

TRANSLITTÉRATURE

5	HOMMAGE À Freddy Michalski	Pierre Bondil
9	DOSSIER : L'AUTOTRADUCTION Présentation du dossier	Nicole Thiers
15	POINT DE VUE L'autotraduction en trois mots : bi-lingue, bi-textuelle, griffée	Rainier Grutman
21	SUR LE MÉTIER « Des vertus de la ménagère : traduire/se traduire »	Corinna Gepner
25	ENTRETIEN I. Extraits d'un entretien avec Dirk Weissmann II. Bref questionnaire à l'usage des autotraductrices et des autotraducteurs	Anne Weber
37	SUR LE MÉTIER <i>Effetto notte / Nuit américaine</i> : une réflexion sur la créativité dans la pratique de l'autotraduction chez Pierre Lepori	Marie-Christine Jullion Ilaria Cennamo
51	Gary se traduit	Nancy Huston
63	REPÈRES Le site : « Autotraduttori, autotraduzioni, riflessioni »	Fabio Regattin
67	BIBLIOGRAPHIE	
73	FORMATION Atelier Vice-Versa anglais-français, février 2020 Collège international des traducteurs littéraires, Arles	Marie Hermet

83	JOURNAL DE BORD La retraduction intégrale des <i>Histoires</i> d'E. A. Poe	Johanne Le Ray Pierre Bondil
94	LECTURES <i>Traduction et violence</i> , de Tiphaine Samoyault	Santiago Artozqui
97	<i>La Mer gelée</i> , revue	Bernard Banoun, Antoine Brea et Alban Lefranc
101	BRÈVES Du côté des prix	Jacqueline Lahana

HOMMAGE À FREDDY MICHALSKI

« Je connais ton père, André, cela me suffit. » Par ces mots, Freddy (1946-2020) m'a accueilli quand je suis devenu prof d'anglais dans l'IUT où il m'avait précédé et où nous avons travaillé ensemble pendant près de trente ans, lui en génie thermique, moi en génie mécanique.

Sa voix et son rire retentissaient dans les couloirs pendant les pauses entre deux cours, et je suis sûr que pas un seul de ses étudiants ne l'a oublié. Il avait beaucoup de charisme.

Il m'avait dit à plusieurs reprises, puisque je traduais déjà des romans noirs, que si l'occasion se présentait, il aimerait que je lui en trouve un. Elle a surgi en janvier 1987 lorsque François Guérif m'a proposé le roman d'un inconnu, James Ellroy. *Lune sanglante* est paru en France en juin de la même année. Un authentique exploit pour un roman difficile de 368 pages dans notre langue. Une course contre la montre en milieu hostile. Cet essai confié à Freddy s'est révélé un coup de maître, et a permis à la collection Rivages/Noir de s'imposer pendant des années comme la meilleure de France dans ce domaine.

Freddy a donc continué, à une exception près, d'accompagner Ellroy pendant des années, parallèlement aux Américains James Lee Burke, Jim Thompson et Jim Nisbet, ainsi que l'Écossais McIlvanney et beaucoup d'autres.

Il travaillait vite, écrivant sur de petits carnets dont il confiait la dactylographie à sa femme Michelle et à une des secrétaires de l'IUT, Nadine. Plus tard, il s'essaya à la reconnaissance vocale pour un résultat décevant.

Travailleur acharné, ce qui ne transparaisait pas derrière l'attitude placide et la philosophie assumée, il aimait affronter les défis, emprunter parfois des chemins de traverse ; il avait une prodigieuse capacité à se concentrer et à s'extraire de l'environnement immédiat – une salle bruyante, le ronronnement d'un laboratoire de langues, une réunion ou un conseil avec ses collègues. Pas de travail sur ordinateur à l'époque. Pas de recours incessant au dictionnaire pour lui. Il se mesurait aux mots dans une sorte de phase d'observation digne du judoka qu'il était.

Nous parlions beaucoup de traduction. Si nous n'avions pas les mêmes goûts littéraires, cela nous rendait complémentaires pour les Éditions Rivages. Nous n'avons donc que très peu travaillé ensemble, mais j'ai gardé le souvenir d'un bien bel échange. Une année, stylo à la main, nous avons, chacun de notre côté, annoté avant publication la traduction que l'autre s'apprêtait à rendre. Lui, un James Lee Burke, moi, un Tony Hillerman. Nous avons alors beaucoup appris sur nos tics de langage respectifs, nos approches différentes, les loyautés choisies, appropriées ou non, au texte de départ.

Bien sûr, l'exercice étant chronophage, nous en sommes restés là.

À notre grand bonheur, les livres se succédaient. Nous en refusions alors, ce qui, depuis quelques années, est presque devenu un mirage et un immense regret. Nos directeurs de collection (espèce aujourd'hui disparue) avaient l'intelligence de l'accepter et de ne pas nous tenir rigueur si nous traduisions un roman ailleurs par an, ce dont nous ne faisons pas un secret.

Freddy a été loyal en cela comme en toute chose. Il suivait les auteurs qu'on lui avait confiés, donnait la priorité à François Guérif qui lui avait ouvert la porte. Il accompagnait ses écrivains dans leurs tournées promotionnelles en France et dans les festivals dédiés au polar, tenait pour eux le rôle d'interprète, un métier aussi différent de celui de traducteur que le sont ceux d'acteur de théâtre et de cinéma. Pourtant, beaucoup de passeurs sont capables d'assurer les deux : qui, en effet, connaît le mieux les auteurs, les textes, et est le mieux à même de les analyser ? Un chercheur qui ne maîtrise pas le russe peut-il se prétendre spécialiste de Dostoïevski ? Peut-on saisir des nuances sans comprendre la langue de départ ? Sans connaître la civilisation dont elle est le reflet ?

Freddy prodiguait aide et avis sans prétendre en savoir plus que les autres, il avait toujours un mot pour encourager dans les périodes difficiles, et derrière son bon gros rire d'ours amicalement attentif se cachaient de lourdes peines. Jamais il n'a oublié ni renié Marles-les-Mines, le métier de mineur de son père qui était la base de sa vision de la société. Il avait cette formule qui marquait la limite de ce qui le révoltait et dont il acceptait de parler : « Cela me déplait souverainement. » Puis il replaçait le couvercle de bois sur le puits. Un introverti doté d'une voix de stentor, un tendre dont la pudeur devait, pour ceux qui ne le connaissaient pas, rendre imperceptible l'empathie.

Lorsque sa carrière d'enseignant a pris fin et que les traductions ont commencé à s'espacer, il s'est installé dans la maison qu'il avait achetée dans le Périgord, La Vaurélie, et il disait, très simplement : « Je fabrique un meuble, je refais ma grange, je travaille le bois, ou, je peins. » Des tableaux, sur toile. Il habitait au bout de tout et au bord du rien, mais face à l'essentiel car la forêt était là, hiver comme été, et il faisait ce pour quoi il restait debout : assouvir sa passion des mots, assurer l'avenir de ses enfants, se réjouir de voir grandir ses petits-enfants.

Je ne l'ai pas vu ces dernières années. Il était de ces amis dont on sait qu'ils sont là, dont on reconnaît immédiatement la voix au téléphone, avec qui l'on ne doute jamais que les preuves sont faites, les complicités nouées à jamais, l'affection sincère par-delà le temps.

Contrairement à autrefois, il ne pouvait plus conduire sur de longs trajets, et de voiture, je n'en ai plus depuis six ou sept ans. Nous nous étions appelés il y a trois semaines environ, d'autres ami(e)s lui avaient téléphoné dans la même période. Nous avions ri ensemble, une dernière fois sans le savoir, de ce genre de propos qui n'ont de réelle valeur que de souffler au loin les brumes, de redonner le fantôme de l'envie. Puis les chagrins l'ont emporté.

Pierre Bondil



DOSSIER : L'AUTOTRADUCTION



DOSSIER : L'AUTOTRADUCTION

Présentation

Le regain d'intérêt pour l'autotraduction, visible, entre autres, à travers les nombreuses publications qui s'y intéressent depuis quelque vingt ans – et ce dossier spécial de *TransLittérature* en est aussi une manifestation –, tient peut-être tout simplement au fait que celle-ci (l'autotraduction) est redevenue récemment une pratique répandue : « Couramment pratiquée par les humanistes de la Renaissance, l'autotraduction tombe en désuétude par la suite, en raison notamment du culte voué à la langue maternelle nationale depuis l'époque romantique. Le XX^e siècle verra toutefois un retour de cette pratique, favorisé par deux phénomènes : l'émigration pour fuir les régimes totalitaires et la décolonisation. » Les écrivains émigrés mettront alors leurs productions « à l'actif de la littérature d'accueil par le biais d'autotraductions ». Parmi les langues d'accueil, le français se trouve en bonne place, avec une majorité d'auteurs traduisant vers le français tout ou partie de leur œuvre, d'autres « entamant leur carrière littéraire en français pour se traduire seulement plus tard dans leur langue d'origine (le grec pour Vassilis Alexakis, [...] l'anglais pour Julien Green et Nancy Huston)¹ ».

1 Toutes les citations de ce paragraphe viennent de la rubrique « L'autotraducteur », dans *Histoire des traductions en langue française – XX^e siècle*, sous la direction de B. Banoun, I. Poulain et Y. Chevrel, Verdier, 2019, p. 209-214 [chapitre II « Traducteurs et traductrices », partie B « Approche typologique »].

Relativement récente donc dans le monde littéraire des XX^e et XXI^e siècles, l'autotraduction est devenue un objet d'études fréquent depuis une période relativement courte – **Rainier Grutman**, dans le préambule à ce dossier, date d'un quart de siècle la définition novatrice qu'il en a forgée, souvent reprise par les chercheurs. Objet d'études, car l'autotraduction soulève des questions tout à fait spécifiques par rapport à la traduction. Si Rainier Grutman y distingue trois caractéristiques, Dirk Weissmann, à qui l'on doit l'interview d'Anne Weber, évoque « la force révélatrice, voire déconstructrice de la démarche de l'autotraduction par rapport aux dichotomies convenues de la traduction et de la traductologie : auteur vs. traducteur, territoire-source vs. territoire-cible, etc.² » Le rythme de ces études semble s'accélérer ces dernières années ; ce n'est pas un hasard si, en Italie, un site dédié à l'autotraduction vient de voir le jour, créé par Fabio Regattin, de l'université d'Udine, qui nous en fait ici une présentation.

Pas un hasard non plus si les auteurs directement sollicités par *TransLittérature* nous ont confié qu'ils avaient répondu tellement souvent à des questions sur leur travail d'autotraducteur qu'ils pensaient avoir déjà tout dit sur la question : c'est le cas d'Anne Weber et de Pierre Lepori, qui nous ont renvoyés, Anne Weber, à une interview et un questionnaire déjà réalisés, Pierre Lepori, à des chercheuses qui s'intéressent à son travail. Autre grande figure de l'autotraduction, **Nancy Huston** a préféré nous orienter vers un texte qu'elle a écrit en 2001 sur Romain Gary autotraducteur³.

Mais avant de s'intéresser aux auteurs-autotraducteurs, nous avons donné la parole à une traductrice : **Corinna Gepner**, dans « Les vertus de la ménagère », nous propose de nous imaginer en auteur

2 Dirk Weissmann, « La littérature par-delà le national – Recherches sur l'interculturalité, le plurilinguisme et la traduction dans la littérature allemande (XIX^e-XXI^e siècles) », dossier de synthèse en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne, 2016, cf. le lien <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634486/document>.

3 Un deuxième volet du dossier consacré à l'autotraduction paraîtra dans le prochain numéro de *TransLittérature* ; y sera publiée une conférence que Nancy Huston a prononcée à Paris sur son rapport aux langues, à l'écriture, à la traduction et à l'autotraduction.

qui s'autotraduit pour nous observer du dedans et parler de l'audace qui manque parfois au « simple » traducteur.

Anne Weber nous a signalé deux textes déjà existants qui, à son avis, suffisent à refléter son avis sur la question de l'autotraduction : une interview d'elle par Dirk Weissmann, portant principalement sur *Ahnen/Vaterland*, et un questionnaire élaboré par Fabio Regattin pour son site Internet tout neuf. Si les deux textes contiennent certaines redites, nous avons néanmoins choisi d'en conserver l'intégralité afin de ne pas nuire à l'enchaînement des idées – d'autre part, ce questionnaire de F. Regattin n'est autre que le formulaire-type qui sera soumis dans l'avenir à une multitude d'autotraducteurs.trices et, à ce titre, il se doit de figurer sans aucun changement dans ce dossier.

Quant à **Pierre Lepori**, il nous a dirigés vers Marie-Christine Julion et Ilaria Cennamo⁴, qui ont analysé les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour que les deux versions de son dernier roman *Effetto notte/Nuit américaine* acquièrent une valeur littéraire équivalente : reformulation des contenus, omissions et ajouts de phrases, choix de registres différents, etc.

Lorsqu'on n'a plus la possibilité d'interroger directement les auteurs-autotraducteurs pour recueillir de l'intérieur leur vision de l'autotraduction, on s'appuie sur leurs productions pour les analyser et en dégager de l'extérieur des idées sur les processus en jeu dans le passage d'une version à l'autre.

Lorsque Nancy Huston le fait pour **Romain Gary** avec *La Danse de Gengis Cohn* (France, 1967) et sa traduction anglaise *The Dance of Gengis Cohn* (USA, 1968), cela donne une analyse comparative passionnante, faite à la fois du dehors (elle ne parle pas d'elle) et du dedans (c'est quand même elle, avec son talent et son expérience personnelle de l'autotraduction, qui sait discerner et qui commente les fluctuations entre la version française et la version anglaise).

4 Elles avaient déjà procédé en 2018 à une remarquable analyse de son travail d'autotraducteur dans « *Come cani/Comme un chien* : une réflexion entre style auctorial et bilinguisme dans la pratique de l'autotraduction, cf. https://www.le-donline.it/LCM/allegati/Autotraduzione_06.pdf.

Enfin, nous vous proposons une **Bibliographie choisie**, qui permettra à toutes celles et à tous ceux qui s'intéressent au sujet de continuer à le creuser au-delà de ce dossier.

Les autotraducteurs ayant le français comme langue cible ou source sont nombreux. Aussi, loin de prétendre à l'exhaustivité, nous sommes-nous efforcés de réunir dans le premier volet de ce dossier des articles variés dont l'ensemble, nous l'espérons, donnera un éclairage sur la plupart des éléments en présence dans la pratique de l'autotraduction, en attendant le prochain numéro de *TransLittérature* qui viendra le compléter. Si certains de ces articles sont repris d'anciennes publications, c'est qu'ils nous ont paru relever d'une réflexion sur le sujet relativement récente – la quasi totalité des articles ou ouvrages qui apparaissent dans la « Bibliographie choisie » sont postérieurs à l'an 2000.

L'AUTOTRADUCTION
EN TROIS MOTS :
bi-lingue,
bi-textuelle,
griffée

RAINIER GRUTMAN
Université d'Ottawa, Canada

Il y a un quart de siècle, quand on m'a demandé de défricher la *terra* alors largement *incognita* de l'autotraduction pour un article d'encyclopédie, je l'avais définie comme « l'acte de traduire ses propres écrits ou le résultat d'une telle entreprise¹ », voulant par là insister sur la double dimension de processus et de produit. Aujourd'hui encore, je mettrais en avant ces deux aspects et décrirais l'autotraduction comme un processus « bi-lingue » (c'est-à-dire faisant intervenir deux langues, de diverses manières et à divers degrés, sans forcément atteindre un équilibre) de lecture et interprétation, de paraphrase et de reformulation, de relecture et de révision de leur œuvre dans lequel s'engagent certains auteurs dans le but de produire une version équivalente dans une autre langue. Il en résulte le plus souvent un texte double, des « œuvres jumelles » (pour reprendre la métaphore de la gémellité, d'abord employée par Erika Ostrovsky² à propos de Beckett) mais nullement « indivisibles », car appelées à mener une vie autonome chacune de leur côté. Beckett, par exemple, n'a pas été publié de son vivant dans des éditions bilingues anglais-français et a connu une réception très différente dans le monde francophone et le monde anglo-saxon. C'est pourquoi je préfère parler de « bi-textualité » (ce qui a en plus l'avantage de mettre l'accent sur le

1 "the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking" (« Auto-translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-New York, Routledge, 1998, p. 17-20, cit. p.17).

2 Voir son beau texte, « Le Silence de Babel », dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Beckett en 1976, rééd. Paris, Le Livre de poche (coll. biblio-essais), 1985, p. 190-200, cit. p. 190.

rapport « intertextuel » entre les deux versions). Nous verrons enfin, troisième caractéristique, pourquoi et en quoi l'autotraduction peut être dite « griffée ».

1. Bi-lingue

Comme elle fait appel à l'écriture en deux langues, l'autotraduction peut d'abord être vue sous l'angle du bilinguisme littéraire. Mais elle a ceci de particulier qu'elle débouche sur deux textes jumeaux, fait plutôt rare, même chez les écrivains (nombreux) qui sont actifs en deux langues.

Chez ces derniers, on constate souvent une sorte de division du travail discursif. Tantôt, ils parlent plusieurs langues mais écrivent en une seule (cas à vrai dire le plus fréquent), tantôt, chaque langue écrite est assignée à un domaine. Laissons de côté les exemples où la ligne de partage sépare la création esthétique (poésie, roman, théâtre) de l'écriture à visée communicative (prose d'idées, essais scientifiques, journalisme), parce qu'ils ne relèvent plus du bilinguisme strictement *littéraire* depuis que la Littérature d'imagination s'est détachée de l'ensemble des Belles-Lettres, depuis que les « écrivains » (Barthes³) ne sont plus considérés – à tort ou à raison – comme des « écrivains ». Parfois, la frontière linguistique correspond à une frontière interne au système littéraire, celle entre les genres par exemple. Il n'est ainsi pas rare de voir tel écrivain revenir à la plus spontanée (première, « maternelle ») de ses langues dans des pièces de théâtre, en raison de la performance orale et du contact plus direct avec le public. D'autres auteurs bilingues pratiquent les mêmes genres dans les deux langues, bien sûr, sans différenciation en fonction du genre. Mais ils ne publient pas deux fois (à peu près) le même texte dans leurs deux langues, comme le font les autotraducteurs.

S'il fallait se représenter les différentes manifestations du bilinguisme en littérature comme une série de cercles concentriques, on

3 « L'écrivain participe du prêtre, l'écrivain du clerc ; la parole de l'un est un acte intransitif [...], la parole de l'autre est une activité. » (Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans id., *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 147-154, cit. p. 152).

trouverait, sur le cercle le plus à l'extérieur, les auteurs qui mènent une vie bilingue mais une carrière unilingue, et sur le cercle le plus central, ceux qui non seulement écrivent en deux langues, mais traduisent leurs œuvres de l'une à l'autre (parfois même dans les deux directions). L'autotraduction, en d'autres mots, apparaît comme la plus bilingue des multiples formes de bilinguisme d'écriture.

Cela dit, cette écriture entretient un rapport étroit avec la traduction⁴, dont on ne saurait faire abstraction à mon avis. La création d'une version « équivalente » ne se fait pas *ex nihilo* mais à partir d'un texte de départ (le fameux « texte source »). Il peut s'agir d'une première version achevée ou même publiée (dans le cas des autotraductions que j'ai proposé d'appeler « consécutives » et « différées »), ou d'une ébauche partielle, qui permet alors de continuer sur la lancée dans l'autre langue une fois finie l'étape d'autotraduction « simultanée⁵ », quitte à faire la navette entre les deux langues en faisant alterner traduction et écriture, procédé particulier certes mais auquel ont abouti plusieurs auteurs qui avaient pris l'habitude de traduire leurs textes.

2. Bi-textuelle

Ce travail débouche sur deux textes distincts mais sans pour autant être radicalement différents, rédigés chacun dans sa langue, occupant chacun son espace. Car, comme la plupart des traductions, les autotraductions paraissent séparément, soit sous forme de volumes individuels, soit sous forme de textes individuels (dans des magazines, revues, recueils de poésie, etc.). Les autotraductions *in absentia* (où les deux versions font l'objet de publications séparées, parfois chez des éditeurs différents, parfois chez un même éditeur)

4 En se rappelant la définition de Michel Ballard de la traduction comme « activité de paraphrase synonymique interlinguistique dont la base est un texte, matière à interprétation, et dont l'objet est la reconstitution, donc l'écriture d'un texte équivalent pour un public d'une autre culture. » (« À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, hors série, 2006, p. 113-130 ; en ligne: <http://palimpsestes.revues.org/386>).

5 Pour une explication de cette terminologie, voir mon texte « Manuscrits, traduction et autotraduction », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du Choix*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2016, p. 115-128.

l'emportent, et de loin, sur les autotraductions *in praesentia* dans des livres qui abritent les deux versions sous une même couverture (comme c'est le cas des éditions bilingues qu'affectionnent les éditeurs en France pour les recueils de poésie en « langues régionales »).

L'existence de deux textes fait de l'autotraduction un produit « bi-textuel » en plus d'être un processus « bi-lingue », faisant appel à deux langues. Cette deuxième caractéristique n'est pas sans incidences sur la réception des autotraductions. Leurs lecteurs (si tant est qu'ils soient conscients de lire un texte qui a son pendant dans une autre langue, ce que le paratexte n'affiche pas toujours) n'iront pas relire la même œuvre dans son autre version linguistique. mais s'en tiennent normalement à un seul texte, dans la mesure même où ils l'estiment être l'équivalent de l'autre. Ils sont en cela bien plus raisonnables que vous et moi, qui allons comparer les deux textes en vue de trouver le point de fuite de leurs lignes apparemment parallèles, lisant ainsi deux fois ce qui a été écrit deux fois... Peu importe d'ailleurs que leur intuition soit bonne ou non, qu'elle soit confirmée ou infirmée par notre confrontation des deux textes. C'est là une autre question, qui vaut autant pour les traductions allographes que pour les traductions autographes. Car le *proton pseudos* de toute traduction, son « mensonge premier », est de produire un effet d'équivalence en faisant oublier son caractère dérivé, traduit. Comme l'a notamment noté Lawrence Venuti⁶, les traducteurs essaient de plus en plus de rendre leur travail « invisible » et fournissant des traductions « lisibles ». L'effet de « transparence » ainsi produit masque toutefois l'illusion propre au texte traduit, qui semble à la limite non traduit tant il paraît « naturel ».

3. Griffée

Contrairement aux traducteurs cependant, discrets travailleurs de l'ombre, les autotraducteurs revendiquent leur statut d'auteur, y compris dans leurs versions secondes, pour lesquelles ils refusent tout statut secondaire mais dont ils soulignent le caractère « au-

6 *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres-New York, Routledge, 1995, p. 5.

thentique » en y apposant leur « griffe » de « créateur ». L'effet de signature est particulièrement puissant en littérature du fait de l'autorité liée à l'auctorialité depuis au moins l'époque romantique. Comme la griffe du couturier, la signature de l'auteur donne un air d'exclusivité. Elle permet de restaurer en partie « l'aura » (Walter Benjamin) de l'œuvre reproduite ou, plus exactement, de créer l'illusion d'une telle restauration – même si un livre signé (fût-il un exemplaire dédicacé) ne sera jamais aussi unique qu'un tableau signé du peintre, par exemple. On a pu décrire la signature en des termes plus anthropologiques comme un « miracle » d'une « efficacité quasi-magique⁷ ». Aux yeux de Pierre Bourdieu, elle représente « le pouvoir, reconnu à certains, de mobiliser l'énergie symbolique produite par le fonctionnement de tout le champ, c'est-à-dire la foi dans le jeu et ses enjeux que produit le jeu lui-même. » Dans la sphère littéraire, ce régime de l'illusion fonctionne pleinement, de sorte que l'autotraduction « griffée », indépendamment de sa réalité textuelle (traduction ou réécriture) telle que pourrait la révéler une analyse tant soit peu serrée⁸, risque de toujours être lue différemment parce qu'investie du « pouvoir du magicien, » que Bourdieu décrivait encore comme « une imposture bien fondée, un abus de pouvoir légitime, collectivement méconnu, donc reconnu. »

7 Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales* 13 (1977), p. 3-43. Toutes les citations proviennent de la p. 9.

8 Une telle analyse contrastive irait cependant à l'encontre de la réception bifurquée programmée par le caractère « bi-textuel » de l'autotraduction.

« DES VERTUS DE
LA MÉNAGÈRE :
TRADUIRE /
SE TRADUIRE »

CORINNA GEPNER

Imaginons que le texte que nous traduisons soit de notre main. Autrement dit, que nous soyons en train de nous traduire nous-mêmes.

Aurions-nous envie de nous traduire au plus près, fidèlement ? De nous creuser la tête sur les mille et une difficultés qui se présentent pour essayer de trouver des voies, des astuces, des détours ? De nous pencher sur nous-mêmes comme sur un autre, dont nous ignorons tout ou à peu près ? De jouer le jeu de l'ignorance pour, justement, inventer ?

Peut-être. Ou peut-être pas.

Sans doute serions-nous plutôt tentés de nous repenser dans l'autre langue et non de nous traduire. De nous réécrire, dans la proximité, mais aussi dans la différence. De refaire œuvre d'écrivain. Comme si la traduction, en l'espèce, souffrait d'une carence, qu'elle mimait plus qu'elle ne pensait ou sentait. Subalterne, en déficit par nature même.

Mais au fait, pourquoi se livrer à cet exercice d'imagination ?

Ce détour ne me paraît pas inutile pour prendre un peu de distance vis-à-vis de l'acte de traduire tel que nous le pratiquons peut-être, et le penser comme une écriture au sens plein et non une « transposition », un « transfert », une « restitution », que sais-je encore. Et pousser la réflexion en ce sens n'est pas usurper une place qui ne serait pas la nôtre, celle de l'écrivain, mais reconnaître que nous écrivons. Et que, pour avoir une partition, et non une page blanche, nous n'en faisons pas moins « œuvre ».

J'entendais récemment un traducteur se plaindre de la médiocrité de la lecture pratiquée par certains de ses confrères et des erreurs qui en résultaient. Et il donnait l'exemple d'un terme médical, certes assez peu usité mais attesté, rabattu par eux sur un terme voisin, mieux connu celui-là mais induisant un contresens. Autrement dit, il déplorait la propension de certains à réduire l'inconnu, comme on réduirait une fracture, pour essayer de retrouver du connu, au risque de produire une absurdité.

Il me semble qu'il y a là un propos intéressant, susceptible d'être transposé à l'acte même de la traduction. On a parfois l'impression qu'une grande partie de notre travail consiste à trouver, dans la langue d'arrivée, la manière de dire qui provoque le moins de remous possible. L'expression toute faite, la formule idiomatique, ou, pour forcer un peu le trait mais pas tant que cela, le poncif. Dès lors, on est sûr de ne pas encourir ce reproche si courant : « Ça ne se dit pas », « Ça ne se dit pas comme ça ».

Que cette démarche soit pertinente pour certains textes, ce n'est pas impossible, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'elle doive être une ligne de conduite. Je me suis souvent interrogée sur ce critère de la « fluidité » qui semble le nec plus ultra d'une traduction. Dire « fluide », c'est dire que la traduction ne sent pas la traduction. D'accord, là aussi, pourquoi pas ? Mais tout de même : on ne traduit pas une langue standard qui, quoique changeant de nationalité, resterait dans le fond semblable à elle-même. On traduit un idiome particulier, un usage singulier de la langue, une langue toujours inventée. Du reste, pas besoin d'être écrivain pour se livrer à cet acte d'invention : le moindre locuteur est un témoin tout aussi probant de la plasticité de la langue et de sa capacité à être modelée par son utilisateur.

L'autotraduction autorise parfois de ces audaces réjouissantes qui, mine de rien, bousculent pas mal d'idées reçues. Un exemple, tiré d'un texte d'Anne Weber, *August*, écrit en allemand, puis traduit par l'auteure en français. Il y est question à un moment d'une *Haushälterin*. Le traducteur aurait inévitablement cherché le mot juste historiquement : gouvernante, par exemple (l'action se situe au XVIII^e siècle). Anne Weber, elle, opte pour « ménagère ». À la lecture, on tique, c'est anachronique, pas sûr que le registre soit pertinent, on

en viendrait à soupçonner l'auteure de maladresse. Or le terme se révèle parfaitement adapté à la nature théâtrale, hybride, du texte, lequel ne craint pas les allers-retours historiques sans souci d'une quelconque chronologie. Et ses résonances sont évidemment tout autres, elles introduisent une ironie qu'il n'y avait pas nécessairement à cet endroit du texte premier.

Pour un traducteur, s'autoriser cette forme d'audace serait impensable. Mais je la trouve intéressante parce qu'elle est perturbatrice, qu'elle introduit du jeu, qu'elle fait travailler la langue par l'effet d'incongruité. Et, disons-le, cette forme de liberté me semble inspirante. Trouver la liberté de l'autotraduction dans la traduction, plus exactement l'inventer. Habiter la traduction comme on habiterait l'écriture, c'est surtout affaire de disposition mentale. Peut-être cesser d'être « au service de » pour être là à part entière, dans une participation au texte, quelque chose comme ça.

ANNE WEBER

I. Extraits d'un entretien
avec Dirk Weissmann

II. Bref questionnaire à
l'usage des autotraductrices
et des autotraducteurs

I. Extraits d'un entretien avec Dirk Weissmann
« Ce qui, peut-être, me caractérise, c'est le mauvais sens¹. »

Dirk Weissmann : [...] vos premiers livres, à commencer par *Ida invente la poudre* (1998), ont d'abord été rédigés en français avant d'être (auto-)traduits en allemand. On pourrait même dire que, Allemande, c'est dans la langue française que vous êtes d'abord devenue écrivaine...

Anne Weber : Ce serait faire coïncider le parcours d'un écrivain avec l'histoire de ses publications. Or il est rare, je crois, qu'on se mette à écrire et qu'on soit publié aussitôt. J'ai commencé à écrire pendant mon adolescence, donc nécessairement en allemand puisque c'était la seule langue à ma disposition. J'ai continué à écrire en allemand après mon installation en France. À un moment, je ne sais plus quand exactement, mais c'était encore pendant mes études, j'ai écrit un premier texte en français. Ce n'était pas encore *Ida invente la poudre*. J'ai commencé à écrire en français sans y réfléchir spécialement. C'était la langue dans laquelle je vivais, qui m'était devenue la plus proche – superficiellement, en tout cas : il n'y a pas de langue plus

1 Dirk Weissmann, « “Ce qui, peut-être, me caractérise, c'est le mauvais sens...” ». Entretien avec Anne Weber », © 2015 Quaderna. Entretien mené à l'occasion de la sortie de *Vaterland (Ahnenn)* en 2015 au Seuil. [en ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 7 mai 2016, URL permanente : <http://quaderna.org/?p=576>. La totalité de l'entretien est accessible en OpenAccess.

« proche » que la langue maternelle, ou alors dans des cas extrêmes de très long éloignement ou de traumatisme. Le premier mot qui me venait à l'esprit, quand je commençais à écrire quelque chose, était devenu un mot français.

Puis j'ai commencé à publier, d'abord, en France, ensuite en Allemagne, après avoir moi-même écrit une deuxième version. Au bout de quelques livres, avec *Cerbère*, [...] je suis revenue à l'allemand pour la version originale. Là encore, ce n'était pas une décision que j'avais prise. J'ai commencé à écrire quelque chose – et c'était en allemand. *A posteriori*, j'ai essayé de m'expliquer ce changement, d'autant qu'on m'a interrogée fréquemment à ce sujet. Une des raisons qui peut sembler évidente, c'est que ce livre-là, *Cerbère*, est le premier à avoir un noyau autobiographique ou familial. J'y décris, en filigrane ou de manière transposée, ma relation, celle de l'enfant que j'étais, à mon père. Or, aussi bizarre que cela puisse paraître, je ne savais pas en commençant ce livre qu'il allait me conduire vers cette histoire familiale. J'ai écrit deux ou trois livres ainsi : sans structure préconçue, en me laissant guider par le flux de mes pensées. Cette explication ne tient donc pas. Il doit y avoir d'autres raisons qui m'ont fait revenir à l'allemand comme première langue d'écriture. Malheureusement, on se perd un peu en conjectures quand on cherche à expliquer rétrospectivement ses actes inconscients.

D. W. : Lorsque vous vous traduisez vous-même, quand vous pratiquez donc l'auto-translation, vous vous trouvez devant une feuille déjà noircie, pour reprendre votre image ; cependant, contrairement à ce qui se passe en temps normal entre l'original et sa traduction, vous pouvez à tout moment revenir sur ce qui a déjà été écrit dans la première langue et le modifier, puisque vous en êtes en même temps l'auteur. Dans quelle mesure cette possibilité influe-t-elle sur votre pratique littéraire ?

A. W. : Je me trouve devant une page noircie, mais ces lettres noires ne sont pas encore figées, elles sont en mouvement. À vrai dire, j'aimerais aussi avoir la possibilité de revenir sur l'original quand je traduis quelqu'un d'autre. Parfois, ça me démange vraiment. La traduction oblige à voir un texte de très près. Personne ne passe au-

tant de temps sur une phrase qu'un traducteur : ni l'éditeur, ni le correcteur, ni le lecteur, ni même parfois l'auteur lui-même. Quand on se traduit soi-même, cela peut être assez pénible d'être confronté d'aussi près à ses propres faiblesses ou imprécisions. Mais ça peut être un avantage, tant que l'original n'est pas encore imprimé. Comme il s'écoule souvent un certain temps entre la remise d'un manuscrit et la parution du livre, je profite de ce temps intermédiaire pour écrire la deuxième version, ce qui me permet d'améliorer la première.

Quand un passage résiste à la traduction, il peut y avoir plusieurs raisons : soit c'est la langue elle-même qui résiste, par sa spécificité – dans ce cas, il faut laisser les deux versions s'écarter, prendre un autre chemin. Soit il y a quelque chose qui ne va pas dans l'original : une image bancale, une imprécision, une confusion, un effet qui se veut poétique mais qui, vu de près, s'avère plutôt vaseux. Ce sont précisément les cas où je reprends la première version.

D. W. : Pour revenir à votre dernier livre², vous avez décidé d'utiliser un nom allemand, *Vaterland*, la patrie, pour la version française de *Ahnen*. Alors que, depuis une vingtaine d'années, vous ne cessez de traduire, de vous traduire entre vos deux langues d'écriture, vous vous abstenez en l'occurrence de fournir un équivalent français. Est-ce dû à la « résistance » de la langue dont vous parliez à l'instant ?

A. W. : En effet, le mot « *Ahnen* » résiste à la traduction en raison de son double sens : c'est à la fois un substantif qui veut dire « ancêtres », mais aussi un verbe qui signifie « deviner ». J'ai donc cherché d'abord d'autres voies, pour le titre français, et j'ai trouvé des idées qui n'avaient rien à voir avec le titre original.

Mais ensuite est venu s'ajouter un autre point de vue dont il m'a fallu tenir compte. Mon éditeur français, Le Seuil, voulait absolument un titre qui fasse comprendre qu'il s'agit bien dans ce livre de l'Allemagne, de l'histoire allemande. En choisissant un mot allemand, *Vaterland*, j'ai trouvé un moyen d'atteindre ce but sans avoir à recourir aux termes « allemand » ou « Allemagne » qui auraient

2 Cet entretien de 2015 fait suite à la parution de *Vaterland /Ahnen*, ndlr.

trop fait penser à un essai. « *Vaterland* » évoque l'Allemagne, même à ceux qui ne comprennent pas l'allemand. Et ça a l'avantage d'être prononçable pour un Français. Ça sonne même assez bien, avec l'accent français.

Et voilà que je me retrouve avec ce drôle de cas de figure où les deux éditions du livre, la française et l'allemande, auront chacune un titre allemand, mais qui n'est pas le même dans les deux pays. Je n'aurais jamais donné à un livre allemand le titre « *Vaterland* », comme d'ailleurs je n'aurais jamais donné à un livre français le titre « Patrie ». En allemand, le terme est encore plus connoté, il rappelle le chant *Die Wacht am Rhein* (« *Lieb Vaterland, musst ruhig sein* »), mais aussi les détournements de l'hymne national par les nazis. Or, posé sur la couverture d'un livre français, ce mot prend un autre sens, il me semble qu'on entend plus le sens littéral de « pays du père » ou « pays des pères ». Puis il y a une distanciation qui s'opère, un peu comme si j'avais mis le terme entre guillemets. Ce n'est plus le même mot. D'ailleurs, on ne dira pas *Vaterland*³ mais *Vatèrelande*. Dans ces conditions, ça devenait un titre possible.

D. W. : J'aimerais revenir un instant sur cette différence des termes, de leurs significations et connotations des deux côtés du Rhin. En effet, en évoquant les liens entre votre histoire familiale et l'histoire allemande, y compris celle du nazisme et de ses crimes, *Ahnen/Vaterland* explore une problématique on ne peut plus allemande, même si vous intégrez également la perspective française. Par conséquent, on peut s'attendre à ce que les thèmes que vous abordez soient perçus de manière différente par les lecteurs allemands et français. Au-delà du problème particulier du titre que vous venez d'évoquer, dans quelle mesure avez-vous intégré ce facteur dans votre travail d'auto-traduction ? Fallait-il, plus que d'habitude, adapter certains passages du livre pour tenir compte de ces différences ?

A. W. : Non. Je ne crois pas avoir adapté ce livre au public français, en tout cas je ne me souviens d'aucun exemple où je l'aurais fait. Je n'écris pas pour des lecteurs particuliers, ce qui ne veut pas dire que

3 [fateurlant], ndlr.

je n'ai pas une sorte de lecteur idéal en tête. Mais je ne m'adresse pas plus à des Allemands ou à des Français qu'à des jeunes ou à des vieux. Si j'ai changé de titre en français, c'est que l'ambiguïté du mot « *Ahnen* » ne pouvait pas être transposée en français. Quand je m'écarte de la première version, en me traduisant, c'est presque toujours parce que la langue m'y oblige, qu'elle me force à prendre un autre chemin. Ce n'est pas en fonction du lecteur, mais bien en fonction de la langue elle-même. En vous penchant sur les deux versions, vous trouverez peut-être des exemples qui contredisent cette affirmation, mais je ne crois pas qu'il y en ait beaucoup.

TransLittérature remercie Anne Weber et Dirk Weissmann
d'avoir donné leur accord pour la reprise de cet entretien.

II. Bref questionnaire à l'usage des autotraductrices et des autotraducteurs

[Ce questionnaire-type sera envoyé à l'ensemble des autotraducteur.trice.s répertorié.e.s sur le site élaboré par Fabio Regattin à l'université d'Udine = <http://edvara2.uniud.it/autotraduttori/>, site présenté dans ce même numéro de TransLittérature. Anne Weber a été la première à y répondre. Nous la remercions, ainsi que Fabio Regattin et I Libri di Emil, l'éditeur qui a publié ces résultats, de nous avoir autorisés à publier sa traduction en français⁴.]

NB : Ces questions ne sont qu'une trace, que vous pourrez suivre ou pas. N'hésitez pas à improviser ou à sortir des sentiers battus, et merci !

4 Anne Weber et Fabio Regattin, « “È l'originale che è fedele alla traduzione” : Anne Weber sull'autotradursi », in Fabio Regattin et Alessandra Ferraro (éd.), *Gli scrittori si traducono. Riflessioni, discorsi e conversazioni sull'autotraduzione da parte di chi la pratica*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2019, p. 132-136.

• Quelle est la fréquence de vos autotraductions ? À partir de et vers quelles langues vous autotraduisez-vous ?

Anne Weber : J'écris une deuxième version de chacun de mes livres, disons que je m'autotraduis donc tous les deux ou trois ans. Les petits textes que je peux écrire par ailleurs (pour un journal, rarement, ou à l'occasion d'un prix, p. ex.) ne sont généralement pas (auto)traduits.

Allemande d'origine, vivant en France depuis l'âge de 18 ans, j'ai commencé à publier des livres en langue française et j'ai écrit la version allemande ensuite. Au bout du troisième livre publié, je me suis mise à inverser l'ordre, autrement dit, à écrire d'abord en allemand, et à faire une version française ensuite. Sur le moment, je n'y ai pas trop réfléchi, sinon, peut-être, que cela m'a paru plus naturel. Rétrospectivement, je me l'explique par le besoin que j'avais apparemment de faire un détour par une langue étrangère avant de me rapprocher de ma langue maternelle. On a forcément un rapport beaucoup plus distant avec une langue étrangère, vous ne faites pas corps avec elle, vous la regardez de l'extérieur. Et une certaine prise de distance est absolument nécessaire quand on commence à écrire de la prose (la poésie en introduit plus facilement d'elle-même, me semble-t-il).

• Quelles sont les raisons qui vous ont poussé(e) à vous autotraduire pour la première fois ? Ces mêmes raisons sont-elles encore valables aujourd'hui ? L'autotraduction est-elle aujourd'hui, pour vous, un choix ou une obligation ?

A. W. : La toute première fois, c'était après la publication de mon premier livre en France, aux éditions du Seuil. Ni mes parents ni mes amis en Allemagne ne pouvaient lire le livre que je venais de publier, et ils me posaient des questions, ils auraient voulu pouvoir y accéder. Alors je me suis mise à écrire une version allemande d'abord pour eux, en espérant qu'elle serait publiée un jour, et, par chance, il s'est trouvé très vite un éditeur, Suhrkamp, pour publier ce livre en Allemagne.

Par la suite, c'est une habitude que j'ai prise et que j'ai gardée même

après avoir changé de première langue d'écriture, car je pensais que, pour ces deux langues-là, c'était moi qui étais le plus à même de m'en occuper. Je dois dire tout de suite que, pour ce qui est de la version française, j'ai toujours eu des relecteurs francophones dans mon entourage et je pense que, sans eux, cela n'aurait pas été possible ; je ne suis pas bilingue au sens plein, autrement dit, je n'ai pas grandi avec deux langues. Le français reste pour moi une langue étrangère que j'ai apprise avec passion, et que je continue d'apprendre, mais je n'en aurai jamais la connaissance intime d'un *Muttersprachler* ou *native speaker*. Ce besoin de relecture se fait sentir davantage quand je m'autotraduis que pour les textes écrits directement en français.

Ma motivation pour me traduire moi-même a changé au fil des ans. Au moment de *Ahnen* (*Vaterland* en français) – qui correspond au moment où, au Seuil, on avait décidé de publier ce nouveau livre dans la collection de littérature étrangère, alors que tous mes précédents livres avaient été publiés en littérature française, donc sans la mention « traduit par », ce que j'ai vécu d'ailleurs un peu comme une expulsion, mais une expulsion plutôt prestigieuse puisque je me retrouvais tout à coup avec des grands noms de la littérature du monde entier –, au moment, donc, de *Ahnen* (*Vaterland*), j'avais atteint un point où j'aurais bien voulu que quelqu'un d'autre s'occupe de traduire ce livre, d'autant que j'étais devenue un écrivain allemand, mais, au Seuil, on a préféré que ce soit moi qui me traduise. Alors j'ai continué. Mon envie d'arrêter, au moins provisoirement, l'autotraduction, était due à l'effort extraordinaire que cela demande, quand on vient de terminer un manuscrit auquel on a travaillé longtemps, de le recommencer, en quelque sorte. De le recommencer différemment. Quand on vient d'achever un texte, on éprouve le besoin de l'abandonner à d'autres, de le laisser vivre sa vie. Il y a quelque chose de presque masochiste dans le fait de recommencer un manuscrit aussitôt après l'avoir terminé. Car l'autotraduction est une pratique impitoyable, elle vous met le nez sur vos propres faiblesses, vos tics, sur l'imperfection de vos phrases. Vous croyiez avoir réussi quelque chose ? Eh bien non, certaines phrases sont bancales, il y a des incohérences dont vous ne vous étiez pas aperçu, trop de pathos par-ci, trop de jeux de mots anodins par-là. En tant que traducteur, vous voyez tout cela mieux que l'auteur (que vous

êtes par ailleurs), mieux que le lecteur – qui, de toute façon, passe très vite –, mieux aussi que l'éditeur, censé être plus attentif. L'auto-traduction vous contraint à regarder votre propre texte à la loupe – et vous n'êtes pas toujours ravi de ce que vous découvrez.

Alors, ce qui me rend cette pratique malgré tout supportable, et même peut-être nécessaire, c'est que, petit à petit, j'ai commencé à m'en servir pour retravailler l'original, qui n'est pas encore publié quand je me mets à me traduire, et qui peut donc encore être modifié. Ce qui fait qu'il y a un mouvement dont le lecteur – ou l'universitaire chercheur – ne s'aperçoit pas : au départ, la deuxième version a tendance à s'écarter de la première, mais comme cette première version est modifiée au fur et à mesure, elle finit par se rapprocher de la deuxième et, à la fin, on a sans doute l'impression que je reste assez fidèle à l'original, alors qu'en réalité, et paradoxalement, c'est plutôt l'original qui est fidèle à la traduction.

• Vous est-il arrivé d'être traduit(e) par quelqu'un d'autre, en d'autres langues ou dans celle(s) vers laquelle/lesquelles vous vous traduisez ? Comment avez-vous vécu cette expérience ?

A. W. : Je ne suis pas traduite dans beaucoup de langues, mais p. ex. *Luft und Liebe* (*Tous mes vœux*) a été traduit en néerlandais et c'est une expérience qui ne m'a laissé que de bons souvenirs puisque je ne lis pas du tout cette langue, pourtant proche de l'allemand, et que je n'ai pas cherché à savoir si la traduction était réussie ou non.

Une des raisons pour lesquelles je me traduis moi-même est qu'en principe, je n'ai pas une confiance totale dans les traducteurs, je sais trop les compromis qu'ils sont amenés à faire, à quoi ils sont contraints de renoncer parfois puisqu'ils n'ont pas la liberté de s'écarter résolument de l'original comme je peux le faire, moi, en travaillant sur mon propre texte. La liberté du traducteur professionnel est très relative. Mais, autant je redouterais d'avoir à relire une traduction d'un de mes livres dans une langue que je connais, autant, pour les autres langues que j'ignore totalement, je suis obligée de faire confiance aux autres, en me disant qu'ils ont dû faire ce qu'ils ont pu, à l'intérieur des exigences de fidélité qui sont les leurs, et cette confiance aveugle a aussi quelque chose de reposant.

• **Avez-vous traduit d'autres auteur(e)s que vous-même ? En cas de réponse affirmative : avez-vous travaillé de la même manière dans les deux situations ?**

A. W. : J'ai traduit de nombreux auteurs autres que moi-même, de français en allemand mais surtout de l'allemand au français, et : non, ce n'est pas du tout la même façon de travailler, justement à cause des limites plus étroites qui sont fixées au traducteur professionnel. Contrairement à moi quand je m'autotraduis, le traducteur professionnel n'a pas la possibilité de modifier l'original. C'est pourtant ce qu'il faudrait faire ou en tout cas ce que les traducteurs doivent avoir envie de faire, bien souvent. Car un traducteur rencontre en gros deux sortes de difficultés : celles qui sont liées à la différence entre les langues et à la complexité ou l'obscurité de certains textes, puis celles qui sont dues aux défauts – disons – d'un texte, à un style vaseux, confus, pseudo-poétique, et cætera. Il me semble que le traducteur arrive assez bien à faire la différence. Il peut passer un temps fou, en s'énervant prodigieusement, à traduire une phrase qui ne tient pas debout dans l'original – mais, à la fin, il doit quand même trouver une solution qui ne s'en éloigne pas trop. C'est tout à fait différent quand on s'autotraduit – quand on s'autotraduit à temps, en tout cas, pour revenir sur l'original. Et même concernant la première sorte de difficultés, inhérentes à la différence entre les langues et à la part d'obscurité propre à la littérature, le traducteur professionnel a les mains liées. On attend de lui une fidélité qu'on n'attend jamais d'un auteur qui se traduit, qui peut prendre toutes les libertés possibles.

C'est donc vraiment un travail assez différent. Je qualifierais néanmoins la deuxième version de traduction et non de réécriture parce que je ne recrée pas tout de mémoire, sans regarder l'original, mais que je procède bien comme un traducteur, en avançant phrase par phrase (même si je peux, contrairement à lui, en sauter ou en rajouter à ma guise).

• **Quelles sont les conditions matérielles de vos autotraductions ? Comment travaillez-vous, dans quel ordre, avec quels outils ?**

A. W. : Je commence la deuxième version pratiquement aussitôt après avoir terminé la première, en me servant de dictionnaires monolingues et bilingues, aujourd'hui essentiellement sur Internet.

• Quel était votre souci principal pendant l'autotraduction ? Le respect du texte-source et de l'auteur(e) que vous avez été lorsque vous l'avez écrit, ou bien le public-cible du nouveau texte ? Ces préoccupations ont-elles eu un effet sur votre pratique de l'autotraduction ? Si oui, de quelle manière ?

A. W. : Ma principale préoccupation est d'aboutir à un deuxième manuscrit qui soutienne la comparaison. Je ne suis pas sûre d'y arriver – il me semble que la première version reste la plus belle, quelle que soit la langue, parce qu'elle a été conçue à partir de rien, c'est une voix qui s'élève dans le vide, alors que la deuxième en est toujours réduite à essayer de faire aussi bien. Elle connaît le chemin qui a été tracé, les repères sont là. Est-ce qu'on peut vraiment recréer la musique, le rythme d'une phrase ? On peut essayer. On peut faire aussi bien que possible, mais *à partir d'une phrase, d'un paragraphe donnés*. L'esprit est entravé par ces mots qui préexistent, c'est ainsi que je le ressens, en tout cas. Bien entendu, je m'efforce de me libérer de ces entraves, de faire en sorte que ces deux textes soient comme des faux jumeaux, proches, mais différents. Mais je garde toujours un attachement particulier à la première version.

Bien sûr, il m'arrive aussi de penser au lecteur, en particulier quand je fais allusion à une réalité qui existe dans un pays et pas dans l'autre ; j'adapte alors le texte en conséquence.

• Quels sont les aspects positifs, lesquels les négatifs, de l'autotraduction, tant du point de vue textuel que du point de vue pratique ?

A. W. : L'avantage, c'est qu'on garde la maîtrise entière de cette transmutation. On ne sait peut-être pas toujours ce qu'on a « voulu dire » (je ne suis pas sûre qu'un écrivain ou un poète veuille toujours dire quelque chose), mais on sait dans quel état d'esprit on l'a dit, ou plutôt écrit, et si on se pose des questions sur d'éventuelles « intentions » ou obscurités, on a l'auteur sous la main pour l'interroger.

Ce texte qui est là, c'est soi-même, c'est la chair de votre chair. Un traducteur professionnel, quand il se met à l'ouvrage, se penche sur un corps et un esprit étrangers – avec lesquels il se sent une affinité, dans le meilleur des cas, mais qui lui sont et resteront profondément étrangers.

Les inconvénients, pour moi, résident surtout dans le fait que c'est une tâche vraiment assez ardue, ingrate, comme je l'ai dit plus haut. Quant au résultat : il faudrait que je voie une fois ce que cela donnerait si un de mes livres était traduit en français par quelqu'un d'autre. Je me dis jusqu'ici que je suis la personne la mieux placée pour le faire, mais peut-être est-ce un leurre ?

Anne Weber, née en 1964 à Offenbach, en Allemagne, vivant à Paris depuis 1983, est auteure et traductrice. Elle traduit du français en allemand (entre autres Pierre Michon et Marguerite Duras) et de l'allemand en français (entre autres Wilhelm Genazino et Sibylle Lewitscharoff). Anne Weber écrit en français et en allemand. La plupart de ses ouvrages en français sont publiés au Seuil. Depuis 1998, sont sortis Ida invente la poudre, Première personne, Cerbère, Cendres & métaux, Chers oiseaux, Tous mes vœux, Auguste et Vallée des merveilles. Le roman Vaterland, dont il est surtout question ici, est sorti en 2015. Ensuite sont parus Kirio, en 2017, et Annette, une épopée en 2020.

Effetto notte /
Nuit américaine :
une réflexion
sur la créativité
dans la pratique
de l'autotraduction
chez Pierre Lepori

MARIE-CHRISTINE JULLION
ILARIA CENNAMO

Cet article vise à analyser les éléments stylistiques et linguistiques qui caractérisent le roman de Pierre Lepori *Effetto Notte* et son autotraduction en français *Nuit américaine*, et à mettre en valeur la créativité de l'opération d'autotraduction par l'auteur.

Ainsi, seront analysées les stratégies de recréation qu'il adopte afin d'assurer l'équivalence textuelle et pragmatique du roman dans les deux langues. On présentera, tout d'abord, le thème central du roman et ses principaux éléments stylistiques, afin de dévoiler les différentes stratégies mises en œuvre pour passer de l'italien au français.

L'auteur réalise dans l'autotraduction française une véritable réécriture de son roman : reformulation des contenus, omissions et ajouts de phrases, choix de registres différents, introduction et adaptation d'allusions et de références culturelles. Cette recréation stylistique et linguistique conserve néanmoins dans les deux langues les caractéristiques liées à l'histoire du protagoniste, Alex : un voyage atypique, sans points de repère, dans un croisement de vies qui se racontent.

Le thème du roman : la réalité et ses filtres

Le titre du roman dans ses deux versions linguistiques représente la première clé de lecture de cette histoire. Lepori a choisi de rendre hommage au film de François Truffaut de 1973 dont le titre, *La Nuit américaine* (*Effetto notte* en italien), évoque la technique cinématographique du « tournage en nuit américaine », qui consiste à créer une ambiance nocturne artificielle par le biais d'un filtre bleu directement placé sur l'objectif de la caméra pendant le tournage. *Nuit*

américaine (et *Effetto notte*) est aussi le nom de l'émission radio-phonique nocturne animée par Alex jusqu'au jour où un malaise le force à prendre une pause. L'histoire d'Alex se mêle à celle des personnes qui interviennent dans son émission radio derrière le filtre de la nuit, pour se libérer d'un poids, avouer un amour ou un regret, raconter leur vie dans l'anonymat. C'est peut-être la confusion de toutes ces voix anonymes qui empêche Alex de retrouver la sienne. Tout au long d'un voyage dont la destination précise n'est jamais mentionnée, Alex sera le regard qui donne à voir la réalité qui l'entoure, les lieux qu'il traverse, ses rencontres du présent et du passé. Pour reprendre les mots employés par l'auteur lors de la présentation de son roman à l'Institut suisse de Milan le 13 juin 2019, il s'agit d'un « méta-roman » : un roman qui s'exprime à travers des récits, une narration dans la narration.

Les traits stylistiques du roman

Une polyphonie fragmentée

Le roman se caractérise par une structuration fragmentée, qui s'articule autour d'une succession de paragraphes de deux à six pages environ, constituant les unités de sens de l'histoire : ces portions de réalité diurne et nocturne permettent au lecteur de recomposer le puzzle de l'histoire du personnage. Dès le début du roman, le récit d'Alex est écrit en caractères romains, tandis que les voix des auditeurs qui participent à *Effetto notte* / *Nuit américaine* apparaissent en italique. Cette distinction typographique, formelle, se retrouve dans les deux versions linguistiques.

Vede Alessandro, non è che mi lamenti, non mi manca niente, ho un lavoro, degli amici – non tanti ma abbastanza – non sono un emarginato – un... – è sempre così difficile in città, vero? però mi pare di andare a poco a poco alla deriva. Quando mi ha lasciato, non ci pensavo, anzi ero libero, una liberazione, sì.

Vous voyez, Alexandre, je ne peux pas me plaindre. Je ne manque de rien. J'ai un boulot, des amis – pas beaucoup, d'accord, mais quand même – je ne suis pas à côté de la plaque... bien sûr, dans une grande ville, ce n'est pas toujours... facile. Pourtant, j'ai l'impression d'aller à la dérive. Quand elle m'a quitté, j'y pensais pas. Au contraire, je me suis senti libre, c'était une libération, vraiment.

<p><i>Un malore, niente di più, ma forse stai un po' esagerando. Cosa ne pensi ?</i></p> <p>Cosa ne pensava? Non un grand-ché. In quel momento, a dire il vero, tentava soprattutto di sfuggire allo sguardo indagatore del capo – detto la iena, in redazione, e non a caso –, sopraffatto dal senso di colpa.</p>	<p><i>Un malaise, ça arrive à tout le monde, ne t'en fais pas. C'est vrai que tu travailles trop, non ? Qu'en penses-tu ?</i></p> <p>Qu'en pensait-il ? Rien, ou pas grand-chose, en l'occurrence. Surtout, il essayait de ne pas croiser le regard de son chef, narquois et inquisiteur ; on l'appelait la hyène, dans les corridors de la rédaction (c'était bien trouvé).</p>
---	--

Tableau 1.

Il suffit de lire les premières lignes du roman dans ses deux versions pour percevoir la créativité qui caractérise le processus d'auto-traduction de P. Lepori. Dans le premier extrait du tableau 1, le discours est chaque fois authentique, fluide et naturel et, tout en contenant des éléments de différenciation expressive d'une langue à l'autre, le récit s'avère représentatif de son énonciateur, dont la personnalité, l'attitude et le ressenti sont équivalents dans les deux langues. Cette « équivalence pragmatique » est assurée notamment par l'emploi de discours conformes à l'usage oral, tant en italien qu'en français, qui contribuent à créer l'impression d'une conversation spontanée, effet renforcé par la ponctuation qui est justement revisitée d'une langue à l'autre. Le deuxième extrait du tableau 1 montre comment l'alternance entre caractères romains et italiques rend possible la coprésence de plusieurs voix dans un même paragraphe : ici, celle du chef d'Alex et celle du narrateur qui raconte le ressenti d'Alex. Le tableau 1 dans son ensemble permet d'observer l'emploi de tournures discursives typiques de l'oralité dans les deux langues : par exemple, « non è che mi lamenti », « non ci pensavo, anzi », « mais quand même », « ne t'en fais pas » ; les emplois phatiques comme « vero ? » à la fin d'une question, « ...bien sûr », ou encore « una liberazione, sì » – « c'était une libération, vraiment » visent à établir une connexion vis-à-vis de l'interlocuteur – et du lecteur.

Avrai anche il tempo di riflettere sulla mia proposta... Prendi un mese di vacanza, **ti rilassi, ci ripensi...** Sono d'accordo con te che non bisogna precipitare le cose, che **la gatta frettolosa fa i gattini ciechi** (risatina) **ma forse, pensandoci con più calma, potresti riconsiderare il tuo rifiuto per il sito...**

Se l'era scordato, il sito! I mesi a resistere per evitare che mettesero **Effetto notte sul web: scaricabile, figurarsi, un podcast!** Per chi non osa star sveglio da mezzanotte alle tre, per chi non è tenuto all'erta dai suoi fantasmi o dal bisogno di una voce, una qualunque, dal bisogno di sentire che l'umanità continua ad esistere nonostante il bianco? Per loro, i diurni affaccendati, perché possono ascoltare le confessioni e le paure degli insonni? **La notte è fatta per la notte, Alessandro non voleva cedere su questo punto, aveva lottato come non gli capitava da anni, si era sfiancato per difendere lo spazio sentimentale ed effimero di una trasmissione unicamente in diretta (chi le faceva più!).**

Tu auras aussi le temps de réfléchir à ma proposition. Tu prends ton mois, **tu oublies un peu le reste, et tu y penses tranquillement.** Je sais qu'il faut encore étudier les détails. **Il vaut mieux faire bien que vite** (petit rire nerveux). **Mais il faut que tu avances un peu, toi aussi... Le futur est sur le web !**

Le web, il ne manquait plus que ça ! Il avait passé des mois à lutter pour éviter qu'on puisse accéder à son émission en différé sur le net. **Nuit américaine ne pouvait pas souffrir cet affront ! Un podcast pour qui ?** Pour ceux qui n'ont pas le courage de rester debout la nuit, de onze à deux heures, ceux qui n'ont pas le sommeil froissé par les fantômes et les regrets et n'ont pas la rage d'écouter une voix dans le noir, n'importe laquelle, de sentir que l'humanité continue d'exister, même dans la mare brune qui engloutit le jour ? Pour les diurnes et les rossards, pour leur donner un accès facile aux aveux des insomniaques ? **La nuit appartient à la nuit** était la conviction d'Alexandre, il ne voulait pas céder sur ce point. Il s'était opposé, cabré même, contre cette volonté de tout rendre disponible, accessible, il sentait comme une mission, sa mission de préserver cet espace éphémère et sentimental, **oui, sentimental !** Et cette contrainte d'une émission en live – comme on n'en faisait plus.

Tableau 2

L'extrait du tableau 2 permet de constater que la mise en équivalence des deux versions du roman passe également par la reformulation des contenus (en gras dans le tableau). Ces reformulations véhiculent un sentiment de frustration, qui se manifeste d'une manière plus explicite dans la version française à travers des éléments de redondance syntaxique (parfois en italique) parmi lesquels : « il s'était opposé, cabré même » ; « tout rendre disponible, accessible » ; « il sentait comme une mission, sa mission », et finalement « cet espace éphémère et sentimental, oui, sentimental ! ».

Une histoire multimédia

L'aspect polyphonique du roman est renforcé par des références à des documents audiovisuels accessibles en ligne, insérées à la fin des récits anonymes des auditeurs. Ces contenus multimédias se prêtent à de multiples interprétations : leur présence pourrait être conçue comme une sorte de bande sonore du « film » mis en mots par chaque auditeur pendant son récit de vie, ou bien comme une forme d'interdiscours qui cherche à tisser le lien entre récits de vie individuelle et ressentis collectifs, voire universels. Dans les deux cas, l'intégration de ces éléments multimédias offre une véritable expérience immersive dans les récits de vie qui composent le roman. L'auteur établit ainsi une relation d'empathie entre le lecteur, Alex et les auditeurs de l'émission *Effetto notte / Nuit américaine* (tableau 3).

Lo so che non dovrei. Telefonare. Adesso mi sdraio, mi senti, mi senti così? Eh oh? Qua. Appoggio la cornacchia, la cornetta qua, lì sul comodino, no sul cuscino, aspetta, mi senti come davvero sì? No, posso. Sì, ce la faccio, parlare. Ho bisogno di parlare, però no, è difficile stare in piedi. È un po' che non capitava. Cioè no, è la seconda sera, la terza. Volevo dirlo a qualcuno anche se mi vergogno come un cane bagnato. Puzzano i cani bagnati, no? No, io non puzzo, cerco di lavarmi, però stasera è stato come ieri sera, come

Je dois pas. Téléphoner, je sais. Je vais me coucher là, tu m'entends, comme ça, c'est comment ? Hé, oh ! Ici. Je pose le cornichon à côté, non, il s'appelle pas comme ça, je pose ce machin à côté de la bouche, sur le coussin, tu m'entends comme ça, oui ? Non, je peux. Oui, j'arrive à parler. Je dois parler, tu sais, mais non c'est pas facile, je ne tiens pas – debout. Ça faisait longtemps, j'avais tenu, mais là, merde, c'est la deuxième, non trois – fois, pas possible. Faut bien que je parle à quelqu'un, honte, j'ai honte comme

<p>dici? Un cedimento, una cappellata, lo so sì. Avevo smesso ma è stato un cedimento, una cappellata. Riesco ancora a parlare. [...]</p> <p>Fabrizio De André, <i>Amico fragile</i>, Vasco Rossi http://bit.ly/2DbpOUL</p>	<p>un chien mouillé. Ça pue les chiens mouillés, non ? Au moins je ne pue pas moi, j'essaie de me laver, mais ce soir, comme hier soir, merde, quoi ? Oui, j'ai craqué, c'est ça, une connerie, je sais, oui. J'ai arrêté, mais j'ai eu un hé... gagement, voilà, on dit comme ça, non ? é-gare!-ment, mais j'arrive à parler. [...]</p> <p>Anne Sylvestre, <i>J'aime les gens qui doutent</i>, Ben Mazué www.bit.ly/2JYe1Oo</p>
---	--

Tableau 3

Le processus de recréation observable dans le tableau 3 concerne à la fois l'articulation d'un discours décousu typique de l'ivresse et l'intégration de l'élément musical à la fin de l'extrait. À cet égard, l'auteur a choisi deux extraits musicaux différents, *Amico fragile* et *J'aime les gens qui doutent*, dont le dénominateur commun est de rendre hommage à la vulnérabilité humaine. Le lecteur peut ainsi se rapprocher de ce personnage dominé par la dépendance à l'alcool et donner un sens à ses mots chancelants, poussés par une profonde tristesse et coincés dans un cercle vicieux.

Les transformations interlinguistiques

En s'autotraduisant de l'italien vers le français, l'auteur opère des transformations interlinguistiques, les unes relevant du registre, les autres du bilinguisme et du biculturalisme de l'auteur.

Le registre

La version italienne du roman est marquée par l'emploi de choix lexicaux recherchés et de syntagmes nominaux atypiques. L'auteur a défini cette recherche comme une opération de *toscanisation* de son style, lui permettant de puiser dans la richesse d'un vocabulaire italien désuet mais enrichissant.

<p>Cosparse di sale le <u>tagliatelle loffie</u> che galleggiavano in una salsa brunastra tra bitorzoletti smunti di cheddar. Nonostante le aborrisse, <u>mangiò</u> coscienziosamente anche le barbabietole in insalata.</p>	<p>Il rajouta du sel aux <u>nouilles gorgées</u> d'une sauce orangée, qui flottaient entre des débris de cheddar blanchâtre. Il <u>décida de manger</u> consciencieusement même la salade de betteraves.</p>
<p>La bocca amara, gli occhi asciugati dall'aria condizionata dell'aereo, Ale <u>ingollò</u> tre quarti della bottiglia di latte acidulo che aveva comprato la sera prima in un <u>dépanneur</u> aperto fino a tardi. Nella luce <u>glauca</u> di pioggia o nebbia, la grande cucina dalle piastrelle color crema e dal <u>mobilio impiallacciato</u> gli parve una sorta di navicella spaziale.</p>	<p>Alex émergea d'un sommeil visqueux, la bouche fielleuse, les yeux brûlés par les heures de climatisation de l'avion. Il <u>vida</u> une bouteille de lait acidulé qu'il avait achetée le soir d'avant au dépanneur ouvert 24 heures sur 24 à un coin de rue. Dans une <u>lumière lugubre</u> de neige mouillée, l'immense cuisine au carrelage crème avec son <u>mobilier en contreplaqué</u> lui donnait l'impression d'une base spatiale à l'abandon, d'une navette où il flottait à la dérive.</p>
<p>Le case si allineavano lungo chilometri di viali, <u>scombiccherate</u>, tutte diverse e con le scale davanti.</p>	<p>Des kilomètres de <u>maisons en briques rouges</u> se suivaient et se ressemblaient, avec leurs escaliers en fer sur la façade.</p>
<p>Si era chiesto per un attimo in che modo potesse sbarazzarsi di quella <u>donna ciarliera</u>, dall'aspetto burroso, estremamente intelligente, attraente addirittura, nonostante l'età e la mole considerevole.</p>	<p>Comment se débarrasser d'elle ? s'était-il demandé en la jugeant <u>trop bruyante et bavarde</u>. Paméla l'attirait pourtant par sa drôlerie vive ; et même son corps onctueux, dépassant avec aplomb toutes les limites édictées par les médecins rabat-joie, lui paraissait sensuel.</p>

Tableau 4

Tout comme en témoignent les exemples soulignés dans le tableau 4, la version française ne conserve pas de particularités comparables au registre italien. En effet, l'auteur adopte essentiellement trois différentes stratégies pour autotraduire les parties plus travaillées de son texte italien :

1. l'adoption d'un lexique correspondant à l'usage standard en langue française : « ingollò »¹ devient « vida » ; la lumière « glauca »² devient « lugubre » ; la femme « ciarliera »³ devient « bavarde » ;

2. l'omission des expressions recherchées qui figuraient dans le texte italien : c'est le cas de l'omission de l'adjectif « smunti » dans le premier exemple, où les « bitorzoletti smunti »⁴ deviennent tout simplement des « débris » ; toujours dans le premier exemple, on peut noter que le verbe « aborrisse »⁵ a été complètement effacé de la phrase française ;

3. la recréation du discours à l'aide d'expressions différentes sur le plan sémantique : dans la version française, les maisons « scombiccherate » (« incongrues, désordonnées ») sont « en briques rouges » et le mobilier « impiallacciato » (« en bois plaqué ») devient plus modestement « en contreplaqué ».

Ces trois stratégies sont parfois compensées par l'adoption d'une tendance opposée (signalée en gras dans le tableau 4), qui consiste à étoffer le texte français par rapport à la version source en italien.

L'auteur utilise en outre des traits bilingues et biculturels afin d'assurer l'équilibre dans son processus de recréation du roman.

Les traits bilingues et biculturels

La version italienne du roman contient parfois des interférences linguistiques qui témoignent du bilinguisme de l'auteur. À cet égard, lors du séminaire sur l'autotraduction que Lepori a tenu le 20 novembre 2019 au département de sciences de la médiation linguistique et d'études interculturelles (SMELSI) de l'Université de Milan,

1 « Ingollare » signifie « avaler rapidement, ingurgiter » : « ingollare » ne correspond pas à l'usage standard en italien, ce verbe étant désormais remplacé par sa variante « ingoiare ».

2 Littéralement : « glauque ».

3 « ciarliero » signifie « bavard » mais ces deux adjectifs ne sont pas équivalents sur le plan de leur usage, l'adjectif italien « ciarliero » étant désormais remplacé par « chiacchierone » ou « pettengolo » dans la langue italienne standard.

4 Littéralement, « smunto » signifie « pâle, émacié, décharné » ; « bitorzoletto » indique un petit morceau bosselé. Dans cet extrait, on pourrait traduire « bitorzoletti smunti » par « de pâles grumeaux ».

5 « abhorrer ».

il a affirmé qu'une partie conséquente de son processus d'autotraduction (et d'édition) est dédiée à l'évaluation de la pertinence de ces interférences, qui ne sont pas systématiquement effacées puisqu'elles sont représentatives du bilinguisme et donc, inconsciemment, de son style d'écriture.

Raffaello: in una diversa situazione e in un altro momento lo avrebbe trovato addirittura simpatico, con quella sua aria da <i>vioux beau</i> , i capelli grigi rasati e il viso ossuto.	Dans une autre situation, il aurait presque pu sympathiser avec lui. Son air de <i>joli garçon</i> , ses cheveux gris rasés, son visage anguleux : un démodé comme lui, il avait tout pour lui plaire.
Alla <i>stagiaire</i> no, a lei non poteva rivolgere nemmeno un pensiero distratto senza sentirsi <i>veramente</i> in colpa, anzi braccato.	À la petite stagiaire qui lui avait fait tant de mal , il ne pensait pas, et s'interdisait toute pensée à son sujet, parce que ça, oui , c'était <i>vraiment</i> au-dessus de ses forces.
E le voci di tutte quelle "persone" nella notte, che esistessero o meno, gli avevano confermato la bontà della scelta di tenere un profilo basso. Un'esistenza a voltaggio moderato. <i>Faute de mieux.</i>	Il avait flotté sans oser nager , bercé qu'il était par les voix de la nuit, par toutes ces personnes qui lui racontaient leur histoire. Il avait existé, lui-même, à travers des murmures, sans que sa voix propre n'arrive plus à se déployer.

Tableau 5

Si la version italienne du roman s'enrichit de choix lexicaux recherchés (cf. tableau 4) ainsi que d'expressions francisées (cf. tableau 5), le roman français est loin d'en être une version simplifiée. L'auteur s'amuse à y intégrer des ajouts (en gras dans le tableau 5), qui contribuent à lui donner une allure par moments différente, mais certainement tout aussi originale sur le plan expressif (cf. tableau 6).

<p>Aspetta, è caduta la cornacchia, bestia sono, hai sentito il tonfo? Hi hi. È caduta sotto il letto, guardo sotto e ci sono <u>i mostri</u>, hii ci sono i mostri come quando.</p>	<p>Oups, désolé, il est tombé le cornichon, 'u m'entends, souslelit, hiii, je cherche je cherche, y a le Lustucru... Pfff ! C'est bon, je l'ai, tu m'entends ?</p>
<p>Potrei chiamarlo, ma è passato così tanto tempo e non sono sicura che si ricordi di me, <u>delle trecce bionde gli occhi azzurri e poi, non rida!</u></p>	<p>J'ai pensé à lui et je me suis dit que je voudrais mourir main dans la main avec Dago. Sûr qu'il vient si j'l'appelle, enfin, s'il se souvient de moi, de nos chansons d'amour, <u>Au nord c'était les corons...</u></p>
<p>Anche la radio si era spenta, Raffaello aveva ringraziato Luca, era andato a posare sul tavolo del sesto piano la pila di dischi che Max gli aveva preparato per il giorno dopo ed era tornato tranquillamente a casa, dove una certa donna, certi bambini biondicci, dormivano da qualche ora. <u>Tutti a nanna.</u> E lui solo, Ale, sveglio altrove, viveva e pensava, non esisteva per nessuno. Questa sensazione gli procurava un certo sollievo.</p>	<p>La radio avait cessé ses émissions, Raphaël venait de remercier Lucas, avant d'aller poser sur le bureau du sixième étage la pile des CD que Max lui avait préparés pour le jour suivant, et prenait maintenant le chemin de la maison, où une femme aux cheveux oxygénés, des enfants trop lisses, <u>dormaient depuis quelques heures déjà. Il se dit qu'à la faveur de leur sommeil,</u> il n'existait à présent pour personne. Cette sensation lui procurait un soulagement imprévu.</p>

Tableau 6

Les exemples qui figurent dans le tableau 6 visent à mettre en avant le biculturalisme intrinsèque au processus d'autotraduction de Lepori. Tout comme dans les cas précédemment observés, on peut noter que l'auteur n'adopte pas de stratégies de différenciation nettes dans le but de démarquer une version par rapport à l'autre, il recherche plutôt un état d'équilibre global entre les deux versions.

Les trois extraits ci-dessus se caractérisent par la présence de

« culturèmes ». Tout d'abord, la référence à Lustucru, la marque française célèbre pour ses pâtes, qui dans les années 80 a fait l'objet d'une publicité où de sympathiques monstres verts s'avéraient être des « fêlés des pâtes »⁶. Cette référence culturelle française n'aurait peut-être pas été comprise immédiatement par le lecteur italophone, pour lequel Lepori a imaginé tout simplement des « monstres sous le lit ». Ce qui est intéressant, c'est que l'auteur arrive à véhiculer une image équivalente du locuteur : un auditeur ivre, en pleine régression de comportement, s'exprimant presque comme un enfant.

Ensuite, l'auteur opère une adaptation culturelle originale en remplaçant l'allusion à la « canzone del sole » de Lucio Battisti – la bande sonore par excellence des amours d'été de l'Italie des années 70 – par une référence à la chanson « Au nord c'était les corons » de Pierre Bachelet. Cette chanson française, très connue de tous les supporters lensois de football, possède le pouvoir à la fois de faire voyager le lecteur francophone dans le Nord de la France et de faire naître un sentiment nostalgique de solidarité vis-à-vis du travail des mineurs dans ces régions. On assiste ici à un changement de décor : dans le roman italien, on plonge dans le souvenir doré d'un amour d'été au bord de la mer, tandis que dans le roman français on voit un paysage aux couleurs plus froides, celles de la mer du Nord ou peut-être celles des quartiers populaires de ces régions industrielles.

Enfin, le troisième extrait permet d'observer une autre typologie de modification, qui concerne l'identification d'imaginaires socio-culturels associés aux usages langagiers. L'expression italienne « Tutti a nanna⁷ » fait écho à la vie familiale, et indirectement aux comptines pour endormir un bébé. L'introduction de cette expression dans le paragraphe italien a le mérite de marquer davantage le contraste entre les soirées en famille dont bénéficient les collègues d'Alex, et les soirées solitaires du protagoniste, qui lui procurent un soulagement apparent. Ce contraste est recréé dans le roman français grâce à l'ajout d'une phrase (en gras dans le tableau 6) qui sou-

6 Comme en témoigne la vidéo suivante, accessible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=n64onwxB4FU> (consultée le 28 mai 2020).

7 Dont l'équivalent pourrait être : « Allez, tout le monde au lit ! » ou bien : « Allez, on fait dodo maintenant ! »

ligne l'écart existant entre la solitude issue de sa vocation professionnelle (« Il se dit ») et la tranquillité de la vie de famille de ses collègues (« leur sommeil »).

Conclusion

Loin de prétendre à l'exhaustivité, notre analyse a été conçue dans l'objectif de mettre en valeur la recomposition stylistique et linguistique qui caractérise le processus d'autotraduction de Pierre Lepori. Sur la base des transformations observées, nous souhaitons souligner que la recréation du roman *Effetto Notte* en langue française vise à répondre, tout d'abord, à un double souci de pertinence : la pertinence vis-à-vis du roman tel qu'il a vu le jour dans sa langue source (aussi bien sur le fond que sur la forme), et la pertinence vis-à-vis de la culture dans laquelle s'inscrit la deuxième version du roman. Pourtant, la pertinence tout court ne suffit pas toujours à assurer l'authenticité du discours. C'est pourquoi, par moments, les écarts entre les deux versions du roman se creusent, et les transformations prennent des proportions plus importantes. En effet, l'autotraduction de ce roman implique, plus précisément, la mise en place d'une véritable opération de médiation interculturelle visant à recréer des images, à reformuler des contenus ou à omettre des parties du texte.

Nous envisageons de pousser notre réflexion plus loin dans le cadre d'une démarche comparative centrée sur l'autotraduction des deux romans de Pierre Lepori *Come cani* et *Effetto notte*, afin de vérifier si l'auteur met en place des stratégies comparables pour résoudre des problèmes d'équivalences d'ordre interculturel ou bien s'il s'agit d'un processus stratégique ciblé, qui se redéfinit au cas par cas.

Références bibliographiques

- Baker M., *In other words. A coursebook on translation*, Second Edition, Routledge, 2011.
- Bertrand Y., *Que faire des interjections ?* In « *Linguistica Palatina* » 29, pp.1-43, Paris : Université de Paris IV Sorbonne, 1980.
- Charaudeau P., « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux », in Boyer H. (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Combes A., « La traduction des référents culturels dans les textes œnotouristiques », Linneuniversitetet, Magisteruppsats, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:628335/FULLTEXT01.pdf>

De Gioia M. et Marcon M., *L'essentiel de la médiation. Le regard des sciences humaines et sociales*. Bruxelles, Peter Lang, 2019.

Dorsa L., « Autotraduzione e (non)identità nella scrittura bilingue di Pierre Lepori Analisi del romanzo *Come cani / Comme un chien* », Université de Genève, Faculté de Traduction et d'Interprétation, 2016.

Grutman R., « Self-Translation », in Mona Baker, Gabriela Saldanha, (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, pp. 257-259, 2009.

Jullion Marie-Christine, Cennamo Ilaria « Pierre Lepori, *Come cani / Comme un chien* : une réflexion entre style auctorial et bilinguisme dans la pratique de l'autotraduction », in *Momenti di Storia dell'autotraduzione* Gabriella Cartago et Jacopo Ferrari (dir.), LCM Lingue Culture Mediazioni/Languages Cultures Mediation, La Collana – The Series, pp. 113-131, LED (Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto), Milan, 2018.

Ladmiral J.-R., « La traduction, phénomène interculturel et psychorelationnel ». *Meta* 55 (4) : 626-641.

Lungu-Badea G., « Remarques sur le concept de culturème », in *Translations*, Vol.1, De Gruyter Open, <https://www.degruyter.com/view/trans.2009.1.issue-1/trans-2014-0003/tran-2014-0003.xml>

Maingueneau D., *Discours et analyse du discours. Introduction*, Armand Colin, Paris, 2014.

Oustinoff M., *Bilinguisme d'écriture et autotraduction. J. Green, S. Beckett, V. Nabokov*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Roberts R. & Pergnier M. *L'équivalence en traduction*. *Meta*, 32(4), 392-402, 1987.

Sperti V. « L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, <http://journals.openedition.org/rief/1573>

Vischerl M., « La traduction comme déstabilisation ? Écriture bilingue et autotraduction dans l'œuvre de Pierre Lepori », *Parallèles* – numéro 26, décembre 2014.

Le roman

Lepori Pierre, *Effetto notte*, Effigie, Milan, 2019.

Lepori Pierre, *Nuit américaine*, Éditions d'en bas, Lausanne, 2018.

GARY SE TRADUIT¹

NANCY HUSTON

1.« Gary se traduit », in *Plaid*, « Kaléïdoscopage des lointains », n° 7, juin 2001, p. 3-14.

J e suis bien placée pour savoir que lorsqu'on change de langue, il se produit un léger déplacement existentiel : on n'est pas tout à fait la même personne et il est dès lors normal, si l'on est écrivain, qu'on n'ait ni le même style, ni exactement les mêmes choses à dire. Comme on le sait, Romain Gary a écrit l'essentiel de son œuvre littéraire dans sa quatrième langue (le français, appris après le russe, le polonais et le yiddish), mais aussi plusieurs livres directement en anglais : *Lady L.*, *The Ski Bum (Adieu Gary Cooper)*, *The Gasp (Charge d'âme)*, et peut-être *White Dog (Chien blanc)*. Paul Pavlowitch affirme que ceux-ci sont « curieusement plus libres » que les livres écrits en français. Gary les a traduits lui-même, et a pu observer à cette occasion : « La version française de chacun de mes romans anglais est au fond un peu un autre roman. J'ai avec la langue française un rapport tout à fait libre et j'ai souvent voulu la bousculer, lui faire prendre des tournures sciemment adoptées du russe ou du polonais, ou de l'anglais. Mais, chaque fois, quelque cuistre pédant de critique me reprochait de ne pas savoir le français, alors j'y ai renoncé, un peu par fatigue. » (Entretien avec K.A. Jelenski, *Biblio*, mars 1967). Il n'y a renoncé, à vrai dire, que provisoirement : jusqu'à ce que l'invention d'Émile Ajar lui permette de *thématiser* cette apparente maladresse vis-à-vis de la langue française correcte.

Surtout, Gary a suivi de près les traductions de ses livres du français en anglais et inversement ; il a assuré lui-même d'autres traductions, parfois sous pseudonyme. Ainsi de *Promise at Dawn* et de *Talent Scout*, tous deux parus en 1961 aux États-Unis avec la mention « traduit du français par John Markham Beach » : traducteur

qui, comme le signale J-F. Hangouët dans *Plaid* n° 3, « serait bien le seul traducteur anglais de Gary qui n'ait pas l'expérience d'autres traductions, qui n'ait pas de références prestigieuses ». On relèvera que 1961 est l'année qui suit la rencontre de Gary avec Jean Seberg, que la traduction de *Jean* en anglais c'est *John* et que *Beach*, plage n'est pas sans rappeler le *Se* de *Seberg*.

Une analyse systématique des différences entre les versions française et anglaise des romans de Gary est un sujet digne d'une thèse d'État ; appelons de nos vœux l'universitaire bilingue capable et désireux d'entreprendre ce travail de titan. Pour ma part, dans la foulée de mon travail sur *Tombeau de Romain Gary* au milieu des années 90, j'ai passé un moment à comparer *La Danse de Gengis Cohn* (France, 1967) et sa traduction anglaise, assurée par l'auteur avec l'aide de Camilla Sykes, *The Dance of Gengis Cohn* (USA, 1968).

On se souvient que ce livre date de l'époque où, suivant sa visite à Varsovie avec Jean Seberg (1966), Gary « faisait feu de tout son être » (Paul Pavlowitch). Il aurait halluciné, pendant une visite du Musée de l'Insurrection, la main d'un juif sortant d'une bouche d'égout, et se serait évanoui, restant trois heures sans connaissance... Le génie verbal de ce livre est débordant, presque délirant. On sent l'urgence du désespoir dans cet humour volubile, décapant, qui ne craint rien car l'auteur n'a plus rien à perdre. On sent effectivement les prémices d'Émile Ajar. On sent aussi, et c'est cela le plus intéressant pour ceux qui cherchent à comprendre les motivations profondes de Romain Gary, le souci à chaque instant, à chaque phrase, presque à chaque mot, de s'adresser à des lecteurs spécifiques pour les bouleverser, les faire rire et pleurer, les faire *réfléchir* surtout.

On peut déjà s'émerveiller de la quantité de travail qu'aurait représentée la simple traduction de ce livre complexe, foisonnant, bourré de références historiques et culturelles. Mais, loin de s'en tenir là, Gary s'est livré à une véritable ré-écriture du livre, visiblement en fonction du public différent auquel il s'adressait.

Voici la table des matières des deux versions, française et anglaise, de *La Danse de Gengis Cohn* :

- I. Je me présente
- II. Le mort saisit le vif
- III. Je tiens à préciser un point d'histoire
- IV. Le rire est le propre de l'homme
- V. Les crimes de la forêt de Geist
- VI. Ça sent le chef-d'œuvre
- VII. Le mystère s'épaissit
- VIII. Deutschland, ein Wintermärchen
- IX. Schwarze Schickse
- X. Leçon de poésie dans un parc
- XI. Un cœur simple
- XII. Le retour aux sources
- XIII. Elle est au-dessus de mes moyens
- XIV. Une nymphomane
- XV. Le « dibbuk »
- XVI. La danse de Genghis Cohn
- XVII. On nous l'avait caché
- XVIII. Il lui faut un homme providentiel
- XIX. L'un dans l'autre
- XX. Les trous juifs
- XXI. La princesse de légende

- XXII. Un couple parfait
- XXIII. Frère océan
- XXIV. Tous les impuissants
- XXV. Le Bouc
- XXVI. De Gaulle m'a salué
- XXVII. La Mort en panne
- XXVIII. Encore des natures d'élite
- XXIX. Schwarze Schickse
- XXX. Schwarze Schickse (suite)
- XXXI. Elle a le goût du chef-d'œuvre
- XXXII. Le Beau Danube bleu
- XXXIII. Le miracle allemand
- XXXIV. Le petit absolu
- XXXV. La vache terrestre et le taureau céleste
- XXXVI. Le son du cor au fond des bois
- XXXVII. Le bouc et la Joconde
- XXXVIII. L'amour, ça se fait tout seul
- XXXIX. Le bouquet
- XL. En tenue léopard
- XLI. Colonel Cohn
- XLII. Et si je refusais ?
- XLIII. Schwarze Schickse (suite sans fin)
- XLIV. In the baba

1. *Allow me to introduce myself*
2. *A Yiddle with a Fiddle*
3. *On a point of history*
4. *The élite*
5. *The murder of the forest of Geist*

6. *The mystery deepens*
7. *Deutschland, ein Wintermärchen*

8. *Culture*
9. *A simple soul*
10. *The Return to the sources*
11. *She is beyond my means*
12. *A Bloody nymphomaniac*
13. *The Dybbuk*
14. *The dance of Genghis Cohn*
15. *The Blinkers*
16. *Tjou, Tjou, Tjou*

17. *The Jewish Holes*
18. *The Princess of Legends, the Madonna of the Frescoes*
19. *A Perfect Couple*

20. *Inside*
21. *Billy Goat*
22. *De Gaulle came here*
23. *Death has a flat*
24. *The Elite once more*
25. *Schwarze Shikse*
26. *Schwarze Shikse (cont.)*
27. *She has a taste for masterpieces*
28. *The Blue Danube*
29. *The German miracle*
30. *The Little Absolute*
31. *The terrestrial cow and the celestial bull*
32. *A Sound of hunting*
33. *The Goat and the Mona Lisa*
34. *You can make love all by yourself*
35. *The Trap opens*
36. *A Mensh*
37. *Colonel Cohn*
38. *The Finishing touch*
39. *Schwarze Shikse (concluded)*
40. *Next please*

Pour résumer : quatre chapitres en français qui ne figurent pas du tout dans la version anglaise, et de nombreux changements dans les intitulés des chapitres, qui correspondent à des changements dans le contenu. Relevons, pour les non-anglophones, les titres anglais qui ne correspondent en rien à leur répondant en français : 2. « *A Yiddle with a Fiddle* » fait allusion aux violonistes juifs, thème garyen de prédilection (cf. notamment *Les Enchanteurs*, où ils jouent un rôle important) ; 16. « *Tfou, Tfou, Tfou* » – expression de dégoût, en yiddish, (onomatopée de l'action de cracher) très usitée dans les milieux juifs américains ; 18. ajout de « La Madone des fresques » ; 20. remplaçant et « Frère océan » et « Tous les impuissants », le chapitre « *Inside* » (« À l'intérieur ») ; 35. « *The Trap Opens* » – « Le Piège s'ouvre », au lieu de : « Le bouquet » ; 36. « *A Mensh* » – yiddish pour « un homme, un vrai », au lieu de « En tenue léopard » ; 38. « *The Finishing touch* », « La touche finale », au lieu de : « Et si je refusais ? » ; 40. « *Next please* », « Au suivant », au lieu de « In the baba » qui, signifie, comme chacun sait, « Dans le mille » ou « en pleine poire » !

C'est ce dernier chapitre, XLIV dans la version française et 40 dans l'anglaise, que j'ai scruté ligne par ligne pour en relever les différences. Des pages entières de la version française manquent dans la version anglaise et *vice versa*. Mais, même quand les passages correspondent à peu près, les menues différences sont nombreuses et significatives.

Voici quelques exemples...

Nous sommes dans l'inconscient de l'écrivain, jonché des débris de l'Histoire humaine, où se poursuit un dialogue entre Lily (la vie), qui tente désespérément de connaître la jouissance, et Florian (la mort).

Exemple I

- v.f. – C'est pour moi qu'ils font ça ?
 – Mais oui, ma chérie. Ils te donnent tout ce qu'ils ont.
 – Comme c'est beau, comme c'est grand ! Comme ils sont inspirés !
 – Tu les inspires énormément, ma chérie. Ils te donnent vraiment le meilleur d'eux-mêmes.

- v.a. *"Florian, are they doing all this for me?"*
"Naturally, luv. They want nothing more than to make you happy."
"What fire! What eagerness!"
"That's known as virility, peach. Great stuff."

Seule la version anglaise suggère que « le meilleur d'eux-mêmes », la source de l'inspiration littéraire, n'est autre que la virilité, terme négativement connoté dans le panthéon des valeurs garyennes.

- v.f. – Oh, le joli petit chien !
 – Allons, ma chérie, allons. On ne peut pas tout avoir...

Échange supprimé de la v.a., peut-être pour tenir compte du puritanisme ambiant ?

- v.f. – Qu'est-ce que c'est, Florian, ce monsieur ?
 v.a. *"Florian, who is that gentleman, who looks so full of hate?"*

L'aspect de l'homme « rempli de haine » est absent de la v.f.

- v.f. – Quel monsieur ? Il n'y a pas de monsieur. C'est un écrivain. Il essaie de t'oublier, ma chérie. Il t'aime.
 v.a. *"What gentleman? This is not a gentleman. This is a writer, luv. He is trying to get rid of you, luv, of you and all your History. He's trying to get you out of his system, together with your Jews, your Nazis, and all the rest. Passion, see? He loves you, see?"*

Ici encore, la v.a. est beaucoup plus explicite : si l'écrivain cherche à « oublier » la vie, c'est pour se débarrasser de l'histoire humaine, avec ses juifs, ses nazis et tout le reste.

- v.f. – Tiens ! Mais alors, s'il m'aime...
 – Non, ma chérie. Je te dis que c'est un écrivain. Tout ce que ça donnera, c'est encore de la littérature.
 v.a. *"Truly?"*

"Well, anyway, he loves you as long as he can make literature out of you, peach. He is a pro."

"But then, if he truly loves me, can't he and I...?"

"No, peach. You've had him and he's had you."

"And...?"

"Nothing. Some more literature. A few literary prizes. He can't do a thing for you, peach."

La v.a., nettement plus cynique que la v.f., précise que l'écrivain ne peut faire jouir Lily ; elle l'a déjà eu et il l'a déjà eue, et ça n'a rien donné, rien que des prix littéraires...

v.f. – Qu'est-ce qu'il fait, dans une bouche d'égout ?

– Il cherche l'inspiration, ma chérie.

v.a. *"What's he doing, lying there next to a sewer?"*

"He's seeking inspiration, peach."

"What for?"

"He'll probably write another book about you, luv. A book, that's all the satisfaction you can get out of them writers."

"They're lousy lovers."

Pas de mention, en français, du fait que les écrivains sont « de piètres amants ».

v.f. – Qu'est-ce qu'il est venu faire dans le ghetto de Varsovie ?

– Oublier, ma chérie. Il en fera sûrement un livre, c'est leur façon de se débarrasser de ce qui les gêne.

– Il est mignon.

– Mais puisque je te dis que c'est un écrivain, ma chérie. Ils s'en tirent toujours avec un livre.

v.a. *"What's he come to the Warsaw ghetto for?"*

"Blood and tears, luv. He's looking for material."

"In such a filthy place?"

"That's nothing compared with his subconscious, peach. A writer's subconscious is one of the filthiest places there are: as a matter of fact, you can find the whole world there."

"Phui!"

"I know. Writers are born shit-eaters, luv, then they use the filth, the horror, and the shame they've eaten to present you with some more literature, peach."

Là où la v.f. répète platement que les écrivains font des livres avec tout ce qui les gêne, la v.a. est nettement plus acerbe. À la question de Lily : « Pourquoi il est venu dans le ghetto de Varsovie ? », Florian répond : « Du sang et des larmes, ma chérie. » Dans un premier temps on pourrait croire qu'il s'agit du sang et des larmes versés par l'écrivain lui-même ; mais non : il est aussitôt précisé qu'il est venu là pour « chercher du matériel » ; le sens de la phrase précédente bascule donc et l'empathie se transforme en vampirisme. Florian ajoute que l'inconscient des écrivains est un endroit ignoble puisqu'il contient le monde entier, que ce sont des mangeurs de merde qui se servent des matières ignobles qu'ils consomment – saleté, horreur, honte – pour les transformer en littérature.

Exemple II

v.f. – Florian, j'ai très bon espoir. Je crois vraiment que cette fois...

v.a. *"Florian, I am still hopeful. I truly believe that sooner or later they will be able to solve all my problems."*

La v.f. laisse la fin de la phrase en suspens.

v.f. – Mais oui, ma chérie. Rappelle-toi celle qui ne réussissait que par grand vent de l'Est soufflant à cent à l'heure,

v.a. *"Sure thing, peach. Remember the charming girl who could only reach orgasm in a fifty mile-an-hour gale, on the Omaha Beach in Normandy, when the waves were exactly seventy-two feet high and eagles were flying?"*

La v.a. fait allusion au débarquement américain en Normandie et ajoute le symbole américain de l'aigle.

- v.f. et la petite Française qui ne s'ouvrait à l'affection qu'au grand soleil d'Austerlitz,
- v.a. *And the little Frenchwoman from Dijon, who could only make it on the green fields of Waterloo,*

Les Français savent qu'Austerlitz est l'une des grandes victoires militaires de Napoléon, alors que les anglophones ne connaissent que Waterloo, sa grande défaite.

- v.f. et celle qu'il fallait bourrer d'abord de cinq kilos de rahat-loukoum,
- v.a. (rien)

Les Américains ne connaissent pas le rahat-loukoum.

- v.f. et celle qui ne s'épanouissait qu'en présence d'un agent en train de verbaliser ?
- v.a. *and the one who could only blossom in the presence of a cop giving her a traffic ticket, and the one who didn't even need a man, as long as she could be left alone on the top of the Eiffel Tower?*

On ajoute pour les Américains l'icône parisien par excellence, avec la suggestion que se suicider du haut de la Tour Eiffel serait une manière d'atteindre l'orgasme.

- v.f. Insondables sont les profondeurs de l'âme humaine.
- v.a. *Unfathomable, truly, are the depths and mysteries of the human soul.*

Les deux versions sont proches.

- v.f. Elles sont devenues toutes des femmes faciles et comblées, il suffit de sonner.

Phrase absente de la version anglaise, parce que le mot « depths » est neutre en anglais, et les profondeurs ne peuvent donc être comparées à des femmes.

- v.f. Il te faut des conditions un peu spéciales, et ils sont en train d'y travailler.
- v.a. *You're a bit difficult, too, but they'll soon find the right system and you'll reach the most beautiful climax since universal love was invented.*

La version anglaise est plus élaborée, plus explicite.

- v.f. De toute façon, ça donnera bien une œuvre artistique. Ça finit toujours comme ça. Tu seras encore plus belle qu'avant.
- v.a. *Happiness is just around the corner. They're working at it night and day. Be patient.*

Les versions divergent de plus en plus, sur leur voie d'associations respective.

- v.f. La culture, ça va très bien, ça te protège de tous les côtés, sauf là où tu ne veux pas être gênée.
- v.a. *Meanwhile, you'll have to make do with Culture. It suits you very well, it covers you from head to foot, except where you don't want to be bothered.*

Les deux versions convergent à nouveau.

Exemple 3

- v.f. J'entends la voix capricieuse qui dit :
– Florian, il manque encore quelque chose.
– Tiens, ma chérie, comment ça se fait ?
- v.a. *I hear the distant, capricious voice saying:
"Florian, I do begin to feel moved, I really do. But there is still something missing."
"Really, luv? Now, what can that be? They're fighting and killing for your happiness' sake all over the place, so what can there be missing?"*

Dans la v.a., Lily commence malgré tout à se sentir émue. Il faut dire que Gengis Cohn vient de brandir sous le nez de l'écrivain la raison ultime pour laquelle le martyr des Juifs est plus digne d'intérêt que celui des Noirs : ceux-ci n'ont jamais été transformés en savon !

Florian s'étonne de ce que Lily ressent encore un manque, alors que les hommes se battent et s'entretuent pour elle, un peu partout dans le monde.

- v.f. – Il manque un grand poète, Florian. Je ne peux pas, sans ça, tu le sais bien.
– Il y en aura bien un, dans le tas, il y en a toujours un. Sois tranquille. *Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre, heureux les épis mûrs et les blés moissonnés...* Tu te souviens ?
– Oui, il était chou.
- v.a. "A great poet, Florian. I can't, without a great poet, I truly can't. It's not enough to have all this suffering and sacrifice, it still takes a great poet to make something exciting and truly worthwhile out of it!"
"There's bound to be a poet in the heap, luv. There always is. You'll have your aesthetic bliss, luv, take my word for it."

Gary n'essaie pas de trouver un équivalent anglais pour les vers de Charles Péguy qu'il cite, prouvant que les poètes réussissent toujours à transformer l'horreur en beauté ; la v.a. ne fait que répéter cette idée, leitmotiv de tout le roman.

R. M. Rilke a bien écrit quelques poèmes en français, mais on le voit mal en train d'échafauder des versions différentes de ses *Élégies de Duino* pour des lecteurs de culture différente : sa poésie était à ses yeux suprahumaine ; donnée par l'ange ; conférée comme cadeau des sphères célestes sur l'espèce humaine en général ; traduit qui peut ; comprend qui peut. Gary, au contraire, est aux prises avec l'humanité dans tout ce qu'elle a de bigarrée, de variable, de multiple, de contradictoire. Il parle sept ou huit langues et sait pertinemment que les mêmes blagues, les mêmes histoires, les mêmes anecdotes, les mêmes personnages ne peuvent revêtir un sens identique d'une langue et d'une culture à l'autre. De même que pour ses révisions en général (remaniement de *Tulipe*, de *La Tête coupable* ou de *La Promesse de l'aube*), on peut dire que le souci dont témoigne Gary dans l'autotraduction est moins de perfection stylistique que de communication humaine. Dans ce sens, aucun écrivain n'a été plus « engagé » que lui.

Le site
« Autotraduttori,
autotraduzioni,
riflessioni »

FABIO REGATTIN
Università d'Udine

Le questionnaire-type rempli par Anne Weber apparaîtra bientôt sur le site « Autotraduttori, autotraduzioni, riflessioni » récemment créé par Fabio Regattin, de l'Université d'Udine ; A. Weber est la première à y avoir répondu et *TransLittérature* se réjouit de publier ses réponses. Il fait partie d'un projet plus vaste sur l'autotraduction, qui en est à ses débuts et dont la réalisation relève des fonds du PRID₃ (2019) du Département des langues et des littératures, de la communication, de la formation et de la société (DILL) de l'Université d'Udine.

Son objectif est de créer une base de données sur les autotraducteur.trice.s littéraires, sur leurs œuvres autotraduites, sur la littérature existante à leur sujet et enfin – et c'est là le rôle du questionnaire – sur leurs réflexions au sujet de l'autotraduction.

La création des premières fiches était en train de se faire quand l'épidémie de Covid-19 a éclaté et, à l'heure où se prépare ce numéro de *TransLittérature*, tout est arrêté. La toute première ébauche du projet, entièrement réalisé à Udine, est visible ici : <http://ed-vara2.uniud.it/autotraduttori/>. Une nouvelle interface devrait voir le jour d'ici peu, qui facilitera l'insertion de données.

Dans le domaine des études de traduction, l'autotraduction – « l'acte de traduire ses propres écrits dans une autre langue et le résultat de cette entreprise » (Grutman 2009) – a longtemps été considérée comme un phénomène marginal. Mais depuis le début des années 2000, les études dans ce secteur se sont multipliées.

Comme dans toute discipline en expansion rapide, la prolifération de la recherche s'est accompagnée d'une spécialisation progressive : au fil du temps, on est passé de contributions exploratoires et générales, s'intéressant à l'autotraduction sous toutes ses formes, à des monographies plus ciblées. Néanmoins, les études sur l'autotraduction souffrent encore aujourd'hui d'une certaine disparité ; seule l'accumulation des descriptions pourrait permettre d'émettre de manière inductive des généralisations sur le sujet.

Il est cependant possible d'inverser la perspective en adoptant une approche déductive, à même d'obtenir ces mêmes généralisations, encore trop rares aujourd'hui. Pour ce faire, nous avons toutefois besoin d'instruments qui favorisent une vue d'ensemble. Notre projet va dans ce sens ; il vise à fournir un répertoire bibliographique des autotraducteur.trice.s et de leurs écrits consacrés à la pratique de l'autotraduction (sous forme écrite mais, à l'avenir, également en format audio ou vidéo).

Pour chaque autotraducteur.trice, la base de données fournit les informations suivantes :

- sur l'auteur.e, une bio-bibliographie comprenant quelques données sur sa façon de traduire ;
- sur les textes autotraduits, une bibliographie extensive ;
- une bibliographie des réflexions de l'autotraducteur.trice sur sa propre pratique et, lorsqu'elles sont disponibles gratuitement, ces réflexions elles-mêmes ;
- une bibliographie de textes critiques sur l'auteur.e et ses autotraductions.

La liste visible sur le site – en cours d'actualisation – comprend déjà plus de 100 noms ; en gras, le noms des auteur.e.s dont la fiche existe déjà : celui d'Anne Weber est l'un d'eux.

Toutes ces informations pourront faire l'objet de recherches simples (par un seul mot) ou plus avancées (en interrogeant le système sur un ou plusieurs critères).

Dans une première phase, le répertoire sera limité aux zones linguistiques et culturelles italiennes et françaises : il s'agira essen-

tiellement de recenser le plus grand nombre possible d'écrivains pour lesquels l'italien ou le français sont au moins une des langues d'expression et de traduction. Peu à peu, le projet pourra être étendu à d'autres langues et à d'autres zones géographiques.

Les objectifs du projet sont :

- de rassembler en un seul espace une quantité substantielle de matières premières, lesquelles seront disponibles pour des recherches ultérieures par la communauté scientifique ;
- d'encourager et de stimuler la recherche sur les autotraducteurs.trices moins connu.e.s ;
- de susciter l'intérêt de quiconque serait susceptible de s'intéresser à un.e auteur.e sans avoir peut-être jamais eu l'occasion d'entrer dans son cercle.

Une version française du site devrait prochainement voir le jour.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

L'autotraduction : quelques pistes bibliographiques

I. Dans les archives de *TransLittérature*

Les précédents numéros de *Translittérature* sont librement accessibles en ligne sur le site (<https://www.translitterature.fr>) de la revue. On y trouvera plusieurs articles et entretiens abordant la question de l'autotraduction, notamment :

- « Double trahison », par Lenka Hornáková-Civade, TL 53, printemps 2018, p. 15-24 ;
- « Luba Jurgenson, traductrice du russe », entretien avec Luba Jurgenson, par Laurence Kiefé, TL 50, automne 2016, p. 155-166 ;
- « En traduisant Pozner », par Anne-Marie Tatsis-Botton, TL 48, été 2015, p. 51-60 ;
- « Traduire en Angleterre : entretien avec Amanda Hopkinson », par Susan Pickford, TL 39, été 2010, p. 10-19 ;
- « Traduire Beckett : quand comparaison se veut raison », par Marie-Claire Pasquier, TL 8, hiver 1994, p. 18-33 ;
- « Traduire Beckett : Beckett et l'Allemagne », par Erika Tophoven, TL 8, hiver 1994, p. 34-38 ;

II. Références citées dans les articles de ce numéro, *Translittérature* n°58

– « *Autotraduttori, autotraduzioni, riflessioni* », [projet de base de données en ligne], Fabio Regattin (dir.), Université d'Udine, <http://edvaraz.uniud.it/autotraduttori/> ;

– Dorsa, Luca, « *Autotraduzione e (non)identità nella scrittura bilingue di Pierre Lepori. Analisi del romanzo Come cani / Comme un chien* », Université de Genève, Faculté de traduction et d'interprétation, 2016 ;

– Green, Julien et Lucera, Giovanni, *Le Langage et son double* (1985), traduit par Julien Green, Le Seuil, 1987 ;

– Grutman, Rainier, « Manuscrits, traduction et autotraduction », in Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du Choix*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016, p. 115-128 ;

– Grutman, Rainier, « *Self-Translation* », in Mona Baker et Gabriela Saldanha (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, p. 257-259, 2009 ;

– Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Actes Sud, 2002 ;

– Jelenski, Konstanty Aleksander, « Entretien avec Romain Gary », *Biblio*, mars 1967, p. 4-9 ;

– Jullion, Marie-Christine et Cennamo, Ilaria, « Pierre Lepori, *Come cani/Comme un chien* : une réflexion entre style auctorial et bilinguisme dans la pratique de l'autotraduction », in *Momenti di Storia dell'autotraduzione*, Gabriella Cartago et Jacopo Ferrari (dir.), LCM Lingue Culture Mediazioni/Languages Cultures Mediation, La Collana – The Series, p. 113-131, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milan, 2018 ;

– *Le Plaid* (1997-2006), bulletin de l'association des Amis de Romain Gary, n° 3, juin 1999 ;

– Otrovsky, Erika, « Le Silence de Babel » (*Cahier de l'Herne* consacré à Beckett en 1976), rééd. Paris, Le Livre de poche (coll. Biblio-essais), 1985, p. 190-200 ;

– Sperti, Valeria, « L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], 2017, vol. 7, <http://journals.openedition.org/rief/1573> ;

– Vischer Mourtzakis, Mathilde, « La traduction comme déstabilisation ? Écriture bilingue et autotraduction dans l'œuvre de Pierre Lepori », *Parallèles*, vol. 26, décembre 2014 ;

– Weissmann, Dirk, « La littérature par-delà le national – Recherches sur l’interculturalité, le plurilinguisme et la traduction dans la littérature allemande (XIX^e-XXI^e siècles) », dossier de synthèse en vue de l’obtention de l’habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne, 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634486/document>.

III. Références citées dans la rubrique « L’autotraducteur », in *Histoire des traductions en langue française – XX^e siècle*, sous la direction de Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel, Verdier, 2019, p. 209-214 [chapitre II « Traducteurs et traductrices »].

Paru en mai 2019 aux éditions Verdier, le volume de l’*Histoire des traductions en langue française consacré au XX^e siècle* offre une très riche bibliographie, dont une dizaine d’ouvrages ou articles consacrés à l’autotraduction :

– Ferraro, Alessandra et Grutman, Rainier (dir.), *L’Autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Classiques Garnier, 2016 ;

– Ferraro, Alessandra (dir.), *Oltreoceano*, n°5 : « L’autotraduzione nelle letterature migrandi », 2011 ;

– Grutman, Rainier, « L’écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », in Gasquet, Axel et Suárez, Modesta (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L’hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 31-50 ;

– Grutman, Rainier, « *Self-translation* », in Baker, Mona, Saldanha, Gabriela (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, 2009, p. 257-260 ;

– Grutman, Rainier, « *Beckett and Beyond : Putting Self-Translation in Perspective* », *Orbis litterarum*, vol. LXVIII, n°3, 2013, p. 188-206 ;

– Grutman, Rainier, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, n° 6, « Regards croisés autour de l’autotraduction », 2015, p. 1-17 ;

– Hokenson, Jan Walsh et Munson, Marcella, *The Bilingual Text :*

History and Theory of Literary Self-Translation, Manchester, St. Jerome, 2007 ;

– Lagarde, Christian et Tanguero, Helena (dir.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013 ;

– Lagarde, Christian (dir.), *Écrire en situation bilingue*, Presses universitaires de Perpignan, 2004 ;

– Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, 2001.

Atelier Vice-Versa anglais-français

Collège international
des traducteurs littéraires, Arles
février 2020

MARIE HERMET

Tout hypothétique mot rétif

Collectivement écrasé

Tel un pendentif

Inversé.

(Extrait du Rapport administratif de Nicolas Richard)

L'ancien Hôtel Dieu d'Arles n'a pas changé depuis l'époque où Van Gogh s'y était installé pour peindre en paix. Le cloître fleuri, qui ressemble à un tableau descendu de son cadre, est ouvert au public, mais seuls quelques rares chanceux connaissent le code de la petite porte du fond, dissimulée dans l'ombre des arcades de l'aile ouest, qui mène au Collège international des traducteurs littéraires (CITL). Entrons.

Une première volée de marches mène à la bibliothèque où Caroline Roussel nous accueille comme des amis de longue date – même si nous arrivons le dimanche à des heures impossibles. Sous les poutres du dix-septième siècle, près de vingt mille titres en cinquante langues différentes, des postes de travail bien abrités derrière leurs remparts de dictionnaires et, côté sud, un espace éclairé de hautes fenêtres qui sert de salle de réunion, où nous nous retrouverons tous

les jours à neuf heures tapantes. Un étage encore, et c'est la cuisine-salon qui ouvre sur la terrasse. Les draps blancs claquent au vent, la vue s'étend sur les toits de tuiles rondes, le ciel méditerranéen est d'un bleu imperturbable. On soupire de plaisir en pensant à la pluie parisienne ou londonienne, aux brumes de New York ou au froid canadien qu'on a laissés derrière soi.

L'atelier Vice-Versa réunit six francophones traduisant vers l'anglais et six anglophones traduisant en sens inverse. Le passage d'une langue à l'autre est permanent et se fait sans y penser. Les expressions québécoises de l'une donnent un charme fou à nos échanges en français ; le soir, on fait quelques courses pour le dîner – mais attention, pas de thérapie par le magasinage ! – pendant que Britanniques et Américaines vérifient le vieil adage selon lequel leurs nations respectives sont séparées par une langue commune. Comme dans les familles multiculturelles, nous inventons très vite, sinon une langue à usage privé, du moins un stock d'idiomes, de références et de jeux de mots qui n'appartiennent qu'à nous. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : en une semaine d'atelier, nous avons formé plus qu'un groupe de travail, un groupe d'amis.

Pendant nos séances studieuses, de 9h à 17h, avec pause déjeuner délicieuse sous forme de lunch-boxes d'inspiration indienne –, nous réfléchissons à tous les aspects d'un texte dans ses deux versions, originale et traduite, avec des locuteurs natifs dans les deux cas. Chaque stagiaire présente un texte en cours de traduction, en souligne les difficultés et soumet ses choix au groupe. Le travail en binôme – multiplié par six – débusque les implicites, éclaire les références culturelles. On prend goût très vite à ce travail collectif, surtout lorsque le groupe est guidé par Nicolas Richard et Simon Pare, traducteurs hors pair, maîtres de stage complices aussi attentifs que discrets.

De retour chez lui, le stage terminé, l'ami Nicolas exprime parfaitement le sentiment général avec son message WhatsApp : *Soudain au lieu d'une page à douze, s'enquiller douze pages tout seul.*

Outre nos deux mentors, notre groupe offre une intéressante diversité de biographies et de parcours, plus ou moins universitaires

et savants, plus ou moins expérimentés, mais partageant un goût pour les cultures étrangères et les allers-retours d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre. De Boston à Paris, du Montana à Avignon, de Londres à la région parisienne et réciproquement, les trajectoires se croisent. Beaucoup d'entre nous exercent aussi d'autres métiers, dans l'édition, l'enseignement et la recherche, la traduction documentaire ; Gaëlle Cogan, poète, traductrice et physiothérapeute, nous offre une séance d'ergonomie adaptée à nos dos fatigués. Je ne saurais trop recommander les exercices de musculation et les étirements sur chaise de bureau avec torsion du dos, à faire au moins toutes les heures.

Les textes choisis sont aussi divers que les profils des stagiaires : pendant une semaine, en compagnie de neuf traductrices et deux traducteurs, – une proportion assez représentative de la profession – nous allons suivre les pas d'André Breton et de Nadja dans le Paris des années 1930, évoquer la poésie des paysages de la Nouvelle Angleterre avec Amy Clampitt, réfléchir à la fragilité des corps évoquée dans la littérature de la faim ou le dernier roman de Bernardine Bishop, plancher sur la fantasy dystopique, le roman réaliste canadien ou haïtien. Faute de place, je ne peux citer ici que trois exemples, mais l'ensemble mériterait largement un recueil.

Au cours d'une demi-journée passée à disséquer un texte de deux pages, on assiste régulièrement à ce miracle : un dialogue prend vie, une rime sonne juste, une scène de roman surgit dans tous ses détails avec une précision cinématographique, un personnage soudain s'anime. Voyons par exemple *Les Demeurées* de Jeanne Benameur :

« De l'abrutie ; elle a le front étroit et l'angle trop large du coude avec l'épaule, un espace entre la main et chaque chose qui ne se comble pas.

À l'abrutie, il manque de joindre. »

Traduit par Christine Gutman, « Américaine de naissance, Parisienne d'adoption » :

« *The idiot. With her narrow forehead, too much arm between her shoulder and elbow, and a gap between her hand and every object that can't be filled.*

The idiot lacks the ability to reach things. »

Christine présente ainsi les difficultés majeures du texte :

« *Un langage polysémique* : élément incontournable de l'écriture de Benameur, la polysémie est particulièrement présente dans ce livre dont le titre même englobe plusieurs notions, et c'est précisément cela qui présente le plus grand défi pour le traducteur. *Demeurée*, c'est l'autre nom de *l'abrutie*, bien sûr, mais c'est aussi la fixité, l'immobilité – ce sont « celles qui restent », à la différence du dernier titre de Benameur, *Ceux qui partent* – ou encore la demeure, le foyer, le *chez soi*. Difficile donc de préserver ces sens variés et pourtant indispensables en traduction.

« *Un langage "transitif" sans objet, sans lien* : Ce mince tome d'à peine 80 pages porte le poids d'une vie sans langage et sans autre réalité que celle du corps-sujet et de l'objet, l'un disjoint de l'autre : « *À l'abrutie il manque de joindre. Rien n'est assez puissant pour faire aller le geste jusqu'à l'objet, l'esprit jusqu'à l'image* » (13). Comme pour souligner l'écart entre corps et objet, soi et autre, Benameur s'appuie sur une syntaxe dominée par des verbes transitifs sans objet : « *La lumière a manqué.* » (12) ; « *Quand le corps de la mère réchaufferait, elle se lève.* » (15). »

Douze têtes réfléchissent à cette question que nous connaissons trop bien : qu'est-ce que l'auteur a bien pu vouloir dire, précisément, dans cette phrase ? Comment visualiser le geste de cette femme, le détail obscur, un angle trop large du coude avec l'épaule ? Et puis, le miracle : sur les douze propositions qui furent, un mot soudain sonne juste et tout s'éclaire. Une silhouette se dessine comme en répétition, quand l'actrice habite enfin un rôle qu'elle a répété cent fois, à l'aise dans le costume du personnage. Elle est là, cette demeurée muette, les bras ballants, avec sa petite fille à ses côtés, cette petite fille qu'elle ne sait pas laisser grandir. Elle est là, elle existe sans paroles, et son silence est éloquent.

Pour la traductrice, il reste pourtant des questions auxquelles l'auteure seule peut répondre, car sa langue faussement maladroite est un défi permanent : la principale difficulté, nous explique-t-elle, c'est de maintenir en anglais ce style brusque et « disjoint » qui plonge le lecteur dans la peau des deux héroïnes éponymes dont la vision du monde est obscurcie par une sorte de brume, une opacité.

C'est une écriture qui reste fidèle à la voix (même muette) des personnages, au risque d'être éprouvante pour certains lecteurs.

Jusqu'ici, les éditeurs n'ont pas répondu aux demandes de Christine qui ne sait comment joindre une écrivaine aussi discrète et réservée. Mais les miracles se poursuivent : nous déjeunons sur la terrasse avec Jörn Cambreleng, directeur du CITL, et sa femme Isis. Au cours de la conversation, il apparaît que Jeanne Benameur est leur amie ; ils relayeront les questions. Rentrée chez elle, Christine reçoit un coup de téléphone de Jeanne Benameur qui accepte un rendez-vous...

Et Nicolas Richard de conclure :

Au terme de ce séjour

Si près de la Méditerranée

Ici barrée de nul mur

Nous ne sommes pas demeurés

Emmurés.

Nous n'eûmes à ramasser ni prostration ni baluchon.

D'autres miracles suivront, initiés par un coup de téléphone, un message : appelle donc Unetelle de ma part, propose Nicolas, dans telle maison d'édition, ton idée devrait l'intéresser. Je peux même lui en parler, je dois la voir... Grâce à la générosité sans limites de nos maîtres de stage qui ouvrent leurs carnets d'adresses, trouvent des solutions, aplanissent les difficultés, conseillent et mettent en contact sans se lasser, les rencontres deviennent possibles, les contrats se signent, les projets explosent. Même les revers et les déceptions servent à rebondir vers des projets nouveaux.

En attendant, de nouveaux casse-tête nous sont proposés tous les jours. Ceux de Valentine Leys, qui a choisi un inédit en français de Langston Hughes, *Not Without Laughter*, nous laissent perplexes.

« Does anybody know – among you high yallers, you jelly-beans, you pinks and pretty daddies, among you sealskin browns, smooth blacks, and chocolates-to-the-bone – does anybody know the answer?

“Aw, play it, Benbow !

It's midnight. De clock is strikin' twelve, an'...

Aw, play it, Benbow !” »

« Qui de vous métis, noirs-réglisse, vous les jolis gars brun-rose, qui de vous marron-phoque, noir-soyeux ou chocolat-profond, qui de vous connaît la réponse ?

Allez, joue, Mister Benbow ! »

Avec son exemple en VF, Valentine partage les questions que pose la traduction :

« La voix des Noirs américains des années 20. Quels choix pour traduire vers le français ? Sources, ressources, modèles et contre-modèles...

La présence du racisme et plus particulièrement du colorisme. Les différentes nuances de peaux noires et leurs connotations chez l'homme et la femme (*the darker the berry...*). Quel bagage culturel, historique, politique ? Comment traduire ce lexique tout en préservant son impact visuel et poétique ?

La musique : lexique des musiques afro-américaines ; la musicalité dans l'écriture (notamment la traduction des onomatopées) ; que faire des paroles de chansons en anglais, très présentes dans le roman, quand on traduit ?

Les allers-retours entre écriture narrative et écriture poétique et la progression finale vers une forme proche du poème en prose. »

Questions reprises par notre maître de stage :

Tout cela fut bel et beau

Ces regards, ces paroles, ces silences

Délicieuse ambiance

Et comme à Mister Benbow

Disons : Oh, vas-y, joue, Mister Benbow !

Oh, vas-y, joue ! Oh, vas-y, joue !

Revoir en groupe un passage du roman irlandais que je suis en train de traduire (*From A Low and Quiet Sea*, par Donal Ryan) me fait un bien fou et me permet de vérifier une fois de plus à quel point l'anglais d'Irlande s'éloigne de l'anglais britannique ou américain parlé par mes collègues. Comme chez Jeanne Benameur, certains de mes personnages parlent avec leur voix non standard, voix de paysans qui n'ont pas eu le temps d'aller à l'école. De son côté, le narrateur aime les longues phrases amples au rythme lent ponctuées de « et » en cascade. Cet effet quasi hypnotique en VO doit être res-

pecté, mais il faut avoir beaucoup réfléchi et retravaillé pour défendre ses choix, puisque c'est un sujet de débats courant avec les éditeurs qui préfèrent une langue plus lissée et/ou « moderne ». La difficulté essentielle pour traduire Donal Ryan c'est d'être, comme l'indique mon editrice, « plus fidèle à la lettre » tout en restituant le « ton » tel qu'il me sonne à l'oreille.

Les insultes poétiques et les grivoiseries qui scandent le texte et établissent une complicité avec le lecteur ajoutent une nouvelle difficulté. Quand le grand-père chante : « *Me bollix is where me arse should be, They made me back to front, you see, Me bollix is where me arse should be, They made me back to front!* », on peut emprunter la traduction à une chanson grivoise : « Sens dessus dessous et sens devant derrière, À nous six nous n'avions qu'un sou, Sens devant derrière et par derrière' surtout ! » Mais on s'éloigne de la lettre pour traduire l'esprit.

L'occasion était trop belle : moi qui traduis presque toujours vers le français, je me lance le deuxième jour dans un essai de traduction littéraire à rebrousse-poil, vers l'anglais. C'est par pur plaisir que je sou mets cet extrait, et aussi parce que, sournoisement, j'espère éveiller chez mes collègues anglophones l'envie de proposer à leurs éditeurs cette pépite oubliée. Et les premières lignes des *Brumes de San Francisco*, un roman de Vladimir Pozner, évoquent justement ce choc qu'est l'apprentissage d'une deuxième langue : on ne pourrait mieux tomber pour cet atelier. En 1911, un petit Parisien de six ans, déjà bon lecteur en français, découvre le Saint-Petersbourg pré-révolutionnaire :

« J'avais beau, pendant la promenade quotidienne au jardin de Tauride, étudier les enseignes, elles étaient indéchiffrables. Je réussissais à reconnaître un A ou un M, mais un P français se prononçait R en russe, donc Paris Raris, et je trébuchais, comme au jardin, sur la pièce d'eau gelée où je m'efforçais de ratiner pour patiner. »

Despite my efforts to decipher/No matter how hard I tried to decipher the signboards...

Aussitôt, les questions fusent chez les anglophones : “*Were there*

signboards in St Petersburg in 1912? Or does the author mean shop-fronts?" Question pertinente : à l'époque, il s'agit bien plutôt d'en-seignes de magasins que de panneaux publicitaires.

... on our daily walk in the Tauride Palace gardens, they were impenetrable. I was able to recognize an A or an M, but a French P was pronounced R in Russian, so Paris was Raris, and I stumbled there as I did in the gardens, on the ice pink or rink.

Mise au point de la Newyorkaise Ann Kaiser, qui a déjà vérifié avec son portable : il n'y avait pas de patinoire à l'époque dans les jardins de Tauride, seulement un étang gelé : « *No rink at the time, only a pond, or a rond... where I tried to skate.* »

L'idée de replacer le jeu de mots sur le verbe est lancée avec l'exemple *Skip/slip* ; j'apprécie la difficulté de l'exercice, que Nicolas reprendra dans son très sérieux Rapport administratif :

*Je ne sache point que nous ayons
Un jour patiné
Ni même ratiné
Dans le jardin de Tauride
Où nous ne prîmes une ride,
Où, à défaut d'apprendre le cyrillique
Nous passâmes quelques fugaces
Moments idylliques.*

Le dernier jour, nous jouons à un petit jeu de société : séparer anglophones et francophones, donner à chaque groupe un texte traduit à retraduire dans sa langue originale, et en deviner l'auteur.

Aux malheureux anglophones, Richard propose le chapitre 26, intitulé « Battre la campagne », du *Jérusalem* d'Alan Moore traduit par Claro. Alan Moore prête à Lucia Joyce, la fille de James internée pour troubles mentaux, une voix inspirée de *Finnegans Wake* qui exprime les perceptions fragmentées d'une femme guettée par la folie. Pour lire ce chapitre, nous dit Claro, « il faut à la fois tendre l'oreille et loucher. Tendre l'oreille : parce que ce qui à première vue paraît obscur s'ouvre comme un origami dès qu'on le lit à une certaine cadence ; loucher, parce que les mots mêlés finissent par sauter aux yeux dès lors qu'on y prête attention. »

Par exemple, la première phrase :

« Réveillée, Lucia salève au primé rayson du célœil. » pour :
“*A wake, Lucia gets up wi’ the wry sing of de light.*”

Autrement dit : “*Awoke, Lucia gets up with the rising of the light*” soit « Réveillée, Lucia se lève avec le lever du soleil. » Mais « *awoke* » est devenu « *a wake* », référence à *Finnegan’s Wake*. Le « *rising* » est devenu le « *wry sing* », c’est-à-dire « le chant narquois ». Et « *de light* » semble faire apparaître autre chose qu’une lumière, un « *de-light* », un plaisir...

Du plaisir, nous en avons pris beaucoup au cours de cet atelier. Peu après notre retour, les mesures de confinement annoncées sur nos continents respectifs font apparaître cette semaine de ciel bleu comme une sorte de paradis perdu, que nous retrouvons grâce à nos échanges virtuels. Oui, il pleut à Londres, Paris ou New York, il neige à Montréal, et nous sommes immobilisés chez nous, mais nous avons eu cette extraordinaire bouffée d’air. Depuis Montréal, Rachel conclut avec philosophie : *il fait froid, c’est un peu moins frustrant d’être encabanés*, et nous cherchons avec Nicolas une traduction élégante pour le slogan humoristique « Tousse ensemble ». Il propose : *Flunited we stand* ; Christine répond : *Let’s keep the ‘us’ in virus* et Simon : *Corona”R”Us, mais c’est Valentine qui aura le mot de la fin : Wheeze are the people.*

Chaleureux remerciements à Simon Pare et Nicolas Richard, maîtres de stage, à Gaëlle Cogan, Marie Elven, Valentine Leys, Rachel Martinez, traductrices francophones, à Anna Fitzgerald, Christine Gutman, Ann Kaiser, Dina Leifer, Susan Pickford, traductrices anglophones. Et un immense merci à toute l’équipe du CITL.

La retraduction
intégrale des
Histoires
d'E.A. Poe

JOHANNE LE RAY
PIERRE BONDIL
(juillet 2017 – juin 2020)

Généalogie de l'entreprise et organisation générale

Le 4 juillet 2017, Benjamin Guérif, directeur de la collection Totem aux éditions Gallmeister, annonce par mail à Pierre Bondil que l'éditeur réfléchit à « retraduire les *Histoires extraordinaires* de Poe », et lui demande s'il serait intéressé. Première réaction de Pierre : décliner l'offre, en expliquant que Poe et lui jouent dans des divisions différentes, qu'il n'a pas les capacités suffisantes et qu'il faudrait juste... passer après Baudelaire ! Résoudre les problèmes soulevés par une telle virtuosité littéraire... quand on figure dans la catégorie des « traducteurs de polars » ! Dans sa réponse il signifie doutes et réticences. À l'appui, il explique que dans un livre de Bill Pronzini intitulé *Masques*, l'un des premiers qu'on lui ait confiés au début des années 80, figurait un extrait du *Masque de la mort rouge*. À l'époque, il avait recopié la traduction canonique de Baudelaire avant de l'étudier et de la trouver splendide mais différente du texte de Poe. « *...a gay and magnificent revel* » devenait « une joyeuse et magnifique orgie ». « *There were much glare and glitter and piquancy and phantasm* », s'appauvissait en « C'était éblouissant, étincelant ; il y avait du piquant et du fantastique »... Il s'y était attelé avant d'abandonner, incapable d'associer splendeur et fidélité.

Le jour même, il fait suivre à Johanne Le Ray la proposition de Gallmeister accompagnée de sa réponse. Réaction immédiate : selon elle, il ne devrait pas décliner aussi vite ; elle le ferait volontiers avec lui – disons, en support. S'ensuit une longue conversation téléphonique entre les deux traducteurs. La réserve de Johanne est surtout

due à son manque de disponibilité et de visibilité sur l'année, voire les années à venir (elle est alors engagée dans une thèse de doctorat). Hormis ce « détail » d'envergure, tout la prédispose à embrasser avec enthousiasme la perspective d'une telle aventure à deux : sa familiarité avec la prose américaine du XIX^e siècle (Melville surtout), ses réminiscences de la fascination vénéneuse exercée par l'œuvre de Poe, lecture de jeunesse, son goût pour nombre d'auteurs français se réclamant de l'écrivain américain... Le temps manque, pas l'envie. Et Benjamin Guérif n'a parlé dans son coup de sonde que des *Histoires extraordinaires*. Un volume, donc. C'est jouable.

Précision d'importance : unis par des années de complicité personnelle et professionnelle, nous sommes rompus à la traduction à quatre mains (romans et nouvelles d'Elmore Leonard et de Jim Thompson, entre autres, et Johanne a aussi secondé Pierre pour la longue entreprise de retraduction intégrale des romans de Hammett et pour celle d'un Ken Bruen). Nous nous lançons donc à deux dans l'aventure, Pierre à Nice, Johanne à Paris, formule approuvée par l'éditeur.

Nous apprenons alors qu'il s'agit en réalité de l'intégralité des *Tales*, avec en sus, peut-être, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* – perspective stimulante pour tout(e) melvillien(ne), quand on sait ce que la baleine blanche lui doit. Mais le chantier est écrasant. Pour venir à bout de pareil défi, deux traducteurs, *a fortiori* complémentaires, ne sont pas de trop. Pour exemple : alors que Pierre, fin limier, ne rechigne pas aux recherches de civilisation chronophages, Johanne, férue de traductologie, porte un œil de lynx à la syntaxe, compensant un regard potentiellement castrateur d'agrégée de lettres par le plaisir ludique du jeu sur l'axe syntagmatique, les rythmes et les sonorités. Se dessine de manière informelle une partition des rôles, pressentie intuitivement : nous connaissons nos prédispositions respectives. Autre exemple, quoique moins tranché : à Pierre la vigilance sourcilleuse à l'égard de la prose de Poe, la traque du néologisme, le regard d'historiographe de la langue nécessaire à mieux appréhender ce qui, au moment de la parution, contribuait à construire l'étrangeté du texte, à Johanne la connaissance approfondie du français, de ce que la langue charrie au fil du temps de sédimentation sémantique, de « *liaisons enterrées* », selon la formule de Julien Gracq, grand

amateur de Poe, mais aussi la conscience aiguë de ce qu'il considère, parlant de l'écriture, comme « une forme d'expression à *halo* : le fait qu'un mot, pour un écrivain, soit avant tout tangence avec d'autres mots qu'il éveille à demi de proche en proche¹ ». Atouts différents, lacunes aussi... ce qui s'avère fort utile face à l'ouverture de compas de Poe, qui mobilise aussi bien les sciences physiques, la biologie, les mathématiques, les langues anciennes que la philosophie, d'Aristote à l'idéalisme allemand ou à l'empirisme anglais... d'où un éventail de difficultés assez inédit. Tandis que Johanne est éprouvée par les descriptions très techniques liées à la portance des montgolfières qui émaillent *Mystification aéronautique* (auxquelles elle reconnaîtra volontiers ne pas tout comprendre), ou qu'elle est circonspecte face aux poèmes nichés dans les contes, elle se meut aisément dans l'abstrait, qu'il s'agisse de réflexions à la croisée de la philosophie matérialiste et des sciences physiques comme avec la « matière imparticulée » évoquée dans *Révélation mesmérénne*, ou de questions d'esthétique comme dans *Le Domaine d'Arnheim* (choses qui font s'arracher les cheveux à Pierre).

Mais revenons-en au déroulement du chantier. Au début, nous partons sur le principe d'une égalité dans le travail de traduction et de relecture, partage de chaque volume pour les premiers jets, puis multiples navettes (notre mode habituel). Rapidement, la thèse et l'enseignement pour Johanne compromettant cette organisation, *a fortiori* compte tenu de l'échéance de remise du premier volume fixée quatre mois seulement après la signature du contrat, Pierre, bien plus disponible car retraité de l'Éducation nationale, assure à l'automne 2017 l'essentiel du débroussaillage. Un premier passage sur le texte, dédié surtout à mener à bien les multiples recherches nécessaires et à impulser l'ambition lexicale que nous fixons très vite. Un deuxième en comparant v.o. et v.f. pour éliminer les scories minimales (coquilles) ou rédhibitoires (contresens), un troisième pour assurer un début de liant, parfois un quatrième car le but recherché n'est pas encore atteint. Pierre propose souvent plusieurs traductions, et envoie à Johanne les fichiers successifs de chaque conte. Elle les reprend alors mot à mot, comparant à son tour la v.o. et la v.f., débusquant nom-

¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980, p. 256.

bre d'erreurs ou d'imprécisions, remaniant les phrases, soulevant de nouvelles interrogations. Nous sommes habitués à nous faire subir ce genre d'avaries que nous appelons dans notre jargon de traducteurs en tandem « mettre du rouge partout ». À charge pour Pierre d'opérer ses choix à partir des corrections effectuées, dont les caractères de contrainte varient, et de les intégrer dans la nouvelle version. Il effectue ensuite une relecture supplémentaire qui génère en règle générale, quoique en moindre quantité, de nouvelles propositions ou solutions alternatives, renvoie le texte à Johanne, qui effectue un nouveau passage et ainsi de suite, jusqu'à ce que le texte « tienne » enfin, que les derniers problèmes restés en suspens soient résolus – note à rédiger, traduction de citation grecque à finaliser, choix définitif d'un titre (certains contes comme *The Imp of the perverse* ou *Hop-Frog* n'ont trouvé le leur qu'au fil d'un temps de décantation assez long). Le nombre de versions successives varie ainsi de quatre (*Instinct contre raison : un chat noir*) à onze (*Une descente dans le Maelström*). Et beaucoup de décisions sont prises au cours d'échanges de mails, de textos ou de coups de téléphone. Pendant ces presque trois ans, nous nous serons finalement peu vus, à l'occasion d'un séjour de Pierre à Paris, pour une rencontre avec l'éditeur ou pour d'intenses séances de travail à la BNF.

Tous les documents attestant de cette entreprise seront déposés cet automne au département des manuscrits de la BNF : les fichiers de traduction dans leur intégralité, parfois émaillés des commentaires et *a-parte* enthousiastes, ironiques ou exaspérés sur le texte que se sont autorisés les traducteurs au fil de leur progression (dont le plus savoureux, de Pierre, en exergue au *Domaine d'Arnheim* : « Amuse-toi ! Tout ce que je déteste dans l'élitisme intellectualiste urticant »). Tous les mails échangés le seront eux aussi, expurgés des échanges plus personnels n'ayant pas trait à la traduction, ou des adresses, numéros de téléphone et noms des intervenants (amis ou spécialistes) qui nous ont aidés, s'ils préfèrent que seules leurs initiales apparaissent. Cette contribution fut, par exemple, précieuse pour les textes traitant de navigation ou de l'art lyrique.

L'auteur lui-même, au cœur des heures nocturnes, n'aura pas manqué de nous suggérer quelques solutions mesmériennes, aussi discrètes et bruyantes à la fois que les horloges de la nuit...

Orientation et choix effectués

Nous avons rapidement compris qu'il nous fallait formuler des choix, tant à usage interne qu'à destination de l'éditeur, à qui nous avons fait parvenir très tôt un mémo récapitulatif à ce sujet (cf. archives déposées à la BNF). Nous y avons notamment exprimé ce qui nous est apparu, à l'épreuve, comme une nécessité : la préservation de l'étrangeté du texte, son double, voire triple écart par rapport à l'américain d'alors, à la langue française et à l'époque contemporaine. Compte tenu de la singularité à la fois syntaxique et sémantique de l'œuvre de Poe comme de son caractère très écrit et ancré historiquement, de sa dimension patrimoniale aussi, le refus de l'acclimatation était un présupposé. D'où, notamment, la volonté de proscrire les termes postérieurs à 1850, et celle de restituer, par les moyens de notre langue, sa syntaxe volontiers concassée, si bien que l'on peut parfois éprouver à la lecture de notre texte une sensation d'absence de fluidité et que l'on peut dire, comme l'affirmait Michel Deguy à propos de la traduction de *L'Énéide* par Klossowski, que « la langue hôtesse tressaille et craque sous l'effort ».

Nous avons également choisi de conserver certains mots français utilisés par Poe dans un sens que les dictionnaires présentent comme *vieilli*, s'il demeure accessible au lecteur contemporain. Pour les néologismes, de plus en plus nombreux, soit que Poe ait été le premier à importer dans la langue américaine des termes étrangers, soit qu'il ait lui-même forgé, par substantivation en *-ness* ou préfixation négative en *un-*, des hapax, nous avons plutôt cherché à rendre l'étrangeté par une contorsion syntaxique. Nos outils dans ce travail : plusieurs dictionnaires anciens, dont le Webster de 1928, premier dictionnaire américain, et le Louis (Lexis) Chambaud publié à Londres en 1815 ; côté français, citons parmi les incongruités le *Dictionnaire historique des rues de Paris* (où se déroulent trois des textes policiers de Poe) de Jacques Hillairet.

Poe, féru de langues étrangères et voulant parfois paraître plus savant qu'il ne l'était réellement, parsemait ses textes de citations grecques ou latines, de termes allemands, hébreux, italiens, français, de déformations volontaires du hollandais... le tout souvent agrémenté de fautes d'orthographe. Sauf exception, nous l'avons laissé

en l'état. Pour les citations étrangères, nous avons la plupart du temps renvoyé à des traductions établies en français, en nous réservant la possibilité de fournir notre propre version, plus littérale, pour le latin, le grec ou l'allemand. On notera que Poe cite souvent avec imprécision et se contente fréquemment de recourir à des anthologies en lieu et place du texte intégral : par exemple pour la courte épigraphe de *Morella*, tirée du *Banquet* de Platon, qu'il puise vraisemblablement dans l'ouvrage de Henry Nelson Coleridge, *The Greek Classic Poets*, et qui, ainsi tronquée et assortie d'une traduction en anglais discutable, témoigne *a minima* d'une confusion à partir du propos de Platon. Nous nous sommes attachés à remonter systématiquement à la source et à fournir une traduction effectuée depuis la langue d'origine et non depuis le relais de l'anglais.

Nous avons également conservé les mesures de l'époque (distances, poids, *etc.*). Les changements sont lents à entrer dans les mœurs et si, pendant la Révolution française, le mètre étalon a été apposé sur seize murs de notre capitale, cette mutation n'a été acquise qu'au fil du temps.

Le savoir de Poe, son amour des allusions, de la satire politique, des jeux sur les mots, ont exigé l'insertion de nombreuses notes, parfois plus de six par page, que nous souhaitions voir figurer en fin de volume ou de conte afin de préserver l'intégrité du texte et de ne pas induire de confusion avec les siennes. L'éditeur a opté pour des notes de bas de page introduites par des astérisques multiples, les dissociant de celles de Poe qu'il fait suivre de l'habituelle inscription N.d.A. quand celles du traducteur sont vierges de commentaire, hormis quand elles viennent compléter une note de l'auteur (« Précision des traducteurs »).

Le titre de contes devenus célèbres pouvait-il être modifié ? Certains dataient d'avant Baudelaire (qui a commencé à traduire Poe en 1852 et fut donc le quatrième ou cinquième à s'atteler à la transmission de son œuvre). Si les siens ont généralement fait date, plusieurs de ses contemporains (dont William Hughes) ou de ses successeurs ont néanmoins préféré les modifier : *L'Homme de la foule* (plutôt que *des foules*) par William Hughes, *Aux mains de l'Inquisition* par Armand Juin (en lieu et place de *Le Puits et le pendule*), *Le Dit du cœur* de Jacqueline Guillemin-Flescher et Michel Gresset

(remplaçant *Le Cœur révélateur*), ou *Victoria* de Gaston Lavergnolle (à la place de *Le Canard au ballon*). Nous avons parfois opté pour un titre inédit, à la fois par volonté de restitution plus littérale de l'original et pour fournir une nouvelle visibilité à certains contes.

Ce travail s'est effectué sur près de trois ans, relecture des épreuves comprise. Nous avons d'emblée demandé à ce qu'Hervé Delouche, dont beaucoup apprécient les talents, l'écoute, la discrétion, les propositions et conseils toujours avisés, se voie confier la relecture extérieure et les corrections. Sa présence et son soutien ont été précieux, et les réunions de travail dans les cafés parisiens ont toujours constitué des moments d'échange chaleureux.

Précisions sur le corpus et sur l'appareil critique

Le corpus

Le texte de référence choisi par l'éditeur est celui de la Library of America. Ne figurent pas dans cette édition chronologique *L'Aventure sans pareil d'un certain Hans Pfaal*, *L'Île de la Fée*, *La Genèse d'un poème* ou *Le Joueur d'échecs de Maelzel*. S'y trouvent en revanche *Le Club de l'In-folio* et un inédit, *Instinct contre raison : un chat noir*.

Les notes

À propos de l'appareil critique, *a priori* contraire au cahier des charges d'une collection populaire, il nous est rapidement apparu que des éclaircissements et informations complémentaires pouvaient être utiles au lecteur curieux, d'où l'appareil de notes, qui nous démarque néanmoins d'une véritable édition scientifique car elles portent sur le texte et non sur les interprétations ou suppositions multiples auxquelles il a pu donner lieu dans la littérature critique.

La pré/postface

Nous avons également souhaité fournir au lecteur soucieux de questions de traduction et s'interrogeant légitimement sur les enjeux d'une retraduction de l'œuvre de Poe certaines informations et réflexions. Benjamin Guérif ayant rédigé une chronologie, notre préface s'est concentrée sur la motivation de nos choix, sur la figure de Poe telle qu'elle est passée à la postérité française, donc sur le rôle

déterminant quoique ambivalent de Baudelaire, ainsi que sur les spécificités de chaque volume car, à l'évidence, Poe a abandonné divers thèmes au fil du temps, en a développé d'autres, et son écriture a également évolué. La préface du volume 1 voit des postfaces lui succéder dans les volumes 2 et 3. Tout en rappelant un certain nombre de données essentielles inchangées, chacun de ces textes est propre au volume qu'il accompagne.

La bibliographie

Notre désir – assez fou – de tenter une bibliographie complète des traductions des histoires de Poe en français a également été accepté par l'éditeur. Disposant de peu d'espace pour une tâche de cette ampleur, nous avons dû omettre de signaler les maisons d'éditions, journaux ou magazines qui, aussi bien aux États-Unis qu'en France, ont publié les nombreuses versions successives des textes. Nous ne signalons donc que l'année de parution, le titre américain le plus connu ainsi que toutes les versions françaises parues. Si, par exemple, la publication de plusieurs contes de Poe par Les Humanoïdes associés en 1970 n'apparaît pas, c'est parce que l'éditeur a repris des textes déjà publiés en omettant de préciser le nom des traducteurs.

La table des matières et la typologie des « histoires »

Il nous a paru utile de donner une indication du genre auquel elles peuvent s'apparenter afin que le lecteur qui n'apprécierait pas les contes horribles puisse privilégier des récits d'énigmes, des fables ou des histoires extravagantes.

Problèmes insolites

Pour donner un aperçu des difficultés concrètes rencontrées, deux exemples parmi tant d'autres.

Dans *La Vie littéraire de Truc-Muche, Esq.*, un journal refuse de publier les exécrables poèmes de Truc-Muche, arguant que ses concurrents les lui paieront bien, *eux*. Ce « eux » est vécu comme une insulte car il figure dans l'article *in the smallest possible minion*. Toutefois, ces caractères minuscules n'apparaissant pas dans l'édition du 12 décembre 1844 reprise par la Edgar Allan Poe Society of Balti-

more, ni dans celle de la *Library of America*, le lecteur ne peut comprendre. Nous avons demandé que la graphie voulue par Poe soit rétablie.

Dans *Mellonta Tauta*, un personnage décrit par le narrateur porte le nom de Pundit (ou Pandit), dérivé du sanscrit *pandita*, savant ou brahmane. Par ailleurs, le récit (épistolaire) est conduit à la première personne du singulier... et finalement signé Pundita. Faut-il en conclure que Poe, auteur peu friand de la première personne et fort peu féministe, ait pu rédiger ce texte en signant d'un nom de femme ? Et que cette jeune femme ait pu avoir l'indécence de grimper à une échelle de corde pour quitter la nacelle et rejoindre le sommet du dirigeable, ce qu'elle relate à son ami ? Ne disposant d'aucun indice, nous avons « asexué » le narrateur en substituant des formes verbales aux adjectifs relevant d'un genre en français.

Traduction et violence,
de Tiphaine Samoyault

La Mer gelée, revue

Traduction et violence

Tiphaine Samoyault

Collection Fiction & Cie

Édition du Seuil, 2020

À l'heure de la mondialisation et du développement des échanges internationaux, la traduction, dans ses différentes pratiques culturelles, commerciales, politiques et sociales, joue un rôle essentiel au sein de nos sociétés. Il faut donc prendre la mesure de ce que traduire signifie vraiment, et de ce que cela implique. Dans Traduction et Violence (Seuil, coll. Fiction & Cie, 2020), Tiphaine Samoyault montre qu'au-delà des postulats théoriques ou philosophiques, la traduction, précisément parce qu'elle s'inscrit dans le réel, est un acte complexe et porteur d'une double violence.

Dès l'introduction de son essai, Tiphaine Samoyault aborde un développement récent dans l'univers de la traduction, l'automatisation. Ce n'est pas anodin, puisqu'à l'instar de ce qui se produit quand des machines ou des robots remplacent les humains dans les chaînes de production, cette automatisation s'accompagne de violences de toute nature. Dans le monde numérique, la première d'entre elles, celle de la visibilité, s'exerce déjà à plein. Pour les six mille langues parlées dans le monde, l'égalité n'est ni envisageable ni envisagée, même par les plus fervents utopistes. Le paradigme dominant/dominé est général, et l'anglais règne en despote. Parmi ces six mille langues, le web n'en retient que deux petites centaines, et encore faut-il bien chercher pour parvenir à ce nombre. Quant aux logiciels de traduction automatique, ils s'intéressent surtout à une dizaine de langues, sélectionnées en fonction de l'importance de leur corpus numérique et de leurs retombées commerciales, pas forcément dans cet ordre-là. On voit donc qu'indépendamment de la vio-

lence intrinsèque que pourrait entraîner toute traduction, la façon même dont elle se pratique, au moins sur le web, est violente et inégalitaire.

Mais cet exemple, pour actuel qu'il soit, n'est qu'une des occurrences d'un trait plus général en matière de traduction, que l'auteure décline dans de nombreux contextes en analysant chaque fois les différents axes autour desquels s'articule la violence que génère la traduction, qu'elle soit sociale, lorsque l'automatisation que nous évoquions plus haut menace les emplois ; psychologique, quand elle donne aux locuteurs des langues dominantes un avantage ; ou tout à fait physique, concrète, en prise avec le réel, par exemple lorsque la mauvaise traduction du mot « *Adjutant* » envenime une situation compliquée et conduit à une guerre entre la France et la Prusse. Les exemples, abondants, montrent qu'en politique et en géopolitique, la traduction « *prend aussi part à des procédures de domination, de répression et de censure* ».

Mais cette violence est double, parce qu'elle est également interne, consubstantielle à l'acte de traduire. C'est, dans les mots de l'auteure, « *une violence inhérente à la traduction, celle qui déforme, trahit, transforme le texte original, allant même parfois jusqu'à lui dénier son statut d'original, celle qui procède du mouvement qui pousse à traduire ; la violence exercée par le texte qui enjoint de traduire...* » Dès lors, qu'on la pense, qu'on la pratique ou qu'on en subisse les conséquences, la traduction se révèle violente, elle est « *l'espace irréductible d'une confrontation* », et c'est en ce sens qu'elle est « *agonique* », c'est-à-dire porteuse d'une « *négativité impossible à déraciner* ».

D'ailleurs, nous dit Tiphaine Samoyault, ce n'est qu'en acceptant ce fait et en prenant la mesure de sa complexité qu'on pourra discerner les valeurs de justesse et de justice que la traduction recèle, pour peu que l'on essaye de bien comprendre ce que l'on juge et les critères sur lesquels on s'appuie pour le faire. En effet, « *il y a deux façons d'être juste lorsqu'on fait de la traduction : d'abord en recherchant des formes d'exactitude, qualitatives bien sûr, mais aussi quantitatives [...]; ensuite en voulant rendre justice au texte, à l'"œuvre" [...]. S'il faut rendre justice, c'est qu'un conflit a eu lieu et qu'une injustice a été commise. Dans ce cas, la traduction, parce qu'elle s'inscrit au lieu du conflit, peut être réparatrice, mais pas seulement, comme on le dit*

souvent, parce qu'elle serait un rempart contre l'injustice : parce qu'elle provoque et instruit le conflit. »

La traduction agit alors comme un révélateur des injustices qui résultent de l'asymétrie des rapports, mais ce n'est qu'une fois que ces injustices sont identifiées que l'on peut s'y attaquer. D'ailleurs, l'injustice ne disparaît jamais totalement, et c'est même souhaitable, parce que la persistance de cette imperfection souligne le fait qu'une traduction n'est jamais aboutie, qu'elle ne termine pas l'œuvre, qu'elle la laisse dans l'« *in-fini* ». Une traduction donnée ne continue d'exister que dans une « *justesse ponctuelle* », la justesse du lien que, par les choix qu'elle opère, elle crée avec son époque. C'est ainsi qu'elle fait date, en somme. Et ce n'est que lorsque la traduction accepte la nécessité de cette injustice qu'elle peut occuper pleinement son espace. Alors que l'alternative, le postulat de l'existence d'une traduction parfaite, de la « *bonne traduction* », entretient « *l'illusion d'un monde parfait* » d'où tout conflit, par l'intermission miraculeuse de la traduction, aurait été extirpé. La croyance en cet état idéal est un obstacle à la reconnaissance des particularismes de chaque culture : imaginer que toutes les différences sont effaçables, c'est supposer que l'altérité n'a jamais rien d'irréductible, et donc la nier. En revanche, la composante essentielle de « *négativité* » dans l'acte traductif, quand elle est acceptée, offre une première piste vers la réparation en permettant la reconnaissance de ces différences.

Traduction et violence est un essai ambitieux, où Tiphaine Samoyault refuse le paradigme irénique qui voit la traduction comme un instrument de paix ou de rapprochement entre les peuples, et propose de la penser comme un acte plus proche du réel. C'est-à-dire plus complexe et plus violent.

Santiago Artozqui

La Mer gelée, revue

Bernard Banoun, Antoine Brea et Alban Lefranc¹

La Mer gelée tire son nom d'une lettre de Kafka à Oskar Pollak (janvier 1904), où il écrit qu'un livre doit être « la hache qui brise la mer gelée en nous ».

La Mer gelée, c'est d'abord une bande d'amis, ce sont des auteurs et des traducteurs, mais également des musiciens qui prennent part aux événements publics (concerts, lectures, performances) comme aux soirées de préparation. On peut mentionner notamment Noémi Lefebvre, Antoine Brea, Bernard Banoun, Aurélie Maurin, Alban Lefranc, Arno Calleja, Christophe Manon, Frank Williams, Sing Sing... pour ne citer que le noyau dur.

La revue est fondée à la fin de 1999 à Dresde. Elle édite sept numéros en ligne, puis sept sur papier. Après une période de sommeil, elle reprend ses publications en 2016 sous couverture du label Othello des éditions Le Nouvel Attila, avec le soutien, donc, d'un éditeur (Benoît Viot), d'un diffuseur (Les Belles Lettres), et des soucis logistiques en moins. La rédaction se répartit entre Paris, Lyon et Berlin. La revue se consacre à la prose fictionnelle et à la poésie.

Revue bilingue au départ (francophone / germanophone) pour des raisons plutôt conjoncturelles, *La Mer gelée* en est venue avec les années à traduire et publier aussi des textes en russe (Chalamov), en grec (Dimitris Alexakis), en anglais (Jacob Wren), en vieux français (Chrétien de Troyes), etc. Autant dire que le collectif qui dirige la revue se tient à distance de toutes les postures bon teint liées à la construction européenne ou au « couple franco-allemand » comme

¹ Tous trois membres du comité de rédaction de la revue (ndlr).

de l'idée de défendre des littératures « nationales ». On parlera donc plutôt d'une revue internationale.

Ainsi *La Mer gelée* se plaît tout particulièrement à proposer des textes d'auteurs insituables selon le schéma « national » classique, qui travaillent l'allemand ou le français avec des outils venus d'autres langues (la romancière japonaise d'expression allemande et japonaise Yōko Tawada par exemple, ou l'écrivaine germano-turque Emine Sevgi Özdamar).

Dans le même ordre d'idées, elle tente de faire communiquer des espaces linguistiques le plus souvent artificiellement séparés. Ainsi se propose-t-elle depuis ses débuts, dans la sphère francophone, de faire connaître au public français des auteur.e.s québécois.es contemporain.e.s (Hervé Bouchard, Catherine Mavrikakis, François Rioux...). Il ne s'agit évidemment pas de donner dans le régionalisme ou l'exotisme, mais plutôt de s'extraire de l'hexagonalisme, voire du parisianisme, en partant à la découverte d'une littérature passionnante, souvent très inventive. Une façon simple et joyeuse de sortir de l'enfermement dans un univers littéraire trop étroitement confiné et de se frotter à d'autres enjeux formels, narratifs, culturels, historiques...

De même toujours, *La Mer gelée* s'efforce de ne pas garder le lecteur prisonnier des œuvres ou des auteurs déjà partout adoués et omniprésents sur le marché littéraire. Sans que cela prenne un caractère systématique, la revue préfère ainsi publier une littérature en train d'émerger, de se chercher, qui balbutie, parfois même qui rate, mais qui en tout cas prend des risques.

La traduction joue toujours un rôle essentiel dans le fonctionnement de la revue. Sans se laisser réduire à de simples rapports d'équivalence ou à un procédé mécanique de mise en regard des textes originaux et des textes traduits, *La Mer gelée* s'inspire de l'idée d'Emmanuel Hocquard pour qui traduire, c'est d'abord « gagner du terrain », la traduction des textes publiés est là pour ouvrir de nouveaux espaces. La revue a favorisé notamment la découverte en France de bon nombre d'écrivains germanophones encore inconnus ou peu connus. Au fil des numéros, une sorte d'anthologie de la poésie contemporaine en allemand s'est ainsi constituée autour des textes de Monika Rinck, de Christian Filips, d'Orsolya Kalász (tous

traduits pour la première fois en français) et de ceux d'auteurs de l'ex-RDA comme Elke Erb, Wolfgang Hilbig, Thomas Brasch ou encore Bert Papenfuß.

Toutes les livraisons de la revue s'articulent autour d'un thème ou, pour mieux le dire, d'un mot-clé. Les trois précédents étaient CHIEN (*HUND*), MAMAN (*MAMA*) et OR (*GOLD*). *La Mer gelée* se prépare depuis plusieurs mois à sortir un nouveau numéro : FROID (*KALT*). Comme bien d'autres projets éditoriaux, celui-ci est resté en suspens en raison de la situation d'urgence sanitaire.

Le sommaire du numéro OR, par exemple, compte 30 textes. Entre autres : B. Papenfuß, « Es gibt keine Freiheit » (A. Maurin et Fl. Höllner, « Il n'y a pas de liberté ») ; A. Lefranc, « Donnez-moi un corps » (Cl. Hamm, « Gebt mir einen Körper ») ; Y. Tawada, « Portrait eines Kreisels » (B. Banoun, « Portrait d'une toupie ») ; une traduction commentée d'un poème de Chalamov par L. Jurgenson ; une traduction commentée de Marx par A. P. Olivier, H. Holl et M. Roudaut...

Le « confinement » de tous les membres de la revue n'en a pas moins provoqué l'écriture commune de près de 60 épisodes d'un feuilleton à la tonalité comique, poétique, savante, parfois sentimentale ou terrifiante : « La vie conne et fine de Gustave F. », à découvrir à l'adresse <<https://lamergelee.tumblr.com/tagged/LaVieConneEtFineDeGustaveF.>> ; une façon peut-être de mesurer l'efficacité de l'idée même de « collectif » quand les temps sont plus durs.

La revue peut être achetée ou commandée en librairie, ou directement en ligne sur le site des éditions Le Nouvel Attila (<http://www.lenouvelattila.fr/revue-la-mer-gelée-01/>) ou sur le Tumblr de *La Mer gelée* (<https://lamergelee.tumblr.com/shop>). L'achat peut se faire au numéro, mais il existe une possibilité d'abonnement.

BRÈVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le prix Russophonie 2020 a été décerné à Anne Coldefy-Faucard pour sa traduction de *Manaraga* de Vladimir Sorokine (L'Inventaire et Nouveaux angles).

Le prix de traduction Jacques Chambon (grand prix de l'imaginaire) a été attribué à Michelle Charrier pour *Trop semblable* de Ada Palmer (Le Béliat).

Le prix « Traduction » de la SACD a été décerné à Blandine Pélissier, traductrice de l'anglais.

Le Grand prix de la traduction décerné par la SGDL et le ministère de la Culture a été attribué à Jean-Pierre Richard, traducteur de l'anglais.

Directeur de la publication
Michel Volkovitch

Responsable éditoriale
Laurence Kiefé

Coordinatrice éditoriale
Nicole Thiers

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

www.translitterature.fr

Bulletin d'abonnement à *TransLittérature*

à joindre au règlement et à envoyer à :

ATLF | *TransLittérature*

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

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

Je désire recevoir *TransLittérature* :

- 1 an**, soit 2 numéros, à partir du prochain numéro
Au tarif de 26 € pour la France et 30 € pour les autres pays
- 2 ans**, soit 4 numéros, à partir du prochain numéro
Au tarif de 52 € pour la France et 60 € pour les autres pays
- TL à l'unité** : choisissez votre numéro
13 € France – 15 € autres pays

Nom :

Prénom* :

Adresse* :

Code postal* : Tél. portable*

Ville* :

Pays* :

@* :

Date et signature* *mentions obligatoires

Règlement (précisez votre choix)

- par chèque bancaire ou postal, établi à l'ordre de ATLF
(en précisant au dos du chèque vos nom et prénom).
Depuis l'étranger, possibilité de mandat international
ou chèque en euros sur banque française.
- par virement (*mentionnez vos nom, prénom et adresse mail*
– at et non @ – ainsi que abonnement TL)

Crédit Agricole

RIB : 18206 00021 02192401001 73

IBAN : FR76 1820 6000 2102 1924 0100 173 **BIC** : AGRIFRPP 882

Imprimé en France par Laballery à Clamecy
Dépôt légal n° 140617 : septembre 2020
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions
ISSN 1148-1048