sujet : on se référera aux recherches d'Andrei Fiodorov, d'Efim Etkind ou de Iouri Lévine. Cependant, l'ère soviétique fut à l'origine de nombreux changements. Comme les autres secteurs de l'activité culturelle, la traduction fut désormais soumise aux impératifs d'un plan. En 1918, on vit naître à Pétrograd, à l'initiative de Maxime Gorki et sous le contrôle du Commissariat du peuple à l'Instruction publique, le NARKOMPROS, les éditions Littérature universelle, qui allaient exister jusqu'en 1924. Leurs projets n'avaient d'équivalents en ampleur que ceux du fameux GOERLO, qui prévoyait l'électrification de tout le pays.

En 1919, Littérature universelle édita une brochure au titre modeste : *Principes de la traduction littéraire*, assortie d'une préface beaucoup moins modeste : il s'agissait rien moins que de « traduire en russe tous les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale du xvi^e siècle à nos jours » et de « faire connaître aux masses démocratiques russes les richesses intellectuelles et

(1) L'ensemble de ce dossier sur la situation de la traduction et des traducteurs littéraires en Russie, trois ans après la fin du régime soviétique, a été conçu et réalisé par Hélène Henry, qui s'est rendue cet été à Moscou et à Saint-Petersbourg. Elle y a notamment rencontré Éléna Baïevskaïa, traductrice de français (Racine, Lamartine, Laforgue, le *Journal* de Baudelaire), et Mikhaïl Roudnitski, traducteur d'allemand (Rilke, Kafka, Brecht, Canetti, Böll, Handke). NDLR.

culturelles amassées durant des siècles qui, devenues l'héritage de l'humanité, sont le gage le plus sûr de la fraternité universelle et de l'Internationale à venir ».

Le préfacier anonyme déplorait ensuite que les traductions existantes ou en cours ne possèdent pas le niveau de « perfection artistique » souhaité ; selon lui, la faute en revenait non pas tant à l'inexpérience ou à l'impéritie des traducteurs qu'à leur ignorance en matière de théorie de la traduction et à la médiocrité de leurs exigences. Un plan de combat était proposé. Premièrement, il s'agissait d'élaborer une théorie pour en munir les traducteurs. Deuxièmement, on prévoyait une pratique collective, afin « d'étudier et d'améliorer les méthodes de la traduction littéraire » au cours de « cycles de conférences et de séminaires sous la direction de traducteurs chevronnés ». Troisièmement, et là, laissant la parole à une autorité, Korneï Tchoukovski, bien connu comme traducteur, critique et écrivain pour enfants, la brochure suggérait de flanquer chaque traducteur littéraire d'un superviseur : « Ce serait pour le lecteur une garantie supplémentaire de la justesse et de l'exactitude de la traduction. Il y a beau temps que l'institution des superviseurs aurait dû être introduite en littérature. Le superviseur... est quelqu'un qui... expurge... extirpe... En soumettant à supervision toutes les traductions quel qu'en soit l'auteur, nous espérons élever encore le niveau de l'art de traduire en Russie. »

L'institution des superviseurs s'imposa dans la pratique éditoriale russe avec le succès que l'on sait ; ce ne fut pas trop difficile, puisque très vite, toutes les maisons d'édition passèrent sous le contrôle de l'État. Pouchkine – on se souvient de son célèbre poème de 1824, *Conversation du libraire avec le poète* – s'entretenait avec le libraire. Lermontov, avec le journaliste et le lecteur. Le traducteur soviétique, lui, n'avait de contact qu'avec le superviseur. Pour lui le libraire n'existait pas, et en Union soviétique la demande du lecteur n'entraînait pas en ligne de compte. C'était le superviseur qui jouait le rôle du lecteur et du critique, parlant en maître au nom du Pouvoir, du Peuple et de la Vérité. Les résultats de cette innovation furent des plus brillants : les mauvaises traductions devinrent plus ou moins potables grâce aux efforts conjugués de plusieurs superviseurs, de divers consultants et conseillers ; quant aux bonnes, elles durent attendre en se couvrant de poussière que l'on voulût bien statuer sur leur sort. Cela donna, il est vrai, du temps aux traducteurs pour parachever leurs travaux, et la qualité y gagna grandement.

Mais Gorki et ses troupes avaient d'autres buts, plus secrets et plus urgents : sauver l'intelligentsia, surtout les littéraires, de la famine et de la

persécution politique. Grâce à Littérature universelle, ces personnes menacées devinrent utiles au régime : elles avaient pour mission de fonder l'école de traduction littéraire soviétique ! On avait conscience, en haut lieu, de l'ambiguïté des objectifs de Gorki. La sœur de Trotski, qui était aussi la femme de Kamenev, Olga Kameneva, disait en 1920 au poète Khodassiévitich, alors à la tête de la filiale moscovite de Littérature universelle : « Je m'étonne que vous puissiez fréquenter Gorki. Il est occupé à couvrir des coquins comme lui-même. Sans Vladimir Ilitch, il y a longtemps qu'il moisirait en prison ! »² On sauvait parfois les gens de la faim, mais pas du peloton d'exécution. Voici ce que dit de Goumiliov le poète Guéorgui Ivanov : « Goumiliov vécut de sa plume jusqu'à sa mort. D'abord des poèmes qu'il écrivait, puis de ceux qu'il republiait. Ensuite des traductions sans nombre qu'il fit pour Littérature universelle »³. Jusqu'à sa mort, oui, car il fut fusillé en 1921.

En 1922 fut fondée à Pétrograd sous l'égide de Gorki une autre maison d'édition, Academia, qui lança les collections « Trésors de la littérature mondiale », « Classiques de la littérature mondiale », et qui servit elle aussi de couverture aux uns et aux autres. C'est là que le philosophe Chpet trouva refuge en 1929, quand fut anéantie l'Académie des Beaux-Arts, où il dirigeait la chaire de philosophie : « Chpet ne pouvait plus espérer trouver du travail dans sa spécialité ; c'est pourquoi, à l'instar de beaucoup d'intellectuels en semi-disgrâce, il se mit à traduire... Ce qui est curieux aussi, c'est qu'il est très difficile de trouver chez les bouquinistes des tomes publiés chez Academia qui soient intacts et entiers. Il arrivait fréquemment que le traducteur, ou le superviseur, le commentateur ou le préfacier soit arrêté ou supprimé. Alors le livre où figurait son nom devenait dangereux pour le propriétaire du livre, et il déchirait ou découpait les pages de titre et les signatures... »⁴ La traduction n'a franchement pas à se plaindre d'avoir été le refuge de poètes de la stature de Goumiliov et de philosophes du niveau de Chpet. Mais la médaille avait un revers.

En 1926, le poète Mandelstam publie un article intitulé « Jacques naquit et mourut », où il s'en prend aux « fours gloutons des cuisines de la traduction » soviétique, ce « gâchis énorme de travail, d'énergie, de temps, de ténacité, de papier et de sang humain purement et simplement »⁵. Mandelstam

(2) Vladimir Khodassiévitich, *Souvenirs sur Gorki*, publiés en 1989.

(3) Guéorgui Ivanov, *Oeuvres*, Moscou, 1989.

(4) M.K. Polivanov, *Essai de biographie de G. Chpet*, Moscou-Saint Pétersbourg, 1992.

(5) Ossip Mandelstam, dans *Le mot et la culture*, Moscou, 1987. On en trouvera une traduction française dans le recueil : O. Mandelstam, *La quatrième prose*, Christian Bourgois, 1993, pp. 60-64, traduction André Markowicz.

entend par là que la littérature ne peut être planifiée, qu'elle ne s'épanouit qu'en liberté, loin des méthodes de traduction et des projets éditoriaux mégalomaniaques : « Malgré la maîtrise supérieure, la précision académique, le raffinement déployés par des escouades de traducteurs de choc, les textes traduits ces dernières années sont pour la plupart artificiels, arbitraires et, en fin de compte, inutiles. La traduction d'un auteur étranger, même la plus scrupuleuse, si elle n'est pas dictée par une nécessité intérieure et ne fait pas partie d'un dialogue vivant entre les cultures et les peuples, laisse une trace néfaste dans l'atelier inconscient de la langue, barre ses chemins, corrompt sa conscience et la rend influençable, conciliante, accommodante, impersonnelle. »

L'avertissement de Mandelstam n'eut bien entendu aucun écho, et l'école de traduction soviétique poursuivit son chemin, avec de véritables chefs-d'œuvre et des monceaux de scories. La traduction « recrutait » des personnalités brillantes, des poètes, des prosateurs, des théoriciens de la littérature qui, pour des raisons extra-littéraires, ne pouvaient exercer leur art ; ils côtoyaient des traducteurs de vocation, et leur coude à coude s'avéra des plus fructueux. Mais, avec le temps, les défauts de cette école allèrent en s'aggravant : éclectisme, perte de contact avec les littératures étrangères vivantes, enfermement dans un corpus d'auteurs qui, s'ils étaient vivants, devaient compter au nombre des « amis de l'URSS » ; d'ailleurs, on préférait encore les morts, c'était plus sûr !

C'est alors que les superviseurs jouèrent leur rôle à plein : ils furent chargés non seulement d'« extirper les fautes de langue et de faire la chasse aux interprétations abusives », mais aussi de vérifier la « loyauté » des auteurs étrangers vis-à-vis de l'URSS et de barrer la route à ceux qui n'étaient pas dans la ligne. Pour ce qui est de la théorie, le discours officiel eut la vie dure : un article de 1987 étudie encore fort sérieusement comment la méthode du réalisme socialiste vient informer la traduction littéraire soviétique⁶.

En 1986, les choses commencèrent à bouger : la censure fut levée et l'initiative privée rétablie ; on vit alors naître à Moscou et en province une foule de nouvelles maisons d'édition, dont le programme était presque toujours le même : lancer des collections de littérature de divertissement (aventures, fantastique, policiers), et des séries offrant les « meilleurs livres de tous les temps et de tous les pays ». Dans les deux cas, il fallait des traducteurs.

(6) I.A. Kachine : « Questions de traduction », in : *La traduction comme moyen de rapprocher les peuples*, Moscou, 1987.

Or, la publication de littérature étrangère avait singulièrement baissé en URSS et il n'y avait pas tant de traducteurs capables, même sans exiger du talent !

Toujours est-il que les traducteurs se remirent au travail, « en suivant la ligne de moindre résistance – là où ça paie... », comme le disait déjà Mandelstam en 1926. La traduction, elle, ne gagna guère à cette nouvelle inflation de textes traduits. Aucune distance, aucune réflexion nouvelles, aucun renouvellement du travail. Et Mandelstam, là encore, se révélait bon prophète : « Personne ne se demandait s'il avait envie de traduire Stendhal [*mutatis mutandis* : Barbara Cartland] et si quelqu'un aurait envie de lire sa traduction. Les moulins à prière bouddhiques tournaient, les comptables comptaient les feuillets. »

Aujourd'hui, le paysage de la traduction littéraire change à vue d'œil. Du côté des textes traduits, la diversité est énorme : là où, naguère, il y avait un certain nivellement dans la médiocrité, désormais, on publie tout, le pire comme le meilleur, la sous-littérature comme les textes les plus difficiles. Du côté de ceux qui traduisent, on voit apparaître une nouvelle génération de non-traducteurs qui se tournent vers la traduction pour survivre. Mais à présent, leurs raisons sont économiques et non plus politiques. En revanche, d'anciens traducteurs à plein temps ont quitté la traduction, étant désormais autorisés à s'occuper d'autre chose (recherche, journalisme, politique ou... « business »).

Ceux qui ont véritablement vocation de traduire voient s'ouvrir devant eux un champ de possibilités immense. En effet, une foule de textes du xx^e siècle n'ont jamais été traduits, et il est devenu beaucoup plus facile d'avoir accès à la littérature étrangère. Cependant, il est toujours aussi ardu, pour d'autres raisons, de réaliser un projet de traduction. L'État n'interfère plus dans la traduction littéraire, mais subventions et prix ont tous été supprimés. Et les éditeurs, qu'ils soient privés ou d'État, ne se soucient que de profit : impossible, sauf exception, de les intéresser à des projets peu « commerciaux ». Tant que durera la crise économique dans laquelle est plongé le pays, il y a peu de chance que la situation change. Sans doute est-il encore trop tôt pour dresser un bilan de nos pertes et de nos profits, mais il est grand temps de renoncer à nos vieilles habitudes et d'explorer de nouveaux territoires.

Mikhaïl Roudnitski

Le traducteur et l'inflation

Hélène Henry : *On parle beaucoup ici de « déréglementation » en matière de traduction. Qu'en est-il ?*

Mikhaïl Roudnitski : Rappelons quel était le système en vigueur autrefois. Sous le pouvoir soviétique, il n'y avait que des éditions d'État. Un département du ministère de la Culture, le GOSKOMIZDAT (Comité national pour l'édition), prenait en charge tout ce qui, dans le pays, concernait la production et la distribution de la chose écrite. C'est là, en particulier, qu'étaient mis au point les plans que devaient respecter les diverses maisons d'édition, c'est là qu'on fixait les tarifs, les rétributions, etc. Aujourd'hui, un plan existe encore, mais, bien évidemment, il ne concerne plus que les maisons d'édition d'État. Celles-ci deviennent minoritaires, mais fonctionnent toujours et reçoivent une aide publique. Plus souvent, il faut le dire, sous forme de « prix » et de « récompenses », que sous forme de subventions...

H.H. : *De quelle manière sont payés les traducteurs ?*

M.R. : Actuellement, le système est flottant. Une nouvelle loi « sur les droits d'auteur » a été promulguée, qui permet aux auteurs et aux traducteurs d'être payés sur recettes. Mais c'est extrêmement désavantageux pour eux à cause du rythme de l'inflation. En principe, ils doivent recevoir une avance, ce qui n'est pas toujours le cas. Certains demandent à être mensualisés. En général, le paiement est forfaitaire et se fait sur contrat : 25 % à la commande, 35 % à la livraison, si le manuscrit est accepté par l'éditeur, et le reste à la parution du livre. C'est là que le bât blesse, car, même à supposer que le livre sorte effectivement, l'inflation aura tellement galopé que la somme reçue sera de très peu supérieure à zéro.

H.H. : *Quel est le niveau des rémunérations ?*

M.R. : Il est très variable. En général, les traducteurs sont sous-payés, surtout

si l'on considère le temps qu'ils passent sur un livre en l'absence d'équipement informatique !* Les « grosses » maisons d'édition d'État (du type Progress ou Radouga) paient de 15 000 à 30 000 roubles le « cahier » (24 pages de quinze cents signes). Le dollar valant aujourd'hui 2 000 roubles, et si on sait que le salaire mensuel moyen dans les professions intellectuelles tourne autour de 150 000 roubles, cela donne un ordre de grandeur. Les traducteurs réclament que les tarifs soient fixés à partir du dollar, seule valeur stable dans l'inflation généralisée. Le rêve serait d'obtenir deux dollars par page ! Le roman policier et la littérature de consommation sont payés 6 000 roubles le « cahier », avec une majoration de 15 % par mois écoulé pour tenir compte de l'inflation. La poésie se paie environ 2 000 roubles le vers, ce qui n'est pas mal du tout.

H.H. : *Comment se règlent les litiges ?*

M.R. : Les cas de litige concernent surtout les traductions refusées. L'éditeur doit en principe motiver son refus. Le texte reçu est soumis à deux « supervisions internes » avec chaque fois un rapport écrit. L'acceptation devrait en dépendre, mais c'est souvent l'arbitraire du directeur qui décide. Le traducteur n'a guère de recours légal ; d'ailleurs, en ces matières, il y a un véritable flou juridique... Les superviseurs chargés de ces « relectures » intervenaient autrefois à tous les niveaux, de la conception à la fabrication. En principe, il s'agissait surtout de vérifier la correction de la langue ; en fait, c'était un rôle de contrôle idéologique. Il y avait de tout parmi les superviseurs, du meilleur et du pire. Il y en a qui ont gâché des livres, mais il y a eu aussi des gens très corrects. Il y a de moins en moins de « superviseurs », même dans les grosses maisons.

H.H. : *Que dire, en conclusion, sur la condition du traducteur à Moscou ?*

M.R. : Contrairement à ce qu'on dit parfois, la situation du traducteur dans ce pays n'a jamais été bien solide. Très peu de traducteurs, dix ou quinze par langue peut-être, parvenaient et parviennent à vivre de leur seul métier. Le traducteur avait intérêt à travailler parallèlement comme bibliothécaire, enseignant, ou dans l'édition. Jamais il n'y a eu de salariat en traduction (à la différence d'autres domaines), c'est pourquoi on trouve tant de « dames littéraires » [sic] dans cette profession.

Juillet 1994
Propos recueillis par Hélène Henry

* Si vous voulez vous débarrasser de votre vieil ordinateur, pensez aux traducteurs de l'Est. La rédaction transmettra.

Éléna Baïevskaïa

Passage souterrain

Admettons que vous soyez traducteur professionnel, traducteur à plein temps, en 1994, dans la ville de Saint-Pétersbourg. Vous avez débuté sous Brejnev. Les années 1970 ont vu vos premières passions, les années 1980, vos premiers succès. Aujourd'hui, vous ne connaissez qu'un bonheur, qui est aussi une torture : rencontrer un texte français et sentir aussitôt résonner en vous une musique que nul n'a jamais entendue, la musique en russe de ce texte, son intonation qui dort là, recroquevillée, et que vous avez envie de libérer, de livrer au vaste monde. Que faire, sinon s'installer pour traduire ? Il n'y a pas d'autre solution ! Mais on pénètre alors dans un monde bien étrange !

Le « hier » de notre métier est à peu près clair. Son « demain » aussi : ce sera probablement celui de l'Europe occidentale, avec ses avantages et ses inconvénients. Mais aujourd'hui...

À Saint-Pétersbourg, ville de culture entre toutes, ce sont les intellectuels, en particulier les littéraires, qui ont les revenus les plus bas : seuls sont plus pauvres les étudiants, les retraités et certains ouvriers non qualifiés. Certes, on n'emprisonne plus les traducteurs, on ne les convoque plus au KGB pour avoir lu des livres interdits ou entretenu des contacts avec des étrangers. Nous sommes en démocratie. Pourtant, comme il est encore loin l'État de droit ! Une législation du droit d'auteur, dans ce pays immense ? Dans un pays en transition entre le totalitarisme et la démocratie, entre le socialisme et l'économie de marché ? Nous nous trouvons dans une sorte de passage souterrain, où tout est désordre et confusion. Il n'existe pas de contrat-type, chaque éditeur a le sien. Où sont les contrats-types de notre passé soviétique, avec leurs tarifs fermes et plutôt avantageux ? (Du reste, à l'époque, même les universitaires gagnaient bien leur vie !). Aujourd'hui, on

négoce avec l'éditeur un tarif qui ne sera peut-être pas respecté. Pas forcément par malhonnêteté. Simplement, c'est l'époque qui veut ça. On nous propose de 3 000 à 20 000 roubles le cahier de 24. Mais quand le livre paraîtra, avec notre invraisemblable inflation, ces chiffres ne voudront plus rien dire ! Je pourrais raconter des faillites d'éditeurs. L'automne dernier, par exemple, le coût de la typographie a triplé ! Et le prix du papier n'arrête pas de grimper. Il est maintenant plus rentable d'imprimer en Finlande, alors qu'hier il n'y avait pas moins cher que la Russie ! De plus, même si les livres sont bon marché, le pouvoir d'achat de la population est en baisse constante, et les gens commencent par acheter le lait et les saucisses. Qui pourrait leur en vouloir ? Mais l'éditeur une fois ruiné, on ne peut plus rien en tirer, et c'est au traducteur de caser son manuscrit où il peut, comme il peut. Il y a des cas dramatiques : par exemple, après l'incendie des locaux des éditions Sévéro-Zapad (Nord-Ouest) à Pétersbourg, on s'est aperçu que beaucoup de manuscrits détruits n'existaient qu'en un seul exemplaire, celui qui avait brûlé. Pourquoi ? Parce qu'à cause du prix du papier les traducteurs n'en tapent qu'un, qu'ils remettent à l'éditeur. Inutile de le dire, chez nous pas d'ordinateurs, c'est trop cher pour la bourse d'un traducteur ; donc pas de disquette ! Et pas de photocopie non plus.

Je pourrais multiplier les exemples. Ce qui m'arrête, c'est que cette situation n'est pas propre au traducteur littéraire : à Pétersbourg, tous les intellectuels vivent de cette façon, ils mangent mal et portent de vieux manteaux... Qu'est-ce qui nous attend à l'autre bout du tunnel ? Il y a quelques signes d'éclaircie. Par exemple, de nouvelles bibliothèques ont fait leur apparition : la médiathèque de l'Institut français, la bibliothèque autrichienne de l'Université, fondée sous l'égide du consulat d'Autriche. On y trouve des livres, des revues et des journaux récents. A l'époque soviétique, cela aurait passé pour de la provocation. Aujourd'hui, traducteurs, critiques et réviseurs fréquentent assidûment ces lieux.

Comme sous le régime soviétique, les traducteurs appartiennent au département traduction de l'Union des écrivains. Malheureusement, depuis l'incendie de ses locaux l'hiver dernier, l'Union a de plus en plus de mal à fonctionner. Cette année, la section traduction n'a pu organiser que trois manifestations : un soir de poésie géorgienne, une rencontre avec le traducteur français André Markowicz et une soirée consacrée à Verlaine et ses traducteurs russes. Nous souhaitons que nos réunions dépassent les discussions de boutique pour s'ouvrir à tous les fervents de littérature. Merci donc au vieux Derjavine, le plus ancien des poètes russes, dont la maison, aujourd'hui un musée, a ce soir-là servi de refuge à Verlaine, l'éternel errant. Nous

étions cinq traducteurs de Verlaine, plus cinquante amoureux de sa poésie. Les bougies brûlaient sous les plafonds du XVIII^e siècle, on lisait des vers, l'assistance se sépara à contrecœur, après une foule de questions et la promesse d'autres soirées comme celle-là.

Notre département ne propose plus que deux séminaires de travail pour les jeunes et les débutants, un de prose et un de poésie. Naguère, sous Brejnev, il y en avait plusieurs, en diverses langues. Les deux séminaires ont lieu au domicile de leurs animateurs, dans d'étroits appartements pétersbourgeois. Cette année, trois traducteurs sont entrés à l'Union : un angliciste, un hispaniste et une traductrice de poésie géorgienne. On en aurait bien admis d'autres sur leur travail et leur talent, mais ils ne sont pas publiés à cause de la crise, et nos statuts ne permettent pas l'admission sur manuscrits.

Les rapports des traducteurs avec les auteurs qu'ils traduisent ? Il n'y en a guère. La littérature contemporaine est encore mal connue en Russie et n'est pas considérée comme rentable. Des bourses pour traducteurs ? À Pétersbourg, cela n'existe pas ; des voyages à l'étranger ? Il y a deux ans a eu lieu une croisière en mer Baltique, réunissant des écrivains, des éditeurs et des traducteurs de tous les pays riverains. Pour y participer, un traducteur russe devait traduire de l'allemand, du polonais ou des langues scandinaves. Avant la perestroïka, ces croisières étaient nombreuses, mais réservées à la nomenklatura littéraire. La plupart des traducteurs ne pouvaient y prétendre : le pouvoir soviétique rechignait à envoyer des intellectuels à l'étranger, surtout s'ils possédaient une langue étrangère ; ils pouvaient, qui sait, « calomnier la Patrie » !

Cependant, la démocratisation aidant, les traducteurs « sortent » tout de même plus que du temps des soviets : ils se rendent à l'étranger sur invitation personnelle ou officielle (avec des bourses des pays dont ils traduisent la littérature, ou pour un semestre d'enseignement dans une université étrangère). Les voyages touristiques sont bien entendu impossibles, car trop chers.

Quelles langues traduit-on ? Majoritairement l'anglais, toutes les époques et tous les genres. Sinon, plus la langue est de petite diffusion, moins nombreuses sont les traductions. Plutôt les classiques, ou les contemporains ? Les uns et les autres, mais tout de même moins de classiques qu'à l'époque soviétique.

Qu'en est-il de la théorie de la traduction ? Les ouvrages de recherche en lettres ou en sciences humaines ne trouvent pas d'éditeurs prêts à y investir. Nous n'avons plus de revue consacrée aux problèmes de la traduction. Les

critiques de littérature étrangère passent le traducteur sous silence : il n'y en a que pour l'auteur, à la rigueur pour le préfacier et l'auteur des notes. Avant la perestroïka, *L'Art de la traduction* paraissait régulièrement, ainsi que les *Cahiers du traducteur*. C'est fini, plus personne ne finance ce type de publication. La traduction-relais (qu'on appelle en russe « sur mot-à-mot ») semble avoir péri et les véritables traducteurs de poésie suffisent à la tâche. Ce genre de pratique n'avait de sens que dans un contexte où l'on publiait des quantités de recueils de circonstance. L'important pour l'éditeur n'était pas de faire connaître au lecteur la poésie arménienne ou africaine, mais de pouvoir mettre à son catalogue des titres témoignant de son « internationalisme » (« l'amitié entre les peuples », etc.). Ce n'est plus à l'ordre du jour, mais on a jeté le bébé avec l'eau du bain : il y a de moins en moins de poésie traduite.

Le « réviseur » se métamorphose à vue d'œil. Il n'a plus la haute main sur le processus d'élaboration du livre. Du coup, on ne voit plus très bien à quoi il sert. Les traducteurs eux-mêmes se le demandent. En fait, il trouve à s'occuper : il peut réécrire un quelconque polar massacré par un traducteur qui n'avait rien d'un traducteur (une institutrice au chômage ou un étudiant de troisième cycle famélique qui acceptent de faire pour des clopinettes un travail qu'ils ne savent pas faire). Ou bien il relit interminablement les épreuves d'un texte édité au début du siècle ou à l'époque du premier dégel : rééditions avantageuses, car le traducteur est mort, pas besoin de le payer, il suffit de corriger les erreurs et de rétablir les passages censurés !

Que dire de la déontologie du traducteur ? Peut-il y en avoir une, dans le passage souterrain ? Pourquoi pas ? C'est vrai, on y voit à peine, presque toutes les ampoules ont grillé. Les poubelles n'ont pas été ramassées, et les mendiants pullulent. Sans parler des voleurs qui font les poches... Pourtant la vie continue ; on est, comme avant, médecin, vendeur, comédien – et traducteur bien entendu. Tout est sens dessus dessous, mais il n'y a pas de panique, on lit même une certaine détermination sur les visages. On est content de marcher à son pas, tout seul, sans escorte policière.

Les voici, mes collègues : ils sont encore fiers d'appartenir à l'école de la traduction littéraire de Pétersbourg, fiers de leur tradition, de leurs maîtres : Lozinski, Goumiliov, Bénédict Livchits. Ils sont prêts à traduire de bons textes pour un salaire de misère ; ils n'acceptent les polars et les romans de bas étage qu'en cas d'extrême nécessité et, même alors, ils font leur travail convenablement. Ils s'entraident volontiers, échangent des informations, fouillent dans les dictionnaires à la demande d'un ami et relisent les manus-

crits crayon en main. Il y a une certaine dose d'héroïsme là-dedans ; j'en suis fière, mais j'ai peur pour eux, comme j'ai peur pour les bibliothécaires, les conservateurs de musées, les chercheurs, les musiciens et bien d'autres encore : ces gens-là, personne n'en a rien à faire.

Pourtant, il y a à nouveau des jeunes qui commencent à s'intéresser à la traduction littéraire. Réconforté, le traducteur pose devant lui sa feuille blanche, cale son livre et l'ouvre à la bonne page...

Traduit du russe
par Hélène Henry

CÔTE À CÔTE

Présenter côte à côte – comme le fera désormais TransLittérature dans chaque numéro – les traductions successives d'un texte, c'est inévitablement rouvrir un vieux débat : les traductions récentes sont-elles meilleures que les anciennes ? Y a-t-il un progrès en traduction ?

Le débat attendra. Disons seulement ici que, dans un sens, toute nouvelle traduction est un progrès, en ce qu'elle se combine aux précédentes pour donner de l'original une image plus riche, en relief – comme quand un visage est photographié sous divers angles. Même si, parfois, le visage ainsi diffracté varie si dangereusement d'un avatar à l'autre que son identité semble près de se dissoudre...

Qu'en est-il de ce début de La Dame de pique, sans doute le texte de Pouchkine le plus retraduit depuis 150 ans, dont Hélène Henry a retrouvé toutes les moutures françaises ? À vous de juger. Nous avons préféré vous livrer les textes seuls, sans gloses, en espérant qu'ils parleront d'eux-mêmes.

Pouchkine en français

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие.

Alexandre Pouchkine, *La Dame de pique*, 1834

Un de ces soirs, on s'était mis à jouer aux cartes chez le garde à cheval Naroumoff, et comme à jouer, les nuits passent vite, cette nuit-là, toute longue que l'hiver la faisait, s'était passée inaperçue. On venait seulement de penser à souper, et il était quatre heures du matin.

D'abord, ceux qui étaient restés en gain furent les seuls qui mangèrent de grand appétit. Les autres, involontairement distraits et avec le mal de tête de rigueur, faisaient piteuse mine devant leurs couverts intacts. Mais bientôt le champagne arriva, qui chassa tous les soucis et mit chacun à l'unisson ; la conversation s'anima, et tous, sous l'influence magique, y prirent part joyeusement.

Paul de Julvécourt, Baudry, 1843

On jouait chez Naroumof, lieutenant aux gardes à cheval. Une longue nuit d'hiver s'était écoulée sans que personne s'en aperçût, et il était cinq heures du matin quand on servit le souper. Les gagnants se mirent à table avec grand appétit ; pour les autres, ils regardaient leurs assiettes vides. Peu à peu néanmoins, le vin de Champagne aidant, la conversation s'anima et devint générale.

Prosper Mérimée, 1849 (nombreuses rééditions)

On jouait aux cartes chez le garde à cheval Naroumov. Heure par heure se passa la longue nuit d'hiver : à cinq heures du matin, nous nous mettions à table pour souper. Les gagnants mangèrent de grand appétit ; les autres, dans leur préoccupation, restèrent assis devant leur assiette vide. Mais sous l'influence du Champagne, la conversation s'anima et tout le monde y prit part.

Léon Goldschmann et Ernest Jaubert, *L'Âme russe*, 1896

On jouait chez Naroumov, officier aux gardes à cheval. La longue nuit d'hiver s'écoula sans qu'on s'en aperçût. On se mit à souper vers cinq heures du matin. Les gagnants mangeaient de grand appétit ; les autres regardaient distraitement leurs couverts vides. Mais la conversation s'anima grâce au champagne, et bientôt tout le monde y prit part.

André Gide, Boris de Schloetzer et Jacques Schiffrin, 1923
(nombreuses rééditions)

On jouait aux cartes chez Naroumov, officier aux gardes-à-cheval. La longue nuit d'hiver passa, sans qu'on s'en aperçût ; il était plus de quatre heures du matin lorsque les convives se mirent à table pour souper. Ceux qui avaient gagné mangèrent de bon appétit ; les autres ne songèrent pas à remplir leur assiette, l'esprit ailleurs. Cependant, l'apparition du champagne anima la conversation et délia toutes les langues.

[*s.n.t.*], Gründ, « Bibliothèque précieuse », 1940

Un jour, on jouait aux cartes chez Naroumov, officier des gardes à cheval. La longue nuit d'hiver s'écoula sans qu'on s'en aperçût : on commença à souper alors qu'il était déjà plus de quatre heures. Ceux qui avaient gagné mangeaient de grand appétit ; les autres, distraits, restaient assis devant des assiettes vides. Mais le champagne parut, la conversation s'anima et tous y prirent part.

Jean Savant, Garnier, 1970

On avait joué aux cartes chez le chevalier-garde Naroumov. La longue nuit d'hiver avait passé sans qu'on s'en aperçût. On soupa vers cinq heures du matin ; les gagnants mangeaient de bel appétit, les autres contemplaient d'un air absent leurs assiettes vides. Mais le champagne parut, la conversation s'anima et chacun y prit sa part.

Dimitri Seseman, LGF, 1989

*ESTRAGON : Alors fous-moi la paix avec tes paysages !
Parle-moi du sous-sol !*

*VLADIMIR : Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça
(geste) ressemble au Vaucluse ! Il y a quand
même une grosse différence.*

ESTRAGON : Le Vaucluse ! Qui te parle du Vaucluse ?

VLADIMIR : Mais tu as bien été dans le Vaucluse ?

*ESTRAGON : Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse !
J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici,
je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse !*

*VLADIMIR : Pourtant nous avons été ensemble dans le
Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous
avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé
Bonnelly, à Roussillon.*

*ESTRAGON (plus calme) : C'est possible. Je n'ai rien
remarqué.*

VLADIMIR : Mais là-bas tout est rouge !

ESTRAGON : Je n'ai rien remarqué, je te dis !

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Acte II
Éditions de Minuit, Paris, 1952

Marie-Claire Pasquier

Quand comparaison se veut raison

Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi?

Samuel Beckett, *Textes pour rien*
Éditions de Minuit, Paris, 1958

Du 16 au 18 mai 1994 se sont déroulées à Arles des « Journées Beckett », organisées, « hors-Assises », par ATLAS et par le Collège international des traducteurs littéraires. L'initiative en revient à Erika Tophoven, traductrice de Beckett en allemand, en hommage à son mari Elmar Tophoven, traducteur lui aussi de Beckett et d'autres écrivains français tels que Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Claude Simon, jusqu'à sa mort en 1989. Elmar Tophoven avait eu le privilège de travailler en étroite collaboration avec Beckett lui-même, à Paris, pendant trente-cinq ans.

Ces rencontres ont permis à une dizaine de traducteurs beckettien(ne)s (également universitaires pour certains, ou metteurs en scène) venus d'horizons linguistiques et culturels très différents, de confronter leurs expériences de lecture et de transmission d'un grand écrivain auquel ils vouaient tous une fervente admiration. En plus de sa qualité exceptionnelle, Beckett est un écrivain particulièrement fascinant pour les traducteurs, dans la mesure où cet Irlandais, qui a passé la plus grande partie de sa vie en France, a écrit alternativement en anglais et en français, et s'est traduit lui-même dans l'une ou l'autre langue. Exemple rare d'une œuvre double, car Beckett se traduit avec une si rigoureuse liberté qu'il est difficile, à la simple lecture, de savoir quel est le texte « original », et quel est son double, en miroir. Modèle inépuisable pour les traducteurs littéraires.

De façon plus précise, Beckett a commencé par écrire en anglais : son premier roman, *Murphy*, fut publié en 1936. Avant cela il avait écrit, en 1932, également en anglais, *Dream of Fair to Middling Women* – texte inachevé qui parut seulement en 1992 – et *More Pricks than Kicks*, un recueil de nouvelles qui parut en 1934. Ayant vécu à Paris de 1928 à 1932 (lecteur à l'École normale supérieure), Beckett s'installe en France pour de bon en 1937, fait de la résistance, se réfugie à Roussillon dans le Vaucluse, et écrit en français de 1946 à 1950 (dont *Le Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, publié en 1974 seulement sous le titre flaubertien *Mercier et Camier*, et *En attendant Godot*, composé en 1948, joué pour la première fois en 1953, et publié en 1954).

Beckett aimait-il se traduire ? Pas du tout, c'était pour lui une grande souffrance, un pensum auquel, pourtant, il n'osait se soustraire, et auquel il apportait un admirable scrupule. Voici ce qu'il écrivait, en avril 1957, au metteur en scène américain Alan Schneider, à propos de la traduction de *Fin de partie* (dont le titre devint *Endgame*) : « I have not even begun the translation. I have until August to finish it and keep putting off the dreaded day... it seems funny to be making plans for a text which does not yet exist and which, when it does, will inevitably be a poor substitute for the original. (The loss will be much greater than from the French to the English *Godot*)... I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many miserable months to come » (cité par Deirdre Bair dans *Samuel Beckett. A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 486). « Wastes and wilds of self-translation » (ce que Léo Dilé traduit par « des steppes et des savanes d'autotraduction ») : on ne peut pas dire que ce soit l'enthousiasme. Et Beckett a raison de s'étonner qu'on puisse envisager de mettre en scène un objet scénique « virtuel », en somme. Mais il fit du bon travail, et *Endgame* (qui a bénéficié d'excellentes mises en scène) vaut bien *Fin de partie*.

L'aveugle et le paralytique

Le choix d'Arles, pour ces Rencontres, était surdéterminé. Prolongement des Assises, accueil par le Collège des traducteurs. Mais aussi proximité de Roussillon, où les participants se sont rendus en « pèlerinage » (à la ferme Bonnelly, où ils furent reçus par Monsieur Bonnelly lui-même, et burent ce même vin des mêmes vignes où Beckett – avant Vladimir et Estragon – avait fait la vendange, et à la maison où habitait Beckett, d'où ils revinrent avec des pincées de terre « rouge »). Et puis, sur un plan symbolique, l'existence à l'archevêché d'Arles d'une statue de Turcan, « L'Aveugle et le paralytique ». C'est d'ailleurs le titre qu'a donné Gérard Bodinier à

son article du *Provençal* rendant compte des Rencontres : « L'Auteur et le traducteur ou l'aveugle et le paralytique » (19 mai 1994). Cette statue, expliqua Erika Tophoven au journaliste, rappelle le *Fragment de théâtre I*, de Beckett : œuvre datant, selon Ruby Cohn, de 1961, écrite en français à partir d'un manuscrit en anglais intitulé « The Gloaming » (soit à peu près « Entre chien et loup »), publiée en anglais dans *Ends and Odds* en 1976, puis par les Éditions de Minuit en 1978, et à laquelle fut consacrée une séance de travail, sous forme de comparaison des traductions en plusieurs langues par les participants, qui avaient chacun apporté leur propre traduction de cette douzaine de pages. Les deux personnages de ce texte sont en effet A, « aveugle, assis sur un pliant », qui « gratte du violon. À côté de lui l'étui, entrouvert, debout, surmonté d'une sébile », et B « dans un fauteuil roulant qu'il fait avancer au moyen d'une perche ». Autre version de Vladimir et Estragon ou de Hamm et Clov, A et B ont des rapports affectivo-agressifs, chacun avec ses moyens; A quitte son pliant pour aller en tâtonnant jusqu'au fauteuil de B qu'il se met à pousser « aveuglément ». B le frappe avec sa perche, puis se lamente : « Voilà que je l'ai perdu. Il commençait à m'aimer et je l'ai frappé. Il va me quitter, je ne le reverrai plus. Je ne reverrai plus personne. Nous n'entendrons jamais plus la voix humaine. » À quoi A répond : « Vous ne l'avez pas assez entendue ? Toujours les mêmes gémissements, du berceau jusqu'au tombeau », écho direct du « Elles accouchent à cheval sur une tombe » de Pozzo, dans *Godot*.

Enfin, dernier élément « surdéterminant », c'est à Arles qu'est enterré le peintre Bram van Velde, grand ami de Beckett, et sur qui il a écrit l'un des « Trois Dialogues avec Georges Duthuit » en 1949. C'est à propos de Bram van Velde qu'on lit, sur la vocation de l'artiste : « ... to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion. » (« Être un artiste c'est échouer, comme nul autre n'ose échouer, cet échec est son univers, s'y dérober serait désertier. »)

Les participants étaient Charles Krance, de l'Université de Chicago, qui a publié un variorum bilingue de *Company/Compagnie*, et de *A Piece of Monologue*. Ruud Hisgen et Adriaan van der Weel, traducteurs néerlandais, organisateurs d'un atelier « traduction » dans le cadre du Festival « Samuel Beckett » à La Haye en 1992. Antoni Libera, traducteur en polonais du théâtre de Beckett, et metteur en scène. Lui aussi devait parler de *Company/Compagnie*. Marek Kedzierski, également polonais, traducteur et metteur en scène de *Watt*, qui devait parler du problème de « traduction » d'un texte non dramatique en objet scénique. Antonia Rodriguez-Gago, professeur à l'Université autonome de Madrid, traductrice en espagnol de *Happy Days* en par-

ticulier (et aussi de *Ohio Impromptu* et *Catastrophe*). Gerry Dukes, Irlandais, spécialiste pour l'Irlande de l'oeuvre de Beckett. Mirela Kumbaro, étudiante de DEA à l'ESIT, traductrice en albanais d'*En attendant Godot* qui, mis en scène par son frère Arben Kumbaro, venait de remporter le Prix du meilleur spectacle au Festival de théâtre de Tirana en décembre 1993. (C'était la première fois qu'une oeuvre de Beckett était montée en Albanie.) Enfin, représentant ATLAS, Erika Tophoven et Marie-Claire Pasquier, coorganisatrices de ces Rencontres. Assistait aux débats un jeune journaliste néerlandais qui vit et travaille à Paris, Michael W. Tijssens (nom de plume, Mike Sens) qui fit le compte-rendu des Rencontres « sous forme de continuité dialoguée » et sous le titre « Dix traducteurs à la recherche de Samuel Beckett » pour la revue *Traduire* (numéro de novembre 1994). Assistait aussi aux débats, par intermittence, un « clochard métaphysique » qui semblait tout droit sorti d'une pièce de Beckett, et que personne n'eut le cœur d'expulser, malgré ses interventions intempestives. Edward Beckett, neveu de l'écrivain et son légataire, s'était excusé, ainsi qu'Édith Fournier, traductrice de *Worstward Ho* (texte écrit en 1983 et publié en 1983 par Calder à Londres et Grove Press à New York) publié par les Éditions de Minuit sous le titre *Cap au pire* en 1991, et auquel fut consacrée, dans ses diverses versions, une séance. À propos d'Édith Fournier, il faut préciser qu'elle fut l'une des rares privilégiées – avec Alfred Péron, ami de Beckett, Ludovic et Agnès Janvier, qui cosignent, en collaboration avec Beckett lui-même, *D'un ouvrage abandonné* en 1967, et *Watt*, en 1969 – à traduire Beckett en français (encore n'était-ce plus du vivant de celui-ci). « Comparaison n'est pas raison », dit l'adage. Nous nous sommes attachés à faire mentir ce proverbe.

Les rencontres étaient organisées autour de trois pôles : « Beckett/Théâtre », « Beckett traduisant Beckett », « Traductions comparées d'un extrait de *Worstward Ho* ». Erika Tophoven a ouvert les débats par une intervention intitulée « Comment aborder un texte de Samuel Beckett ? » (On lira ci-après, *in extenso*, le texte de son intervention, centrée sur les traductions allemandes, par elle-même et par Elmar Tophoven, des textes dramatiques de Beckett, et sur les méthodes de travail, originales et fructueuses, d'Elmar Tophoven.) Pour le reste, on ne peut donner qu'un aperçu des discussions souvent à bâtons rompus, avec des recoupements de thèmes et de préoccupations d'une séance à l'autre. (Par exemple : de quelle thématique relève Beckett traduisant son propre théâtre ?)

Beckett à Tirana

Pour « Beckett/Théâtre », on donna la parole assez longuement à Mirela Kumbaro à propos de son expérience de traductrice en albanais d'*En attendant Godot*, car la curiosité était grande de savoir comment ce pays, si longtemps totalitaire, avait accueilli *Duke pritur Godone*, spectacle auquel, quelques mois plus tôt, Jean-Pierre Thibaudat avait consacré une double page dans *Libération* (15 déc. 1993) sous le titre « Vladimir et Estragon n'attendent plus ». On y lisait entre autres : « L'arbre dont parle Beckett est ici un enchevêtrement léger de ferraille. Au fond, un étage de cursives et d'improbables radiateurs muraux. Une impression d'abandon, qui rappelle ces cours désolantes si familières à Tirana. » Thibaudat donnait d'utiles informations sur les conditions de production de ce spectacle : « C'est hors des institutions théâtrales habituelles que *Godot* a pu se faire. Avec une obstination de tous les instants contre la bureaucratie ambiante et la misère technique. Et avec financement privé : 1 500 dollars donnés par la Fondation Soròs qui, en Albanie, mise beaucoup sur la culture et sur l'éducation. » Et il citait le metteur en scène Arben Kumbaro, frère de Mirela : « *Godot*, c'est notre réalité. On attend. Depuis toujours on attend. L'Albanie est une île dans l'Europe, isolée. Si j'ai choisi cette scénographie, c'est que je voulais montrer une réalité nue, sans rideau. Car quand le rideau de théâtre retombe, que reste-t-il ? Une réalité sale dans les têtes et dans les rues. La sincérité est encore devant nous. Et la propagande encore là, malgré nous. Je ne crois pas que *Godot* arrivera de sitôt. »

Et maintenant, Mirela : « Il y a trois ans, avant la chute du mur, avant les changements politiques en Albanie, Beckett faisait partie des écrivains interdits. Comme beaucoup d'autres écrivains d'après la guerre. Ils étaient perçus comme des réactionnaires. Beckett était banni. On n'avait aucune possibilité de lire ses œuvres. On avait seulement droit aux critiques que faisaient de lui les employés du Pouvoir. Quand j'ai débarqué à l'étranger pour la première fois, je me suis mise à lire *En attendant Godot*. Au début, j'étais un peu paniquée, car j'ai découvert un théâtre totalement différent de tout ce que je connaissais. Et, quand je me suis mise à le traduire, j'étais paniquée aussi, parce que je n'étais pas sûre que le théâtre de l'absurde, avec ses mécanismes si particuliers, "passerait" auprès d'un public albanais. Mais en travaillant (sur la traduction et sur la mise en scène), nous avons découvert, Arben et moi, qu'*En attendant Godot* n'était pas une pièce absurde pour l'Albanie. Elle est même étroitement liée à la réalité albanaise. Par exemple, la dernière réplique du premier acte, reprise à la fin du deuxième acte :

VLADIMIR : Alors on y va ?

ESTRAGON : Allons-y.

(*Ils ne bougent pas*).

« À la première lecture, j'ai cru que mon travail allait être facile, mais une fois entrée dans le système théâtral, j'ai découvert que le problème, c'était de transmettre toute la logique de la pièce, et que je ne pouvais le faire qu'en m'appuyant sur la réalité albanaise. Pour prendre un exemple, les nombreuses références bibliques et religieuses d'*En attendant Godot* étaient difficiles à traduire, car la religion a été interdite en Albanie pendant trente-cinq ans. Ce n'est pas comme dans la plupart des pays d'Europe où les références religieuses font partie de la culture générale de chacun, même des athées. Comment faire pour transmettre ces références à un public albanais ? Je n'ai pas voulu adapter, mais j'ai utilisé des références albanaises qui n'étaient pas à la mode du jour. Je ne traduisais pas pour une édition de la pièce, mais pour une mise en scène bien précise, et un public bien précis. J'ai également assisté au travail de répétition, j'ai écouté les acteurs, et j'ai tenu compte de leur sensibilité. La diversité des registres de langue, du banal au pompeux, m'obligeait à rester très vigilante. J'étais attentive aux répétitions de mots ou de phrases afin de ne pas trahir Beckett, sa logique mi-phonétique mi-rythmique, je tenais à rythmer mon texte comme il rythme le sien.

« Il y a une spécificité de la langue albanaise : avant les années 1930, c'était une langue très "romantique", mais avec le changement de régime, la société albanaise s'est trouvée enfermée à l'intérieur des barreaux du totalitarisme. On sait que, pour le bien ou pour le mal, la langue évolue en parallèle avec la société. Donc la langue elle aussi s'est retrouvée emprisonnée. Nous étions tous bien obligés de respecter une certaine terminologie, de ne pas dire certains mots, de suivre une certaine structure de la phrase. Lorsque cela dure trois ou quatre décennies, les conséquences sont graves. Avec *En attendant Godot*, et son lexique réduit tel que l'a voulu Beckett, j'ai découvert une langue qui me correspondait, qui correspondait aux années 1990 en Albanie. »¹

Antoni Libera témoigne alors de son expérience polonaise, trente-cinq ans plus tôt, de spectateur de *Godot* : « En 1957, j'ai assisté à Varsovie aux premières représentations de *Godot*. Il y avait là une promesse de commu-

(1) Je remercie Mike Sens pour la transcription des propos de Mirela Kumbaro.

nisme qui ne s'est jamais réalisée. Sur un autre plan, *Godot* représente un sentiment d'échec profondément ancré dans la tradition polonaise. Quand j'ai rencontré Beckett pour la première fois en 1978, nous avons discuté des affinités entre la culture irlandaise et la culture polonaise. Ce sont deux pays qui entretiennent un mythe national extravagant et, en même temps, Polonais et Irlandais sont des pèlerins qui parcourent le monde entier. »

Jeux de mots

« Beckett/théâtre », « Beckett traduisant Beckett ». Nous qui allions nous rendre à Roussillon, nous pouvions avoir la curiosité de nous demander comment Beckett avait traduit en anglais, pour un public anglais, « dans la Merdecluse », qu'on classerait volontiers dans les « jeux de mots intraduisibles ». Le privilège d'être l'auteur est irremplaçable, personne ne viendra lui taper sur les doigts. Voici ce que fit Beckett :

ESTRAGON : You and your landscapes ! Tell me about the worms !

VLADIMIR : All the same, you can't tell me that this (*gesture*) bears any resemblance to... (*he hesitates*)... to the Macon country, for example. You can't deny there is a big difference.

ESTRAGON : The Macon country ! Who's talking to you about the Macon country ?

VLADIMIR : But you were there yourself, in the Macon country.

ESTRAGON : No I was never in the Macon country. I've puked my puke of a life away here, I tell you ! Here ! In the Cackon country !

VLADIMIR : But we were there together, I could swear to it ! Picking grapes for a man called... (*he snaps his fingers*)... can't think of the name of the man, at a place called... (*snaps his fingers*)... can't think of the name of the place, do you not remember ?

(Faber & Faber, 1956)

« The worms », pour traduire « le sous-sol », il fallait oser, et pour oser, il fallait être l'auteur. Quant à Roussillon, et à monsieur Bonnelly, on les perd : références trop précises, trop autobiographiques, elles sont effacées au profit d'un nom géographique qui reste plausible et qui permet le jeu de mots perçu comme emprunté à la langue enfantine française « cackon ». Les

vendanges deviennent « picking grapes ». Elles étaient, plus « littéralement », « grape-harvesting » à la fin du premier acte, occasion pour Beckett d'un autre changement géographique :

ESTRAGON : Tu te rappelles le jour où je me suis jeté dans la
Durance ?

VLADIMIR : On faisait les vendanges.

En anglais, cela donne :

ESTRAGON : Do you remember the day I threw myself into the
Rhône ?

VLADIMIR : We were grape-harvesting.

La Durance, moins connue hors de France, est plus proche de Roussillon (nous l'avons traversée, en venant d'Arles). Mais le Rhône, avec ses « Côtes », évoque mieux le pays du vin pour des Anglais.

Il y a dans la pièce plusieurs exemples de jeu entre les deux cultures qui doit être rendu différemment dans l'une et l'autre version. Ainsi :

VLADIMIR (*comprenant le premier*) : Oh très bien, tout à fait
bien.

POZZO (*à Estragon*) : Et vous, monsieur ?

ESTRAGON (*accent anglais*) : Oh très bon, très très très bon.

Version anglaise :

VLADIMIR (*first to understand*) : Oh very good, very very
good.

POZZO (*to Estragon*) : And you, sir ?

ESTRAGON : Oh tray bong, tray tray tray bong.

Un dernier exemple où Beckett « fait du texte », à partir de la version française qui disait simplement :

ESTRAGON : Qu'est-ce que tu veux ?

VLADIMIR : Je sais, je sais.

En « anglais » cela donne :

ESTRAGON : Que voulez-vous ?

VLADIMIR : I beg your pardon ?

ESTRAGON : Que voulez-vous ?

VLADIMIR : Ah ! que voulez-vous. Exactly.

Au cours de la séance consacrée à *Fragment de théâtre I*, nous avons entre autres commenté les différences entre la version française et la version anglaise de la dernière réplique. En français : « Être là en train de croasser au vent d'hiver, ayant perdu son petit harmonica » (*Pas suivi de Quatre esquisses*, Éditions de Minuit, 1978, p. 34). En anglais, Beckett écrit : « There croaking to the winter wind (*rime with unkind*), having lost his little mouth-organ » (Faber, *Ends and Odds*, 1977, p. 67). Pourquoi « rime with unkind » ? Gerry Dukes a fort justement fait remarquer qu'il y avait là un rappel de *Comme il vous plaira* (acte II, scène 7) :

« Blow, blow thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude. »

Question : cette allusion est-elle destinée au lecteur cultivé qui saura faire le rapprochement et apprécier le « private joke », ou au comédien ? En ce cas, si le comédien prononce effectivement « wind » avec la diphtongue *ai*, ce qui déforme le mot et fait qu'on ne l'identifie à ce moment-là que grâce à « winter », le spectateur, lui, devra être vraiment cultivé (et rapide) pour saisir l'allusion (ou même qu'il y a allusion à *unkind*).

Grain à grain

Pour « Beckett traduisant Beckett » (mais nous y étions déjà), les discussions se sont concentrées sur *Company/Compagnie*, publié en français par les Éditions de Minuit en 1980 et en anglais la même année par John Calder, ainsi que sur *Mal vu mal dit/Ill Seen Ill Said*, publié en français par les Éditions de Minuit en 1981 et en anglais par John Calder en 1982. Charles Krance était là notre grand spécialiste. Il a eu accès aux manuscrits de Beckett, qui sont déposés aux Archives Beckett de l'université de Reading, en Angleterre, ce qui lui a permis d'établir des fiches d'une rigoureuse scientificité quant aux variantes apportées par l'auteur : mots barrés remplacés par un autre, révision d'un mot ou d'une phrase en marge, additions, insertions. Les corrections sont parfois au crayon, parfois à l'encre noire, à l'encre bleue, à l'encre rouge, ou tapées à la machine. Charles Krance a noté tout cela par des symboles d'une extrême précision. (Par exemple le symbole >, dans l'extrait qui va suivre, signale « une évolution par simple(s) insertion(s) ou correction(s) »). Outil précieux pour les chercheurs futurs, travail de bénédictin d'une ambition peut-être démesurée dans sa minutie même, à la Borges. Le souci d'exhaustivité, en ce domaine, n'est-ce pas vouloir compter les grains de « l'impossible tas » ? Ce tas du para-

doxe de Zénon évoqué par Beckett dans *Fin de partie* : « Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas » (Éditions de Minuit, p. 16). Image récurrente, qu'on retrouve dans *Compagnie* : « Grain à grain dans la tête » (p. 67). Mais, comme l'écrit avec justesse Charles Krance (dans son introduction à son édition *Variorum*) : « Reading Beckett bilingually, as he wrote, and ideally, with access to his manuscript variants, is perhaps as close as one can come to getting an intimate glimpse of the extraordinary rich and human drama that plays itself out at every twist and turn of the making of this uniquely composite ("more oxy than moron") œuvre. » Nous autres traducteurs, nous connaissons bien ce plaisir et cette frustration de l'impossible identification, ces trop brèves illuminations (« intimate glimpse »), lorsque nous nous efforçons de suivre à la trace non pas le texte mais la démarche hypothétique de « notre » auteur.

Un exemple de comparaison. Elle concerne les fragments 25, en anglais et en français, de *Company/Compagnie* :

(25) « What with what feeling remains does he feel about now as compared to *then* ? When with what judgment remained he judged his condition final. As well *inquire* what he felt then about then as compared to before. [When he still moved or *tarried* in remains of light.] As then there was no then so there is none now. »

Charles Krance (c'est lui, et non Beckett, qui a donné des numéros aux « séquences ») nous apprend que les crochets sont, sur le manuscrit, ajoutés par Beckett à la main. C'est, il faut le reconnaître, le Beckett tardif, à son plus ascétique. Voici maintenant la traduction française :

(25) « Que ressent-il avec ce qu'il lui reste de sentiment à propos de maintenant par rapport à avant ? Lorsqu'avec ce qu'il lui restait de jugement il jugea son état sans retour. Autant demander ce qu'alors par rapport à avant il ressentait à propos d'alors. [!] Comme alors il n'y avait pas d'avant de même il n'y en a pas maintenant. »

Écoutons Charles Krance, et sa scrupuleuse analyse, à propos des variantes : « There are in fact just four variants in the English version : the "then"s in the opening and closing sentences are "before"s in the original holograph ; the "inquire" in the mid-section pre-exists as "ask" and "demand" ; while the conjunctive phrase "or tarried" does not even appear (until it is added, by hand, in the margin of the first typescript), which, of course, leads one to seek out its reason for being by looking at the transla-

tion. The latter's final version, however, does not include a translation of the penultimate sentence (which I have bracketed in the English text, designating with a vertical [] the place of omission in the French text). To find it, we must turn to the French holograph manuscript, where indeed we see it in its proper place : "Lorsqu'il allait et venait [ou faisait halte] > [encore ou encore s'attardait] dans ce qu'il restait alors de lumière." Thus, we see that the conjunctive "or tarried" corresponds to both [bracketed] variant phrases, and that it may indeed have been the latter that engendered the former. Also, taking further note of the fact that, having cancelled out the first phrase in his French manuscript, Beckett then added the second phrase (in a distinctly different handwriting) in the margin, we can surmise that it was in this early editing stage of the French manuscript that he decided to add an adaptation of the French phrase(s) to the text of the English "original"; so that in this instance, the phrase "or tarried" (preceded by its variants "or lay" > "or stayed") is in fact a translation of "ou faisait halte" > "ou encore s'attardait". Cases such as this, where a deleted portion of the translation's text "finds its way back" into the original text, and in two stages to boot, show to what degree Beckett's creative and editing processes both constitute what I call transtextual confluence. »

Pour un moins grand écrivain que Beckett, l'attention au détail que réclame ce type de critique « génétique » serait fastidieuse. N'oublions pas que Krance s'adressait à des spécialistes tout aussi minutieux que lui. Et il est passionnant de découvrir, sur un exemple, qu'il y a effet de retour de la deuxième langue d'expression de l'écrivain (on n'ose pas dire « langue d'arrivée ») sur la première (on n'ose pas dire « langue de départ »), créant bien un double original, ou plutôt gommant l'origine, et l'expression de Krance « confluence transtextuelle » semble bien rendre compte de cette subtile démarche.

Autre démonstration que nous résumerons ici plus rapidement. Elle concerne le fragment 7, celui qui commence par « Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. » Quelques lignes plus loin, on lit :

« It is late afternoon and after some hundred paces the sun appears above the crest of the rise. Looking up at the blue sky and then at your mother's face you break the silence asking her if it is not in reality much less distant than it appears. »

« Il est tard dans l'après-midi et au bout d'une centaine de pas le soleil apparaît au-dessus de la crête. Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au

visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air. »

L'étude comparée des manuscrits va révéler que c'est en écrivant la version française que Beckett s'aperçoit qu'il y a ambiguïté sur le « il » (« it » en anglais) qui est peut-être plus éloigné qu'il n'en a l'air : s'agit-il du soleil, du ciel, ou du visage de sa mère ? Beckett ajoute donc, en anglais : « The sky that is. The blue sky. » Et, en français : « Le ciel s'entend. Le ciel d'azur. » Krance suggère ingénieusement que le « s'entend » qui veut dire à la fois « s'entend » et « se comprend » fait allusion à Beckett lui-même, en tant que récepteur de la narration, écoutant la voix qui s'adresse à lui dans le noir.

Beckett et Dante

Sur ce même passage, Antoni Libera devait apporter un passionnant éclairage supplémentaire, d'un scrupule tout aussi minutieux, montrant bien que c'est l'objet d'étude lui-même qui commande une telle démarche :

« His journey starts at “la boucherie-charcuterie Connolly”. The protagonist, holding his mother by the hand, comes out from there, turns immediately right and advances southward along the highway. This shows that the exit from Connolly's store faced east. Then, after some hundred paces, he heads inland and broaches the long steep homeward. It is late afternoon and after some hundred paces the sun appears above the crest of the rise. This implies that mother and son have once again turned right, this time to face west (as it is late afternoon and the sun is in front of them). Therefore, the route covered by the protagonist in this episode resembles a quarter of a circle on the face of a clock, between the three and the six.

« In my interpretation, the episode symbolises the process of maturing for life, coming into the world. This assumption is further strengthened by the fact that it is the first episode to be told, *preceding* the story of birth. The child, holding his mother by the hand, connected to her as if by an umbilical cord, is led out from “la boucherie-charcuterie”, which seems to be a reference to the womb, bloody viscera, a home which stands for a human being belonging in this world. It is also very significant that the house stands higher than the butchery. The direction of movement, which is clockwise, as well as the circumstance that it is an uphill movement, bring to mind Dante's Purgatory. This is exactly Dante's and Virgil's movement on their way to the top of the purgatory mountain. This is also the movement mankind proceeds along in Vico's spiral model. The clear summer afternoon may be compared

to the first phase of development – the Theocratic Age. In light of the association with Dante's Purgatory, the question posed by the child protagonist to his mother acquires additional meaning, if the sky "is not in reality much more distant than it appears?" Also significant is another word that appears in this episode, namely "highway". The mother leads the child home along a highway. It should be noted that none of the other routes the protagonist wanders along is referred to in this way. He usually walks down "back roads".

« This episode has at least two references in Beckett's earlier works. The butchery in *Company* plays, as I can see, a similar role to that of the butchery in *The Calmative*. Let me quote: "I stopped before the butcher's. Behind the grille the curtains were drawn, rough canvas curtains striped blue and white, colours of the Virgin, and stained with great pink stains. They did not quite meet in the middle, and through the chink I could make out the dim carcasses of the gutted horses hanging from hooks head downwards." ("Je traversai et m'arrêtai devant la boucherie. Derrière la grille les rideaux étaient fermés, de grossiers rideaux en toile rayée bleu et blanc, couleurs de la Vierge, et tachés de grandes taches roses. Mais ils se rejoignaient mal au milieu, et à travers la fente je pus distinguer les carcasses ténébreuses de chevaux vidés, suspendus à des crocs la tête en bas." (*Nouvelles et Textes pour rien*, Éditions de Minuit, 1958, p. 66 ; *Le Calmant*, qui date de 1945, a été traduit en anglais par Beckett en 1967.)

« This is a description highly characteristic of Beckett, manifold in its meaning. It presents the interior of the butchery as a womb seen through an "immaculate crevice" in which the carcasses of slaughtered horses are a portent of what is to come into this world. The second reference may be found in *The End*.

"A small boy, stretching out his hands and looking up at the blue sky, asked his mother how such a thing was possible. Fuck off, she said." ("Un petit garçon, tendant les mains et levant la tête vers le ciel bleu, demanda à sa mère comment cela était possible. Fous-nous la paix, dit-elle." (Éditions de Minuit, *ibid*, p. 77. Texte traduit par Beckett en 1954). "Cela" renvoie au phénomène météorologique évoqué dans les lignes précédentes: "Il faisait cette étrange lumière qui clôt une journée de pluie persistante, lorsque le soleil paraît et que le ciel s'éclaircit trop tard pour pouvoir servir. La terre fait un bruit comme de soupirs et les dernières gouttes tombent du ciel vidé et sans nuage." »

Antoni Libera possède une lettre de Samuel Beckett datée du 11 décembre 1980, répondant à ses questions : « ...Dante et Virgile aux Enfers prennent toujours à *gauche* (la direction maudite), au Purgatoire toujours à *droite*... Les noms propres et de lieux n'ont aucun sens caché. L'épicier, l'accoucheur et la dame s'appelaient ainsi, Ballyogan et Stepsaside s'appellent ainsi toujours. J'avoue que Stepsaside a l'air inventé. De même, De Dion Bouton était une marque d'automobile de la belle époque. »

Lecture en éventail

La séance de clôture a été consacrée à *Worstward Ho*, texte écrit en anglais en 1983. Discussion sur le jeu de mots du titre, à partir de *Westward Ho*, titre du roman historique de Charles Kingsley, 1855, (où le héros perd la vue parce que ses yeux sont frappés par la foudre), mais également nom de lieu authentique (un port, en fait, sur l'Atlantique) sous la forme *Westward Ho* ! point d'exclamation compris. Connotations diverses de ce titre (y compris voyage pessimiste vers l'avenir) fort bien rendues par Édith Fournier par « Cap au pire ». Rendues en allemand par *Aufs Schlimmste zu*. Connotations sur les différentes valeurs de l'ouest/gauche, confirmées par Beckett dans sa lettre à Libera, gauche, « direction maudite ». L'Irlandais Gerry Dukes confirme qu'un sens possible de "to step westward", c'est mourir, et qu'un sens possible de « to go west », c'est « être détruit ». Incursions du côté de west/worst, worst/ward, words/worst, least/most, least/east, et même de « Wordsworth ». Commentaires sur « kneels on unseen knees » (« ...there is no such thing as "unseen knees", but as soon as you say something, it is there »). Comparaisons avec les techniques cinématographiques, « zooming in », « zooming out ».

En hommage à l'oralité si importante dans l'œuvre de Beckett, et comme « mise en scène » de la présence personnelle, simultanée, de traducteurs représentant des langues diverses et une fidélité à un même texte, un même extrait de *Worstward Ho* fut lu à haute voix, par chacun de ses traducteurs. (En l'absence d'Édith Fournier, le texte français fut lu par Marie-Claire Pasquier, seule Française de ces Rencontres.) Voici, en guise de conclusion, la version « mise en page » de cette lecture « en éventail » :

A place. Where none. A time when try see. Try say. How small. How vast. How if not boundless bounded. Whence the dim. Not now. Know better now. Unknow better now. Know only no out of. No knowing how know only no out of. Into only. Hence another. Another place where none. Whither once whence no return. No. No place but the one. None but the one where none. Whence never once in. Somehow in. Beyondless. Thenceless there. Thitherless there. Thenceless thitherless there.

Samuel Beckett (lu par Gerry Dukes)

Un lieu. Où nul. Fut un temps où essayer voir. Essayer dire. Comment exigu. Comment vaste. Comment si non illimité limité. D'où la pénombre. Plus maintenant. Mieux su ne pas savoir maintenant. Mieux pas su maintenant. Su seulement nulle sortic. Pas su comment su seulement nulle sortie. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. Tant mal que pis là. Sans au-delà. Sans en-deçà là. Sans de-ci de-là là. Sans en-deçà sans de-ci de-là là.

Édith Fournier (lu par Marie-Claire Pasquier)

Ein Ort. Wo keiner. Eine Zeit versuchen zu sehen. Versuchen zu sagen. Wie klein. Wie weit. Wie wenn nicht grenzenlos begrenzt. Woher die Trübe. Nicht jetzt. Besser wissen jetzt. Besser unwissend jetzt. Nur wissen kein Hinaus. Nicht wissen wieso nur wissen kein Hinaus. Nur Hinein. Daher ein anderer. Ein anderer Ort wo keiner. Wohin dereinst woher keine Rückkehr. Nein. Kein Ort ausser dem einen. Keiner ausser dem einen wo keiner. Woher nie wenn einmal darin. Irgendwie darin. Jenseitslos. Daherlos da. Dorthinlos da. Daherlos dorthinlos da.

Erika Tophoven

Een plaats. Waar geen. Een tijd dat geprobeerd te zien. Geprobeerd te zeggen. Hoe klein. Hoe weids. Hoe als niet grenzeloos begrensd. Vanwaar het duister. Niet nu. Weet beter nu. Ontweet beter nu. Weet slechts geen eruit. Kan niet weten hoe weet slechts geen eruit. Slechts erin. Vanwaar een andere. Een andere plaats waar geen. Waar eenmaal heen vanwaar geen terug. Nee. Geen plaats dan een. Geen dan een waar geen. Vanwaar nooit wanneer eenmaal in. Enigerleiwijze in. Verschietloos. Vandaarloos daar. Daarheenloos daar. Vandaarloos daarheenloos daar.

Ruud Hisgen et Adriaan van der Weel

Erika Tophoven

Beckett et l'Allemagne

Notre époque, par l'accent qu'elle met sur les problèmes épistémologiques, fait que le traducteur doit, plus qu'avant, rendre des comptes.

Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, II

L'œuvre de Samuel Beckett est loin d'être entièrement traduite dans les différentes langues européennes. Certains pays ne font que commencer (l'Albanie, par exemple), d'autres sont plus avancés, mais il y reste de nombreux textes à traduire – ou à retraduire.

L'Allemagne jouit sans doute d'une situation particulière. À l'exception du premier roman, *Dream of Fair to Middling Women*, écrit en 1932, dont l'original n'a été publié qu'il y a deux ans, l'œuvre beckettienne est présente en traduction sur le marché allemand dans sa totalité, et ceci pour plusieurs raisons.

Les relations entre Beckett et l'Allemagne remontent à la fin des années 1920. Il y a fait plusieurs voyages, il a étudié sa littérature, sa philosophie. Il a toujours été grand amateur et connaisseur de la musique allemande, et maîtrisait parfaitement la langue, comme en témoigne sa correspondance de l'époque. Mais dans une lettre écrite à Munich en mars 1937 à la suite d'un long périple à travers l'Allemagne, on peut lire : « I shall be glad to get out », et il ne devait plus y remettre les pieds jusqu'en juin 1953, à l'occasion de la première d'*En attendant Godot* à Berlin.

Dès la sortie de *Godot* en 1953, deux grandes maisons d'édition s'arrachent littéralement les droits de publication. Ses pièces de théâtre sont jouées sans relâche sur les scènes allemandes, et les mises en scène de *Godot*, de

Happy Days et de *Krapp's Last Tape*, notamment, se comptent par centaines. Ce pays qui avait grand besoin de contacts avec l'extérieur après la deuxième guerre mondiale devait accueillir à bras ouverts, pendant de longues années, tout ce qui venait de Paris. L'œuvre dramatique de l'Irlandais Samuel Beckett venait justement de Paris et fut, jusqu'en 1957, écrite en français. Un heureux hasard voulut qu'un jeune lecteur d'allemand, Elmar Tophoven, traducteur à l'époque de quelques pièces de théâtre (Giraudoux, Jean Vauthier, Arthur Adamov entre autres), se soit trouvé dans la salle du théâtre de Babylone le 7 janvier 1953. Pour l'anecdote, voici ce qui se passa dans les semaines qui suivirent. Le jeune homme a le coup de foudre. Il se rend sans délai aux Éditions de Minuit et demande le texte, qu'on lui confie. Il se retire dans sa petite mansarde de l'hôtel Bonaparte et se met au travail. Trois semaines plus tard, il dépose le manuscrit sur le bureau de Jérôme Lindon. Il était temps. La pièce avait fait tilt dans l'intervalle, et les demandes pour les droits affluaient de partout. Et notre jeune homme n'avait pas de contrat ! Mais face à cette pile de feuillets qu'il apportait, Lindon prend la décision d'informer l'auteur, dont voici la réponse :

6 rue des Favorites
Paris 15ème

19 février 1953

Cher Monsieur,

Merci de votre lettre. J'ai lu votre traduction une fois, trop rapidement. Je serais heureux de vous voir. Il y a d'ailleurs pas mal de choses dont je voudrais vous parler, de mon côté. Je suis à la campagne en ce moment. Dès mon retour à Paris je vous ferai signe. Je vous demanderai, si vous voulez bien, de venir travailler chez moi à l'adresse ci-dessus. J'ai l'impression que ça va être un assez gros boulot, mais que nous arriverons à quelque chose de bien. Soyez assez gentil de garder mon adresse pour vous,

Cordialement à vous,
Samuel Beckett

Comme promis, dès son retour à Paris, Samuel Beckett fixe un rendez-vous à Elmar Tophoven :

Le 1er mars 1953

Cher Monsieur,

Vous serait-il possible de venir chez moi mercredi prochain le 4, afin que nous puissions voir ensemble votre traduction de *Godot* ?

Sauf contre-avis, je vous attendrai vers trois heures de l'après-midi.

Cordialement à vous,
Samuel Beckett

C'était le début d'une collaboration et d'une entente parfaite qui devaient durer trente-six ans. Il paraît presque scandaleux aujourd'hui d'avoir traduit *Godot* en trois semaines. Inutile de dire que ce texte, et tous ceux qui suivirent, furent maintes fois revus, soit à l'occasion des mises en scène par l'auteur lui-même en Allemagne, soit pour des rééditions, parfois bilingues voire même, cas unique dans le domaine de l'édition, trilingues. Pourtant la question « Comment traduire un texte de Samuel Beckett ? » ne s'est sûrement pas posée en 1953, ni au cours des dix années suivantes. Elmar en témoigne : « J'écrivais le texte à la main, seuls les gribouillages dans les marges de l'original et les passages soulignés me rappellent les problèmes rencontrés. »

Il faut dire toutefois que chaque œuvre représentait un nouveau défi, d'autant plus que l'auteur ne changeait pas seulement de genre (prose, théâtre, radio, film), mais aussi de langue ! Autre chose tout aussi importante, sans doute, pour le traducteur, c'est qu'en 1957, Elmar Tophoven changeait de statut – le célibataire devenait homme marié. À nous deux, nous arrivions mieux à résoudre les problèmes inhérents à chaque texte. Dorénavant, en règle générale : pour moi les pièces de théâtre et pièces radiophoniques écrites en anglais, pour Elmar les textes français. Une fois la première version terminée, chacun lisait, annotait, corrigeait le travail de l'autre, ce qui ne se passait pas toujours sans heurts. Le fait de devoir défendre sa version, ses options ou ses corrections aiguës notre sens critique, nous rendait de plus en plus conscients des procédés de traduction, et nous apprenait à nous méfier des automatismes. La lecture à haute voix – ou l'écoute – nous permettait de mieux saisir le jeu des sonorités d'un texte, la cadence des phrases, le rythme. Pour mon mari, le magnétophone était devenu un outil indispensable pour enregistrer sa traduction, surtout lorsqu'il s'agissait de travailler « à double voie », c'est-à-dire en suivant simultanément l'original ET la traduction de l'auteur. Là aussi, une règle absolue : rester fidèle à l'original. Mais il est évident que la possibilité de consulter la traduction de l'auteur élargissait considérablement le champ d'interprétation. Toutefois, l'auteur prenait parfois du retard, et souffrait de ce poids des traductions qu'il assumait lui-même comme en témoigne une lettre écrite à Thomas MacGreevy le 30 janvier 1957 (citée par Deirdre Bair dans sa biographie) : « Translation of *All That Fall* into French and German, of *Fin de*

partie into German and English, of *L'Innommable* into English, of *Malone meurt* into German, of *Echo's Bones* and other rot poems into German – how sick and tired I am of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others and try and get on with some work. »

Vers la fin des années 1960, les textes de Beckett deviennent plus brefs et plus denses, rendant la tâche du traducteur d'autant plus difficile. Il ne lui reste aucune marge de manœuvre, chaque élément de ces phrases fragmentées en mini-segments syntaxiques a sa valeur propre. Voici un petit exemple tiré de *Sans/Lessness/Losigkeit*, texte de cent vingt phrases, écrit en français, d'une extrême complexité. Le titre lui-même s'avérait problématique, étant repris comme leitmotiv de nombreuses fois : « sans fin », « sans issue », « sans trace », « sans temps », « sans bruit », « sans nuage », « sans relief », « sans prise ». Le choix de l'auteur-traducteur pour la version anglaise, « Lessness », inspira le néologisme allemand « Losigkeit », ce qui permettait de reprendre la syllabe « los », équivalent de « sans », sous forme de mot composé : « endlos », « ausweglos », « spurlos », « zeitlos », « lautlos », « wolkenlos ».

Il est toujours fastidieux de lire ou d'entendre citer des exemples dans une langue qu'on ne connaît pas. En revanche, ce qui est communicable, c'est le « chemin », le procédé, la méthode. Et c'est grâce à ce travail plus analytique mené à partir de 1970 qu'il est possible de se rendre compte aujourd'hui du cheminement de la pensée du traducteur. Pendant les dix années qui s'écoulaient entre 1970 et 1980 se poursuit le travail avec fiches, classées essentiellement en trois catégories : problèmes lexicaux (couleur rouge), problèmes syntaxiques (couleur bleue), problèmes de rythme (couleur verte). Le premier livre de Beckett traduit avec fichier fut *Mercier et Camier* (205 pages). 1126 fiches reflétant autant de moments d'arrêt, de réflexion, de recherche, en moyenne cinq ou six problèmes par page. Dès lors, cette méthode fut adoptée non seulement pour la traduction des textes de Beckett, mais aussi pour celles des romans de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute, de Claude Simon et d'autres. Aujourd'hui, vingt-cinq ans plus tard, avec les progrès de l'informatique, cette méthode peut paraître archaïque. Mais elle constitua une étape essentielle qui allait permettre au traducteur de « sauvegarder » ses trouvailles, de mémoriser tel ou tel procédé, d'avoir des références pour des traductions ultérieures, et aussi de repérer des particularités de style, de vocabulaire, de construction. Antoine Berman, dont je rappelle ici la mémoire en tant qu'auteur de nombreux articles fondateurs d'une traductologie française moderne, et qu'auteur évidemment de ce livre essen-

tiel qu'est *L'Épreuve de l'étranger*, a formulé ainsi les choses : « Choisir entre plusieurs possibilités, les confronter avec le contexte, c'est à proprement parler la démarche du traducteur, et celle-ci se reflète dans les fiches du traducteur, comme un monologue contradictoire et qui ne cesse de s'amender. »

Avec la troisième étape, c'est-à-dire à partir de 1980, entre en jeu l'outil qui a révolutionné une grande partie du travail du traducteur : la machine à traitement de texte. Là encore, le premier texte traduit sur ordinateur par Elmar Tophoven fut un livre de Beckett : *Company/Compagnie*. Une conférence faite par mon mari à l'université de Fribourg en novembre 1980, « Beckett's *Company* im Computer », rend compte de ses premières expériences avec l'informatique. Quelques problèmes dorénavant faciles à résoudre, et particulièrement importants pour l'œuvre de Beckett, sont les concordances de mots ou de structures, les répétitions, et les variations. Dans *Company*, c'était par exemple le mot « company », et toutes les variantes de son emploi : « compagnie », « tient compagnie », « quelle contribution à la compagnie », « en matière de compagnie », « il se fausse compagnie », « compagnon », ainsi que les dérivés suivants : « companionability », « companiableness », « companionable », « companionably ». Avec la machine à traitement de texte, il suffisait d'actionner quelques touches du clavier pour que toutes ces variantes apparaissent une à une à l'écran. Les « harmoniser » était devenu un jeu d'enfant – techniquement. Un problème restait à résoudre : comment éviter de fausses interprétations du titre « Company », « Gesellschaft » en allemand, vu les nombreuses connotations de ce terme. Il fallut l'auteur pour clarifier son intention, ce qu'il fit en ajoutant « Une fable » : *Gesellschaft. Eine Fabel*.

Je terminerai par un autre exemple tiré de *Company* qui illustre une intervention intéressante de la part de l'auteur. La phrase « Simple sums you find a help in times of trouble. A haven. »/« Vers les simples opérations d'arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles. Comme vers un havre » fut d'abord traduite en allemand de la manière suivante : « Einfache Rechenaufgaben sind dir eine Hilfe in trüben Momenten. Ein Hafen. » Beckett souhaitait la transformer de façon à ce qu'elle rappelle le Lied de Schubert, « An die Musik » : « Du holde Kunst, in wieviel schweren Stunden... » En outre, pour éviter le changement de genre : « eine Hilfe/ein Hafen », ce dernier fut remplacé par « Zuflucht ». « Einfache Rechenaufgaben sind dir eine Hilfe in schweren Stunden. Eine Zuflucht. » Appréciable contribution !

Michel Volkovitch

Une bonne correction

Qui parmi nous ne s'est jamais fait corriger ? Qui n'a jamais gémi, ou hurlé, en découvrant sur épreuves – et parfois même dans le volume imprimé – son Œuvre maltraitée par des mains impies ?

Cela m'est arrivé, à moi aussi. C'était mon premier travail, pour les célèbres éditions du Perron. J'avais découvert alors que les Mains Impies, dans les grandes maisons du moins, sont de deux types : il y a de petites mains vouées aux tâches terre-à-terre (syntaxe, orthographe, ponctuation...), et de nobles mains directoriales aux pouvoirs plus étendus. Les premières avaient chamboulé mes virgules, que j'avais tenté de rendre expressives et pas seulement grammaticales ; les secondes, entre autres exploits, avaient mis à mort une ou deux métaphores jugées « incohérentes » et carrément châtré le bouquin de ses cinq dernières lignes.

Ensuite, ça s'est calmé. Pendant dix ans j'ai eu de la chance ; mes nouveaux éditeurs m'ont laissé une paix royale ; le grand Maurice N. lui-même, dont j'aurais parfaitement admis qu'il me traite comme un blanc-bec, m'a toujours soigneusement lu, mais sans jamais intervenir. Je pensais que j'étais devenu bon, que désormais cela n'arriverait qu'aux autres. Jusqu'à cette année où j'ai traduit, pour un petit éditeur sympa, un texte de style oral où j'avais rendu tous les « nous » par des « on ». Ce qui m'a soudain paru, à la relecture sur épreuves, trop systématique et un peu lourd. Je me suis donc corrigé, en cinq ou six endroits, faisant alterner les « on » et les « nous ». Il suffit d'écouter les gens parler pour constater à quel point cela se fait couramment. La langue n'est jamais totalement homogène, sinon dans certaines têtes carrées.

Le petit éditeur sympa a scrupuleusement reporté mes repentirs – sauf ceux concernant les « on ». Et qui plus est – quel manque de correction ! –, il

a pris cette décision sans me prévenir, s'imaginant sans doute que je n'ouvrirais pas le livre. Ce qui me vexe encore plus.

Pourtant, j'ai beau toujours relire mes épreuves avec des sueurs froides, et râler intérieurement chaque fois qu'on me corrige – même quand la correction est parfaitement justifiée –, je suis au fond de moi-même heureux d'être relu. Je sais parfaitement combien de fautes en tous genres mes correcteurs m'ont déjà évité. Ils sont un indispensable garde-fou ; et si leur présence devient parfois gênante, leur absence est un mal encore plus grand.

Je crois que le plus mal inspiré des correcteurs a toujours une ou deux bonnes remarques à faire ; les retouches qu'on me suggère m'intéressent toujours, même quand je les refuse ; j'ai même eu la chance, plusieurs fois, d'être relu par d'excellents correcteurs et d'établir une véritable collaboration avec eux – échange qui m'a beaucoup appris sur mon travail et sur le texte, ne serait-ce qu'en m'amenant à formuler, pour convaincre l'autre, ce que je n'avais que vaguement perçu.

La condition essentielle, cela va sans dire, c'est que le dialogue et la transparence doivent prévaloir d'un bout à l'autre, et que le choix final revient au traducteur. Le rôle du correcteur est simplement de proposer. Et il semble bien que tel soit souvent l'usage actuellement, du moins en ce qui concerne les correcteurs proprement dits. Quant aux directeurs de collection, c'est plus compliqué...

Et vous ? Comment imaginez-vous la collaboration idéale entre vos correcteurs et vous ? Parvenez-vous à l'obtenir ? Avez-vous déjà été corrigé de façon, disons, cocasse ? Racontez-nous vos expériences en ce domaine – sans donner les noms de vos bourreaux, et sans trop tomber dans les lamentations. Mieux vaut en rire ! *TransLittérature* publiera certains de vos témoignages, en donnant aussi la parole à quelques-uns de ceux qui vous corrigent, afin de préciser ensemble ce que doit être une bonne correction.

Laetitia Devaux

L'île aux traducteurs

Tout juste un siècle après la mort de Robert Louis Stevenson, on compte plus d'une trentaine de traductions de *L'Île au trésor* en français. La première d'entre elles fut publiée chez Hetzel et Cie en 1885 grâce à un journaliste du *Temps*, Edmond Scherer, qui écrivait en décembre 1883 à Hetzel : « Mon cher ami, laissez-moi vous rendre un service. Il vient de paraître en Angleterre (Cassel et Cie) un livre intitulé *Treasure Island*, l'île des trésors, par un M. Stevenson, 1 vol. [...] C'est plein d'intérêt, non seulement beaucoup de termes nautiques, mais beaucoup de langage, d'argot des marins. Il faudrait donc avoir, pour la traduction, quelqu'un qui sût parfaitement l'anglais et, de plus, qui sût le retourner, arranger, adapter... » Cette traduction fut confiée à André Laurie (pseudonyme de Pascal Grousset, député socialiste de Paris et ancien communal, qui rédigea, sous ce nom notamment, de nombreux récits d'aventures). *L'Île au trésor* parut d'abord au printemps 1884 en feuilleton dans le journal de Scherer, puis en volume chez Hetzel.

Le roman, écrit par Stevenson pour son beau-fils Lloyd Osbourne, est dès cette époque perçu comme un texte « aussi attrayant pour les grands que pour les jeunes ». À ce sujet, la préface d'Hetzel à l'édition originale française est révélatrice : récit apocryphe ou non, elle rapporte comment un digne chef de cabinet du gouvernement britannique, découvrant un soir *L'Île au trésor* oubliée sur une table par son petit-fils, n'alla se coucher qu'après avoir terminé le roman. Pourtant les versions qui paraissent chez les éditeurs au cours du siècle font le plus souvent partie de collections pour enfants. Luxueuses ou bon marché, elles respectent en général l'intégralité du texte original, sont ponctuées de belles illustrations classiques et écrites dans une langue qui ne l'est pas moins, mais ne révolutionnent en rien la traduction d'André Laurie.

À partir des années 1960-1970, cependant, *L'Île au trésor* subit une cure de jouvence qui ne lui est, le plus souvent, guère bénéfique : elle devient la cible d'une exploitation forcenée sous forme de nombreuses adaptations expurgées, de livres-disques, de bandes dessinées qui, dans leur grande majorité, ne délivrent pas la substantifique moelle du texte de Stevenson. Ces adaptations textuelles, visuelles et sonores audacieuses considèrent le roman comme un prétexte plus que comme un texte.

Depuis quelques années, on prend au contraire *L'Île au trésor* très au sérieux : nombreuses sont les collections de poche, nullement destinées aux enfants, à se doter d'une version de *L'Île*, parfois augmentée d'un appareil critique érudit. La prestigieuse Pléiade elle-même prépare plusieurs volumes consacrés à Stevenson.

La première traduction, celle d'André Laurie, eut un devenir paradoxal. Écrite dans une langue très classique et « politiquement correcte », mais assez peu dense, elle fut publiée et republiée, notamment par Hachette, qui reprit le fond Hetzel, sans pour autant satisfaire les autres éditeurs. En effet, ceux-ci choisirent plutôt de faire retraduire ou adapter *L'Île*. Mais, pour la plupart, les traducteurs n'apportèrent que des modifications mineures au texte. *Incipit* d'André Laurie : « On me demande de raconter tout ce qui se rapporte à mes aventures dans l'île au Trésor – tout, depuis le commencement jusqu'à la fin –, en ne réservant que la vraie position géographique de l'île, et cela par la raison qu'il s'y trouve encore des richesses enfouies. » *Incipit* d'André Bay, Stock (1964) : « M. Trelawney, le docteur Livesey, et tous ces messieurs m'ayant demandé d'écrire ce que je sais de l'Île au Trésor, du commencement à la fin, sans rien omettre, si ce n'est la position exacte de l'île, et cela parce qu'il s'y trouve encore un trésor. » Certains, comme le traducteur anonyme de la Librairie commerciale et artistique (1966), cherchèrent à se démarquer des traductions précédentes, variant le ton notamment : « Ils me l'ont tous demandé. Le squire Trelawney, le docteur Livesey et mes autres compagnons. Ils m'ont tous demandé d'écrire l'aventureuse histoire de l'Île au Trésor, du début à la fin, sans omettre le moindre détail, si ce n'est la position de l'île, car d'autres trésors y sont encore enfouis. » Sans grande réussite littéraire ni gloire aucune : nul d'entre eux n'aura bénéficié de la renommée du texte.

L'anonymat dans lequel tous les traducteurs sont restés n'est d'ailleurs pas sans entraîner quelques mystères. Dans le cas le plus simple, le nom du traducteur n'est tout simplement pas mentionné. Plus étonnant, une traduction apparemment identique change curieusement de propriétaire : la version de

Marcelle Hilsum publiée en 1937 est ainsi reprise en 1945 sous le nom de Pierre Lelong. Pseudonyme, vol qualifié ? À l'inverse, Déodat Servat et Théo Varlet, deux traducteurs de *L'Île au trésor*, ne seraient qu'une seule et même personne (le premier est l'anagramme imparfait du second). Pourtant, ces Dr. Jekyll et Mr. Hyde de la traduction sont les auteurs de deux versions différentes, à peu de choses près, il est vrai.

Geneviève Pirotte, auteur de la dernière traduction en date (parue chez Duculot, Belgique, en 1990, puis chez Actes Sud en 1993) est la première traductrice à vraiment tenter de faire s'exprimer les pirates dans cet *argot des marins* dont Scherer soulignait l'utilisation par Stevenson, plus d'un siècle auparavant. Mais ce langage parlé, imagé, très éliidé est parfois pénible à lire, le discours du pirate John Silver notamment : « L'histoire des gentilshommes de fortune, j'veis t'la dire. Z'ont la vie dure et i'risquent la corde, d'accord, mais i's'soufflent et i's'empiffrent comme des seigneurs, et une fois l'expédition terminée, c'est des mille et des cents qu'i's ont dans leur poche, au lieu d'quèques misérab'sous. » La version d'André Laurie (1885) était : « Aussi je vais te dire la fin de notre histoire, à nous autres chevaliers de fortune. Nous menons parfois la vie dure et nous courons chaque jour le risque d'être pendus, c'est vrai. Mais nous mangeons et buvons comme des coqs en pâte, et quand la croisière est finie, ce n'est pas cent sous, mais cent livres que nous avons en poche. »

Geneviève Pirotte a visiblement pour souci de donner une version aussi proche que possible de l'anglais. Les traducteurs des éditions enfantines avaient employé une langue beaucoup plus conventionnelle. Par exemple, la chansonnette des pirates (« Fifteen men on the dead man's chest / Yo-ho-ho, and a bottle of rum ») devient chez André Laurie : « Ils étaient quinze matelots / Sur le coffre du mort ; / Quinze lous, quinze matelots / Yo-ho-ho !.. Yo-ho-ho !.. / Qui voulaient la bouteille... » Le même passage, traduit pour Gallimard en 1974 par Jacques Papy qui reprend quasiment le choix de tous les traducteurs, est calqué sur le texte anglais : « Ils étaient quinze sur le coffre du mort... / Oh, hisse ! et une bouteille de rhum ! » Mais la traduction de Geneviève Pirotte se démarque du reste : « Z'étaient quinz'hommm' su'l'coff'du mort / Hisse et ho – et un cruchon d'r'hum ! » Si les premiers traducteurs avaient parfois édulcoré le texte, craignant sans doute de choquer leurs jeunes lecteurs – et leurs parents – par un langage jugé trop cru ou trop compliqué, la traduction de Geneviève Pirotte, plus proche du texte anglais, n'est-elle pas cependant un ton au-dessus ?

L'Île au trésor fut donc l'objet d'un vaste mouvement éditorial qui aboutit à la parution de près d'une édition chaque année, dès que le texte devint libre de droits (en 1924, semble-t-il). Or, dans cette floraison d'éditions diverses, on ne peut nier le rôle joué par les traducteurs. Les lecteurs français de *L'Île*, selon l'édition qu'ils ont eue entre les mains, ont pu percevoir le texte de manières très différentes, ce qui n'est pas le cas des lecteurs anglophones. Cependant, si la multitude des versions existantes pourrait laisser penser qu'il n'y a plus de voie nouvelle pour la traduction de *L'Île au trésor*, certains se lancent encore dans l'aventure. Peut-être reste-t-il, en effet, à réaliser une traduction qui ne soit ni trop argotique, ni trop banale, ni trop adaptée, ni trop fidèle, pour pouvoir enfin jouir pleinement de l'univers imaginaire que nous a légué Stevenson.

Retenons quelques éditions parmi les plus significatives : édition originale d'Hetzel (1885), ou fac-similé chez Gautier-Languereau (1967), traduction d'André Laurie, avec une préface de l'éditeur et des dessins de Georges Roux ; édition parue pour la première fois chez Albin Michel en 1924, traduction d'Albert Savine et d'Albert Lieutaud, comprenant une préface de l'auteur « Mon premier livre » et un poème, également de R.L. Stevenson : « À l'acheteur hésitant » ; édition parue chez Casterman en 1988, texte (très) adapté par Mino Milani (puis traduit de l'italien !) et dessins d'Hugo Pratt : interprétation très libre, mais belle et intéressante ; édition très documentée, Presses Pocket, collection « Lire et voir les classiques », 1991, traduction de Théo Varlet.

A. Constant Dubos

Une infime traduction

Cette traduction [des *Satires*] est à la fois une étude de style et un hommage rendu au génie de Juvénal.

Les traducteurs ressemblent un peu à ces touristes qui aiment à graver leurs noms obscurs au pied des monuments fameux échappés aux outrages du Temps et des Barbares.

Et moi aussi, j'ai voulu inscrire mon nom au bas du monument immortel élevé par l'un des plus grands poètes qu'ait enfantés la terre des Catons et des Brutus.

Si, à l'époque où parut la belle version de mon ancien condisciple Jules Lacroix, la mienne n'eût point été si avancée, – j'entamais la quinzième satire, – j'eusse hésité peut-être à poursuivre jusqu'au bout. Avant lui, en effet, Juvénal avait été plutôt imité que traduit ; et prenant conseil des imperfections de mes devanciers bien plus que de ma propre faiblesse, je m'étais résolûment jeté dans l'arène. Cette fois j'allais avoir à lutter contre l'œuvre consciencieuse d'un homme de talent, d'un écrivain exercé qui n'y avait épargné ni son temps ni sa peine. Je ne me dissimulai point la témérité de l'entreprise. Mais il était trop tard pour reculer. J'achevai ma traduction. Seulement je redoublai d'efforts ; je travaillai avec une nouvelle ardeur à la rendre moins défectueuse, moins indigne d'être lue après celle qui a mérité à son auteur une si honorable place dans la littérature sérieuse.

De cet ouvrage qui m'a coûté tant et de si longues veilles, je n'attends rien, rien au delà de ce que je trouve en moi-même : la satisfaction de l'avoir accompli. Le temps n'est plus où l'on se faisait une réputation avec un madrigal, un sonnet. C'était le bon temps alors pour les traducteurs. Les noms du père Tarteron, de l'abbé Marolles et de quelques autres de même

force, ont triomphé de l'oubli. Plus vivement disputé, le succès s'achète plus chèrement aujourd'hui. En ce moment surtout que les événements politiques parlent si haut ; quand la société, si violemment ébranlée par tant de secousses successives, commence à respirer à peine et à se raffermir sur sa base : une œuvre d'art, un poëme original, quel que fût le génie de l'auteur, ne réussirait que bien malaisément à captiver l'attention publique. Quel doit donc être le sort d'une infime traduction ! [...]

Je ne sais point d'œuvre au monde plus ingrate qu'une traduction en vers, d'œuvre où il soit plus rarement donné d'atteindre ce degré de perfection qui seul peut concilier à l'écrivain le suffrage des connaisseurs sévères, et garantir à ses productions quelque durée. La meilleure traduction à mon gré serait celle qui ferait revivre l'esprit, la couleur et la manière de l'original ; qui, miroir fidèle, en reproduirait avec précision toutes les beautés, les défauts même. Ce serait celle qui, sans rien sacrifier de l'énergie ou de la grâce, du nombre et de l'harmonie du vers, rivaliserait d'exactitude avec la prose, et se garderait de deux écueils également redoutables, la sécheresse et la prolixité. Mais ces règles, si simples à énoncer, qu'il est difficile de les suivre ! et que de fois, fatigué d'une lutte inégale, haletant sous le vieil athlète romain, j'ai été réduit à confesser ma défaite !

Juvénal, comme beaucoup d'écrivains recommandables de son temps, ne reculait pas au besoin devant l'emploi de termes dont la crudité révolte notre délicatesse, ou plutôt notre prudence. Je dis, au besoin, car il n'est jamais obscène à plaisir comme Horace, Catulle et Martial. Quel but se proposait-il ? de rendre le vice hideux et dégoûtant. Ce n'était pas certes avec de l'eau de rose qu'il pouvait le peindre nu et dans toute son horreur. La plupart des traducteurs qui m'ont précédé, ont pris à la lettre le précepte de Boileau, et, craignant sans doute de manquer de respect au public, ne lui ont offert qu'un Juvénal châtré. Pour moi, j'ai cru devoir m'asservir au texte, et, si je l'ai adouci quelquefois, au moins ai-je tâché d'exprimer toute entière la pensée de l'auteur. Juvénal n'est point une lecture de demoiselles. Il ne s'adresse qu'aux hommes faits, qui ne s'effarouchent point d'un mot, plus soucieux qu'ils sont du fond que de la forme. « Ces écrivains, dit l'estimable Dusaulx dans son discours préliminaire, ces écrivains que nous trouvons aujourd'hui trop licencieux, quoique nous ne soyons pas exempts des turpitudes qu'ils décrivaient, saint Chrysostome les comparait à ceux qui ne craignent pas de souiller leurs mains quand il s'agit de panser des ulcères. »

Et puis, si, sous prétexte d'épuration, il était une fois permis d'attenter aux monuments de la littérature ancienne, où s'arrêterait-on ? Vous retrans-

cherez, vous, un mot, une phrase obscène. D'autres, plus timorés encore, altéreront, proscrireont même une image, très innocente en soi, mais dont les traits, un peu rudement accusés, offenseront leurs nerfs irritables. Qui ne sait jusqu'où les traducteurs, au commencement de ce siècle, poussaient le scrupule à cet égard ? Le célèbre critique Geoffroy, dans sa version de *Théocrite*, n'a-t-il pas reculé devant ces trois vers :

Ὅννεκὰ μοι λασία μὲν ὄφρυς, ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
 Ἐξ ὧτὸς τέταται ποτὶ θῶτερον ὧς μια μακρὰ
 Εἷς δ'ὄφθαλμὸς ἔπεστι, πλατέϊα δὲ ρίς ἐπὶ χεῖλη.
 (Κύκλωψ, Εἰδύλλιον θ')

« C'est que les soies épaisses de mon unique et vaste sourcil s'étendent, de l'une à l'autre oreille, sur mon front tout entier ; c'est que je n'ai qu'un œil, et que mon large nez se prolonge jusque sur ma lèvre. » (*Le Cyclope*, idylle IX) Il rend ainsi ce passage : « La nature, avec un cœur tendre, m'a donné un air farouche qui alarme la beauté timide. » J'écrirais un long chapitre, si je voulais relever toutes les infidélités, toutes les omissions volontaires dont il se félicite, comme d'autant de preuves de goût. En vérité, avec une pareille susceptibilité, on ne traduit pas un auteur : on le défigure, on le mutile : on se condamne, en un mot, au triste rôle de Procuste littéraire. [...]

Satires de Juvénal, traduites en vers français par A. Constant Dubos, seconde édition, Paris 1877, Préface de la première édition. Ce texte nous a été signalé par Claude Ernoult.

Michel Paillard

Traduction, registres, écriture

« Niveaux de langue et registres de traduction », tel était le thème du colloque international organisé par le Centre de recherches en traduction et stylistique comparée du français et de l'anglais de l'université de Paris III qui s'est tenu à la Sorbonne les 17 et 18 juin 1994*. Après avoir rendu hommage à la mémoire de Jean Gattégno récemment disparu, Paul Bensimon, directeur du Centre de recherches, a présenté les travaux d'un colloque qui devait se distinguer par la variété des interventions et l'équilibre entre les approches sociolinguistiques et textuelles, entre théorisation et travail sur corpus, entre traduction vers le français et vers l'anglais. Un colloque conduit avec ponctualité, permettant débats et rencontres, une occasion privilégiée d'envisager sous des angles différents, parfois inattendus, la matière et les enjeux de la traduction.

Les premiers jalons de la réflexion avaient été posés par Paul Bensimon, dans une note préparatoire au colloque, sous la forme d'un large tour d'horizon des concepts-clés : étiquettes lexicographiques, argots et jargons, connotations, variation, hétéroglossie, stylisation parodique, etc. C'est la problématique générale des niveaux de langue qui a d'abord été présentée par Françoise Gadet (Paris X), spécialiste de l'étude du français parlé. La notion même de niveau de langue n'est pas satisfaisante : comment délimiter et dénombrer des niveaux hiérarchisés ? Dans la pratique lexicographique, le niveau standard ne se dit jamais, le niveau soutenu est peu indiqué, la dissymétrie est notoire entre le dessous et le dessus du standard. Le flou termino-

* Je tiens à remercier Hélène Chuquet qui m'a aidé à compléter les notes que j'avais pu prendre au cours du colloque. Le présent compte rendu reste nécessairement sommaire. Les actes du colloque paraîtront dans la revue *Palimpsestes*.

logique entre niveau de langue, registre et style se trouve aggravé par les interférences avec l'usage dominant des deux derniers termes en anglais, britannique et américain respectivement. L'analyse de ces phénomènes doit s'inscrire dans le cadre plus vaste de l'étude de la variation, régionale, sociale, stylistique, et intégrer la « variation inhérente » (évoquée par Labov) qui se traduit par des écarts chez un même locuteur.

En deçà de la traduction, Lance Hewson (Montpellier) devait, par la suite, proposer une illustration de la variation stylistique à travers un ensemble d'articles de presse publiés au sujet du même fait divers par un éventail de quotidiens britanniques. Lance Hewson tente d'établir un « niveau de langue zéro », représenté en l'occurrence par le discours non marqué des journaux de qualité, au-delà duquel la variation se développe en fonction du contexte de réception, en direction de l'emphase dans les tabloïdes à sensation. Les éléments lexicaux du registre technique, seuls disponibles, échappent en revanche à la variation.

Un autre éclairage sociolinguistique a été apporté au début de la seconde journée du colloque par Jacky Martin (Montpellier) avec la notion de « situatiolecte ». Dans le discours, dont la fonction est d'occuper l'espace de la différence, les « technolectes » et « sociolectes » exploitent les différences en opposant initiés et profanes ; le « situatiolecte », à l'inverse, exploite le lieu commun et, censément du moins, vise le consensus (*This is the way the cookie crumbles – C'est la vie !*). Substitut d'interlocution, sans prise en charge énonciative, le situatiolecte joue le rôle de mot de passe social dont la fonction l'emporte sur le sens, à moins que celui-ci ne soit réactivé. Dans tous les cas, le traducteur doit être attentif au statut pragmatique de l'énoncé.

Deux intervenants se sont attaqués à l'étude de la traduction en anglais d'œuvres françaises dont le style est exceptionnellement marqué. C'est un matériau riche et attachant que Carol Sanders (Université du Surrey) proposait à l'examen avec plusieurs pages de R. Queneau, dont le début de *Zazie dans le métro* mis en regard de deux traductions en anglais, celle d'Akbar del Piombo et Eric Kahane (1959) et celle de Barbara Wright (1960). Dans ce français parlé stylisé, les célèbres élisions et agglutinations de Queneau (« Chuis Zazie », « Doukipudonktan ? ») sont généralement rendues par les traducteurs, parfois déplacées sur un autre segment. Certains mots qui font la saveur du texte (*rombrière, mouflette, faire la pige*, etc.) ne trouvent pas d'équivalent satisfaisant ; une compensation est nécessaire ailleurs ou à d'autres niveaux. D'une façon plus générale, souligne Carol Sanders, l'an-

glais et le français ne marquent pas la familiarité aux mêmes endroits. Il faut s'attendre à une moins grande densité de marques de familiarité en anglais, où la zone de registre standard est nettement plus large qu'en français.

La communication de Laurent Marie intitulée « Hétéroglossie et traductions anglaises de *Voyage au bout de la nuit* » s'appuyait, elle aussi, sur d'abondants extraits de l'œuvre, accompagnés de deux traductions publiées : John P. Marks, Londres, 1934 et Ralph Manheim, New York, 1983. La difficulté à traduire la prose de L. F. Céline tient notamment à l'hétéroglossie, aux zones de friction entre langue littéraire ou technique et langue populaire. Dans ce dernier registre, la traduction de 1934 est fortement marquée par la censure, qui a entraîné euphémismes et suppressions. Si la deuxième traduction restitue pour l'essentiel les registres, des décalages subsistent avec le texte original : le jeu sur la diversité des voix, les reprises syntaxiques liées à la thématisation (« Elle leur cache tout la vie aux hommes ») sont, parmi d'autres, des points de déperdition.

Autre travail sur corpus mais dans des registres moins contrastés, Marie-Sylvine Muller (Nancy II) examinait comment « ton familier, langue populaire, saveur régionale dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe » sont rendus dans la traduction française, aux niveaux phonétique, lexical, morphosyntaxique. Les marques d'oralité, les formes contractées et l'orthographe visant à rendre la prononciation régionale font l'objet de tentatives de traduction. Il apparaît que la traduction d'Henri Delgove (Seuil, 1961) présente par endroits un niveau de langue trop soutenu (*the papers was right* – « les journaux ont dit vrai ») et comporte des maladresses récurrentes : imparfaits du subjonctif hors de propos, traduction systématique du *you* générique par « vous », surtraductions lexicales, et même bévue caractérisée lorsque *them Labour bleeders* est traduit par « leurs sangsues de travaillistes » !

Ian Higgins (St Andrews, Écosse) identifie lui aussi des dérives du registre social dans l'une des traductions de *l'Étranger* de Camus (celle de S. Gilbert) avec tantôt des marques de parler populaire déplacé, tantôt, à l'inverse, un « embourgeoisement » du registre. Mais son attention porte plus spécialement sur les problèmes de registre tonal et les facteurs prosodiques. Ainsi, dans *Jean de Florette* de Marcel Pagnol, aux explications un peu savantes pour lui de son voisin le bossu, Ugolin répond par un « Ha ! ha ! » d'étonnement intéressé ; la traduction par la même interjection en anglais suggère plutôt la moquerie. Ian Higgins s'est ensuite attaché aux problèmes particuliers posés par la poésie et a en outre montré, illustration sonore à

l'appui, que le rythme d'un poème mis en musique peut appeler une traduction différente de celle du poème original.

Par des chemins fort différents, Barbara Fokart (Ottawa) et Annick Chapdelaine (Montréal) invitent tout particulièrement à prendre du recul par rapport au souci du réalisme en traduction. D'un point de vue théorique, Barbara Fokart oppose la perspective linguistique, qui se situe dans le référentiel, à la sémiotique, qui se situe dans le système du texte. L'écrivain ne vise pas l'exactitude référentielle. Le texte littéraire vise un effet de réel. Analysant l'entrecroisement des registres et des voies dans *Ulysses*, Barbara Fokart distingue dans le texte de Joyce la « strate scripturale », où l'on voit se succéder le pastiche de différentes manières de discours (roman à deux sous, carnet mondain, littérature édifiante, etc.), et la « voix naïve », qui fait irruption dans le discours pastiché. Si la traduction gomme certaines ruptures, elle offre une re-création globale de l'architecture sémiotique. A. Morel, traducteur de Joyce, sort de son statut de « ré-écrivain » pour devenir écrivain.

C'est de l'élaboration collective de la traduction de *The Hamlet* de W. Faulkner que rend compte Annick Chapdelaine – expérience originale puisque son groupe de recherche en traduction (le GRETI) explicite et analyse ses choix après avoir fait le choix initial de traduire dans le parler vernaculaire québécois :

- Just thought I'd ride up and see what your plans were, Varner said.
- I figure I'll stay, the other said.
- J'ai juste pensé de venir voir c'est quoi vos plans, dit Varner.
- Je figure que je vais rester, dit l'autre.

Avec un enthousiasme communicatif, Annick Chapdelaine fait partager cette démarche tout en faisant entrer ses auditeurs dans l'histoire racontée par Faulkner. La traduction du GRETI ne vise pas la représentation réaliste d'un sociolecte mais la recréation d'un modèle de production. Il ne s'agit pas de naturaliser Faulkner mais de donner Faulkner à relire à la francophonie par l'intermédiaire du québécois.

Les conditions de production de l'écrivain et du traducteur sont au centre des préoccupations de Jean Sévry, qui dirige à Montpellier un DEA interdisciplinaire d'études africaines. Sa contribution, qui clôturait le colloque, prenait appui sur une confrontation triangulaire, sur trois traductions de *Chaka, une épopée bantoue*, de Thomas Mofolo (1925) : la traduction anglaise de F. H. Dutton (Londres, 1931), celle du missionnaire fran-

çais V. Ellenberger (Paris, 1940) et celle du Zoulou Daniel P. Kunene (Londres, 1981) qui est une révision complète du texte de Dutton en 1931. Kunene considère que la traduction de Dutton est une manipulation idéologique. Les traducteurs blancs, à la recherche d'un niveau de langue littéraire, usent d'un style que Jean Sévry qualifie de « biblico-shakespearien », même si, ici ou là, on peut distinguer des degrés : « tribes » chez Dutton, « terre » chez Ellenberger, « nation » pour Kunene. La traduction « révisée » de ce dernier est en réalité un livre différent dans son message et sa portée politique, un texte ré-africanisé dans son esthétique, son rythme, jusqu'au rétablissement littéral et typographique de la clôture :

Ka mathetho
(End of the Tale)

André Gabastou

Pérégrinations arlésiennes

Dans son dernier roman, *L'Homme seul*, l'écrivain basque Bernardo Atxaga évoque un « professeur de lutte armée » qui raconte à ses « élèves » une histoire assez amusante. Quelle différence y a-t-il entre les marins andalous, galiciens et basques ? Lorsqu'ils arrivent dans un port, les premiers s'éloignent le plus possible du rivage, les deuxièmes restent dans l'enceinte de la ville, quant aux troisièmes, ils ne bougent pas et se livrent à de menus travaux. Ce qui montre que les Basques, dont Pío Baroja disait qu'ils aiment leurs petits ruisseaux, leurs petites vallées et leurs petits dieux qu'ils tutoient, sont très bien préparés pour se retrouver en prison. Quel rapport avec les Assises de la traduction littéraire en Arles ? Il est des traducteurs qui ont un sens inné de l'altérité, qui bondissent sans trébucher de langue en langue, et il en est d'autres, dont votre serviteur, qui rechignent, qui recherchent leur pré carré, courent après le castillan, le catalan, le basque, le galicien... comme si la péninsule Ibérique avait largué les amarres, idée centrale, on s'en souvient, du roman d'un Portugais récalcitrant, *Le Radeau de pierre*, de José Saramago. En Arles, la langue fourche, le récit bifurque, les idiomes jasant, des plus connus aux moins fréquentés, et celui qui ne demandait qu'à loger parmi les siens en repart abasourdi, et mille voix parlent et s'entremêlent dans sa tête. Après une année de relative solitude, cette première violence aura le mérite de le remettre sur pied, et voilà que ce même traducteur souhaite que l'exploration de continents inconnus se prolonge et il recherche de nouveaux sentiers avec l'obstination qui était la sienne au moment de les éviter. Mais à peine réveillé, il lui faut rebrousser chemin et il se dit que si la traduction veut l'unité du monde, eh bien lui, il est fait de contradictions ! Puis certaines voix s'apaisent, d'autres se taisent à jamais, et d'autres encore continuent de résonner en lui.

Des interventions « institutionnelles », il retiendra un nom, Jean Gattégno, dont le remarquable travail en faveur du livre avait suscité l'admiration et dont la fin brutale nous avait assombrés il y a de cela quelques mois, ainsi qu'une idée de Jean Guiloineau, président d'ATLAS, celle d'instituer des « collèges-refuges » pour les traducteurs menacés. Car si la littérature entretient des relations tordues avec la politique, il n'en va pas de même de ses conditions de production. Elles sont simples, et le meilleur moyen de les supprimer est encore le recours à la force brutale, comme le montre l'élimination physique de ceux qui se livrent à son exercice, et dont la liste ne cesse de s'allonger pour l'année en cours.

Face à l'horreur, la conférence d'Édouard Glissant, « Traduire : relire, relier », était une leçon de courage. Venu d'un « archipel d'îlots linguistiques », l'écrivain antillais réfléchit et écrit au cœur même de ce qui est devenu la mondialisation de la littérature. Une phrase clé : « Nous n'écrivons pas aujourd'hui de manière monolithique, mais en présence de toutes les langues du monde ». Pour lui, la traduction est une expérience de créolisation, un art de l'imaginaire (« l'imaginaire des langues » dont il avait déjà parlé à Strasbourg) aspirant à la totalité-monde, une résultante imprévisible qui ajoute aux deux langues. Aussi traduire est-ce relire et relier, mettre en dire et en relation. La multiplicité des langues est une richesse, et on ne sauvera aucune langue du monde en laissant périr les autres. De bons esprits s'échinent à nous persuader du contraire et laissent entendre qu'un puzzle linguistique est une menace pour la paix. S'il est vrai que l'identité nationale se confond souvent avec une langue, comme on peut le voir au Pays basque – Euskal Herria, le pays qui parle le basque, l'euskara – et ailleurs, il est tout aussi vrai que n'importe quel geste créateur, à la fois poétique et politique, à l'intérieur de cette même langue, peut délester le nationalisme de son agressivité, cela s'est vu même si on n'en parle pas. « Traduire : relire, relier » donnait le ton à ces Assises qui se sont déroulées sous le signe des écarts, des glissements, mais aussi des échos et des récurrences.

La première table ronde consacrée à « la traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde » a abordé d'emblée ce type de problèmes et ressemblait à une métaphore filée du propos initial. Réunissant deux écrivains de langue portugaise, Maria Gabriela Llansol (Portugal) et Mia Couto (Mozambique), et des traducteurs de renom tels que Claire Cayron, Michel Laban, Alice Raillard et Jacques Thiériot, sous la houlette d'une animatrice dotée d'un véritable génie des transitions, Michelle Giudicelli, elle évoquait au fur et à mesure que le temps avançait les relations conflictuelles, mais aussi passionnelles, en miroir, entre le portugais et ses multiples filiations.

À regretter l'absence de Caio Fernando Abreu, cloué par la maladie, auteur brésilien de recueils de nouvelles et d'un roman qui ont fait, il y a peu, l'effet d'un feu d'artifice. Jacques Thiériot se revendique traducteur de brésilien, et non de portugais du Brésil. Il a rappelé au passage que les écrivains brésiliens militaient pour une langue nationale et autonome. Mais qu'en est-il exactement, d'autant plus que cela ne vaut pas, comme d'ailleurs on l'a dit dans le public, pour l'espagnol ? À Buenos Aires, personne n'a jamais prétendu écrire en argentin, même si Jorge Luis Borges a défendu très tôt l'idée d'une littérature nationale, et le goût du paradoxe y est si prononcé qu'on peut dire d'un écrivain tel qu'Adolfo Bioy Casares qu'il suit une syntaxe française, sans compter que certains auteurs argentins, comme Victoria et Silvina Ocampo, ou Gloria Alcorta, n'ont appris l'espagnol que dans leur adolescence. Mais Jacques Thiériot, au cours d'un exposé clair, pédagogique, s'appuyant sur ses propres traductions, a décrit la spécificité brésilienne, expliqué comment le brésilien s'était éloigné de sa source à l'image du radeau de pierre de José Saramago.

Si le brésilien semble institué, constitué autour d'un noyau dur, le portugais venu du Portugal, qu'il subvertit, mais dont quelques auditeurs portugais ont tout de même rappelé l'existence, que dire des territoires africains ? Le témoignage de Michel Laban fut un grand moment de ces Assises : il était émouvant d'écouter ce traducteur se débattre avec des instruments de travail déficients contre des langues superposées, un portugais mêlé de tours en langues vernaculaires, et l'on se demandait si son travail était du ressort de la linguistique ou de l'anthropologie. L'écrivain Mia Couto lui faisait écho. Le jeu semble périlleux, mais tout de même exaltant. Ils en conviennent.

Ces rencontres d'Arles se déroulent à un rythme effréné, et il faudrait sans doute prévoir quelques plages de temps pour rêvasser. On a beau se plaindre, comment se priver, à dix heures du matin, d'un atelier de catalan, quand on a fustigé ici et là l'impérialisme castillan ? Non, le devoir appelle, et nous nous laissons, bouche bée, mener en bateau par Edmond Raillard qui a dû l'être lui-même par un auteur catalan qui évoque une rencontre amoureuse, semble-t-il, entre deux hommes et qui se révèle en fait deux personnages de sexe opposé. On se plaint d'un excès de paroles, et on s'en veut en même temps de n'avoir pu assister aux autres ateliers, l'arménien (Pierre Ter-Sarkissian), l'égyptien ancien (Pascal Vernus) et le portugais (Michelle Giudicelli), très prisés semble-t-il.

Il est d'usage de prononcer aux Assises d'Arles une conférence sur un traducteur « historique », tâche dont Françoise du Sorbier avait proposé cette

année de s'acquitter. Elle a « exhumé » pour les ignorants dont je suis l'abbé Desfontaines, abbé de plume du XVIII^e siècle, devenu ennemi juré de Voltaire, fondateur de revues et traducteur de Swift et de Fielding. Françoise du Sorbier a évoqué avec brio un problème qui se pose à tout traducteur : la naturalisation du texte. À partir d'un préjugé, « les Anglais sont les sauvages de l'Europe » (Philippe Sollers n'a pas inventé la guerre du goût), l'abbé Desfontaines plie le texte anglais aux canons français jusqu'au contresens, et les effets de ce parti-pris de naturalisation, de cette torsion infligée au référent sont souvent comiques. Nous croyons, forts de la réflexion qui a été menée depuis sur la pratique de la traduction, échapper à de telles trahisons. Et pourtant ! J'avais choisi pour l'atelier que j'animais avec Jean Guiloineau sur le vocabulaire amoureux un texte aux antipodes du sien (nous voulions créer un effet de contraste), extrait d'un roman d'un écrivain espagnol, Alvaro Pombo, qui joue sur les télescopes des registres de langue (un va-et-vient constant entre la préciosité et la vulgarité), pour montrer ce qu'il ne faut pas faire, même et surtout si l'on reçoit la caution d'une maison d'édition prestigieuse. Mais moi-même, ayant à traduire un auteur sombre, désespéré, à la langue cassée, Juan Carlos Onetti, j'étais en mon temps tombé dans le piège, et il avait fallu qu'une traductrice plus « littéraliste » que moi me tende au dernier moment une perche pour me sauver de la noyade. Tout s'était passé à mon insu. Seule différence entre Desfontaines et nous ? Il revendiquait à grand bruit ses coups de ciseau, alors que nos petits crimes nous font raser les murs.

« Julien Gracq et ses traducteurs. Traduction du style et style de la traduction », tel était l'intitulé de la deuxième table ronde, animée par Michel Murat, après lecture d'une lettre émouvante de l'écrivain. « Poser la voix est inséparable de la constitution de la figure de l'auteur dans le texte », dit Michel Murat de cette œuvre dont je persiste à penser qu'elle est l'une des plus *étranges* de la littérature française. Et s'il est vrai que le lexique de Gracq pose des problèmes de transposition, que dire du rythme, de la scansion de la phrase, et surtout du ton, ce ton noble qui est à la source de bien des malentendus ? Quelques jours avant les Assises, je relisais un petit texte rageur publié par nos amis de Saint-Nazaire d'un écrivain argentin éblouissant d'intelligence, César Aira. Aira y pourfend le goût français du style pour le style, et à ses yeux, l'écrivain emblématique de notre spécificité nationale n'est autre que Julien Gracq. César Aira n'a peut-être pas saisi cet écart subtil, bordant un texte qu'il faut prendre dans son ensemble, dont tout le monde a parlé et qui fait qu'on ne peut le réduire à l'académisme. Est-il traduisible ? Il était intéressant d'entendre Dieter Hornig dire que les écarts de Julien

Gracq dans le texte de départ se rendent si facilement en allemand qu'on ne sent plus le travail opéré par l'écrivain sur sa langue. L'énigme qui est au cœur de cette œuvre se doublerait-elle d'un problème de réception ? Le débat reste ouvert.

Enfin, la proclamation des prix et le retour dans la cité de l'admirable Jusuf Vrioni qui nous avait enchantés l'année dernière et qui sera probablement proclamé citoyen d'honneur de la ville d'Arles si le conseil municipal en décide ainsi, comme l'a annoncé le dimanche 13 novembre 1994 le sénateur-maire Jean-Pierre Camoin ; et comme si c'était trop peu, annonce également d'un projet, celui d'un prix de la traduction décerné par la ville qui nous accueille. Avant le beau film consacré par Henry Colomer à la traduction de Shakespeare par Jean-Michel Déprats, variations juvéniles et gracieuses autour de différentes traductions de Shakespeare finement interprétées par une jeune troupe arlésienne, *Muse of fire*.

Rien ne vaut une table ronde intitulée « Pour un contrat de commande de traduction d'une œuvre dramatique » pour vous faire retomber sur terre. À écouter Jean-Michel Déprats et Lily Denis, on se dit que si des traducteurs aussi reconnus, à juste titre, qu'eux se font ainsi rouler dans la farine, qu'advient-il de nous ? Il est bon que de tels débats rappellent notre condition matérielle, ne serait-ce que pour nous mettre en garde et nous galvaniser pour le combat.

Nouveaux ateliers l'après-midi, l'allemand avec Philippe Ivernel et Dominique Tassel, l'anglais avec Pierre Furlan, et une nouvelle expérience : deux ateliers thématiques. Comme j'anime l'un d'entre eux, je suis privé des autres, surtout des jeux de mots de Reinaldo Arenas que je sais irrésistibles décryptés par Liliane Hasson aux côtés de Marie-Claire Pasquier. De retour à Paris, je parcours un dernier tronçon de métro en compagnie de mon voisin Pierre Furlan ravi, et je suis ravi qu'il soit ravi. Tant de ravissement ne durera pas longtemps. J'avais oublié que la Maison de l'Amérique latine rendait le lendemain hommage à Juan Carlos Onetti. On avait convoqué le ban et l'arrière-ban des spécialistes. Et les traducteurs ? Louis Jolicœur dont Christian Bourgois répète à qui veut l'entendre qu'il lui a fait découvrir l'écrivain ? Claude Couffon ? Albert Bensoussan ? Moi-même ? Non, pas un seul n'est appelé, notre travail est quantité négligeable, et l'on se réveillerait avec une belle gueule de bois s'il n'y avait eu Arles pour s'insuffler un peu de courage.

Adequatio rei et intellectus

Yves BONNEFOY

La petite phrase et la longue phrase

La Tilv éditeur, Paris, 1994

« Entretien avec Yves Bonnefoy
et un poème et des traductions »

L'œil de bœuf, n° 4, juin 1992

Yves Bonnefoy poète, essayiste, traducteur d'anglais dont les œuvres sont elles-mêmes traduites dans cette langue, ne s'est guère exprimé sur la traduction, à l'exception de textes ou entretiens brefs, repris notamment dans les ouvrages cités ci-dessus dont je recommande vivement la lecture. Je n'en développerai pas le contenu, dense, mais me contenterai d'indiquer, pour chaque essai ou entretien nous concernant, les pistes explorées par Yves Bonnefoy.

« La petite phrase et la longue phrase » a pour thème les différences syntaxiques qui opposent deux langues et les conséquences de cette opposition, non seulement sur l'acte de la traduction, mais aussi sur l'articulation de la pensée dans la phrase, d'où résultent quelques problèmes dont les solutions résident dans une appréciation des *espaces* qu'offre chaque langue à l'expression de la pensée, à sa recherche d'être « en situation » dans le monde qu'elle délimite, à son *adequatio rei et intellectus*.

Dans « Traduire la poésie, 1989 », du même recueil, sont évoquées les relations entre « interprétation » et « traduction ». Je me contenterai d'en extraire une phrase, loin de résumer la richesse de l'entretien : « Il faudra donc que le traducteur, se dégageant autant que possible des myopies du mot à mot ou même d'ailleurs du phrase à phrase, cherche à revivre cet aspect-là, universalisable, du travail de l'écrivain, qui expérimente mais aussi bien réfléchit, d'où une pensée pour mener son œuvre. Après quoi le traducteur

demandera à ses propres mots, tous décalés par rapport à ceux du texte premier, de lui parler d'à peu près la même chose. »

« Traduire la poésie, 1993 », du même recueil, est un entretien épistolaire. Ici, Jean-Pierre Attal pose trois questions écrites, sur le rendu du « registre » du poème, sur la capacité de la traduction à surpasser l'original et sur la place accordée par Yves Bonnefoy à la traduction dans son œuvre.

Sur le premier point, Yves Bonnefoy rappelle que traduire est d'abord une expérience dont les modalités ne se verbalisent pas lors de l'acte même, et qu'ainsi il *paraît* répondre aux questions théoriques qu'on lui pose sur cet acte, alors que la situation du traducteur déborde l'idée que celui-ci croit s'en être faite. En réalité, traduire, ici, c'est tenter de revivre, avec les mots de sa langue, l'expérience qu'a vécue le poète original en écrivant son poème. C'est à la fois faire œuvre et respecter. Mais c'est aussi, paradoxalement, se reposer dans la contemplation d'un paysage linguistique étranger et merveilleux. Aussi Yves Bonnefoy se met-il à sa table de traducteur de préférence lorsqu'il est fatigué. Pour le « registre », qu'on pourrait comparer à un instrument musical, il appartient au traducteur de bien l'identifier afin qu'une traduction de Yeats ne résonne pas de la même musique que celle, par exemple, d'Eliot.

La part consacrée par la revue *L'Œil de bœuf* à la traduction chez Yves Bonnefoy est plus succincte et consiste en la reprise d'un texte et de traductions de sonnets de Shakespeare publiés en 1993 à 150 exemplaires par les Bibliophiles de France. On remarquera notamment qu'Yves Bonnefoy, bien que cherchant à donner l'idée du sonnet par la disposition qu'il fait des vers, ne pense pas souhaitable de s'enfermer dans le carcan de la forme classique du sonnet, et ne s'interdit pas de mettre parfois cinq vers là où l'original n'en comporte que quatre, pour qu'un respect trop formel ne l'expose pas au risque d'amputer ou de dénaturer le texte d'origine.

Enfin, je conclurai en citant très brièvement les réponses données par Yves Bonnefoy à l'auteur de cette note qui l'interrogeait sur la nécessité intérieure qui le poussait à traduire. Il y voyait essentiellement deux motifs, l'un concernant l'approche expérimentale que l'on pouvait avoir ainsi de l'esprit de l'autre, plus profonde que dans la lecture d'un texte lu par lui dans sa langue maternelle, l'autre l'enrichissement considérable qu'il y trouvait pour sa propre langue, appelée à résoudre les problèmes de communication que n'offre pas l'écriture originale.

Claude Ernout

Un instrument précieux

Palimpsestes

Revue du Centre de recherches

en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français

Presses de la Sorbonne nouvelle, n° 8, 1994

Le numéro 8 de la revue *Palimpsestes* a pour titre *Le traducteur et ses instruments*. On sait que parmi ces instruments, *Palimpsestes* lui-même figure en bonne place, et cette livraison nous offre, en 160 pages d'articles et 40 pages d'exemples, la cargaison habituelle d'informations et de réflexions.

L'excellence de *Palimpsestes* repose sur un postulat : si la théorie peut aider la pratique à progresser, la réciproque n'est pas moins vraie. D'où le souci de donner la parole aux praticiens autant qu'aux traductologues. À la lecture du dernier sommaire, cependant, une remarque s'impose : parmi les intervenants, on compte, sauf erreur, deux traducteurs à peine (dont un seul n'est pas universitaire), contre huit professeurs qui ne traduisent pas. Il ne s'agit pas ici de tirer sur l'Université, bien entendu, ni même de dénier au non-traducteur le droit de parler sur la traduction (on a toujours besoin, au contraire, d'un regard extérieur) ; il ne s'agit même pas d'imputer ce déséquilibre à un choix délibéré de Paul Bensimon et de son équipe : le responsable, c'est avant tout, je pense, la difficulté qu'on a encore à trouver de purs praticiens prêts à commenter leur travail ; c'est cette timidité compréhensible de certains d'entre eux face à des professionnels de la réflexion et de la parole. (Sans parler des contraintes de temps : pour la moindre communication, le moindre article, combien de pages traduites faut-il sacrifier ?)

Espérons que cela va changer, que les inhibitions anciennes vont s'estomper, qu'un jour – quand la formation à la traduction littéraire sera entrée dans les mœurs – les traducteurs débutants apprendront systématiquement à analyser leur travail, à le présenter par écrit ou en public ; et ce non par vani-

té médiatique ou narcissisme, mais avant tout pour mieux se connaître, donc mieux traduire, et mieux transmettre leur savoir.

Retour à *Palimpsestes* 8. Parmi les instruments du traducteur, il y a d'abord, nous dit-on, les outils au sens concret, à commencer par les dictionnaires. Alain Duval a finement épluché pour nous treize d'entre eux, français-anglais. Mais le grand apport de ce numéro, au-delà des traditionnels constats d'insuffisance du bon vieux dico de papier, bilingue ou unilingue, c'est un aperçu de cette révolution qui s'ébauche en ce moment grâce à l'ordinateur. Bientôt nous travaillerons sur des dictionnaires informatiques, de plus en plus pointus et maniables ; Thierry Fontenelle nous montre comment, tandis que Rémy Lambrechts, partant de son expérience concrète, rêve – mais de façon très précise et convaincante – à ce que devrait être pour nous ce nouvel outil.

Certaines interventions évoquent d'autres instruments plus immatériels – au risque de frôler parfois le hors-sujet, mais qu'importe : cette conception élastique de l'instrument nous vaut entre autres une communication éclairante – textes à l'appui, comme toujours – de Jean Sévry sur sa traduction d'un roman africain. Mettre en français *The Voice* de Gabriel Okara, écrit dans un anglais fortement contaminé par une langue locale, l'ijaw, ne fut pas une mince affaire. Résultat et commentaires sont passionnants. Quelques-uns contesteront peut-être certaines des options de J. Sévry – mais comment auriez-vous fait à sa place pour traduire « Who are you people be ? » ou « Okolo at the palm-tree looked » ?

Ce qui est décourageant, c'est de trouver parfois problématique en français l'exact équivalent de ce qu'on vient de lire en anglais sans sourciller. Comme le rappelle ici-même un traducteur, faites lire à quelqu'un *Le partage de midi*, en le présentant comme une traduction, et l'on vous dira que c'est affreusement traduit... Rien de plus injuste, mais que faire ? Un auteur a pour instruments tous les avatars possibles de sa langue ; le traducteur, une partie seulement.

On lira, somme toute, avec le même profit qu'à l'accoutumée ce huitième *Palimpsestes*, en se gardant d'exiger de cette précieuse revue – dont nous autres traducteurs ne sommes pas le seul public, après tout – qu'elle suive en tous points les mêmes voies que *TransLittérature*.

Enfin, qu'on se le dise : *Palimpsestes* n° 9 est annoncé pour bientôt...

Méta

« La traduction et l'interprétation
dans la Belgique multilingue »
Μετα, vol. 39, n° 1, mars 1994
Les Presses de l'université de Montréal

Cette grosse livraison de 300 pages, multilingue, français, anglais, allemand pour un bref article et où manque curieusement le néerlandais pourtant annoncé dans l'avant-propos, intéressera diversement le traducteur littéraire. Bon nombre d'articles concernent, en effet, la traduction technique ou simultanée, mais, à défaut d'apprendre à mieux traduire (sauf ici ou là, par exemple, dans un article de René Poupart intitulé « Isosémie et traduction » où se trouve notamment une remarque critique qui ne manque pas d'intérêt sur la traduction du « Mandarin » d'Eça de Queiroz par Michelle Giudicelli), le traducteur littéraire pourra y puiser des informations historiques ou pédagogiques susceptibles d'enrichir sa culture.

Traductologie, stylistique, évaluation de l'interprétation, idiomatité, industrie (informatique) de la traduction, banques de données terminologiques multilingues, histoire des dictionnaires bilingues ou multilingues, traduction archaisante des textes anciens sont quelques-uns des thèmes abordés avec pertinence, sans qu'il soit possible de s'y étendre dans un bref compte rendu. Je m'attacherai particulièrement à deux articles.

Le premier, d'André Dussart, de l'Institut supérieur de traducteurs et d'interprètes (ISTI) de Bruxelles, s'intitule « L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction ». L'auteur esquisse une histoire de l'empathie comme règle pour certains traducteurs et cite les propos de Baudelaire significatifs de cette attitude : « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES [souligné quatre fois] pensées par moi, et

écrites par lui vingt ans auparavant. » L'auteur montre toutefois les limites de l'empathie, « sans doute préalable à toute interprétation », mais ne réflétant que partiellement le rôle de médiateur du traducteur. Sa conclusion : « La compréhension n'est pas une servile reproduction découlant d'un transfert de soi en autrui. Elle est une synthèse (au sens hégélien du terme) entre la raison, la sensibilité du traducteur et le vouloir-dire du créateur ; elle est une élévation à une réalité supérieure qui les englobe et les surpasse tous les deux. La compréhension est donc à la fois dépassement et intégration ; c'est uniquement dans cette perspective que l'interprète comprend éventuellement mieux le texte que le créateur. Il le comprend de toute façon autrement. »

L'autre article que je retiendrai est celui de Françoise Wuilmart, traductrice littéraire, fondatrice et coordinatrice du Centre européen de traduction littéraire (CETL) à Bruxelles. Il s'intitule « La traduction littéraire : son "européanisation", sa didactique ». Du travail de solitaire, de bénédictin, qu'a pu être jadis la traduction littéraire, les temps ont fait un travail plus solidaire. Les traducteurs se connaissent de mieux en mieux entre eux, notamment au sein de l'Europe. Françoise Wuilmart note l'existence d'une volonté politique d'ouverture à d'autres cultures et d'une diffusion facilitée de l'information : de nos jours, la tâche informative a diminué, l'écran qui sépare les cultures est devenu transparent, en grande partie grâce aux médias.

Évoquant l'œuvre d'Antoine Berman, Françoise Wuilmart montre comment l'outil informatique, avec sa mémoire prodigieuse, commence à constituer une archéologie de la traduction, laissant trace de toutes ses phases, ce qui peut constituer un outil pédagogique du plus haut intérêt. Cette pédagogie, précisément, s'internationalise, par des institutions comme les Assises de la traduction littéraire en Arles, le Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL), ainsi que les collègues européens de traducteurs. Là se posent les problèmes de l'enseignement de la traduction littéraire, à la fois art et science. Un conservatoire, tel que le CETL, semble offrir un lieu et une méthode efficaces, car si la science peut s'enseigner, l'art ne peut s'épanouir qu'au contact de la tradition et de l'expérience. Françoise Wuilmart ouvre ainsi un chemin d'espérance à la traduction littéraire dans cette belle revue canadienne riche en réflexions sur le présent et l'avenir.

Claude Ernoult

Paul Bensimon

In memoriam Jean Gattégno
6 juin 1935-30 mai 1994

Connaître Jean Gattégno, c'était connaître la ferveur. Il n'est pas aisé d'évoquer la personnalité de cet être d'exception, tant sont divers les domaines où il a déployé son énergie, son inlassable activité. Faut-il parler d'abord – surtout – de l'angliciste qu'il était jusqu'au bout des ongles, du spécialiste réputé de Lewis Carroll ? du haut fonctionnaire ministériel, de l'homme d'action qu'il a été au ministère de la Culture, à la Bibliothèque de France, au Conseil de l'Europe ? du responsable syndical (il a été secrétaire national de la branche enseignement supérieur du SGEN-CFDT de 1969 à 1980) ?

Le mot *ferveur* fournit un dénominateur commun aux multiples engagements de Jean Gattégno, parce qu'il rassemble des éléments-clés de sa personnalité : élan, enthousiasme, sincérité, force. Mais comme chez tous les êtres passionnés et profonds, la ferveur, chez lui, ne s'affichait pas : elle se dissimulait souvent, au contraire, derrière une façade de détachement ou d'enjouement. Rien ne lui était plus étranger que l'insolence ou le côté conquérant du dandy ; pourtant, du dandy, il avait le raffinement, l'élégance de manières, et, fréquemment, l'air détaché. Et tout en s'engageant intensément, totalement dans chacune de ses activités, il se plaisait à maintenir la distance de l'amateur, au sens le plus plein et le plus beau du terme.

Nous remercions le professeur Louis Roux de nous avoir autorisé à reproduire ce texte en hommage à Jean Gattégno, paru dans le Bulletin de la Société des anglicistes de l'enseignement supérieur, n° 31, sept. 1994.

À elle seule, la carrière universitaire de Jean Gattégno pourrait occuper la totalité de cet hommage. La rue d'Ulm, l'agrégation d'anglais, la Fondation Thiers en sont les premières étapes. Assistant à la Sorbonne puis chargé d'enseignement à l'université de Tunis, Jean Gattégno participe ensuite activement, dans l'effervescence consécutive à mai 1968, à la création de l'utopique Centre universitaire expérimental de Vincennes (qui sera bientôt l'université de Paris VIII) : il contribue à y fonder le Département d'études littéraires anglaises, dont il va assurer la direction pendant treize ans. Docteur ès lettres en 1969 avec une thèse remarquée sur Lewis Carroll (publiée chez Corti en 1970), il est nommé en 1975 professeur de littérature anglaise à l'université de Paris VIII. Il poursuit une riche série de travaux sur Carroll, dont il devient rapidement le spécialiste incontesté, tant sur le plan national qu'international : *Lewis Carroll, une vie* (Seuil, 1974), *L'Univers de Lewis Carroll* (Corti, 1990), puis la magistrale édition des *Œuvres* dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1990, accompagnée, la même année, de l'*Album* illustré.

Mais Jean Gattégno signe aussi d'autres ouvrages, qui attestent la variété de ses horizons intellectuels : un « Que sais-je ? » sur la science-fiction, un *Dickens* dans la collection « Écrivains de toujours » au Seuil (1975). Il présente un choix de textes de William Morris, et des œuvres d'Elizabeth Gaskell et de Kipling. Au moment de sa mort, il a pratiquement achevé l'édition des *Œuvres* d'Oscar Wilde, également dans la Bibliothèque de la Pléiade, ainsi que l'*Album*.

Parallèlement à cette activité de chercheur et de critique littéraire, Jean Gattégno a conduit des activités éditoriales originales, comme la réédition des romans de Dickens dans la collection 10/18, la publication de l'œuvre romanesque de George Eliot chez Christian Bourgois puis Julliard, ou la direction de la collection « Classiques anglais » chez Julliard.

Rien de surprenant à ce que cet homme de culture et de communication entre les cultures ait été attiré par la traduction, et qu'il l'ait pratiquée avec un talent souverain. En 1966, il publie *Logique sans peine* de Lewis Carroll ; en 1973, *Deux nouvelles d'anticipation* de H.G. Wells (Aubier-Flammarion). Il traduit aussi le *Sigmund Freud* de Ralph Steadman (Aubier, 1985) et, en 1987, *La Fleur foulée aux pieds* de Ronald Firbank. Mais surtout, en 1992, paraissent coup sur coup, en Folio, la première traduction intégrale du *De Profundis* d'Oscar Wilde, et une vigoureuse retraduction du *Portrait de Dorian Gray* : ce chef-d'œuvre de l'art fin de siècle se trouve ici décapé des couches successives déposées par les versions antérieures. L'une et l'autre

traduction est précédée d'une volumineuse préface, véritable bilan critique sur l'œuvre.

Directeur du livre et de la lecture au ministère de la Culture de 1981 à 1989, Jean Gattégno met en œuvre une politique ample, hardie, pour le développement et la démocratisation de la lecture publique ; il accroît et modernise le réseau national des bibliothèques de prêt ; il multiplie les initiatives, innove, imagine, impulse. Il réforme le poussiéreux Centre national des lettres, auquel il insuffle un dynamisme sans précédent. Il fonde la Maison des écrivains. Il apporte un soutien décisif à l'édition de création et de recherche. Convaincu du rôle primordial du livre dans la société et dans la culture, il s'emploie à assurer une présence plus forte des lettres françaises à l'étranger. Il se montre aussi un ardent défenseur de la traduction et des traducteurs. Il favorise la création, en 1984, des Assises de la traduction littéraire en Arles (ATLAS), et, plus tard, la fondation du Collège international des traducteurs. Il inaugure, en 1986, la manifestation « Les Belles Étrangères », qui permet au public français de découvrir et de rencontrer des écrivains de divers pays. Sous son impulsion, la commission « Littératures étrangères » du Centre national des lettres subventionne les éditeurs de traductions à condition qu'ils rémunèrent les traducteurs à des tarifs minimums, et que les échantillons de traduction, soumis à des rapporteurs, satisfassent à des normes qualitatives ; elle attribue aussi des allocations et des bourses à des traducteurs. Ce mécanisme quasi révolutionnaire d'aide à la traduction continue à fonctionner efficacement aujourd'hui.

Mais Jean Gattégno agit d'autres façons encore pour la valorisation et la reconnaissance des traducteurs. Avec Erik Orsenna il crée, en 1985, le Grand Prix national de la traduction, récompense qui, par la médiatisation dont elle fait l'objet et par sa portée symbolique, contribue à montrer que les traducteurs ne sont plus, comme on les appelait, il y a une ou deux décennies encore, des « travailleurs de l'ombre ». Enfin, il encourage la stricte application du « Code des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale », dont l'objectif est de promouvoir la qualité de la traduction et d'améliorer la situation matérielle, morale et juridique des traducteurs, leurs conditions de travail, ainsi que leurs relations avec les éditeurs.

Nommé en décembre 1989 délégué scientifique à la Bibliothèque de France, Jean Gattégno démissionnait de ce poste en mars 1992, en regrettant l'absence de « pilotage suffisamment cohérent » du projet, et en estimant ne pas disposer d'une marge d'autonomie suffisante. Il s'agissait, en fait, d'un limogeage, conséquence d'une situation où le numéro deux de la TGB s'était

trouvé pris en tenaille entre partisans (dont il était un des plus farouches) et adversaires d'un établissement résolument novateur, ouvert à un public beaucoup plus large que la Bibliothèque nationale. Cette éviction, à laquelle la politique politicienne n'était pas étrangère, allait laisser en lui une blessure durable.

Ses dernières responsabilités, Jean Gattégno les exerça au Conseil de l'Europe comme conseiller spécial pour le livre et la lecture ; à ce titre, il avait en charge les questions du livre et de l'édition en Europe centrale et orientale.

Universitaire, militant syndical, haut fonctionnaire, traducteur, critique littéraire : dans chacune de ces activités, Jean Gattégno aura atteint l'émittance, au long d'un parcours exceptionnel. Il y aura déployé un faisceau de qualités qu'on ne trouve pas souvent réunies chez un seul homme : intelligence aigüe des problèmes, courage dans ses engagements, probité intellectuelle, force de stimulation, respect de l'interlocuteur, capacité d'écoute. Mais ne serait-ce pas là, au total, une définition idéale de l'enseignant-chercheur ? La rigueur scientifique se combinait chez lui avec une sensibilité littéraire frémissante et une acuité de jugement qui frappait au cœur des choses. Sa démarche critique se révèle le mieux, peut-être, dans son éblouissante préface de la traduction par Jean-Pierre Richard du *Livre de la jungle* (Livre de poche, 1988). Les idées profondes y affleurent avec légèreté, elles s'offrent à notre esprit comme des évidences. Dans cette quinzaine de pages limpides sur une œuvre au statut si complexe, le bonheur de l'analyse suscite le bonheur de la lecture. Voilà bien le savoir changé en saveur. Il y avait du Barthes chez Jean Gattégno. Comme l'auteur du *Plaisir du texte*, le grand carrollien n'ignore plus, désormais, ce qu'il y a de l'autre côté du miroir.

Du côté des prix de traduction

Le **Grand Prix national de la traduction** 1994 a été attribué à Erika Abrams pour l'ensemble de son œuvre. Née américaine, Erika Abrams a un jour décidé de faire sienne la langue française. Grâce à ses traductions de Jan Patočka, de Jiri Kolar, de Jaroslav Durych, de Richard Weiner, de Ladislav Klima et de bien d'autres auteurs, elle a joué un rôle décisif dans la découverte, en France, de la pensée et de la littérature tchèques du XX^e siècle.

Lors des XI^{es} Assises de la traduction littéraire en Arles, Marie-France Briselance, vice-présidente de la Société des gens de lettres, a remis :

le **prix Halpérine-Kaminsky « Consécration »** à Yusuf Vrioni pour ses traductions de l'albanais d'Ismail Kadaré, et plus particulièrement pour *L'ombre*, parue en 1994 chez Fayard ;

et le **prix Halpérine-Kaminsky « Découverte »** à Gilles Ortlieb pour sa traduction du grec, *Six nuits sur l'Acropole*, de Georges Séféris, publiée par Maren-Sell et Calmann-Lévy.

Également lors de ces Assises, notre amie Julia Tardy-Marcus a remis le **prix Nelly-Sachs** 1994 au poète Alain Suied pour l'ensemble de son œuvre de traducteur de poésie anglo-saxonne. Parmi ses traductions les plus récentes, citons : Dylan Thomas, *Vision et prière*, Gallimard ; Blake, *Les chants de l'expérience*, Arfuyen ; Keats, *Les Odes*, Arfuyen.

Le **prix Laure-Bataillon** 1994 décerné par la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs à Saint-Nazaire a été attribué à l'écrivain américain John Updike et à son traducteur Maurice Rambaud pour *Rabbit en paix*, publié aux éditions Gallimard.

Le quatrième **Prix lémanique de la traduction** a été remis à Lausanne le 22 septembre 1994 à Brigitte Weidmann et à Georges-Arthur Goldschmidt. La première a traduit plus d'une trentaine d'ouvrages en allemand, notamment des auteurs appartenant à la mouvance surréaliste, tels que Jarry, Caillois, Artaud et Dali ; le second est le traducteur attitré de Peter Handke ; on lui doit, en outre, de nouvelles traductions en français de Nietzsche et de Kafka.

Le **prix Pierre-François-Caillé** 1994 a été attribué à Daniel Struve pour sa traduction du japonais, *Le vent se lève*, de Tatsuo Hori, parue aux éditions L'Arpenteur.

Publiés avec la collaboration d'ATLAS, les **Actes des Dixièmes Assises de la traduction littéraire** en Arles viennent de paraître aux éditions Actes Sud. On y trouvera les échos de deux tables rondes consacrées aux rapports de travail entre traducteurs et auteurs. L'une réunissait Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach, Nadine Stabile et Adriaan Van Dis ; l'autre Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique, Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel, Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré. Une troisième table ronde a tenté de cerner les problèmes du traducteur face aux mutations de l'édition. Tandis que Sylvère Monod évoquait la figure de « Jacques Amyot traducteur », Umberto Eco, lors de la conférence de clôture, a traité de « Traduction et langue parfaite ». Des ateliers réunissant à nouveau les écrivains invités et leur traducteur ont abordé divers problèmes spécifiques concernant la traduction de leurs œuvres. D'autres ateliers ont permis de découvrir des langues de petite diffusion : l'estonien, le finnois, le hongrois, le provençal et le yiddish.

Signalons l'heureuse reparation dans la collection Tel chez Gallimard de **Traduire : Théorèmes pour la traduction**, où notre confrère, Jean-René Ladmiral, s'attache à faire la théorie de la traduction à partir de sa propre pratique.

Dans sa livraison de septembre 1994, la revue suisse allemande **Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur** publiée à Zurich consacre un dossier à la traduction. Intitulé « Übersetzen – Vermitteln », il comprend des contributions de Marcel Schwander, Walter Lenschen, Hanni Tarsis-Dormann, John Hurst et Pierre Nussbaumer.

Pour son premier numéro (août 1994), **Mezzavoce**, la belle revue franco-italienne dirigée par Guillaume Monsaingeon et Paolo Fabbri a choisi pour thème de son dossier bilingue : « Traddure/Traduire ». On peut y lire des contributions de Jacqueline Risset, Giovanni Raboni, Jean-Yves Masson, Anita Raja, Françoise Cartano et Anna Maria Galli Zugaro.

Les deux **films d'Henry Colomer**, « Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare » et « Claire Cayron traduit Miguel Torga » sont disponibles en cassettes vidéo dans les magasins spécialisés (Fnac, Virgin, etc.) ou par correspondance auprès de La Sept/Vidéo, 39-43 quai André Citroën, 75739 Paris, cédex 15.

TransLittérature

Revue semestrielle

éditée par

l'ATLF

Association des Traducteurs Littéraires de France

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

Tél. : 45 49 26 44 ou 45 49 18 95

Télécopie : 45 49 12 19

Directrice de la publication

Jacqueline Lahana

Responsable éditoriale

Jacqueline Carnaud

Comité de Rédaction

Jacqueline Carnaud, Françoise Cartano,

Claude Ernoult, Hélène Henry,

Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Imprimé à Paris par Le Clavier – ISSN 1148-1048

Abonnement (1 an) France, Europe : 100 F – Autres pays : 120 F

Prix du numéro : 50 F