

TRANSLITTÉRATURE

	FIGURES DE TRADUCTEURS	
5	Mort d'un poète traducteur : Pierre Gallissaires	Hanna Mittelstaedt
11	L'interprète des mots emporté par la Covid 19 : la langue tamoule perd son lexicographe, Ramakrishnan Seetharaman	Faustine Imbert-Vier
<hr/>		
	DOSSIER : L'AUTOTRADUCTION	
23	Présentation du dossier	Nicole Thiers
<hr/>		
	ENTRETIEN	
27	« On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. » Entretien avec Vassilis Alexakis	Nicole Thiers
<hr/>		
	TRADUCTEURS AU TRAVAIL	
33	« Détruire... : non, traduire, dit-elle »	Nancy Huston
51	Les autotraductions des frères Humboldt	Stefan Willer
65	De <i>Mademoiselle O</i> à <i>Lo-li-ta</i> – Nabokov et l'autotraduction	Marie Hermet
<hr/>		
	CÔTE À CÔTE	
75	Côte à côte trilingue : Samuel Beckett – <i>En attendant Godot/Wai- ting for Godot/ Warten auf Godot</i>	Nicole Thiers
<hr/>		
	TRIBUNE	
91	Bilinguisme d'écriture et autotraduc- tion. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov	Michaël Oustinoff
<hr/>		
	JOURNAL DE BORD	
99	Catastrophe en cuisine	Guillaume Métayer
109	Une première traduction	Emma Lavigne

<hr/>		
	TRADUCTEURS AU TRAVAIL	
117	La traduction en mémoire : la famille Tophoven ouvre ses archives à Straelen	Solange Arber
<hr/>		
	RENCONTRES	
123	« Ceci n'est pas une joute »	Mireille Vignol
137	Le festin des Assises	Karine Reignier-Guerre, Faustine Imbert-Vier
<hr/>		
	LECTURES	
146	41 traductions de <i>La Loreley</i> de Henri Heine	Nicole Thiers
149	Entre enfer et paradis, sur <i>Traduire avec l'auteur</i> de Patrick Hersant	Michel Volkovitch
151	Côtes à côtes chinois, sur <i>19 manières de regarder Wang Wei</i> d'Eliot Weinberger	Michel Volkovitch
154	<i>A comme Babel</i> de Guillaume Métayer	Nicole Thiers
<hr/>		
	BRÈVES	
157	Du côté des prix	

MORT
D'UN POÈTE
TRADUCTEUR :
PIERRE GALLISSAIRES

HANNA MITTELSTAEDT

Pierre Gallissaires s'est éteint le 10 août 2020 à l'hôpital de Toulouse. Il vivait seul, depuis plusieurs années, à Montauban, dans une maisonnette qui, sur le devant, donnait sur un paysage routier gris et très fréquenté, bretelle d'autoroute, zone commerciale, stade, mais dont les fenêtres de la façade arrière s'ouvraient sur une sorte de paradis : un jardin verdoyant, avec plus loin un affluent du Tarn, le Tescou.

Pierre détestait ce qu'on appelle communément l'« ordre » ; il détestait les murs blancs, les hôpitaux et l'Église catholique. Il détestait les professeurs. Et le « vieux monde ». Ce qu'il aimait surtout, c'était la poésie, la révolution, son ordre à lui, qu'il avait lui-même créé, et son propre rythme, aussi lent que possible – la plus grande lenteur face à toutes les turbulences du monde. Il aimait ses amis, ses camarades, sa compagne, Nadine Tonneau, qui est morte longtemps avant lui, et, je suppose, sa petite maison de banlieue qu'il avait aménagée à son goût, ne laissant aucun mur blanc : ils étaient, en effet, tous recouverts d'affiches de « production artisanale », de livres issus d'une bibliothèque constamment enrichie depuis 70 ans, d'objets et trouvailles de toute une vie, de poteries de son frère, François, de photographies et de quelques meubles décrépits, reçus en héritage de la maison familiale. Dans la cuisine, il y avait, suspendue, une collection de cuillères en bois venues du monde entier, une bonne centaine, le nombre importe peu, qui recouvraient tout un mur. Chaque fois que je venais chez lui (d'autres que moi ont dû certainement le remarquer), il y avait toujours, dans la chambre d'amis, un vase garni d'une rose fraîchement coupée ou d'une plante en fleur cueillie dans le jar-

din. J'aimais être dans sa maison, chez ce marginal solitaire au rythme de vie bien établi ; j'arpentais alors un lieu rempli d'histoires communes et/ou qui m'étaient chères.

Je ne saurais trop insister sur l'importance capitale qu'a eue Pierre dans les premiers temps de notre maison d'édition, dans les choix éditoriaux, et sur les fantastiques projets qu'il a tantôt initiés, tantôt mis en œuvre : *Das Paris der Surrealisten* [*Le Paris des surréalistes*], dont il rassembla et sélectionna les photographies et les textes, publication qui nous permit de nous aventurer, avec une certaine impudence candide, sur le marché des livres d'art ; les autobiographies de Charles Mingus et de Billie Holiday, ainsi que celle de Jacques Mesrine (lequel était alors, en France, l'ennemi public n° 1) ; les dadaïstes, Isidore Ducasse, Jacques Vaché, Arthur Cravan et l'œuvre écrite de Francis Picabia... Lutz et moi, anarchistes quelque peu rustres, et si jeunes que nous étions alors, nous ne connaissions rien de tout cela. Aujourd'hui, on dirait que Pierre fut notre mentor. Pour nous, il était un camarade et un ami intime, qui, en connaisseur averti, avait un jugement sûr et nous faisions grand cas de ses inclinations politiques et littéraires.

Et, bien évidemment, il fut une sorte d'« émissaire » des idées situationnistes ; c'est d'ailleurs en collaboration avec lui que j'ai traduit en allemand l'intégralité de la revue de l'Internationale situationniste. Pierre était également un ami de Raoul Vaneigem, dont il nous apprit à apprécier les livres de la période post-situationniste – livres que nous avons publiés avec grand plaisir, sans grand succès toutefois.

Pierre s'étonnait toujours de nous entendre le présenter publiquement comme le « troisième homme » ayant concouru à la fondation des éditions Nautilus. Pour lui, ce que nous faisons ensemble, cela relevait du jeu, de l'aventure, de l'attitude politique, mais en aucun cas de la maison d'édition. Il détestait tout ce qui avait un caractère institutionnel ou figé.

Pierre était venu à Hambourg en 1972, en quête d'un autre monde que celui sous le signe de la répression de Mai 68 en France. Cet autre monde, qui restait évidemment à construire, il le trouva en germe chez les jeunes anarchistes de Hambourg ; et ici la rencontre avec Lutz fut comme « un coup de foudre ». Je vins ensuite les rejoindre, et l'union de nos tempéraments et passions allait allumer durable-

ment, en nous trois, la flamme de la curiosité et de l'énergie créatrice. Si Pierre fut rapidement amené à quitter Hambourg pour retourner en France avec Nadine, sa nouvelle compagne, les liens ne se relâchèrent pas. Nous passâmes quatre semaines au cours de l'été précisément là où leur nomadisme venait de trouver refuge. Quant à Pierre, il se rendit plusieurs fois à Hambourg ou à des rencontres en d'autres lieux. C'est alors que nous avons mis en action le programme éditorial (nous discutons, traduisions, cherchions des financements, élaborions des stratégies), tout en expérimentant une pratique politique dans le sillage des situationnistes : l'union de la poésie, de la vie quotidienne et de la politique en une seule et même activité. On ne disait pas encore : « Soyez comme l'eau » ; mais nous rejetions déjà, à l'époque, toute forme de fixité.

Pierre devint, en France, un traducteur de premier plan. Il traduisit, de l'allemand, les œuvres d'une longue liste d'auteurs remarquables : Max Stirner, Ernst Toller, Gustav Landauer, Heinrich Böll, Arthur Schnitzler, Oskar Panizza, Alfred Döblin, Hugo Ball, Karl Kraus, Joseph Roth, Hans-Magnus Enzensberger, Franz Jung, Paul Scheerbart, Erich Mühsam, etc. Avec Jan Mysjkin, il fut récompensé deux fois, en 1995 et en 2009, par des prix littéraires pour des traductions de poésie néerlandaise qu'ils avaient faites ensemble. Pierre détestait ce genre de prix, cela va sans dire, mais ils étaient amplement mérités¹.

Pierre aimait écrire ses propres poèmes en français. Après avoir décidé d'arrêter le travail de traduction (il avait toujours refusé de se plier à l'usage de l'ordinateur – qu'il avait en horreur), il prit l'habitude, le soir, une fois les lourds volets soigneusement fermés côté rue, de prendre une soupe légère et de s'asseoir devant sa machine à écrire – fidélité de toute une vie – pour taper les vers qu'il avait d'abord écrits à la main. En 1971, il avait publié son premier recueil de poèmes, *Suite Benjamin*, assorti d'une sérigraphie de son frère, dans une édition pour bibliophiles aux pages non coupées. L'exemplaire qu'il nous a donné porte la dédicace suivante, en allemand, datée du

¹ Il a également reçu le Prix Gérard de Nerval de la SGDL en 1995 pour *Le Scarabée-torpille – Considérations sur une grande époque* de Franz Jung, paru chez Ludd en 1993. (ndlr)

2 juillet 1972 : « à Lutz et Hannah, cet opuscule, s'inscrivant dans une longue série destinée à la libération de la langue humaine ». En 1975, les éditions Nautilus, qui s'appelaient encore à l'époque MaD-Verlag, firent paraître, comme dixième fascicule de la collection Flugschriften, une sélection de poèmes de Pierre, en français et en allemand, avec des dessins de Lutz, sous le titre : *Les rues, les murs, la Commune, 22 poèmes sur Mai et Juin 68*. Une amie très proche de Pierre, Evy Azuelos, ayant fondé en 2009 la petite maison d'édition Aviva, publia deux de ses recueils poétiques : *Le dit du poème parmi d'autres* (Poèmes 1979-2009) et *Je tu il ou d'aucuns* (2015), dont les exemplaires qui m'ont été envoyés sont ainsi dédiés : « pour h.m., de la part de son vieil ami et complice » et « pour h.m., au fil des mots, des années et d'une vieille amitié, ton p.g. ». Un autre livre de poèmes est en préparation chez cet éditeur.

À la mort de Pierre, une amie m'a écrit que, selon elle, une époque était révolue. De la cellule originelle de Nautilus, aujourd'hui, il ne reste plus que moi. L'entreprise Nautilus actuelle, gérée par un collectif de salariés, marque une nouvelle époque à laquelle je ne suis plus associée. Travaillant à la rédaction d'une chronique de la maison d'édition, des débuts jusqu'à la disparition de Lutz, je me suis plongée dans les dossiers de correspondance entre 1972 et 1979. Celle entre Lutz et Pierre en occupe la moitié. Quelle chance d'avoir ces trésors entre les mains ! Ils laissent entrevoir non seulement l'œuvre de toute une vie, mais aussi des itinéraires pour le moins singuliers : du prolo de banlieue en situation d'échec scolaire à l'éditeur de renom (Lutz) ; de la bachelière bien sage à la dépositaire de nos expériences communes ; de l'insoumis de la guerre d'Algérie dans les années 50 et du combattant exalté de Mai 68 au poète installé à sa machine à écrire en 2020.

Pierre avait 88 ans.

Hanna Mittelstaedt est cofondatrice des éditions Nautilus et traductrice. C'était une grande amie de Pierre.

Traduit de l'allemand par Gaël Cheptou
(<http://acontretemps.org/spip.php?article800>)

L'INTERPRÈTE DES MOTS¹
EMPORTÉ PAR LA COVID 19 :
LA LANGUE TAMOULE
PERD SON LEXICOGRAPHE,
RAMAKRISHNAN
SEETHARAMAN

FAUSTINE IMBERT-VIER

¹ Titre traduit d'une manchette indienne, en référence au best-seller mondial de Jhumpa Lahiri, *The Interpreter of Maladies* (traduction Jean-Pierre Aoustin, *L'Interprète des maladies*, Mercure de France, 2000)

Un éditeur visionnaire

Ramakrishnan Seetharaman est mort de la Covid-19 le 17 novembre 2020 à soixante-quinze ans, hospitalisé en réanimation à Chennai (Tamil Nadu), alors qu'il travaillait encore, de son lit d'hôpital, un fort gros livre entre les mains. La langue tamoule perd ainsi son lexicographe, le pivot de *Cre-A: Dictionary of Contemporary Tamil, Tharkaala Tamil Agarathi*². Ce dictionnaire tamoul-tamoul-anglais, lié dès sa conception à l'*Oxford Dictionary* qu'il égale en rigueur, est aujourd'hui l'outil idéal des enseignants, des chercheurs, des étudiants étrangers tout autant que des usagers naturels de la langue.

Fondateur des éditions Cre-A à Chennai en 1974, Ramakrishnan Seetharaman eut l'idée de constituer un comité de recherche et de rédaction pour le premier dictionnaire de tamoul équivalent du Littré. Un tel outil normatif manquait furieusement aux écrivains comme aux étudiants et traducteurs, et Seetharaman fut inspiré en cela par la lecture de la traduction anglaise des mémoires de Littré – que Cre-A a rééditées en Inde.

Le dictionnaire parut en 1992 en version papier, en braille en 2011, puis en ligne en 2016. Son comité s'étoffa au fil des ans de dizaines de spécialistes, qui constituèrent un fonds de millions de fiches entièrement numérisé, généré pendant une décennie préparatoire. Il faut imaginer que cette somme lexicale construite au pas de charge n'a pas d'équivalent dans les dizaines d'autres langues officielles indiennes.

2 Transcription : (*Tamil-Tamil-English*) *Kriyavin tarkalat tamil akarati*.

Le jeu des langues

Le tamoul appartient aux langues dravidiennes, celles du sud du sous-continent indien, et se distingue par une forte diglossie classique/écrite et moderne/orale, souvent comparée à celle en arabe entre la version coranique et les parlars quotidiens. Pendant des siècles, les études se sont focalisées sur la langue classique issue de la littérature ancienne et réservée aux usages formels. La langue parlée est restée longtemps minorée, dédiée à la communication informelle et comme telle négligée des linguistes. Elle a été la grande conquête de la littérature contemporaine poétique et fictionnelle, notamment dans les dialogues, avant de gagner aussi les parties narratives. La graphie commune est alpha-syllabique, métissée de plusieurs langues, et se lit de gauche à droite. Elle ne distingue pas les majuscules des minuscules mais indique la longueur vocalique³, ce qui donne deux cents quarante-sept combinaisons possibles dont une bonne partie est rarissime. Avec une syntaxe du type sujet/compléments/verbe final, la conjugaison est assez simple : trois temps souples, les verbes servant spécifiquement de réservoir pour générer adjectifs, adverbes, propositions relatives et substantifs, qui, eux, se déclinent selon un schéma classique de cas.

La langue maternelle de S. Ramakrishnan était le telugu, langue officielle de l'Andra Pradesh, état situé juste au nord du Tamil Nadu. La population tamoule de la péninsule indienne, du Sri Lanka et de la diaspora est comparable à celle de la France. Né et élevé à Madras, capitale du Tamil Nadu, S. Ramakrishnan, tamoulophone, se considérait comme tamoul, un cas fréquent dans la mosaïque indienne polyglotte.

Dans la matrice indienne

À la fin du XIX^e siècle, la littérature tamoule moderne a pris ses distances avec la littérature classique pour quitter l'épopée et s'essayer aux formes occidentales – théâtre, nouvelle et roman. La forme courte de la nouvelle, très prisée, fit florès grâce à la diffusion de très nombreux petits magazines, comme celui auquel S.

3 Site du projet « Langues et Grammaires en (Ile-de-)France » (LGIDF) : <http://lgidf.cnrs.fr/>.

Ramakrishnan participa dès sa création dans les années 70, le mensuel *Ka Sa Da Tha Pa Ra* (kacaṭatapaṛa⁴), dont les trois ans d'existence furent dérangeants et innovants. Fraîchement émoulu du *Loyola College*, Ram quitta rapidement un emploi lucratif dans une agence publicitaire à Chennai pour fonder, à trente ans, chez lui à T. Nagar, sa maison d'édition avec son amie Jayalakshmi – le A de Cre-A, qui évoque les sonorités de ce prénom, lui est dédié. S'il est lui-même l'auteur rare de remarquables nouvelles⁵, la première pierre de leur édifice fut *Le Président*⁶ de Na Muthuswamy, grand dramaturge d'avant-garde, dont Ramakrishnan soutenait activement le théâtre.

Sa vie a été remplie de travail et nourrie de livres. Très simplement vêtu d'une chemise à carreaux à manches courtes et de sandales de cuir, il accueillait tous ses visiteurs dans son bureau avec une chaleur bruyante et une curiosité toujours renouvelée. Une coquetterie à l'œil ne faisait que rendre son regard plus perçant. Toujours, il suscitait la sincérité et la confiance et savait saisir l'occasion. Son flair infailible le guidait vers les chefs-d'œuvre tant tamouls qu'étrangers, avec nombre de titres français et allemands, quelques anglo-saxons : *Le Procès* de Kafka, *L'Étranger* de Camus (1980), *Fahrenheit 451* de Bradbury (2020), pour ne citer qu'eux.

Une entreprise ambitieuse

Au bout d'une décennie d'existence, havre de paix ou plutôt lieu de bouillonnement créatif pour la génération des Poomani, Ambai⁷, Ashokamitran, Sa Kandasamy, Sundara Ramaswamy, S.V. Rajadurai,

4 Par ces consonnes fortes du tamoul utilisées pour la transcription musicale des notes dominantes des percussions, le titre du mensuel, qui parut d'octobre 1970 à juin 1973, évoque sa modernité et la colère de ses fondateurs.

5 Le petit monde littéraire tamoul l'appelle *Cre-A Ramakrishnan*, pour le distinguer de son homonyme très proluxe S. Ramakrishnan.

6 Transcrit : *Naarkalikaarar*. Non traduit en français, recueil de pièces expérimentales inspirées par Ionesco (*Les Chaises*) et par le théâtre de l'absurde.

7 Ambai, *De haute lutte*, traduction Dominique Vitalyos, Zulma, 2015.

Dilip Kumar, Imayan⁸, les éditions Cre-A achoppaient toujours sur le même problème : ses auteurs contemporains, originaires de castes diverses, manquaient toujours d'un langage commun, faute d'un dictionnaire du tamoul contemporain. Il fallut s'attaquer à cette lacune selon les règles de la lexicographie, sous l'égide du linguiste E. Annamalai. « Élaborer un dictionnaire est un acte politique, disait-il, l'homme *lambda* étend son autonomie en maîtrisant le sens des mots⁹. » « D'après moi, un dictionnaire n'est pas seulement un outil pour la langue. C'est la clef de la démocratie. Nous nous servons de termes comme *mondialisation*, *féminisme* et *inflation* mais tant que nous ne connaissons pas pleinement le sens d'un terme, ce n'est qu'un mot¹⁰. » Une fois le sens d'un mot maîtrisé, se conçoit son usage politique.

S. Ramakrishnan fut un des premiers à conceptualiser le problème postcolonial de la langue tamoule, cette panne lexicale qui freinait la circulation des idées. Conséquence de l'administration britannique menée entièrement en langue anglaise, la langue indigène s'était segmentée en poches territoriales qui communiquaient dans la langue coloniale. Chaque poche avait développé sa variante tamoule vernaculaire, marquée de surcroît par l'appartenance sociale. Le retrait du Raj a permis de rétablir le lien entre toutes ces poches, tout en gardant une profusion lexicale à l'oral. Le travail éditorial pour produire un ouvrage dans une langue accessible à tous devenait de fait un casse-tête. Il était urgent de standardiser le tamoul moderne en enregistrant toutes ses variantes, en leur donnant un statut équivalent à celui de nos niveaux de langue, pour que les écrivains aient un outil adapté à l'ensemble de la tamoulophonie¹¹. De là prit forme son projet ambitieux de construire un dictionnaire

8 Les publications de Cre-A ont favorisé l'émergence, dans les années 1970-1980 et suivantes, de poètes, nouvellistes, romanciers modernistes, exigeants, restés jusque-là confidentiels. Mauni et Pudumaipittan étaient déjà inscrits dans le paysage littéraire tamoul.

9 Cité par Akila Kannadasan dans le quotidien *The Hindu* du 7 juillet 2016.

10 Cité dans *Tamil Hindu* en 2017.

11 Juste miroir tendu à la francophonie postcoloniale, qui englobe le Tamil Nadu, des îles et des zones du Sri Lanka ainsi qu'une diaspora très diffuse.

contemporain. Seuls les outils technologiques se prêtaient à absorber et classer le lexique d'une langue soudain exposée à la mondialisation des idées comme à celle des objets en créant des entrées précises qui puissent prendre en charge la forte tendance de cette langue à la polysémie : il fallait créer une matrice fonctionnelle et convaincante pour sauver l'intégrité d'une langue orale très vivante quoique masquée par la langue classique. Pour nombre de Tamouls à la fin du XX^e siècle, la langue écrite ne pouvait renvoyer qu'aux épouées et aux traités de grammaire vieux de plus de deux mille ans !

Ramakrishnan mettait la dernière main à la révision du dictionnaire, coordonnant les efforts de ses nombreux contributeurs, lorsqu'il fut hospitalisé. La parution, prévue pour le 13 novembre 2020, eut bien lieu. Il put le consulter à l'hôpital et préparer encore quelques fiches lexicales supplémentaires pour la prochaine édition !

Ce dictionnaire a donc déjà été mis à jour trois fois, cas unique pour une langue d'Asie du Sud ; il officialise des termes pour *ordinateur* ou *courriel*, l'un construit sur la racine de l'œil et l'autre combinant cette racine à celle de la lettre, pour une étymologie la plus naturelle possible. En effet, le site de l'éditeur comprend non seulement une boîte où l'utilisateur peut déposer des mots nécessitant une entrée, mais aussi un petit ouvrage de stylistique tamoule.

David Shulman, chercheur spécialiste de poésie et de religion d'Inde du sud, l'exprime ainsi : « Toute langue, en particulier une langue aussi ancienne et prolixe que le tamoul, a besoin d'un être hors du commun pour s'en préoccuper, en réparer les outrages et en révéler la richesse. Ramakrishnan fut celui-là. »

Un catalogue guidé par le bon sens

Si le dictionnaire est une œuvre scientifique unique et inégalable, S. Ramakrishnan a su respecter l'équilibre commercial des ventes et la qualité des livres avec une grande stabilité. Il se montrait aussi très exigeant en matière de design, de papier, de reliure et surtout de relecture, faits remarquables dans le monde indien. Il tenait à publier ce que personne d'autre n'aurait pris la peine de publier, avec modestie et ténacité, et il a constitué un grand catalogue contemporain de livres élégants, régulièrement réédités à quelques centaines d'exemplaires.

Éditeur de fiction et d'essais, il pensait que, malgré sa familiarité toute relative avec l'anglais ou n'importe quelle autre langue indienne, le lecteur tamoul se saisirait mieux d'une réalité en évolution constante à travers sa langue maternelle. C'était une pensée à rebours de la tendance d'alors dans le sud, très anglicisante. Selon lui, la réception de Jean-Paul Sartre par un jeune tamoul ne serait optimale que dans sa propre langue. Il a aussi publié en tamoul le bengali R. Tagore et de nombreux grands auteurs indiens. Cette décision de les traduire en tamoul était loin d'être une évidence, mais S. Ramakrishnan était convaincu qu'avoir accès aux œuvres par la langue régionale était une nécessité dans le contexte multilingue du sud, où la situation était très différente de celle de la ceinture hindi du nord.

Comme il avait raison de croire dans cette intersectionnalité ! *Le Petit Prince* en tamoul est resté l'une de ses meilleures ventes – je l'ai offert avec fierté à chaque jeune couple qui m'a invitée à son mariage. La traduction partielle des *Fleurs du mal*, dont le traducteur Kumaran est le directeur de la troupe *Indianostrum* – avatar indien du *Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouchkine installé à Pondichéry – a été très appréciée aussi. *La chanson de l'escargot qui allait à l'enterrement d'une feuille morte* dans la traduction de *Paroles*¹² de Jacques Prévert a bouleversé des poètes pétris de poésie classique. S. Ramakrishnan publiait aussi régulièrement de jeunes poètes, comme Asaithambi.

Cette démarche, qui a donné une forte exposition au tamoul jusqu'alors souvent cantonné à des fictions *terroiristes*¹³, a aussi concerné des ouvrages encyclopédiques ou pragmatiques, des guides ornithologiques ou entomologiques, des essais sur l'environnement, l'agriculture ou la philosophie, publiés en format poche et destinés aux esprits curieux. La maison a lancé des ouvrages d'art consacrés à la sculpture hindoue et aux bronzes tamouls, afin d'éclairer l'histoire de ces œuvres. En collaboration avec l'université de Har-

12 Traduction de V. Sriram, également traducteur du *Petit Prince*, de *L'Étranger*, de *Fahrenheit 451*, de *Des paroles douces, ma chérie*, notamment.

13 Terroiriste : mot-valise fondé sur *terroir* et *terrorisme*, popularisé par François Gros, linguiste indianiste, pour synthétiser les difficultés rencontrées par la création pendant cette phase de modernisation de la langue et de la pensée.

vard, elle a accompagné l'ouvrage scientifique d'Iravatham Mahadevan, *Early Tamil Epigraphy: From the Earliest Time to Sixth Century A.D.*, une publication d'une très grande pertinence.

Toujours dans le souci d'en faire davantage pour une population rurale souvent isolée et impécunieuse, S. Ramakrishnan proposait des guides pratiques de base, tels des livres de cuisine prônant une approche diététique pour revaloriser l'alimentation traditionnelle, très bousculée par la *Révolution verte*... La version tamoule du guide médical « de brousse », *Where There Is No Doctor*, best-seller de David Werner constamment mis à jour (et disponible gratuitement en anglais sur internet), a été publiée dans le même esprit.

Il soutenait aussi MOZHI (moḷi : langue), une fondation d'intérêt public finançant des bibliothèques d'écoles rurales, la troupe d'art dramatique d'avant-garde *Kuuthu-p-pattarai* (kūttuppaṭṭarai), et le fonds documentaire *Roja Muthiah Research Library*, un projet de recherche pour les études tamoules. « Il ne recevait aucune subvention du gouvernement, et celui-ci n'acquerrait pas d'ouvrages de Cre-A pour ses bibliothèques publiques, mais aujourd'hui, tous le regrettent, alors que de son vivant, personne ne s'intéressait à lui », constate Dilip Kumar, qui rend un hommage vibrant à celui qui fut son employeur, son éditeur et son mentor.

Un éditeur à l'œuvre

Un de ses auteurs, Poomani¹⁴, récompensé par la prestigieuse Sahitya Academy, se rappelle ses entretiens sans fin avec l'éditeur, avant la publication d'*Agnaadi* (2014), roman historique précurseur. Un autre, Imayam, a travaillé pendant trois ans à son roman *Koveru Kazhuthaigal* (kōvērū kalūtaika)¹⁵ avec lui, jusqu'à sa publication en

¹⁴ Cité par Kamala Muralidharan pour *The Hindu*.

¹⁵ François Gros propose le titre *Les Mules* pour ce roman partiellement traduit en français par Elisabeth Sethupathy et le présente aux pages 150-151 de son essai « Les dalit tamouls en quête d'une littérature » paru dans le BEFEO, Tome 83, 1996, disponible sur Internet. Le roman est disponible en anglais sous le titre *Burden of Beast*, grâce à la grande traductrice Lakshmi Holmström, chez Thornbird Niyogi Books (Inde). Son roman *Arumugam*, traduit en anglais, donne à voir Auroville et Pondichéry comme vous ne les verrez jamais.

1994. Ramakrishnan lui donnait sans relâche des livres liés à son sujet, issus du monde entier, et il lui a appris ce qu'étaient la littérature, la langue et leur relation avec la société qui les produit et les consomme. Vingt-cinq ans plus tard, Ramakrishnan lui a proposé d'en publier une édition de luxe illustrée de photographies de peintures et de sculptures en lien avec le texte : « Pour lui, langue et littérature n'étaient pas qu'une perspective, c'était une vocation. »

Le traducteur G. Kuppusamy confesse avoir été parfois harcelé par son éditeur impatient alors qu'il était en train de traduire *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. Ce genre d'œuvre correspondait complètement au projet d'oxygénation de la langue destiné à chasser les anglicismes, et peu importait à Ramakrishnan que le traducteur souffre d'hyperventilation pour autant que le texte tamoul respire.

Pour cela, il conseillait à ses traducteurs de lire l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, afin d'en maîtriser les sous-entendus et les chausse-trapes. Pour le lecteur, ce n'est pas nécessaire, mais pour le traducteur qu'était G. Kuppusamy, c'était le meilleur conseil qu'il ait jamais reçu.

Une entreprise d'avenir

Il est fort probable que les éditions Cre-A, presque quinquagénaires, survivront à leur fondateur ; parmi ses collaborateurs, dont il louait constamment l'efficacité et le dévouement, un aura sûrement l'étoffe nécessaire pour reprendre le flambeau de cette entreprise très structurée, modestement hébergée dans un petit immeuble cubique et coloré de Thiruvanmiyur, derrière le bureau de poste, pour pouvoir expédier commodément des livres dans le monde entier.

Dilip Kumar évoque ainsi son ami, S. Ramakrishnan : « Une douce brise qui soufflait par un hublot ouvert sur la littérature tamoule. Maintenant que ce fenestron est fermé, il sera difficile de retrouver cette brise, mais l'oublier, un déchirement. » Tous les efforts de S. Ramakrishnan tendaient à créer une communauté de lecteurs tamouls éclairés, afin que des œuvres littéraires puissent être publiées à un rythme croissant.

Dilip Kumar, lui-même écrivain et critique, était le gérant de la librairie de référence que Cre-A avait ouverte à Royapettah. Ramakrishnan y mettait à l'honneur toutes les langues qui irriguaient son

cœur, et y proposait de nombreux ouvrages d'autres éditeurs qui avaient retenu son intérêt. Il y avait notamment un beau rayon de littérature jeunesse.

Anushya Ramaswamy, traductrice vers l'anglais de Shobasakthi, auteur sri-lankais de langue tamoule, m'a confié qu'elle consulte quotidiennement l'édition 2009 du dictionnaire de Cre-A : « Je me rappelle la première fois que je l'ai ouvert et l'onde de choc bienheureuse suscitée par sa modernité insouciante. Pour la première fois dans le contexte indien, je tombais sur un texte qui envisageait le tamoul comme une langue vivante, vibrante, sans hiérarchiser un haut et un bas, [ni ses] variations régionales, dialectes et sociolectes sans frontières, et [qui] au contraire présentait le tamoul comme une langue moderne, capable de se confronter au monde technologique et sociologique en mutation. C'était un geste radical, en fait. La mort de Ramakrishnan est une perte terrible pour nous tous. » J'utilise moi-même chaque jour une *appli* de son dictionnaire très riche – qu'il avait installée lui-même sur mon téléphone.

Un regard vers le futur

C'est bien sûr lui qui m'a guidée vers Shobasakthi et la publication¹⁶ de ma première transcréation. Qu'un auteur soit « vivant et exceptionnel », c'étaient les critères à retenir pour le traduire. Il avait raison, car la traduction s'est révélée extrêmement profitable à Shobasakthi – qui n'appartenait pas au sérail de Ramakrishnan et vivait en France. Lui aussi qui m'a recommandée au merveilleux auteur avec qui je travaille en ce moment. J'ai rencontré à travers lui un cercle de lecture inattendu, formé d'étudiants en littérature anglaise de l'American College de Madura. Après des études strictement conduites en anglais, où le tamoul classique est la matière la plus aride, les étudiants découvrent voluptueusement, grâce à ce cours consacré aux auteurs et autrices tamoules, la littérature de leur langue maternelle.

16 Shobasakthi, alias Antonyhasan Jesuthasan, *Friday & Friday*, Zulma, 2018.

17 Transcréation : méthode de traduction-relais passant par l'oralité, appliquée au champ littéraire et sollicitant fortement la créativité du scripteur sans gâcher le plaisir du locuteur-lecteur, pour établir un texte sincère dans la langue-cible.

Très ouvert aux OVNI, Ramakrishnan avait été intéressé par le roman graphique *Rita sauvée des eaux*¹⁸, et il avait ri de gourmandise, l'œil affûté, en détaillant un étui de cartes postales françaises dédiées aux livres que je lui avais offert, pensant immédiatement à en démarcher les droits. J'aurais tellement aimé voir ces cartes publiées en tamoul ; je rêve qu'il m'en envoie une du *nirvana* des livres, où il est sûrement.

Quelques jours après la parution de la dernière édition du dictionnaire, Ram a été surpris par la Covid 19 et s'est éteint, son dictionnaire à la couverture rouge et noire refermé près de lui. C'était un éditeur rigoureux, un ami généreux, un être merveilleux.

Remerciements : Les remarques judicieuses et généreuses de Chantal Delamour, spécialiste de la littérature tamoule, et d'Olivier Herrenschmidt, ethnologue indianiste, ont permis d'apporter d'importantes précisions à cet hommage. Qu'ils soient infiniment remerciés d'occuper si bien leur temps libre.

18 Sophie Legoubin Caupeil, illustrations Alice Charbin, Editions Delcourt, 2020.

DOSSIER : L'AUTOTRADUCTION

DOSSIER : L'AUTOTRADUCTION

Présentation

Comme nous l'avions annoncé dans notre précédent numéro, voici donc le second volet de notre dossier sur l'autotraduction, qui, comme le premier, vient éclairer cette pratique à partir d'angles diversifiés – paroles d'auteurs autotraducteurs, réflexions de chercheurs et de traductrices.

Les **auteurs autotraducteurs** auxquels nous avons donné la parole sont Nancy Huston et Vassilis Alexakis.

L'interview de **Vassilis Alexakis** est peut-être la dernière qu'il aura accordée avant son décès, survenu le 11 janvier de cette année ; nous lui sommes extrêmement reconnaissants de s'être donné la peine d'évoquer ses va-et-vient entre grec et français comme langues d'écriture et/ou de traduction.

C'est à la troisième personne que **Nancy Huston** parle de son enfance et son apprentissage précoce, parfois difficile, de deux langues, l'anglais et l'allemand, puis d'une troisième, à son arrivée en France en 1973. Elle raconte ensuite les débuts littéraires de « NH », puis sa vie d'autrice.

Les chercheurs sollicités pour ce numéro sont Michaël Oustinoff et Stefan Willer.

Stefan Willer nous présente le travail d'autotraduction des deux célèbres **frères Humboldt**, érudits allemands dont la diffusion des travaux passait forcément par le français, qu'ils utilisaient comme langue d'écriture ou de traduction.

Michaël Oustinoff revient sur son ouvrage intitulé ***Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*** pour évoquer les questions théoriques qui y sont traitées, telles que « la localisation de l'œuvre », « l'identité opérable translinguistique » ou le « décentrement », lesquelles notions lui permettent d'établir des distinctions entre « traduction auctoriale », « traduction allographe » et « auto-traduction (re)créatrice ».

Marie Hermet, traductrice, éclaire les allers-retours des autotraductions de **Nabokov** entre français, anglais et russe ; on découvre un auteur trilingue jonglant habilement avec toutes les connotations d'une langue qu'il lui faut transporter dans une autre culture.

Enfin, j'ai exploré dans un Côte à côte trilingue (français-anglais-allemand) quelques variations du texte d'*En attendant Godot*, dont **Beckett** a écrit la première version en français avant de s'autotraduire en anglais, tandis que son ami Elmar Tophoven réalisait la traduction allemande en pleine concertation avec lui.

Nicole Thiers

ENTRETIEN AVEC
VASSILIS ALEXAKIS

NICOLE THIERS

« On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. »

Vassilis Alexakis, romancier, mais aussi journaliste et dessinateur de presse, faisait partie de ces auteurs parfaitement bilingues qui choisissent de s'autotraduire. Il écrivait parfois la première version de ses livres en français, puis la traduisait en grec – sa langue maternelle –, parfois l'inverse.

L'interview suivante a été réalisée par téléphone entre Paris et Athènes dans des conditions assez difficiles qui n'ont pas permis de développer certains aspects que nous aurions aimé aborder plus en détail. Vassilis Alexakis était déjà très affaibli et la rédaction de TransLittérature lui est très reconnaissante d'avoir bien voulu consacrer ce temps à ses lecteurs.

TransLittérature : Vous avez écrit vos trois premiers livres en français¹. Vous viviez alors en France, étiez journaliste et écriviez pour des journaux français (*La Croix*, *Le Monde*...). Vous dites dans une interview sur France Culture² que vous vous étiez alors un peu éloigné de la langue grecque ; dans cette même interview, vous parlez de votre retour en Grèce au début des années 80, et de votre premier

1 Il s'agit des romans *Le Sandwich* (Julliard, 1974, réédité chez Stock, 2013), *Les Girls du City-Boum-Boum* (Julliard, 1975), *La Tête du chat* (Le Seuil, 1978).

2 *À voix nue*, Sandrine Treiner, semaine du 20 au 24 janvier 2014.

livre écrit en grec, *Talgo* ; vous évoquez alors votre émotion à écrire dans la langue de votre enfance. Mais ensuite, qu'est-ce qui vous a fait décider d'écrire d'abord dans une langue plutôt que dans l'autre ?

Vassilis Alexakis : J'ai écrit mes trois premiers livres en français parce que je vivais en France et que je travaillais en français... j'étais à l'intérieur de la langue, pour ainsi dire ; c'est simplement cela qui m'aiguillait, tout à fait naturellement ; j'ai été un peu surpris les premières fois quand j'ai pris des notes personnelles en français, mais je pourrais très bien le dire ainsi : on écrit dans la langue du pays où l'on se trouve – et il vaut mieux, de toute façon.

TL : On pourrait donc dire que chaque fois que vous avez écrit en français ou en grec, c'était parce que vous vous trouviez soit en France, soit en Grèce ; mais considérez-vous qu'il y a une égalité absolue entre les deux langues ?

V. A. : C'était lié aux sujets que je traitais, il y en avait que je pouvais traiter plus facilement en grec ou en français, ce côté aussi a beaucoup joué.

Toutes les langues sont belles, on dit que le français est une belle langue, et c'est vrai, mais toutes sont belles et riches aussi, il n'y a pas de hiérarchie entre elles. Seulement, certaines représentent mieux certains thèmes, elles sont davantage propres à les traiter.

TL : Est-ce que chacun de vos livres a été autotraduit, dans un sens comme dans l'autre ? Sinon, lesquels n'ont pas été traduits et pourquoi ?

V. A. : Le seul qui n'ait pas été traduit par moi, c'est *Contrôle d'identité* ; je l'ai écrit en français d'abord et c'est une traductrice qui a fait la version grecque... Pourquoi ? Eh bien, c'est parce qu'à l'époque, je n'avais pas le temps, donc c'était plutôt pour des questions d'ordre pratique. Je crois que tous les autres, je les ai traduits, dans un sens comme dans l'autre, en me faisant aider quelquefois par mon fils aîné.

TL : Pourquoi avez-vous décidé de vous autotraduire plutôt que de confier ce travail à un traducteur ?

V. A. : Parce que je considère que je suis mieux placé que n'importe quel traducteur, étant donné que je connais le sens des choses, que ce soit la valeur des mots, la façon de les interpréter... Un traducteur pourrait hésiter, alors que moi, je n'ai jamais aucune hésitation.

TL : Lorsque vous vous autotraduisez, cela vous amène parfois à revenir sur l'original, à le corriger, à en réécrire certains passages – comme le fait d'ailleurs Anne Weber³. Vous avez écrit à ce sujet – et vous dites être encore d'accord avec cette façon de voir aujourd'hui :
« J'écris une première version. Dès que le livre existe, mais qu'il n'est pas encore abouti dans la première langue, je prolonge le travail d'écriture en effectuant une révision de la première version à travers une nouvelle langue. Je récupère alors toutes les améliorations apportées par cette "fausse traduction" pour corriger la première version. On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. La version définitive du texte apparaît dans la seconde langue. Il s'établit ainsi avant la publication un dialogue entre les deux langues. »
À votre avis, que fait cette autotraduction qui provoque des retouches, des corrections : est-ce qu'elle relève des erreurs ? explicite des passages peu clairs ? adapte le texte pour le public de lecteurs ? ou fait-elle apparaître des aspects du texte original dont vous n'aviez pas conscience en écrivant celui-ci ?

V. A. : Je n'utilise pas le changement de langue pour corriger l'original, mais ça se fait naturellement puisque, quand je traduis, l'original n'a pas été publié ; j'ai les deux manuscrits devant moi, celui qui est déjà fait et l'autre que je commence – donc il n'y a pas de problème pour introduire des changements et, de toute façon, il s'agit de petites choses ; dans chaque livre, il doit y avoir une vingtaine de petits changements... oui, c'est de cet ordre-là, pas plus.

TL : Quand on traduit, il y a parfois dans le texte original des passages particuliers, avec des histoires qui se situent dans un pays

³ Anne Weber s'exprime à ce sujet dans le n° 58 de *TransLittérature*.

donné, à une époque donnée, avec des registres de langue donnés... ce qui, en traduction, soulève des problèmes d'ordre sociolinguistique et culturel, lorsque l'on doit faire passer tout cela dans une autre langue, une autre culture et c'est parfois très difficile. Comment cela se passe-t-il pour vous ?

V. A. : Là, j'ai toute liberté pour trouver des solutions, et je peux aussi adapter un peu, c'est un privilège considérable pour moi, cette liberté, et je suis le seul à l'avoir.

TL : Une dernière question concernant les titres de vos livres : comment sont-ils traduits ? La traduction est-elle littérale ou s'agit-il d'une adaptation ?

V. A. : En général elle est littérale, il n'y a pas de changement de ce genre. Quelquefois, c'est vrai, je peux m'imaginer que tel titre passe mieux auprès du public français et moins bien auprès du public grec, ça arrive. Mais je ne change quand même pas le titre, ça ne m'est jamais arrivé.

DÉTRUIRE... NON :
TRADUIRE,
DIT-ELLE

NANCY HUSTON

On ne présente pas Nancy Huston, romancière et essayiste franco-canadienne, autrice de plus d'une cinquantaine d'ouvrages en deux langues.

À l'exception d'Infrarouge, où les personnages sont anglophones, mais qui a été écrit en français avant d'être traduit en anglais, Nancy Huston écrit ses romans dans les langues que parlent ses personnages.

Elle a donc écrit en français, puis traduit : Les Variations Goldberg, Histoire d'Omay, Trois fois septembre, Une adoration, les passages berrichons de Instruments des ténèbres et les passages québécois de Danse noire. Elle a rédigé d'abord en anglais, Plainsong, Slow Emergencies, Dolce Agonia, Fault Lines, The Relative Miracles Club, Stone Lips, Tree of Forgetfulness, les passages américains de Instruments of Darkness et les passages irlandais de Black Dance.

Ses essais sont rédigés en français et parfois autotraduits : Nord perdu / Losing North ; L'Espèce fabulatrice / The Tale-Tellers.

Son dernier roman, Arbre de l'oubli, paraîtra chez Actes Sud début mars 2021.

Nancy Huston nous a autorisés à reproduire ici le texte de la conférence destinée aux étudiants du master de traduction littéraire de l'université Paris-Diderot en novembre 2018.

O n m'a demandé de vous parler de *l'autotraduction*. Mais ce mot comme tant d'autres est ambigu, et j'ai décidé de le prendre au pied de ma lettre à moi : *self-translation* : *translation of the self*. Traduire le soi inclut, mais ne coïncide pas avec, le fait de traduire ses propres écrits.

Grâce à mon frère qui avait deux ans de plus que moi, et que j'obligeais à m'enseigner au jour le jour tout ce qu'il faisait à l'école, j'ai appris à lire à quatre ans et à écrire à cinq – *heureusement* ! Sans cela, Dieu sait ce qu'il serait advenu de moi. Ce grand frère Lorne a huit ans, moi presque six et notre petite sœur Patricia pas tout à fait trois quand nos parents divorcent et notre mère Mary-Louise quitte Edmonton et s'en va à Chicago poursuivre ses études en sciences politiques. Elle laisse la garde de leur progéniture à Jim notre père et à la compagne de celui-ci, une jeune Allemande fraîchement débarquée en Alberta, du nom de Maria.

Dans un premier temps c'est la rage meurtrière qui m'envahit, j'ai envie de tout casser tout fraquer tout fracasser. Pendant plus de cinquante ans, il m'a semblé que cette rage n'avait jamais été exprimée. Et puis, à Pâques 2012, deux ans et demi après la mort de Jim, j'ai hérité d'une partie de sa correspondance et suis tombée en arrêt devant un dessin.

Le dessin en question a été réalisé par la petite Nancy sur l'en-droit et l'envers d'une feuille à en-tête de la compagnie pétrolière *Étoile du Nord* à Winnipeg (dont son grand-père maternel était commis voyageur), puis déchiré en mille morceaux (par Nancy elle-même ? par Maria ? par Jim ? chaque hypothèse induit un roman différent), et miraculeusement sauvé des eaux... là, à coup sûr par Jim, car seul Jim aurait relevé comme un défi mathématique la reconstitution méticuleuse du puzzle et son recollage avec des bouts de scotch. Aujourd'hui, les bouts de scotch sont vieillis et brunis par le temps mais l'émotion non, qui s'exprime ici en lettres géantes : "*MARIA aime JIM !*" et, au-dessous, en lettres beaucoup plus petites : "*Et Jim aime...*" Le mot "*Maria*" a été rajouté à une série de lettres disposées de façon décorative, mais en regardant de près on peut reconnaître le mot *mentir* (en anglais *to tell a lie*). Encore au-dessous figure un dessin de la famille recomposée (moins le grand frère). Tous les personnages portent des couronnes, pour montrer

qu'on est bel et bien dans un conte de fées, et leurs répliques sont entourées de bulles de BD. Maria : "*Je t'aime, Jim!*" Jim : "*Moi aussi je t'aime!*" Nancy : "*Tiens ! Qui s'en soucie ? Pas moi !*" Patricia : "*Dis donc ! je meurs de faim !*"

Au verso, de façon bouleversante, on voit l'écriture lutter pour être à la fois lisible et illisible. Sur le flanc d'un immense vaisseau sont inscrits les mots "*Walt Disney Presents*" : c'est le navire-famille-Huston, mué en super-production sirupeuse genre *Bambi* ou *Aladdin*. Dans la mer tout près, à droite, les mots : "*Requins Route Américaine*". À gauche, également dans l'eau : une petite fille et un requin géant. Et dans le ciel, à côté du soleil radieux : "*fait par NNNNANANNANCY Fait par Mutti parfois j a bbbb sssso de dire la vérité !*" Des points d'exclamation remplissent le ciel.

Ce dessin date sans doute du moment du divorce lui-même, au début de l'été 59. Deux mois plus tard, fin septembre, alors que Nancy vient juste d'entrer en cours préparatoire, Maria les embarque, elle et Patricia, pour un voyage en Allemagne. Avant d'épouser Jim, la jeune femme d'éducation catholique tient à avoir la bénédiction de ses parents et, surtout, celle de son curé. Or c'est bien connu, l'Église catholique ne voit pas d'un bon œil le divorce et les divorcés... Au cours des trois mois que dure leur absence, Jim s'occupera de déménager la famille, changeant non seulement de maison mais de quartier, ce qui permettra à la famille de se refaire une virginité. Ni vu ni connu : personne dans le nouveau quartier n'aura fréquenté Jim avec Mary-Louise et il ne sera pas utile que les enfants la mentionnent. Maria sera présentée et considérée comme leur mère ; abracadabra ! ...

Le 5 octobre, peu après l'arrivée en Allemagne du trio féminin, Mary-Louise écrit à Jim depuis Chicago : « Je me dis que, sous peu, Nancy, au moins, connaîtra assez d'allemand pour communiquer le fait que sa mère est en vie. Du coup, je trouve que ce serait une bonne idée pour Maria d'informer ses parents de la situation avant Nancy : de toute manière ils ne manqueront pas de poser des questions au sujet de ton "veuvage", et il me semble qu'ils digéreront mieux la situation si on leur dit la vérité dès le début – car, sans cela, je ne vois pas comment elle pourra éviter de mentir. Et ce qui serait regrettable, de mon point de vue, ce serait que Maria dise à Nancy

de se taire au sujet de sa mère – chose qui sera inévitable si elle choisit de ne pas leur dire la vérité. Car, comme tu peux le comprendre et l'apprécier, je tiens énormément à ce qu'ils se souviennent de moi et gardent leur affection pour moi, même si la distance atténuera forcément ces choses – et il me semble qu'il leur serait plus difficile de se souvenir de moi de façon raisonnablement naturelle si la pensée de moi est associée à la contrainte et au secret. Ils captent tout très vite, et j'aimerais simplement que, vu les circonstances, leur perception de moi soit la moins déformée possible. J'espère que tu pourras comprendre ce que j'essaie de communiquer, et peut-être faire part à Maria de mes sentiments – j'espère aussi que tu ne vois pas cela comme de l'interférence de ma part. Mais il y a si peu que je peux faire ou être pour eux en ce moment, autre qu'un souvenir, que ça me rend très malheureuse d'imaginer ce souvenir obscurci par une ambiance de clandestinité. »

Et, le 29 octobre : « J'apprécie le fait que ces derniers mois n'ont pas été faciles pour Maria – mais, comme tu le sais, Jim, ils ont été extrêmement difficiles pour moi aussi – et même si je n'ai aucune intention de te faire porter le fardeau de mes états d'âme, je peux dire très honnêtement que la phase actuelle est encore plus atroce que l'été dernier, et que cet atterroissement au sujet de mon existence n'arrange rien, d'autant plus que je ne vois pas à quoi il peut servir. Sauf à essayer de prolonger indéfiniment cette fiction – effort qui serait évidemment voué à l'échec – il me semble que leur réaction, au moment d'apprendre la vérité, sera d'autant plus violente qu'ils auront été trompés sciemment dans un premier temps. »

Les manuels de psychologie enfantine auraient très certainement freiné tous ces adultes bien-intentionnés en leur faisant remarquer qu'après le chamboulement provoqué par le départ de leur mère, il ne fallait pas imposer aux fillettes un *autre* chamboulement : voyage en train de plus de 3000 km, Edmonton-New York, suivi d'une traversée de l'océan Atlantique et d'un plongeon dans un pays culture langue famille contexte historique et religieux totalement étrangers... Mais le fait est que... si, en fin de compte, il le fallait ! Pour Nancy, c'est même exactement ce qu'il fallait.

Petit à petit, à mesure qu'elle se traduit dans une langue étrangère, elle devient euphorique. Exaltée. Elle adore avale digère restitue

épate. Elle apprend l'allemand en l'espace de quelques semaines, comme si elle le buvait au sein, goulument, *gulp gulp, glou-glou*. Elle l'apprend en courant et le parle *couramment*, c'est le cas de le dire. On l'approuve et on l'admire. Elle traduit aussi, pour Maria ou ses parents, vers l'anglais ou l'allemand, les borborygmes de Patricia qui commençait tout juste à parler la langue maternelle quand sa mère a disparu.

Il suffit de changer de langue et les mots n'ont plus le même sens ! Mutti est la traduction de Mommy mais il s'agit de deux personnes différentes. Mutti remplace Mommy et du coup Mommy n'est *plus* « pas là », puisque a disparu le mot même qui la désignait. Voyez le tour de passe-passe. Du reste, Nancy n'est plus là non plus. Non seulement son nom se prononce différemment mais elle est plus aimable en allemand, même à ses propres yeux. Voyez la magie. Elle n'est plus la fille que Mommy a abandonnée, elle est celle que Mutti vient d'acquérir. Langue étrangère, nouvelle donne, novella donna, si, si, nouvelle identité. L'autre, l'ancienne, est rejetée dans les ténèbres du passé, dans l'enfer. Voyez la littérature. En allemand, Hell, le mot anglais pour enfer veut dire... clair. Hell, Hell, Hell, elle a soudain le droit de le dire. C'est génial.

Elle passera sa vie à jurer, en fait. À hurler tout bas. Pas un hasard que son mémoire à l'École des hautes études en sciences sociales ait porté sur le blasphème, le juron, l'insulte verbale, le tabou linguistique. Un seul mot de français ou d'allemand ou d'anglais a-t-il déjà franchi ses lèvres qui n'ait pas signifié.... HELL !?

Pour résumer, quelques petits mois avant ses six ans, la mère de Nancy fut remplacée par une langue étrangère. Ça, c'est la première chose. À partir de là, elle n'aura de cesse que de colmater les brèches dans son être en se jetant sur tout ce qui est étranger pour se l'approprier, le bouffer, l'assimiler à son être. Par bonheur, dans son pays natal, le Canada, le bilinguisme devient de plus en plus obligatoire : il *faut* désormais enseigner le français aux enfants canadiens anglophones dès l'école primaire, et sur les produits alimentaires les étiquettes *doivent* être imprimées dans les deux langues. Ainsi, tel samedi matin de 1962, on pouvait surprendre la petite Nancy à la table du petit déjeuner en train de comparer les étiquettes anglaise et française sur une boîte de porridge. Mettons qu'elle voit « Hot

Oats » et « Avoine chaude » – Daddy ! I know how to say *hot* in French ! Oh yeah ? How ? *Avoine* ! Eh non.

Alors elle remet ça, avec cette troisième langue. Elle oublie l'allemand et, reglou-glou, ingurgite le français à la place. En débarquant à Paris à l'automne 1973, elle connaîtra la *même* exaltation – pas une autre mais la même – qu'en arrivant en Allemagne quatorze ans plus tôt. L'anglais, langue/mère morte, tombera de ses épaules comme un poids mort et à la place des ailes lui pousseront ! En français, elle sait voler. Elle se supporte mieux, est moins suicidaire, en *Nancy Huston* qu'en Nancy Huston. Et, lors de ses premières tentatives d'écriture en français : zéro angoisse de la page blanche !

Elle développera une prédilection pour les personnes bilingues. Car celui ou celle qui connaît deux langues connaît forcément deux cultures aussi, et le passage difficile de l'une à l'autre et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre. Il ou elle a donc toutes les chances d'être quelqu'un de plus fin, de moins péremptoire que les monolingues impatients. Non seulement la langue étrangère décourage-t-elle bavardages et péroraisons, elle empêche de se prendre trop au sérieux. Quand Nancy deviendra mère, le fait de communiquer avec ses enfants dans une langue pour elle non-maternelle lui donnera une distance salutaire par rapport à son rôle. Dès qu'elle se met en colère, son accent empire et elle se met à bafouiller : ça déclenche l'hilarité en face et, au bout d'un moment, elle doit, elle aussi, lâcher l'ire pour le rire.

Oui la traduction est un apaisement, une « civilisation » au sens que donne à ce mot Norbert Elias (*La Civilisation des mœurs*), une parade à de l'autodestruction : et je suis loin d'être le seul autodétracteur non pardon autotraducteur à avoir des drôles de comptes à régler avec sa mère. Je songe notamment à Tsvetaïeva, à Beckett, à Gary : pas un hasard que ce soit eux mes parents littéraires choisis, des auteurs à qui je voue une passion fervente et une reconnaissance éternelle.

Mais pour revenir à l'histoire de la jeune NH.

L'euphorie de l'étrangéité dure, mettons, treize ans. Elle écrit et publie en français exclusivement : des articles puis des essais puis des romans. Elle se marie en français, obtient la nationalité grâce à son époux (lui-même né à l'étranger et naturalisé à l'âge adulte), conçoit avec lui et met au monde une enfant française.

Mais, ainsi que le montre un célèbre épisode de la Genèse, *ça ne marche qu'à condition de ne pas se retourner*. Si l'on se retourne pour lancer un dernier regard sur le lieu d'où l'on vient, comme la femme de Lot en s'éloignant de Sodome, on sera transformé en pilier de sel. C'est ce qui arrive à NH lorsque, entamant une correspondance au sujet de l'exil avec son amie Leïla Sebbar, elle se retourne pour contempler le chemin parcouru. Au printemps 1986, quand paraissent leurs *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, elle se trouve au bâtiment Charcot, l'aile neurologique de l'hôpital de la Salpêtrière. Elle ne sent plus ses jambes. N'arrive plus à marcher, à enseigner, à fonctionner. D'origine inconnue, son infection de la moelle épinière disparaîtra en l'espace de quelques mois, aussi lentement et aussi mystérieusement qu'elle est venue. À la différence de Susan Sontag, NH ne demande qu'à voir cette maladie comme une métaphore, et à l'interpréter : en l'occurrence, il lui semble évident que son corps lui dit : *tu fais fausse route. Tu as gelé tes racines*.

Trois fois septembre, le roman auquel elle s'attelle l'année d'après la myélite, est peut-être le moins bon de toute sa carrière, mais s'y dessine, déjà, le retour vers la langue maternelle abandonnée : une jeune Américaine du nom de Selena vient de se suicider. Sa meilleure amie, Solange, a récupéré tous ses papiers (lettres, journaux intimes, poésies, etc.) et passe un week-end à les parcourir en compagnie de sa mère Renée. Seulement, comme celle-ci est française, ce que fait en réalité Solange *c'est traduire les textes de l'anglais en français à mesure qu'elle les lit*. La première version du manuscrit est tellement mauvaise que NH est lâchée comme une chaussette sale par Denis Roche, son éditeur au Seuil. Heureusement, cet automne-là, une nouvelle grossesse lui donne une pêche d'enfer : au long des neuf mois qui suivent, tout en remaniant *Trois fois septembre*, elle écrit un essai intitulé *Journal de la création*.

Dès la parution du roman en 1989, elle en démarre un autre, mais, cette fois-ci, c'est décidé, elle va l'écrire en anglais. Son mari est moyennement enchanté de cette décision : le fait d'écrire en français-deuxième-langue est un des grands terrains d'entente du couple. Mais depuis la maladie NH se sait mortelle et plus rien ne peut l'arrêter : à l'automne 89, elle se lance dans des recherches sur l'histoire de l'Alberta, et commence à écrire *Plainsong*. Ces retrouvailles

– ces *épousailles*, ai-je envie de dire – avec sa langue maternelle la rendent profondément heureuse. Elle prend un agent pour chercher, au futur livre, des éditeurs dans les pays anglophones.

Passons, sur la crise maritale que tout cela a provoqué. Le couple se sépare quelques mois, puis se rabiboche. Début 91, *Plainsong* achevé et déposé chez l'agent, NH écrit des poèmes en anglais, traduit (sous pseudonyme) le roman de quelqu'un d'autre pour éponger ses dettes, et attend les réponses des éditeurs anglos. Celles-ci arrivent, au compte-gouttes. Toutes sont négatives.

Été 91 : avec sa famille, NH part vivre un an à la campagne. Avec neuf livres publiés et un manuscrit en souffrance depuis un an, sa carrière bat de l'aile. La mort dans l'âme, elle se résigne à traduire *Plainsong* en français. C'est très difficile, résumons ça comme cela. Le fait d'avoir écrit dans l'allégresse une phrase comme « First Anton Methodist was a stark spare structure filled with strictures and scriptures » et de se retrouver deux ans plus tard avec un dictionnaire, à chercher les mots les uns après les autres pour essayer d'en faire une phrase française... je ne vous dis pas. Toujours est-il qu'elle termine la traduction au début de l'automne et l'envoie à son agent. Et, rebelote : tout au long de l'année, les retours négatifs tombent dans sa boîte aux lettres : Gallimard, Grasset, Seuil... en tout, dix-sept éditeurs parisiens refusent le manuscrit. Pour ne pas se suicider, NH démarre un nouveau roman, également en anglais : *Dolce Agonia*.

De retour à Paris à l'automne 92, profondément déprimée, elle regarde ce qu'elle a écrit au printemps et le trouve nul. Elle brûle le manuscrit dans la cheminée de son nouvel appartement et balance à la corbeille la version électronique. Puis, prise de remords, elle téléphone à un ami féru d'informatique, et il l'aide à repêcher dans la corbeille ce qui peut l'être. Cet automne-là, elle anime un atelier d'écriture à l'American University in Paris ; le premier jour du cours, elle annonce aux participants qu'au lieu d'appeler cet atelier *Advanced Creative Writing* ils auraient mieux fait de l'appeler *Advanced Destructive Writing*. Oui car détruire est aussi important que créer, dit-elle. Ou plutôt : la destruction, dit-elle, fait partie de la création. Créer, dit-elle, c'est détruire, aussi. *Détruire.... non, traduire, dit-elle*. Percluse d'angoisse, elle se met, méthodiquement, à traduire en

français les fragments sauvés de la corbeille, et voit qu'une intrigue s'y dessine en filigrane : c'est l'histoire d'une femme qui abandonne ses deux filles afin de danser. Écrivant tantôt dans une langue et tantôt dans l'autre, se traduisant se retraduisant jetant récupérant désespérant recommençant, NH avance sur la pointe des pieds ; c'est difficile parce que les matières sont inflammables ; ça donnera *Slow Emergencies / La Virevolte*.

On voit que je suis plutôt que patiente (je ne suis pas patiente), obstinée. Acharnée. Dogged est une des traductions possibles de ces mots-là. Oui, pareille à une chienne féroce : quand j'enforce les dents dans un os, gare à celui ou celle qui se mettrait en tête de me l'arracher.

Mais les années de crise s'achèment enfin vers un dénouement. Le 11 novembre 1992 (un jour férié, pourtant... !), l'agent de NH l'appelle pour lui dire qu'Actes Sud souhaite publier *Cantique des plaines* à la rentrée 1993. Ils prévoient de s'associer aux Éditions Leméac au Québec. Quelques mois plus tard, Harper Collins Canada accepte *Plainsong*. La publication du livre aura donc lieu simultanément dans les deux langues de NH et dans ses deux pays. C'est presque comme une guérison ! se dit-elle naïvement, presque comme une réconciliation....

Mais non, c'eût été trop beau. Au Canada, alors que la v.o. en anglais recueille des critiques au mieux polies (et parfois pas polies du tout), la v.f. emporte le prix du Gouverneur général. Dans sa tête, son corps, son cœur, c'est l'embouteillage des identités, elle se sent au bord de l'effondrement. Écoutons quelques extraits de son journal de l'époque.

16 novembre 93, Toronto. Donc me voici dans la chambre d'hôtel la plus luxueuse de ma vie entière, vue somptueuse du centre-ville, salle de bains en pur granite du Canada, et dans quelques heures on me donnera le Prix du Gouverneur général. Le *Globe and Mail* traite mon livre de « lugubre » – j'ai horreur de ce mot – et insiste, une fois de plus, sur la violence de Paddon dans la famille. *Pourquoi* ne peuvent-ils entendre les autres musiques du livre : la joie, l'humour, toutes les belles choses qui se passent entre Paddon et Miranda, Paddon et ses enfants, Paddon et ses petits-enfants ; pourquoi toujours cet adjectif réducteur et réprobateur, « lugubre » ?

Deux jours plus tard, la voilà à la Bibliothèque nationale d'Ottawa en proie à une crise de schizophrénie aiguë, se préparant à lire en français, devant un public presque exclusivement anglophone, des extraits d'un roman que pour la première fois de sa vie elle a écrit en anglais. Dès qu'elle monte à l'estrade, elle se met à trembler. 18 novembre 93, Ottawa. Ce soir le trac a refusé de s'arrêter, malgré une pause, un verre d'eau, *und so weiter*. Spectacle ridicule pour une femme de 40 ans. Beckett commençait à peine à trouver sa voix à 40 ans ; pourquoi ai-je toujours l'impression que ma vie est finie, ma carrière au bord du précipice, mon talent tabassé à mort ?

Et ses problèmes sont loin d'être terminés.... 22 novembre 93. Soulagement intense d'être rentrée – (...) – j'étais réellement folle de décalage (physique et mental) là-bas – très ébranlée par l'article violent disant qu'il fallait me retirer ce prix – j'ai dû serrer mes bras de toutes mes forces pour ne pas gifler les gens dans les situations les plus banales, les plus bienveillantes. Très fragile ces jours-ci dès que je suis « en public ». Répétition du Trac Terrible à la radio à Montréal, avec Winston McQuade – j'étais littéralement incapable de finir le passage que j'avais choisi de lire – me suis arrêtée au beau milieu – comme s'il y avait une force physique, électrique, qui repoussait ma voix loin des mots – comme si les personnages m'intimaient l'ordre de m'en aller de ce roman, de les laisser tranquilles, de les laisser mener leur propre vie dorénavant.

2 décembre 93. Le prix prend un goût nettement amer. Sous prétexte que *Cantique* serait une traduction et non une œuvre francophone originale, cinq éditeurs québécois ont publié un communiqué de presse exigeant que le Conseil des arts se re-réunisse pour nommer un autre lauréat. (...) Quand je pense qu'à l'annonce du prix j'avais naïvement déclaré : « Je me sens comme un trait d'union vivant » ! Tu parles... comme si les Québécois nationalistes cherchaient des traits d'union !

La controverse durera plusieurs mois, à telle enseigne que le journal montréalais *Le Devoir* invente une rubrique « Cantique des plaintes ». NH rit jaune.

Mais bon. Elle persévère, cahin, caha. L'année suivante paraît *La Virevolte* et les Québécois adorent. Ils l'adoptent. Elle qui n'a jamais vécu au Québec, mais qui s'y rend souvent, pour la bonne raison

que sa mère et son frère s'y sont installés, Mary-Louise en 1965 et Lorne en 1968, pour finir elle a pas mal de choses en commun avec les Québécois. Notamment le fait qu'ils connaissent, combinent, mélangent, avec ire ou ironie, des éléments identitaires de la France et du Canada anglais...

Que faire ensuite ? Mais, ça tombe sous le sens : NH embarque dans l'écriture d'un roman bilingue : *Instruments des ténèbres*. Rédigeant en anglais les chapitres « Nada », qui se passent à New York aujourd'hui, en français les chapitres « Barbe » qui se passent dans le centre de la France à la fin du XVII^e, elle les traduit ensuite vice et versa (tout en espérant, à part elle, qu'un éditeur courageux publiera un jour la v.o. bilingue !)

À la rentrée 1996, la publication en France de ce roman-là marquera son premier grand succès de librairie. Inclus dans la dernière sélection du Goncourt, le livre se verra décerner le Goncourt des Lycéens et le Prix France Télévisions, et se vendra à plus de 100 000 exemplaires... ce qui a pour effet de plonger NH dans une nouvelle crise d'identité, la pire à cette date. Voici le problème : même si les chiffres de vente la flattent, *elle ne supporte pas l'idée d'être devenue une écrivaine française.*

Que cela voudrait-il dire ? qu'elle doive ne plus écrire que pour des lecteurs français, armés d'une éducation française et hérissés d'attentes françaises face au roman ? qu'elle ne doive plus inventer que des personnages français, parlant le français de France et se souciant des problèmes hexagonaux ? quelle horreur ! Les livres qu'elle écrit dans ou traduit vers sa langue maternelle se vendent mal dans cet oxymoron qu'est pour elle le Canada, *la mère patrie.*

Qui suis-je ? qui suis-je ? qui suis-je ? la revoilà dans une mer infestée de requins. Elle essaie de grimper à bord un immense vaisseau Walt Disney Presents, mais c'est du cinéma, du mensonge, un conte de fées, ce n'est pas vrai, elle se noie, elle a la nausée, elle patauge dans les Limbes. Soudain elle comprend Beckett tout autrement et le reconnaît comme son frère.

Au printemps 1997, quelques mois après ces premiers prix littéraires, NH écrit un texte intitulé LIMBO qui commence par une déclaration d'intention : là où Beckett a écrit *L'innommable*, elle a envie d'écrire *L'intraduisible* :

*Get it in English. Shoved. Wedged.
Lodged in the language like a bullet in the brain.
Undelodgeable. Untranslatable.*

Suivent treize pages de détresse verbale existentielle, les pages les plus douloureuses qu'elle ait jamais écrites. Mais, bien évidemment, dès le texte sorti de son for intérieur tel un enfant hurlant, elle ne résiste pas à la tentation de..... le traduire. À la place de l'exergue

*Get it in English. Shoved. Wedged.
Lodged in the language like a bullet in the brain.
Undelodgeable. Untranslatable.*

que pourrait-elle bien mettre ?

Carrramba ! Encore raté !

On peut écouter un court extrait de ce texte et sa traduction en alternant rapidement phrase par phrase :

if I can be Irish and then French I could just as well be Danish or a dog, si je peux être irlandais et puis français je pourrais aussi bien être chinois ou chien, why choose, how choose, it's all the same to me, it all comes down to the same thing, a catastrophe, every choice is a Fall, pourquoi choisir, choir, cela revient au même, tout revient au même, la catastrophe, and the words are fed up with running in circles, les mots sont las de tourner en rond pour ne rien dire, building characters, weaving plots, barf, construire des personnages, nouer des intrigues, bof, baf, it's exhausting to go on striving for resemblance, verisimilitude, c'est éreintant de toujours chercher la ressemblance, la vraisemblance, they come from such-and-such a country, belong to this or that milieu, dire qu'ils viennent de tel pays, tel milieu, are men, or women, and then, and also, or children, who gives a shit, qu'ils sont homme ou femme, et puis, et alors, ou enfant, on s'en fout, and because they had this done to them they reacted like that, et que parce qu'on leur a fait ci ils ont réagi comme ça, you must sympathize, empathize, poor guys, put yourself in their place, faut les comprendre, les pauvres, faut se mettre à leur place –

whereas there is no such thing as place, alors que, alors que, il n'y a pas de place, no such thing as light color movement music, pas de lumière couleur mouvement musique, all the nuance harmony and dissonance they claim to find so moving, toutes ces nuances et harmonies et dissonances que vous trouvez si émouvantes, nope, no go, y a pas, y a pas, snif snif, que dalle, nothing but a brain that can't bloody well can it, rien qu'un cerveau qui n'arrive pas bon Dieu à se taire, wound up like a bloody mechanical toy, qu'on a remonté bon Dieu tel un jouet mécanique, and compelled to go on ranting and raving until death doth ensue, et qui n'a d'autre choix que de bavasser jusqu'à ce que mort s'ensuive, because there you are, chucked headfirst into time, language, the verbal slop-pail, parce que nous voilà, flanqués dans le temps, dans le langage, dans la flaque verbale, and forced to swim volens nolens, go on crawling endlessly through words, phrases, paragraphs and the rest, et forcés volens nolens de nager, brasser mots et phrases et paragraphes, glutting on garbage, stirring up ructions, eructations, ressasser tous ces immondices, ce grabuge, every now and then a character floats to the surface and is instantly sucked under, squelched, drowned, de temps à autre un personnage surnage pour repiquer du nez aussitôt, étouffé, noyé, every now and then a glimmer of an idea but – wham ! bang ! dead ! de temps à autre une lueur, une idée puis plaf ! gaffe ! crève ! O let me gaze awhile upon thy tender visage! O, laissez-moi contempler votre tendre visage. Nay nay I say! Que nenni, vous dis-je ! Out, out, brief candle! Adieu, monde cruel ! Bye-bye birdie! Salut les mecs ! Farewell cruel world! La marquise sortit à cinq heures – The time has come, the walrus said – and it congeals for an instant, et, un instant, cela se cristallise, gives you something to chew on, vous donne quelque chose à vous mettre sous la dent, then dissolves, melts in your mouth, puis se dissout, vous fond dans la bouche, rejoins the flux, the sewage, the random writhing mess, rejoint le flux, le tout-à-l'égoût, retourne à l'entropie grouillante.

Ah mais NH a beaucoup de chance. Car en Actes Sud elle a trouvé non pas un publishing house mais un publishing home. Et en Hubert Nyssen, un éditeur exceptionnel qui, lui aussi doté d'une identité complexe, sait à quel point le flottement est pour elle fon-

dateur... oui, le fondement même de son travail littéraire. Il décide de faire de *Limbes/Limbo* un petit livre à part entière (même très aérées, ses 26 pages n'en deviennent que 40, c'est tout de même mince !). Et quand elle lui envoie une première mouture de l'essai qui deviendra *Nord perdu*, il saute dessus, l'aime, le prend, l'encourage à poursuivre. Ah. Elle porte bien son nom, la collection fondée par les Nyssen père et fille : « Un endroit où aller ». NH sent enfin qu'il est ok d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire une écrivaine non pas « nomade » non pas « citoyenne du monde » mais, comme le dit si bien Taiye Si-lesi la merveilleuse auteure de *Ghana Must Go*, **multilocal**.

En 2007, à la Sorbonne Paris III (rue de l'École de médecine), se tient sur plusieurs jours un colloque international intitulé : « NH : Vision et division ». On m'apprend qu'un concours de traduction a été lancé : plusieurs participants ont traduit le même chapitre de *Nord perdu* et un prix sera décerné à la meilleure version lors de la séance de clôture ; accepterais-je de faire partie du jury ? Hélas, réponds-je, je n'ai pas le temps. Mais il se trouve que je suis moi-même en train de traduire *Nord perdu* ; je veux bien soumettre ma version sous pseudonyme et voir ce qui se passe. « Chiche ! » disent Marta Dvoak et Jane Koskas, les organisatrices, et elles promettent de garder le secret.

Quelques semaines plus tard, le prix pour la meilleure traduction est attribué à un mystérieux universitaire que personne ne semble connaître : Lou Denver (c'était bien avant les débuts du musicien rock du même nom !). Certes, admet-on, la traduction de M. Denver comporte certains défauts : omissions, notes en bas de pages, etc.... néanmoins, c'est sans conteste la version la plus fluide et la plus « littéraire ». Suspense dans la salle lorsqu'on demande à Lou Denver de venir à l'estrade ; surprise générale quand c'est moi qui me lève pour aller chercher le prix... un exemplaire autographié de *Dolce Agonia*.

À la même époque peu ou prou, une revue québécoise *L'infini-théâtre* me sollicite pour un texte sur l'expérience intime de l'auto-traduction. Sauf erreur, ce texte, qui s'intitule *Healing the Split*, est à ce jour inédit en français. Si je vous laissais le soin de le traduire ?

oh what a relief – no one has ever asked me this question before and at long last someone has asked me, the simple, obvious question, not *why* not *how* not *when* but *what does it feel like* to translate your own work? and at last I'm allowed to answer, same answer as Beckett's which I read somewhere a long time ago, "self-translation is the only form of political torture I know," said Beckett in substance and I agree, "awful" is the answer, it feels awful, I don't like doing it, it takes me at least as long if not longer to translate a book than it does to write it and from the first page to the last it's an experience of tedium and frustration, irritation against dictionaries, against my own brain, against the languages themselves for being so uncooperatively unlike, for not wanting to communicate with one another, float into one another, meld and marry and some days, on days when I think in cheap psychoanalytical terms, it happens to the best of us, I think that deep down it might be just that, a question of marriage, as if I were continually running back and forth between mummy and daddy (though the communication problem between them was not a language problem, indeed English was one of the few things they had in common apart from three children and lofty hopes), trying to explain mummy to daddy and daddy to mummy, listen you guys, it may not sound like it but in fact you're saying exactly the same thing, listen, listen, you're compatible, stay together, don't break up, don't fly apart, don't destroy us all by destroying your marriage, even if they did so four decades ago, or maybe healing my country too, why such a deep rift between anglophones and francophones, the important things are the same in all our lives aren't they? love, pain, the passage of time, the search for meaning, so I sit there day after day, bored and frustrated and angry, flipping through dictionaries, reading my sentences out loud over and over again until not only do they no longer mean what they originally set out to mean but they don't mean anything anymore, and yet, and so, the next question, obviously, is why do you do it if you don't like it, if it's so tedious and annoying why don't you let someone else translate your books for you, from French into English and from English into French? and the answer to that question is, because when it's done, when it's actually finished, when after all that work the book has finally taken shape and managed to exist in the other language, then I feel good, then I feel better,

then I feel healed, because it's the same book, telling the same stories, eliciting the same emotions, playing the same music, then I'm elated, then I'm delighted, as if that somehow proved that I'm not a schizophrenic, not crazy, because ultimately the same person in both languages. Translation is hope for humanity.

Guérir la faille

texte de Nancy Huston

traduit de l'anglais par Alice Marchand et l'autrice

ah, quel soulagement – personne ne m'avait jamais posé cette question, et voilà qu'enfin, *enfin*, quelqu'un me la pose, la question si simple, si évidente, non de *pourquoi* ni de *comment* ni de *quand*, mais de *quel effet ça vous fait*, que ressentez-vous quand vous traduisez vos propres textes ? et enfin j'ai le droit d'y répondre, même réponse que celle de Beckett, lue quelque part il y a longtemps, « l'auto-translation est la seule forme de torture politique que je connaisse », a dit Beckett, en substance, et je suis bien d'accord, « affreux », voilà ma réponse, c'est affreux, je n'aime pas le faire, ça me prend au moins autant de temps, voire plus de temps, de traduire un livre que de l'écrire, et de la première à la dernière page ce que je ressens c'est de l'ennui, de la frustration, de l'exaspération contre les dictionnaires, contre mon propre cerveau, contre les langues elles-mêmes d'être si peu coopératives, si dissemblables, de ne pas vouloir communiquer entre elles, flotter l'une vers l'autre, se fondre et se marier, et certains jours, les jours où je fais de la psychanalyse de bistrot, ça arrive aux meilleurs d'entre nous, je me dis que dans le fond il s'agit peut-être justement de ça, d'une histoire de mariage, comme si je passais mon temps à courir entre papa et maman (même si le problème de communication entre eux ne relevait pas de la langue, au contraire, l'anglais était une des rares choses qu'ils avaient en commun hormis trois enfants et des projets grandioses), m'efforçant d'expliquer maman à papa et papa à maman,

écoutez les gars, écoutez, écoutez, vous êtes compatibles, restez ensemble, ne vous séparez pas, ne vous explosez pas, ne vous faites pas tous sauter en faisant sauter votre mariage, même s'ils l'ont fait il y a quarante ans, et peut-être s'agit-il aussi de réparer mon pays, pourquoi ce gouffre infranchissable entre anglophones et francophones, les choses importantes sont les mêmes dans nos vies à tous, non ? amour, douleur, passage du temps, quête de sens, alors je reste là jour après jour, en proie à l'ennui la frustration la colère, à feuilleter des dictionnaires, à lire et relire mes phrases tout haut, jusqu'à ce qu'elles aient perdu non seulement leur sens d'origine mais le sens tout court, et pourtant, et donc, la question suivante, naturellement, c'est *pourquoi le faites-vous si vous n'aimez pas ça, si c'est tellement fastidieux, tellement agaçant, pourquoi ne laissez-vous pas quelqu'un d'autre traduire vos livres à votre place, du français vers l'anglais et de l'anglais vers le français ?* et voici la réponse à cette question-là : parce que quand c'est fait, quand c'est vraiment terminé, quand, après tout ce boulot, le livre a enfin pris forme, enfin réussi à exister dans l'autre langue, alors là je me sens bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c'est le même livre, qui raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique, et alors là je suis transportée, là je suis aux anges, comme si, d'une certaine façon, ça prouvait que je ne suis pas schizophrène, pas folle, parce qu'en fin de compte la même personne dans les deux langues. La traduction, c'est de l'espoir pour l'humanité.

— — —
LES
AUTOTRADUCTIONS
DES FRÈRES
HUMBOLDT

— — —
STEFAN WILLER

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

Les frères Humboldt ont vécu entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e. Si l'un et l'autre sont de célèbres savants allemands, leurs domaines de recherches respectifs diffèrent ; mais ils partageaient une même volonté, rendre leurs écrits accessibles en français, la langue de diffusion des érudits en Europe à leur époque, qu'ils connaissaient suffisamment bien pour en faire leur langue d'écriture ou pour se traduire eux-mêmes.

Wilhelm von Humboldt (1767-1835) – Philologue, philosophe du langage et diplomate. Il mène de front l'étude de langues variées (sanskrit, chinois, hongrois, birman, japonais, langues amérindiennes) et une carrière diplomatique. En 1810, il fonde l'université de Berlin, aujourd'hui la Humboldt-Universität zu Berlin. À travers de nombreux travaux et des traductions, il cherche à promouvoir une anthropologie comparée. L'une de ses œuvres majeures s'intitule *Sur la différence de structure des langues humaines et son influence sur le développement intellectuel de l'humanité* (1820).

Alexander von Humboldt (1769-1859) – Naturaliste, géographe et explorateur. Par la qualité des relevés topographiques et des prélèvements de faune et de flore effectués lors de ses expéditions, il a fondé les bases des explorations scientifiques ; il explora l'Amérique avec Bonpland (Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau-Continent fait de 1799 à 1804) et l'Asie (Fragments de géologie et de climatologie asiatiques, 1832). Il contribua ainsi aux progrès de la climatologie, de l'océanographie et de la géologie. Il est également l'auteur de *Kosmos ou Description physique du monde*.

Stefan Willer est professeur de littérature allemande à la Humboldt-Universität de Berlin. Ses recherches portent sur la littérature du XVIII^e au XXI^e siècle, sur la théorie et l'histoire de concepts comme la génération, l'héritage et l'avenir. Parmi ses publications : *Das Konzept der Generation (avec O. Parnes et U. Vedder, Suhrkamp, 2008)*, *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne (Fink, 2014)*, *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens (éd. avec B. Bühler, Fink, 2016)*.

Les autotraductions d'érudits, de philosophes et d'intellectuels ont été relativement peu étudiées jusqu'ici. Or, elles sont particulièrement intéressantes pour la fonction des traductions, au regard du transfert de la connaissance et de la science¹. Dans la présente contribution, nous allons étudier ce phénomène en prenant pour exemple le cas des frères Humboldt, chacun ayant été son propre traducteur, de l'allemand vers le français et vice-versa ; et nous mettrons en lumière des aspects systématiques importants concernant l'autotraduction en tant que transfert du savoir et de la culture.

* * *

« Diese Arbeit hat mich interessirt, weil sie mich gelehrt hat, wie man laviren muß, wenn man in deutscher Richtung mit französischem Winde segeln will, und echt französisch zu schreiben, so viel ich's erreichen könnte, war meine Absicht² ». Voilà ce qu'écrit Wilhelm von Humboldt à Johann Wolfgang Goethe en mai 1800 depuis Paris. Ce qu'il nomme « travail » se réfère à un essai concernant les questions d'esthétique et d'imagination qu'il a publié peu de temps auparavant – à l'automne 1799 – dans le journal parisien

1 Cf. Stefan Willer, Andreas Keller (dir.), *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*, Berlin, Kadmos, 2020.

2 « Ce travail m'a intéressé parce qu'il m'a appris la façon dont on doit louvoyer lorsqu'on veut naviguer en direction de l'Allemagne à l'aide de vents français, et écrire de la manière la plus authentique possible en français fut mon intention ». Wilhelm von Humboldt à Johann Wolfgang Goethe, le 30 mai 1800. *Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt*, Leipzig, Brockhaus, 1876, p. 160 (traduit de l'allemand par Stefan Willer).

Magasin encyclopédique. Cet essai fait référence à une vaste analyse du poème épique *Hermann et Dorothee* de Goethe que Humboldt avait publiée en 1798. L'essai français est, d'une certaine manière, une auto-recension de ce livre allemand dont il traduit des passages entiers. Il en résulte un rapport philologique complexe entre les deux textes. Voilà un point systématique essentiel des autotraductions : il ne se présente ici aucune nécessité d'être « fidèle » à l'original ; il existe plutôt la possibilité de grands remaniements, le droit de fragmenter ses propres textes et d'en utiliser les fractions comme des éléments fondateurs pour le nouveau texte dans l'autre langue.

Prenons un exemple : le livre de Humboldt sur Goethe, divisé en plus de cent paragraphes – la plupart du temps sur plusieurs pages – commence par une introduction détaillée suivie de deux parties sur l'« effet poétique » (*dichterische Wirkung*). La troisième partie se termine par le titre « terme le plus simple de l'art » (*Einfachster Begriff der Kunst*). Dans l'essai français, en revanche, cette partie se situe dès le début :

Das Feld, das der Dichter als sein Eigenthum bearbeitet, ist das Gebiet der Einbildungskraft; nur dadurch, dass er diese beschäftigt, und nur in so fern, als er diess stark und ausschliessend thut, verdient er Dichter zu heissen. Die Natur, die sonst nur einen Gegenstand für die sinnliche Anschauung abgiebt, muss er in einen Stoff für die Phantasie umschaffen. *Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln*, ist die allgemeinste Aufgabe der Kunst, auf die sich jede andre, mehr oder weniger unmittelbar, zurückbringen lässt³.

Le domaine du poète est l'imagination ; il n'est poète qu'en fécondant la sienne, il ne se montre tel qu'en échauffant la nôtre. La nature que d'ailleurs nous examinons avec nos sens, que nous analysons avec notre esprit, se présente par les efforts du génie poétique à notre imagination, et paroît recevoir de lui un éclat nouveau.

Le problème général que le poète, que le peintre, que le statuaire, que tous les artistes, en un mot, ont à résoudre, c'est de transformer en *image* ce qui, dans la nature, est réel⁴.

Notes en page 55 ►

Les formulations en français semblent en partie plus concises, moins compliquées : « Le domaine du poète est l'imagination », comparée à « Das Feld, das der Dichter als sein Eigentum bearbeitet, ist das Gebiet der Einbildungskraft » (« le champ que le poète cultive telle sa propriété est le domaine de l'imagination »). Les métaphores agricoles « champ » (*Feld*) et « cultiver » (*bearbeiten*), qui précisent la qualité de la propriété, se retrouvent toutefois en français, mais seulement plus loin dans la phrase, avec le gérondif « en fécondant ». Parfois des expressions concises en allemand, telles qu'on les retrouve dans la formulation « die allgemeinste Aufgabe der Kunst » (« la tâche la plus générale de l'art »), sont traduites en français par l'énumération de disciplines isolées (« problème général que le poète, que le peintre, que le statuaire, que tous les artistes, en un mot, ont à résoudre »). En outre, on peut encore constater ici une différence intrinsèque : en allemand, en employant le terme *Kunst* (« l'art »), il est également question de métaphysique – considérant l'étrange superlatif *allgemeinste* (« la plus générale ») des tâches – tandis que pour Humboldt, en français, le problème de l'art se pose plutôt au regard de la mise en pratique concrète par les artistes. Ceux-ci ne sont pas confrontés à la « tâche la plus générale » mais ont un « problème » à résoudre.

À y regarder de plus près, il s'opère un bon nombre d'autres écarts, par exemple au sujet de la « nature ». En allemand, ce substantif est abstrait : « Gegenstand für die sinnliche Anschauung » (« un objet pour la perception des sens ») ; en français, la formulation est intensément plus active : « nous examinons avec nos sens, [...] nous analysons avec notre esprit ». À cet égard, Humboldt procède là aussi de manière plus complexe qu'en allemand. Dans le texte allemand, il est dit que c'est le poète qui transforme (*umschaf-*

-
- 3 Wilhelm von Humboldt, « Über Göthes Herrmann und Dorothea (1798) », in *Gesammelte Schriften*, Albert Leitzmann (éd.), vol. 2, Berlin, Behr, 1904, p. 115-319, ici p. 126. Dans la suite, les références à cette édition seront abrégées en GS.
 - 4 Wilhelm von Humboldt, *Aesthétique. Wilhelm von Humboldts Ästhetische Versuche [...]. Essais aesthétiques de M. Guillaume de Humboldt (1799)*, GS, vol. 3, Berlin, Behr, 1904, p. 1-29 (sous le titre « Selbstanzeige der Schrift über Herrmann und Dorothea »), ici p. 1.
-

fen) la nature en « une matière pour l'imagination » (*Stoff für die Phantasie*) ; en français, cette transformation est présentée, de manière moins nette, dans une suite de groupes prépositionnels : la nature « se présente *par* les efforts *du* génie poétique à notre imagination ». De même, la formule percutante « Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln » (« transformer la réalité en une image ») se présente en français selon une syntaxe plus compliquée : « de transformer en *image* ce qui, dans la nature, est *réel* ». On pourrait et devrait ici – comme pour toute analyse de traduction – approfondir plus en détail, voire se perdre dans le détail ; mais cela nous ferait sortir du cadre de la présente réflexion. Ce qui est important, c'est de noter l'indication générale selon laquelle même les détails les plus infimes (de légers écarts par rapport à la terminologie, la syntaxe ou le style) véhiculent des différences concrètes. Ainsi, des formules très terminologiques en allemand ancrées dans le débat esthétique post-kantien (telles que *sinnliche Anschauung* – « la perception des sens ») devaient de toute évidence être « dé-terminologisées » en français.

* * *

Quelques années plus tard, Alexander von Humboldt livre une autotraduction complète et non plus ponctuelle lorsqu'il publie son *Essai sur la géographie des plantes* (1805) et le traduit peu de temps après sous le titre *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen* (1807). Il s'agit ici du premier tome de l'ouvrage scientifique sur le voyage d'études vers l'Amérique du Sud et l'Amérique centrale qu'il a entrepris entre 1799 et 1804 avec le médecin et botaniste français Aimé Bonpland. Pour Humboldt, le français en tant que *lingua franca* scientifique était la langue la plus évidente, la plus « naturelle » pour ses publications scientifiques. Ce qui l'intéressait, en outre, c'était que les résultats de ses études soient connus dans l'espace germanophone. Si l'on compare les deux versions de la *Géographie des plantes*, on constate à quel point Humboldt a traduit avec précision, pour ainsi dire à l'identique, son texte français vers l'allemand. Toutefois, il apparaît là encore des écarts de traduction. À titre d'exemple, citons le début de la *Préface* (ou *Vorrede*). Humboldt y explique pourquoi, après son retour en Europe, il n'a pas publié d'abord une description de son voyage mais plutôt un essai sur la géographie des plantes.

Mais j'ai pensé qu'avant de parler de moi-même et des obstacles que j'ai eu à vaincre dans le cours de mes opérations, il vaudrait mieux fixer les regards des physiciens sur les grands phénomènes que la nature présente dans les régions que j'ai parcourues. C'est leur ensemble que j'ai considéré dans cet essai⁵.

Aber ich habe geglaubt, dass es nützlicher für die Wissenschaften sey, ehe ich von mir selbst und den Hindernissen spreche, welche ich in jenen entfernten Weltgegenden zu überwinden hatte, die Hauptresultate der von mir beobachteten Erscheinungen in ein allgemeines Bild zusammenzufassen. Dieses Naturgemälde ist das Werk, welches ich gegenwärtig den Physikern vorzulegen wage, [...]⁶.

On voit que les syntagmes sont traités de manière très différenciée, moyennant quoi les mêmes éléments sémantiques seront redistribués différemment en fonction de leur valeur argumentative. C'est ainsi que la tournure française « fixer les regards des physiciens sur les grands phénomènes que la nature présente » se transforme en « die Hauptresultate der von mir beobachteten Erscheinungen [...] zusammenzufassen » en allemand (soit « rassembler les résultats principaux des phénomènes que j'ai observés »). Selon la syntaxe française, « les regards » des naturalistes sont les objets d'une « fixation » qu'il faut employer afin d'attirer l'attention sur les phénomènes que la nature elle-même présente. En allemand, au contraire, le « je » génère lui-même d'abord des résultats issus de sa propre observation ; ceux-ci se rejoignent en une vision générale des phénomènes naturels. Dans la version française,

-
- 5 Alexandre de Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, Paris, Schoell, 1805, p. V. – Indication donnée par l'éditeur : « Par Al. de Humboldt et A. Bonpland. Rédigé par Al. de Humboldt ».
- 6 Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer*, Tübingen, Cotta, 1807, p. I-II. – Indication donnée par l'éditeur : « Von Al. von Humboldt und A. Bonpland. Bearbeitet und herausgegeben von dem erstern ».
-

ces phénomènes constituent un « ensemble », tandis qu'en allemand, ils constituent une « image » (*Bild*) ou un « tableau de la nature » (*Naturgemälde*). D'« ensemble », on aboutit donc à « image » et « tableau ». À d'autres endroits du texte français par contre, on trouve la formule « tableau physique » ; toutefois, le mot « tableau » ne renvoie pas seulement à l'« image », à la « peinture » (au sens où Humboldt l'a employé dans une de ses plus célèbres publications, intitulée *Tableaux de la nature*) mais plutôt au « tableau » dans le sens de « table », de « liste ». Ceci correspond particulièrement bien, en revanche, à la forme du texte de l'*Essai sur la géographie des plantes*, un texte en grande partie très sec et qui se compose majoritairement de la liste des lieux où ont été trouvées les plantes en Amérique tropicale.

Comme on pouvait déjà le voir avec Wilhelm von Humboldt, les écarts de traduction concernent des détails isolés, voire insignifiants, de terminologie et de style. Pourtant, c'est là que réside un aspect essentiel et systématique des autotraductions. La terminologie joue un rôle décisif dans le processus de canonisation du savoir scientifique et en devient par là même un élément charnière dans tous les processus de traductions érudites. Dans le cas des autotraductions, les auteurs-traducteurs prennent des décisions essentielles. Dans le livre sur la *Géographie des plantes*, ceci vaut déjà pour le titre : du terme français *Essai* – qui se réfère au genre du texte scientifique tout en faisant encore entrer en jeu la riche tradition essayiste française – on aboutit en allemand à *Ideen* (« idées »), une expression qui évoque diversement les débats philosophiques mais également le mode d'écriture de l'époque, fragmentaire et aphoristique. En ce qui concerne le style, celui-ci, en tant qu'expression souvent inconsciente de l'assujettissement linguistique d'un mode de pensée particulier, est le plus difficile à déterminer ; dans le même temps, il est prometteur des résultats les plus riches au regard du rôle des autotraductions dans le transfert des connaissances. Dans la préface à sa version française, Humboldt émet une remarque explicite quant à cette thématique du style :

C'est pour le style surtout que je dois réclamer cette indulgence [du public] : forcé depuis longtemps à m'exprimer

en plusieurs langues qui ne sont pas plus les miennes que la française, je n'ose espérer de m'énoncer toujours avec cette pureté de style que l'on pourroit exiger dans un ouvrage écrit dans ma propre langue⁷.

Pour une évaluation plus poussée de ce court extrait, il faudrait tenir compte de la tradition française de faire cohabiter le discours naturaliste et la réflexion sur le style, telle que celle présentée dans le célèbre *Discours sur le style* que le comte de Buffon a tenu en 1753 comme discours de réception à l'Académie française et dont l'idée essentielle peut être ramenée à la maxime « le style est l'homme même⁸ ». Que signifie cela pour le cas soulevé par Humboldt du style « impur » qui se voit « forcé » de s'exprimer dans plusieurs langues ? Pourquoi écrit-il qu'il « n'ose espérer s'exprimer avec cette pureté de style » ? Quelle *persona* scientifique surgit alors, lorsque le style qui doit être identique à l'auteur est « impur » ? Ces questions soulèvent le problème du « soi » de l'auteur-traducteur qui se présente comme névralgique dans chaque cas d'autotraduction. Dans la petite remarque de Humboldt s'articule donc une forme de prise de conscience malheureuse, une situation inéluctable présentée par le plurilinguisme. Elle ajoute, dans la pratique de l'autotraduction, une ambivalence considérable et qui est caractéristique de la théorie de la traduction de l'époque. On pense au discrédit porté par Friedrich Schleiermacher sur le bilinguisme, qu'il qualifie d'« art condamnable et magique » (*frevelhafte und magische Kunst*) et qui devait être exclu de la méthodologie de la traduction avec vigueur⁹.

En ce qui concerne l'autotraduction de l'*Essai sur la géographie des plantes*, on peut remarquer – pour des raisons faciles à concevoir – qu'Alexander von Humboldt a écrit ce paragraphe uniquement dans la version française. En allemand, à cet endroit, il n'y a pas simplement rien, mais un tout autre paragraphe, environ cinq fois plus long

7 Alexandre de Humboldt, *Essai*, *op. cit.*, p. VII.

8 Georges Louis Le Clerc de Buffon, *Œuvres*, édition de Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, 2007, p. 421-429, ici p. 427.

9 Friedrich Schleiermacher, « Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens » (1813), in Hans Joachim Störig (éd.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, p. 38-70, ici p. 64.

et qui ne se retrouve pas dans la version française. Il y est question d'une remarque méthodologique concernant la relation entre les sciences naturelles empiriques et la philosophie de la nature (*Naturphilosophie*) spéculative, soit une question hautement controversée dans le contexte germanophone de l'époque. La réflexion de Humboldt sur ce sujet, réduite à ses points essentiels, se présente comme suit :

Dem Felde der empirischen Naturforschung getreu, dem mein bisheriges Leben gewidmet gewesen ist, habe ich auch in diesem Werk die mannichfaltigen Erscheinungen mehr ebeneinander aufgezählt, als, eindringend in die Natur der Dinge, sie in ihrem inneren Zusammenwirken geschildert. [...] Nicht völlig unbekannt mit dem Geiste des Schellingschen Systems, bin ich weit von der Meynung entfernt, [...] als sollten ewig Empiriker und Naturphilosophen als streitende Pole sich einander abstossen [...]»¹⁰.

Cette réflexion se présente précisément à l'endroit du texte où il était question, dans la version française originale, de la problématique du style dans une autre langue. Partant de cette substitution, on peut déduire que, dans cette remarque méthodologique sur le rapport entre les sciences empiriques et spéculatives, il s'agit d'une différence linguistique et stylistique – même si ce n'est pas dans le sens de pureté ou d'impureté stylistique dans deux langues européennes différentes, mais plutôt dans le sens de deux approches différentes des sciences naturelles et de modes de pensée. Dans ce contexte, Humboldt se prononce une fois encore à cet endroit pour la médiation, donc pour la traduction, sans pour autant en taire les difficultés.

¹⁰ Alexander von Humboldt, *Ideen*, *op. cit.*, p. 45 : « D'après le champ empirique des sciences naturelles, auquel ma vie s'est consacrée jusqu'ici, j'ai également, dans cet ouvrage, établi la liste des diverses apparitions l'une à côté de l'autre, et non pas représenté les synergies internes. [...] Le système de Schelling ne m'étant pas complètement inconnu, je ne partage absolument pas l'opinion selon laquelle [...] les empiriques et les philosophes de la nature devraient constamment se repousser tels les pôles contraires ».

La tension entre sciences empiriques et spéculation se présente de façon similaire dans le contexte de la linguistique comparative. Sous le signe des « nouvelles empiricités » dans les sciences¹¹, les connaissances des langues extra-européennes effectuèrent un bond à la fin du XVIII^e siècle. De ses voyages aux Amériques, Alexander von Humboldt rapporta également du matériel linguistique, en particulier des écrits de missionnaires, que son frère Wilhelm s'employa à retravailler dans des présentations grammaticales et lexicales détaillées, associant, à plusieurs reprises, le phénomène de la diversité des langues à la théorie et la méthode de leur comparabilité. On compte parmi ces écrits *l'Essai sur les langues du nouveau continent*, commencé en 1812 et repris en 1820 pour l'introduction de son *Versuch über die Mexicanische Sprache (Essai sur la langue mexicaine)*. Dans cette constellation, on peut aisément reconnaître la coupe fonctionnelle différente des deux textes là où les deux versions se séparent. Le passage ci-dessous montre de manière exemplaire à quel point l'autotraduction s'apparente à l'auto-continuation :

[...] ; elle [l'étude des langues Indiennes] fournit enfin de nombreux exemples et les plus riches matériaux aux plus profondes méditations sur les causes et la notion de la diversité des nations et des langues. Ce sont donc ces considérations générales que j'aurai toujours en vue en tâchant d'exposer le sujet que j'ai entrepris à traiter, aussi clairement et aussi succinctement que possible. Je m'efforcerai constamment à le présenter de manière qu'il puisse contribuer à connaître davantage le domaine des langues en général¹².

Die Americanischen Sprachen [...] liefern uns endlich die schätzbarsten Materialien zur Erforschung der Ursachen, und der Natur der Verschiedenheit der Nationen und Sprachen. Auf diesen Zweck werde ich daher auch die gegenwärtige Untersuchung gründen.

Ich werde aber für jetzt allein bei der Mexicanischen Sprache bleiben, und eine Monographie dieser versuchen¹³.

Notes en page 62 ►

Le but de l'*Essai* français consistait donc en une théorie de linguistique générale, tandis que le *Versuch* allemand devait se concentrer sur la langue mexicaine seule (« allein bei der Mexicanischen Sprache bleiben »). En se fondant sur les langues américaines, l'*Essai* devait servir d'exemple alors que dans le *Versuch*, les matériaux (Materialien) devaient être employés pour eux-mêmes. On pourrait une fois de plus relier cette différence entre « exemples » et « matériaux » à la différence entre l'écriture théorico-spéculative et l'écriture empirique. L'autotraduction se manifeste là encore dans son mode de transmission. Un seul et même élément textuel peut servir à deux versions différentes afin de rendre plausibles des arguments différents, voire contraires.

* * *

En considérant tout cela, il nous faut encore souligner combien la mise en pratique de l'autotraduction est importante, c'est-à-dire sa faisabilité, sa praticabilité et son utilité. Il en ressort une tension productive face au concept de l'intraduisible qui joue un rôle considérable dans beaucoup de théories de la traduction – notamment pour celle de Wilhelm von Humboldt. Dans l'introduction à sa traduction (1816) de l'*Agamemnon* d'Eschyle, il est dit explicitement que ce texte est « intraduisible de par sa nature intrinsèque » (« seiner eigenthümlichen Natur nach [...] unübersetzbar¹⁴ »). Même dans l'*Aesthétique* française de Humboldt – qui est fortement axée sur la médiation et le transfert culturel –, on trouve à un endroit une restriction claire quant à la traduction, quant au fait de comprendre

11 Cf. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*,

12 Paris, Gallimard, 1966, p. 262-265.

W. von Humboldt, *Essai sur les langues du nouveau continent*, op. cit., p. 306.

13 W. von Humboldt, *Versuch einer Analyse der Mexicanischen Sprache*, op. cit., p. 241.

14 Wilhelm von Humboldt, « Einleitung zum "Agamemnon" » (1816), GS, vol. 8, Berlin, Behr, 1909, p. 119-146, ici p. 129.

l'étranger : une « expression étrangère » demeure, par conséquent, « toujours étrangère à un certain point », quel que soit le niveau de langue qu'on ait acquis¹⁵. Mettre un tel accent sur la part intraduisible, la part d'étranger irréductible et l'aliénation du soi ne signifie pourtant pas que les traductions soient impossibles. Il s'agit bien plus de trouver ce que Humboldt a nommé un « certain point », là où le traduisible et l'intraduisible se touchent, là où l'un se transforme en l'autre. Dans le cas des autotraductions, ce « certain point » est précisément le soi propre. Ce soi de l'autotraduction ne présente pas une identité stable, mais il est plutôt continuellement remis en cause – au sens d'une aliénation productive de son propre texte et de sa propre paternité littéraire. À travers l'étude d'autotraductions scientifiques et érudites, il est donc possible d'analyser de manière spécifique le soi, ou encore les identités des auteurs et des textes. De telles études peuvent encore contribuer à observer de façon critique la réalité et la pratique d'autotraductions académiques dans une société de la connaissance internationalisée¹⁶.

15 W. von Humboldt, *Aesthétique*, *op. cit.*, p. 3.

16 Cf. Verena Jung, *English-German Self-Translation of Academic Texts and Its Relevance for Translation Theory and Practice*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 2002.

DE
MADemoiselle O
À LO-LI-TA

NABOKOV ET
L'AUTOTRADUCTION

MARIE HERMET

Dans une interview accordée à *Playboy* en 1964, Nabokov raconte comment il a décidé de traduire lui-même *Lolita* : « J'avais relu la traduction française, qui était très bonne dans l'ensemble, mais qui serait restée bardée d'erreurs inévitables si je ne les avais pas corrigées. (...) Et l'idée m'est venue qu'un jour, quelqu'un allait peut-être produire une version russe de *Lolita*. En ajustant mon télescope intérieur sur cet horizon encore lointain, j'ai vu que chaque paragraphe, criblé comme il l'était d'embûches et de pièges, pouvait se prêter aux erreurs de traductions les plus abominables. Dans les mains d'un tâcheron malfaisant, la version russe de *Lolita* serait entièrement saccagée et flétrie par des incongruités et de vulgaires paraphrases. J'ai donc décidé de traduire le livre moi-même. Pour l'instant, j'ai à peu près soixante pages terminées. »

À l'époque de cet entretien, Nabokov ne mesure pas encore les souffrances que vont lui coûter cette décision. Il les détaillera plus tard dans la postface de l'édition russe : « L'histoire de cette traduction, c'est l'histoire d'une désillusion. Hélas, cette langue russe enchanteresse qui, dans mon esprit, m'attendait quelque part, fleurissant comme un printemps fidèle derrière une porte cadenasée dont je gardais précieusement la clé depuis tant d'années, s'est révélée inexistante, il n'y a rien derrière la porte que des souches carbonisées, et dans ma main la clé n'est qu'un crochet de serrure. »

Si le projet était condamné d'avance, c'est en partie parce que le monde des motels et des *diners* des années 1950 que fréquentent la nymphette et son ravisseur Humbert Humbert n'avait pas d'équiva-

lent dans l'Union soviétique de la même époque, pas plus que dans la Russie tsariste abandonnée par Nabokov près de quarante ans plus tôt. C'est aussi parce que la langue de *Lolita*, « dans sa changeante lumière et ses nouvelles ondulations¹ », pose des problèmes insolubles à l'auteur-traducteur. Dans ce roman qualifié par la critique d'« histoire d'amour entre Nabokov et la fiction romantique », le romancier lui-même voit plutôt une « histoire d'amour entre Nabokov et la langue anglaise », et c'est bien là que se trouve la difficulté : « Les gestes, grimaces, paysages, la torpeur des arbres, les odeurs, la pluie, les nuances changeantes et iridescentes de la nature, tout ce qui est tendrement humain (si étrange que cela puisse paraître !) mais aussi tout ce qui est grossier et rudimentaire, débauché ou truculent, ne vient pas plus mal en anglais qu'en russe, peut-être mieux ; mais la subtile réticence si particulière à l'anglais, la poésie de la pensée, la résonance instantanée entre les concepts les plus abstraits, le foisonnement d'épithètes monosyllabiques – tout cela, et aussi tout ce qui a trait à la technologie, à la mode, aux sports, aux sciences naturelles et aux passions qui ne le sont pas – devient en russe maladroit, prolix et même répugnant en termes de style et de rythme². »

L'apparente maladresse de la traduction enflamme les critiques ; la version russe de *Lolita* est qualifiée de « texte hybride, illisible, invendable, une copie littérale de l'original agrémentée d'une exégèse dans le corps du texte. Le lecteur y reçoit des leçons sur la poésie anglaise, sur le jeu de marelle, sur la grimace appelée *Bronx cheer*³... »

Pour Nabokov, un écrivain est à la fois « conteur, pédagogue, et enchanteur ». Même si, chez lui, c'est l'enchanteur qui prédomine, le pédagogue – celui, qui, pour ses cours de littérature à Cornell, dessinait minutieusement au tableau la carte de la ville de Dublin avant de commenter l'*Ulysse* de Joyce – ne peut pas laisser imaginer à ses lecteurs russophones que le *Bronx cheer* est un intermède destiné à

1 Vadim Vadimich dans *Regarde, regarde les Arlequins !* Traduction par J.B. Blan-denier, Gallimard, 1974.

2 Postscript à l'édition russe de *Lolita*, 1965.

3 George M. Cummins, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 21, No. 3, 1977.

soutenir une équipe de baseball. Ne faut-il pas expliquer qu'il s'agit d'une grimace – dont cette sale gosse de Lolita fait un usage constant, qui permet d'exprimer son agacement en faisant un bruit de pet prolongé avec la bouche, sourcils froncés ? Quoi qu'il en soit, l'exercice s'est avéré trop décourageant : Nabokov en conclut que « le russe est une bonne langue de départ mais une mauvaise langue d'arrivée⁴ » et cette expérience d'autotraduction vers la langue de son enfance sera la dernière.

Ce n'était pas la première. Au cours de l'été 1953, alors qu'il écrivait *Prin* et *Lolita* entre deux expéditions de chasse aux papillons, il s'était lancé dans le chantier d'une retraduction pour laquelle la langue russe était beaucoup plus naturelle : celle de *Speak, Memory*⁵.

« Objet autobiographique non identifié », comme l'indique la critique ajoutée en appendice – qui s'avère être de Nabokov lui-même – *Speak, Memory* est un montage de souvenirs personnels inspiré par l'enfance russe de l'auteur. Le point de départ en est une nouvelle, *Mademoiselle O*, écrite à Paris en hommage à une gouvernante suisse venue enseigner le français aux enfants Nabokov. Seul texte de Nabokov rédigé directement en français, une langue qui, disait-il, « ne se pliait pas si bien aux caprices de sa créativité », *Mademoiselle O*, publié dans *Mesures* par Jean Paulhan en 1936, est traduit en anglais par l'auteur pour *The Atlantic Monthly*. L'anglais, justement, se plie si bien aux caprices de sa créativité que, vingt ans après *Mademoiselle O*, Nabokov s'inventera une muse américaine identifiée comme elle par les syllabes musicales de son prénom : Lolita (« Lo tout court, le matin, un mètre quarante-huit en chaussettes... ») Mais telle qu'elle apparaît à Paris au milieu des années 1930, *Mademoiselle O*, avec ses trois doubles mentons, est le point de départ d'une entreprise autobiographique qui va durer trente ans, et dont les métamorphoses linguistiques sont à la fois le sujet et le moteur.

En mai 1940, Nabokov fuit la France occupée et émigre aux États-Unis. « J'ai toujours affirmé, même quand j'étais écolier en Russie,

4 B. Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Londres, Vintage, 1993.

5 *Autres rivages*, Gallimard 1989. Traduction Y. Davet, M. Akar et M. Couturier de *Speak, Memory*, 1966.

que la nationalité d'un écrivain un peu talentueux est d'une importance secondaire. L'art de l'écrivain est son vrai passeport. »

Entre ses cours de littérature à Stanford et ses travaux d'entomologiste à Harvard, il publie dans le *New Yorker* une douzaine de récits inspirés par son enfance russe. Repris en autant de chapitres et complétés au cours des dix années suivantes par de nouveaux essais – dont *Mademoiselle O*, qui a perdu au passage tout détail fictif – ces textes forment un premier volume de souvenirs, *Conclusive Evidence*⁶. À ce stade, Nabokov conçoit déjà l'autobiographie comme un exercice de traduction, puisqu'il s'agit de transposer en anglais les souvenirs d'une enfance russe. Mademoiselle y apparaît ridicule et tragique, avec les trois rides de son front sévère, son soupçon de moustache et son lorgnon cerclé de fer, « toujours reléguée au bout de la table, avec la parente pauvre et le gérant qu'elle détestait ; (...) n'apprenant jamais le russe ; vivant ainsi une vie irréaliste, pleine de nostalgie (...), pareille à ces meubles qu'on ne remarque pas avant le jour où on les emporte au grenier ».

Depuis la côte Est où il a débarqué du *Champlain* avec son passeport Nansen (qu'il appelle « *passport nonsense* »), apatride et sans le sou, Nabokov recrée l'arrivée en terre étrangère de son institutrice : « Quand elle descendit à la petite gare Siverskaïa (...), je n'étais pas là pour l'accueillir. Mais j'y suis à présent, en m'évertuant à imaginer ce qu'elle put voir et ressentir de son intempestif et fabuleux voyage. Son vocabulaire russe consistait, à ma connaissance, en un seul et unique mot bref (...). Ce mot que, selon sa façon de le prononcer, on peut rendre par "guide-y-est" signifie : "où cela ?" Poussé par elle comme le cri rauque d'un oiseau perdu, il renfermait une telle force interrogative qu'il suffisait pour tous ses besoins. »

Lorsque Nabokov décide de traduire *Conclusive Evidence* en russe, apparaissent « de tels défauts, des phrases si monstrueusement écarquillées, une telle quantité de lacunes (...) qu'une traduction littérale eût été une trahison⁷. » La saveur de la prose russe, comme la madeleine de Proust, illumine et approfondit les impressions du

6 Harper 1951.

7 Préface à l'édition russe, 1954, traduite par L. Troubetskoy.

temps perdu. Les décors d'enfance s'éclairent à la lumière de la langue d'origine, de nouveaux souvenirs affleurent, et par le recours à une intense concentration, « il devenait possible d'identifier la soudaine vision, de retrouver le nom du domestique anonyme. » À Vyra, dans la vaste maison de campagne « emmitouflée de neige », le grand miroir ovale du salon, « son front pur incliné, s'évertue à retenir les meubles qui tombent et un pan de parquet brillant en pente qui échappe perpétuellement à son embrassement. » Sans se lasser, Mademoiselle lit à haute voix, de cette jolie voix fine qui lui ressemble si peu, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, *Le Comte de Monte-Cristo* ou *Les Misérables*. Si le russe de Mademoiselle est inexistant, son français, en revanche, est divin, « une sonorité sévère, une sorte de ruissellement froid et brillant. »

Il ne restait plus qu'à retraduire *Drouguïé Béréga* vers l'anglais. Dans l'avant-propos de l'édition anglaise définitive de 1966, intitulée *Speak, Memory*, Nabokov (qui aurait préféré *Speak, Mnemosyne*, mais s'était vu répondre que « les petites vieilles dames ne seraient pas enclines à demander un livre dont elles seraient incapables de prononcer le titre) décrit ce long processus comme une besogne diabolique, la « remise en forme, en anglais, d'une remise en forme en russe de ce qui avait été au départ une restitution en anglais de souvenirs russes. Je me suis quelque peu consolé en me disant que de telles métamorphoses à répétition, familières chez les papillons, n'avaient encore jamais été tentées par aucun humain. »

Dans ses romans, Nabokov le lépidoptériste met en scène des personnages myopes, désorientés, exilés, se heurtant aux réalités d'un monde qui n'est pas le leur comme autant de papillons enfermés dans un bocal. Lui qui affirme « écrire en trois langues, mais penser en images⁸ », s'amuse des résonances de ses deux premières langues sur la troisième, jouant sur les mots et les sonorités, sur de légers déplacements de sens, avec plus de talent que beaucoup

8 Interview BBC cité par B. Hoepffner, « Les langues élégantes de Nabokov » (en ligne).

d'écrivains purement anglophones de son temps – par exemple Hemingway qu'il traite « d'auteur de romans d'aventures pour jeunes garçons. » L'anglais de ses personnages, parfois malhabile et parfois virtuose, est infusé, inspiré par les différentes strates linguistiques qui se superposent et s'enroulent dans sa mémoire. Certains mots étrangers sont transposés tels quels en fonction de leur pouvoir d'évocation. Le français, lié à l'amour et aux sentiments : Humbert se décrit lui-même comme « *a madman with a gross liking for the fruit vert*⁹ ». *Mademoiselle O* se rappelle la mère du narrateur : « *She had known her as well as she had my mother* ("cette femme admirable")¹⁰ ». Plus rare, un terme allemand (Nabokov a vécu une quinzaine d'années à Berlin avant de quitter l'Europe) évoque les théories freudiennes dont l'auteur se moque : « *the little Herr Doktor who was to cure me of all my aches*¹¹ ».

Si *Mademoiselle* dispose d'un mot unique pour communiquer avec son entourage, le doux Pnine, fin lettré et obscur professeur de littérature russe, sait mieux se faire comprendre :

« – *I search, John, for the viscous and sawdust*” he said tragically.

– *I am afraid there is no soda, she (Joan) answered (...) but there is plenty of whisky in the dining room*¹². »

[– Je cherche le visqueux et le seau d'eau, John, dit-il d'un air tragique.

– Je crains de ne pas avoir de soda, répondit-elle (Joan), mais il y a plein de whisky dans la salle à manger.]

V., le narrateur de *The Real Life of Sebastian Knight*, enquête sur son frère Sebastian, disparu après une fulgurante carrière littéraire dans une langue – l'anglais – qui n'était pas la sienne. Quantité d'ouvrages savants ont débattu le fait que V. et Sebastian seraient un seul et même narrateur, double de Nabokov lui-même : « V. est peut-être le représentant de la conscience auctorielle au niveau extra-

9 *Lolita*.

10 *The Real Life of Sebastian Knight*.

11 *Lolita*. Cité par J. W. Connolly, cf. 10.

12 *Pnin*, Doubleday 1957.

diégétique, et Sebastian pourrait alors représenter la même conscience au niveau diégétique, en tant que sujet de la narration¹³. »

Mais qui peut-on croire, quand dans *La Méprise*¹⁴, déjà, un certain H. Karlovich observait que « la première personne est aussi fictive que le reste » ?

Dans son roman autobiographique *Lost Property*, Sebastian se décrivait ainsi :

· « On ne pouvait me comparer, voyant mes tentatives désastreuses pour me fondre dans la couleur de mon environnement, qu'à un caméléon daltonien. »

Caché derrière ses jeux de miroirs, V. remarque que « l'anglais de Sebastian, bien que fluide et idiomatique, était vraiment celui d'un étranger. Il roulait des *r* râpeux, surtout en début de mot, et il faisait des erreurs étranges, disant par exemple, "j'ai saisi un rhume" ou bien "cet homme est empathique" lorsqu'il voulait dire agréable. Il plaçait l'accent au mauvais endroit dans des mots comme "intéressant" ou "laboratoire"¹⁵. »

Comme Nabokov, Sebastian est né en 1899 en Russie, et il a étudié le français avec la même Mademoiselle. Dans le roman, nous la retrouvons à Lausanne, vingt ans après l'avoir quittée dans *Speak, Memory*, c'est-à-dire vingt ans après son retour de Russie en 1914. Le narrateur qui lui rend visite espère des réminiscences qui l'éclaireront sur la personnalité de son frère, mais il ne retrouve qu'une femme sourde et malheureuse. « Combien de fois avais-je entendu Mademoiselle se lamenter de son exil, se plaindre d'être incomprise et méprisée, et aspirer à retrouver son doux pays natal ; mais quand ces pauvres âmes errantes rentraient chez elles, elles se trouvaient étrangères dans un pays transformé, de sorte que (...) la Russie leur apparaissait comme un paradis perdu. »

13 « Julian W. Connolly, From Biography to Autobiography and Back: The Fictionalization of The Narrated Self », in *The Real Life of Sebastian Knight*. Traduction personnelle.

14 *Despair*, 1932.

15 *The Real Life of Sebastian Knight*, New Directions 1941, traduction personnelle.

Les personnages de Nabokov alias Sirine alias Vivian Darkbloom¹⁶ s'expriment dans un anglais qui leur est plus ou moins naturel, plus ou moins familier, ce qui lui permet de revisiter clichés et expressions toutes faites. Comme, dans une deuxième langue, aucun lieu n'est jamais commun, Nabokov peut faire dire à V. : « *This little hoax would have gone on for quite a long time if fate had not pushed your elbow, and now you've spilled the curd and whey.* »

En anglais usuel, *you spill the beans*, on répand les haricots pour avouer quelque chose, et on pleure sur le lait renversé (*cry over spilled milk*). *Curds and whey* est irrésistiblement associé à l'enfance, avec cette *nursery rhyme* que Nabokov avait sûrement apprise avec sa nurse :

*Little Miss Muffet
Sat on a tuffet,
Eating her curds and whey*¹⁷.

Le panachage des trois clichés donne cette expression originale (et intraduisible) que seul un cerveau bi- ou trilingue et facétieux par nature peut inventer. Lorsqu'il décrit ses efforts pour rédiger sa première œuvre de fiction, *Mademoiselle O*, dans une langue autre que le russe, Nabokov pourrait aussi bien parler de traduction : « Comme il ne m'est presque jamais arrivé de séjourner dans un pays où cette langue soit parlée¹⁸, j'en ai perdu l'habitude, de sorte que c'est une tâche inouïe, un labeur éreintant que de saisir les mots médiocrement justes qui voudront bien venir vêtir ma pensée. J'en ressens un essoufflement fort pénible, accompagné de la peur de bâcler les choses, c'est-à-dire de me contenter de termes que j'ai la chance de happer au passage – au lieu de rechercher avec amour le vocable radieux qui se meurt d'attente derrière la brume, le vague, l'à-peu-près où ma pensée oscille. »

C'est peut-être par goût de l'illusion, ou bien à cause de ce perfectionnisme « éreintant », de cette « peur de bâcler les choses »

16 Anagramme de V.N.

17 *Mother Goose*, 1805.

18 Le français.

que les rares interviews accordées par Nabokov étaient toujours entièrement rédigées – y compris celle de *Playboy* citée en introduction de cet article. Pour ses cours à Cornell aussi, il lisait ses notes dissimulées par un rempart de livres, tout en feignant d'improviser. Et c'est ainsi qu'on peut encore le voir en 1975, dans l'émission « Apos-trophes », répondre aux questions préparées à l'avance de Bernard Pivot, à l'abri de piles de romans artistement éparpillées, tout en se resservant d'une théière remplie de whisky²⁰. Encore un peu de thé, M. Nabokov ?

²⁰ Archives INA.

SAMUEL BECKETT

EN ATTENDANT GODOT

WAITING FOR GODOT

WARTEN AUF GODOT

NICOLE THIERS

L'œuvre de Beckett et ses autotraductions ont donné lieu à une littérature si volumineuse qu'il est sans doute difficile d'apporter des éléments entièrement nouveaux et le but de cet article, d'ailleurs, n'est pas de fournir une nouvelle exégèse. Mais que Beckett soit absent d'un dossier sur l'autotraduction nous a paru tout simplement impossible. Aussi avons-nous choisi de présenter un Côte à côte trilingue d'*En attendant Godot* : la version originale, en français, de Samuel Beckett, l'autotraduction qu'il en a faite en anglais, et la traduction en allemand par Elmar Tophoven, réalisée à partir de l'original français.

En 1971 est édité chez suhrkamp taschenbuch *Warten auf Godot / En attendant Godot / Waiting for Godot*. Y sont reprises les versions publiées, en France, chez Minuit (1952), en Allemagne, chez Suhrkamp Verlag (1953) et, en Angleterre, chez Faber and Faber Limited (1955). C'est cette édition trilingue qui a été utilisée pour le présent article.

Samuel Beckett n'aimait pas s'autotraduire : « [...] c'était pour lui une grande souffrance, un pensum auquel, pourtant, il n'osait se soustraire, et auquel il apportait un admirable scrupule¹. » Il écrivait et se traduisait dans l'une ou l'autre langue, « exemple rare d'une œuvre double, car Beckett se traduit avec une si rigoureuse liberté qu'il est difficile, à la simple lecture, de savoir quel est le texte "ori-

¹ Marie-Claire Pasquier, « Quand comparaison se veut raison », *TransLittérature* n° 8, hiver 1994, dossier « Traduire Beckett », p. 19.

ginal” et quel est son double, en miroir. Modèle inépuisable pour les traducteurs littéraires². » Lorsqu’il s’autotraduisait, Beckett pouvait tout se permettre et il ne s’en privait pas ; dans *Waiting for Godot*, il lui arrive même d’ajouter ou de sauter certains passages.

Pour ce qui est de la traduction en allemand d’*En attendant Godot*, Erika Tophoven, la femme d’Elmar, raconte comment celui-ci s’en est littéralement emparé : en 1953, jeune lecteur d’allemand à Paris, il voit jouer la pièce au théâtre de Babylone. Aussitôt séduit, il se procure le texte aux Éditions de Minuit et, trois semaines plus tard, en apporte sa traduction à Mathieu Lindon, qui la transmet à Beckett, lequel propose à Elmar de le rencontrer pour en parler. « C’est le début d’une collaboration et d’une entente parfaite qui devaient durer 36 ans³. » Effectivement, les deux hommes se rencontreront souvent. Beckett, nous dit Erika Tophoven, connaissait bien l’Allemagne et en « maîtrisait parfaitement la langue⁴ ». Si bien que toutes les traductions d’Elmar se faisaient en étroite coopération avec Beckett – et généralement, donc, à partir du français.

C’est également ce que souligne l’éditeur de *Warten auf Godot / En attendant Godot / Waiting for Godot*. À la fin de l’ouvrage (p. 234-235), figurent quelques *Anmerkungen* (remarques) sur la traduction allemande d’*En attendant Godot*, que nous avons reprises en partie ci-dessous en plus de nos propres commentaires. Malheureusement, manquent pour commenter la version allemande les fameuses fiches qu’élaborait Elmar Tophoven dans le cadre de sa « traduction transparente » (voir à ce sujet le dossier « La méthode Tophoven », *TransLittérature* n° 10, hiver 1995, ainsi que l’article de Solange Arber dans ce même numéro).

Comme pour tout Côte à côte de *TransLittérature*, s’est posée la question des passages à sélectionner pour donner une vision plus ou moins représentative de l’ensemble. Choix difficile pour cette pièce foisonnante aux interprétations multiples, où se côtoient à tout moment l’humour, le sens de l’absurde, la poésie, la philosophie..., dans

2 *Ibidem*, p. 20.

3 Erika Tophoven, « Beckett et l’Allemagne », *TransLittérature* n° 8, *op. cit.*, p. 35.

4 *Ibidem*, p. 34.

laquelle la langue est d'une inventivité permanente, où les personnages-clowns semblent parfois parler pour parler, sans aucune suite logique d'une réplique à l'autre.

Aussi avons-nous choisi parmi bien d'autres possibles quelques thèmes qui nous ont paru particulièrement intéressants pour des questions de traduction : les noms propres, les mots polysémiques, les proverbes, les enchaînements et énumérations burlesques – et les didascalies.

Selon Suhrkamp, E. Tophoven aurait traduit les **noms propres** de la pièce après discussion avec Beckett ; ses traductions ne tiennent pas forcément compte de la traduction « normale » des mots ; sont privilégiés le rythme, les rimes, les sonorités ou encore les associations et les connotations des mots – des critères qui ont sans doute aussi guidé Beckett pour sa propre traduction vers l'anglais.

Certains noms propres français n'ont été transposés dans aucune des deux versions allemande et anglaise : c'est ainsi que la célèbre Tour Eiffel / *Eiffel Tower* / *Eiffelturm* a été conservée dans les trois langues comme lieu de suicide idéal (1^{er} acte, p. 28).

En revanche, d'autres noms de lieux ou de personnes se voient transformés ; c'est le cas lorsqu'il a semblé à Beckett et/ou à Tophoven que les significations qui leur sont habituellement associées en France ne passeraient pas les frontières, ou que les trouvailles linguistiques en français exigeaient aussi des trouvailles dans les langues d'arrivée, qu'il s'agisse d'associations d'idées ou d'inventions sonores jouant sur les assonances, les allitérations, etc.

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
1 ^{er} acte, P. 34-35	VLADIMIR <i>Tu as lu la Bible ?</i> ESTRAGON <i>La Bible... Il réfléchit. J'ai dû y jeter un coup d'œil.</i> VLADIMIR, <i>étonné</i> : <i>À l'école sans Dieu ?</i> ESTRAGON <i>Sais pas si elle était sans ou avec.</i> VLADIMIR <i>Tu dois confondre avec la Roquette.</i> ESTRAGON <i>Possible. Je me rappelle les cartes de la Terre sainte.</i>	VLADIMIR <i>Did you ever read the Bible ?</i> ESTRAGON <i>The Bible... He reflects. I must have taken a look at it.</i> VLADIMIR <i>Do you remember the Gospels ?</i> ESTRAGON <i>I remember the maps of the Holy Land.</i>	WLADIMIR <i>Hast du die Bibel gelesen ?</i> ESTRAGON <i>Die Bibel... Er denkt nach. Ich muß wohl mal reingeguckt haben.</i> WLADIMIR <i>In der freien Schule ?</i> ESTRAGON <i>Weiß nicht, ob sie frei war oder nicht.</i> WLADIMIR <i>Es war wohl in der Beserungsanstalt.</i> ESTRAGON <i>Möglich. Ich erinnere mich an die Karten vom Heiligen Land.</i>

La tristement célèbre prison pour enfants de la Roquette n’aurait probablement rien signifié pour un public anglais ou allemand. Beckett a carrément sauté le passage et enchaîné avec une question sur les Gospels qui n’existe pas dans la version française, tandis que Tophoven utilise le terme générique de *Besserungsanstalt*, équivalant à nos anciennes maisons de correction, de (presque) aussi lugubre mémoire que la Roquette.

Quant à la réplique d’Estragon « Sais pas si elle était sans ou avec », également absente de la version anglaise, elle était difficile à traduire du fait de son ambiguïté, créée par la façon dont Estragon interprète la phrase de Vladimir, lequel a sans doute voulu parler de l’instruction religieuse, quand Estragon répond qu’il ne sait pas s’il y avait Dieu ou non. Tophoven met à profit la polysémie de l’adjectif *frei* : il signifie libre, mais *Freie Schule* signifie école privée – si bien que la réponse d’Estragon (sais pas si elle était libre ou pas) garde une certaine ambiguïté.

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
I ^{er} acte, p. 113-114 (grand monologue de LUCKY)	<i>Berne-en-Bresse</i>	<i>Essy-in-Possy</i>	<i>Burg am Berg</i>
	<i>Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise</i>	<i>Feckham Peckham Fulham Clapham</i>	<i>Rhein Rhein und Ruhr Rhein und Main Main und Ruhr</i>
	<i>Voltaire Normandie</i>	<i>Bishop Berkeley Connemara</i>	<i>Gottsched Oldenburg</i>
I ^{er} acte, p. 136-137	<i>Durance</i>	<i>Rhone</i>	<i>Rhein</i>
II ^e acte, p. 200-201	<i>Ariège</i>	<i>Pyrenees</i>	<i>Emsland</i>

Ici, Tophoven transpose tous les lieux – et Voltaire – en Allemagne ; Beckett s’amuse de même à les transporter en Angleterre, mais il reste en France pour les lieux qu’évoquent Vladimir et Estragon (*Durance/Rhone, Ariège/Pyrenees*).

Quant au fameux passage où il est question de Vaucluse et Mer-decluse, il vaut la peine d’être retranscrit en entier :

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
vers la fin du 1 ^{er} acte (p. 152-155)	<p>ESTRAGON [...] <i>Regarde-moi cette saloperie ! Je n'en ai jamais bougé !</i></p> <p>VLADIMIR <i>Du calme, du calme.</i></p> <p>ESTRAGON <i>Alors fous-moi la paix avec tes paysages ! Parle-moi du sous-sol !</i></p> <p>VLADIMIR <i>Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça geste ressemble au Vaucluse ! Il y a quand même une grosse différence.</i></p> <p>ESTRAGON <i>Le Vaucluse ! Qui te parle du Vaucluse ?</i></p> <p>VLADIMIR <i>Mais tu as bien été dans le Vaucluse ?</i></p> <p>ESTRAGON <i>Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse ! J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse !</i></p> <p>VLADIMIR <i>Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnely, à Roussillon.</i></p> <p>ESTRAGON, plus calme : <i>C'est possible. Je n'ai rien remarqué.</i></p> <p>VLADIMIR <i>Mais là-bas tout est rouge !</i></p> <p>ESTRAGON excédé : <i>Je n'ai rien remarqué, je te dis !</i></p>	<p>ESTRAGON [...] <i>Look at this muck-heap ! I've never stirred from it !</i></p> <p>VLADIMIR <i>Calm yourself, calm yourself.</i></p> <p>ESTRAGON <i>You and your landscapes ! Tell me about the worms !</i></p> <p>VLADIMIR <i>All the same, you can't tell me that this gesture bears any resemblance to... he hesitates... to the Macon country, for example. You can't deny there's a big difference.</i></p> <p>ESTRAGON <i>The Macon country ! Who's talking to you about the Macon country ?</i></p> <p>VLADIMIR <i>But you were there yourself, in the Macon country.</i></p> <p>ESTRAGON <i>No, I was never in the Macon country. I've puked my puke of a life away here, I tell you ! Here ! In the Cackon country !</i></p> <p>VLADIMIR <i>But we were there together, I could swear to it ! Picking grapes for a man called... he snaps his fingers... can't think of the name of the man, at a place called... snaps his fingers... can't think of the name of the place, do you not remember ?</i></p> <p>ESTRAGON, a little calmer : <i>It's possible. I didn't notice anything.</i></p> <p>VLADIMIR <i>But down there everything is red !</i></p> <p>ESTRAGON exasperated : <i>I didn't notice anything, I tell you !</i></p>	<p>ESTRAGON [...] <i>Schau dir doch den Dreck an. Ich bin hier nie herausgekommen.</i></p> <p>VLADIMIR <i>Ruhig, ruhig.</i></p> <p>ESTRAGON <i>Hör mir also auf mit deinen Landschaften. Sag mir lieber, wie es drunter aussieht !</i></p> <p>VLADIMIR <i>Du wirst doch nicht behaupten, daß es hier Geste so aussieht wie... wie im Breisgau ! Da ist doch wohl ein großer Unterschied.</i></p> <p>ESTRAGON <i>Breisgau ! Wer spricht hier von Breisgau ?</i></p> <p>VLADIMIR : <i>Du bist doch im Breisgau gewesen ?</i></p> <p>ESTRAGON <i>Nein, ich bin nie im Breisgau gewesen ! Ich habe meine ganze Lebenslust hier ausgepißt, sag ich dir. Hier, im Scheißgau.</i></p> <p>VLADIMIR <i>Wir waren aber zusammen im Breisgau. Ich lege meine Hand dafür ins Feuer. Wir haben bei der Weinlese mitgemacht. Bei einem... wie hieß er noch... Guttmann in Dürkweiler.</i></p> <p>ESTRAGON <i>ruhiger : Möglich. Ist mir nicht aufgefallen.</i></p> <p>VLADIMIR <i>Da leuchtet doch alles so rot.</i></p> <p>ESTRAGON <i>gereizt : Ist mir nicht aufgefallen, sag ih dir !</i></p>

Vladimir, en français, n'a aucune hésitation pour nommer le Vaucluse et Bonnely, alors qu'il cherche ses mots en anglais (*he hesitates* et *he snaps his fingers*, didascalies absentes du texte français), et ne cite « *the Macon country* » que « *for example* » ; en allemand, Vladimir hésite également (« *wie... wie im Breisgau* » et « *wie hieß er noch* »).

Exploitant la possibilité qu'a la langue allemande de créer des mots composés, Tophoven s'est servi du suffixe *-gau* (région) de Breisgau pour former ensuite le grammaticalement très correct *Scheißgau* (région de merde).

Vladimir mentionne un « nommé Bonnelly, à Roussillon » ; ce Bonnelly n'est pas une invention, c'était un viticulteur dont Beckett avait fait la connaissance pendant la Seconde Guerre mondiale où, résistant, il vivait dans le Lubéron. Si Beckett choisit de ne pas lui donner de nom en anglais (« *can't think of the name of the man* »), pas plus qu'au village de Roussillon (« *can't think of the name of the place* »), en revanche, lui et Tophoven leur ont trouvé des noms allemands, « Guttman » pour Bonnelly, « Dürkweiler » pour Roussillon, qui sont, nous dit l'éditeur de Suhrkamp, des « souvenirs personnels de l'auteur et de son traducteur ». Quant au « là-bas tout est rouge » de Vladimir, repris tel quel en anglais et en allemand, comprendra qui aura visité les carrières d'ocres rouges de Roussillon : détails qui révèlent que Beckett ne cherchait pas forcément une compréhension exhaustive de son texte ; le rouge peut aussi rappeler la couleur des vins produits dans la région, les côtes du Rhône, pour la production desquels il avait fait les vendanges, et le choix de *Rhone* pour traduire Durance n'y est peut-être pas étranger. Marie-Claire Pasquier l'avait relevé, tout comme elle avait écrit : « *The worms* » pour traduire « le sous-sol », il fallait oser, et pour oser, il fallait être l'auteur⁵. »

Beckett prend un plaisir évident à manipuler le langage, à jouer avec les formes des échanges verbaux aussi bien en français qu'en anglais. Il en tire des effets comiques souvent difficiles à faire passer d'une langue à l'autre, surtout lorsqu'il s'agit de la **polysémie** d'un mot, d'expressions ou de « proverbes ».

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
vers la fin du 1 ^{er} acte (p. 152-153)	<p>ESTRAGON <i>Je suis damné !</i> VLADIMIR <i>Tu as été loin ?</i> ESTRAGON <i>Jusqu'au bord de la pente.</i> VLADIMIR <i>En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau.</i> ESTRAGON <i>On vient par là aussi.</i> VLADIMIR <i>Nous sommes cernés !</i></p>	<p>ESTRAGON <i>I'm in hell !</i> VLADIMIR <i>Where were you ?</i> ESTRAGON <i>They're coming there too !</i></p>	<p>ESTRAGON <i>Ich bin verflucht !</i> WLADIMIR <i>Warst du weit weg ?</i> ESTRAGON <i>Bis zum Rand des Abhangs.</i> WLADIMIR <i>Wir sind hier also auf einem Plateau, das steht fest. Sozusagen auf dem Präsentierteller.</i> ESTRAGON <i>Von da kommen sie auch.</i> WLADIMIR <i>Wir sind eingekesselt !</i></p>

5 Marie-Claire Pasquier, art. cit., p. 25.

Beckett a choisi de carrément sauter les répliques avec « plateau » dans sa version anglaise. La non-réponse d'Estragon à la question de Vladimir « *Where were you ?* » relève d'une autre caractéristique d'*En attendant Godot* : les répliques peuvent s'enchaîner sans véritable suite logique, une question n'est pas forcément suivie d'une réponse.

En allemand, *das Plateau* n'ayant qu'un sens géographique, Tophoven « rattrape » la polysémie avec *Präsentierteller*, à la fois plateau de présentation culinaire et élément de l'expression *auf dem Präsentierteller sitzen*, être exposé aux regards de tous.

Beckett met volontiers dans la bouche de ses personnages des expressions toutes faites, des **proverbes**, mais il les emploie rarement tels quels : il les renouvelle, les détourne, les modifie de façon à les rendre bizarres, incongrus... et comiques.

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
1 ^{er} acte (p. 30-31)	<p>ESTRAGON pointant l'index : <i>Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.</i></p> <p>VLADIMIR se penchant : <i>C'est vrai. Il se boutonne. Pas de laisser-aller dans les petites choses.</i></p> <p>ESTRAGON <i>Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.</i></p> <p>VLADIMIR rêveusement : <i>Le dernier moment... Il médite. C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?</i></p>	<p>ESTRAGON pointing : <i>You might button it all the same.</i></p> <p>VLADIMIR stooping : <i>True. He buttons his fly. Never neglect the little things of life.</i></p> <p>ESTRAGON <i>What do you expect, you always wait till the last moment.</i></p> <p>VLADIMIR Musingly : <i>The last moment... He meditates. Hope deferred maketh the something sick, who said that ?</i></p>	<p>ESTRAGON mit ausgestrecktem Zeigefinger : <i>Das ist kein Grund, die Hose offenzulassen.</i></p> <p>WLADIMIR beugt sich nach vorn her über : <i>Du hast recht. Er knöpft die Hose zu. Nur keine Nachlässigkeit in den kleinen Dingen.</i></p> <p>ESTRAGON <i>Was soll ich dazu sagen ? Du wartest immer bis zum letzten Moment.</i></p> <p>WLADIMIR träumerisch : <i>Der letzte Moment... Er denkt nach. Was lange währt, wird endlich gut. Wer hat das noch gesagt ?</i></p>

En dépit de leur ton sentencieux, les traductions anglaise et allemande de l'alexandrin français « Pas de laisser-aller dans les petites choses » ne sont pas des proverbes mais semblent avoir été écrites pour le rythme et le jeu des sonorités.

Le « C'est long, mais ce sera bon » français, qui renvoie à la grivoise expression « plus c'est long, plus c'est bon », donne lieu, pour l'anglais, à une traduction s'inspirant d'un proverbe existant : « *Hope deferred maketh the heart sick, but when the desire cometh, it is a tree*

of life », dont Beckett coupe la deuxième partie et où son humour dévastateur remplace « *the heart* », le cœur, par « *the something* », le quelque chose, toute connotation religieuse évaporée. Tophoven, lui, a recours à un vrai proverbe entier : « *Was lange währt, wird endlich gut* », généralement traduit par : « Tout vient à point à qui sait attendre. »

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
1 ^{er} acte (p. 48-49) Estragon et Vladimir ont décidé de se suicider en se pendant à l'arbre.	<p>VLADIMIR <i>Essaie.</i> ESTRAGON <i>Après toi.</i> VLADIMIR <i>Mais non, toi d'abord.</i> ESTRAGON <i>Pourquoi ?</i> VLADIMIR <i>Tu pèses moins lourd que moi.</i> ESTRAGON <i>Justement.</i> VLADIMIR <i>Je ne comprends pas.</i> ESTRAGON <i>Mais réfléchis un peu, voyons.</i> <u>Vladimir réfléchit.</u> VLADIMIR <i> finalement : Je ne comprends pas.</i> ESTRAGON <i>Je vais t'expliquer. Il réfléchit. La branche... la branche... Avec colère. Mais essaie donc de comprendre !</i> VLADIMIR <i>Je ne compte plus que sur toi.</i> ESTRAGON <i>avec effort : Gogo léger – branche pas casser – Gogo mort. Didi lourd – branche casser – Didi seul. Un temps. Tandis que... Il cherche l'expression juste.</i> VLADIMIR <i>Je n'avais pas pensé à ça.</i> ESTRAGON <i>Ayant trouvé : Qui peut le plus peut le moins.</i> VLADIMIR <i>Mais est-ce que je pèse plus que toi ?</i> ESTRAGON <i>C'est toi qui le dis. Moi je n'en sais rien. Il y a une chance sur deux. Ou presque.</i> VLADIMIR <i>Alors, quoi faire ?</i> ESTRAGON <i>Ne faisons rien. C'est plus prudent.</i> [...] ESTRAGON <i>D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé.</i></p>	<p>VLADIMIR <i>Go ahead.</i> ESTRAGON <i>After you.</i> VLADIMIR <i>No no, you first.</i> ESTRAGON <i>Why me ?</i> VLADIMIR <i>You're lighter than I am.</i> ESTRAGON <i>Just so !</i> VLADIMIR <i>I don't understand.</i> ESTRAGON <i>Use your intelligence, can't you ?</i> <u>Vladimir uses his intelligence.</u> VLADIMIR <i>finally : I remain in the dark.</i> ESTRAGON <i>This is how it is. He reflects. The bough... the bough... Angrily. Use your head, can't you ?</i> VLADIMIR <i>You're my only hope.</i> ESTRAGON <i>with effort : Gogo light – bough not break – Gogo dead. Didi heavy – bough break – Didi alone. Whereas –</i> VLADIMIR <i>I hadn't thought of that.</i> ESTRAGON <i>If it hangs you it'll hang anything.</i> VLADIMIR <i>But am I heavier than you ?</i> ESTRAGON <i>So you tell me. I don't know. There's an even chance. Or nearly.</i> VLADIMIR <i>Well ? What do we do ?</i> ESTRAGON <i>Don't let's do anything. It's safer.</i> [...] ESTRAGON <i>On the other hand it might be better to strike the iron before it freezes.</i></p>	<p>WLADIMIR <i>Versuch's.</i> ESTRAGON <i>Nach dir.</i> WLADIMIR <i>Nein, du zuerst.</i> ESTRAGON <i>Warum ?</i> WLADIMIR <i>Du bist leichter als ich.</i> ESTRAGON <i>Das ist es ja eben !</i> WLADIMIR <i>Das versteh ich nicht.</i> ESTRAGON <i>Nun überleg mal ein bißchen, du.</i> <u>WLADIMIR <i>denkt nach.</i> Endlich : Ich versteh es nicht !</u> ESTRAGON <i>Ich werd es dir erklären.</i> <u>Er überlegt. Der Ast... der Ast... Wütend : Versuch doch, es zu verstehen.</u> WLADIMIR <i>Ich verlasse mich ganz auf dich.</i> ESTRAGON <i>angestrengt : Gogo leicht – Ast nicht brechen – Gogo tot. Didi schwer – Ast brechen – Didi allein. Pause. Dagegen... Er sucht den richtigen Ausdruck.</i> WLADIMIR <i>Daran hatte ich nicht gedacht.</i> ESTRAGON <i>hat das Wort gefunden : Wenn er dir gewachsen ist, riskier ich nichts.</i> WLADIMIR <i>Bin ich denn überhaupt schwerer als du ?</i> ESTRAGON <i>Du sagst es immer. Ich weiß das nicht. Die Chancen stehen eins zu eins. so ungefähr.</i> WLADIMIR <i>Was sollen wir also machen ?</i> ESTRAGON <i>Gar nichts. Das ist gescheiter.</i> [...] ESTRAGON <i>Andererseits wäre es vielleicht besser, das Eisen zu schmieden, bevor es eiskalt ist.</i></p>

L'adage français « Qui peut le plus peut le moins » se trouve librement traduit par le prosaïque « *If it hangs you it'll hang anything* », que Tophoven a sans doute utilisé pour sa traduction « *Wenn er dir gewachsen ist, riskier ich nichts* », où l'utilisation du verbe *wachsen*, qui peut évoquer la croissance physique de l'arbre, renvoie surtout à l'expression *jemandem gewachsen sein* qui peut se traduire par « faire le poids (au figuré) face à quelqu'un »... si bien que l'on retrouve ici un peu de la tonalité d'une maxime.

Il arrive que des proverbes reflétant la sagesse populaire soient traduits presque à l'identique d'une langue à l'autre. Ainsi, « Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud » a un équivalent anglais, « *Strike while the iron is hot* », et allemand, « *Das Eisen schmieden, solange es heiß ist* ». Si bien que, lorsque Beckett détourne l'original français en modifiant sa chute « avant qu'il soit glacé », l'effet comique s'applique tout naturellement et en anglais « *before it freezes* » et en allemand « *bevor es eiskalt ist* », avec, là aussi, des reprises tout à fait équivalentes.

Tout au long de la pièce, on remarque de petites différences dans la traduction des **didascalies**, essentiellement entre les deux versions de Beckett. Il en supprime ou en rajoute dans l'une ou l'autre version, ou les modifie.

Par exemple, pages 108-109, *They put on their hats* n'existe que dans la version anglaise ; en revanche, en français et en allemand, Estragon « se lève » / « *steht auf* », mais pas en anglais.

C'est aussi le cas dans le tableau ci-dessus, où « Vladimir réfléchit » donne « *Vladimir uses his intelligence* », les deux constructions rebondissant sur la réplique qui précède, mais seule la didascalie anglaise crée un effet comique – évidemment accessible aux seuls *lecteurs* de la pièce. Quant à Tophoven, il choisit ici d'utiliser deux verbes allemands traduisant réfléchir, *nachdenken* dans la réplique et *überlegen* dans la didascalie. Plus loin, la didascalie française « Il cherche l'expression juste » ne figure pas dans le texte anglais, mais est traduite en allemand « *Er sucht den richtigen Ausdruck* ».

Concernant ces didascalies, Beckett, en tant qu'auteur des versions française et anglaise, a, comme cela a déjà été dit, toute latitude pour les garder, les retirer ou les modifier d'une langue à l'autre

– alors que Tophoven traduit avec fidélité la quasi-totalité des didascalies françaises. Il lui arrive pourtant d’opter pour la didascalie anglaise, comme dans le 1^{er} acte (pages 74-75), où Estragon *jette les os en français*, tandis qu’en anglais *He puts the bones in his pocket*, tout comme en allemand (*Er steckt die Knochen in die Tasche*).

Les raisons qui poussent Beckett à supprimer ou modifier des didascalies ici ou là feraient probablement l’objet d’une passionnante étude – et l’ont d’ailleurs peut-être déjà fait –, mais ce n’est pas l’objet de notre Côte à Côte.

Un autre effet comique est créé dans la pièce par **les répétitions**. Le meilleur exemple dans *En attendant Godot* est celle de cet enchaînement répété à six reprises, chaque fois mot à mot dans les trois versions, tel un leitmotiv :

L’humour peut venir aussi de **l’accumulation** de répliques sans

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
1 ^{er} acte (p. 38-39, 124-125) Acte II (p.168-169, 174-175, 192-193, 206-209)	ESTRAGON <i>Allons-nous-en.</i> VLADIMIR <i>On ne peut pas.</i> ESTRAGON <i>Pourquoi ?</i> VLADIMIR <i>On attend Godot.</i> ESTRAGON <i>C’est vrai.</i>	ESTRAGON <i>Let’s go.</i> VLADIMIR <i>We can’t.</i> ESTRAGON <i>Why not ?</i> VLADIMIR <i>We’re waiting for Godot.</i> ESTRAGON* <i>Ah !</i>	ESTRAGON <i>Komm, wir gehen !</i> WLADIMIR <i>Wir können nicht.</i> ESTRAGON <i>Warum nicht ?</i> WLADIMIR <i>Wir warten auf Godot.</i> ESTRAGON <i>Ach ja.</i>

* p. 38 et p. 124, dans la version anglaise, la réplique est précédée de la didascalie *despairingly*.

véritable logique, ce que pourraient illustrer plusieurs exemples. En voici deux.

La teneur du dialogue laisse à penser que Vladimir et Estragon

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
1 ^{er} acte (p. 50-51)	ESTRAGON <i>Qu’est-ce qu’on lui a demandé au juste ?</i> VLADIMIR <i>Tu n’étais pas là ?</i> ESTRAGON <i>Je n’ai pas fait attention.</i> VLADIMIR <i>Eh bien... rien de bien précis.</i> ESTRAGON <i>Une sorte de prière.</i> VLADIMIR <i>Voilà.</i> ESTRAGON <i>Une vague supplique.</i> VLADIMIR <i>Si tu veux.</i> ESTRAGON <i>Et qu’a-t-il répondu ?</i> VLADIMIR <i>Qu’il verrait.</i> ESTRAGON <i>Qu’il ne pouvait rien promettre.</i>	ESTRAGON <i>What exactly did we ask him for ?</i> VLADIMIR <i>Were you not there ?</i> ESTRAGON <i>I can’t have been listening.</i> VLADIMIR <i>Oh... nothing very definite.</i> ESTRAGON <i>A kind of prayer.</i> VLADIMIR <i>Precisely.</i> ESTRAGON <i>A vague supplication.</i> VLADIMIR <i>Exactly.</i> ESTRAGON <i>And what did he reply ?</i> VLADIMIR <i>That he’d see.</i> ESTRAGON <i>That he couldn’t promise anything.</i>	ESTRAGON <i>Worum haben wir ihn eigentlich gebeten ?</i> WLADIMIR <i>Warst du nicht dabei ?</i> ESTRAGON <i>Ich hab nicht aufgepaßt.</i> WLADIMIR <i>Na ja... Eigentlich um nichts Bestimmtes.</i> ESTRAGON <i>Eine Art Gesuch.</i> WLADIMIR <i>Eben.</i> ESTRAGON <i>Eine vage Bitte.</i> WLADIMIR <i>Wenn du willst.</i> ESTRAGON <i>Und was hat er geantwortet ?</i> WLADIMIR <i>Er würde mal sehen.</i>

VLADIMIR Qu'il lui fallait réfléchir. ESTRAGON À tête reposée. VLADIMIR Consulter sa famille. ESTRAGON Ses amis. VLADIMIR Ses agents. ESTRAGON Ses correspondants. VLADIMIR Ses registres. ESTRAGON Son compte en banque. VLADIMIR Avant de se prononcer. ESTRAGON C'est normal. VLADIMIR N'est-ce pas ? ESTRAGON Il me semble. VLADIMIR À moi aussi.	VLADIMIR That he'd have to think it over. ESTRAGON In the quiet of his home. VLADIMIR Consult his family. ESTRAGON His friends. VLADIMIR His agents. ESTRAGON His correspondents. VLADIMIR His books. ESTRAGON His bank account. VLADIMIR Before taking a decision. ESTRAGON It's the normal thing. VLADIMIR Is it not ? ESTRAGON I think it is. VLADIMIR I think so too.	ESTRAGON Er könne nichts versprechen. WLADIMIR Er müsse überlegen. ESTRAGON In aller Ruhe. WLADIMIR Seine Familie um Rat fragen. ESTRAGON Seine Freunde. WLADIMIR Seine Agenten. ESTRAGON Seine Korrespondenten. WLADIMIR Seine Register. ESTRAGON Sein Bankkonto. WLADIMIR Bevor er sich äußern könne. ESTRAGON Das ist klar. WLADIMIR Nicht wahr ? ESTRAGON Es scheint mir so. WLADIMIR Mir auch.
---	---	--

parlent davantage pour le plaisir que pour réellement débattre, c'est le plaisir de l'accumulation qui domine ; ici, en gros, les traductions suivent l'original.

Dans l'acte II, Vladimir et Estragon échangent toute une série d'insultes. Bizarrement, Beckett, dont on dit qu'il aimait détailler les gestes, les déplacements et même l'élocution des acteurs sur scène, se contente, dans la version française, de la didascalie « Échange d'injures ».

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
Acte II (pages 186-187)	VLADIMIR Je t'ai coupé. ESTRAGON Au contraire. Ils se regardent avec colère. VLADIMIR Voyons, pas de cérémonie. ESTRAGON Ne sois pas tête, voyons. VLADIMIR avec force : Achève ta phrase, je te dis. ESTRAGON de même : Achève la tienne. Silence. Ils vont l'un vers l'autre, s'arrêtent. VLADIMIR Misérable !	VLADIMIR I interrupted you. ESTRAGON On the contrary. They glare at each other angrily. VLADIMIR Ceremonious ape ! ESTRAGON Punctilious pig ! VLADIMIR Finish your phrase, I tell you. ESTRAGON Finish your own ! Silence. They draw closer, halt. VLADIMIR Moron ! ESTRAGON That's the idea, let's abuse each other. They turn, move apart, turn again and face each other.	WLADIMIR Ich bin dir ins Wort gefallen. ESTRAGON Im Gegenteil. Sie schauen sich zornig an. WLADIMIR Bitte, keine Förmlichkeiten. ESTRAGON Sei doch nicht so stur. WLADIMIR entschieden : Sprich deinen Satz zu Ende, sag ich dir. ESTRAGON ebenso entschieden : Sprich du deinen zu Ende. Schweigen. Sie gehen aufeinander zu und bleiben stehen. WLADIMIR Elender !

ESTRAGON <i>C'est ça, engueulons-nous.</i>	VLADIMIR <i>Moron !</i> ESTRAGON <i>Vermin !</i>	ESTRAGON <i>Das ist es, wir wollen einander beschimpfen.</i>
Échange d'injures.	VADIMIR <i>Abortion !</i> ESTRAGON <i>Morpion !</i>	Sie gehen auseinander, drehen sich um und stehen sich mit Abstand gegenüber.
Silence.	VLADIMIR <i>Sewer-rat !</i> ESTRAGON <i>Curate !</i>	WLADIMIR <i>Streithammel !</i> ESTRAGON <i>Querulant !</i>
Maintenant <i>raccommodons-nous.</i>	VLADIMIR <i>Cretin !</i> ESTRAGON <i>with finality : Critic !</i> VLADIMIR <i>Oh !</i> <i>He wilts, vanquished, and turns away.</i> ESTRAGON <i>Now let's make it up.</i>	WLADIMIR <i>Stinkstiefel !</i> ESTRAGON <i>Gifzwickel !</i> WLADIMIR <i>Brechmittel !</i> ESTRAGON <i>Pestbeule !</i> WLADIMIR <i>Parasit !</i> ESTRAGON <i>Ober... forstinspektor !</i> WLADIMIR <i>übertrieben Ohh !</i> ESTRAGON <i>Wir wollen uns wieder vertragen !</i>

Cet échange d'injures, vu comme un passe-temps par Vladimir et Estragon, on peut imaginer que Beckett et Tophoven se sont amusés à l'écrire, avec comme seule contrainte la cadence des duos d'injures et leurs sonorités (Tophoven n'a pas cherché d'équivalent au sens des injures anglaises) – tout comme les metteurs en scène ou les acteurs de la pièce en français ont dû s'amuser à les inventer ; quant au terme final inattendu, le « critique » anglais et l'« inspecteur forestier principal » allemand, sans aucun sens ordurier a priori mais arrivant au point culminant de l'échange comme s'ils étaient l'injure ultime, ils font évidemment sourire.

Un mot encore sur le seul élément de décor mentionné dans la pièce, un **arbre**. Au premier acte, l'arbre est mort. Au deuxième, « l'arbre porte quelques feuilles », selon la didascalie. Une seule nuit, pourtant, est supposée séparer les deux actes. L'arbre serait-il le symbole de la résurrection, de l'espoir ? Nous laisserons aux exégètes le soin de se pencher sur le symbolisme de l'arbre, bien qu'il ait peut-être marqué les différentes traductions.

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
1 ^{er} acte (p. 38-39)	ESTRAGON [...] <i>Tu es sûr que c'est ici ?</i> VLADIMIR <i>Quoi ?</i> ESTRAGON <i>Qu'il faut attendre.</i> VLADIMIR <i>Il a dit devant l'arbre. Ils regardent l'arbre. Tu en vois d'autres ?</i>	ESTRAGON [...] <i>You're sure it was here ?</i> VLADIMIR <i>What ?</i> ESTRAGON <i>That we were to wait.</i> VLADIMIR <i>He said by the tree. They look at the tree. Do you see any others ?</i>	ESTRAGON [...] <i>Bist du sicher, daß es hier ist ?</i> WLADIMIR <i>Was ?</i> ESTRAGON <i>Wo wir warten sollen.</i> WLADIMIR <i>Er sagte, vor dem Baum. Sie betrachten den Baum. Siehst du sonst noch Bäume ?</i>

	<p>ESTRAGON <i>Qu'est-ce que c'est ?</i> VLADIMIR <i>On dirait un saule.</i> ESTRAGON <i>Où sont les feuilles ?</i> VLADIMIR <i>Il doit être mort.</i> ESTRAGON <i>Finis les pleurs.</i> VLADIMIR <i>À moins que ça ne soit pas la saison.</i> ESTRAGON <i>Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?</i> VLADIMIR <i>Un arbuste.</i> ESTRAGON <i>Un arbrisseau.</i></p>	<p>ESTRAGON <i>What is it ?</i> VLADIMIR <i>I don't know. A willow.</i> ESTRAGON <i>Where are the leaves ?</i> VLADIMIR <i>It must be dead.</i> ESTRAGON <i>No more weeping.</i> VLADIMIR <i>Or perhaps it's not the season.</i> ESTRAGON <i>Looks to me more like a bush.</i> VLADIMIR <i>A shrub.</i> ESTRAGON <i>A bush.</i></p>	<p>ESTRAGON <i>Was ist das für einer ?</i> WLADIMIR <i>Ich weiß nicht... Eine Weide.</i> ESTRAGON <i>Wo sind die Blätter ?</i> WLADIMIR <i>Sie wird abgestorben sein.</i> ESTRAGON <i>Ausgetrauert.</i> WLADIMIR <i>Es sei denn, daß es an der Jahreszeit liegt.</i> ESTRAGON <i>Ist das nicht vielmehr ein Bäumchen ?</i> WLADIMIR <i>Ein Strauch</i> ESTRAGON <i>Ein Bäumchen</i></p>
Acte II (p. 228-229)	<p>VLADIMIR [...] <i>Seul l'arbre vit.</i> ESTRAGON regardant l'arbre : <i>Qu'est-ce que c'est ?</i> VLADIMIR <i>C'est l'arbre.</i> ESTRAGON <i>Non, mais quel genre ?</i> VLADIMIR <i>Je ne sais pas. Un saule.</i></p>	<p>VLADIMIR [...] <i>Everything's dead but the tree.</i> ESTRAGON looking at the tree : <i>What is it ?</i> VLADIMIR <i>It's the tree.</i> ESTRAGON <i>Yes, but what kind ?</i> VLADIMIR <i>I don't know. A willow.</i></p>	<p>WLADIMIR [...] <i>Nur der Baum lebt.</i> ESTRAGON schaut den Baum an : <i>Was ist das für einer ?</i> WLADIMIR <i>Das ist der Baum.</i> ESTRAGON <i>Nein, welche Art ?</i> WLADIMIR <i>Ich weiß nicht. Eine Trauerweide.</i></p>

Dans les versions française et anglaise, le terme « saule pleureur » / « *weeping willow* » n'apparaît jamais, mais parmi toutes les espèces de saules possibles, on pense forcément à celle-là, que suggère la réplique « Finis les pleurs » / « *No more weeping* ». Même chose en allemand avec « *Ausgetrauert* », mais l'allemand se fait plus explicite dans l'acte II où le saule pleureur est nommé (*Trauerweide*).

Certains commentateurs ont par ailleurs émis l'hypothèse que les sortes de **binômes** ou de **variations** autour d'un même thème seraient une allégorie de l'œuvre bilingue, chaque version s'interprétant et se réinterprétant – ici « arbre »-« arbrisseau » / « *shrub* »-« bush » / « *Strauch* »-« *Bäumchen* », plus haut « prière »-« supplication » / « *prayer* »-« *supplication* » / « *Gesuch* »-« *Bitte* », etc. C'est également le cas à de nombreuses reprises, par exemple, p. 90-93, la « pipe » de Pozzo, déclinée côté français en « bruyère », « bouffarde », « Abdullah » (nom de marque), côté anglais en « *pipe* », « *briar* », « *dudeen* », « Kapp and Peterson » (marque), côté allemand en « *Pfeife* », « *Bruyère* », « *Rotzkocher* », « Abdullah ».

La pièce se clôt sur la même image d'immobilité dans les trois versions.

	français (Beckett)	anglais (Beckett)	allemand (Tophoven)
Acte II (p. 232-233)	VLADIMIR <i>Alors, on y va ?</i> ESTRAGON <i>Allons-y.</i> Ils ne bougent pas.	VLADIMIR <i>Well ? Shall we go ?</i> ESTRAGON <i>Yes, let's go.</i> They do not move.	VLADIMIR <i>Also ? wir gehen ?</i> ESTRAGON <i>Gehen wir !</i> Sie gehen nicht von der Stelle.

Comme le disait George Mounin dans *Les Belles infidèles* en 1955 : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original » (cité p. 18). C'est ce que l'on pourrait appeler la vision traditionnelle de la traduction : si celle-ci est forcément inférieure à l'original, c'est qu'elle ne permettrait pas l'accès direct à l'œuvre, qui est contenue dans l'original, lui-même investi de l'autorité que lui confère son auteur. On voit vite les limites d'une telle vision des choses : lire Edgar Poe en traduction, en l'occurrence celle de Baudelaire (et, pour certains de ses poèmes, de Mallarmé), ce ne serait pas vraiment lire Edgar Poe, car il faudrait, pour cela, pouvoir le lire « dans l'original ». Mais imaginons que l'on sache suffisamment d'anglais pour lire l'auteur « dans le texte » : les traductions de Baudelaire et de Mallarmé sont-elles à mettre au placard, car de second ordre par rapport à l'original ?

Jorge Luis Borges avait déjà en 1932, dans « Les traductions d'Homère », montré l'inanité d'opposer de manière aussi crue original et traduction : « La superstition de l'infériorité des traductions – monnayée par l'adage italien bien connu – provient d'une expérience négligente. Il n'est pas un seul bon texte qui ne semble inviolable et définitif si nous le pratiquons un nombre suffisant de fois » (cité p. 20). Pour Borges, il n'y a donc pas solution de continuité entre original et traduction : « Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon 8 – car il ne peut y avoir que des brouillons. L'idée de "texte définitif" ne relève que de la religion ou de la fatigue » (*ibid.*).

C'est dans le même esprit qu'a été conçu *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, et plus précisément en considérant qu'il n'existait pas de solution de continuité entre « traduction » et « écriture », au sens où l'entend Henri Meschonnic dans *Pour la poésie II* (1973, cité p. 7) :

La théorie de la traduction n'est donc pas une linguistique appliquée. Elle est un champ nouveau dans la théorie et la pratique de la littérature. Son importance épistémologique consiste dans sa contribution à une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à cette pratique sociale qu'est l'écriture.

De périphérique, la question de la traduction devient centrale.

On voit, dès lors, l'intérêt d'aborder le sujet sous l'angle de l'*auto-traduction*, car cela permet de court-circuiter les oppositions traditionnelles entre « original » et « traduction ».

C'est ce que fait aussi Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994) pour trancher une question ontologique complexe, celle de la localisation de l'œuvre, que Nelson Goodman situe tout entière dans l'original : « Mais si l'on tient une traduction auctoriale [...] pour un texte de la même œuvre, il est bien difficile de ne pas étendre cette admission aux traductions allographes, dont les degrés de fidélité sont évidemment très variables, mais dans une gradation qui ne doit rien à leur caractère allographe » (Genette, cité p. 26). C'est rejoindre le point de vue de Borges et s'inscrire dans une conception dynamique, et non plus statique, de l'œuvre : « l'identité opérable translinguistique est donc variablement extensible, et le public gère cette situation avec une souplesse qui doit, ici encore, plus à l'usage qu'à des principes *a priori*. » (cité p. 27). Il ajoute plaisamment : « En tout état de cause, lorsque l'on juge une traduction infidèle, il est assez rare qu'on ne puisse dire à quoi : une traduction de *L'Imitation de Jésus Christ* devrait être vraiment très infidèle pour pouvoir fonctionner comme une traduction du *Voyage au bout de la nuit*. » (*ibid.*). Au-delà de la boutade, la question de « l'identité opérable translinguistique » est en effet fondamentale, et éclaire la première partie de l'ouvrage, intitulée « Problématique de l'auto-traduction littéraire ».

En effet, traduction allographe et traduction auctoriale ne sont pas en tous points interchangeable : les libertés accordées au traducteur auctorial sont, en règle générale du moins, bien plus grandes que celles du traducteur allographe, et notamment en matière des variations apportées à l'« identité opérable ». C'est en ce sens que l'on peut parler (chapitre 1.3) de « L'auto-traduction comme espace propre ». Il faut cependant, au préalable, établir une « Typologie du texte auto-traduit » (chapitre 1.1) sans oublier la question de la langue (chap. 1.2 : « Bilinguisme d'écriture et interférence »), car il ne va pas de soi, du moins en littérature, de passer d'une langue à l'autre, autant de questions qui ont trait, dirait Fernand Braudel, à la « géohistoire », toujours singulière, de chaque écrivain bilingue.

D'entrée de jeu, l'auto-traduction est paradoxale, dans la mesure où elle est susceptible d'aller à l'encontre de la *doxa* traductive, au sens d'Antoine Berman, d'une époque donnée mais « sans préjuger de la valeur de celle-ci, le terme étant à prendre dans une acception descriptive, et non normative » (p. 23). Sera alors considérée comme *doxale* une traduction qui est conforme à l'attente, au sens étymologique. Il ne faudrait pas en conclure que l'auto-traduction est nécessairement « transdoxale », bien au contraire : en bien des passages, rien ne permet de distinguer une traduction auctoriale d'une traduction allographe.

Dès lors, on peut distinguer trois cas de figure, en intégrant la manière dont est pris en compte le rapport à la langue. Le premier, qui fait l'objet de la deuxième partie, intitulée : « L'auto-traduction naturalisante », est celui, justement, de l'auto-traduction que l'on peut qualifier de *doxale*. On a retenu le terme de « naturalisante » car on reprochera souvent à un écrivain bilingue le fait d'utiliser des formes senties comme étrangères, même si ces prétendues erreurs sont en réalité intentionnelles et utilisées de manière créatrice. Cette forme d'auto-traduction constitue en quelque sorte la naturalisation de l'écrivain dans sa nouvelle langue d'écriture. C'est, essentiellement, la forme d'auto-traduction choisie par Julien Green.

C'est une forme d'auto-traduction que l'on retrouve également chez Beckett et chez Nabokov, mais il faut y ajouter une seconde, où, au lieu d'éliminer les interférences d'une langue sur l'autre, ha-

bituellement considérées comme fautives en tant que « calques », celles-ci sont utilisées de manière créatrice. Mais cette forme d'auto-traduction n'est pas seulement d'ordre linguistique, ce qui la réduirait au stade du simple procédé. On a préféré emprunter, en l'appliquant à la traduction, le terme de décentrement tel qu'il apparaît chez Henri Meschonnic au sujet de l'écriture, qui oppose à la « notion de transparence » la « traduction comme réénonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*, le dedans-dehors d'une langue et des textualisations dans cette langue » (cité p. 31). Ce sera l'objet de la troisième partie, intitulée « L'auto-traduction décentrée ». Là encore, ce n'est pas ce qui la différencie de la traduction allographe, les deux pouvant être décentrées, mais c'est là une forme de traduction qui tend à être plus facilement l'objet de critique. Le cas le plus frappant à cet égard est celui de l'auto-traduction de *Lolita* en russe par Nabokov en 1967.

Le jugement de Jane Grayson est sans appel : « As for the Russian *Lolita*, the style here bears such strong traces of English constructions that it cannot safely be treated as an autonomous piece of Russian » (cité p. 78). Cette auto-traduction est à ce point jugée déficiente qu'elle ne saurait être prise en compte : « for this reason the two versions have had to be discounted in the analysis of Nabokov's prose style » (*ibid.*). Mais c'est là juger une traduction auctoriale comme si elle ne différait en rien d'une traduction allographe : or c'est justement son auctorialité qui lui permet de prendre toutes les libertés, l'auteur ayant, en principe du moins, tous les droits. C'est pourquoi la *Lolita* russe n'est pas retraduisible, contrairement à *La vraie vie de Sebastian Knight*, *Pnin*, *Feu pâle* ou *Ada*, qui ont déjà connu plusieurs traductions en russe, aucune d'entre elles n'étant auctoriale. Il serait par conséquent tout aussi impensable de retraduire en anglais *Machenka* ou *Le Don*, sous prétexte qu'une meilleure traduction à partir du russe serait possible. À quoi s'ajouterait une difficulté supplémentaire : Nabokov, en raison des transformations introduites dans ses auto-traductions en anglais, les tenait pour des « versions définitives » des originaux russes correspondants, à partir desquelles devaient être faites les traductions dans les autres langues, et non à partir du russe, ce qui

nous amène à la quatrième et dernière partie de l'ouvrage, intitulée « Les opérations de la réécriture traduisante ».

Ce n'est pas tant la première forme d'auto-translation, l'auto-translation naturalisante, ou la deuxième, l'auto-translation décentrée, qui distingue la traduction auctoriale de la traduction allographe : ces deux formes sont en réalité communes aux deux, à l'auctorialité près. C'est la troisième forme, appelée « auto-translation (re)créatrice » (p. 33), qui constitue la véritable ligne de partage, mais seulement à partir d'un certain seuil, au-delà duquel la traduction allographe n'est plus à considérer comme traduction à proprement parler, mais comme « adaptation ». À l'inverse, l'auto-translation, en raison de son auctorialité, peut faire varier l'« identité opérable translinguistique » bien au-delà de ce qu'il est permis à la traduction allographe.

Cette ligne de partage, à première vue, semble facile à établir, Gérard Genette classant la traduction parmi les « transpositions en principe (et en intention) purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique) » (cité p. 24). La traduction allographe, par conséquent, serait une transformation minimale présupposant l'exclusion des « transpositions ouvertement et délibérément *thématiques* » (*ibid.*). On peut cependant aller au-delà, et adopter le point de vue d'Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger* s'inspirant de Novalis : « dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéniable, il en existe un autre où quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant* » (cité p. 84). Inutile d'ajouter que cela s'applique aussi bien à la traduction auctoriale qu'à la traduction allographe.

C'est en considérant la question sous un tel angle que l'on peut résoudre l'aporie apparente de la localisation de l'œuvre *auto-traduite* : comment déterminer où se trouve l'original, quand sa traduction, en raison de son auctorialité, peut elle-même faire figure d'original ? Comment appréhender *une* œuvre ayant *deux* originaux différents, puisque écrits dans deux langues-cultures différentes ?

Comment une traduction pourrait-elle être à la fois traduction et original ? Autant de questions qui sont impossibles à résoudre dans le cadre traditionnel dans lequel on enferme habituellement la traduction, autrement dit de « l'idée de "texte définitif" » qui « ne relève que de la religion ou de la fatigue » comme le disait Borges (voir supra).

Si l'on considère, au contraire, que l'œuvre n'est plus seulement contenue dans l'original mais se déploie sur l'ensemble de ses versions successives que sont les (auto)traductions qui en dérivent, tout s'éclaire : tout d'abord, il n'y a pas plus de raison d'opposer la *Lolita* russe de Nabokov à son « original » anglais, que l'on considère ou non que cette autotraduction est un échec – au point de l'invalider en tant que « texte autonome » – ou une réussite, que de se demander où se trouve localisée exactement l'œuvre dans le cas de *Fin de partie* de Beckett. Elle est tout autant présente dans *Endgame*, son autotraduction en anglais, que dans *Endspiel*, sa traduction allemande réalisée par Elmar Tophoven en étroite collaboration avec l'auteur, tout autant que dans ses traductions allographes que sont *Finale de partita* en italien, *Końcówka* en polonais ou *Oyun Sonu* en turc. Ensuite, puisque toute (auto)traduction constitue un nouveau « versant » de l'œuvre, ces différentes versions ne sont pas des reproductions interchangeables sur le mode mineur de la copie : c'est ce qui explique que, si l'on connaît assez l'anglais et le français, l'on prendra plaisir à lire *The Purloined Letter* d'Edgar Poe et sa traduction par Baudelaire sous le titre *La Lettre volée* sans qu'il s'agisse d'un simple doublon, et il en va par conséquent ainsi de toutes les œuvres littéraires.

Mais il reste cependant une troisième et dernière dimension qui pourrait constituer une différence essentielle entre traduction allographe et traduction auctoriale, celle que Bruno Clément (cité p. 161) appelle le « projet d'écriture » de Samuel Beckett, mais qui peut s'appliquer au cas de toutes les œuvres autotraduites : le changement de langue en tant que source de la création littéraire, le bilinguisme d'écriture devenant une fonction à part entière de l'œuvre, et non un simple accessoire à travers la traduction, en l'occurrence auctoriale. De ce point de vue, *Ada* de Nabokov, où l'auteur entrecroise ses trois langues d'écriture, l'anglais, le russe et le fran-

çais, en est comme la mise en abyme parfaite, tout comme cet aspect méconnu de Fernando Pessoa, dont Jorge de Sena (cité p. 47) dit qu'une part non négligeable de sa langue poétique aura été créée, en portugais, « à partir de la traduction mentale, effectuée par lui-même, de constructions courantes, ou moins courantes, que la langue anglaise possède et permet ». On est là au cœur de la création littéraire, qui n'appartient a priori qu'à l'auteur de l'œuvre lui-même.

Mais, à partir du moment où, à l'instar de Meschonnic, on considère la traduction littéraire comme intrinsèquement liée à l'écriture, à nouveau la frontière entre traduction allographe et traduction auctoriale est moins aisée à établir qu'il n'y paraît.

Au moment de la parution de l'ouvrage, en 2001, la bibliographie consacrée à l'auto-traduction était des plus réduites : quelques dizaines de titres, tout au plus. Aujourd'hui, celle-ci représente pas moins de deux cents pages², ce qui explique la naissance d'une nouvelle discipline, l'autotraductologie. Une telle progression, aussi rapide que spectaculaire, s'explique notamment par la possibilité qu'offre un tel domaine de dépasser la « dichotomie primitive » traditionnelle opposant « les deux pôles que sont l'écriture d'un original et sa traduction » (p. 17). Gageons que l'autotraductologie a encore de beaux jours devant elle, alors même que la mondialisation en cours ne fait que démultiplier les cas de bilinguisme, voire de plurilinguisme d'écriture dont la géohistoire commence à peine à être explorée dans toute son ampleur, et qui est inséparable d'une démarche résolument interdisciplinaire.

2 Voir l'excellente mise à jour régulière par Eva Gentes en ligne sur <<https://self-translation.blogspot.com/2020/07/update-bibliography-on-self-translation.html>>

CATASTROPHE EN CUISINE

GUILLAUME MÉTAYER

Ce texte est l'un des douze qui composent le recueil de Guillaume Métayer intitulé A comme Babel, dont la recension figure dans ce même numéro de TransLittérature – qui remercie l'auteur et la rumeur libre éditions de nous avoir autorisés à le reprendre ici.

Je dois mon feuilleton à la revue *Catastrophes*. Mais depuis plusieurs semaines, je me sens las des abécédaires et des onomatopées. Je voudrais m'attacher à autre chose, aux sonorités par exemple. Il pourrait être intéressant d'essayer de vous faire entrer dans la cuisine de la traduction d'un célèbre poème hongrois.

Commençons donc par une version juxtalinéaire de ces vers fameux là-bas :

**La corde de l'automne bourdonne,
Gémit, maugrée,
Sur le paysage ;
Et monotone verse
Un chagrin obstiné
Et douloureux.**

**Et moi découragé,
Maladivement pâle,
Pendant que minuit
Sonne, je ne fais que pleurer
Et devant moi les mille
Délices disparues se lèvent.**

**Oh, passer enfin,
Automne ! choir enfin,
Laisse-moi !
Comme vieux sous-bois,
Qu'élève en spirale
Le mauvais vent...**

En hongrois, le poème est saturé de rimes et j'ai développé ces dernières années toute une théorie sur la nécessaire traduction en rimes des poèmes en rimes, doctrine que je vais sans doute abandonner bientôt, mais pas tout de suite... Peut-être après ce passage par les cuisines ?

Commençons. Je pourrais simplement décaler le premier verbe et le faire rimer avec automne :

**La corde de l'automne,
Gémit, maugrée, bourdonne...**

L'original commence aussi par des rimes plates. Et j'ai pour principe de ne pas boudier les ressemblances providentielles, ces rimes qui se donnent d'elles-mêmes comme des harmonies secrètes entre les langues. J'ai toujours pensé qu'il y avait un dieu de la traduction. Si dur soit-il, il sème parfois des fruits faciles entre les deux rives, comme pour nous encourager. Ses grâces sont des présents sacrés. Certes, la référence au son viendra plus tard dans le français alors qu'elle précède la notation psychologique dans le hongrois, mais n'est-ce pas mieux ainsi ? Le son se charge, après coup, de tout le pathétique des verbes d'émotion, il résonne à la rime et embrasse ainsi rétrospectivement la psychologie dans la mélodie.

Continuons.

J'ai mis « paysage » dans mon mot à mot, mais le mot hongrois (« *táj* ») est beaucoup plus large : contrée, terres, région. « Région » serait bien car on garderait les notes quasi nasales du hongrois qui

n'hésitent pas à revenir à six reprises : six fois la même voyelle et la même consonne dans l'original (- ong /- on). Je le garde en mémoire, mais « contrée » me sera peut-être utile aussi si je conserve « obstiné ». La rime est faible, je le reconnais, mais c'est un autre principe : je ne crois pas que l'on puisse tout garder des règles d'autrefois, les alternances masculin-féminin, les consonnes d'appui. Lorsque c'est possible, je le fais, bien sûr. Souvent, je m'arrête ainsi à des solutions intermédiaires (« obstiné » / « contrée ») que je défais ensuite. Elles me permettent d'avancer, de rester dans le mouvement, rien ne serait pire qu'être bloqué...

« Verse » ne va pas être simple. « *Épand* » serait mieux, sans doute. Un peu « Leconte de Lisle-esque » (« Midi roi des étés, épandu sur la plaine ») certes, mais il aurait une grande utilité si je revenais avec plus de précision à l'original hongrois dans ce que j'ai traduit par les adjectifs « obstiné » et « douloureux » étaient des adverbes. En règle générale, je me méfie des adverbes en -ment. D'abord parce que Hédi Kaddour a coutume de les vilipender et je me dis qu'il doit avoir de bonnes raisons, nonobstant les superbes « victorieusement » de Mallarmé et « alternativement » de Flaubert (mais pas l'abominable « Immédiatement » de Baudelaire épinglé par Gide). Je me souviens aussi de la fin des *Considérations sur la société du spectacle* et de la brillante distinction entre « en vain » et « vainement ». Les locutions adverbiales n'ont pas le même sens et sont plus élégantes. Et puis je ne me cache pas que le -ment des adverbes est souvent une facilité... C'est la règle du jeu, hélas, et le feuilleton n'attend pas. Peut-être qu'une fois tout cela mis en place, le poème hongrois gardera tout de même une certaine allure en français ? Il faut essayer, c'est la seule méthode, quitte à casser et refaire si nécessaire. Je pourrais aller jusqu'à « monotonnement ». Cela fait un peu « Monomotapa » mais c'est plus monotone que monotone, dont le suffixe -ment présente une sorte de miniature blanche intégrée, comme un affixe magyar.

« **sur la contrée** » ?

Ce ne serait pas mal : on voit la plaine hongroise, la fameuse

puszta, et quoi de plus monotone que la puszta ? D'ailleurs « *puszta* » veut dire désert, et quoi de plus monotone que le désert ?

**Sur la contrée
et verse monotonement
son chagrin douloureusement
obstiné.**

Zut, j'ai cassé les assonances originelles qui m'intéressaient au départ... Pour avoir l'équivalent, il me faudrait un synonyme de « contrée » qui donnerait une rime en –ant ou à la limite en –on ? Ah oui, j'avais « région » :

**Dans toute la région
(je dois faire un peu gonfler, sinon j'aurais l'air de dire « en région »)
et verse monotonement
son chagrin douloureusement**

Maintenant il me faudrait un synonyme de « têtue, obstiné » en –on.

Il y a « con ». Mais non. Dommage. J'aimerais bien parfois faire toute une traduction en ne cueillant que les idées les plus idiotes. Comme une expérience, un jour, peut-être. Je ne fais pas assez d'expériences. En tout cas, je ne trouve pas de synonymes de têtue en –on. C'est un fait.

Il faut tout recommencer, et chercher un synonyme de région en –an. J'aurai peut-être une strophe toute en « -ant ». En « -angue », je ne peux pas, ce serait ridicule. Il ne faut pas calquer les langues comme cela. La désinence en « g » est beaucoup plus fréquente en hongrois qu'en français. On passe tout de suite de mangue à exsangue, voire de Tchang à ilang-llang. C'est beau, l'ilang-llang. Mais cela n'a rien à voir : revenons à nos moutongs. Le « g » final en français, ça fait cong. Pourquoi pas des mots en –ance ? Voilà qui ferait automnal et assonerait (automnerait) joliment avec « ant ». Un synonyme de région en –ance, ça doit bien exister. Je cherche toujours

d'abord tout seul, sans les mains. Si je ne trouve vraiment rien, j'ouvre le dictionnaire, et je m'offre un regard planant, le plus rapide possible, au-dessus des synonymes; c'est toujours bénéfique, surtout si je ne regarde du coin de l'œil et les laisse entrer l'air de rien par les oreilles-fibres de l'axolotl informatique que devient vite le traducteur haletant. Fausse piste. La France et la Durance qui me viennent à l'esprit ne me seront ici d'aucune utilité. Et c'est un autre poème qui se monte se démonte à côté, et que je ne note jamais. Dommage ?

J'ai aperçu des mots intéressants : « domaine ». Oui, car instinctivement je cherche des syllabes traînantes pour rendre l'étirement des quasi diphtongues (-ong !) du hongrois. Le début de ce poème m'a toujours paru à la limite du japonisant, du coup de gong. Il dit, en phonétique : « Jong, Yayong, Bouchong ». On croirait les trois rois d'une dynastie nippone ou coréenne. Puis vint le souverain Atáyon... Généalogie turque ou biblique plutôt (« *qui genuit* »...) ? Quelque chose du Gog et Magog d'Ady ; d'ailleurs, c'est la même période. Puis : Chont Konokon. Un roi aussi ? Mais avec prénom et nom ce serait plutôt l'un des sept samouraïs avec un petit côté plus hollywoodien (sept mercenaires), quelque chose d'un Sean Connery oriental vu par des Hongrois. Quant à « Boute-Konokon » ce ne devait pas être un monarque xénophile. Et qui étaient les Konokons ? Peuplade d'Asie centrale, peut-être. Échfayon : lui, c'est, sans nul doute possible, un roi hébreu. Fayon est là pour Fayoum. Ici, l'histoire sainte se mêle avec le fantasme oriental de la Hongrie et les japonaiseries de l'époque... Quand on songe que ces vers ont été publiés au temps de la revue *Occident (Nyugat)*... L'équilibre entre la modernité venue de l'Ouest, l'origine orientale que l'art Sécession exalte également et les japonaiseries est étonnant...

Hélas, où suis-je encore parti ? Je cherchais un synonyme, pas une triple entente imaginaire des points cardinaux... Ces voyages m'ont un peu fatigué. Peut-être un chassé-croisé de l'adverbe et de l'adjectif suffira-t-il :

**Et monotone épand
Sa peine tristement
Obstinée.**

Soit.

Poursuivons :

**Et moi découragé,
maladivement pâle,
pendant que minuit
sonne, je ne fais que pleurer
et devant moi les mille
délices disparues se lèvent.**

Ah, les deux derniers sont vraiment tristes et beaux ! Peut-être à cause des « d » que j'ai mis ? Car, je m'en rends compte, ma traduction juxtalinéaire n'était pas juxtalinéaire. Elle ne l'est jamais. Elle est toujours-déjà une esquisse d'interprétation, et je m'efforce de rester conscient de ce premier pli, même faux, pour le défaire au besoin par la suite. Dans cette première strate, quelque chose de la première impression doit rester déposée. Il me faut souvent y revenir, presque autant qu'au texte originel.

Ce ne sont pas mes « d » qui sont beaux, c'est l'idée d'une splendide et douloureuse épiphanie de la mémoire, de son « lever », comme un soleil, une force de la nature, totalement extérieure, rencontrée par hasard, au coin des rues. Ce poète est génial, il faut le traduire mieux que cela, me dis-je : toute traduction contient une axiologie fluctuante, un corps à corps avec le texte où celui-ci impose sa qualité, élève le traducteur...

Mais reprenons :

maladivement pâle.

On devrait plutôt dire « d'une pâleur malade », qui serait atrocement pharmaceutique. Le hongrois est beaucoup plus chic avec sa paire d'adjectifs dont l'un devient *de facto* adverbial. Littéralement : « pâle malade ». Alors : « pâle et malade » ? Les sonorités s'entrelacent bien, s'embrasseraient presque. Mais « courage » et « malade » ne riment pas : à la tentation diabolique de l'assonance, je ne céderai pas.

En remontant à ma première version, je me dis que je pourrais en revanche céder à une autre tentation : faire rimer adjectifs et participes passés :

**Et moi découragé,
maladif, anémié**

D'accord, c'est un peu fort, mais le poème originel évite-t-il tout kitsch?

jusqu'à ce que minuit

Voilà qui pourrait rester comme ça avec une jolie rime en –it. J'aime bien quand les premiers jets restent tels quels, comme un matériau brut.

« **Je ne suis que larmes** » ou « **je n'ai que larmes** » serait sans doute meilleur que « **je ne fais que pleurer** ». Pas facile à caser... À moins que je ne remplace « délices » par « charmes » et le fasse passer à la rime ?

Et pour rimer avec « minuit », je pourrais tenter « aboli », ça ferait Nerval-Mallarmé.

**Et devant moi cent charmes
Se lèvent abolis.**

L'adjectif ainsi dégagé s'éloigne un peu de l'original mais crée un dynamisme nouveau de la disparition. Gardons-le pour l'instant et passons à la dernière strophe.

**Oh, succomber enfin,
Automne, tomber enfin,
Oh laisse-moi !**

Et pour finir :

**Comme de vieux sous-bois,
Qu'élève en spirale
Le mauvais vent...**

Essayons avec « faire tourner », cela offrirait une rime en –er, et me permettrait de trouver un adjectif en –é pour « vieille ». Essayons :

**Feuille fanée
Que fait tourner
Le mauvais vent.**

Cette idée de « mauvais vent » est trop plate, idiote. Il faudrait la déployer un peu. « Vent de malheur » par exemple ? Mais comment faire rimer avec « laisse-moi » ? « Vent de mauvais aloi » ? Trop long. Pourquoi pas « sournois » ? Oui, rien de plus sournois que l'automne.

Voici ce que donnerait la version pré-finale que je relirai demain :

**La corde de l'automne,
Gémit, maugrée, bourdonne,
Sur toute la contrée
Et monotone épand
Sa peine tristement
Obstinée.**

**Et moi découragé,
Maladif, anémié,
Pendant que minuit
Sonne, je n'ai que larmes
Et devant moi cent charmes
Se lèvent abolis.**

**Oh, succomber enfin,
Automne, tomber enfin,
Oh laisse moi !
Feuille fanée
Que fait tourner
Le vent surnois.**

Pas si mal...mais...
Catastrophe !!!

Je vois qu'un autre poète français a déjà traduit ce texte célèbre
d'Árpád Tóth !

Le traducteur est un certain Paul Verlaine. Sa version n'est pas
très exacte, mais du point de vue des sonorités, il s'en sort beau-
coup, beaucoup mieux que moi :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

— — — — —
— — — — —
UNE PREMIÈRE
TRADUCTION

EMMA LAVIGNE

— — — — —
— — — — —

Mars 2017

Actes Sud publie une nouvelle traduction par Hélène Henry de *Nous*, le roman dystopique d'Evguéni Zamiatine, ancêtre du *Meilleur des mondes* et de *1984*. C'est une excellente nouvelle pour *Nous*, mais une mauvaise pour moi : je suis au chômage, attelée à une re-traduction entamée un an plus tôt et mise entre parenthèses faute de temps, avec laquelle j'espérais me lancer. Après trois années à Vladivostok et à Mikuni au Japon passées à enseigner le français et acheter des voitures aux enchères pour une boîte russe, j'ai repris aux Langues'O des études de traduction dite technique, mais l'idée de travailler sur des textes littéraires est ancienne et tenace : après avoir passé mon bac, j'avais contacté l'ATLF pour demander comment devenir traductrice littéraire (« Il n'y a pas de parcours typique, faites ce que vous voulez, sachez juste parler une langue et lisez ! », m'avait-on répondu en substance — un très précieux conseil). *Nous* était un projet ambitieux et le travail a été très prenant, voire obsédant. Je pensais avoir tout mon temps, puisqu'il n'y avait pas eu de nouvelle traduction depuis 1929, et quand sort celle d'Hélène Henry, je me retrouve avec quinze chapitres sur les bras et mes yeux pour pleurer. Je me console en traduisant des nouvelles utopiques d'Efim Zozoulia, un contemporain de Zamiatine, et cherche un autre roman dans l'urgence.

Avril – mai 2017

En écumant la presse russe, j'apprends l'existence d'un roman fraîchement paru se déroulant dans le Tadjikistan des années 1990, durant la guerre civile qui a suivi l'indépendance du pays — *Zahhâk*, de Vladimir Medvedev. L'article est dithyrambique, l'Asie centrale une aire qui m'intéresse depuis longtemps et qui reste méconnue du public français. Je suis happée à la lecture par la reconstitution sociale et historique et conquise par les références à l'épopée orale. Il y a aussi ce côté western, ce suspense entretenu, cet humour face à l'horreur, et l'auteur, entre autres traducteur du persan, qui a vécu près de quarante ans à Douchanbé, semble passionné par son sujet. Je tiens mon livre.

Si *Nous* était libre de droits, cette fois il convient de s'adresser à la maison d'édition russe, ArsisBooks, pour s'assurer qu'une traduction française n'est pas déjà en cours. L'éditrice, Roza Zaripova, qui s'apprêtait à céder les droits étrangers à une agence, décide de conserver ceux du français et m'accorde sa confiance pour démarcher les éditeurs. Si je ne trouve pas preneur, je ne serai pas la seule à être déçue, c'est une nouvelle motivation. Je traduis le premier chapitre, des extraits de critiques et rédige une présentation pour constituer un dossier.

Juin – juillet 2017

Je me rends avec mon ami, Johann, au festival Étonnants Voyageurs de Saint-Malo et son salon du livre. J'en repars avec de précieux conseils – résultats d'une belle rencontre avec une éditrice qui s'intéresse aux nouvelles de Zozoulia – et avec l'adresse mail de Fanny Mossière, directrice de la collection russe des éditions Noir sur Blanc.

De retour, je traduis encore deux chapitres et envoie le tout à Fanny Mossière. Elle accuse réception, mais m'avertit que je n'aurai pas de réponse avant deux mois. En attendant, je m'abstiens de le présenter ailleurs, un pari risqué.

Septembre 2017

Johann part au Tadjikistan pour son travail. L'occasion est trop belle, je l'accompagne. Il doit ensuite se rendre dans le sud du Kirghizstan, parfaite excuse pour prendre la route longue du Pamir, imposant massif montagneux dans lequel se déroule le roman de Medvedev. La réponse positive de Noir sur Blanc arrive à Qalaï-Khumb, petite ville dans le défilé du fleuve Piandj, frontière naturelle avec l'Afghanistan, où se déroule l'un des chapitres.

Octobre 2017

Fanny Mossière est de passage à Paris, elle me donne rendez-vous dans les locaux français de Noir sur Blanc, nous faisons connaissance. Elle me demande de réfléchir à un nouveau titre, *Zah-hâk* étant proprement imprononçable en français, de créer un glossaire pour les nombreux mots tadjiks qui parsèment le texte, et me fait parvenir le contrat quelques jours plus tard.

Novembre 2017 – août 2018

Enfin le cœur du sujet, la traduction des quelque 800 feuillets russes. Il nécessitera dix mois de travail sur fond de musique per-sane et de bandes originales de Sergio Leone.

J'identifie immédiatement un problème technique. Le texte russe est donc truffé de mots tadjiks, une langue persane qui s'écrit en cyrillique, le pays étant une ancienne république soviétique, mais un cyrillique modifié, que l'auteur du roman translittère naturellement pour le public russophone. Il faut donc retrouver la graphie originale de chaque mot et transcrire en français. Pour remonter aux sources, j'utilise un dictionnaire tadjik, mais pour la transcription, les ressources font cruellement défaut. Même la base de données linguistiques de l'ONU n'apporte rien : elle donne les toponymes tadjiks d'après leurs variantes russes. Les transcriptions glanées dans des articles de recherche sont évidemment plus précises, mais elles ne répondent pas à toutes mes questions. Il faut donc mettre au point un système de translittération, qui passera par de nombreux tâtonnements et sou-

lèvera des interrogations jusqu'au bout. Le *g* doit-il toujours être dur ou faut-il écrire *gu* devant les *i* et les *e* ? D'ailleurs, faut-il écrire *e* ou *é* ? Le résultat restera mitigé et pourrait encore être discuté.

Autre difficulté : *Zahhâk* est une polyphonie. Les personnages sont de milieux, de cultures et de générations très diverses, trouver la voix de chacun prend beaucoup de temps. J'ai l'impression de commencer un nouveau roman chaque fois que l'un d'eux entre en scène ; il faut trouver son style, son rythme, son vocabulaire, ses expressions fétiches... La plume doit tour à tour se faire abrupte, précieuse, naïve ou éloquente. Jouer sur tous les tableaux est cependant un vrai plaisir : je m'amuse avec l'argot, me documente sur le jargon militaire, prends la voix d'un ermite soufi juché sur sa montagne et fais rimer les ballades et autres vers épiques recueillis par l'auteur : « Le Vakhyo, le Darvoz priaient, / répétant inlassablement : / "Ô Makhsoum tu dois libérer / Notre saint homme, sois clément !" » ». Pour les narrateurs utilisant un langage soutenu, j'opte pour le passé simple ; ceux au parler plus relâché utiliseront le passé composé ou le présent. Je m'attache surtout à m'identifier à chacun d'entre eux dans une sorte de jeu de rôle au terme duquel je me laisse posséder. Lors de notre rencontre à Moscou, plusieurs mois plus tard, l'auteur me parlera de l'état de transe nécessaire à la production comme à la réception du langage : la parole, l'écriture, la lecture et donc la traduction, que j'avais tendance à considérer comme une activité purement technique.

Certaines semaines, je suis très efficace, d'autres pas du tout. Johann lit chaque nouveau chapitre comme un roman-feuilleton, il repère des passages mal traduits (« Quand c'est flou, y a un loup ! »), des phrases mal tournées et m'apporte jusqu'à la fin une aide et un soutien précieux. Les dernières semaines sont intenses. Je regroupe les chapitres par personnage pour faciliter la relecture et m'assurer de la cohérence du style. Je retravaille, cherche le mot juste ou une tournure plus naturelle en introduisant sans cesse de nouvelles coquilles... le travail semble sans fin. J'organise le glossaire (d'*Aftoba*, carafe au col long et fin, à *Zourna*, une sorte de haut-bois) et ajoute des notes de bas de page pour situer les personnages et les événements historiques. Je ne contacte l'auteur qu'à la toute fin, une fois certaine de bien maîtriser le texte.

Pour le titre, que l'éditrice m'a demandé de modifier, je ne vois pas comment nous pourrions nous passer de l'imprononçable *Zah-hâk*, tyran sanguinaire du grand classique persan le *Livre des Rois*, sans retrancher au livre toute une dimension mythique. Je me contente donc d'ajouter quelques mots descriptifs et lisibles : *le roi serpent*.

J'envoie la traduction à la date convenue. Fanny Mossière est en vacances, ô joie, un délai inattendu ! Je relis tout une nouvelle fois et renvoie le texte la veille de son retour. Je n'arrive tout de même pas à m'arrêter et envoie une troisième version une semaine plus tard, puis m'oblige à ne plus y toucher. Advienne que pourra.

Juillet 2019

Fanny commence la relecture avec le texte russe en regard. Premier problème : elle n'en est qu'au début et il y a beaucoup de passages manquants. Je réalise que j'ai traduit les trois premiers chapitres à partir d'une version du texte que l'auteur avait publiée en ligne avant d'être édité et à laquelle il a depuis apporté des modifications. Je reprends donc. Il y aura d'autres oublis par la suite qui me donneront chaque fois de nouvelles sueurs froides. Fanny pointe toutes sortes de problèmes dont pas mal de répétitions, elle apporte une indéniable plus-value au texte. De mon côté, j'introduis de nombreuses modifications ; elle me prie d'avoir la main moins lourde, me dit que le texte est déjà bien, que certains changements n'apportent rien, mais je peine à me réfréner. Dernier jour, ou plutôt dernière nuit, à quatre heures du matin — dernière angoisse : je réalise que ma translittération du *ȳ* ne colle pas. C'est heureusement facile à reprendre, on échappe au désastre.

Vient ensuite le passage de la correctrice, qui apporte elle aussi de nombreuses améliorations, puis la relecture des premières épreuves, où je trouve encore un passage manquant que j'avais pourtant traduit et quelques dernières corrections. Je vais le déposer. Ça y est, c'est fini.

Octobre 2019

Le livre français, *Zahhâk, le roi serpent*, sort en librairie. Je reçois mes exemplaires avec une certaine émotion, mais j'ai du mal à les feuilleter. J'ai l'impression que le texte pourrait encore être amélioré, peaufiné, que chaque page contient une maladresse. Une première traduction est-elle jamais achevée ?

Note de la rédaction de TransLittérature : Le prix Pierre-François Caillé de la traduction 2020 a été décerné le 4 décembre 2020 à Emma Lavigne pour sa traduction du russe de Zahhâk, le roi serpent de Vladimir Medvedev aux Éditions Noir sur Blanc.

Les noms d'Elmar et d'Erika Tophoven ne sont pas inconnus aux Lecteurs et lectrices de *TransLittérature* : la revue a consacré un dossier au grand traducteur allemand défunt et a également publié des articles de son épouse concernant les traductions de Samuel Beckett et de Nathalie Sarraute¹. Plus récemment, elle a rappelé le rôle déterminant d'Elmar Tophoven dans la création de l'*Europäisches Übersetzer-Kollegium* de Straelen, le premier des collèges de traducteurs qui ont fleuri depuis un peu partout en Europe². Straelen est en effet sa ville natale, et c'est dans la maison familiale que ses archives ont été réunies pour constituer ce qui est sans doute le premier fonds privé de traducteurs en Allemagne. Fidèle à la conception d'une « traduction transparente » (« *transparentes Übersetzen* »), c'est-à-dire qui donne à voir l'écriture du texte traduit, la famille Tophoven souhaite rendre accessibles aux personnes intéressées les riches documents en sa possession.

Développée par Elmar Tophoven à partir de 1968, la traduction transparente consiste à noter les tâtonnements et les réflexions nécessaires pour résoudre les problèmes traductifs. Les notes sont ensuite classées selon trois catégories principales : lexicale, syntaxique et prosodique. Cette méthode est pratiquée à l'origine sur des fiches bristol, puis à l'ordinateur dans les années 1980, sans que ce nouveau support en change les principes fondamentaux.

¹ *TransLittérature* n°8, 10, 18-19.

TransLittérature n°52.

Sur les fiches telles que celles reproduites ici, le traducteur note d'abord un sigle pour identifier l'œuvre (NS/dli : Nathalie Sarraute, « *disent les imbéciles* »), suivi du numéro de page et de ligne du passage, puis du numéro de la fiche dans le coin droit. Le coin gauche est barré d'un trait de couleur correspondant aux catégories employées par Elmar Tophoven : dans les exemples ci-dessous, le rouge renvoie à la catégorie lexicale, aussi désignée par le W (pour *Wortschicht*) inscrit dans la partie inférieure de la fiche. La catégorie syntaxique est associée quant à elle à la couleur bleue et à la lettre S (*Satzbau*), et la catégorie prosodique à la couleur verte et à la lettre K (*Klang*), mais il est fréquent que le traducteur combine différentes catégories. La partie inférieure de la fiche comporte aussi dans de nombreux cas un descriptif plus précis du problème ou de l'opération de traduction : nous avons affaire ici à une transposition de verbe en nom, ainsi qu'à une périphrase concernant la référence à la coutume française de la galette des rois. La partie médiane de la fiche est occupée par le texte source, les différentes solutions envisagées et le texte cible, dont nous indiquons une traduction mot à mot en français :

NS/dli 31/21 2/3 248
~~et si commode pour lier~~
 appetit ist so bequem als Brüdemittel
 Futat → Brüdemittel

agréable et est si commode
 comme liant
 ingrédient → liant

W verb. → noun.

NS/dli 32/1 3 249
~~C'est une fève~~ (Weihnachtsbrauch)
 fève Pferde-, Sau-, dicke Götze
 Es ist hart und Arbeitsauf
etwas harte, weiche Arbeitsauf

(coutume des Rois mages)
 [différentes traductions du mot
 fève]

C'est dur et de la taille d'une fève
 quelque chose de dur, comme
 une de la taille d'une fève

W! Neurokritik

Périphrase

Les notes prises par Elmar Tophoven à l'ordinateur diffèrent dans leur présentation mais non dans leurs modalités. On retrouve en effet le principe général consistant à noter le texte source, les étapes intermédiaires, le texte cible et les réflexions du traducteur. L'informatique présente surtout l'avantage de pouvoir réunir tous ces éléments sur un support unique, ainsi que d'utiliser la fonction recherche pour retracer les réseaux sémantiques, ce qu'Elmar Tophoven appelle la concordance textuelle. Cela s'avère particulièrement précieux dans le cas de l'œuvre de Beckett, qui nécessite souvent de travailler à partir d'originaux bilingues :

!e1 : A voice comes to one in the dark.

!fi : Une voix *parvient* à quelqu'un dans le noir.

!d1 : Eine Stimme dringt zu jemandem im Dunkel / E. St. erreicht einen i. D. (SB : AT, Jeremiah, 18. Kap.) *Eine Stimme kommt zu einem im Dunkeln.*

Eine Stimme kommt zu einem im Dunkeln.

Comme le montre cette transcription du fichier informatique concernant la traduction de *Company/Compagnie*³, Elmar Tophoven inscrit à la fois la version anglaise, la version française et la version allemande, marquées respectivement par les lettres e (*englisch*), f (*französisch*) et d (*deutsch*), suivies du numéro de la phrase. Chaque ligne de notes est précédée par un point d'exclamation, qui permettra de séparer celles-ci du texte final au moment de l'impression. La ligne où est consigné le processus traductif contient des variantes ainsi que des commentaires entre parenthèses. Dans l'exemple ci-dessus, le traducteur note une référence fournie par Samuel Beckett, à savoir le livre de Jérémie dans l'Ancien Testament, auquel fait particulièrement écho la version anglaise.

On trouve ainsi dans les archives Tophoven non seulement les documents qui accompagnent habituellement toute traduction, à savoir des ouvrages annotés, des manuscrits, de la correspondance, mais aussi des pièces créées spécifiquement dans le but de docu-

3 Voir Elmar Tophoven, « Becketts *Company* im Computer », in Hartmut Engelhardt (éd.), *Samuel Beckett*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1984, p. 283.

menter le processus traductif et d'en tirer des enseignements : des milliers de fiches, des glossaires, des catalogues d'exemples. La traduction de l'œuvre de Samuel Beckett y occupe une place centrale grâce à la longue collaboration entre les époux Tophoven et l'auteur. Pour qui s'intéresse à la réception allemande de Samuel Beckett et du Nouveau Roman, à l'histoire des traducteurs et traductrices d'outre-Rhin ou à la traduction du français vers l'allemand, notamment dans une perspective génétique, les archives Tophoven offrent des ressources inestimables. Elles sont consultables en prenant contact avec la famille via le site <http://www.tophoven-archiv.com>.

J'ai moi-même commencé à me plonger dans ces archives dans le cadre de mon travail de thèse sur Elmar Tophoven, mais de nombreuses pistes restent à explorer. On ne peut qu'espérer que cette initiative de la famille Tophoven fera également des émules parmi d'autres traducteurs et traductrices, dont les documents apportent un éclairage précieux sur les multiples facettes de la traduction littéraire.

« CECI N'EST PAS
UNE JOUTE »

MIREILLE VIGNOL

J'ai entendu parler de joutes de traduction pour la première fois en 2014, au Festival America. J'étais très curieuse, mais je n'ai pas pu y assister : *SOLD OUT*. Saperlipopette ! Un exercice de traduction qui fait salle comble ? Hum... j'étais intriguée.

Un petit mot de mon parcours pour expliquer la suite. J'ai vécu une vingtaine d'années en Australie où je travaillais comme journaliste bilingue avec Radio Australie (équivalent australien de RFI) au sein du service Pacifique. À mon retour en France en 2002, je me suis lancée dans la traduction littéraire, en cherchant à me spécialiser dans la littérature anglophone d'Australie, de Nouvelle-Zélande et d'Océanie. Pour cette dernière partie, j'ai eu la chance de rencontrer au Salon du livre de Paris Christian Robert, directeur de la maison d'édition tahitienne Au Vent des îles. Il lançait sa collection de romans du Pacifique anglophone et, après une longue conversation sur la littérature régionale, il m'a confié quatre livres d'écrivains maoris en me disant d'en choisir un. C'était en 2004 et nous travaillons toujours ensemble.

C'est pourquoi le Salon du livre océanien à Rochefort (SLOR) m'a invitée chaque année dès sa première édition en 2014. En 2016, je leur ai proposé d'organiser une joute.

Grâce au soutien de l'ATLF qui, venue en force pour présenter l'association, avait financé la première joute, je me suis pacifiquement battue avec un confrère sur le texte d'un invité, l'auteur de thrillers néo-zélandais Paul Cleave, devant un public conquis et très participatif. L'événement est devenu incontournable. (Pour info, l'ATLF a financé la deuxième joute en 2017, puis le festival et l'ATLF

se sont partagé les frais en 2018 et c'est le festival qui prend en charge la totalité des frais depuis 2019. C'est important car, pour un petit festival comme celui-ci, qui fonctionne grâce au bénévolat, il aurait été impossible d'imposer une rémunération s'il n'y avait pas eu ce précédent.)

Il me reste trois impressions fortes de cette première joute : d'abord, nous nous retrouvons un peu à poil quand notre texte est exposé à tous et il est parfois difficile de justifier nos choix. Deuxièmement, je n'aurais jamais cru que nos personnalités s'affichent de manière aussi évidente dans nos traductions. Et pourtant... Enfin, je revois la tête déconfite de Paul Cleave, auteur exclusivement anglophone (qui suivait la discussion grâce à une excellente interprète), quand il nous a confié : « Mais alors, les traducteurs peuvent complètement saboter mon texte s'ils le veulent... ». Il n'est pas pour rien l'auteur de *Ne fais confiance à personne* et il a beau être traduit en plus de vingt langues, c'était la première fois qu'il percevait le pouvoir de la traduction.

Ayant assisté aux joutes à Rochefort, l'organisatrice de Lire en Polynésie m'a proposé d'organiser deux autres joutes à Tahiti fin 2017. Après avoir hésité au moins un millième de seconde, j'ai accepté.

Lire en Polynésie

Des joutes ont été organisées entre Henri Thereau, traducteur depuis longtemps établi à Tahiti, et moi, sur les textes de deux invités : Iain Levison (US) et le poète Peter Sipeli (Fidji). La modératrice était Jean Anderson, universitaire et traductrice littéraire néo-zélandaise.

Le salon se déroulait à la Maison de la culture de Papeete, en extérieur, sous un grand banyan. Donc, pas de rétroprojection possible. Hum. Nous imprimons les textes et les distribuons. Pour la première joute, la marge du côté du texte d'Henri est incomplète, pour la seconde, c'est mon texte qui est tronqué. Ce n'est pas idéal, mais ça a le mérite d'être équitable. Le public est nombreux, un groupe d'étudiants de l'université a fait le déplacement, la joute passionnée, comme toujours. Lors d'une table ronde précédente, Iain Levison, champion de l'autodérision, a annoncé qu'il doit tout à ses traducteurs : il pense que ses textes sont « merdiques », mais qu'ils

sont superbement traduits, d'où son succès en France et dans d'autres pays (pas tous, il soupçonne qu'il y a quelques mauvaises traductions) et son relatif anonymat aux États-Unis.

Pour la seconde joute, nous traduisons un poème de Peter Sipeli intitulé « *My lavalava is black* ». Nous débattons longuement de la traduction de *lavalava*. C'est un paréo, manou ou sarong, le tissu que l'on noue autour de sa taille dans tout le Pacifique. Justement, Henri a choisi de traduire par paréo, puisqu'on est à Tahiti, par peur que personne ne comprenne ce qu'est un *lavalava*, alors que j'ai choisi de le garder, parce que je ne me pardonnerais jamais de me débarrasser d'un mot aussi beau, surtout dans un poème. Henri souligne que *lavalava* n'appartient pas au lexique fidjien (c'est un *sulu* à Fidji) mais au samoan. L'auteur nous explique qu'il a choisi ce terme en raison de sa grand-mère samoane. Mais c'est Jean, la modératrice, qui a le dernier mot : le contact du *lavalava* sur la peau nue a une connotation érotique et Jean estime qu'il est évident que *lavalava* rappelle le *lover-lover* de Leonard Cohen. Le débat est un pur plaisir.

Les organisateurs du SILO (Salon international du livre océanien), séduits par les joutes de Tahiti, m'ont demandé d'en organiser une fin 2018 à Nouméa.

SILO 2018

Pour le SILO, j'ai proposé que l'on envisage, en plus de celles à partir de l'anglais, une joute à partir d'une langue kanak. Le festival était d'accord, mais j'ai tout de suite senti que les organisateurs tenaient à respecter un certain protocole.

En Mélanésie, il y a une multitude de langues vernaculaires (850 en Papouasie-Nouvelle-Guinée, par exemple). En Nouvelle-Calédonie, on compte vingt-huit langues kanak distinctes pour une population de cent mille Kanak. Laquelle choisir ?

Le drehu (prononcer djéhou) s'est immédiatement imposé : c'est une des langues de Lifou (îles Loyauté), qui compte autour de seize mille locuteurs dont près de six mille résident à Nouméa, ce qui en fait la langue kanak la plus parlée de la capitale, où avait lieu le SILO cette année-là. Et certains mots de drehu, comme *oleti* pour merci, sont maintenant passés dans le français calédonien courant.

Les concurrents de la joute anglais-français que je modère sont des étudiants de l'Université de Nouvelle-Calédonie. Je prépare un texte extrait de *White Lies* de Witi Ihimaera, un invité maori que je traduis et connais bien. Je m'attendais à avoir deux étudiants, mais ils sont six, en binômes. Je triture PowerPoint et sectionne le texte en petites phrases pour que les 4 versions tiennent sur l'écran. Witi assiste à la joute. Ce qui ressort du texte, qui décrit le voyage d'une vieille guérisseuse maorie dans les années 30, c'est l'importance, dans les descriptions, de la faune et de la flore endémiques, qui symbolisent l'appartenance de cette femme à sa culture. On se rend ainsi compte que, si *wood pigeon* est naturellement un pigeon ramier en Europe, dans notre contexte maori, ce sera forcément un pigeon *kererū*.

Version originale	F&M	J&B	M&M
'Aue,' she grumbles as, creaking like an old door on worn-out hinges, she heaves herself into a sitting position.	« Argh », grommèle-t-elle en grinçant comme une vieille porte aux charnières vétustes. Elle se soulève et s'assoit.	« Argh », grognote-t-elle, grinçant comme une vieille porte sur une charnière toute fatiguée, tout en se soulevant pour s'asseoir.	« Oh, bon dieu ! », elle râle pendant que, grinçant comme une vieille porte sur des charnières usées, elle bascule dans une position assise.

Nous passons beaucoup de temps sur la traduction de *Aue* (prononcé : aoué), une exclamation de surprise, mais le verbe maori veut aussi dire pleurer, gémir, hurler. On envisage *aïe* mais *argh* n'est pas mal, un peu BD. « Oh, bon dieu ! » nous convainc moins. En fait, curieusement puisque je suis la seule non néocalédonienne, j'ai toujours traduit ce *aue* (que je retrouve dans beaucoup de textes maoris) par *Ahou !* qu'on entend souvent en Nouvelle-Calédonie. Il se prononce d'un ton chantant, souvent pour exprimer le malheur, mais finalement pour à peu près tout.

Version originale	F&M	J&B	M&M
<i>She is wearing a long flannel nightgown buttoned to the neck but, even so, the morning is cold, so she wraps a sleeping blanket around her before opening the flap of the tent and spitting into the cuspidor.</i>	Elle est vêtue d'une longue chemise de nuit en flanelle, boutonnée jusqu'au cou. Malgré tout, le matin est froid, ainsi elle s'enveloppe dans un sac de couchage avant d'ouvrir le rabat de la tente et d'expectorer dans le crachoir.	Elle est vêtue d'une longue chemise de nuit en flanelle boutonnée jusqu'au cou ; en dépit de cela, le matin est froid alors elle s'enveloppe dans sa couverture avant d'ouvrir le rabat de la tente et d'expectorer dans le crachoir.	Elle porte une longue chemise de nuit en flanelle boutonnée jusqu'au cou mais, pour autant, le matin est froid, alors elle s'emmitoufle dans une couverture avant d'ouvrir le rabat de la tente et de cracher dans le crachoir.

Un détail nous interpelle : la guérisseuse qui campe en pleine nature se réveille le matin et crache (ou expectore, deux groupes ont évité la répétition mais la troisième traduction est plus élégante) dans un *cuspidor*. Au-delà du terme peu usité (on rencontre plutôt *spittoon*), nous nous demandons pourquoi elle utilise un crachoir en pleine forêt. Ça tombe bien, nous pouvons poser la question à l'auteur. Eh bien, c'est tout simple, les crachats sont puissants et pourraient être utilisés par une personne malveillante pour jeter un sort, par exemple. Elle les recueille donc dans un *cuspidor* et les enterre pour ne pas s'exposer en laissant des traces de son passage. (*White Lies* est sorti en 2020 aux éditions Au Vent des îles sous le titre *Fauxsemblant*, et il a été superbement porté à l'écran en 2013 par Dana Rotberg.)

Le SILO est accueilli dans le prestigieux Centre culturel Tjibaou, un lieu dédié à la culture kanak, conçu par Renzo Piano. Le Centre a été bâti dans les années 90 (sa construction était inscrite dans les accords de Matignon en 1988, et il porte le nom du leader indépendantiste Jean-Marie Tjibaou, assassiné en 1989). Le directeur du Centre n'est autre qu'Emmanuel Tjibaou, fils de Jean-Marie.

La joute drehu est programmée le dernier jour du SILO à 10 heures. Emmanuel Tjibaou est au Vanuatu, il ne rentrera que la veille. Mais s'il y a une chose que j'ai apprise en travaillant dans le Pacifique, c'est à ne jamais stresser. Tout finit toujours par se passer, jamais vraiment comme prévu ni dans l'ordre prévu, souvent mieux que prévu. Dans les couloirs, on me présente Billy Wapoto, ancien directeur de l'Alliance scolaire de l'Église évangélique, l'un des deux participants. Je lui demande s'il sait quel texte a été choisi. Oui, une chanson, ce sera très bien, m'assure-t-il. Est-ce qu'il a une traduction ? Non, mais la question l'amuse. Est-ce qu'il connaît l'autre traducteur ? Bien sûr, c'est Jean-Krist Ukeiwë. Le nom me dit quelque chose : c'est un chanteur connu sous le nom de Jyssé. (Dans les vidéos de Jyssé à l'Olympia sur YouTube, il porte même un *lavalava*.) Jean-Krist est aussi le petit-fils de Dick Ukeiwë, célèbre sérateur kanak anti-indépendantiste.

Samedi en fin de journée, on me fait savoir qu'Emmanuel Tjibaou est rentré et veut me parler. Il m'explique qu'il sera co-modérateur ; je ne suis pas sûre de devoir intervenir, puisque je ne parle pas drehu. « Moi non plus », répond-il en riant. Mais ce sera très bien. Je lui explique le principe de la joute, la comparaison des deux versions. Pour toute réponse, il me donne rendez-vous le lendemain vers les 9 heures pour « faire café », comme on dit là-bas, avec Billy et Jean-Krist. Toujours pas de texte.

Dimanche matin à neuf heures, je retrouve les intervenants dans la cafétéria, un endroit convivial et aménagé comme une cuisine en tribu : toiles cirées sur de longues tables, mugs en acier émaillé, ambiance rurale contrastant avec le luxe du Centre culturel. Billy m'explique : le texte est une chanson dont les paroles ont été écrites par Dick Ukeiwë, dans les années 50, pour Wahemunemë, grand-chef d'un district de Lifou, à son départ en Indochine. Le texte énumère les clans de petits chefs de ce même district et leurs responsabilités.

C'est la définition même d'un texte intraduisible. Je comprends qu'il n'y aura ni deux versions, ni une : rien ne sera écrit. Mais, après tout, nous sommes dans un pays de tradition orale. Je propose qu'on projette le texte en drehu, et Jean-Krist m'aide à le taper sur mon ordinateur. Sur Powerpoint, je sépare le texte entier en cou-

plets. Nous sommes prêts : Jean-Krist chantera la chanson en s'accompagnant à la guitare ; Emmanuel a apporté une case miniature et d'autres objets kanak ; Billy affichera une carte de Lifou et de ses aires coutumières. J'ai mon ordinateur et aucune idée de la façon dont cette séance va se dérouler.

C'est l'heure. Nous nous installons, je bidouille mon Power-Point, lève les yeux sur une salle comble, modifie la première diapo et écris : « Ceci n'est pas une joute de traduction » puis « C'est mieux, c'est du drehu » sur la seconde. Il me semble que ce sera ma seule contribution. Après les présentations, Jean-Krist interprète superbement *Wahemunemë*. Billy explique ensuite que chaque clan assume une responsabilité bien spécifique. En suivant le texte et la liste des noms de chefs, il explore en détail leur aire de compétence ; celui-ci s'occupe des jardins, celui-là de la pêche, un autre des litiges, certains ont plus d'importance que d'autres mais ne pourraient pas fonctionner sans ces derniers – les responsabilités se croisent ou se superposent, les lignées s'articulent. La complexité et la richesse de la culture mélanésienne sont évidentes, merveilleusement illustrées. Au début, j'essaie de voir ce que Jean-Krist peut apporter de son côté. Il répond qu'étant plus jeune et n'appartenant pas au bon clan, il n'est pas habilité à s'exprimer dans certains domaines, ni initié pour aborder des mots tabous. L'idée de traduction telle que nous l'entendons se complique. Mais un regard sur l'assemblée me rassure : tout le monde apprécie, car cette « explication de texte » traduit la profondeur et la complexité de chaque nom (parfois codé et même écrit en verlan) derrière lequel se cache un concept qui prend plusieurs minutes à être exposé. On s'aperçoit au passage que certains noms révèlent l'intégration, dans la coutume, de descendants anglais (des santaliers pour la plupart) qui ont respecté et suivi les sentiers de la tradition et ont été progressivement intégrés.

Premier couplet de WAHEMUNEMË :

*Akön Caeë me neköi Sinepi
Waheo Wahile me Watreudo
Pia Wahnyamalla me Angetre Lössi
Ekölö Kölö hini Wahemunemë*

L'heure file, les membres du public sont visiblement émus, certains ont même la larme à l'œil, comme si un voile s'était levé sur une perception jusque-là obscure pour beaucoup. Elle le restera en partie, mais au moins, nous comprenons pourquoi et comment. *Oleti !*

Plus tard, je me rends compte que, sous couvert de nonchalance, Emmanuel Tjibaou a dûment équilibré les choses : le fils de l'indépendantiste le plus emblématique du pays donnait la parole au petit-fils d'un des anti-indépendantistes les plus notoires. Une aire linguistique donnait la parole à une autre. Un respect mutuel et soigneusement dosé. Les chemins kanak. Quant à la question de savoir pourquoi un texte intraduisible avait été choisi, elle restera sans réponse... si ce n'est que les réactions à cette « joute qui n'en était pas une » furent unanimement chaleureuses.

Je suis invitée quelques jours plus tard à boire le kava (boisson à base de racines de poivrier au goût douteux, mais aux vertus relaxantes et légèrement euphorisantes, que l'on retrouve dans de nombreux pays du Pacifique) avec un groupe d'intellectuels océaniens, pour parler de traduction littéraire. Nous nous retrouvons sur la plage, buvons et discutons. Olivier Fandos, directeur de l'Académie des langues kanak, raconte qu'alors que l'ALK établissait un glossaire botanique dans une aire linguistique, les femmes ont refusé de traduire le nom de certaines plantes, car elles ne voulaient pas divulguer l'information. Bien sûr, l'information, c'est le pouvoir, pourquoi s'en démunir ? Nous bavardons à bâtons rompus, mais calmement, grâce aux vertus du kava et à la curiosité des participants. Je suis comme un poisson dans le récif corallien. Et j'ai établi de précieux contacts, car, plus tard dans l'année, le SILO m'invite à revenir en 2019 pour organiser de nouvelles joutes. La prochaine édition sera itinérante, dans le nord de la Grande-Terre, à Lifou et à Nouméa.

SILO 2019

Lors de cette édition, nous organiserons des joutes à partir de l'anglais. L'université a adoré le principe ; les étudiants, d'abord intimidés, ont pris de l'assurance. Je choisis un texte inédit d'Anna Funder, invitée australienne de l'édition 2019.

Par ailleurs, nous allons retenter l'expérience avec une langue du nord : le païci (prononcer paille-tchi). Le festival travaille avec l'ALK et, cette fois, tout est organisé à l'avance.

Les langues kanak, longtemps interdites dans le contexte colonial, sont reconnues comme « langues d'enseignement et de culture » depuis 1998 (accords de Nouméa). Quatre d'entre elles (dont le drehu et le païci) sont maintenant proposées en option au baccalauréat. Le but de l'Académie, affiché sur son site, est le suivant : « Nous avons pour mission de fixer les règles d'usage et de concourir à la promotion et au développement de l'ensemble des langues et dialectes qui font partie de la famille austronésienne du groupe océanien. »

L'accueil que nous avons reçu dans les bibliothèques du Nord me donne encore des frissons aujourd'hui. Comme partout ailleurs, nous « faisons la coutume », un échange de cadeaux et de paroles entre les invités et les hôtes. Cette entrée en matière doit se dérouler dans le respect et l'humilité, pour demander la permission « d'entrer ». L'échange traditionnel mélanésien, qui se faisait à l'origine avec de la monnaie kanak, des étoffes, etc., s'est perpétué avec du tabac, des tissus et quelques billets (le tabac a tendance à disparaître, mais les billets et les tissus restent et on peut y ajouter tout ce qu'on veut – des livres évidemment dans notre contexte). La « coutume » a été adoptée par l'ensemble de la population calédonienne, qui respecte soigneusement le rituel, que ce soit pour un événement public ou simplement pour aller (la première fois) chez quelqu'un. (Cf. Sébastien Lebègue : *Coutume kanak*, éd. Au Vent des îles)

Les traductrices chargées d'étude à l'ALK, rattachées aux bibliothèques du Nord, ont choisi des légendes et j'ai reçu leurs textes une bonne semaine avant le jour J.

Les histoires sont dûment attribuées à la personne qui les a partagées et l'endroit du partage semble aussi important ; le texte s'intitule en païci : *Jèkutâ goo wë Jö mâ Wâji*. Traduction d'Anna Poatyé et d'Anna Gonari : « Histoire de bambou et canne à sucre ».

Précision : texte recueilli auprès de M. Abel Naaoutchoué, le 24 septembre 2009, sur la route de la tribu d'Atéou, à Koohnê.

La joute

Nous commençons par une lecture entière du texte, pour entendre la musique du paicî. En tant que modératrice ignare, je demande aux intervenantes de justifier leurs traductions, et elles le font avec beaucoup d'éloquence et de précision. Pour parler de leur choix du temps de narration (présent pour l'une et passé simple pour l'autre), elles expliquent les marqueurs de temps ; si je m'étonne qu'un mot ait voulu dire autre chose un peu plus tôt, elles soulignent qu'il y a trois tons, de telle sorte que, par exemple, *pwâ* (ton haut) veut dire « bouche » et *pwâ* (ton moyen) « tortue ». Il semble aussi qu'il y ait plusieurs registres de langue ; de nombreux mots ont des significations différentes selon le contexte. Notre deuxième texte s'intitule *Mû-rû parui* : Fleur de lune. *Mû-rû* signifie fleur, mais peut aussi vouloir dire poudre ou fumée ; et *parui* (lune) veut aussi dire mois ou cycle menstruel. Nous abordons enfin les diverses formes de « nous », le nous inclusif et le nous exclusif qu'on retrouve dans de nombreuses langues mélanésiennes.

Je remarque l'intérêt des jeunes qui comprennent leur langue, mais la parlent peu, ainsi que celui des anciennes, qui interviennent avec autorité pour clarifier certains concepts.

Une traductrice suit le texte de plus près, garde son rythme, et opte pour le présent tandis que l'autre adopte une narration plus conventionnelle, au passé. (« C'est l'histoire de la fille Fleur de lune » vs « Il était une fois Fleur de lune ».) Le nom des protagonistes est parfois traduit, parfois laissé en paicî (« Les gens de l'endroit disent : que fait Fleur de lune au bord de l'eau ? » vs « Le peuple d'Arabwé se demande : Que fait Mû-rû parui à côté du trou d'eau de la cascade ? » C'est la même chose pour Arëu, soit traduit Chouette (féminin), soit laissé tel quel (et masculin). Je note que « *Aou Anû-rû parui, tôô aėjii-o, èmări-tôô nă go tââ-iti jii-gě, dau töinä pwârâ nâmöö* » est traduit « Aouh Ombre de Lune ma sœur, je ne veux pas me séparer de toi, j'ai le cœur lourd » ou « Aou, Reflet de lune, ma sœur, je suis lassée de vivre loin de toi, je suis si triste ». Ce « ahou » si commun et orthographié différemment semble donc provenir du mélanésien. Chaque différence suscite des explications sur la langue d'origine, sur les interprétations possibles. Par ailleurs, il est possible pour l'une de parler du « ruisseau Arabwé » et pour

l'autre du « creek Arabwé ». Le creek est communément utilisé en français de Nouvelle-Calédonie (et en anglais d'Australie) pour désigner un ruisseau. Ce qui nous permet de parler de l'audience. Qui va lire ce texte ? Creek est-il compréhensible en français de France ? Est-ce important ? Nous relevons également des différences de style (« La lune apparaît et brille à merveilles » vs « La lune se lève, elle est resplendissante. ») Je trouve ce « briller à merveilles » aussi étrange qu'enchanteur. La conversation aborde par ce biais les possibilités d'appropriation du français.

S'il y a eu une excellente nouvelle en cette triste année 2020, c'est le fait que les joutes ont continué au SILO grâce à l'enthousiasme du festival et de l'ALK. Il y en a eu deux (pas de masque, pas de distanciation, pas de Covid en Nouvelle-Calédonie, pas d'invités internationaux) : une à partir du drehu, l'autre du français en drehu. Je les ai suivies sur Internet, elles étaient toujours aussi prenantes, en particulier celle sur une autre chanson de Dick Ukeiwë (décidément) avec une autre énumération, de filles cette fois, interprétée très différemment par les deux traductrices : la première comme la célébration d'une naissance, la seconde comme un message de ralliement politique.

La suite ?

Le terme de joute est-il vraiment approprié ? Je ne sais pas, il a le mérite d'intriguer, mais il peut aussi intimider. Une chose est sûre : le concept est souple, modulable et nous pouvons l'adapter à des cas de figure variés.

J'ai maintenant le projet encore vague de proposer des joutes (de français en anglais) lors de rencontres littéraires en Australie. Restent deux problèmes de taille : le projet à rédiger et... un certain virus, qui rend les perspectives de voyage plutôt incertaines.

Liens :

Académie des langues kanak

www.alk.nc

Salon international du livre océanien (SILO) en Nouvelle-Calédonie

<https://www.facebook.com/Salon.international.du.livre.oceanien/>
Lire en Polynésie (salon de Tahiti)

<https://lireenpolynesie.fr/>

Au Vent des îles

<https://www.auventdesiles.pf/>

Article d'un blog sur la joute du drehu, SILO 2018

<http://ecrivainducaillou.over-blog.com/2018/09/SILO-2018-joute-de-traduction-en-langue-kanak.html>

Le festin des Assises

37^e Assises
de la traduction littéraire,
6-7-8 novembre 2020,
édition en ligne¹

KARINE REIGNIER-GUERRE
FAUSTINE IMBERT-VIER
JULIA AZZARETTO

1. À regarder sur la chaîne TV ATLAS sur YouTube.

« Au commencement était l'image »

Mise-en-bouche à deux : entretien avec Marie-Josée Mondzain

Apéritif *Campari on the rocks* avec Santiago Artozqui (*Une histoire sans mots*, de XU Bing)

Hors-d'œuvre avec Marion Graf (*Microgrammes* de Robert Walser)

Grande tasse d'hydromel avec Jérôme Rizzo (initiation aux hiéroglyphes)

Potage glacé avec *Le Cri de l'ours polaire*, pièce VV - LSF

Miso tout chaud avec Géraldine Oudin (manga *Le Réplicant*)

Puits d'amour avec Julien Dufour (poème du Yéménite Muhsin bin 'Abd-al-Karim bin Ishaq)

Fried-Chicken avec Valérie Julia (un biopic sur Patrick Swayze)

Digestif-AFTER avec Julia Azzaretto (bouquet d'*incipit*)

La chaîne TV Atlas en direct s'est improvisée dans les jours qui ont suivi l'annulation des Assises en *live* à Arles. Elle a offert aux traducteurs expérimentés ou simplement curieux un menu de luxe, avec la possibilité de choisir cinq ateliers sur Zoom. Devant l'offre kaléidoscopique autour de la thématique « Au commencement était l'image », le choix était difficile...

Mise en bouche avec Marie-Josée Mondzain et Jörn Cambreleng

Qui mieux que cette philosophe, spécialiste du rapport à l'image, pour inaugurer ces 37^{es} Assises ? Nous sommes confortablement

installés devant notre écran pour assister aux quarante-cinq minutes de l'entretien mené par Jörn Cambreleng dans un atelier d'artiste parisien et filmé quelques jours avant les Assises. Tous deux nous entraînent d'abord dans les profondeurs de la grotte Chauvet où apparaît le premier « commencement de l'image », en l'occurrence les « mains positives et négatives » apposées sur les parois, ces mains qui ont fasciné Marie-Josée Mondzain au point de lui inspirer *Homo Spectator* (Bayard, 2013). Et cette fascination, qu'elle nous conte dans une langue élégante et précise, nous fascine à notre tour. Nous voilà plongés dans sa « fantasia », le scénario des événements tels qu'ils se sont peut-être passés voilà plus de trente mille ans. Quelques hommes entrent dans une grotte et réalisent, à la lumière des flambeaux, ce que Marie-Josée Mondzain appelle le « premier autoportrait de l'homme », représentant non pas leurs visages, mais leurs mains. Au commencement, donc, était ma main. Puis mon regard sur cette main. Et là commence la « fabrique des signes », dont nous sommes tous, nous traducteurs, de grands usagers. « On ne peut pas naître à la parole sans l'image », conclut la philosophe – une évidence que nous nous attacherons à explorer et à confirmer tout au long du week-end.

Apéritif Campari on the rocks avec Santiago Artozqui, pour *Une histoire sans mots*, de Xu Bing, un roman entièrement écrit en émoticônes

Tentative universaliste ? Pas tant que ça, le fossé entre les participants s'est ici creusé suivant leur usage des dites émoticônes, familiarité pour les uns, imagination pour les autres. Liberté totale est accordée aux participants pour ramasser ou développer, liberté de ton aussi, ironique ou de plain-pied avec le héros, ce jeune Chinois qui échappe à l'ennui de son emploi en surfant sur Internet pendant ses heures de bureau. On suit ses activités grâce à la juxtaposition de ces micro-vignettes que constituent les émoticônes, une dizaine par ligne, des dizaines de lignes, déchiffrées sans mal mais auxquelles il faut attribuer arbitrairement des valeurs verbales condensées ou bien diluées. Une sensation d'atelier d'écriture libre après le déchiffrement digne de Champollion...

Hors-d'œuvre, grâce à Marion Graf pour les *Microgrammes* de Robert Walser

Les règles de Zoom se mettent en place en souplesse. Pour les non-germanistes, il est appétissant de découvrir les difficultés d'une autre langue, auxquelles s'ajoute ici la difficulté à fixer l'œuvre en partie posthume, composée de textes inédits à déchiffrer dans une graphie au crayon parfois limpide, parfois griffonnée. On joue entre le concret et l'abstrait, l'humour et l'ironie, avec la création lexicale très riche que permet l'allemand. En fin de séance apparaît une tentative rimée pour le poème « La Vénus du Titien », et plusieurs propositions très différentes pour « Le temps en marche ». En final, lectures fluides de sa traduction des *Microgrammes* par Marion elle-même, comme une grande leçon d'élégance pour tous.

Grande tasse d'hydromel partagée avec Jérôme Rizzo

Il nous entraîne au cœur des mastabas de l'Ancien Empire égyptien (env. 2670-2200 avant notre ère) à la découverte de quelques scènes de vie quotidienne gravées sur les parois... et accompagnées de textes qu'il nous faudra déchiffrer. Un atelier prodigieux, en immersion complète, par la grâce d'une présentation *PowerPoint* de haute volée : sous la férule érudite et bienveillante de notre guide, nous nous déplaçons à l'intérieur des tombeaux comme si nous y étions ! À l'aide du vademecum que nous a fourni Jérôme avant l'atelier, nous nous lançons avec une joie enfantine dans le déchiffrement de nos premiers hiéroglyphes. D'abord hésitantes, les propositions de traduction s'affirment à mesure que nous nous familiarisons avec les *unilitères*, *bilitères* et autres *trilitères* de l'écriture hiéroglyphique. D'abord obscurs, les échanges s'éclairent, les saynètes s'animent, les personnages prennent vie, s'apostrophent et s'invectivent, souvent avec humour. En fin d'atelier, Jérôme nous confie que les traductions de certains dialogues rédigés par les égyptologues lui semblent souvent trop littérales : sans doute faudrait-il envisager une collaboration avec des traducteurs littéraires pour leur donner plus de corps et de caractère. Travailler le registre, le lexique, le ton et l'oralité de ces textes millénaires pour mieux les faire parvenir jusqu'à nous... Un beau projet, auxquels plusieurs participants rêvent déjà de s'associer !

Potage glacé avec *Le Cri de l'ours polaire*, pièce VV d'Erwan visible sur YouTube

En Antarctique, un ours boit la tasse : découverte pour tous de la *poésigne* et, ici, d'une variante qui devient un art de la scène à part entière, le VV ou *Virtual Vernacular*. Ni mime ni logos, et pourtant discours, où le corps muet joue du sommet du crâne au bout des doigts.

Avec en arrière-plan une trame narrative allégorique – la disparition de la banquise sous l'impact des activités humaines –, les tableaux se succèdent avec effets de caméra et rythmes variés. Le cadrage est essentiel pour saisir la saynète et comprendre l'action représentée avec une grande finesse. L'interprétation personnelle nécessaire pour capter les codes et le mode de la narration nous a particulièrement mobilisés : comment écrire sans décrire, transposer ces images dans un ton narratif verbal ? Les éléments narratifs repérés nécessitaient un échange mutuel verbalisé pour « rattraper » la compréhension du public : doit-on reconnaître un Christ dans cet ours, le « vieux marin » de Samuel Coleridge ? Plus loin, s'agit-il d'oiseaux ou de derricks aux mouvements répétitifs ? Certains se coulent dans le jeu scénique avec fluidité, véritables interprètes : il y avait bien là traduction, même pour un langage revendiqué comme « naturel ». À chacun de choisir son ton et son rythme.

Miso tout chaud avec Géraldine Oudin et le manga japonais *Le Réplicant*

Après un historique bref et passionnant de l'écriture japonaise, puis du manga et de sa première tentative en 1902 par des artistes japonais au retour d'un voyage aux États-Unis, Géraldine nous explique le découpage de son travail pour dialoguer avec les lettrés sur les planches, avant d'attaquer la traduction proprement dite... si l'on peut dire : en sus des bulles de dialogue ou de pensée intérieure et des cases de complément narratif, nous savourons la foison d'onomatopées qui offrent une variété infinie, un orchestre symphonique de sonorités à réinventer malgré un véritable dictionnaire des onomatopées japonaises en ligne.

Chicken-fried Steak avec Valérie Julia et un biopic sur Patrick Swayze Réalisé en 2019 par Adrian Buitenhuis, diffusé en 2020 sur Arte dans la traduction de Valérie, ce documentaire retrace la trajectoire de l'acteur natif du Texas, en donnant la parole à ceux qui l'ont côtoyé. Après nous avoir exposé les spécificités de son métier, Valérie nous explique en quoi le *voice-over* (qui nous intéresse aujourd'hui) est différent du doublage et du sous-titrage. Les participants, nombreux, écoutent avec intérêt : peu d'entre eux se sont déjà essayés à la traduction audiovisuelle. Une dernière salve de conseils, et Valérie active le partage d'écran afin de nous faire visionner un premier extrait du documentaire : aussitôt un Texan pur souche surgit dans nos chaumières. Bien calé dans un fauteuil, il relate, à grands renforts d'expressions imagées, sa rencontre avec Patrick Swayze lors d'un tournage. Écoute attentive. Une fois, deux fois... puis chacun griffonne ses propositions de traduction, que nous mettons ensuite en commun. Valérie commente, oriente, rectifie le tir avec humour et bienveillance. Nous mesurons vite la difficulté de l'exercice : comment restituer, à mots comptés, toute la saveur et la gouaille de cet intervenant ? Que faire des blancs, des hésitations ? Comment mettre en mots ce qui s'est dit, ce qui s'est joué sous nos yeux dans une autre langue ? Tout transmettre sans rien omettre – éternel dilemme du traducteur, rendu plus épineux encore par le rapport à l'image. Nous poursuivons notre exploration avec un deuxième extrait, puis un troisième. Les plumes s'affûtent, les questions s'aiguisent. Et le temps file... Déjà l'heure des adieux ! Comme tous les voyages réussis, ce périple en pays audiovisuel m'a semblé bien trop court. Et a ouvert un espace de réflexion à arpenter avec bonheur.

Puits d'amour avec Julien Dufour pour un poème ancien du Yéménite Muhsin bin 'Abd-al-Karim bin Ishaq

Il y a peu d'arabisants parmi les nombreux convives prêts à savourer un arabe « moyen » et « local », et non la langue classique proche de celle du Coran. Il a fallu donner une structure à l'hémistiche calqué sur l'original (ou pas), avec rimes médianes et finales (ou pas) et en français inventer des images qui ravivent ces tableaux amoureux sans céder au désuet, en gardant le charme de la promenade galante dans les jardins enchantés du labyrinthe oriental.

Et comme After « La première chose que je peux vous dire », une lecture plurilingue en direct organisée par Julia Azzaretto.

Pour conjurer l'isolement dû à la pandémie, plus de trente lecteurs et lectrices ont répondu présents à l'appel de six associations de traducteurs littéraires (AATI, Argentine ; STRADE, Italie, CTL, Suisse ; ACTTI, Colombie ; AMETLI, Mexique ; ATLAS, France) et se sont retrouvés sur Zoom pour lire en direct quelques incipit célèbres.

On a ainsi pu entendre le *Quichotte* en chinois, hébreu, arabe et arménien, et une variation italienne de *La Recherche* de Proust. La version arabe de *Pinocchio*, traduite pour la première fois directement de l'italien, a été dévoilée. On a aussi entendu des textes de Camus, Gary, Beckett, Walser, García Márquez, Borges, Kafka et Collodi. Au cours de la soirée, deux *tutti* réunissant l'ensemble des langues ont fait résonner les incipit du *Petit Prince* et du célèbre Évangile de Jean en écho au thème des 37^{es} Assises de la traduction littéraire.

De l'hommage à Maradona rendu par un traducteur argentin, aux très belles lectures de *Lolita* de Nabokov en guise de finale, ce florilège *d'incipit* fut pour les participants (qui n'ont pas caché leur joie pendant la transmission) une fête des langues, des littératures, réalisée par et pour des traductrices et des traducteurs.

D'après nos informations, ils souhaiteraient donner rendez-vous l'année prochaine à des lecteurs de nouvelles langues (qu'ils choisiraient suivant une contrainte oulipienne).

Qu'on se le dise !

41 traductions de *La Loreley*
de Henri Heine
par Nicole Thiers

Entre enfer et paradis,
sur *Traduire avec l'auteur*
de Patrick Hersant,
par Michel Volkovitch

Côtes à côtes chinois,
sur *19 manières de regarder*
Wang Wei,
d'Eliot Weinberger,
par Michel Volkovitch

A comme Babel
de Guillaume Métayer,
par Nicole Thiers

La Loreley de Henri Heine

Les amateurs de notre rubrique Côte à côte, qui confronte plusieurs traductions publiées d'un même texte, seront comblés par ce petit recueil de la collection Le Chant des possibles paru aux éditions La Pionnière : il contient en effet 41 versions françaises du poème de Henri Heine, « Die Loreley », paru en 1824.

La présentation est soignée : couverture à rabats colorée, joli format allongé (13 x 27 cm), 70 pages avec dépliant affichant la version de départ... Oui, 70 pages pour 41 textes, chacun sur une page, car il faut y ajouter une introduction de Pascale Roux, l'éditrice – à laquelle nous emprunterons quelques remarques, ci-après entre guillemets –, et, en fin de volume, une brève biobibliographie de chacun.e des traducteurs et traductrices.

La femme énigmatique du célèbre poème, « les traducteurs l'ont tour à tour appelée Lore-ly, Lore, Lorley, Lore-lé, Loreline, Lurline, Lorelei, Loreley, Lorelée, la variété des propositions manifestant la difficulté à dire cet être mystérieux au point que son nom même semble insaisissable. Quant au personnage masculin, il n'est pas nommé, il est désigné en allemand comme *der Schiffer* et les substantifs français sont tout aussi nombreux : le marinier, le pêcheur, le nautonier, le nocher, le batelier, le matelot, le rameur, le pilote ou simplement l'homme. »

Ces quelques exemples de la multiplicité des versions possibles d'un seul nom illustrent l'intérêt de cet ouvrage. Pascale Roux, évo-

quant la diversité des voix que l'on entend à travers ces 41 traductions de la « Loreley », souligne que ce sont celles de « traducteurs aux profils, compétences et parcours variés », qui ont traduit à des époques allant de 1854 à 2020, période au cours de laquelle la langue française – y compris la langue poétique –, mais aussi les contextes sociaux, politiques, culturels, etc., ont grandement évolué et forcément influencé la manière de traduire.

D'où des versions très variées du poème ; si certains traducteurs se sont efforcés « de se tenir au plus près du texte allemand », d'autres, au contraire, s'en sont affranchis : quant au lexique, quant au rythme, quant au choix d'écrire en vers ou non, en rimes ou non. Enfin, 3 des 41 traductions, faites pour des compositions musicales, recourent à des répétitions de certains groupes de mots.

Voici un petit aperçu du recueil, avec quelques-unes des traductions des deux premiers vers, certaines dues à des auteurs connus (classées par ordre chronologique, comme dans l'original).

Henri Heine (1824) :

*Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin ;*

Paul Vrignault (1858) :

Je ne sais ce que j'ai : je sens
Sur mon cœur une main glacée :

Henri-Frédéric Amiel (1876) :

Mon cœur, pourquoi ces noirs présages ?
Je suis triste à mourir.

Marc Monnier (1878) :

Je suis devant ces rivages
Si triste, et ne sais pourquoi :

Paul Gautier (1882) :

Mes pensers sont mélancoliques ;
Je ne sais pas pourquoi

S. D. (1888) :

Je ne sais quelle tristesse
En ce jour mon cœur envahit :

Anonyme (1908) :

Je ne sais ce que signifie cette tristesse qui m'accable ;

Jean-Victor Pellerin (1913) :

Je ne sais vraiment pas pourquoi
Je me sens si triste, si triste...

Henri Mansvic (1920) :

Je ne sais comment il se fait que je sois d'humeur si triste ;

Maurice Boucher (1951) :

Je ne sais pas ce que veut dire

Cette tristesse en moi si grande !

Guillevic (1991) :

Je ne sais pas pourquoi

Je peux être si triste,

Jean-Pierre Lefebvre (1993) :

Je ne sais pas d'où vient cette grande tristesse

En moi, ni ce qu'elle veut dire ;

Parmi les cinq poètes contemporains « ayant accepté de compléter l'ensemble en donnant une traduction inédite », voici celles de Michel Deguy, Michel Deutsch et Gilles Ortlieb.

Michel Deguy (2020) :

Je ne sais pas ce que veut dire

Que je sois tellement triste

Michel Deutsch (2020) :

Tristesse... Que signifie cette tristesse

Qui m'accable ?

Gilles Ortlieb (2020) :

Si je savais seulement ce qu'elle cache

cette tristesse qui rôde et m'envahit

Quant à l'audace des éditions La Pionnière, d'avoir lancé cette collection *Le Chant des possibles* dédiée à la traduction de poésie, elle mérite un coup de chapeau ! *La Loreley* en constitue la 3^e parution, après *L'Infini* de Giacomo Leopardi (40 traductions), et *Chenilles et Papillons* de Gérard Macé (quatre poèmes suivis de leur traduction en huit langues, deux traducteurs pour chaque, et de leur rétrotraduction). Voir à ce sujet le passionnant entretien avec Pascale Roux sur <https://blog.assimil.com/retraduction-et-retrotraduction-entretien-avec-pascale-roux/>.

Nicole Thiers

Entre enfer et paradis
sur *Traduire avec l'auteur* par Patrick Hersant

Voilà un livre étonnant : un ouvrage de traductologie dont la lecture n'offre pas seulement les joies austères du devoir accompli, mais aussi, dans bien des pages, le même plaisir qu'un bon roman !

Traduire avec l'auteur, paru en mars 2020 chez Sorbonne Université Presses, est pourtant d'un sérieux et d'une épaisseur propres à contenter le plus pointilleux des universitaires. Tout commence, sous le titre « Partager la page : vertus et aléas du travail à deux », par une solide introduction du maître d'œuvre, Patrick Hersant, lui-même excellent traducteur en même temps qu'enseignant à Paris 8. Il annonce le sujet avec toute l'érudition et la précision requises, mais aussi avec une vivacité, un entrain dans l'écriture insolites en pareil cas.

L'entreprise est portée, il est vrai, par un sujet en or. Dans une première partie, douze universitaires proposent autant d'études consacrées à douze collaborations jugées exemplaires : voici Saint-John Perse (avec T.S. Eliot !), Paul Celan (avec André du Bouchet !), Vladimir Nabokov, Joseph Brodsky, Thomas Mann, Philippe Jaccottet, Julio Cortázar et quelques autres, bref, du beau monde. Vient ensuite une trentaine de documents, témoignages de traducteurs et d'auteurs ou correspondances entre eux, qui font défiler entre autres, outre les précédents, Rilke, Faulkner, Grass, Bernhard, Kundera, Magris, Céline, Joyce, Larbaud, Orwell...

Peu de romans nous montrent tant de personnages, tant de per-

sonnalités si affirmées et des intrigues d'une telle variété. Le traducteur apparaît ici dans tous les rôles possibles, tantôt simple comparse d'une « autotraduction assistée », souffre-douleur à l'occasion, tantôt, au contraire, « confident, psychiatre ou même gourou ». Entre enfer et paradis, il doit s'attendre à tout – même si, la plupart du temps, il se promène plus ou moins au purgatoire. Avec les auteurs, même chose : à côté des inévitables autocrates, on rencontre aussi des anges de douceur. D'un côté un d'Annunzio, tyran d'opérette, de l'autre un Jaccottet infiniment respectueux et délicat – traducteur lui-même, notons bien. Et loué soit Faulkner, assistant à un colloque sur son œuvre, qui s'écrie à l'entrée de son traducteur, Maurice-Edgar Coindreau : « Voici l'homme qui a créé Faulkner » !

Attention : les machos — s'il en est parmi nos lecteurs — et les fans de Joseph Conrad sont invités à sauter la page 407 où l'écrivain, apprenant qu'une femme va le traduire en français, déclare :

*Si mes écritures ont un caractère prononcé c'est leur virilité. (...)
Et vous me jetez aux femmes ! (...) J'ai le désir d'être interprété par des esprits masculins.*

Le talent n'exclut pas la connerie, et la connerie n'a pas de frontières. (Par contre, elle a souvent un sexe.)

Passons. Ce qui s'avère particulièrement stimulant dans la lecture de *Traduire avec l'auteur*, c'est la complexité, l'ingéniosité, l'efficacité de certaines stratégies mises en œuvre. Cabrera Infante, par exemple, retravaillant ses *Trois tristes tigres* en fonction des remarques de ses traducteurs. Ou Jean-Philippe Toussaint, qui réunit périodiquement les siens. Quant à Günter Grass, il faisait de même, systématiquement, pour chacun de ses livres.

Quelques rares contributions déçoivent un peu, mais presque toutes se révèlent savoureuses autant que nourrissantes, à l'image du texte liminaire, et comme lui riches en exemples éclairants. Les amateurs de poésie et ceux qui la traduisent ont là de quoi se régaler plus encore que les autres.

Traduire avec l'auteur devrait être traduit ! On verrait alors, juste retour des choses, Patrick Hersant dans le rôle de l'auteur traduit qu'il a décrit si finement, et bien mérité.

Michel Volkovitch

Côtes à côtes chinois

Sur 19 manières de regarder Wang Wei, d'Eliot Weinberger, traduit par Lise Thiollier

Un nouveau genre littéraire est en train de naître : un poème célèbre, abondamment traduit, est présenté en compagnie de toutes ses traductions. Nous avons déjà l'excellent *L'Égal des dieux, cent versions d'un poème de Sappho* (Allia), *L'Infini* de Leopardi et *La Loreley* de Heine, tous deux aux éditions La Pionnière, et voici, chez Ypsilon, *19 manières de regarder Wang Wei*, d'Eliot Weinberger, traduit par Lise Thiollier.

Wang Wei est un poète chinois du VII^e siècle. Quatorze siècles plus tard, un écrivain et traducteur américain nommé Weinberger lui rend hommage.

Soit un quatrain – cinq signes donc cinq mots par vers, vingt en tout – donné en caractères chinois, puis translittéré, puis traduit mot par mot, avant que défilent trente-deux traductions, la plupart en anglais (mais traduites en français pour nous), une en espagnol (d'Octavio Paz) et cinq en français. Versions fort différentes, même si la plupart conservent le cadre des quatre vers non rimés. Au sein de ce Côte à côte géant, nous avons même droit à un autre en miniature, avec les trois versions successives de François Cheng :

Cheng I, 1977 :

Clos aux cerfs

*Montagne déserte. Personne n'est en vue.
Seuls, les échos des voix résonnent, au loin.
Ombres retournent dans la forêt profonde :
Dernier éclat de la mousse, vert.*

Cheng II, 1990

Clos aux cerfs

*Montagne vide. Plus personne en vue.
Seuls échos des voix résonnant au loin.
Rayon du couchant dans le bois profond :
Sur les mousses un ultime éclat : vert.*

Cheng III, 1996

Le Clos-aux-cerfs

*Montagne déserte. Plus personne en vue
Seuls résonnent quelques échos de voix
Un rayon du couchant pénétrant le fond
Du bois : ultime éclat de la mousse, vert*

Weinberger déplore « déserte » et « plus personne », jugés « romantiques » ; « vide » et « personne » eussent été, selon lui, la solution bouddhiquement correcte. Quant au lecteur, il a du grain de riz à moudre avec ces repentirs spectaculaires du grand sinologue.

Mais côte-à-côte encore avec la version la plus, disons, personnelle du recueil, œuvre d'un certain Peter A. Boodberg :

Le clayonnage aux cerfs (l'ermitage)

*La montagne vide : ne voir aucun homme,
À peine l'écoute d'hommes qui parlent – contre-tons
Et lumières-et-ombres antistrophiques arrivant plus profondément
dans le bosquet profond-boisé
Une fois de plus pour luire-lumière les mousses bleu-vert – montant
(La montagne vide...)*

Commentaire de Weinberger : « Ça ressemble à du Gerard Manley Hopkins sous LSD ».

Ennuyeuse, la traductologie ?

Il n'y a pas de meilleur apprentissage de la traduction – et de la lecture – que ce genre de confrontation, surtout lorsque les textes sont, comme ici, commentés par le collecteur de façon ultra-poin-tue, juste assez discutable par instants pour pimenter l'expérience. Sans les gloses du professeur Weinberger, et celles non moins savantes de Cheng, qu'il cite généreusement, on prendrait pour une banale description de paysage ce qui est en fait, tenons-nous bien, une méditation philosophique subtilissime ! Faute de leurs lumières, la poésie de Wang Wei serait pour nous du chinois.

Michel Volkovitch

A comme Babel
Traduction, poétique
de Guillaume Métayer
(la rumeur libre éditions, 2020, 96 pages)

Un petit livre qui se lit avec gourmandise – lentement, en prenant son temps pour mieux goûter à l'humour, à l'ironie, à l'auto-dérision parfois, et toujours, et surtout, à la pertinence des réflexions sur la traduction de la poésie que nous livre l'auteur, Guillaume Métayer, lui-même traducteur et poète (et chercheur).

Le recueil est composé d'une préface de Marc de Launay et de douze articles de 5 à 8 pages. Les titres intriguent, interrogent, suscitent déjà la curiosité : « Ady, zoom zoom », « Le D de Karinthy », « Catastrophe en cuisine », « Pourquoi je traduis de si mauvais poèmes », etc. Le reste est à l'avenant. La langue de Métayer est riche, jamais pédante quoique truffée de références érudites puisées dans des littératures du monde entier, essentiellement allemande, hongroise, italienne, anglaise... ; lui-même, comme traducteur, se voit en artisan poète façonnant son texte « en titillant l'énigme des langues étrangères » et il sait parler de cet artisanat exigeant avec une acuité et une profondeur mêlées de verve et de gaieté communicative. M. de Launay formule ainsi cet art de dire : « Les facéties dont l'auteur émaille ses interventions ne font qu'ajouter l'humour aux qualités du traducteur, et le lecteur ne prendra jamais pour désinvolture ce qui, à l'évidence, n'est ici que la ma-

nière dont le grand savoir s'expose avec élégance et, donc, avec rigueur et précision [...]. »

Chacun des douze textes mériterait une recension particulière, tant leur contenu aborde des thèmes variés, de ceux que tout traducteur aborde un jour. On n'en citera ici que trois exemples, parmi une multitude d'autres possibles. D'abord, dans « Midas Marmiton », la question de l'impact de la personnalité d'un traducteur – savoir-faire, habitudes, audaces ou retenues, bref, tout ce qui constitue son écriture – sur sa manière de traduire : « Le traducteur, par ses choix, ses principes, ses partis pris, ses goûts, définit assurément une ligne auctoriale, un peu comme on parle, pour une maison ou une collection, de ligne éditoriale. [...] On a coutume d'observer avec attention la qualité différentielle de la traduction et de l'original mais un autre axe essentiel, indissociable du premier, consiste dans la qualité différentielle entre toutes les traductions d'œuvres et d'auteurs différents réalisées par un même traducteur... » Deuxième exemple de thème de réflexion, pris dans « Pourquoi j'ai traduit de si mauvais poèmes », celui de l'apport que peut constituer pour un traducteur la traduction de textes exceptionnels, comme cela a été le cas de Guillaume Métayer quand il a traduit l'intégralité des poèmes de Nietzsche : « [...] Et pour le traducteur, quelle aubaine : c'est une occasion unique de sortir sa palette, ses pinceaux, ses fusains, de s'exercer sur tous ces styles contrastés, de la fresque historique sur la bataille de Leipzig (1913) au dernier souper des Girondins (1793), de la mort du roi des Goths Ermanaric (376) à la synesthésie du vers libre, en passant par l'épigramme et le Lied. Quelles académies ! Quelle école ! » Troisième exemple, la question des rimes en traduction. Dans « Déclaration d'amour », Métayer défend son choix de traduire en rimes les poèmes dont l'original est lui aussi rimé, choix contesté et remis en question par de nombreux traducteurs : « Un vrai travail de métaphore. Et de cigale à la fois. Par ce simple accord, [la rime] nous donne à voir les abîmes de sens qui séparent les choses les plus proches à l'oreille, y jette des passerelles inattendues. Elle est un subtil anti-Cratyle (médicament non remboursé). Certes, il lui arrive aussi, tout au contraire, de mettre en lumière l'existence d'étonnantes conver-

gences du son et du sens, et donc de renforcer l'illusion d'un lien naturel entre les noms et leur signification. Elle pointe ainsi ces moments où les mots d'une vieille langue finissent par se ressembler comme les vieux amants. Elle seule, à la manière géniale de tel cerveau d'autiste, sait aussi bien classer et faire ressortir ces connivences profondes. »

En lisant ce recueil, le familier de *TransLittérature* ne pourra s'empêcher d'avoir à l'esprit les rubriques sous lesquelles auraient pu se trouver une majorité de ces textes dans la revue, qu'il s'agisse de « Côte à côte », « Journal de bord », « Point de vue », ou « Traducteurs au travail ».

Mais, ô chance, et Guillaume Métayer et son éditeur – mille mercis à eux ! – nous ont permis de reprendre en « Journal de bord » le texte intitulé « Catastrophe en cuisine »... à savourer sans retenue dans ce même numéro.

Nicole Thiers

BREVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le lauréat du **grand prix de traduction de la ville d'Arles 2020** est Xavier Luffin, qui a traduit de l'arabe le roman soudanais d'Abdelaziz Baraka Sakin *Les Jango* (éditions Zulma).

Le Man Booker Prize International a été attribué au roman de Marieke Lucas Rijneveld, *The Discomfort of Evening* (éditions Faber) et à sa traductrice en anglais Michele Hutchinson. Ce roman est paru en français sous le titre *Qui sème le vent*, traduit par Daniel Cunin (éditions Bouchet-Chastel).

Le prix Eugen Helmlé 2020 a été décerné à Corinna Gepner. Il récompense en alternance des traductions littéraires de l'allemand vers le français et du français vers l'allemand.

Le prix Marco Polo Venise 2020 a été remporté par Cristina Comencini et Dominique Vittoz pour *Quatre amours* (Stock). Ce prix récompense un écrivain et son traducteur pour « un roman italien traduit en langue française ».

Décerné par la MEET (Maison des écrivains étrangers et des traducteurs), le **prix Laure Bataillon 2020** a été attribué conjointement à François-Michel Durrizzo, pour sa traduction du *Testament d'Alceste* (éditions Zulma), et à son auteur, Miguel de Palol.

Le prix de traduction Inalco 2020 a été décerné à Chloé Billon (promotion 2017-2018 de l'ETL) pour sa traduction du roman *Les Turbines du Titanic* de l'écrivain croate Robert Perišić (éditions Gaïa).

Le prix du Livre allemand 2020 a récompensé Anne Weber pour son roman *Annette, Ein Heldinnenepos* (Matthes & Seitz, Berlin), autotraduit sous le titre *Annette, une épopée* (éditions du Seuil).

Le prix Nerval-Goethe, décerné tous les deux ans pour la traduction en français d'un ouvrage allemand, a été attribué à Stéphanie Lux pour *Katie* de Christine Wunnicke (éditions Jacqueline Chambon, 2018).

Le prix Anthony Rowley a été attribué à Clotilde Meyer et Lucie Modde (promotion 2017-2018 de l'ETL) pour leur traduction de *L'Histoire de France à pleines dents* de S. Hénaut et J. Mitchell (éditions Flammarion).

Le prix des lecteurs du Livre de poche, catégorie polar, a récompensé en 2019 le roman *Le Journal de ma disparition* de Camilla Grebe (éditions Calmann-Lévy) traduit du suédois par Anna Fostel (promotion 2019 de l'ETL).

Le prix Pierre-François Caillé de la traduction 2020 a été décerné à Emma

Lavigne pour sa traduction du russe de *Zahhâk, le roi serpent* de Vladimir Medvedev (éditions Noir sur Blanc).

Rachel Ertel a reçu le **Prix de l'Académie française 2020** pour l'ensemble de son œuvre, à l'occasion de la parution de *Mémoire du yiddish – Transmettre une langue assassinée*. Entretiens avec Stéphane Bou (éditions Albin Michel).

Le Prix Konishi de la traduction de manga japonais en français a été décerné à Miyako Slocombe lors du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, pour sa traduction de *Tokyo Tarareba Girls* d'Akiko Higashimura (éditions Le Léopard Noir).

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, 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 : avril 2021
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions
ISSN 1148-1048
N° Impression : 103681

