

TRANSLITTÉRATURE

	HOMMAGE	
5	À Philippe Jaccottet	Nicole Thiers
10	À Christiane Besse	Nathalie Bauer
<hr/>		
	DOSSIER : MANGAS	
15	Introduction	Corinna Gepner et Miyako Slocombe
17	Les trajectoires historiques du manga	Julien Bouvard
23	Lexique	
25	Les impressifs (onomatopées) dans les mangas	Blanche Delaborde
29	« Transmettre de l'intensité », entretien avec Thibaud Desbief	Corinna Gepner
37	Traduire Mi Tagawa, entretien avec Géraldine Oudin	Corinna Gepner
43	Traduire à quatre mains, entretien avec Satoko Fujimoto et Nathalie Bougon-Bastide	Miyako Slocombe
48	Traduire des mangas en Italie, entretien avec Asuka Ozumi	Miyako Slocombe
55	Traduire un manga « culte »	Fédoua Lamodière
59	Patrick Honoré en quelques titres	Corinna Gepner
61	Éditer des mangas, entretien avec Sylvie Neiryck	Miyako Slocombe
67	Les éditions du Léopard Noir, passerelle vers un Japon loin des clichés	Miyako Slocombe
70	Portrait de Mickaël Brun-Arnaud, libraire engagé	Corinna Gepner
74	Le marché des traductions de la BD coréenne vers le français	Caoimhe Devaney
<hr/>		
	CÔTE À CÔTE	
81	1984 de George Orwell	Marie-Anne de Béro

93	JOURNAL DE BORD <i>La Ferme des animaux</i> de George Orwell	Clotilde Meyer
105	TRADUCTEURS AU TRAVAIL Le chameau, le lion et l'enfant : penser la traduction avec les trois métamorphoses de Zarathoustra	James Kelly
113	ENTRETIEN Murat Özyaşar au miroir de son traducteur	Sylvain Cavailès
	TRIBUNE À propos de l'affaire Gorman	
126	LECTURES <i>Un si beau spectacle</i> sur <i>La traduction, art de l'intranquillité</i> (revue <i>Critique</i>)	Sacha Marounian
129	<i>Historiciser le mal,</i> <i>une édition critique de Mein Kampf</i>	Marie Hermet
133	BRÈVES Du côté des prix	Karine Guerre

HOMMAGE À
PHILIPPE JACCOTTET

HOMMAGE À
CHRISTIANE BESSE

*L'effacement soit ma façon de resplendir*¹

Philippe Jaccottet est décédé le 24 février 2021 à l'âge de 95 ans à Grignan, dans la Drôme, sa « terre natale » d'adoption, où il vivait depuis 1953 et qu'il a célébrée dans *La Promenade sous les arbres* (Mermod, 1957) ou *Paysages avec figures absentes* (Gallimard, 1970). Son œuvre poétique, immense, est entrée à La Pléiade de son vivant. À la fois poète, traducteur et critique, il a reçu de nombreux prix prestigieux tels que le Goncourt de la poésie en 2003 ou le Grand prix national de Traduction en 1987. Son métier de traducteur a occupé dans sa vie une place considérable et se révèle, en termes quantitatifs, plus important que sa production poétique² ; s'il a été dicté par la nécessité, il ne s'agit pas néanmoins d'une activité secondaire : Jaccottet n'a cessé de mener de front poésie et traduction.

En tant que traducteur, il a essentiellement traduit de l'allemand, mais aussi du grec ancien (Platon, Homère), de l'italien (Carlo Casola, Giuseppe Ungaretti, Leopardi...), de l'espagnol (Góngora y Argote) et du russe (Ossip Mandelstam).

La langue allemande, celle du premier livre qu'il a traduit, avait pour Jaccottet une résonance particulière : il était natif du canton de Vaud, proche de la Suisse alémanique ; de l'allemand, il a traduit des

1 Du poème « Que la fin nous illumine », in *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, p. 76.

2 Mathilde Vischer, *Philippe Jaccottet traducteur et poète : une esthétique de l'effacement*, CTL n° 43, Lausanne, 2003, p. 4.

livres de grande envergure comme *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, sur lequel il a travaillé une trentaine d'années, ainsi qu'une part très importante de l'œuvre de Rainer Maria Rilke ou encore Friedrich Hölderlin, dont il s'est chargé de l'édition des œuvres complètes dans la Bibliothèque de La Pléiade – sans oublier Ingeborg Bachmann (*Malina*), Thomas Mann (*La Mort à Venise*), Bernard Traven (*Le Vaisseau des morts*)...

Si la grande qualité de ses traductions l'a fait connaître avant celle de ses poèmes, Jaccottet ne s'est quasiment jamais exprimé sur sa conception de la traduction. Lui-même en convient :

« *Cet aveu, dont je crains, de surcroît, qu'il ne paraisse plus orgueilleux que modeste, c'est que je suis dans une ignorance totale des théories de la traduction (comme de celles, qui pis est, de la littérature) ; plus grave encore, que je n'ai jamais réfléchi aux problèmes qu'elle pose ; que j'ai donc toujours pratiqué cet art de façon à peu près uniquement instinctive, pour ne pas dire à la légère*³. »

En revanche, l'hommage que lui rend Jean Starobinski, dans un article intitulé « Philippe Jaccottet à la recherche de l'«insaisissable» » laisse entrevoir quelques-unes des facettes de sa poétique de la traduction :

« *De l'auteur qu'il admire, et dont il offre le texte en le tournant vers nous, en version française, il veut que la voix reste perçue, en vérité, distincte comme celle d'un autre. Et ce respect de l'altérité lui impose de traduire différemment chaque auteur, selon l'esprit ou le génie propre de ceux-ci. [...] La poétique de Jaccottet traducteur : elle consiste à adopter (par des voies intuitives, non techniques) la «poétique originale», à se soumettre à celle-ci jusqu'à l'effacement de soi. [...] Là où Gustave Roud⁴ laissait deviner une osmose, Philippe Jaccottet préfère marquer une séparation, qui n'est pas un désaveu, ni le signe d'une absence de lien passionnel. Plutôt, et par souci de vérité, la reconnaissance d'une distance jamais complètement surmontée,*

3 Déclaration lors de la remise du Prix Lémanique en 1988, publiée dans la brochure des travaux du Centre de traduction littéraire de Lausanne (CTL) en 1990, citée par Mathilde Vischer, op. cit.

4 Gustave Roud, lui-même poète et traducteur, que Jaccottet rencontre à l'âge de 17 ans, sera pour lui un maître et ami et jouera un rôle déterminant dans sa carrière. Cf. Jaccottet, Gustave Roud, *Correspondance* (1942-1976), Gallimard, coll. Les Cahiers de la NRF, 2002. [NdlR]

le sentiment de l'impossibilité de réaliser la fusion consubstantielle. Il y a là, tout ensemble, discrétion et générosité : tout donner de soi, en sachant bien qu'on ne rendra jamais pleine justice à la musique d'une autre langue⁵. »

Jaccottet défendait une poétique de « l'effacement de soi » qui nécessite une appropriation du texte, une imprégnation de la pensée et de la langue de l'auteur. En voici un exemple avec un extrait de sa traduction de « Heidelberg », un poème de Hölderlin – un poète dont il a dit : « Ce qui nous touche tant chez lui, c'est cette manière de toujours chercher (...) les traces de ce qu'il appelle le Sacré, et que nous pourrions aussi bien nommer la lumière⁶ » :

[...]

*Aber schwer in das Tal hing die gigantische,
Schicksalskundige Burg nieder bis auf den Grund,
Von den Wettern zerrissen ;
Doch die ewige Sonne goß*

*Ihr verjüngtes Licht über das alternde
Riesenbild, und umher grünte lebendiger
Efeu ; freundliche Wälder
Rauschten über die Burg herab.*

[...]

[...]

*Mais pesamment sur la vallée se suspendait l'énorme fort,
Augure du Destin, jusqu'en son fond
Par les orages déchirés ;
Et, pourtant, le soleil éternel répandait*

*Sa jouvence de lumière sur le colosse
Vieillissant, et alentour le lierre verdoyait,
Vivant ; d'amicales forêts
Descendaient murmurantes au-delà du fort⁷*

[...]

5 In *Forum der Schriftsteller*, n° 2, 1988, p. 40.

6 « La seconde naissance de Hölderlin », in *Une transaction secrète*, p. 66.

7 In *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, édition établie par J.-P. Lefebvre, bibl. de la Pléiade, 1995, p. 470-471.

Souvent a été relevée une contradiction entre cette volonté d'effacement et la persistance de la voix du traducteur, quelque discrète qu'elle cherche à se faire. Jaccottet en conviendra :

« Je comprends bien aussi que ma prétention à la transparence, à servir le texte original sans interférer, est, en grande partie, une illusion, sinon une sottise. Aujourd'hui, avec le recul, je dois bien reconnaître que cette voix qui devait s'être effacée devant l'autre, tellement plus forte et légitime, de l'auteur, elle s'y entend plus ou moins clairement presque partout ; c'était, à coup sûr, inévitable⁸. »

Cet effacement exige un effort constant, la recherche d'un équilibre qui, en réalité, est propre aux deux activités : en traduction, trouver le mot qui exprime sa visée à la fois sémantique et poétique et, en poésie, tenter de réunir le lointain, l'inaccessible et ce qui est proche, immédiat, palpable, par une parole transmettant le souffle... c'est rechercher une « justesse de voix⁹ ».

Chez Jaccottet, poétique de l'effacement et recherche d'une justesse poétique allaient de pair avec un désir de transparence, d'humilité ; il estimait que le poète doit être l'instrument d'une parole qui le traverse...

C'était une fois de plus l'énigmatique luminosité du crépuscule, une transparence et un suspens extrêmes, tout ce qu'essaie d'évoquer le mot « limpide », et c'était aussi autre chose, qu'il faudrait le langage des anges pour signifier avec justesse (encore qu'il s'agisse du plus humble, du plus proche, du plus commun) : comme si l'air planait, pareil à un grand rapace invisible, tenant le monde suspendu dans ses serres ou rien que dans son regard, comme si une grande roue de plumes très lentement tournait autour d'une lampe visible seulement par son halo...¹⁰

Nicole Thiers

8 Introduction au recueil de traductions *D'une lyre à cinq cordes*, Gallimard, 1997, coll. Blanche, p. 15.

9 M. Vischer, op. cit., p. 89-90.

10 Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1976 (nouvelle édition revue et augmentée), p. 19.

Christiane Besse

Traductrice et éditrice hors pair, Christiane Besse, qui nous a quittés le 14 février de cette année, était aussi une flamboyante cosmopolite. De sa jeunesse au Sénégal et au Maroc, du journalisme (à *France-Soir* du temps de Pierre Lazareff) qui la mena au Yémen où elle rencontra son futur mari Tony, de leur vie entre le Proche-Orient et l'Europe, elle gardera une ouverture d'esprit et une culture exceptionnelles. Si elle signe sa première traduction, *Je sais pourquoi chante l'oiseau en cage* de Maya Angelou, en 1970, elle embrasse vraiment ce métier en 1984 par l'entremise de Françoise Adelstain qui lui confie chez Balland *Un Anglais sous les tropiques* de William Boyd. Celui-ci se souvient : « C'était un être extraordinaire. D'une élégance innée, d'une immense intelligence, d'une culture raffinée, grande voyageuse, elle était dynamique, très drôle et dotée d'un sens de l'humour ravageur. Nous sommes aussitôt devenus bons amis et elle a traduit tous mes livres jusqu'en 2012. Ce fut une collaboration sans équivalent dans ma vie d'auteur – quelque dix-huit romans en l'espace de près de trente ans –, placée sous le signe d'une amitié constante et profonde. Christiane était bien évidemment une traductrice brillante, mais elle semblait avoir le don de susciter entre l'auteur et le traducteur une sorte de connivence qui tenait de la symbiose. J'avais une confiance totale et aveugle en son jugement. » Elle se lie également d'amitié avec James Baldwin, qui voyait en *Harlem Quartet* la meilleure traduction française de son œuvre, et avec Amitav Ghosh. « Bien plus qu'une grande traductrice, témoigne ce der-

nier, elle était une de ces âmes rares et généreuses qui illuminent la vie des auteurs qu'elles traduisent, créant des ponts entre les cultures et les traditions. » En 1990, elle prend chez Stock les rênes d'une ancienne et prestigieuse collection qui semble taillée pour elle, ne serait-ce que par son nom : La Cosmopolite. Elle y publie notamment André Brink et Joyce Carol Oates. Toujours bienveillante, elle n'hésite pas à faire confiance à de jeunes traductrices, telles que Claude Seban et moi-même, étant capable, comme le souligne Claude, de « tirer le meilleur de chacun ». En 2002, elle accompagne Philippe Rey dans la création de sa maison. Elle s'y occupera jusqu'au bout de littérature étrangère avec une grâce, une loyauté et une élégance rares. Bernard Turle, qui a traduit entre autres Peter Ackroyd pour elle, nous confie : « L'entregent et l'infatigable longévité de Christiane m'éblouissaient, ils en firent, de jour, une étonnante, une positive citoyenne du monde et un témoin ardent de son époque. Et, de nuit, la traductrice que l'on sait. Il nous faut une biographie d'elle qui montrera à travers sa multiple vie que, traductrice, on n'en est pas moins femme et qu'on ne traduit bien qu'en ayant une vision panoramique de la planète et de l'humanité. Christiane Besse, femme de lettres *on top of everything else*. » À n'en pas douter, elle aurait balayé d'un de ses éclats de rire coutumiers les récentes et misérables polémiques autour de la traduction « racée ». Elle était, pour nous tous qui l'avons côtoyée, un modèle. Et bien plus encore.

Nathalie Bauer

DOSSIER : MANGAS

DOSSIER : MANGAS



« ARUKU HITO » © PAPIER/Jiro TANIGUCHI par l'intermédiaire du BCF

Introduction

Lorsqu'on regarde les statistiques des langues les plus traduites en France, on s'aperçoit que, depuis un certain nombre d'années déjà, le japonais arrive en deuxième position derrière l'anglais, tenant du titre. Une place remarquable, due à l'essor de la traduction du manga. En France, le manga touche désormais un public de plus en plus large, quoique majoritairement jeune, et se vend, au-delà des librairies spécialisées, dans de nombreuses librairies généralistes.

Trop souvent encore, on méconnaît la richesse et la diversité de ce corpus foisonnant, qui, à côté des sagas et séries plébiscitées par le jeune lectorat, aborde un très vaste éventail de questions sociales, historiques et politiques. Et trop souvent aussi, on ignore le travail complexe et passionnant effectué par les traducteurs et les traductrices, pour des maisons d'édition souvent très attachées à la qualité de leur production et toujours à l'affût des nouvelles tendances.

Nous avons donc souhaité donner la parole à quelques-uns des acteurs qui concourent à la publication et à la diffusion de mangas en traduction : des traducteurs et traductrices (Thibaud Desbief, Fédoua Lamodière, Géraldine Oudin, Asuka Ozumi, le tandem Satoko Fujimoto/Nathalie Bougon-Bastide), une éditrice (Sylvie Neiryndck, des éditions Kana) et un libraire (Mickaël Brun-Arnaud). Julien Bouvard, maître de conférences en études japonaises, nous retrace

l'historique du manga, et Blanche Delaborde, docteure en études japonaises, nous parle des « impressifs » (onomatopées), qui tiennent une grande place dans le manga. Caoimhe Devaney, lectrice d'anglais à la Sorbonne nouvelle, nous a proposé un panorama de la traduction du *manhwa*, la bande dessinée coréenne. Nous avons également tenu à présenter le travail des éditions du Léopard Noir, dont les choix éditoriaux contribuent à élargir la réception du manga en France.

Pour des raisons indépendantes de notre volonté, Patrick Honoré, grand traducteur de la littérature japonaise et du manga, n'a pu participer à ce dossier. Vous trouverez tout de même une bibliographie le concernant ainsi qu'un renvoi à quelques entretiens disponibles en ligne.

Nous espérons que ce dossier vous donnera envie de découvrir cette littérature encore trop mal connue.

Miyako Slocombe, Corinna Gepner

Les trajectoires historiques du manga

Julien Bouvard

Julien Bouvard est maître de conférences en études japonaises à l'université Jean Moulin-Lyon 3, spécialisé dans l'histoire du manga et de la subculture japonaise. Il retrace ici l'histoire du manga.

Archéologie du *medium*

Contrairement à l'art du cinéma dont la généalogie est ancrée dans une histoire technique qui implique une origine aisément identifiable, il est toujours délicat d'attribuer à la bande dessinée une date de création irréfutable. Pendant longtemps, les spécialistes du domaine estimaient que la tapisserie de Bayeux offrait la preuve évidente d'une filiation séculaire provenant du Moyen Âge, jusqu'à ce que les critères de définition de ce qui constitue l'essence d'une « bande dessinée » ne se resserrent et prennent en compte leur nature publiée et séquentielle, et que *Yellow Kid* (1896), de l'Américain Richard Felton Outcault, puis *l'Histoire de Mr Jabot* (1833), du Suisse Rodolphe Töpffer, ne prennent le relais comme « première » bande dessinée de l'histoire et créent un consensus auprès des chercheurs.

L'historiographie concernant le manga a connu les mêmes hésitations et s'est pendant longtemps évertuée à placer l'origine de la bande dessinée japonaise au XII^e siècle, et plus précisément dans des *emaki* (rouleaux peints) figurant des animaux amusants qui rappelaient la tendance moderne du *medium* à l'anthropomorphisme. Ainsi, le fameux *Chôjû-jinbutsu-giga* (littéralement « Caricatures d'animaux »), représentant grenouilles et lapins dans des postures comiques, faisait-il

autrefois office d'ancêtre du manga. Pourtant, le mot « manga » (« images amusantes ») n'apparaîtra que quelques siècles plus tard, à la faveur d'une série de croquis dessinés par l'artiste Katsushika Hokusai en 1814. Il ne s'agissait pas encore de bandes dessinées, mais on trouvait déjà dans ces estampes le goût du quotidien et du comique qui inspirèrent les dessinateurs de la presse de l'ère Meiji (1868-1912).

L'âge d'or du dessin de presse et l'apparition de récits pour enfants

Parmi ces dessinateurs de l'ère Meiji, Kinkichirô Honda (1850-1921) est aujourd'hui considéré comme le premier, en 1881, à avoir publié un récit correspondant aux critères actuels de la bande dessinée, en proposant une narration séquentielle découpée en plusieurs cases. Les histoires de Honda, comme les autres dessins satiriques de l'époque, étaient encore appelées *Ponchi-e*, en référence à la revue *Japan Punch* créée par l'Anglais Charles Wirgman au moment où le Japon s'ouvrait de nouveau au monde après plus de deux siècles et demi de contrôle sévère sur ses frontières. D'autres dessinateurs occidentaux, comme le Français Georges Ferdinand Bigot avec sa revue *Tobaé*, ont joué un rôle crucial dans l'exportation au Japon du dessin de presse à l'occidentale et ont ouvert la voie à une production locale.

Au tout début du XX^e siècle, Yukichi Fukuzawa, l'un des modernisateurs de l'ère Meiji, remit au goût du jour le terme « manga » en attribuant au supplément dessiné de son journal le nom de *Jiji manga*. Il y engagea la figure majeure du dessin de presse de l'époque : Rakuten Kitazawa, un artiste hétéroclite passé par la peinture japonaise et occidentale avant de devenir un illustrateur célèbre. La diversification de cette presse dans les années 1920 a peu à peu transformé le paysage de la bande dessinée japonaise, qu'on appelait désormais « manga », et a abouti à une dispersion du genre en deux trajectoires qui ont évolué parallèlement pendant plusieurs décennies : d'un côté, la caricature et l'illustration destinées au lectorat des journaux d'information et, de l'autre, les récits dessinés en séries qui se développaient dans la presse enfantine (dans les revues *Shônen Kurabu* et *Shôjo Kurabu* notamment). Les premiers héros japonais destinés aux enfants furent publiés dans ce second circuit d'édition : le jeune Dan-

kichi par exemple, dans *Bôken Dankichi* de Keizô Shimada en 1933, est un cas intéressant quant à la forme puisqu'il apparaissait dans des histoires en images dans lesquelles le texte était séparé des illustrations, mais qui comportaient aussi des parties plus modernes contenant des phylactères. À la même période, l'autre grand héros pour les jeunes Japonais n'était pas un garçon, mais un petit chien anthropomorphe qui se prénomme Norakuro. Paradoxalement, ces deux titres très populaires ont été publiés dans un contexte de censure culturelle opérée par le pouvoir militariste de l'époque, alors qu'ils étaient manifestement influencés par leurs homologues américains pourtant interdits sur le sol japonais. À une époque de censure des productions culturelles occidentales, ces mangas qui s'inspiraient largement de la production étrangère ont été contraints d'intégrer des éléments de propagande militaire pour être autorisés.

Modernités du manga

On considère généralement que le manga devient moderne dans l'immédiat après-guerre, sous l'impulsion des nombreuses innovations apportées par Osamu Tezuka. Ses mangas comme *La Nouvelle Île au trésor*, publié en 1947, offraient des découpages dynamiques et des cases qui s'apparentaient à des plans de films, donnant l'impression d'un story-board, ce qui explique pourquoi on qualifia son style de « cinématographique ». Le cinéma américain avait en effet imprégné l'esprit du jeune Osamu, qui revendiquait une admiration pour Walt Disney. Tezuka est à l'origine du genre « story-manga », qui désignait des œuvres publiées sur plusieurs centaines ou milliers de pages et dont la narration se rapprochait de celles d'un roman ou d'un film. L'expression permettait également de différencier ce type de mangas des petites histoires en quelques cases qui remplissaient encore les revues et les journaux de l'époque. Son personnage d'Astro Boy (1952-1968) est devenu au fil du temps et de ses multiples adaptations une figure incontournable de la culture populaire japonaise du XX^e siècle.

Toutefois, réduire le manga d'après-guerre à sa seule personne ou à son seul courant ne rendrait pas justice à la pluralité des formes esthétiques et narratives du manga de cette période. Du côté d'Ôsaka

par exemple, les librairies de prêt (dans lesquelles on louait des livres) proposaient des récits qui tranchaient avec les mangas sages du « story-manga » tezukéen. S'adressant à un public un peu plus mature, un nouveau genre de mangas appelé *gekiga* n'hésitait pas à présenter une violence inhabituelle pour ce type d'objet culturel. Des auteurs comme Sanpei Shirato ou Hiroshi Hirata dessinaient, par exemple, des fresques historiques où des flots de sang imbibaient les pages de leurs mangas. Le genre s'est ensuite déployé dans d'autres directions, suivant l'augmentation de l'âge moyen du lectorat, en puisant dans le contexte social agité des années 1960, à travers des titres engagés, ou bien encore vers des œuvres d'avant-garde dont Yoshiharu Tsuge est devenu le porte-drapeau.

L'autre grand courant qui vient s'ajouter aux tendances précédemment évoquées se situe dans la révolution qu'a connue le manga féminin dans les années 1970, sous l'impulsion des dessinatrices du « Groupe de l'an 24 », qui réinventèrent le genre en y reconfigurant les figures imposées de récits sentimentaux auxquels elles ont injecté des relations homo-érotiques, posant ainsi les jalons d'un genre aujourd'hui très populaire auprès des lectrices japonaises : le *Boys' Love*. On peut estimer que, sans l'apparition d'événements destinés aux mangakas amateurs, majoritairement composés de dessinatrices, comme le Comic Market, créé en 1975, ce courant n'aurait certainement pas pu voir le jour.

Reuves de prépublication et structuration de l'industrie

L'une des particularités du marché du manga actuel est qu'il est encore largement organisé autour de revues de prépublication qui modèlent la production et structurent les relations entre éditeurs et auteurs. Cette situation est l'héritage d'un mouvement initié dans les années 1950, où les hebdomadaires destinés à la jeunesse ont peu à peu remplacé les mensuels et ont profondément modifié le quotidien des auteurs, qui durent alors s'adapter à ce nouveau rythme de parution, en employant des assistants ou en simplifiant leurs travaux de façon à tenir les cadences imposées. La diversification de ces revues dans les années 1970 a eu comme effet une segmentation des cibles

de lectorat de plus en plus précise, créant des niches éditoriales comme les mangas destinés aux amateurs de mah-jong ou centrés sur la gastronomie.

De l'autre côté du spectre éditorial, les revues les plus populaires étaient celles destinées aux garçons, comme *Shônen Jump*, dont les ventes atteignaient 6,5 millions d'exemplaires par semaine en 1995. Après cette année record, on constate un déclin du tirage moyen des mangas et de leurs magazines, qui profite de nos jours à la lecture numérique, laquelle dépasse depuis 2016 le chiffre d'affaires du manga papier au Japon. Pour autant, les Japonais continuent de se rendre massivement en librairie pour acheter leurs mangas : le succès de la série *Demon Slayer*, dont le dernier tome a été imprimé à 4 millions d'exemplaires en décembre 2020, montre l'attachement du lectorat japonais à la dimension matérielle de la bande dessinée.



Le manga est une bande dessinée comme une autre

Depuis l'importation au Japon de la caricature de presse à l'occidentale jusqu'aux influences disneyennes encore présentes aujourd'hui, l'histoire du manga ne peut pas être limitée à son évolution endogène et nécessite de dépasser les frontières nationales qui sont encore prédominantes dans le discours sur le neuvième art. Ces frontières subsistent jusque dans la manière de nommer l'objet. Personne ne dit qu'il va voir un *movie* quand le film est américain pas plus qu'on ne lirait un *shōsetsu* quand le roman est écrit en japonais. Or, « manga », « bande dessinée » et *comics* ont résisté à la traduction et semblent condamnés à restreindre ces arts dessinés à leur dimension culturelle et nationale. Il serait sans doute temps de sortir de ces cadres étroits et d'envisager l'histoire du manga à travers ses trajectoires et ses circulations dans le monde, d'autant plus que la bande dessinée japonaise est aujourd'hui un produit abondamment exporté.

Bibliographie

- Bouissou Jean-Marie, *Manga. Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2010
- Gravett Paul, *Manga. Soixante ans de bande dessinée japonaise*, trad. Frédéric Brument, Paris, Éditions du Rocher, 2005
- Kure Tomofusa, *Gendai Manga no zentaizō* (Aperçu général sur le manga moderne), Tokyo, Futabasha, 1997
- McCarthy Helen, *A Brief History of Manga*, Lewes, Ilex, 2014
- Pinon Matthieu, Lefebvre Laurent, *Histoire(s) du manga moderne (1952-2012)*, Paris, Ynnis Éditions, 2015
- Shimizu Isao, *Manga no rekishi* (Histoire du manga), Tokyo, Iwanami Shoten, 1991

Lexique

Anime (sans accent) : terme désignant les différentes productions audiovisuelles japonaises liées à l'animation.

BL : contraction de « Boys' Love ». Manga destiné à un lectorat féminin et mettant en scène des histoires d'amour entre garçons. On emploie également le terme *yaoi* pour désigner ce type d'ouvrage.

Drama : série télévisée japonaise.

Gekiga : genre de manga destiné à un public adulte et caractérisé par un style réaliste et des sujets dramatiques. Le *gekiga* est né à la fin des années 1950 en opposition au manga de divertissement.

Hentai : manga à caractère érotique ou pornographique.

Hiragana : syllabaire japonais utilisé pour transcrire les mots japonais auxquels on n'a pas assigné un kanji spécifique, notamment les terminaisons des verbes et les particules grammaticales. À l'écrit, la langue japonaise mêle hiraganas, katakanas et kanjis.

Josei : manga destiné aux femmes adultes.

Katakana : syllabaire japonais, notamment utilisé pour transcrire les mots d'origine étrangère.

Kanji : idéogrammes issus des caractères chinois. Il en existe des dizaines de milliers, mais on n'en utilise qu'environ 2 000 dans la vie courante.

Kodomo : manga destiné aux enfants.

Manga : signifie « bande dessinée » en japonais. Par extension, ce terme désigne les bandes dessinées japonaises.

Mangaka : auteur de mangas. En général, sauf mention contraire, les mangakas s'occupent à la fois du scénario, des dialogues et des dessins.

Manhua : signifie « bande dessinée » en chinois. Par extension, ce terme désigne les bandes dessinées chinoises.

Manhwa : signifie « bande dessinée » en coréen. Par extension, ce terme désigne les bandes dessinées coréennes.

One-shot : ouvrage de bande dessinée qui ne comporte qu'un seul tome.

Scantrad : traductions pirates de mangas réalisées par des fans, souvent en équipe. Les traductions sont intégrées dans les bulles et mises en ligne sur des sites illégaux, souvent avant la parution des traductions officielles. Les scantrads sont parfois traduits de l'anglais.

Seinen : manga destiné aux adultes.

Simultrad : contraction de « traduction simultanée ». Système mis en place par les éditeurs pour contrer les scantrads et qui consiste à publier les mangas sous forme de chapitres en version numérique, le jour de la publication japonaise, sur des plateformes de téléchargement légal.

Shôjo : manga destiné aux jeunes filles.

Shônen : manga destiné aux jeunes garçons.

Tantô : responsable éditorial. Le *tantô* joue un rôle de conseiller et a parfois une grande influence sur la tournure que prend une série, que ce soit au niveau du scénario ou du style.

Les impressifs (onomatopées) dans les mangas

Blanche Delaborde

Blanche Delaborde est docteure en études japonaises (IFRAE), spécialiste du manga. Pour TransLittérature, elle évoque les « impressifs » (onomatopées), très fréquents dans les mangas, qui représentent souvent un défi de traduction.

Les commentateurs ont depuis longtemps noté que les onomatopées dans les mangas sont particulièrement nombreuses et variées. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs, certains ayant trait à la place des onomatopées, ou plus exactement des impressifs, dans la langue japonaise, tandis que d'autres sont plus spécifiques à l'histoire de leur utilisation dans les mangas.

Les impressifs japonais

En japonais, en plus des mots qui expriment de façon analogique les sons (qui correspondent donc aux onomatopées telles qu'on les conçoit en français), il existe une catégorie de mots qui expriment de la même façon des phénomènes non sonores très variés : aspect visuel, mouvements, émotions... La catégorie lexicale est donc plus large en japonais qu'en français, et c'est pour cela qu'on préfère utiliser le terme d'« impressifs » pour la désigner. Sur les plans morphologique et syntaxique, les impressifs sonores et non sonores ne se distinguent pas et il existe d'ailleurs de nombreux cas où un même impressif exprime plusieurs phénomènes, certains sonores et d'autres non. Pour donner une idée de la gamme des phénomènes exprimés, citons quelques impressifs courants : *kira kira* (scintille-

ment), *nettori* (consistance grasse ou crémeuse), *mera mera* (flammes qui montent), *kaa* (rougissement, mais aussi cri du corbeau), *muka muka* (agacement), *shiin* (silence pesant), *pakut* (grande bouchée). Certains ont un sens extrêmement précis et limité, tandis que d'autres sont beaucoup plus vagues et polysémiques. Pour les locuteurs natifs, ces mots donnent une impression forte de coller à la réalité et de l'exprimer sans filtre linguistique. Dans la langue courante, les impressifs sont généralement utilisés en association avec des verbes et ont une fonction proche de l'adverbe en français.

Plusieurs centaines d'impressifs sont d'utilisation très courante, à la fois dans la vie quotidienne et dans la littérature, et le plus gros dictionnaire d'impressifs japonais ne comporte pas moins de 4 500 entrées ! De plus, il existe de nombreuses variantes de ces impressifs, qui suivent un certain nombre de règles morphologiques. En particulier, certaines caractéristiques morphologiques sont associées à des connotations précises. Ainsi, le redoublement exprime un processus continu, comme par exemple dans l'impressif *doki doki*, qui renvoie à des palpitations cardiaques. Le coup de glotte final connote quant à lui la soudaineté : *dokit* exprime un battement particulièrement fort. Une même base d'impressif peut produire tout un ensemble de variantes dont chacune présente un sens précis. Pour continuer avec les battements cardiaques, les formes *dokin*, *dokiri*, *dokkiri* ou encore *dokki dokki* sont associées chacune à des connotations distinctes.

Dans les mangas

Les impressifs dans les mangas présentent plusieurs particularités par rapport aux impressifs utilisés dans la langue courante. Tout d'abord, dans les mangas, les impressifs apparaissent seuls, sans verbe, et le rôle d'ancrage du sens est joué par les dessins. Ils font également preuve d'une plus grande souplesse morphologique, avec une quantité extraordinaire de variantes originales, et même de néologismes. Certaines variantes sont à attribuer à la recherche d'une retranscription plus naturaliste des phénomènes, notamment en augmentant la répétition au-delà du dédoublement habituel (par exemple, *doki doki doki doki doki doki* pour faire sentir au lecteur la

durée de l'émotion causant des palpitations). Les néologismes, quant à eux, reposent souvent sur des jeux de mots, et il n'est pas rare que des mots ordinaires soient transformés en impressifs. Un exemple parlant est celui du néologisme *meru meru*, qui exprime l'action de tapoter des messages sur son portable, et qui est dérivé de l'anglais « *mail* » (« *meeru* » en japonais).

Par ailleurs, les mangas utilisent souvent de façon métaphorique des impressifs exprimant d'ordinaire des phénomènes physiques pour évoquer des états psychologiques. Certaines cases particulièrement réussies sur ce plan sont même devenues cultes. C'est le cas de l'utilisation de *gaan gaan gaan*, un bruit de cloche, pour décrire le choc psychologique du héros dans *Kyojin no Hoshi*, de Ikki Kajiwara et Noboru Kawasaki, en 1971, qui est passé dans le langage courant. C'est le cas aussi de l'impressif *zukyuuun*, à l'origine le son d'une arme à feu, utilisé par Hirohiko Araki dans une scène spectaculaire de baiser forcé dans *Jojo's Bizarre Adventure* en 1987, et que l'on retrouve aujourd'hui sur toute une gamme de produits dérivés, souvent associé aux autres impressifs représentatifs de la série que sont *dodo-dododo* et *gogogogogo*, qui expriment la puissance surnaturelle des personnages.

En conclusion, les impressifs dans les mangas, qui constituent un aspect essentiel de la narration, à la fois visuellement et linguistiquement, obéissent à un certain nombre de conventions, mais sont aussi le lieu d'une grande liberté créative.

« Transmettre de l'intensité »

Entretien avec Thibaud Desbief,
mené par Corinna Gepner

« Thibaud Desbief, le récit d'un géant de la traduction », titrait le Journal du Japon en date du 9 novembre 2020¹. Il est rare – et réjouissant – qu'un traducteur de mangas soit ainsi mis à l'honneur. Traducteur depuis une vingtaine d'années, lauréat 2019 du prix Konishi pour la traduction de mangas, Thibaud Desbief, depuis le Japon, a bien voulu répondre à nos questions.

TransLittérature : Comment êtes-vous venu à la traduction, et plus spécifiquement à la traduction de mangas ?

Thibaud Desbief : Le véritable point de départ de mon parcours de traducteur, c'est le désir de partager. Adolescent au milieu des années 1980, j'adorais la bande dessinée, de tous horizons, mais franco-belge principalement. J'avais lu tous les ouvrages qui traînaient à la maison, la plupart hérités de mes trois grands frères, et le week-end, dès que j'en avais la possibilité, j'allais m'installer dans le rayon BD de la FNAC du centre Bourse à Marseille, une pile de livres sous le bras, pour tenter de satisfaire mon appétit de lecteur. C'est à cette époque que j'ai découvert les mangas, dans une petite librairie spécialisée, *La Passerelle*, qui vendait des ouvrages en ver-

1 <https://www.journaldujapon.com/2020/11/09/paroles-de-trad-le-recit-dun-geant-de-la-traduction-thibaud-desbief/>.

sion originale, principalement des mangas dont les adaptations en dessin animé étaient diffusées à la télévision (tels que *Dragon Ball*, *Les Chevaliers du Zodiaque* ou *Ken le Survivant*). J'ai été immédiatement fasciné, mais aussi très rapidement confronté à l'incompréhension de mes frères et sœur : aucun d'eux ne comprenait mon enthousiasme et mon engouement pour ces petits livres en noir et blanc, qui se lisaient de droite à gauche, dans une langue indéchiffrable. L'apprentissage du japonais naît à cette période-là, tout comme mes premières tentatives de traduction. Mon moteur était extrêmement basique : je voulais partager avec mes proches ce que je ressentais, je voulais réparer ce que je considérais comme une profonde injustice – pourquoi personne ne s'intéressait-il à ces formidables histoires ?!

Professionnellement, il m'a fallu attendre quelques années avant de pouvoir véritablement m'impliquer dans la traduction de mangas. En 1994-1995, les éditions Dargaud préparaient le lancement d'un label manga (Kana) et, pour cela, ils avaient recruté deux stagiaires parmi les étudiants en japonais de l'Inalco. L'un d'eux était une amie proche qui connaissait ma passion pour les mangas et c'est grâce à elle que j'ai fait mes premiers pas, d'abord en tant qu'adaptateur, puis en tant que traducteur. C'était il y a plus de vingt-cinq ans et, depuis, je n'ai jamais arrêté de traduire des mangas. Quand j'y pense, ça me donne un peu le vertige !

TL : Sur quel type d'œuvres travaillez-vous ?

T. D. : J'ai la chance de travailler sur des genres de mangas très différents, qui correspondent à mes goûts personnels. Mes deux genres de prédilection sont le *shōnen*, manga destiné à un public adolescent, et le *seinen*, qui s'adresse plutôt à de jeunes adultes. Le *shōnen* est le genre roi, celui dont émergent les très grands succès de librairie : fan de mangas ou pas, tout être qui vit en contact avec la civilisation a déjà entendu parler au moins une fois dans sa vie d'un manga *shōnen* tel que *Dragon Ball*, *Naruto*, *One Piece*, *Fairy Tail* ou *Death Note*. Les enjeux économiques autour des mangas *shōnen* sont énormes, et les éditeurs étrangers se livrent une bataille sans merci pour acquérir les droits des œuvres à succès publiées au

Japon. Indirectement, cela peut influencer le travail de traduction. À l'heure où les informations circulent en temps réel partout dans le monde, les lecteurs nourrissent immanquablement une très grande attente à l'égard de la future sortie d'un manga star au Japon. Et, immanquablement aussi, ils se montrent d'une grande exigence et d'une grande intransigeance à l'égard de la traduction, qui est passée au peigne fin. Bien heureusement, les éditeurs ont aujourd'hui parfaitement conscience des attentes de leurs lecteurs, et ils mettent tout en œuvre pour éditer des ouvrages irréprochables. Travailler sur un *shōnen* à succès implique un niveau de stress supérieur à la moyenne, c'est indéniable, mais ce stress découle avant tout du désir profond de rendre la confiance que l'éditeur nous accorde sur un projet de cette envergure.

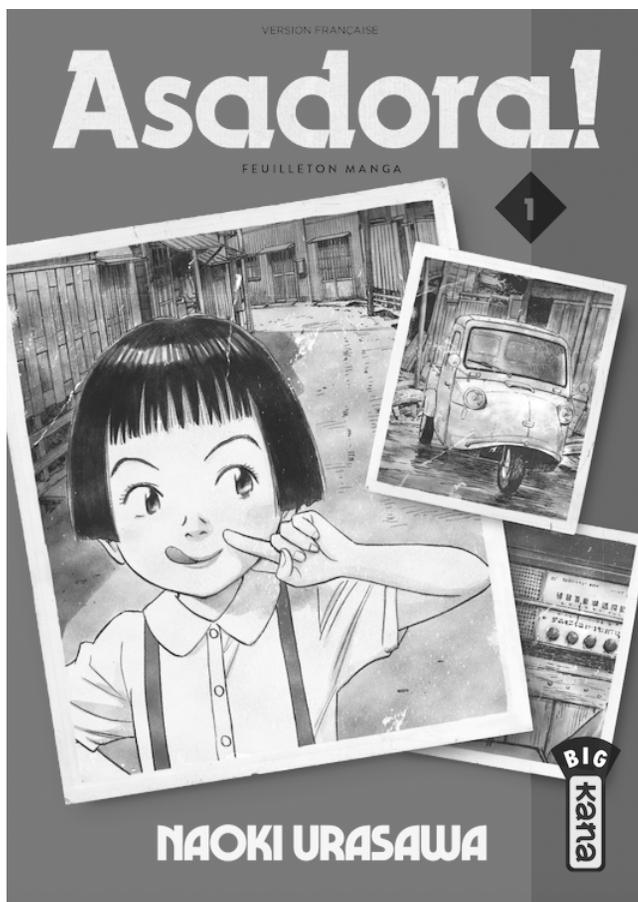
TL : Dans un entretien avec Patrick Honoré, vous dites : « Le succès d'un *shōnen* repose entre autres sur la capacité de son auteur à transmettre de l'intensité². » Pourriez-vous expliciter ? Dans ce contexte, quels sont les défis auxquels le traducteur doit faire face ?

T. D. : Il est important de savoir que la majorité des *shōnen* est publiée au Japon sous forme de feuillets, au rythme de 18 à 20 pages chaque semaine. La construction de chaque nouveau chapitre est très précise, codifiée, avec son introduction, son point culminant et son accroche à la fin qui nous donne irrémédiablement envie de lire la suite. Comme le disait très justement Aurélien Estager³ dans une récente interview, être traducteur de mangas, c'est avant tout être dialoguiste. À plus forte raison dans un *shōnen* où les dialogues font partie intégrante du rythme de chaque page et de la narration, où ils sont un élément clé de l'implication émotionnelle du lecteur. L'émotion est omniprésente, il est indispensable de la ressentir, et de la transmettre ensuite. Concrètement, cela signifie qu'on n'a pas peur d'être ridicule. Dans la vie, le ridicule ne tue pas ; dans le *shōnen*, en-

2 Voir <https://zoomjapon.info/2018/02/doss/manga-manga/dialogue-shonen-seinen-meme-combat/>.

3 Traducteur de mangas, lauréat du prix Konishi de la traduction de mangas en 2020, <http://konishimanga.fr/2021/01/13/interview-aurelien-estager/>.

core moins. Dans la vraie vie, aucun enfant de quatorze ans ne dira : « Je vais pousser ma cosmo-énergie jusqu'à son paroxysme ! » Dans un *shōnen*, si, bien sûr. Et davantage encore. Pour y parvenir, le premier défi consiste à privilégier parfois le contexte au détriment du texte, pousser le curseur de l'adaptation un peu plus loin que prévu.



Ensuite, bien que cela ne soit pas propre au *shōnen*, j'ai le sentiment que c'est encore plus important dans ce genre précis : le rythme narratif qui découle du temps de lecture d'une page. Ce n'est pas un hasard s'il faut dix secondes pour lire la page en japonais, et le défi sera donc de rester au plus près de ce temps de lecture en français aussi. Lorsque je lis une page, le texte sonne comme une petite musique que je vais garder en tête et essayer de reproduire avec des mots d'une autre langue. Il est bien évident que je ne m'amuse pas à compter le nombre de syllabes de chaque page en japonais et en français, mais je m'efforce de faire preuve d'une sensibilité suffisante pour percevoir et retranscrire ce rythme.

TL : Vous travaillez sur des séries en cours de publication au Japon. Pourriez-vous nous expliquer en quoi cela influence votre travail de traducteur et quelles sont les contraintes spécifiques auxquelles vous êtes confronté ?

T. D. : En effet, la quasi-totalité des séries sur lesquelles je travaille sont en cours de publication au Japon, mais c'est probablement le cas de la plupart des traducteurs de mangas aujourd'hui puisque le marché français, boulimique, a absorbé soixante-dix ans de production manga japonaise en trente ans. Autrement dit, la France a rattrapé son retard de publication sur le Japon, et tous les grands succès des années 1980, 1990, 2000, 2010 sont aujourd'hui disponibles en français. Il reste bien sûr de temps en temps une exception, un titre phare terminé depuis des années auquel personne n'avait encore touché (par exemple *Yawara*, de Naoki Urasawa, immense succès au Japon qui a pris tout son temps pour arriver chez nous), mais c'est très rare.

Commencer à traduire une histoire avant qu'elle ait une conclusion n'a finalement que peu d'influence sur la manière de travailler. Certes, on n'a pas tous les paramètres en main, mais généralement, cela ne pose pas de difficulté majeure. Bien évidemment, on reste à la merci d'un revirement de situation soudain, d'une réinterprétation *a posteriori* d'un passage de l'histoire par l'auteur, qui désavouerait de fait le travail de traduction effectué, mais cela relève de l'exception. Finalement, l'inconnue la plus importante se situe dans

l'engagement qu'on prend avec l'éditeur : on sait quand le travail commence, mais on ignore quand il prendra fin. Et certaines séries peuvent s'avérer très (très) longues...

TL : Sur certains mangas, vous travaillez en simultrad et sur la version imprimée. Pourriez-vous, en prenant un exemple, nous décrire la façon dont se passe le travail depuis la parution simultanée des épisodes jusqu'à la publication finale du volume ? Est-ce une pratique qui tend à se développer ?

T. D. : Voilà qui me permet de rebondir sur la question précédente. En l'occurrence, la traduction chapitre par chapitre, hebdomadaire ou mensuelle, influence le travail du traducteur : la visibilité sur la suite de l'histoire étant nulle, il est compliqué, voire impossible, de prendre des risques d'adaptation et de s'éloigner de la version originale. Les quelques séries qui ont les honneurs d'une publication en simultrad sont des séries stars, à fort potentiel, suivies par de nombreux lecteurs, qui communiquent beaucoup sur les réseaux sociaux, qui scrutent le chapitre bulle par bulle. Il est donc très important que l'adaptation fournisse toutes les informations contenues dans la version originale, bien sûr, mais surtout qu'elle n'en fournisse pas davantage ! Une très légère surinterprétation suffit à enflammer la communauté des fans avides d'indices pour imaginer la suite de l'histoire.

Concrètement, à partir du cas *Edens Zero* de Hiro Mashima (Pika édition), voici comment le travail se déroule : chaque semaine, je reçois (par des voies et moyens secrets...) un fichier numérique en japonais du chapitre qui sera publié dans le *Weekly Shōnen Magazine* une semaine plus tard, et mis en ligne en France au même moment. Je suis le deuxième maillon de la chaîne (le premier étant l'auteur, évidemment) et je m'efforce de renvoyer le chapitre traduit dans les plus brefs délais afin de ne pas perturber la logistique du simultrad. Mon texte est ensuite intégré par un graphiste dans les bulles du manga, et commence un petit ping-pong (par mail) avec l'éditeur chargé de suivre le titre. On vérifie ensemble la cohérence, on affine au mieux la fluidité, on répertorie tous les nouveaux termes dans notre bible de traduction (qui contient déjà quelque 700 entrées pour

130 chapitres traduits), et on se donne rendez-vous la semaine suivante. Deux à trois mois plus tard, peu de temps avant la sortie du volume relié au Japon, l'éditeur japonais nous informe des éventuelles modifications opérées et des suppléments ajoutés par l'auteur. Après les avoir intégrés, l'éditeur et moi reprenons notre partie de ping-pong : je relis les neuf chapitres concernés pour le tome, j'apporte toutes les modifications nécessaires, de fond comme de forme, l'éditeur me fait part de ses commentaires, de ses propositions, et on avance ainsi quelques jours durant pour obtenir la meilleure traduction possible. La notion d'équipe est plus importante en simultrad, et c'est loin d'être déplaisant, d'autant plus que j'ai la chance de travailler avec de très bons éditeurs.

La pratique tend à se développer, oui, mais je doute qu'elle se généralise à l'ensemble des mangas. Le simultrad s'est imposé comme une évidence dans le cas des séries majeures, dans la mesure où c'est une réponse concrète au problème des scantrads (les traductions illégales produites par des fans) auquel les éditeurs et les auteurs japonais sont très sensibles, où c'est un très bon outil de promotion, et où il correspond à une véritable attente du jeune lectorat. Lorsque plusieurs éditeurs français sont en concurrence pour acquérir une licence, il est tout à fait clair que la production d'un simultrad tend à devenir un argument important. Néanmoins, chaque simultrad mobilise des ressources financières et humaines conséquentes, aussi bien en France qu'au Japon, pour des retombées économiques faibles. Techniquement, la généralisation du simultrad à l'ensemble des titres du marché est bien sûr possible, mais il faudrait pour cela que l'achat par chapitre devienne la principale habitude de lecture de mangas et génère suffisamment de profit pour que chaque éditeur soit en mesure d'avoir une équipe entièrement dédiée à cela.

TL : Quels sont les auteurs qui vous ont marqué ?

T. D. : Il y en a énormément. Depuis plus de trente ans, je vis avec les mangas, je suis entouré d'images, de livres, de magazines. Ils m'accompagnent dans mon parcours d'homme, dans toutes les étapes de ma vie. En tant que lecteur de bande dessinée franco-belge, fan de science-fiction, Katsuhiro Otomo et son *Akira* ont véri-

tablement changé ma vie. Et aucun manga ne m'émeut autant que *Touch* de Mitsuru Adachi, ou *La Rose de Versailles* de Riyoko Ikeda. Je pourrais me noyer dans mes propres larmes. Bien sûr, le talent de Naoki Urasawa continue de m'impressionner d'année en année. Inio Asano également est un auteur que j'affectionne particulièrement, même si, parfois, je me tape un peu la tête contre les murs à cause de lui...

Jirô Taniguchi, Hiro Mashima, Yoshitoki Ôima, le duo Tsugumi Ohba et Takeshi Obata, etc. La liste est très, très longue !

TL : Entretenez-vous des liens avec les auteurs que vous traduisez ?

T. D. : Ça m'arrive, mais c'est assez rare. Les auteurs en activité ont un agenda bien rempli, travaillent en flux tendu et s'accordent peu de moments de loisir. Ils se consacrent à leur œuvre, ils s'y investissent pleinement, et il y a peu de place pour de longues discussions de fond sur la traduction. Néanmoins, il m'arrive d'accompagner certains d'entre eux lorsqu'ils se rendent à l'étranger, invités lors de festivals ou de conventions. Ce sont des moments privilégiés, qui permettent parfois de nouer de nouvelles relations et de faire connaître le travail qu'on a effectué. C'est le cas notamment de Hiro Mashima, que j'ai pu accompagner à deux reprises en France, à la Japan Expo et au festival d'Angoulême, que j'ai revu ensuite de nombreuses fois à Tokyo. C'est un très grand auteur, extrêmement généreux, mais, en cas de problème de traduction, je n'ai pas besoin de le déranger, je peux m'adresser à son éditeur, qui, j'en suis certain, aura réponse à tout !

Je vis depuis de longues années au Japon, j'effectue ponctuellement des missions d'interprétariat lors d'interviews pour des médias français notamment et cela m'offre l'occasion de rencontrer des auteurs dont j'ai traduit les mangas. J'en tire un vrai plaisir, mais je m'abstiens généralement de mentionner que je « connais » leur œuvre. Je suis adepte malgré moi du respect, de la pudeur et de la timidité. C'est ma nature, et ce n'est probablement pas un hasard si je suis traducteur.

Bibliographie sélective

- Naoki Urasawa, *Master Keaton*, Kana, 2013-2016
Naoki Urasawa, *Asadora*, Kana, 2020-en cours
Tetsuya Toyoda, *Undercurrent*, Kana, 2008
Jun Mayuzuki, *Après la pluie*, Kana, 2017-2019
Taiyô Matsumoto, *Sunny*, Kana, 2014-2016
Tsugumi Ohba & Takeshi Obata, *Bakuman*, Kana, 2010-2014
Riyoko Ikeda, *Lady Oscar – La Rose de Versailles*, Kana, 2011-2019
Inio Asano, *Errance*, Kana, 2020
Ryûhei Tamura, *Beelzebub*, Kazé, 2011-2015
Jirô Matsumoto, *Freesia*, Kazé, 2010-2012
Shûzô Oshimi, *Les Fleurs du mal*, Ki-oon, 2017-2019
Hiro Mashima, *Edens Zero*, Pika édition, 2018-en cours
Yoshitoki Ôima, *To Your Eternity*, Pika édition, 2017-en cours
Taku Kuwabara, *Drifting Dragons*, Pika édition, 2020-en cours
Yamamoto Sôichirô, *Quand Takagi me taquine*, nobi nobi !, 2019-en cours

Traduire Mi Tagawa

Entretien avec Géraldine Oudin,
mené par Corinna Gepner

Géraldine Oudin est traductrice du japonais et de l'anglais. Elle a été trois fois finaliste du prix Konishi pour la traduction de mangas en français (éditions 2018, 2020 et 2021). Pour TransLittérature, nous l'avons interrogée sur la série en cours de Mi Tagawa, Le Renard et le petit tanuki, qu'elle traduit pour les éditions Ki-oon.

TransLittérature : Pourriez-vous nous situer cette nouvelle série en cours au Japon, dont seuls trois volumes ont pour l'instant paru en français ?

Géraldine Oudin : *Le Renard et le petit tanuki* est la deuxième série de Mi Tagawa, dont j'ai également traduit *Père & fils*. C'est une œuvre qui, contrairement à la plupart des mangas, n'est pas fléchée pour un public bien précis, raison pour laquelle Ki-oon a choisi de la publier dans la collection Kizuna, qui signifie « lien » et regroupe des titres à vocation universelle, susceptibles de plaire à des lecteurs de tous âges et de tous horizons. Les personnages principaux ont beau être des animaux, on n'est pas dans du *kodomo* (manga destiné aux enfants), et même si la série peut être mise entre toutes les mains, il y a différents niveaux de lecture.

L'intrigue somme toute assez classique – un ancien criminel endurci (le renard) forcé de prendre sous son aile un enfant (le petit tanuki) – sert de prétexte pour traiter différents thèmes (la famille, la discrimination et les préjugés, pour n'en citer que quelques-uns) sous un angle nouveau.

TL : Quelles sont les difficultés particulières que présente la traduction de cette série ?

G. O. : Au début de la série, Senzo, le renard noir, se réveille après avoir été plongé dans un profond sommeil pendant trois cents ans, si bien qu'une partie des personnages s'exprime dans une langue datée qui passe très bien en japonais, mais pas nécessairement en français. Afin que les dialogues restent fluides, nous avons décidé de réserver ce style un peu ampoulé pour le coq, car cela colle particulièrement bien avec son côté pédant. Pour les autres personnages, nous avons préféré mettre en avant différents aspects de leur personnalité et/ou le milieu dans lequel ils évoluent. Les loups, par exemple, sont la « police » de la montagne, tandis que les chats, que vous découvrirez un peu plus tard, appartiennent à une sorte de mafia. Tachibana est d'un optimisme à toute épreuve tandis que son coéquipier est un éternel rabat-joie. Réfléter ces caractéristiques dans les choix de vocabulaire permet de donner plus de relief aux personnages et de les rendre plus attachants (ou repoussants).

En version originale, il y a parfois des jeux de mots qui incluent des bruits animaux (un grand classique en japonais). Plutôt que de tenter de remplacer des syllabes par des « miaou » et autres « ouaf » à tout bout de champ comme dans la VO, il m'a semblé plus intéressant d'épicer (« d'animaliser » ?) la traduction à l'aide d'expressions comme « avoir les crocs », « ronger son os » ou « avoir d'autres chats à fouetter », par exemple, mais aussi de verbes et d'adjectifs associés à chaque espèce. Pourquoi employer des mots passe-partout quand on a un champ lexical si riche à notre disposition ?

Dans *Le Renard et le petit tanuki*, nous nous trouvons en présence de deux types d'animaux : les métamorphes (capables de se transformer et doués de parole) et les animaux lambda. Chez Ki-oon, en règle générale, les cris d'animaux ne sont pas ponctués, mais nous avons décidé de faire une exception pour distinguer les métamorphes de leurs cousins ordinaires. Les hurlements des loups et les aboiements de Tachibana sont donc exceptionnellement ponctués.

Enfin, même s'il existe un grand nombre d'onomatopées standard et même si je suis déjà très familiarisée avec le style de Mi Tagawa, il m'a fallu trouver des solutions pour exprimer des sons que je n'avais

pas nécessairement rencontrés jusqu'à présent tout en respectant la charte de l'éditeur. Cela dit, c'est une situation à laquelle tous les traducteurs de manga sont confrontés à chaque nouvel auteur et à chaque nouvel univers, et qui nécessite des recherches et des échanges avec l'éditeur au cours de l'adaptation du premier tome : il ne s'agit pas d'une difficulté inhérente à cette série.

TL : Quelles sont les difficultés auxquelles vous vous heurtez lorsque vous traduisez une série en cours ?

G. O. : Lorsqu'on traduit une série en cours, par définition, on n'a pas accès à l'intégralité de l'œuvre. Il nous manque donc parfois (souvent) des informations clés pour faire un choix éclairé, ce qui implique une grande vigilance et une certaine capacité à anticiper les différentes évolutions possibles de l'intrigue. Cela dit, face à une phrase ambiguë, il vaut mieux parfois rester dans le flou que trancher... et se tromper.

La difficulté à déterminer le sexe d'un ou plusieurs personnages auxquels il est fait référence, mais qui n'apparaît pas encore dans les tomes que nous avons à notre disposition est un casse-tête récurrent. C'est assez paradoxal, car le japonais est une langue genrée : même si l'on n'est pas à l'abri de rencontrer un personnage efféminé ou au contraire une femme qui s'exprime comme un homme, certains marqueurs grammaticaux et choix de vocabulaire trahissent le sexe de celle ou celui qui s'exprime. En revanche, le recours assez rare aux pronoms fait qu'il n'est pas toujours évident de connaître le sexe de la personne dont on parle, pour peu qu'elle soit désignée uniquement par son titre/sa fonction, ou si son prénom n'est pas un prénom japonais courant clairement genré, par exemple. Sans visuel, il n'est pas évident de trancher (et parfois même avec, en particulier dans le cas des animaux). De même, l'usage du pluriel étant loin d'être systématique, il peut être difficile de savoir s'il est question d'un personnage ou d'un groupe de personnages. Dans le cas du *Renard et le petit tanuki*, par exemple, les loups font souvent référence à leur chef, sans qu'on ait aucun moyen de déterminer s'il s'agit d'un mâle ou d'une femelle. Heureusement, j'ai pu trouver la solution sur le compte Twitter de l'autrice. De manière générale,

lorsque j'ai un doute sur le sexe d'un personnage ou sur tout autre point d'une série en cours, je pose la question à l'éditeur français, qui la relaie à l'éditeur japonais, qui la relaie à l'auteur. Certains sont très réactifs et apportent une foule de précisions, d'autres n'ont pas encore pris la décision, d'autres encore ne répondent pas ou pas à temps (parfois plusieurs mois après que la question a été posée, ce qui est trop tard quand le rythme de publication est soutenu). En cas d'absence de réponse, c'est l'éditeur qui prend la décision finale après avoir soupesé toutes les possibilités. La plupart du temps, les instincts conjugués du traducteur et de l'éditeur permettent de faire le bon choix.

TL : Avez-vous des contacts avec l'autrice ?

G. O. : Dans ce cas précis, je n'ai pas de contacts directs avec Mi Tagawa, mais elle a répondu rapidement aux rares questions que nous lui avons posées. D'autre part, comme je l'ai déjà mentionné, elle est très active sur Twitter où elle poste de petits épisodes bonus qui peuvent révéler certaines informations, mais aussi des portraits de personnages dans lesquels elle précise le sexe des animaux. Bref, c'est l'autrice dont nous rêvons tous !

TL : Comment travaillez-vous avec votre éditeur ?

G. O. : Ki-oon est un éditeur qui donne véritablement au traducteur l'impression de faire partie d'une équipe. La traduction est relue en interne par au moins deux assistantes d'édition qui, au moindre doute, téléphonent au traducteur avant de faire un changement. Ces échanges très riches permettent d'obtenir une version française plus fluide que si traducteur et relecteurs avaient travaillé chacun de son côté sans communiquer (et cela limite les risques d'erreurs, car le relecteur va relever la moindre incohérence, mais n'aura pas autant de visibilité que le traducteur sur l'ensemble de la série). De la même façon, chaque tome publié (en particulier le premier tome de chaque série) est suivi d'un compte rendu détaillé qui permet de partir ou de continuer sur de bonnes bases. C'est quelque chose que peu d'éditeurs prennent le temps de faire, mais que je trouve très précieux, en

particulier en début de carrière. Je remarque aussi que les bons éditeurs connaissent bien leurs traducteurs et ne leur confient pas une série au hasard. Un traducteur peut prêter sa plume à des auteurs très différents, mais il y a toujours un ou plusieurs registres dans lesquels il est particulièrement à l'aise.

TL : En dehors des séries publiées au Japon, vous travaillez sur des créations japonaises publiées en traduction avant de l'être dans leur pays. Pouvez-vous nous préciser dans quel cadre et quelles sont les spécificités de ce travail ?

G. O. : En effet, certains éditeurs publient non seulement des mangas d'auteurs français, mais aussi des œuvres d'auteurs japonais inédites au Japon (dont ils pourront peut-être revendre les droits à leurs confrères japonais). Cela peut sembler un pari risqué, mais est-ce si fou, dans un contexte où les droits de certaines séries se négocient alors que seuls le ou les premiers chapitres ont été prépubliés ? Rien n'est jamais sûr : certains succès d'édition au Japon n'ont pas décollé en France, tandis que des séries moins attendues ont su trouver leur public.

L'immense avantage pour le traducteur, c'est bien sûr le fait qu'il est alors beaucoup plus facile d'échanger avec l'auteur, que ce soit via l'éditeur français ou, privilège suprême, directement.

Bibliographie sélective

Yoshitoki Ôima, *A Silent Voice*, Ki-oon, 7 tomes, 2015-2016. Daruma d'Or Manga (Prix du jury). Série à succès sur le handicap et le harcèlement scolaire.

Kaori Tsurutani, *BL métamorphose*, Ki-oon, 5 tomes, 2019-en cours. Nominé, prix Konishi pour la traduction de manga en français 2020. Une belle histoire d'amitié transgénérationnelle.

Kenji Tsuruta, la série des *Emanon* (*Souvenirs d'Emanon*, *Errances d'Emanon*, *Mirages d'Emanon*, *Rêveries d'Emanon*), Ki-oon, 4 tomes indépendants, 2018-2020. Daruma d'Or du meilleur One Shot pour *Souvenirs d'Emanon*. Science-fiction contemplative.

Mizu Sahara, *Le Chant des souliers rouges*, Kazé, 6 tomes, 2017-2018. Un lycéen se reconstruit et combat les préjugés grâce au flamenco.

Itsuki Nanao et Nekokurage, *Les Carnets de l'apothicaire*, Ki-oon, 2021-en cours. Une héroïne féministe et cynique joue les détectives à la Cour intérieure.

Mitsu Izumi, *Magus of the Library*, Ki-oon, 2019-en cours. Fresque d'aventures autour de la tolérance et de l'amour des livres.

Cocoro Hirai et Kei Fujii, *Sous un ciel nouveau*, one shot, Ki-oon, 2018. Prix Asie de la critique ACBD. Recueil d'histoires graphiques touchantes.

... et une belle BD mystère à venir chez Glénat.

Traduire des mangas à quatre mains

Entretien avec Satoko Fujimoto
et Nathalie Bougon-Bastide,
mené par Miyako Slocombe

Si de nombreux traducteurs de manga travaillent seuls, certains traduisent aussi à quatre mains. C'est le cas de Satoko Fujimoto et de Nathalie Bougon-Bastide, sélectionnées pour l'édition 2021 du prix Konishi, et qui ont entamé leur collaboration il y a plus de dix ans. Nous avons voulu en savoir plus sur leur façon de travailler.

TransLittérature : Dans quelles circonstances avez-vous commencé votre collaboration ?

Nathalie Bougon-Bastide : La première fois qu'on s'est croisées, je crois que c'était à Angoulême, au Festival international de la bande dessinée, où en tant que coresponsable de l'espace manga, j'accompagnais un auteur japonais. Satoko avait aussi son ou ses auteurs et, entre deux chapiteaux appelés « bulles », alors que la neige avait créé une sacrée pagaille dans le festival, on a fait une bataille de boules de neige... Plus tard, en 2010, l'éditeur Kurokawa nous a proposé de travailler ensemble sur *Prince Eleven*. J'étais alors adaptatrice depuis quelques années déjà, pour Kurokawa, Delcourt, Milan, Cornélius.

TL : Concrètement, comment se passe votre travail ? Quelles sont les différentes étapes ?

Satoko Fujimoto : J'entame le travail et Nathalie l'achève. Ma langue maternelle est le japonais, ma traduction pure et simple ne suffit pas

pour restituer tous les effets et les émotions du manga d'origine auprès des lecteurs francophones. J'ai donc besoin de Nathalie, qui adapte ma traduction. Concrètement, voici les étapes de notre travail : avant toute chose, je lis attentivement le manga en question pour bien saisir son propos et son style. Ensuite, j'indexe tous les textes à traduire dans le sens de la lecture, de la première à la dernière bulle de la page, directement au stylo Bic dans le livre. J'indexe aussi les onomatopées. Puis, dans un fichier texte, je rédige la traduction et donne des indications pour les onomatopées. Quand des subtilités m'échappent, je laisse des notes à l'intention de Nathalie. En ce qui concerne les onomatopées, contrairement aux traducteurs qui travaillent seuls, je ne cherche pas à les traduire moi-même (sauf les classiques « tap tap » ou « cui cui » évidemment). N'étant pas bilingue en la matière, je ne ressens pas les effets sonores de la même manière que les francophones natifs. Je préfère donc indiquer « vent solitaire », « ambiance sinistre » ou « panique comique » et laisser Nathalie déployer son talent d'adaptatrice. Les traducteurs solos traduisent depuis une langue étrangère vers leur langue maternelle. Je fais l'inverse pour le manga. Je traduis des œuvres depuis ma langue maternelle (et encore, j'ai grandi en parlant un patois de la région de Tsugaru, dans le nord du Japon) vers une langue étrangère que j'ai apprise assez tardivement (j'ai commencé à la fac seulement, comme seconde langue étrangère). Il est donc impératif pour moi de connaître mes limites et d'avoir une relation de confiance avec mes partenaires adaptateurs.

N. B.-B. : Après réception de la traduction de Satoko, je reprends son texte avec le manga indexé à côté de moi, pour faire l'aller-retour texte/image. Je suis particulièrement attentive aux références culturelles, à l'humour, à la fluidité des dialogues, leur cohérence et leur compréhension car, au-delà même des différences de langue entre japonais et français, le lecteur peut être un peu perdu. Par exemple, il y a parfois des dialogues sans personnages apparaissant à l'image. Or, la langue japonaise a des termes spécifiques pour déterminer si c'est une fille ou un garçon qui s'exprime, ce qui n'est pas le cas en français. Donc je n'hésite pas à rajouter un prénom pour préciser qui parle à qui. Idem pour les onomatopées, j'adapte en m'inspirant

des onomatopées de BD francophones ou en en inventant à partir des sons, la langue française étant moins riche que la japonaise dans ce domaine. J'ai très souvent une liste de questions sur des points à préciser, que j'envoie à Satoko. Une fois ses réponses prises en compte, elle relit parfois l'adaptation, ça dépend des titres... et du temps dont on dispose ! Une fois cette étape terminée, j'envoie le fichier à l'éditeur.

TL : Vous arrive-t-il d'avoir des difficultés à vous mettre d'accord et si oui, dans quel(s) type(s) de situation(s) ?

N. B.-B. : Je ne crois pas qu'on ait jamais eu du mal à se mettre d'accord. Quand je prends un parti très différent de celui choisi par Satoko dans sa traduction, je le lui signale pour avoir son avis, et vérifier si c'est pertinent. On échange énormément, c'est très enrichissant. Nous avançons l'une et l'autre des arguments, qui nous permettent d'assumer ensemble tel ou tel choix. Ce qui compte, c'est que celui-ci se justifie.

S. F. : Pour l'instant, avec Nathalie, nous travaillons surtout pour des séries jeunesse, où la fluidité et le dynamisme des dialogues comptent généralement plus que la précision des détails. Je préfère donc indiquer tout ce que je peux dans mes notes et faire confiance aux choix de Nathalie. En revanche, le jour où nous nous occuperons de séries plus techniques destinées à un public adulte, comme le font d'autres adaptateurs, nous pourrions nous battre...

N. B.-B. : Ha ha ha ! À la perspective de nos futurs combats, toutes sortes d'onomatopées me viennent à l'esprit...

TL : Satoko, devez-vous vous en tenir à une version relativement littérale et explicative ou pouvez-vous vous permettre des libertés ? Y a-t-il des nuances particulièrement difficiles à transmettre ?

S. F. : Pour traduire, on doit forcément adapter plus ou moins. Une traduction purement littérale est assez rare, surtout dans un manga. Plus une expression est courante, plus elle s'éloigne de son sens lit-

téral. Un *otsukare-sama*, littéralement « vous êtes fatigué, mon cher », veut dire, selon le contexte, « on a bien travaillé », « bravo » ou « ciao ». Et même pour traduire un bloc de texte explicatif, je dois parfois tout réécrire pour que celui-ci tienne la route en français, car une traduction littérale serait tout simplement incompréhensible. En ce sens-là, je dois être inspirée. Mais je n'oublie jamais que le français n'est pas ma langue maternelle, il existe un mur infranchissable (que du moins je ne cherche pas à franchir). Par conséquent, lorsque je me permets des libertés (et ça m'arrive souvent), je note toujours à côté le sens littéral du texte pour l'adaptation, pour ne pas risquer de perdre les bases en voulant être créative à ma façon. En ce qui concerne les difficultés, j'ai des millions d'exemples, comme le tutoiement-vouvoiement qui fonctionne très différemment en japonais. Mais heureusement pour moi, j'ai la possibilité de recourir aux notes pour expliquer les subtilités et de laisser Nathalie ou d'autres adaptateurs partenaires se prendre la tête à ma place ! On échange aussi avec les éditeurs si nécessaire afin de faire le choix le plus adapté pour les lecteurs.

TL : Nathalie, adaptez-vous uniquement des textes japonais ou travaillez-vous dans d'autres langues ? Y a-t-il des difficultés récurrentes propres à l'adaptation du japonais vers le français ? Quels sont les avantages et les contraintes du format manga ?

N. B.-B. : Je n'adapte que des textes japonais. Concernant les difficultés, j'ai la chance de travailler avec des traductrices extraordinaires, dont le niveau de français n'a d'égal que la patience ! Néanmoins, il y a toujours des ajustements, des précisions à apporter, voire des changements profonds car certaines choses ne sont pas compréhensibles en français, ou ne « passent » pas. Par exemple, pour un personnage avec un accent d'Osaka, ressort comique japonais assez fréquent, il faut trouver un type de langage qui le démarque, mais ce n'est pas forcément un accent régional... Ça peut être un tic de langage, un parler carrément vulgaire. Il y a aussi les références culturelles, souvent à adapter, l'humour, également, car on ne rit pas tout à fait des mêmes choses... Et les onomatopées, qui sont un champ d'exploration à elles seules, que j'adore appro-

fondir car c'est sans fin. Les avantages du format manga : sans doute une plus grande liberté qu'avec un texte de roman. Je pense qu'on est moins assujéti à la version originale. Les inconvénients : la taille des bulles ! Parfois, il faut élaguer le texte, le scinder ou ruser pour faire rentrer les infos données en quelques kanjis, lesquels, une fois traduits, prennent plus de place – en effet, les caractères japonais sont très synthétiques dans leur forme, les phrases françaises beaucoup moins. Il y a aussi le fait que le dessin est moins figuratif que dans une certaine BD européenne, on est dans la pensée du personnage, dans l'ellipse, ce qui en japonais autorise les répétitions. Or, la langue française a horreur des répétitions. Elle a aussi une dimension très logique qui implique que, pour suivre les pensées du personnage, il faille remettre un peu d'ordre dedans.

Bibliographie sélective

- Cuvie, *En scène*, Kurokawa, 2016-en cours
Tatsuya Endô, *Spy Family*, Kurokawa, 2020-en cours
Mai Nishikata, *Game - Entre nos corps*, Akata, 2018-en cours
Okushô et Shizumu Watanabe, *Real account*, Kurokawa, 24 tomes, 2016-2021
Haruka Ono, *Aromantic (love) story*, Akata, 5 tomes, 2018-2019
Takeshi Ohmi, *Anus beauté*, Kurokawa, 2 tomes, 2016
Wakoh Honna, *Nozokiana*, Kurokawa, 13 tomes, 2012-2015
Gô Ikeyamada, *Je t'aime, Suzuki !!*, Kurokawa, 18 tomes, 2013-2017

Traduire des mangas en Italie

Entretien avec Asuka Ozumi,
mené par Miyako Slocombe

Asuka Ozumi est traductrice et éditrice de mangas en Italie. Nous lui avons posé quelques questions pour en savoir plus sur la situation du manga chez nos voisins transalpins.

TransLittérature : Quel est votre parcours, comment avez-vous été amenée à traduire des mangas ? Quels sont les éditeurs pour qui vous travaillez ?

Asuka Ozumi : Mes parents sont tous les deux japonais, mais je suis née et j'ai grandi à Milan. Je n'éprouvais aucune difficulté en japonais pour les conversations du quotidien, mais comme je ne maîtrisais ni les kanjis, ni le langage honorifique, j'ai choisi d'aller en section de japonais à l'université. Parallèlement à mes études, j'ai effectué des petits boulots de traduction et d'interprétariat, mais je n'étais pas particulièrement intéressée par l'idée de traduire des mangas. C'est après la naissance de mon fils aîné et l'obtention de mon doctorat, lorsque j'ai réfléchi à un métier que je pourrais faire de chez moi tout en m'occupant de mon fils, que j'ai pensé à la traduction de mangas et que j'ai envoyé mon CV à plusieurs éditeurs. J'avais l'impression qu'il serait plus facile de débiter dans le domaine du manga plutôt que celui des romans. Par chance, j'ai tout de suite eu du travail. J'ai traduit en freelance pour Kappa Edizioni, un petit éditeur, et pour de plus grosses maisons telles que Panini ou encore Star Comics. J'ai commencé avec des titres de type *Boys' Love* (mangas destinés à un lectorat féminin et mettant en scène des histoires d'amour entre garçons) et des *shônen*. Quelques années plus tard, j'ai été contactée par les éditions J-POP, qui cherchaient un responsable pour les droits

étrangers, et j'ai rejoint la maison. J'ai ensuite quitté J-POP et je m'occupe maintenant des droits étrangers chez Dynit Manga tout en étant directrice éditoriale de leur collection Dynit Showcase.

TL : Les traducteurs de manga sont-ils nombreux en Italie ? Est-ce un métier qui intéresse beaucoup les étudiants en langue japonaise, comme c'est le cas en France ?

A. O. : Je pense qu'il y a plus de traducteurs de mangas qu'autrefois. Le nombre d'universités où l'on peut apprendre le japonais a également augmenté ces vingt dernières années, et il me semble que la qualité des traductions s'est améliorée de manière générale. Le nombre de titres publiés chaque mois ne fait que croître, et le marché a besoin de traducteurs talentueux. Il est vrai que beaucoup d'étudiants en japonais veulent devenir traducteurs de mangas. Depuis l'an dernier, je suis responsable d'un séminaire de traduction de mangas à l'université de Bologne, et cette année, le nombre d'étudiants a doublé par rapport à l'année précédente.

TL : En Italie, peut-on vivre de la traduction de mangas ? En France, c'est possible, mais beaucoup de traducteurs cumulent d'autres activités (sous-titrage de dessins animés, interprétariat, etc.). D'autre part, la rémunération des traducteurs tend à stagner, voire à baisser avec l'apparition d'éditeurs « low cost » sur le marché.

A. O. : En moyenne, la rémunération des traducteurs de mangas en Italie est plutôt basse. D'après une enquête sur la traduction de mangas publiée en octobre dernier (<https://www.fumettologica.it/2020/10/tradurre-manga-indagine-condizioni/>), la rémunération est de l'ordre de 2 à 3 euros la page. Le tarif varie en fonction des éditeurs et des traducteurs, mais pour un ouvrage de 200 pages, si le traducteur a beaucoup de chance il pourra toucher 600 euros, et dans le pire des cas il ne gagnera que 300 euros¹. De plus, ces sommes sont sou-

¹ En France, pour un manga de 200 pages, un traducteur touchera en moyenne entre 820 et 1200 euros en droits d'auteur ainsi qu'un pourcentage lorsque l'avaloir est amorti (ndlr).

mises à l'impôt sur le revenu. Les moins de 35 ans doivent reverser 20 % de 60 % du montant total de leur rémunération, tandis que les plus de 35 ans reversent 20 % de 75 % de leurs revenus. Le coût de la vie est certes moins élevé qu'en France, mais avec ces tarifs, il faut traduire beaucoup pour vivre uniquement de la traduction de mangas. Si l'on convertit les chiffres en heures de travail, il est définitivement plus avantageux de faire de l'interprétariat ou du sous-titrage. Dans mon cas, la traduction de mangas ne représente que la moitié de mon travail, et à côté de cela je fais de l'interprétariat et j'enseigne le japonais. Cela va faire seize ans que je traduis des mangas, mais je n'ai pas constaté une seule fois la moindre hausse de tarif. Au contraire, la baisse est permanente. Et même si je refuse une commande parce que le tarif est trop bas, il y aura toujours quelqu'un pour accepter ces conditions. De plus, les éditeurs ne comprennent pas que pour fournir une bonne traduction, il faut non seulement une connaissance approfondie de la langue japonaise, mais aussi tout un savoir sur la culture de ce pays, et c'est un cercle vicieux dont il est difficile de sortir.

TL : Quel est le profil des lecteurs de mangas en Italie ?

A. O. : De même qu'en France, de nombreux dessins animés japonais ont été diffusés à la télévision italienne à partir de la fin des années 1970, et il n'est pas rare que des quadragénaires et des quinquagénaires aient grandi en regardant *Candy Candy*, *Lady Oscar* ou encore les dessins animés de robots issus des mangas de Gô Nagai. C'est aussi le cas chez les 20-30 ans. Depuis, les dessins animés japonais n'ont jamais cessé d'être diffusés. Les mangas ont été publiés à partir des années 1990, et aujourd'hui le nombre de publications est extrêmement important. Le profil des lecteurs s'est beaucoup élargi aussi. Parmi les bestsellers, on compte beaucoup de *shônen* classiques, mais il est également devenu possible de présenter des titres issus d'un marché de niche, ce qui aurait été inimaginable il y a encore quelque temps.

TL : En France, 2020 a été une année record pour le marché du manga, en particulier pour les grosses séries telles que *Naruto*, *Demon Slayer* ou encore *One Piece*. Qu'en est-il de la situation en Italie ?

A. O. : Ces derniers temps, on voit apparaître des mangas dans les classements hebdomadaires de ventes de livres publiés par les journaux italiens, dans la catégorie « littérature étrangère ». Chaque nouveau tome de *Demon Slayer*, *One Piece*, *My Hero Academia*, *L'Attaque des titans* ou *Dragon Ball Super* figure parmi les dix meilleures ventes lors de sa sortie. Il y a encore quelques années, les mangas étaient plutôt vendus dans les kiosques et les librairies spécialisées en bande dessinée, mais de nos jours, ils sont disponibles dans les librairies généralistes et présentés en rayon aux côtés des œuvres littéraires. Les mangas qui se vendent le plus sont les *shônen*, et s'ils sont adaptés en dessins animés à succès sur Netflix ou d'autres plateformes, ils deviennent à coup sûr des bestsellers.

TL : Vous êtes également directrice de la collection Showcase de l'éditeur Dynit, pouvez-vous nous parler de cette collection et en quoi consiste votre travail ? Quels sont vos critères pour choisir les mangas de la collection ?

A. O. : La collection Showcase est née au printemps 2018. Elle s'adresse à un lectorat adulte ayant des affinités pour le manga, le format est un peu plus grand que la moyenne (165 x 240 mm), le prix plus élevé, et les œuvres doivent être créatives et originales. Tant que les titres répondent à ces quatre conditions, je peux les choisir librement.

En entamant les négociations pour les droits dès 2017, je me suis rendu compte au fil de mes recherches qu'étrangement, les œuvres d'auteurs tels que Kyôko Okazaki, Kiriko Nananan, Moyoco Anno, Kan Takahama, Hideshi Hino ou encore Nishioka Kyôdai n'avaient pas encore été achetées. Alors que les éditeurs italiens sont attentifs en permanence au marché français, des titres extrêmement connus et parus depuis des années en France n'étaient toujours pas traduits en Italie. Les œuvres s'adressant au lectorat féminin étaient particulièrement peu nombreuses. Je choisis des mangas pour des lecteurs qui, comme moi, veulent autre chose que des titres grand public et sont à la recherche d'œuvres un peu originales.

TL : Vous traduisez également des romans et des scénarios de films.

Quelles sont pour vous les principales difficultés propres à la traduction de mangas ?

A. O. : Je traduis en effet toutes sortes de textes, mais surtout des mangas. C'est aussi ma zone de confort, celle où je me sens le mieux. Souvent, quand je lis des mangas traduits en italien, j'ai la sensation qu'il y a quelque chose d'artificiel. Je pense qu'il est très important que les répliques, c'est-à-dire les dialogues, soient naturels. Lorsque je traduis les répliques dans les bulles, je fais en sorte de les lire à voix haute pour vérifier qu'elles sonnent bien.

Ces derniers temps en Italie, on assiste régulièrement à des débats autour de la langue et du genre. Le japonais est une langue quasiment neutre, mais on doit la faire rentrer dans un moule masculin ou féminin en italien. J'ai été particulièrement attentive à ce point quand j'ai traduit *Black Box* de Shiori Itô².

TL : J'ai vu que vous aviez traduit une sélection des meilleures histoires du manga *Crayon Shinchan*³, qui est un titre plein de références culturelles proprement japonaises. Quelle a été votre approche : plutôt adapter les blagues et les références, ou plutôt laisser au maximum les références japonaises ? Le héros, Shinchan, a un langage très particulier, inventé par l'auteur, et qui est inséparable du personnage. Comment avez-vous transcrit ce langage si particulier ?

A. O. : *Crayon Shinchan* a été très difficile à traduire. J'ai conservé les références aux actrices et aux starlettes japonaises en mettant des notes de bas de page, mais pour les plaisanteries dont le but est de faire rire le lecteur, j'ai bien sûr été obligée d'adapter. La version des-

2 Paru sous le titre *La Boîte noire* en France aux éditions Philippe Picquier (traduction de Jean-Christophe Helary et Aline Koza, 2019), *Black Box* est le témoignage de la journaliste Shiori Itô : pour tenter de faire changer les mentalités au Japon, elle revient sur le viol qu'elle a subi.

3 Cette édition est inédite en français, mais la série a été éditée sous le titre *Shinchan* aux éditions J'ai lu (tomes 1 à 15, traduction de Satoko Fujimoto et Éric Cordier) avant d'être reprise par Casterman sous le label Sakka (tomes 16 à 38, traduction de Satoko Fujimoto et Anthony Prezman pour le tome 16, puis Satoko Fujimoto et Aurélien Estager).

sin animé du manga a été diffusée autrefois à la télévision en Italie, et le doublage était assez travaillé. Même la façon qu'a Shinnchan de dire « papa » et « maman » était traduite d'une manière particulière, et pour ne pas trahir complètement les attentes des lecteurs, je me suis appuyée, dans une certaine mesure, sur le dessin animé.

Dans le manga, on voit apparaître une pizzeria qui s'appelle, en version originale, « Torebiâno chiccholîna ». Comme il s'agit d'une pizzeria, l'auteur a choisi un nom qui sonne italien, mais « chiccholîna » est la transcription en alphabet katakana de « Ciciolina », qui est le nom d'une célèbre actrice de films pornographiques. J'ignore si la référence est volontaire, mais le fait de conserver « Ciciolina » produit un effet plus comique pour les lecteurs italiens que japonais. S'il n'est pas nécessaire de trop adapter certains passages, il y en a d'autres où l'éditeur et moi avons dû nous casser la tête.

TL : Y a-t-il un auteur ou un manga que vous avez particulièrement aimé traduire, et si oui pourquoi ?

A. O. : Je traduis justement un manga qui me passionne en ce moment : il s'agit de *La Lanterne de Nyx* de Kan Takahama⁴. C'est une œuvre qui se passe au Japon et en France, et j'apprends beaucoup de choses en faisant des recherches, cela m'amuse beaucoup. Comme je ne connais pas du tout la langue française, le fait d'identifier et de vérifier la bonne orthographe des patronymes et des toponymes écrits en alphabet katakana me demande beaucoup d'efforts, et c'est une traduction qui me prend plus de temps que les autres titres sur lesquels je travaille.

Le titre qui m'a paru le plus intéressant en termes de processus de traduction est peut-être *Une femme et la guerre*, ouvrage qui comprend la nouvelle éponyme de Ango Sakaguchi et son adaptation en manga par Yôko Kondô⁵. Maria Teresa Orsi, traductrice italienne du *Dit du Genji* et ex-professeure à l'université de Rome, a traduit la nouvelle de

4 Manga en cours de parution en France depuis 2019 aux éditions Glénat (traduction de Yohan Leclerc).

5 L'ouvrage est sorti en version française en 2019 aux éditions Philippe Picquier (traduction de Patrick Honnoré).

Ango Sakaguchi, et je me suis chargée de traduire l'adaptation en manga. J'ai repéré les parties où le manga reprend exactement le texte original, cherché méticuleusement les différences subtiles, et essayé de retranscrire correctement tout cela en italien. Je citerais également *L'Amant* de Kan Takahama, que j'ai traduit en me référant à la traduction italienne du roman de Marguerite Duras, au manga en japonais et à l'original en français. Même si je ne maîtrise absolument pas la langue française (rires)⁶.

TL : Pour finir, pourriez-vous nous indiquer les références de quelques mangas que vous avez traduits ?

A. O. : Les œuvres qui m'ont particulièrement marquée sont les suivantes :

Kiriko Nananan, *Blue* (publié en France aux éditions Casterman, coll. Sakka, trad. Corinne Quentin, 2004)

Machiko Kyô, *Cocoon* (inédit en France)

Akane Torikai, *Saturn Return* (inédit en France)

Hideshi Hino, *Hell Baby* (inédit en France) et *Panorama de l'enfer* (publié en France aux éditions IMHO, trad. Satoko Fujimoto et Éric Cordier, 2012)

Minetarô Mochizuki, *Tokyo Kaido* (publié en France aux éditions du Léopard Noir, trad. Miyako Slocombe, 3 tomes, 2017)

Je crois que vous avez traduit la version française. J'ai fondu en larmes pendant que je le traduais.

Et, en littérature, je citerais :

Shiori Itô, *La Boîte noire* (publié en France aux éditions Philippe Picquier, trad. Jean-Christophe Helary et Aline Koza, 2019)

Yoru Sumino, *Je veux manger ton pancréas* (inédit en France)

⁶ L'entretien a été mené en japonais.

Traduire un manga « culte »

Fédoua Lamodière

Traductrice de mangas depuis vingt ans, Fédoua Lamodière travaille notamment pour les éditions Pika, Ki-oon, Kazé ou encore Glénat. Elle a traduit de nombreux mangas immensément populaires et a une prédilection pour les shōnen.

J'ai plongé dans le monde merveilleux de la traduction au tout début des années 2000, un peu par hasard, un peu parce que je me suis toujours passionnée pour les langues vivantes. En 2002, alors que j'avais à peine un an de métier et que j'étais toujours étudiante en japonais, j'ai été chargée de la retraduction d'une œuvre mondialement connue, accessoirement mon manga préféré : *Dragon Ball* d'Akira Toriyama, initialement publié par les éditions Glénat entre 1993 et 2000. Il se trouve que la toute première édition présentait plusieurs points problématiques : pas mal de censure dans les premiers tomes, une adaptation très libre qui gommait les spécificités des personnages et des noms pour la plupart hérités de la traduction du dessin animé diffusé à la télévision dans les années 1980.

Comme il s'agissait d'une nouvelle traduction, j'ai voulu proposer une version plus proche du texte original, en conservant les noms des personnages ainsi que de nombreux termes identiques au japonais. À l'époque, j'étais débutante et c'était à mes yeux le meilleur moyen d'être fidèle à la version d'origine. Or, après plusieurs années (décennies ?) dans la traduction, mon regard a changé peu à peu : je pense à présent que pour transmettre efficacement la volonté d'un auteur, le traducteur doit recourir le plus souvent possible à l'adaptation pour que l'expérience de lecture en français soit similaire à ce

que peuvent expérimenter les lecteurs japonais. Et cela passe par l'adaptation d'une bonne partie des noms s'ils contiennent des jeux de mots ou des références importantes. Oui, mais voilà : *Dragon Ball* est devenu un manga « culte ». Les noms des personnages, le lexique propre à la série comme les techniques d'attaque des protagonistes ou encore les différents objets et inventions qui parsèment l'œuvre, sont profondément ancrés dans la pop culture en France et ont acquis un statut qui leur confère une aura particulière : ils sont quasiment intouchables ! Pour ne pas dérouter les lecteurs, les traducteurs préfèrent donc conserver un lexique qui s'est imposé internationalement au fil des ans, car adapter ces termes connus de tous serait un exercice bien périlleux.

Prenons par exemple le peuple de guerriers extraterrestres dont est originaire le héros : les Saiyans. Le terme Saiyan, サイヤ人 en japonais, est une anagramme du mot *yasai* qui signifie légume. Et effectivement, tous les membres de ce peuple portent des noms de légumes : Vegeta (*vegetable*), Kakarotto (*carrot*), Raditz (*radish*), etc. Il est donc nécessaire d'expliquer en français d'où vient le mot Saiyan et pour ce faire, j'ai eu recours à la fameuse note de traduction avec astérisque. C'est une solution qu'affectionnent certains lecteurs, mais qui est peu satisfaisante du point de vue de l'éditeur, car les notes de bas de page coupent la lecture et la rendent moins fluide. Alors on serait tenté d'oser adapter le mot Saiyan pour que le lecteur français saisisse le jeu de mots immédiatement, tout comme le lecteur japonais. Pourquoi ne pas traduire Saiyan par Gumeléén, anagramme de « légume » adapté en gentilé ? Cette solution paraît inconcevable, presque ridicule, tellement le terme Saiyan est désormais ancré dans l'imaginaire collectif des fans de *Dragon Ball*. Mais si le terme avait été traduit ainsi dès son arrivée en France, dans les années 1990, sa réception aurait sans doute été différente. Je cite souvent les noms des Pokémon, qui ont été popularisés sous leurs noms traduits (Carapuce, Salamèche, Bulbizarre) et non sous leurs noms japonais, qui n'évoquent rien à un non-japonisant (Zénigame, Hitokage, Fushigidane). Le public n'ayant pas été habitué aux noms originaux, il n'avait pas de point de comparaison et le nom adapté s'est imposé de lui-même.

Autre exemple pour revenir à *Dragon Ball* : le maître de Son Goku

s'appelle Kame Sennin (ermite des tortues), adapté en Tortue Géniale en France dès les années 1980. Là, c'était l'inverse : dans ma traduction, j'ai dû insister pour ne pas conserver Tortue Géniale, car cette adaptation n'était à mon sens pas satisfaisante. Avec le recul, je ne suis pas non plus satisfaite d'avoir gardé Kame Sennin, mais à mon avis, il était important de conserver le mot *kame* (tortue), car il est employé à diverses reprises dans l'univers de *Dragon Ball* et notamment pour la technique emblématique de la série : le Kame Hame Ha. Cette vague d'énergie est un jeu de mots entre le terme « tortue » et une lignée de rois hawaïens nommés Kamehameha. Là encore, le nom de cette technique est devenu tellement culte qu'on ne pourrait pas imaginer le traduire. Et pourtant, s'il fallait traduire Kame Sennin par Tortue Géniale, il faudrait envisager de changer le nom du Kame Hame Ha pour y inclure un jeu de mots avec « tortue ». Quand je suis d'humeur badine, je propose « Tortue Rlu Tutu » pour que le public français puisse se rendre compte du côté comique du nom original. (En plus, il y a le même nombre de syllabes, détail cher à mon cœur.)

On pourrait débattre des heures de l'utilité de traduire des noms propres mais encore une fois, le rôle du traducteur est d'être le messager de l'auteur original et de trouver tous les stratagèmes possibles pour que le texte final propose l'expérience la plus similaire possible au message qu'il a souhaité faire passer à travers son histoire. L'une des grandes forces de *Dragon Ball*, c'est d'avoir réussi à donner une certaine classe aux personnages tout en les rendant attachants alors qu'ils s'appellent Petite Flûte (Piccolo), Omelette au Crabe (Ten Shin Han) ou encore Ravioli Grillé (Chaozu). Akira Toriyama a choisi volontairement ces noms pour faire sourire les lecteurs japonais. Les lecteurs français, eux, ignorent que Gohan, le fils de Son Goku, s'appelle en réalité Bol de riz. Et c'est un peu dommage, car c'est se couper de tout un pan de compréhension du manga que de conserver trop de noms littéraires. Les traducteurs en mal d'adaptation devront donc opter pour des mangas moins connus du grand public afin de laisser libre cours à leur imagination !

Bibliographie sélective

- Akira Toriyama, *Dragon Ball*, Glénat, 42 tomes, 2003-2008
Riku Sanjô et Kôji Inada, *Dragon Quest - La Quête de Dai*, Delcourt-Tonkam, 37 tomes, 2007-2013
Jun Mochizuki, *Pandora Hearts*, Ki-oon, 24 tomes, 2010-2016
Naoko Takeuchi, *Sailor Moon*, Pika Édition, 12 tomes, 2012-2014
Nakaba Suzuki, *Seven Deadly Sins*, Pika Édition, 41 tomes, 2014-2021
Kotono Katô, *Altaïr*, Glénat, 23 tomes, 2014-en cours
Rumiko Takahashi, *Ranma ½*, Glénat, 20 tomes, 2017-2021
Chie Inudô, *Reine d'Égypte*, Ki-oon, 7 tomes, 2017-en cours
Kamome Shirahama, *L'Atelier des Sorciers*, Pika Édition, 8 volumes, 2018-en cours
Gege Akutami, *Jujutsu Kaisen*, Ki-oon, 16 tomes, 2020-en cours

Patrick Honoré en quelques titres

par Corinna Gepner

Il semblait impossible de ne pas faire apparaître dans notre dossier le nom de Patrick Honoré, grand spécialiste du manga et du Japon. Comme il n'a pas pu y participer directement, nous avons souhaité proposer au moins un renvoi à quelques-uns de ses entretiens en ligne. Deux d'entre eux concernent plus spécifiquement le manga, que Patrick Honoré traduit depuis de nombreuses années. Le troisième élargit le propos à la littérature japonaise dans son ensemble. Ces renvois sont suivis d'une courte bibliographie établie par Patrick.

De Patrick Honoré, quelques interviews en ligne :

<http://konishimanga.fr/2017/06/04/interview-exclusive-de-patrick-honore/>

<https://www.mcjp.fr/fr/bibliotheque/la-lettre-de-la-bibliotheque-n48>

<https://issuu.com/zoomjapon/docs/zoom78-fev2018/6> (entretien entre Patrick Honoré et Thibaud Desbief)

Bibliographie sélective établie par Patrick Honoré :

Yumi Tamura, *Don't Call It Mystery (Mystery to iu nakare)*, Noeve Grafx, 7 tomes, en cours, 2021-

Jirô Taniguchi, *Le Journal de mon père (Chichi no koyomi)*, Casterman, à paraître en 2021 (retraduction)

Yôko Kondô, *Une femme et la guerre (Sensô to hitori no onna)*, d'après Ango Sakaguchi, Picquier, 2019

Minako Sugiura, *Miss Hokusai (Saruberi)*, Picquier, 2 tomes, 2019 (avec Ryôko Sekiguchi)

Osamu Tezuka, *Barbara*, Delcourt, 2018 (avec Jacques Laloz)

Ryô Sumiyoshi, *Centaures (Jinba)*, Glénat, 6 tomes, 2018-2021
Moto Hagio, *Le Cœur de Thomas (Tôma no shinzô)*, Kazé, 2012 (avec Ryôko Sekiguchi)
Osamu Tezuka, *Ma vie Manga (Boku no manga jinsei)*, Kana, 2010
Shigeru Mizuki, *Nonnonbâ (Nonnonbâ to ore)*, Cornélius, 2006, Prix du Meilleur album au festival d'Angoulême 2007
Osamu Tezuka, *Histoires pour tous (Tezuka The Best)*, Delcourt, 20 tomes, 2006-2011

Éditer des mangas

Entretien avec Sylvie Neiryck,
mené par Miyako Slocombe

Sylvie Neiryck est responsable éditoriale au sein des éditions Kana (Dargaud-Lombard). Interlocutrice privilégiée des traducteurs, elle joue un rôle essentiel dans la chaîne de fabrication d'un manga. Nous l'avons interrogée sur les divers aspects de son métier.

TransLittérature : En quoi consiste, dans les grandes lignes, votre travail en tant que responsable éditoriale ? Êtes-vous spécialisée dans un genre de manga en particulier ?

Sylvie Neiryck : En résumé, je dirais que l'essence de mon travail est de coordonner, guider, inspirer le travail de tout le monde pour que le manga en version française arrive entre les mains des lecteurs sous la forme la plus parfaite possible.

Le travail de responsable éditoriale commence lorsqu'on a obtenu la licence d'un titre auprès de l'éditeur japonais. Les différentes étapes sont la demande du matériel, le lancement, le travail et le suivi de la maquette de couverture avec un.e graphiste et sa validation auprès de l'ayant droit japonais, le lancement et le suivi de la traduction auprès d'un.e traducteur.trice, la correction des textes avec l'aide d'un.e correcteur.trice professionnel.le, le lancement du lettrage et les vérifications de celui-ci, ainsi que les vérifications techniques avec le département fabrication, avant et après impression.

Au sein de l'équipe éditoriale Kana, nous ne sommes pas vraiment spécialisés par genre, même si certaines affinités se dessinent, voire carrément des coups de cœur. Par exemple, les *shōjo* vont attirer na-

turellement ma collègue Élodie Romy, également responsable éditoriale. De mon côté, les *seinen* – *Urasawa forever* ! – et les mangas de nos collections *Sensei* et *Made in* (Inio Asano, Leiji Matsumoto, Taiyô Matsumoto, etc.) me tenteront davantage. Ce qui ne m'empêche pas de m'occuper du très beau *shôjo Jardin secret* (Ammitsu, trad. Aline Kukor), tandis qu'Élodie suit *Boruto* (Ukyô Kodachi [scénario], Mikio Emoto et Masashi Kishimoto [dessin], trad. Misato Railard) ou le *Club des divorcés* de Kazuo Kamimura (trad. Samson Sylvain) – à titre d'exemples. De son côté, Caroline Truong, ma collègue assistante éditoriale, coordonne tout aussi bien les aventures de la plus célèbre des judokas nippones dans *Yawara* (Naoki Urasawa, trad. Thibaud Desbief) que le *seinen* bien délirant *Bucket List of the Dead* (Haro Asô [scénario] et Kôtarô Takata [dessin], trad. Sophie Lucas). Le partage des séries dans l'équipe se fait en concertation. En gros, tous les univers nous intéressent ! Et la curiosité est finalement une grande force motrice dans notre métier !

TL : Quelles sont les différentes étapes de vos échanges avec les traducteurs-adaptateurs lors de la traduction d'un manga ?

S. N. : On laisse carte blanche au traducteur que l'on a choisi pour traduire le manga. Son texte passe ensuite à l'étape de correction avant de revenir au traducteur, qui a tout le loisir de réagir aux corrections mises en évidence, de répondre aux questions, de compléter les éventuels oublis ou de changer la formulation d'une phrase à la suite d'une remarque judicieuse. Le texte est finalisé par nos soins pour le lettrage et on échange avec le traducteur si des questions qui n'auraient pas été soulevées par le correcteur se posent encore. Une seconde correction est effectuée après le lettrage. Cette étape n'est pas supervisée par les traducteurs pour des raisons de timing, mais, majoritairement, il est question ici de fautes d'orthographe ou de grammaire qui seraient passées entre les mailles du filet de la première correction, ou bien de typographie. S'il reste des questions de fond ou de contexte à ce stade, nous revenons vers le traducteur. C'est un travail de bonne collaboration entre spécialistes à chaque maillon de la chaîne qui permet d'aboutir à un texte complet, fidèle, correct et fluide.

TL : Comment les traducteurs sont-ils recrutés chez Kana ? Quelles sont pour vous les principales qualités requises pour un traducteur-adaptateur ?

S. N. : Chez Kana, nous travaillons avec des collaborateurs qui se chargent à la fois de la traduction du japonais vers le français et de l'adaptation en français. Nous avons par le passé déjà expérimenté la collaboration avec un binôme traducteur-adaptateur, mais c'est assez compliqué. Pour que cela fonctionne, il faut vraiment que le binôme s'entende à merveille. À l'aide d'un test de traduction, nous faisons attention à ce que le candidat à la traduction ait, bien évidemment, un niveau de connaissance de la langue japonaise suffisant pour comprendre et traduire efficacement et fidèlement les séries, mais aussi à ce que l'adaptation en langue française soit impeccable. Les qualités requises sont, bien sûr, la bonne compréhension de la langue japonaise dans toutes ses subtilités et nuances ainsi que de la culture japonaise, mais aussi un très bon niveau de français, nécessaire à la restitution du propos du manga original sans l'affaiblir, tout en l'adaptant aux exigences et aux usages de la langue française. Enfin, la curiosité, l'enthousiasme et la souplesse sont des qualités vitales pour bien entrer dans l'univers d'un auteur japonais, d'un manga, d'un style, pour s'y fondre, en extraire la moelle, l'analyser et restituer en français aussi bien le sens que l'ambiance de la série ou du one-shot.

TL : Avez-vous constaté, au fil des années, une évolution dans le profil des traducteurs ou dans leur façon de traduire ? Quant à vous, votre façon d'aborder les traductions a-t-elle changé avec le temps ?

S. N. : Déjà, le nombre de traducteurs a considérablement augmenté. Le succès du manga n'y est évidemment pas pour rien. Certains lecteurs de mangas dans leur enfance sont devenus des passionnés de culture japonaise, ont appris la langue et ont souvent effectué des séjours au Japon. Dès lors, ils proposent naturellement leurs services pour traduire de nouvelles séries, qui vont continuer à alimenter leur passion. Finalement, n'est-ce pas le rêve de chacun de pouvoir concilier travail et passion ?

En ce qui concerne le travail de traduction, je dirais qu'Internet a facilité les choses, car le réseau regorge de sources d'informations. Il n'est plus impératif de se rendre en bibliothèque pour vérifier des termes spécifiques ou croiser les informations. Je me rappelle la difficulté de traduire et de vérifier les premiers tomes de *Yu-Gi-Oh !* de Kazuki Takahashi (trad. Sébastien Gesell), notamment avec ses multiples cartes de jeu et ses définitions. La chose serait plus aisée aujourd'hui.

En outre, la connaissance de la culture japonaise s'est plus largement répandue dans la société grâce notamment aux mangas, aux animes, aux dramas et aux habitudes japonaises qui sont parvenues jusqu'à nous. Si, il y a 20 ans, on devait expliquer à nos lecteurs ce qu'était un bentô, de nos jours ce n'est plus nécessaire. Donc, je dirais que ce sont les questionnements qui ont un peu évolué, mais nous gardons les mêmes exigences de qualité et le souci de la clarté et du naturel du propos dans son rapport image-texte.

TL : Comment se passe le travail avec les correcteurs ? Interviennent-ils beaucoup ?

S. N. : Le niveau d'intervention des correcteurs dépend du niveau de la traduction et des exigences de la série. Si certains traducteurs ont des soucis avec la concordance des temps, par exemple, il y aura forcément plus de corrections de ce type. Si un traducteur a parfois du mal à trouver le bon mot, le correcteur va l'y aider en formulant des suggestions. Encore une fois, le but est d'améliorer le texte, donc certaines suggestions seront retenues, d'autres pas, car elles s'éloignent du sens du texte original japonais. Il se peut aussi que la réflexion fasse surgir une troisième formulation plus adéquate. La plupart des traducteurs nous font des retours très positifs sur les corrections. Parfois, quand le traducteur a passé un long moment le nez dans sa traduction, il est moins évident pour lui de prendre du recul sur son texte et de formuler les choses plus simplement, plus naturellement ou bien de trouver le mot qui va résumer toute une idée.

TL : Intervenez-vous, vous aussi, dans les choix de traduction ? Y a-

t-il parfois des points de désaccord avec les traducteurs ou les correcteurs ?

S. N. : Tout se passe en conciliation ! Notre rôle au sein de l'édition Kana est aussi parfois de trancher quand l'avis du traducteur et celui du correcteur divergent. Mais cela se passe bien ! Comme, selon l'adage, *traduire*, c'est de toute façon *trahir*, je dirais que notre travail à tous est fait de compromis. Et, en Belgique, on est habitués à la culture du compromis !

La langue japonaise étant redondante par moments tandis que la langue française n'aime pas les répétitions, on essaie d'affiner le style. Nous travaillons finalement tous dans le même sens, avec le même but : fournir un texte clair, bien formulé, fidèle à l'original et exempt de fautes, que les lecteurs vont prendre plaisir à lire... en quelques dizaines de minutes !

TL : L'ayant droit japonais a-t-il un droit de regard sur les traductions ? Lui arrive-t-il d'intervenir, ou vous arrive-t-il de le solliciter ?

S. N. : Sur le papier, ils pourraient avoir un droit de regard, mais, dans la pratique, on n'a que très rarement reçu des demandes ou des consignes particulières. Pour la série *Atom the beginning* (Masami Yûki [scénario] et Tetsurô Kasahara [dessin], trad. Miyako Slocombe) qui touche, de façon brillante, à l'univers d'Astro Boy d'Osamu Tezuka, on doit soumettre à l'ayant droit japonais tous les noms propres choisis, à chaque album. Mais il s'agit finalement d'une formalité, car aucun terme n'a jamais suscité la moindre objection de leur part. Nous avons toujours eu, chez Kana, le souci de restituer fidèlement les textes originaux et de respecter les séries créées par les auteurs japonais, et cela depuis presque vingt-cinq ans. Les éditeurs japonais le savent et nous accordent leur confiance. Ce qu'ils regardent de plus près, ce sont les maquettes des couvertures et les textes qui y figurent s'ils sont différents de l'original. Toutefois, là encore, il est assez rare que nous devions les solliciter.

TL : Y a-t-il des titres ou des séries sur lesquels vous avez particulièrement aimé travailler ? Si oui, pour quelles raisons ?

S. N. : Oh, la question difficile ! Chaque série représente un petit défi différent, mais c'est ça qui est passionnant et qui fait que l'on n'est jamais dans la routine ! On passe d'un univers à l'autre, de titres de Inio Asano à *Yuyu hakusho* de Yoshihiro Togashi (trad. Sébastien Gesell) ! C'est très varié. Je me demande si ce ne sont pas les séries les plus compliquées, celles qui nous ont donné du fil à retordre, dont on se souvient particulièrement et qui nous donnent le plus la satisfaction d'avoir pu apporter notre petite pierre à l'édifice. Mes collègues pourraient parler longuement de *Gintama* de Hideaki Sorachi (trad. Pascale Simon [tomes 1 à 12], Frédéric Malet [tomes 13 à 35], Rodolphe Gicquel [tomes 36 à 64]) : les jeux de mots de cet auteur, ses références à la culture japonaise et son univers déjanté en font un des titres les plus compliqués à traduire et adapter. Je citerais *Master Keaton* de Naoki Urasawa (trad. Thibaud Desbief), foisonnant de termes techniques liés à l'archéologie, la géologie, l'histoire de l'art, etc. *Moriarty* de Hikaru Miyoshi et Ryôsuke Takeuchi (trad. Patrick Honnoré) avec ses textes alambiqués mélangeant langage peu soutenu, ambiance victorienne et anachronismes. Ou encore *Death Note* de Takeshi Obata et Tsugumi Ohba (trad. Myloo Anhmet [tomes 1 à 7], Shinya Seto [tomes 8 à 12], Guillaume Abadie [tome 13]) avec ses phrases à rallonge, multipliant les compléments, pas faciles à caser dans les bulles ou simplement hors dessin et que j'ai retrouvé avec grand plaisir en travaillant, quinze ans après l'arrêt de la série, sur le volume inédit *Death Note : Short Stories* (trad. Thibaud Desbief). Pour l'instant, c'est l'excellent *shônen Mission : Yozakura Family* de Hitsuji Gondaira (trad. Frédéric Malet) qui m'enthousiasme pour son action délirante, son dessin dynamique, ses dialogues ciselés et ses multiples personnages extrêmement bien typés et terriblement attachants.

Les éditions du Lézard Noir, passerelle vers un Japon loin des clichés

Miyako Slocombe

Si le manga garde encore chez certains l'image d'une production industrielle aux antipodes de la « culture », la diversité des ouvrages disponibles aujourd'hui en français est telle que le regard a beaucoup évolué. Le Lézard Noir faisant assurément partie des éditeurs qui ont rendu possible cette avancée, nous avons tenu à présenter ici son travail et la spécificité de ses choix éditoriaux.

Les éditions du Lézard Noir ont été fondées par Stéphane Duval en 2004. Au départ, sa volonté était d'explorer les avant-gardes japonaises à travers les livres, ce qui explique qu'il ait d'abord privilégié des auteurs à la croisée de différents médiums : les artistes contemporains Makoto Aida et Akino Kondoh, le mangaka et illustrateur Maruo Suehiro...

Sa ligne éditoriale, définie à l'origine comme se situant quelque part « entre romantisme noir, avant-garde et japonisme décadent », s'est peu à peu diversifiée : quelques années plus tard, il crée les éditions du Petit Lézard, qui proposent des livres jeunesse, et se lance également dans les livres d'art.

Dans les mangas qu'il publie, Stéphane Duval s'efforce de montrer un « autre Japon » : celui des laissés-pour-compte de la bulle économique, par exemple, avec *Le Vagabond de Tokyo* de Takashi Fukutani (2009), comédie dramatique racontant les déboires d'un loser qui n'a « ni job, ni thune, ni nana », sorte de miroir de l'auteur lui-même.

On retrouve ce Japon de la marge, celui des quartiers périphé-

riques et des exclus, dans le recueil d'histoires courtes *Poissons en eaux troubles* de Susumu Katsumata (2013), où apparaissent des employés d'une centrale nucléaire, des créatures issues du folklore et des personnages un peu perdus ou en marge de la société.

Par ailleurs, une grande partie des ouvrages du Lézard Noir sont accompagnés de postfaces permettant une remise en contexte et facilitant la compréhension pour les lecteurs français qui n'ont pas forcément toutes les clés pour appréhender pleinement les œuvres.

En 2015, Stéphane Duval publie *Chiisakobé*, de Minetaro Mochizuki, manga adapté de la nouvelle éponyme de Shûgorô Yamamoto et racontant l'histoire d'un charpentier qui perd ses parents et son entreprise familiale dans un incendie. Le manga, d'une finesse graphique admirable, rencontre un grand succès critique et public.

L'éditeur continue de faire découvrir aux lecteurs un Japon authentique et loin des idées reçues avec des œuvres comme *La Cantine de minuit* de Yarô Abe (2017-série en cours), qui rassemble de brèves histoires se passant dans un petit restaurant ouvert de minuit à sept heures du matin, et qui tournent toujours autour d'un plat.

Depuis quelques années, l'éditeur publie de plus en plus de jeunes auteurs (Keigo Shinzô, Yukiko Gotô, Tsuchika Nishimura, etc.) et continue parallèlement à explorer la bande dessinée de patrimoine avec des auteurs cultes des années 1970 tels que Kazuo Umezu, et des autrices moins connues mais non moins talentueuses comme Miyako Maki, dont les portraits de femmes fortes et romantiques sont d'une modernité étonnante.

De même, il édite à partir de 2018 la série *Stop !! Hibari-kun !* de Hisashi Eguchi, une comédie des années 1980 mettant en scène un lycéen qui va s'installer chez l'ami de jeunesse de sa défunte mère et découvre que non seulement celui-ci est un yakuza mais que Hibari, sa charmante fille, est en fait un garçon. Le manga, sublimé par la traduction hilarante d'Aurélien Estager, à qui l'éditeur a laissé, comme il le fait toujours, une liberté quasi absolue, a remporté le Prix Konishi pour la traduction de manga japonais en français en 2020.

Le catalogue du Lézard Noir s'est élargi au fil du temps, et il est surprenant de constater à quel point, malgré sa diversité, il garde

une cohérence totale. À l'instar des éditions Cornélius, IMHO ou Sakka (Casterman), ses publications permettent d'élargir la réception du manga en France et nous ne pouvons qu'encourager les lecteurs à aller jeter un coup d'œil à leur catalogue.

Note : Toutes les œuvres citées ont été traduites par Miyako Slocombe, à l'exception de *Stop !! Hibari kun !*, traduite par Aurélien Estager.

Le Renard doré, une librairie qui aime le Japon

Portrait de Mickaël Brun-Arnaud, libraire engagé,
par Corinna Gepner

Mickaël Brun-Arnaud est le cofondateur et le gérant d'une très belle librairie spécialisée dans la littérature japonaise et le manga, Le Renard doré¹. Son objectif : faire découvrir le manga à de nouveaux publics et mettre en avant des œuvres fortes et innovantes.

Quand il a ressenti le besoin de se reconvertir professionnellement, Mickaël Brun-Arnaud a immédiatement pensé à la librairie. Féru de littérature japonaise et de manga, ce psychologue de profession a décidé d'ouvrir un lieu convivial, qui accueille et réunisse toutes les générations. Le manga, en effet, lui avait trop souvent paru réservé à un public de jeunes initiés, majoritairement masculin, qui fréquentait des librairies intimidantes, parfois même dissuasives pour les profanes.

D'emblée, donc, il a cherché à créer un espace ouvert, à la décoration judicieusement pensée, avec une équipe en grande partie féminine – histoire de rappeler un fait connu mais partiellement ignoré : la prédominance du lectorat féminin dans la littérature manga. Et pour faciliter l'accès à cet univers si abondant et si varié, il a abandonné le classement habituel par éditeur pour adopter un classement thématique, plus propre selon lui à permettre à ses clients de s'orienter.

Désireux de casser les codes et les clichés, il a fait le choix de s'écarter du *shōnen nekketsu* (mettant en scène un héros exalté qui

1 Située 45, rue Jussieu – 75005 Paris (<https://boutique.lerenarddore.fr>).

s'engage dans une quête à la force de ses poings) et de mettre en avant des pans moins représentés du manga, notamment le manga pour adultes. Il relève, en effet, que le manga reste encore souvent une lecture d'enfance et d'adolescence, et que le passage au corpus adulte peine à s'effectuer. Sensible à la façon dont certains mangakas mettent en scène les thématiques sociales et les enjeux liés à l'acceptation de la différence, il s'efforce de les faire mieux connaître, s'aidant pour ce faire d'Instagram comme d'un outil de promotion. Cette veine progressiste s'exprime aussi au travers de schémas visuels et narratifs renouvelés, qui ouvrent d'autres horizons au genre du manga. Parmi les exemples qu'il cite à ce propos : le travail de l'éditeur Akata, dont *Éclat(s) d'âme*, de Yûki Kamatani (trad. Aurélien Estager, 2018), entre autres, lui semble représentatif de cette sensibilité nouvelle à la différence par son traitement narratif et visuel de l'homosexualité ; ou la série *Minuscule*, de Takuto Kashiki (trad. Fédoua Lamodière, éd. Komikku, 2015-2020), qui fait partie à ses yeux de ces œuvres inclassables qui s'emparent de questions essentielles, ici, notamment, le deuil et la reconstruction.

Interrogé sur les questions de traduction – Mickaël Brun-Arnaud ne lit ni ne parle le japonais –, il souligne que le manga est une œuvre dont la traduction exige des compétences littéraires. Parmi les points qui lui semblent essentiels : le rendu de la trame narrative, l'enchaînement des phrases, la continuité du sens. Dans ce secteur éminemment commercial, où le manga tend de plus en plus à devenir un produit que l'on doit publier au plus vite, l'éditeur a une responsabilité majeure en termes d'exigence et de qualité. Ce qui implique de porter toute l'attention voulue à la traduction, de travailler avec des traducteurs professionnels et compétents, de les rémunérer correctement... En tant que libraire, il est loin d'être indifférent au sort des traducteurs et à leurs conditions de travail, puisque c'est précisément ce qui fonde la qualité des ouvrages qu'il aura à cœur de faire lire.

Il apprécie d'autant plus les éditeurs qui mettent en avant la traduction et les traducteurs et cite, entre autres, Akata, ChattoChatto, Noeve Grafx. Et il juge très intéressante la tendance actuelle à la re-traduction de certains mangas, ce qui est aussi une façon d'acter l'évolution de la traduction en la matière. Les éditions Glénat et Pika,

par exemple, se sont illustrées en ce domaine (avec *Sailor Moon* ou *Akira*). Curieusement, toutefois, la retraduction ne fait pas encore figure d'argument de vente, contrairement à ce que l'on observe dans la littérature générale.

Depuis 2019, Mickaël Brun-Arnaud est membre du jury du prix Konishi pour la traduction de mangas. Il fait partie du premier cercle de professionnels du livre qui proposent des ouvrages parus dans l'année. Ceux-ci feront ensuite l'objet d'une seconde sélection. L'occasion pour lui de mettre en avant les mangas moins remarqués, moins connus, et de contribuer ainsi à l'ouverture du genre à un public profane et curieux.

Dix ouvrages recommandés par Mickaël Brun-Arnaud :

- *Yako et Poko*, de Etsuko Mizusawa (trad. Margot Maillac [tomes 1 à 3], Melody Pages [tome 4], Komikku, 4 tomes, 2015-en cours) : le quotidien poétique d'une mangaka et de son assistant robotique, dans un monde où la technologie de pointe semble avoir disparu...
- *Le Bateau de Thésée*, de Toshiya Higashimoto (trad. Ryôko Akiyama, Vega-Dupuis, 8 tomes, 2019-en cours) : pour innocenter son père et récupérer son fils, un jeune homme mène une enquête à travers le temps.
- *Blue Giant*, de Shinichi Ishizuka (trad. Anne-Sophie Thévenon, Glénat, 10 tomes, 2018-2020) : l'épopée en musique de Dai Miyamoto, jeune lycéen qui découvre le jazz et décide d'apprendre le saxophone.
- *La Cité Saturne*, de Hisae Iwaoka (trad. Pascale Simon, Kana, 7 tomes, 2009-2012) : laveur de carreaux d'une station spatiale en orbite, Mitsu rêve d'aller sur la Terre et de partir à la recherche de son père disparu.
- *Dr Dmat*, de Akio Kikuchi (trad. Thibaud Desbief, Kazé, 11 tomes, 2013-2017) : quand un jeune médecin généraliste rejoint une équipe d'intervention médicale spécialisée dans les catastrophes, il n'est pas prêt pour l'horreur de ce qui peut parfois l'attendre sur le terrain...
- *Golden Kamui*, de Satoru Noda (trad. Sébastien Ludmann, Ki-oon, 23 tomes, 2016-en cours) : une ruée vers l'or tarantinesque portée par des personnages loufoques dans l'Hokkaido de la fin du XIX^e siècle.
- *Happy !*, de Naoki Urasawa (trad. David Gondelaud, Daruma, éd.

Panini, 15 tomes, 2010-2013) : Naoki Urasawa s'épanouit dans une sitcom comique où l'on partage le combat d'une jeune tennis-woman qui essaie de rembourser les dettes que son frère lui a laissées.

– *Kamakura Diary*, de Akimi Yoshida (trad. Pascale Simon, Kana, 9 tomes, 2013-2019) : à l'enterrement de leur père, trois jeunes femmes découvrent qu'elles ont une quatrième sœur. C'est le début d'une tendre cohabitation dans les hauteurs de la belle ville de Kamakura.

– *Les petits vélos*, de Keiko Koyama (trad. Fabien Nabhan, Komikku, 8 tomes, 2016-en cours) : M. Véloutre est le propriétaire d'une boutique de vélos qui fait aussi pizzeria. Comment arriver à passionner ses clients pour le vélo alors qu'ils ne viennent que pour les pizzas ?

– *Le vieil homme et son chat*, de Nekomaki (trad. Wladimir Labaere et Ryôko Sekiguchi, Casterman, 6 tomes, 2018-en cours) : le quotidien d'un instituteur à la retraite et de son chat dans une charmante île.

Le marché des traductions de la bande dessinée coréenne vers le français

Caoimhe Devaney

Diplômée de français du Trinity College de Dublin, Caoimhe Devaney étudie également le coréen depuis 2016. Elle est actuellement lectrice d'anglais à la Sorbonne Nouvelle.

Au cours des années 2010, l'influence de la culture coréenne à l'étranger, en particulier celle de la musique populaire, des émissions de télévision et des films, a augmenté de manière si exponentielle qu'on parle de « Hallyu », littéralement « vague coréenne¹ ». Malheureusement, la « Hallyu littéraire » généralisée n'est pas encore à l'ordre du jour car, comme le dit Jieun Kiaer dans son manuel de traduction de coréen, « la musique et le cinéma sont immédiats et universels, ce qui n'est pas le cas de la littérature² ». Néanmoins, un nombre croissant de consommateurs se tournent actuellement vers le *manhwa*, qui, comme le mot japonais *manga* ou le chinois mandarin *manhua*, signifie simplement « bande dessinée ». En dehors du continent asiatique, ces termes servent à les distinguer en fonction de leur pays d'origine. Il ne faut donc pas davantage parler de « manga coréen » qu'on parle en français de « champagne espagnol ».

La première publication de *manhwa* en France remonte à l'année 1996 avec la parution de *Angel Dick* de Lee Hyun-Se aux éditions

1 Jieun Kiaer, *The Routledge Course In Korean Translation*, Oxon, Routledge, 2017, p. 19.

2 *Ibid.* : « [m]usic and movies are immediate and universal in a way that literature is not ».

Kana³. Le site Manhwa France, qui fait régulièrement un état des lieux du marché depuis 2013, souligne souvent le fait que « l'offre d'œuvres coréennes sur le marché français est très faible⁴ », avec une dizaine de titres publiés par an. Les chiffres du marché du manga, eux, sont beaucoup plus conséquents avec près de mille nouvelles publications en 2018⁵. En 2021, on relève une poignée d'éditeurs actifs sur le marché, par exemple le groupe Delcourt. Celui-ci s'est lancé dans la publication de volumes tels que *Solo Leveling* et *Qu'est-ce qui cloche avec la secrétaire Kim ?*⁶. Ce dernier titre ayant déjà connu un énorme succès en Corée du Sud a été adapté à la télévision, ce qui est aussi le cas de *Tower of God*⁷, paru en traduction française chez Ototo, et de *Killing Stalking* chez Taifu Comics. Les deux fictions sont en cours d'adaptation en version animée. Des œuvres récentes ont également été publiées aux éditions Meian et Pika, spécialisées surtout dans le manga.

Par ailleurs, cette pauvreté des publications imprimées s'explique par l'état du marché autochtone. Depuis la fin des années 2000 prédomine un format dématérialisé, appelé webtoon en coréen, sous lequel les bandes dessinées sont d'abord publiées en Corée, les éditions papier n'arrivant qu'une fois que l'œuvre elle-même a acquis une certaine popularité. Loin d'être un simple scan ou une version numérique d'une œuvre originale au format papier, le webtoon est souvent pensé d'emblée pour être lu sur un smartphone, à un rythme hebdomadaire. Les pages sont longues et rectangulaires,

3 Lee Hyun-Se, *Angel Dick*, t. 1, *La Métamorphose inachevée*, trad. Mi-Suk No, Kana, 1996.

4 « Sorties manhwa : bilan premier semestre 2020 », Manhwa France, 2020, <<https://manhwafrance.wordpress.com/2020/07/08/sorties-manhwa-bilan-premier-semester-2020/>>.

5 Antoine Oury, « La bande dessinée en France : chiffres et état des lieux », *Actualité*, 2020, <<https://actualitte.com/article/9706/edition/la-bande-dessinee-en-france-chiffres-et-etat-des-lieux>>.

6 « Kbooks – Découvrez la collection des meilleures BD coréennes », Éditions Delcourt, 2021, <<https://www.editions-delcourt.fr/actualites/kbooks-decouvrez-la-collection-des-meilleures-bd-coreennes>>.

7 Antoine Oury, « La bande dessinée en France : chiffres et état des lieux », art. cité.

pour permettre un défilement horizontal (ou *scrolling*) confortable. Les webtoons sont presque toujours publiés en couleur, affranchis qu'ils sont des coûts d'impression et de fabrication. Certains webtoons comprennent même des sections partiellement animées. On peut y trouver de la musique en fond sonore, comme par exemple dans le *manhwa Siren's Lament*, disponible en français et dans bien d'autres langues sur une plateforme qui s'appelle Naver Webtoons⁸. Une fois achevés, tous les titres de cette plateforme sont en accès gratuit, mais il est possible d'acheter un pass pour lire dès leur publication les chapitres inédits.

La plateforme de webtoon francophone Delitoon, qui compte au moins 600 000 utilisateurs mensuels⁹, a été créée par un Français, Didier Borg, en 2011. Depuis 2016, elle propose un accès aux titres sur un modèle « freemium », c'est-à-dire que les deux ou trois premiers chapitres du webtoon sont gratuits. Ensuite, l'accès devient payant sous forme de micro-transaction. Avec un coût moyen de 37 à 59 centimes le chapitre selon le choix du pack¹⁰, les prix chez Delitoon sont plus ou moins les mêmes que chez Lezhin, une plateforme coréenne qui propose aussi des traductions, uniquement vers l'anglais¹¹, pour un tarif de 31 à 61 centimes par chapitre. Delitoon met en avant le fait que l'accès payant coûte seulement 30 % du prix d'un tome de manhwa classique¹².

Pour faire traduire les webtoons en français, les plateformes sollicitent souvent des traducteurs membres d'une agence spécialisée

8 *Siren's Lament*, webtoons.com, 2020 <https://www.webtoons.com/fr/romance/sirens-lament/list?title_no=1884s://www.webtoons.com/fr/romance/sirens-lament/ep-o-la-fin-commence-ici/viewer?title_no=1884&episode_no=1>.

9 <https://www.ccfi.asso.fr/tf1-devient-actionnaire-de-delitooon-la-plateforme-digitale-de-webtoon-et-manga-n1-en-france/>.

10 « Delitoon – Conditions générales d'utilisation », delitooon.com, 2021.

11 « Lezhin – Purchase Coins », Lezhin Comics, 2021, <<https://www.lezhinus.com/en/payment?>> [19 mai 2021].

12 Nicolas Gary, « Delitoon : "L'algorithme humain, ça s'appelle un coup de cœur" », Actualitté, 2017, <<https://actualitte.com/article/22181/reportages/delitooon-l-algorithme-humain-ca-s-appelle-un-coup-de-coeur>>.

dans la bande dessinée, comme le groupe Makma¹³, le plus grand studio de traduction européen sur le marché de la traduction des webtoons. L'agence met à disposition non seulement des traducteurs mais aussi des lettrés chargés de mettre en page en langue française les bulles de texte et les bruitages. Selon Edmond Tourriol, directeur de l'agence, le marché des webtoons est « en plein boom ». De fait, il a pu monter une équipe d'une quarantaine de traducteurs avec des contrats d'artiste-auteur en freelance pour assurer des traductions depuis le coréen pour Naver Webtoons. Un traducteur Makma traduit autour de trois chapitres par semaine, en tandem avec une équipe de relecteurs et de lettrés. Les webtoons sont évalués selon une grille interne déterminant le montant qui sera versé au traducteur. Cela va de quelques dizaines d'euros pour un chapitre court et assez simple à plus d'une centaine d'euros pour un chapitre plus long et plus complexe. Les principaux concurrents sur ce marché, explique Edmond Tourriol, sont les agences de traduction basées en Asie de l'Est, dont certaines embauchent des non-natifs pour traduire vers le français, à des tarifs par chapitre beaucoup moins élevés¹⁴. Sur des sites de recrutement comme Indeed Korea ou Job Korea, des agences proposent des contrats de traduction de webtoons à « temps partiel¹⁵ », ce qui indique une certaine précarité du métier.

Cependant, les webtoons publiés sur des plateformes légales ne sont pas la seule voie d'accès pour les lecteurs francophones. Souvent appelée « scantrad » (une combinaison des mots « scan » et « traduction »), la traduction illégale des œuvres de bandes dessinées, qui existe depuis les années 1980 pour les mangas, a connu un essor dans les années 2000 du fait de la démocratisation des logiciels de montage. Jusqu'au milieu des années 2000, des groupes de scantrad prolifiques tels qu'Isariote faisaient que les traductions

13 « Adaptation de webtoons : lettrage et traduction du coréen vers le français », MAKMA : création BD, comics, mangas.

14 Entretien téléphonique avec M. Tourriol.

15 « Apex Freelance – Traducteur du français / éditorial en freelance – Séoul – temps partiel » “프랑스어 번역/감수 프리랜서- 서울-아르바이트””, Indeed Korea, 2021.

françaises étaient plus nombreuses que les traductions anglaises¹⁶. De nos jours, les webtoons les plus plébiscités sont presque toujours assez vite disponibles en traduction officielle. Cependant, d'autres œuvres ne sont parfois traduites que plusieurs mois voire plusieurs années après la publication en Corée, et certains titres ne sont traduits qu'en anglais. Les scantrads sont donc apparus pour répondre à la demande des lecteurs. Ce type de traduction est, par définition, réalisé sans l'autorisation de l'éditeur original.

Récemment, certains auteurs de webtoons coréens comme White Eared, l'auteur de *From Points of Three* sur le site Lezhin, ont été surpris et déçus de voir leurs œuvres ainsi traduites illégalement dans de nombreuses langues, et ont fini par envoyer un avis de cessation d'activité aux groupes de scantrad¹⁷. Choi Jong-Hun, l'auteur du *webtoon Secretly Greatly*, souligne « qu'avant l'exportation officielle, tout était traduit illégalement. Même en français, tout est disponible », mais il ajoute : « Ça ne veut pas dire que je vous recommande de les lire comme ça¹⁸. » Il n'existe pas encore de cadre juridique international solide permettant de condamner les groupes de traducteurs anonymes pour violation du droit d'auteur. Pour éviter de concurrencer la traduction officielle en anglais, une fois que la licence d'un *webtoon* a été achetée et la traduction réalisée, la version anglaise illégale est généralement supprimée par l'équipe de scantrad¹⁹. S'il n'y a pas de traduction officielle française, les scantrads en français resteront donc en général indéfiniment disponibles sur Internet. Interrogé sur ce marché noir, Edmond Tourriol, directeur du

16 Shawn Doria, [a.k.a. gum], « Foreign Scanlation », insidescanlation.com <<https://www.insidescanlation.com/spotlight/foreign.html>>.

17 Paul H. Kim, « Exclusive interview with “From Points Of Three’s White Eared” », *Futekiya Blog*, 2020 <<https://futekiya.com/from-points-of-three-read-free-white-eared-interview/>>.

18 Laurent Melikian, « Hun, auteur de webtoons en Corée, “dans le webtoon, seul l’auteur décide” », ActuaBD, 2021 <<https://www.actuabd.com/Hun-auteur-de-webtoons-en-Coree-Dans-le-webtoon-seul-l-auteur-decide>>.

19 Eremy Douglass, William Huber, Lev Manovich, « Understanding Scanlation : How to Read One Million Fan-Translated Manga Pages », *Image And Narrative*, 12.1, 2011, p. 206-228 <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/image-narrative/article/view/133/104>> p. 201.

groupe Makma, déclare : « Non seulement ils nous volent notre métier, mais le problème est qu'ils contribuent à tirer la langue française vers le bas », le scantrad étant un travail d'amateur, souvent effectué depuis une traduction anglaise déjà réalisée par un autre groupe de scantrad. La pratique de la traduction indirecte, selon le chercheur James Hadley, aurait tendance à aplatir le langage et à gommer les spécificités culturelles²⁰. Edmond Tourriol souligne ainsi la difficulté qu'il y a à recruter de bons traducteurs du coréen : selon lui, ils auraient passé trop de temps dans leur jeunesse à lire des scantrads et arrivent sur le marché du travail avec une expression française qui n'est pas à la hauteur de l'édition²¹.

La traduction de manhwa et de webtoons ouvre le champ des possibles en termes de lectorat et de diffusion. Si l'attrait pour la culture coréenne persiste, la « vague coréenne » n'a pas fini de se faire sentir sur le métier de la traduction. Malgré le marché illégal risquant de saper ce secteur balbutiant, le développement récent des plateformes assure des traductions de bonne qualité en accès facile pour un tarif abordable. Ce format webtoon, entièrement pensé pour une consommation sur smartphone, pourrait représenter un pas important vers la numérisation de la consommation de bandes dessinées, sur un marché français encore peu convaincu par les livres numériques. Et peut-être que vous, lecteurs, aurez bientôt la surprise de voir votre voisin de bus ou de métro en train de dévorer un webtoon traduit en français !

20 James Hadley, « Indirect Translation and Discursive Identity : Proposing the Concatenation Effect Hypothesis », *Translation Studies*, 10, 2017, p. 183-197 <<https://doi.org/10.1080/14781700.2016.1273794>> p. 184.

21 Entretien téléphonique avec M. Tourriol.

1984
de George Orwell

MARIE-ANNE DE BÉRU

8 juin 1949 : publication à Londres de *Nineteen Eighty-Four*, de Eric Arthur Blair, *alias* George Orwell. Le temps de franchir l'Atlantique, le titre est devenu 1984. C'est assez dire si, dès le début de l'histoire, tout est affaire de traduction.

Juin 2021 : situation totalement inédite sur les tables des libraires. Chez un même éditeur, Gallimard, dans la même collection, Folio, trois couvertures différentes pour un même titre composé soit en chiffres soit en lettres, trois traducteurs, pour une seule et même œuvre... un « côte à côte » où les visuels de couverture (graphisme noir et blanc, œil géant pixellisé dans un écran de télévision ou paysage urbain à la Piranèse) rivalisent pour attirer l'œil... et un casse-tête en ces temps de préparation de la rentrée scolaire : quelle traduction commander en nombre pour les collégiens ou lycéens qui se verront prescrire cette lecture ? Sans compter qu'il existe une quatrième traduction à la couverture plus sobre, aux éditions Agone. Un côte à côte s'imposait, je le dédie à mon libraire.

Dans l'ordre de leur première parution (et de citation dans cet article) :

- en 1950 : 1984, traduit par Amélie Audiberti (Gallimard, Folio Science-Fiction, rééd. mai 2021) ;
- en 2018 : 1984, traduit par Josée Kamoun (Gallimard, Folio, mars 2020) ;
- en 2020 : *Mil neuf cent quatre-vingt-quatre*, traduit par Philippe Jaworski (Gallimard, Folio Classique, février 2021)¹ ;
- en 2021 : *Mille neuf cent quatre-vingt-quatre*, traduit par Célia Izoard (Agone, février 2021)².

1 Traduction et édition dérivées de la « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, dont l'édition Folio reprend l'appareil critique, notamment une note, « Le néoparle : analyse d'une langue nouvelle » et le « Lexique analytique du traducteur », qui regroupe les principaux termes relatifs à l'organisation sociale et politique d'Océanie, accompagnés de remarques sur leur traduction.

2 La première version de cet ouvrage a été publiée en 2019 par les éditions de la rue Dorion, à Montréal. Cette édition-ci comporte une postface de Thierry Discepolo et Célia Izoard.

Selon Philippe Jaworski, « la traduction est au cœur de *Mil neuf cent quatre-vingt-quatre* : il s'agit, pour l'oligarchie au pouvoir en Océanie, de convertir l'anglais standard en un idiome rudimentaire qui interdirait toute pensée "hérétique", autrement dit toute pensée...³ » J'illustrerai cette mise en abyme de l'activité traductive en proposant la lecture de deux extraits : le premier tiré de la partie narrative du roman ; le second, de ce qu'Orwell a intitulé « Appendice », séquence essentielle située à la fin, où il expose et décompose les rouages de cet idiome. Un tableau présentera de manière synthétique les traductions de quelques néologismes orwelliens, notamment ceux utilisés dans les passages cités. Les articles listés dans la bibliographie, ainsi que l'appareil critique accompagnant les traductions de Philippe Jaworski et Célia Izoard, fournissent une analyse des choix morpho-syntaxiques qui ont guidé la traduction de ces néologismes.

I. Première partie. Chapitre 2.

Winston Smith, protagoniste du roman employé au Ministère de la Vérité, travaille à réécrire les archives qui contredisent les promesses de « Big Brother », le dictateur omniscient et omnipotent d'Océanie. Mais pas assez crédule pour vivre en parfaite insouciance et accepter les principes sacrés du régime, il doute.

Ce passage permet de mettre en vis-à-vis trois traductions qui optent pour une narration au passé, mais dont la rythmique paraît très différente, avec celle qui adopte le présent, un choix qui n'est pas sans conséquences sur la tonalité et, me semble-t-il, une plus grande oralité.

Down in the street the wind flapped the torn poster to and fro, and the word INGSOC fitfully appeared and vanished. Ingsoc. The sacred principles of Ingsoc. Newspeak, doublethink, the mutability of the past. He felt as though he were wandering in the forests of the sea bottom, lost in a monstrous world where he himself was the monster. He was alone. The past was dead, the future was unimagi-

1 Jaworski, *op. cit.*, p. 455.

nable. What certainty had he that a single human creature now living was on his side ? And what way of knowing that the dominion of the party would not endure for ever ? Like an answer, the three slogans on the white face of the Ministry of Truth came back to him :

WAR IS PEACE
FREEDOM IS SLAVERY
IGNORANCE IS STRENGTH

He took a twenty-five cent piece out of his pocket. There, too, in tiny clear lettering, the same slogans were inscribed, and on the other face of the coin the head of Big Brother. Even from the coin the eyes pursued you. On coins, on stamps, on the cover of books, on banners, on posters, and on the wrappings of a cigarette packet – everywhere. Always the eyes watching you and the voice enveloping you. Asleep or awake, working or eating, indoors or out of doors, in the bath or in bed – no escape. Nothing was your own except the few cubic centimetres inside your skull.

Dans la rue, le vent faisait claquer de droite à gauche l'affiche déchirée et le mot ANGSOC apparaissait et disparaissait tour à tour. Angsoc. Les principes sacrés de l'Angsoc. Novlangue, double-pensée, mutabilité du passé. Winston avait l'impression d'errer dans les forêts des profondeurs sous-marines, perdu dans un monde monstrueux dont il était lui-même le monstre. Il était seul. Le passé était mort, le futur inimaginable. Quelle certitude avait-il qu'une seule des créatures humaines actuellement vivantes pensait comme lui ? Et comment savoir si la souveraineté du Parti ne durerait pas éternellement ? Comme une réponse, les trois slogans inscrits sur la façade blanche du ministère de la Vérité lui revinrent à l'esprit.

LA GUERRE C'EST LA PAIX
LA LIBERTE C'EST L'ESCLAVAGE
L'IGNORANCE C'EST LA FORCE

Il prit dans sa poche une pièce de vingt-cinq cents. Là aussi, en lettres minuscules et distinctes, les mêmes slogans étaient gravés. Sur l'autre face de la pièce, il y avait la tête de Big Brother dont les yeux, même là, vous poursuivaient. Sur les pièces de monnaie, sur les timbres, sur les livres, sur les bannières, sur les affiches, sur les paquets de cigarettes, partout ! Toujours ces yeux qui vous observaient, cette voix qui vous enveloppait. Dans le sommeil ou la veille, au travail ou à table, au-dedans ou au-dehors, au bain ou au lit, pas d'évasion. Vous ne possédiez rien, en dehors des quelques centimètres cubes de votre crâne.

(Amélie Audiberti)

Dans la rue, le vent fait claquer l'affiche déchirée et le mot SOCIANG apparaît par intermittences. Sociang. Les principes sacrosaints du Sociang. Néoparler, doublepenser, malléabilité du passé. Il a l'impression de déambuler à travers les forêts du fond des mers, perdu dans un monde monstrueux dont il serait lui-même le monstre. Il est seul. Mort le passé, irréprésentable l'avenir. Comment être sûr qu'il existe un seul autre humain vivant qui soit dans les mêmes dispositions que lui ? Et comment savoir que la suprématie du Parti ne sera pas éternelle ? En guise de réponse, les trois slogans sur la façade blanche du Ministère de la Vérité lui reviennent en force :

GUERRE EST PAIX
LIBERTE EST SERVITUDE
IGNORANCE EST PUISSANCE

Il sort de sa poche une pièce de 25 cents. Les slogans s'y inscrivent aussi, en minuscules bien nettes, tandis que le côté face est frappé à l'effigie de Big Brother. Et même sur la pièce, il te suit des yeux. Sur les pièces, les timbres, la couverture des livres, sur les banderoles, les affiches, les paquets de cigarettes – partout. Partout ses yeux te suivent, partout sa voix t'enveloppe. Dans la veille comme dans le sommeil, au travail comme à table, dedans comme dehors, au bain comme au lit – tu ne lui échapperas pas. Tu n'as rien à toi sinon quelques centimètres cubes au fond du crâne.

(Josée Kamoun)

Dans la rue, le vent faisait claquer la partie déchirée de l'affiche, où le mot SOCANG apparaissait et disparaissait capricieusement. Socang. Les principes sacrés du Socang. Le néoparle, le double-pense, la mutabilité du passé... Il avait l'impression d'errer dans les forêts des grands fonds marins, perdu dans un univers monstrueux dont le monstre n'était autre que lui-même. Il était seul. Le passé était mort, le futur inimaginable. Comment savoir avec certitude s'il existait un seul être humain vivant, rien qu'un, qui fût de son côté ? Et comment être sûr que la domination du Parti ne durerait pas *jusqu'à la fin des temps* ? Comme une réponse à ces questions, les trois slogans inscrits sur la façade blanche du ministère de la Vérité revinrent s'imposer à son regard :

GUERRE EST PAIX
LIBERTE EST ESCLAVAGE
IGNORANCE EST PUISSANCE

Il prit dans sa poche une pièce de vingt-cinq cents. Là aussi étaient gravés en de fins caractères parfaitement nets les mêmes slogans, et sur l'autre face de la pièce, la tête du Grand Frère. Même sur cette monnaie, les yeux ne vous quittaient pas un instant. Sur les pièces, les timbres, les couvertures des livres, les bannières, les affiches, les paquets de cigarettes – partout. Ces yeux, toujours, vous surveillaient, et cette voix, toujours, vous enveloppait. Le jour et la nuit, au travail ou à table, au-dedans ou au-dehors, au bain ou au lit – impossible d'y échapper. Rien ne vous appartenait en propre, hormis les quelques centimètres cubes de votre cervelle.

(Philippe Jaworski)

En bas, dans la rue, le vent battait l'affiche déchirée d'avant en arrière, faisant apparaître par intermittence, parfaitement découpé, le mot « *angsoc* ». L'angsoc. L'angsoc et ses principes sacrés. Novlangue, doublepensée, mutabilité du passé. Il avait l'impression d'errer dans une forêt tapie au fond des mers, perdu dans un monde monstrueux dont il était lui-même le monstre. Il était seul. Le passé était mort, l'avenir inimaginable. Quelle certitude avait-il qu'une seule des créatures humaines vivant aujourd'hui soit de son côté ?

Et comment savoir si le règne du parti ne durerait pas *éternellement* ? Comme une réponse, les trois slogans de la façade blanche du ministère de la Vérité lui revinrent à l'esprit :

LA GUERRE, C'EST LA PAIX
LA LIBERTE, C'EST L'ESCLAVAGE
L'IGNORANCE, C'EST LA FORCE

Il sortit de sa poche une pièce de vingt-cinq cents. Là aussi, gravés en lettrage très fin, les mêmes slogans, et sur l'autre face, le visage de Big Brother. Même sur la pièce de monnaie, les yeux vous poursuivaient. Sur les pièces, les timbres, les couvertures de livres, les banderoles, les affiches, les paquets de cigarettes – partout. Partout, ces yeux qui vous scrutaient, cette voix qui vous enveloppait. Qu'on dorme ou qu'on veille, qu'on travaille qu'on mange, dedans ou dehors, au bain ou au lit, on ne s'échappait pas. Rien n'était à vous en dehors de quelques centimètres cubes à l'intérieur de votre crâne.

(Célia Izoard)

II. Appendice

Après avoir exposé les règles morpho-syntaxiques de la nouvelle langue en vigueur en Océanie (le newspeak /le novlangue / le néoparler / le néoparle / la novlangue) et le « Vocabulaire A » (les mots de la vie quotidienne présentés comme purement fonctionnels, débarrassés de toute ambiguïté ou nuance), Orwell en arrive à la présentation du « Vocabulaire B », censé rendre toute dissidence impossible.

Dans ce passage fascinant, il expose l'opération de traduction qui est au cœur du projet totalitaire – non seulement créer une nouvelle langue, mais lui confier le soin de « traduire » une réalité ancienne en une réalité nouvelle – et simultanément, avec une ironie salvatrice, il met en scène la faillite de cette « traduction ».

Que faire alors de cette mise en abyme ? On observe que trois des quatre traducteurs ont opté pour une proximité avec le texte de départ et concentré leurs efforts sur la création de néologismes, tandis que l'un

d'eux a laissé apparentes les différentes langues (l'anglais standard, traduit en français, et le « newspeak », paraphrasé ou explicité).

The B vocabulary. The B vocabulary consisted of words which had been deliberately constructed for political purposes : words, that is to say, which not only had in every case a political implication, but were intended to impose a desirable mental attitude upon the person using them. [...]

Some of the B words had highly subtilized meanings, barely intelligible to anyone who had not mastered the language as a whole. Consider, for example, such a typical sentence from a *Times* leading article as *Oldthinkers unbellyfeel Ingsoc*. The shortest rendering that one could make of this in *Oldspeak* would be : « Those whose ideas were formed before the Revolution cannot have a full emotional understanding of the principles of English Socialism. » But this is not an adequate translation. To begin with, in order to grasp the full meaning of the Newspeak sentence quoted above, one would have to have a clear idea of what is meant by *Ingsoc*. And in addition, only a person thoroughly grounded in *Ingsoc* could appreciate the full force of the word *bellyfeel*, which implied a blind, enthusiastic acceptance difficult to imagine today ; or the word *oldthink*, which was inextricably mixed up with the idea of wickedness and decadence.

Vocabulaire B. – Le vocabulaire B comprenait des mots formés pour des fins politiques, c'est-à-dire des mots qui, non seulement, dans tous les cas avaient une signification politique, mais étaient destinés à imposer l'attitude mentale voulue à la personne qui les employait. [...]

Quelques-uns des mots B avaient de fines subtilités de sens à peine intelligibles à ceux qui n'étaient pas familiarisés avec l'ensemble de la langue. Considérons, par exemple, cette phrase typique d'un article de fond du *Times* : *Ancipenseur nesentventre Angsoc*. La traduction la plus courte que l'on puisse donner de cette phrase en ancilangue est « Ceux dont les idées furent forgées avant la Révolution ne peuvent avoir une compréhension pleinement sentie des principes du Socialisme anglais. »

Mais cela n'est pas une traduction exacte. Pour commencer, pour

saisir dans son entier le sens de la phrase novlangue citée plus haut, il fallait avoir une idée claire de ce que signifiait *angsoc*. De plus, seule une personne possédant à fond l'*angsoc* pouvait apprécier toute la force du mot : *sentventre* (sentir par les entrailles) qui impliquait une acceptation aveugle, enthousiaste, difficile à imaginer aujourd'hui ; ou du mot *ancipensée* (pensée ancienne), qui était inextricablement mêlé à l'idée de perversité et de décadence.

(Amélie Audiberti)

LE VOCABULAIRE B

Le vocabulaire B comprenait des mots fabriqués sur mesure à des fins politiques. Des mots systématiquement dotés de connotations politiques mais forgés de surcroît pour imposer l'attitude mentale souhaitable à leur utilisateur. [...]

Parmi ces mots, il y en avait de hautement sophistiqués, guère intelligibles à qui n'aurait pas maîtrisé la langue dans son ensemble. On n'en veut pour preuve que cet extrait du *Times* : « *Les obsopenseurs intriperessentent le Sociang.* » La traduction la plus courte en obso- parler donnerait : « Ceux dont les idées ont été formées avant la Révolution ne peuvent pas avoir une pleine compréhension émotionnelle du socialisme anglais. » Sauf que cette traduction n'est pas adéquate. Tout d'abord, pour bien saisir le sens plein de la phrase en néoparler citée plus haut, il fallait avoir une idée claire de ce qu'on entendait par Sociang. En outre, il fallait être profondément versé dans le Sociang pour apprécier la force du mot *triperessentir*, qui impliquait une adhésion enthousiaste et aveugle difficile à imaginer aujourd'hui ; ou du mot *obsopenser*, entaché d'une notion de perversité et de décadence.

(Josée Kamoun)

Le vocabulaire B. Il comprenait des mots fabriqués délibérément à des fins politiques, c'est-à-dire des mots qui, en plus de leur portée politique (celle-ci étant présente dans tous les cas), visaient à contraindre leur utilisateur à penser selon la mécanique mentale désirable. [...]

Certains mots B possédaient une signification fort subtile, peu perceptible à ceux qui ne maîtrisaient pas la langue dans sa totalité.

Considérons, par exemple, cette formule caractéristique d'un éditorial du *Times* : *Oldthinkers unbellyfeel Ingsoc*. La traduction en vieux-parle la plus courte que l'on puisse proposer de cet énoncé serait : « Ceux dont les idées se sont formées avant la Révolution ne peuvent avoir une pleine compréhension affective des principes du socialisme anglais. » Ce n'est pas là cependant une traduction fidèle. Tout d'abord, pour bien saisir le sens de l'énoncé néoparle, il fallait avoir une idée claire de ce que signifiait *Ingsoc* [*English Socialism* ; Socang]. En outre, seule une personne ayant une connaissance approfondie du Socang était en mesure d'apprécier la force du terme *bellyfeel* [sentir avec ses tripes], qui impliquait une adhésion aveugle et enthousiaste difficile à imaginer aujourd'hui, ou celle du mot *oldthink* [vieuxpense], étroitement associé à la notion de décadence et de mal-faisance.

(Philippe Jaworski)

VOCABULAIRE B

Le vocabulaire B était composé de mots délibérément créés à des fins politiques : des mots, en d'autres termes, qui non seulement véhiculaient dans tous les cas un sens politique, mais étaient aussi conçus pour imposer au locuteur une disposition mentale souhaitée. [...]

Certains mots B revêtaient des nuances de sens extrêmement subtiles, difficilement intelligibles à toute personne ne maîtrisant pas totalement la langue. Prenons par exemple cette phrase typique d'un éditorial du *Times* : « Les ancipenseurs nonventrevivent l'angsoc. » La façon la plus ramassée de rendre ce sens en ancilangue serait : « Ceux qui ont été formés avant la Révolution ne peuvent avoir une pleine compréhension émotionnelle des principes du socialisme anglais. » Mais cette traduction est approximative. En premier lieu, comprendre le sens profond de la phrase novlangue citée plus haut nécessiterait d'avoir une idée claire de ce que recouvre l'angsoc. De plus, seule une personne profondément immergée dans la culture de l'angsoc aurait pu éprouver toute la puissance du mot « ventrevivre », renvoyant à une expérience d'adhésion aveugle et enthousiaste difficile à imaginer aujourd'hui ; ou celle du mot « ancipenseur », indissociablement lié aux notions de « méchanceté » et de « décadence ».

(Célia Izoard)

Tableau comparatif

G. ORWELL	A. AUDIBERTI	J. KAMOUN	P. JAWORSKI	C. IZOARD
Big Brother is watching you	Big Brother vous regarde	Big Brother te regarde	Le Grand Frère vous surveille	Big Brother te regarde
ingsoc (contraction des deux premières syllabes d'English Socialism)	angsoc	sociang	socang	angsoc
newspeak	(le) novlangue	néoparler	néoparle	(la) novlangue
oldspeak	ancilangue	obsoparler	vieuxparle	ancilangue
doublethink (technique mentale permettant de contrôler le passé)	double-pensée	doublepenser	doublepense	doublepensée
oldthinker	ancipenseur	obsopenseur	<i>oldthink</i> [vieuxpense]	ancipenseur
bellyfeel	Sentventre (sentir par les entrailles)	triperessentir	<i>bellyfeel</i> [sentir avec ses tripes]	ventrevivre
prole « <i>If there is hope, wrote Winston, it lies in the proles.</i> » (Partie I, chap. 7)	prolétaire « <i>S'il y a un espoir, écrivait Winston, il réside chez les prolétaires.</i> »	prolo « <i>S'il y a un espoir, écrit Winston, il est du côté des prolos.</i> »	proléto « <i>L'espoir, s'il y en a un, écrivit Winston, réside dans les prolétos.</i> »	prole « <i>Winston écrivit : S'il y a un espoir, il est chez les proles.</i> »

Quelques pistes bibliographiques :

Jean-Jacques Rosat, « “1984” face à ses traducteurs » et « “1984” en images », *En attendant Nadeau*, 24 février 2021. Consultable en ligne <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2021/02/24/1984-orwell-images/> et <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2021/02/24/1984-orwell-traducteurs/>

Bérengère Viennot, « La retraduction de “1984” est une idée fabuleuse », *Slate*, 30 mai 2020. Consultable en ligne <http://www.slate.fr/story/191001/traductrices-1984-orwell-metier-translation-josee-kamoun-amelie-audiberti>

Michel Volkovitch, « Big Brothers » et « Big Brothers (suite) », consultable en ligne sur le site volkovitch.com à la rubrique « Carnet du traducteur », saison 20-21.

*La Ferme
des animaux,
de 7 à 77 ans*

CLOTILDE MEYER

*À mon retour d'Espagne, j'ai eu l'idée d'analyser
le mythe soviétique dans une histoire qui pourrait être
facilement comprise de presque tout le monde,
et aisément traduite dans d'autres langues¹.*
George Orwell, 1947

Février 2020

Je reçois l'appel d'une éditrice de Flammarion, pour qui j'ai déjà travaillé quelquefois. Elle souhaite faire retraduire *La Ferme des animaux* de George Orwell pour une publication dans la collection parascolaire « Étonnants classiques », suivie d'une éventuelle reprise en « GF-Flammarion ». Elle a pensé à moi. À moi ? Wahou ! Je me retiens d'accepter séance tenante, finissant sur des histoires de délai, mais je suis ravie à la perspective de me confronter à cette œuvre, que j'ai découverte en classe de première ou terminale. Je me rappelle avec émotion une édition Folio un peu jaunie, un brin écornée, au toucher pelucheux. Et sa couverture : un gros cochon en veston et cravate rouge, coincé entre un mur de briques et un pupitre, à l'air assez content de lui.

Nous convenons rapidement d'une remise fin juillet 2020. D'ici là, je suis plongée dans la traduction d'une biographie de Simone de Beauvoir qui me laisse peu le temps de souffler. Ce n'est qu'une

1 George Orwell, Préface de 1947 à une édition ukrainienne de *La Ferme des animaux*, in *Essais, articles et lettres* t. III, Ivrea/Encyclopédie des Nuisances, 1998, trad. Anne Krief et Jaime Semprun.

fois mon contrat signé que je m’interroge plus avant sur le contexte, sur la façon dont je vais aborder les choses – autant dire sur ma légitimité dans l’affaire...

L’œuvre d’Orwell arrivera dans le domaine public en janvier 2021, et les éditeurs sont tous sur les rangs : Gallimard, encore seul possesseur des droits pour quelque temps, a anticipé la curée en faisant paraître en fanfare, dès 2018, une nouvelle traduction de 1984. Et prépare un volume Pléiade pour l’automne 2020. De mon côté, je suis engagée depuis plus d’un an pour traduire (à quatre mains) un autre titre du même auteur : *The Road to Wigan Pier*, reportage littéraire paru en 1937 sur la condition ouvrière dans les régions minières du nord de l’Angleterre. Le projet est signé mais en attente, ayant été reporté à plusieurs reprises par l’éditeur au profit de traductions plus urgentes. Pour l’heure, je me suis donc contentée de me procurer de quoi mieux faire connaissance avec l’auteur : le gros *George Orwell* de Bernard Crick, le petit essai de Simon Leys *Orwell ou l’horreur de la politique* et le premier des quatre volumes d’*Essais, articles et lettres* parus chez Ivrea. En acceptant *La Ferme des animaux*, je ne pars donc pas complètement en terre inconnue. Impression plutôt de tisser, lentement mais sûrement, un fil cohérent. Et puis, l’air du temps est très orwellien : il paraît que depuis l’élection de Trump, 1984 se vend comme des petits pains aux États-Unis...

Je me doute, en revanche, que je ne serai pas la seule à mener cette entreprise de retraduction. S’ils veulent ce titre prestigieux à leur catalogue, les éditeurs n’ont d’autre choix que d’en commander une nouvelle version. Car, si l’œuvre d’Orwell arrive dans le domaine public en 2021, ce n’est pas le cas de la traduction de Jean Queval publiée en 1981 chez Champ libre puis reprise en poche par Gallimard (Folio classique) et sa filiale Belin (Classico collège, Classico lycée).

Mais cela n’enlève rien pour moi à la saveur du projet.

Jun 2020

Le temps se resserre. La crise sanitaire fait rage. La fermeture des crèches et des écoles rapatrie les enfants à la maison. Mon temps de travail est divisé par deux.

C’est le moment que choisit l’éditrice du *Quai de Wigan* pour me réclamer la traduction d’un extrait pour le CNL. J’interromps tout le

reste et je m'y mets. C'est difficile – et magnifique. Et c'est donc par là que je me frotte d'abord à Orwell : l'immonde triperie Hooker où Eric Blair séjourne en quasi ethnologue, la descente à la mine de cet homme d'un mètre quatre-vingt-dix, les prémices de son engagement politique, les descriptions au scalpel, le vrai et le « plus que vrai ».

Ce faisant, j'ai perdu une bonne grosse semaine, et je commence à m'inquiéter sérieusement des délais. Je contacte mes interlocutrices : impossible de repousser Beauvoir, qui doit paraître à l'automne. L'éditrice de poche m'accorde un mois : la remise de *La Ferme des animaux* est reportée à fin août.

Fin juillet 2020

Je passe quelques jours à Paris, où la BNF vient de rouvrir. Malgré des conditions de travail rocambolesques en temps de Covid, je mets la dernière main à *Devenir Beauvoir*. Sur quoi je rejoins ma famille à Férel, dans le Morbihan, où je m'accorde quelques jours de repos. Mais *La Ferme des animaux*, relue dans le train, m'attend désormais. Il ne faut pas traîner.

Comment aborde-t-on une œuvre de cette trempe ? Comment ne pas se laisser intimider, écraser par le prestige de l'auteur, par un sentiment d'imposture, par l'ancrage dans les esprits des précédentes traductions ? D'abord, une mesure préventive : je décide de ne surtout pas lire la traduction de Jean Queval (ou plutôt relire, car c'est certainement elle que j'avais découverte au lycée). Pas tout de suite. Pas avant de m'être frottée au texte original. C'est le seul moyen pour garder un peu de fraîcheur : or, porter sur le texte un regard neuf, contemporain, dégagé des débats d'experts est précisément ce que l'on attend de moi. Ensuite, on arrête de se poser des questions et on y va. On ne traduit pas une langue, ou un auteur. On traduit un texte. Ce texte, je l'ai devant moi. Je m'y plonge. Enfin.

Je suis à la ferme du Manoir, je vibre à la prophétie du vieux ver-rat, je palpète à la bataille de l'Étable, j'applaudis à l'éviction de Mr Jones, j'enregistre les Sept Commandements et m'indigne de la confiscation de la Rébellion par une poignée de cochons guère différents des hommes qui les ont précédés.

Tout de suite, je bute sur l'onomastique. Le nom des principaux protagonistes étant le plus souvent signifiant, je n'envisage pas de

ne pas le traduire. Toutefois, la page n'est pas blanche : comme sans doute des générations de lecteurs, je garde en tête les noms attribués par Queval à ses personnages : Sage l'Ancien, Brille-Babil, Napoléon, Boule-de-neige... Peut-on modifier cela sans coup férir ? Pour trouver le cap entre ces deux pôles – ignorer ou sanctuariser les choix de mon prédécesseur –, il faut revenir au texte, honnêtement et modestement. Est-ce qu'il me viendrait à l'esprit de traduire « old Major » par « Sage l'Ancien » ? Et « Squealer » par « Brille-Babil » ? Non. Je ne saurais le justifier. Une fois ce principe posé – il faudra reprendre tout cela à nouveaux frais –, je me hâte d'attendre : je trancherai d'autant plus facilement quand j'aurai vu évoluer les personnages.

Entre deux bouchées de kouign-amman, un neveu me fait une remarque intéressante concernant Napoléon, le cochon qui incarne la figure du dictateur. Ce sont les Anglais qui considéreraient Napoléon comme un tyran sanguinaire, un autocrate volontiers comparé à Hitler ou Staline. Quel sens y a-t-il à conserver ce nom pour le public français, qui le tient largement pour un brillant stratège, un conquérant admirable ? La remarque est très juste. Il n'est pas anodin que les premières traductions françaises de *La Ferme des animaux* aient transposé Napoléon en « César ». Une intuition, toutefois, me retient de modifier le nom de ce protagoniste si ancré dans l'histoire du texte. Sans compter que le jugement français est lui-même devenu très ambivalent quant au legs napoléonien...

Je ne sais trop quelle expérience de la vie rurale a pu faire Orwell, enfant des *prep schools* puis de la prestigieuse Eton, mais *La Ferme des animaux* témoigne d'une grande précision du lexique relatif à la vie agricole. Je me retrouve ainsi à faire des recherches sur l'anatomie des pieds de cochon ou la pratique des silos de conservation, à m'interroger sur la différence entre le foin et la paille, une barrière et une clôture, une resserre et une remise...

Le soir, dans mon lit, je tourne et retourne l'incipit dans ma tête : « *Mr Jones, le propriétaire de la ferme du Manoir, avait bien verrouillé ses poulaillers pour la nuit mais, comme il était fin saouïl, il avait oublié de rabattre les trappes. D'un pas chancelant qui faisait valser le halo de sa lanterne, il traversa la cour, se débarrassa de ses bottes à la porte de l'office, se tira un dernier verre de bière directement au fût et tâtonna*

jusqu'à son lit, où Mrs Jones ronflait déjà. » Cette scène m'évoque quelque chose, mais quoi ? J'y suis : je suis en plein film d'animation ! Ce regard à ras de terre sur les humains, teinté d'ironie, cette succession d'actions sans commentaires : je m'attends à voir surgir les poulettes de *Chicken run* ou *Shaun le mouton* ! Si la fable animalière permet à Orwell, dès 1945, de délivrer un message politique des plus sombres, cela ne l'empêche pas de jouer avec ses personnages, de s'amuser à les façonner et les déplacer telles des figurines de pâte à modeler...

Au fil des jours, tandis que les autres vont à la plage, je remets l'ouvrage sur le métier et m'efforce de rendre cet humour, ce plaisir scénographique, palpable également dans les « scènes d'action » : « *À l'approche des humains, Boule-de-neige lança sa première attaque. Une escadrille de pigeons, trente-cinq au total, quadrillant l'espace aérien à ras des têtes ennemies, les bombardèrent de fiente ; et tandis que les bonshommes se débattaient, les oies, d'abord demeurées en retrait derrière la haie, assaillirent soudain les mollets adverses à coups de becs vicieux [...].* »

Ces scènes dynamiques et empreintes de comique tranchent avec le lyrisme sincère de certains passages, comme dans ces films de guerre où la violence des hommes est confrontée à la beauté et la paix intrinsèques de la nature :

« *Non loin de la pâture, une petite colline offrait un panorama complet de la ferme. Les animaux y grimèrent et contemplèrent le domaine baignant dans le petit jour. Oui, tout cela leur appartenait : tout ce qu'ils avaient sous les yeux était à eux ! Euphoriques, ils s'ébattaient en tous sens, sautaient de joie à n'en plus finir. Ils se roulaient dans la rosée, broussaient à pleines bouches l'herbe suave de l'été, prélevaient entre leurs pattes des mottes de terre noire pour en humer les riches senteurs. Puis ils firent le tour du propriétaire, passant en revue avec une admiration muette les labours, les prés de fauche, le verger, l'étang, le petit bois. [...]* »

L'auteur s'amuse et varie les plaisirs, donc. Eh bien moi aussi, avec au programme du jour le chant « *Beast of England* », futur hymne de la Révolution, enseigné aux animaux par leur doyen. Le texte, heureusement, livre la clé qui doit guider la traduction : « *it was a stirring tune, something between Clementine and La Cucaracha.* » Je réécoute *Clementine* et *La Cucaracha*. C'est donc un chant

à la fois entraînant et solennel. Qui vous entre dans la tête et vous emplit de ferveur. Le vocabulaire mêle des archaïsmes renvoyant à son origine immémoriale et des termes désignant des réalités triviales. Quitte à m'éloigner légèrement du détail du texte, je privilégie le message global (les lendemains qui chantent), le rythme et la rime (sans pourtant m'astreindre à une versification précise, car cela reste une chanson, de tradition orale). Est-ce un hasard si le résultat obtenu après moult triturations et ajustements passe assez bien sur l'air de *L'Internationale* ?

<i>Beasts of England, beasts of Ireland,</i>	<i>Bêtes d'Angleterre et d'Irlande,</i>
<i>Beasts of every land and clime,</i>	<i>De tous pays et de tous cieux,</i>
<i>Hearken to my joyful tidings</i>	<i>Oyez oyez cette promesse</i>
<i>Of the golden future time.</i>	<i>De lendemains radieux !</i>

<i>Soon or late the day is coming,</i>	<i>Le grand jour viendra tôt ou tard</i>
<i>Tyrant Man shall be o'erthrown,</i>	<i>Où, l'homme tyran détrôné,</i>
<i>And the fruitful fields of England</i>	<i>Les fertiles champs d'Angleterre</i>
<i>Shall be trod by beasts alone.</i>	<i>Aux bêtes seront destinés.</i>

<i>Rings shall vanish from our noses,</i>	<i>Plus d'anneaux fichés dans le nez,</i>
<i>And the harness from our back,</i>	<i>Plus de harnais sur notre dos,</i>
<i>Bit and spur shall rust forever,</i>	<i>Adieu les mors, les éperons,</i>
<i>Cruel whips no more shall crack.</i>	<i>Adieu les fouets de nos bourreaux !</i>

<i>Riches more than mind can picture,</i>	<i>Des richesses à profusion,</i>
<i>Wheat and barley, oats and hay,</i>	<i>À nous le blé, l'orge, l'avoine,</i>
<i>Clover, beans and mangel-wurzels</i>	<i>À nous le trèfle, la betterave,</i>
<i>Shall be ours upon that day.</i>	<i>Le foin, les fèves à foison !</i>
[...]	[...]

Août 2020

Nous migrons de Bretagne jusqu'en Haute-Loire. Dans le petit village du Pertuis, situé sur un col à 1 000 mètres d'altitude, mes grands-parents possèdent un chalet d'ardoise traditionnel, où les

uns et les autres – oncles, tantes, cousins – vont et viennent à l'improviste. La journée, les enfants grimpent aux arbres, on cueille des framboises sauvages et des giroles. Le soir, on se rassemble autour du feu pour jouer, bavarder, chanter.

En guise de bureau, je m'installe une petite table de camping dans un coin de la chambre, en priant pour avoir accès à Internet *via* mon téléphone. J'avance dans la traduction, en prenant toujours pour unité celle des chapitres, qui forment des épisodes cohérents et suffisamment brefs pour être abordés d'une traite – avant d'être repris et re-repris.

Quelques incursions dans Queval achèvent de me rassurer : je me refuse toujours à lire sa version de façon systématique, mais il m'arrive de consulter tel ou tel passage quand je bloque. Il y a des trouvailles, mais ce que je vois me semble inégal, trop « fleuri », souvent compliqué syntaxiquement par rapport au texte d'Orwell et à ce que je voudrais obtenir.

Malgré la brièveté du récit, j'ai l'impression de mener une course de fond. Pour tenir la distance, il me faut varier les rythmes : aller vite dans les descentes, mais aborder patiemment les montées, accepter de passer le temps qu'il faut à rechercher une précision, à trouver le mot juste, à ciseler une phrase. Et tenir compte de mon état physique général. Savoir quand tirer sur la corde ne sera pas payant. Quand il vaut mieux aller dormir, se promener, se rafraîchir les idées.

Afin de lutter contre la fatigue et la frustration d'être, solitaire, à ma table de travail quand les autres bullent ou crapahutent, je propose à l'assemblée familiale de faire lecture d'un chapitre un soir sur deux, à la veillée. Cela m'obligera à tenir le rythme et me permettra de tester ma traduction auprès d'un public varié. Je ne fais pas plus de trois ou quatre séances en réalité, mais ça marche du feu de Dieu : à part mon beau-frère, qui fixe ostensiblement son smartphone, tout le monde accroche ; les jeunes font des remarques très pertinentes, notamment sur les registres de langue ; les plus petits s'attachent aux personnages et veulent savoir la suite.

Orwell avait initialement sous-titré son livre *a fairy story* (un conte de fées) : façon de déjouer la censure éditoriale ? Antiphrase eu égard au pessimisme du message politique ? Sans doute un peu tout cela. Mais la référence au « conte » est aussi un juste reflet de son ambi-

tion de toucher un vaste public par un texte d'abord simple, dont la construction narrative recourt largement à la répétition – microcomme macrostructurelle – et à la variation. Comment rendre cela sans s'essouffler, sans lasser ? Je m'efforce de jouer tantôt de l'écho, tantôt de la variété à grand renfort de synonymes ou de gradations. Le jeu des répétitions prépare à l'inverse de spectaculaires coups de théâtre : c'est l'expulsion de Boule-de-neige, c'est la vente de Boxer à l'équarrisseur, c'est le soudain « Quatre pattes, bon, deux pattes *mieux* ! » lancé par les moutons, préparant le défilé des cochons dressés sur leurs pattes arrière. Le style du conte, c'est aussi la simplicité du lexique, le fameux « *plain style* » orwellien. Une langue notamment limpide et familière. Avec le piège qui va avec pour le traducteur : ne pas tomber dans la platitude. Mes maîtres-mots à la relecture : sobriété, efficacité, concision ; mais aussi rythme, relief, nuance.

Fin août 2020

Nous rentrons à la maison ; les « vacances » sont finies. Me reste à aborder cette ultime étape, que j'affectionne : relire encore (si possible à voix haute, si possible en ayant laissé reposer le tout), écouter le texte, régler les détails.

Je tranche enfin les questions d'onomastique. Je conserve Napoléon, Boule-de-neige et les prénoms des personnages qui sont transparents en français, comme Muriel (la chèvre) ou Benjamin (l'âne). Je reste au plus près du texte pour « old Major » (le vieux Major), même si cela ne me satisfait pas entièrement. Je cherche des équivalents aux noms les plus symboliques. Squealer (*to squeal* = couiner, grincer), le cochon chargé de la propagande qui passe son temps à manipuler les autres, devient ainsi Baratin (après élimination de : Couineur, Mouchard, Pipo, Parlote, Causeur, Jacas, Jaseur, Laïus). Les deux chevaux de trait méritent un traitement particulier : de toute évidence leurs noms forment une paire. « Boxer » (boxeur), c'est la force brute, inépuisable ; « Clover » (trèfle), la douceur un peu naïve. Le premier devra rester un nom classiquement donné à un cheval, le second un nom de fleur ou de plante. Je teste : Buffalo et Coquelicot ; Achille et Jonquille ; Hercule et Campanule ; Hector et Bouton d'or... pour finalement retenir Champion et Liseron. Je

garde les toponymes dans leur jus ainsi que tous les patronymes humains : Mr et Mrs Jones, Mr Frederick, Mr Whympers...

Je suis attentive à tout le jeu rhétorique qui accompagne le processus de concentration du pouvoir. Les multiples tournures passives renvoient tantôt à une décision collective tantôt à un diktat déguisé en décision collective. Je réserve aussi une relecture spéciale à la grossière propagande de Baratin, capable de « vous persuader que le noir est blanc » – qui préfigure la manipulation du réel et la falsification de l'histoire dans 1984.

1^{er} septembre

Je remets mon texte à l'éditrice et lui souffle au passage une idée un peu en l'air, inspirée de mes expériences de l'été : le texte se prêtant bien à la lecture à voix haute, pourquoi ne pas en faire un livre audio ?

Mi octobre-mi novembre 2020

Allers-retours avec l'éditrice. J'apprécie d'être consultée tout au long du processus. Les remarques sont justes et permettent d'affiner encore la traduction. Je résiste toutefois lorsqu'il s'agit de modifier un mot pour s'éviter des notes de vocabulaire (la collection prévoit des notes explicatives pour les termes risquant de ne pas être compris des élèves). Je refuse aussi, en introduction à « Bêtes d'Angleterre », de transposer l'allusion à *Clementine en Vlà le bon vent* !!

Dans le *George Orwell* de Bernard Crick, je tombe sur ce passage, qui me réjouit :

« La composition de La Ferme des animaux présentait une particularité par rapport aux précédents ouvrages d'Orwell. Il en débattit de manière très approfondie avec Eileen. [...] Il lui lisait son travail du jour au lit, la place la plus chaude de leur appartement désespérément glacial, débattait avec elle de la phase qui allait suivre, et accueillait en définitive avec intérêt les suggestions et les critiques qu'elle lui faisait. Il n'avait jamais auparavant discuté d'un travail en cours avec qui que ce fût. Lettice Cooper et les autres amies d'Eileen attendaient alors avec impatience, le lendemain matin, le récit du dernier épisode². »

2 Bernard Crick, *George Orwell*, Flammarion, p. 531.

Ainsi donc, de façon exceptionnelle, Orwell avait non seulement sollicité l'avis de son épouse, mais aussi recouru à la lecture à haute voix pour élaborer ce texte !

Février 2021

Ma traduction est publiée depuis un mois. Le livre coûte 2,90 euros...

La presse compare les mérites des traductions parues entre-temps chez Libertalia (trad. Philippe Mortimer) et chez Gallimard (trad. Philippe Jaworski).

Je reçois un mail de mon editrice : « [...] Je te dis rapidement l'excellente nouvelle de la semaine : nous avons finalement conclu un accord pour une version audio, qui sera réalisée par Thélème ! »

Avril 2021

Je donne un exemplaire du livre à une amie, dont les garçons – 8 et 11 ans – fréquentent la même école que ma fille. Elle m'écrit quelques jours plus tard : « On se régale avec *La Ferme des animaux*. On en lit un peu chaque soir et chaque matin. Les enfants sont totalement rentrés dans l'histoire et me la réclament comme des petits bonbons ! »



Le chameau, le lion
et l'enfant :
penser la traduction
avec les trois
métamorphoses de
Zarathoustra

JAMES KELLY



TRADUCTEURS AU TRAVAIL

En 2019, j'ai eu l'occasion de participer à « L'Atelier des philosophes », organisé par le Collège international des traducteurs littéraires dans le cadre du programme « La Fabrique des Humanités ». Sous la présidence de Marc de Launay, chacun des dix participants disposait de deux séances pour présenter un projet de traduction. L'atelier et les discussions avec les participants m'ont beaucoup fait réfléchir, non seulement sur mon travail en cours, à savoir une traduction du français vers l'anglais de l'introduction de *L'Autre Métaphysique* de Pierre Montebello¹, mais également sur ma manière de l'aborder et sur l'acte de traduction lui-même. Comment recréer en anglais des idées et une logique minutieusement élaborées en français, une langue qui a conditionné à la fois le contenu et la forme du texte ? Ce n'est que bien plus tard et tout à fait par hasard que j'ai trouvé de quoi nourrir ma réflexion sur ce défi, lorsque, plongé dans la lecture d'un autre livre de Montebello, cette fois une étude sur la philosophie de Nietzsche, je me suis souvenu du discours intitulé « Des trois métamorphoses », dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885)². Il s'agit d'un livre assez singulier, à la fois poétique et prophétique, caractérisé surtout par sa puissance affirmative. Avec sa modestie habituelle, Nietzsche a déclaré des années plus tard dans

1 Pierre Montebello, *L'Autre Métaphysique*, Paris, Les Presses du réel, 2015 (traduction de l'introduction à paraître dans *Parrhesia : A Journal of Critical Philosophy*).

2 J'exprime toute ma reconnaissance à Marc de Launay pour avoir accepté que je cite sa traduction inédite d'*Ainsi parlait Zarathoustra* dans cet article.

l'autobiographique *Ecce Homo* : « Qu'on réunisse l'esprit et la bonté de toutes les grandes âmes ; à elles toutes, elles n'auraient pas suffi à produire un discours de Zarathoustra³. » Dans le discours en question, qui touche à bien des thèmes capitaux de la philosophie nietzschéenne, le sage de Zarathoustra nous enseigne trois métamorphoses de l'esprit : comment il devient chameau, comment le chameau devient lion et comment enfin le lion devient enfant. Mais que pouvons-nous tirer de ces trois métamorphoses dans notre expérience de la traduction ?

Le chameau, nous enseigne le sage de Nietzsche, est la bête de somme par excellence : « Quelle est la plus lourde charge, héros ? c'est ce que demande l'esprit endurent ; que je la prenne sur moi et que ma force s'en réjouisse. » En reprenant le texte que j'avais présenté à l'atelier, je me suis rendu compte qu'il était aussi, en un certain sens, trop « lourd », trop chargé par le poids du texte d'origine et de la langue française. C'était une première approximation, où j'avais commencé par transposer soigneusement tous les aspects du texte d'origine dans la langue cible : sa syntaxe, son vocabulaire, sa ponctuation... bref, toutes les particularités du texte, de son auteur et de sa langue. Le résultat, peu élégant, était un cas d'école de ce « *translationese*⁴ » tant décrié. Bien que présentant tous les éléments du texte d'origine, ce brouillon craquait et grinçait sous le poids du français. Il représentait une traduction littérale et primitive, une « copie » visant une équivalence en un sens étroit et rigide, où aucune exception à la règle – illusoire et fictive – de correspondance systématique entre la source et la cible n'était permise. Tel le chameau, il était chargé du fardeau le plus pesant.

Peu satisfait de cette version, j'ai été interrompu par un autre projet peu après l'avoir achevée, et plusieurs semaines se sont écoulées avant que je puisse y revenir. En la relisant, j'ai eu l'impression – tel l'esprit-chameau dans le discours de Zarathoustra – d'entrer dans un désert qui serait en quelque sorte un « désert des traducteurs » : cet

3 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, traduction d'Alexandre Vialatte, Paris, Stock, 1931.

4 Terme anglais utilisé pour qualifier les traductions comportant de nombreuses « traces » de la langue source dans la langue cible.

espace flottant et solitaire, à mi-chemin entre le monde étranger du texte à traduire et la familiarité du nôtre – un espace inconnu de celles et ceux qui n’ont jamais habité simultanément deux langues et deux cultures. Dans le discours de Zarathoustra, c’est dans ce désert que le chameau, en se débarrassant de ses fardeaux, se transforme en lion, un esprit qui « veut la liberté pour proie, et régner dans son propre désert ». Pour accomplir cette liberté, il doit d’abord livrer bataille contre l’autorité d’un grand dragon :

Il cherche là son dernier maître : il veut en devenir l’ennemi comme de son dernier Dieu, il veut lutter pour la victoire avec le grand dragon. Quel est ce grand dragon que l’esprit ne veut plus appeler ni maître ni Dieu ? « Tu dois », c’est le nom de ce dragon ; mais l’esprit du lion dit : « je veux ».

« Tu dois » lui barre la route, étincelant d’or, bête qui porte écailles, et sur chacune brille un « tu dois » aux éclats dorés !

Malgré l’absence de la dramaturgie évoquée par Zarathoustra, je me suis rendu compte que, dans cette deuxième étape de la traduction, j’étais moi aussi en train de livrer bataille – en l’occurrence contre l’autorité du texte d’origine. J’ai donc fait de véritables efforts pour m’éloigner de lui, y compris en relisant la traduction sans m’y référer. Cette étape du processus a été marquée par de nombreuses interrogations : cette structure syntaxique appartient-elle vraiment à ma langue ? La formulation serait-elle plus naturelle si l’on changeait l’ordre des mots ou des blocs syntaxiques ? Faut-il remplacer le pronom *one* (on) par *we* (nous), ou encore recourir à la voix passive, pour éviter toute sensation d’archaïsme ? À chaque fois que la traduction me donnait le sentiment de m’être laissé écraser par l’autorité du texte d’origine, par exemple avec tel ou tel choix ou ordre de mots, je cherchais à répondre avec mon propre « je veux », comme dans l’exemple ci-dessous :

On vit jaillir dans des contextes différents la décision de penser l’être à partir de ce qui se donne, et définitivement dans l’expérience de ce « donné ». (Texte d’origine)

One saw spring forth in different contexts the decision to think being starting from what is given, and definitively in the experience of this “given”. (1^{ère} étape – chameau)

We saw the proliferation, in different contexts, of the decision to think being based on what is given, and ultimately in terms of the experience of this “given”. (2^e étape – lion)

Cette liberté nouvelle avait pour résultat un texte bien plus fluide :

à l'équivalence étroite et rigide du premier brouillon s'en était substituée une autre, plus ample et plus souple, qui était suggestive, par son aisance, d'un texte original ou du moins d'une représentation dans la langue cible du même « sens » que dans la langue source. La persistance de certains problèmes dans cette deuxième étape de la traduction m'a cependant rappelé que cette équivalence n'était pas moins illusoire que l'autre, et qu'elle n'était elle-même qu'un mirage surgi dans la chaleur du désert, fuyant à mesure qu'on essayait de s'en approcher.

Dans le court extrait cité ci-dessus, comme ailleurs dans le texte, Montebello parle de « la donnée », principalement dans une référence à la philosophie d'Henri Bergson et à son livre *Les Données immédiates de la conscience* (1889) ; cependant, dans le même contexte, il parle aussi de « penser l'être à partir de ce qui se donne ». C'est un jeu de mots qui ne possède rien de remarquable en français, et, dans une discussion sur cet aspect du texte, l'un des participants à l'atelier a porté à ma connaissance l'*Essai d'une phénoménologie de la donation* (1997) de Jean-Luc Marion, qui ne parle pas seulement de la donnée mais aussi de « la donation », du « don » et même de « l'adonnée ». En anglais, cette constellation lexicale devient un véritable casse-tête. Certes, la racine latine de « donnée » n'est pas absente en anglais. Ainsi peut-on traduire « les données immédiates de la conscience » par *the immediate data of consciousness*, expression qui fait d'ailleurs le sous-titre de la traduction anglaise du livre de Bergson. Mais dès qu'on cherche un verbe pour traduire « ce qui se donne », on est contraint de puiser dans la racine germanique du verbe *to give*. Tout à coup, on se rend compte qu'il existe des manières de penser « la donnée » qui sont parfaitement naturelles en français mais qui sont de véritables contorsions pour la pensée anglophone. Il faut donc parvenir à refléter dans la traduction cette discordance entre les deux langues, pour que le lecteur fasse le lien entre *to give* d'une part, et *data* et *datum* de l'autre. C'est ainsi que, dans la version finale du texte, j'ai opté pour la duplication, donnant coup sur coup le mot « donné » dans ses deux incarnations : le latin *datum* et le germanique *to give* :

Mais sans doute le mot « donné » prête-il à confusion...

Yet the word "datum" – the "given" – is undoubtedly misleading...

C'est ici, dans cette mise en relation des deux substrats linguistiques, ainsi que dans la mise en évidence de la différence entre le monde du français et celui de l'anglais, que ma traduction est entrée dans le domaine de la troisième métamorphose : j'ai découvert l'esprit de l'enfant.

En quoi consiste cet « esprit de l'enfant » ? Revenons au discours des trois métamorphoses : malgré la force et le courage du lion, il reste un acte fondamental que, selon Zarathoustra, il ne peut jamais accomplir : « Créer de nouvelles valeurs – même le lion n'en est pas encore capable : seulement créer la liberté nécessaire à de nouvelles créations, voilà ce que peut la puissance du lion. » C'est pour réussir dans cette prouesse que nous avons besoin de l'esprit de l'enfant, défini surtout par un « oui sacré » au « jeu de la création », affirmation qui nous conduit au cœur de la philosophie nietzschéenne selon laquelle la création de nouvelles valeurs est le plus haut accomplissement de l'esprit :

L'enfant est innocence et oubli ; un nouveau commencement, un jeu, une roue qui suit son élan propre, un premier mouvement, une manière sacrée de dire oui.

Oui au jeu de la création, mes frères – voilà qui requiert un dire oui sacré : l'esprit veut désormais sa propre volonté ; celui qui est perdu au monde acquiert son propre monde.

Ce que cet exemple vient illustrer, c'est la nécessité où nous sommes de nous éloigner des valeurs de l'équivalence pour retrouver l'état de pureté ou d'innocence qui est la condition de la créativité et qui, en tant que tel, nous permet de résoudre les nombreux problèmes suscités par le travail de la traduction.

Je prendrai ici un autre exemple, tiré non de Montebello mais de Merleau-Ponty, l'un des participants à l'atelier ayant évoqué le problème soulevé par le choix systématique du mot *interrogate* dans la traduction existante⁵. Du point de vue de l'équivalence, ce choix ne pose aucun problème : quand on ouvre le dictionnaire, on trouve en

5 Voir Stephen A. Noble, « The Language of Philosophy and the Challenges of Translation », dans Claire Wrobel (dir.), *Traduction et philosophie*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2018, p. 121-135 ; « The Meanders of French Thought into the Anglophone World : Merleau-Ponty's *La Structure du comportement* and its English Translation », *Palimpsestes*, 2019, vol. 33 n° 1, p. 103-119.

effet *interrogate* dans la liste des possibilités de traduction pour « interroger », ce qui suggère que, tout compte fait, il s'agit d'un bon choix (ou, en tout cas, d'un moindre mal). Ces deux mots n'ont toutefois pas le même champ sémantique, *interrogate* ayant dans la traduction anglaise plus de relief qu'« interroger » dans le texte français. En présentant son projet de traduction, ce participant a montré que ce supplément de visibilité avait engendré dans le monde anglophone un nouveau concept – celui de « *philosophical interrogation* » –, qui n'a à peu près rien à voir avec les idées exprimées en français par Merleau-Ponty. Cet exemple témoigne bien des limites de la traduction conçue en termes d'équivalence. En revanche, dès lors que l'on prend en compte l'idée de différence, on voit qu'il ne s'agit pas du « même » mot en français et en anglais, ce qui oriente vers des solutions comme *enquiry* (c'est du moins l'une de celles qui ont été proposées dans la discussion), et invite aussi à se demander si le fait que Merleau-Ponty a utilisé le même mot en français dans des contextes différents nous oblige à utiliser le même partout en anglais. C'est un problème qui exige que nous exercions toute notre faculté de jugement en tant que traducteurs et traductrices et que nous dépassions l'idéal d'une équivalence trop simple pour introduire celui de création engendrée par la différence. Peut-être devons-nous simplement accepter qu'il est impossible de créer une « copie » d'un texte dans une autre langue et qu'il ne peut en exister que des représentations partielles reflétant les valeurs que nous portons en tant que traducteurs et traductrices. La philosophie de Nietzsche n'a-t-elle pas démontré la nature illusoire de l'idéal platonicien de copie, ouvrant ainsi la voie à une conception de la représentation comme simulacre dans un jeu de différence⁶ ? C'est ici, dans cette réflexion, que nous trouvons l'esprit de l'enfant.

6 Dans « Towards a Deleuzian Theory of Translation » (*Deleuze Studies*, 2017, vol. 11, n° 3, p. 379-404), j'ai suivi l'analyse par Gilles Deleuze de ce « renversement du platonisme » qui figure dans l'œuvre de Nietzsche, explorant les conséquences pour la traduction. Voir aussi Gilles Deleuze, « Simulacre et philosophie antique » dans *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 292-306.

Telles sont donc les trois métamorphoses de la traduction : « chameau », elle est chargée de tout le fardeau du texte d'origine et de la contrainte d'une équivalence étroite et rigide ; « lion », elle se révolte contre l'autorité de l'idéal d'une correspondance pure entre les deux mondes ; « enfant », elle nous pousse à créer des solutions inspirées de nos valeurs et de nos jugements. Au début de cet article, j'ai présenté ce que je considérais comme l'enjeu majeur de la traduction de textes philosophiques : comment recréer dans une autre langue des idées et une logique minutieusement élaborées dans une langue qui a conditionné à la fois le contenu et la forme du texte ? L'esprit de l'enfant permet de se rendre compte que cette imbrication du contenu et de la forme – de la conception et de l'expression des idées – n'a pas d'équivalent d'une langue à l'autre. La traduction que j'ai présentée à l'atelier avait déjà fait un premier pas dans cette direction : c'était un texte qui ne pouvait plus être décrit comme une copie et qui était devenu une tentative de représenter la différence entre le monde d'origine et le monde cible. Or c'est ici, dans cette ultime métamorphose, que nous touchons au cœur de la responsabilité de la traduction. Nous, traducteurs et traductrices, jouons un rôle fondamental du point de vue du façonnement des idées dans l'univers de la langue cible. Les solutions que nous trouvons pour refléter la différence séparant les deux mondes peuvent traverser les siècles et finir par avoir une vie à elles. Tel est le « sacré » du « oui sacré » de l'enfant, l'« ainsi l'ai-je voulu » d'un esprit qui « veut désormais sa propre volonté » : c'est la permanence – ou, dans un langage plus nietzschéen, la « récurrence » – de ce que nous apportons au vaste « palimpseste interlingual » de la culture – pour emprunter une métaphore à Barbara Cassin⁷ – qui vient nous enseigner la nécessité de devenir enfant et de « vouloir désormais notre propre volonté » en tant que traducteurs et traductrices.

7 Voir l'entretien « Le vocabulaire européen des philosophes, dictionnaire des intraduisibles » réalisé par Colette Briffard, 2006 : http://www.revue-texto.net/Dialogues/Cassin_interview.html.

Murat Özyaşar
au miroir
de son traducteur

SYLVAIN CAVAILLÈS

Murat Özyaşar, auteur turc dont le kurde est la langue maternelle, est traduit et publié en français par Sylvain Cavaillès, fondateur des éditions Kontr¹.

Sylvain Cavaillès : Dans *Certifié conforme. Histoires de Diyarbakır*, vous définissez le turc parlé à Diyarbakır comme une langue hybride, où le turc et le kurde se contaminent réciproquement. Je crois que c'est une définition que je vous ai entendu donner pour la première fois lors de la journée d'étude que j'avais organisée à l'université de Strasbourg en 2016. À quel moment avez-vous pris conscience que votre langue littéraire tirait parti de ce turc-là, et qu'est-ce qui a provoqué cette prise de conscience ?

Murat Özyaşar : C'est lors de cette intervention à l'université de Strasbourg que j'ai défini pour la première fois le turc utilisé à Diyarbakır comme une langue « hybride », à l'opposé d'une langue « métissée ». Voici ce que j'entends par cette définition : vous le savez, une langue a des variantes régionales, des dialectes, des patois. D'une région à l'autre, voire d'une bourgade à l'autre, elle présente des différences d'expression, des variations de sens. Ces différences sont tout à fait naturelles, car ce que nous appelons la langue est

¹ Cf. Étienne Gomez, « Sylvain Cavaillès, traducteur du turc et fondateur des éditions Kontr », *Translator's Lodge*, 14/11/2020 : <https://translatorslodge.com/2020/11/14/sylvain-cavaillès-traducteur-du-turc-et-fondateur-des-editions-kontr/>.

quelque chose de très vivant. Il y a d'autres raisons, moins naturelles celles-là, qui m'ont amené à cette définition pour le turc utilisé à Diyarbakır. Car Diyarbakır est une ville dont les habitants sont majoritairement kurdes et où, par conséquent, la langue maternelle des gens est le kurde. Or, le kurde a longtemps été interdit, les gens ne recevaient pas leur éducation dans cette langue qui n'existait que dans la vie quotidienne, dans les foyers ou dans la rue. La langue d'éducation était le turc. Ainsi, pour ma part, j'ai fait connaissance avec le turc quand je suis arrivé en primaire. Avant l'école, je ne connaissais pas le turc. Vous avez sept ans et l'on vous jette dans une langue que vous ne connaissez pas du tout. Ne pas être éduqué dans sa langue maternelle, ne pas pouvoir créer de lien entre celle-ci et le monde provoque une terrible fracture, un traumatisme à la fois dans l'esprit et dans l'âme. Commence alors un échange qui n'a rien de systématique entre votre langue maternelle et celle dans laquelle vous recevez votre éducation. Ainsi, vous commencez à penser en kurde et à parler en turc. Je vais essayer d'illustrer ceci avec un exemple tiré de la vie quotidienne. À Diyarbakır, en hiver, pour dire qu'il fait froid², on ne dit pas « l'air est froid » mais « le monde est froid » et personne ne trouve cela bizarre. Car le mot kurde pour « monde » est le même que pour « air », alors qu'en turc, le mot « dünya » [monde] n'a rien à voir avec le mot « hava » [air]. Par conséquent, quand vous dites à quelqu'un dont la langue maternelle est le kurde que « le monde est froid », il ne comprend pas ce que vous voulez dire et considère votre phrase avec étonnement. Ça n'a rien d'une « variante régionale » comme je l'ai dit plus tôt, c'est une contamination à la fois sémantique et grammaticale de deux langues, un processus de fracture, d'hybridation³. Il ne s'agit pas d'apprendre une nouvelle langue, mais d'aller et venir entre votre langue maternelle et la langue où l'on vous a jeté, de concevoir le monde et la vie avec une toute nouvelle langue formée de cette

2 En turc, on dit littéralement : « L'air est froid. »

3 Le mot turc employé ici par Murat Özyaşar est lui-même intéressant : le premier sens de « kırma » est « cassure », mais il est aussi employé pour parler d'« hybride ». Les deux sens du mot sont sans aucun doute dans son esprit lorsqu'il l'emploie.

contamination, de cette hybridation. Comme le turc est une langue altaïque alors que le kurde fait partie de la famille des langues indo-européennes, l'interaction de ces deux langues donne un étrange résultat : une toute nouvelle langue qui n'est ni le turc, ni le kurde, ou qui est les deux à la fois.

Je crois que je m'en suis rendu compte en écrivant, en manipulant une phrase alors que j'écrivais une nouvelle. J'ai vu que certaines de mes images ou façons de faire des phrases n'étaient pas compatibles avec la syntaxe du turc. Ma situation n'était pas celle d'un écrivain faisant un choix entre plusieurs langues qu'il maîtrise très bien, mais plutôt essayant de rapiécer une langue imposée avec un style littéraire.

S. C. : Vos livres ont été traduits en français, en persan, en kurmanji et en sorani⁴, et certaines de vos nouvelles ont été traduites en anglais et en italien. Je crois savoir que la plupart du temps, ces traductions ont vu le jour grâce à des rencontres directes avec les traducteurs. À quel moment avez-vous pensé pour la première fois votre écriture dans un rapport éventuel à la traduction ?

M. Ö. : De nos jours, il devient de plus en plus difficile d'être traduit sans passer par une agence. Car la littérature aussi, depuis un bon moment, est un marché. Je dois avouer que l'aventure de mes livres avec la traduction me plaît beaucoup, je la trouve très poétique. Vous êtes le premier témoin du parcours de la traduction française. Nous nous sommes rencontrés dans un salon du livre, à un stand de dédicace. Et quelque temps plus tard, vous m'avez dit que vous vouliez traduire mon livre *Rire noir*. J'ai vécu quelque chose de semblable avec Pari Ashtari, qui l'a traduit en persan : nous ne nous sommes jamais rencontrés, elle est en Iran, elle m'a envoyé un message sur un réseau social pour me dire qu'elle voulait traduire le livre. C'est ainsi que *Rire noir* et *Éclipses de miroirs* ont été publiés en Iran. Nous avons correspondu par email lorsqu'elle rencontrait certaines diffi-

4 Le sorani est le dialecte kurde essentiellement parlé au Kurdistan d'Irak, tandis que le kurmanji est le principal dialecte parlé par les Kurdes de Turquie.

5 *Ayna Çarpması*, à paraître en français chez Kontr en 2022.

cultés de traduction. La situation a été comparable avec le sorani : un beau jour, j'ai reçu sur un réseau social un message de Salahaddin Bayazadî, qui vit en Suède, et qui m'a dit qu'il voulait traduire le livre. Cette traduction en sorani est terminée, nous en sommes aux auto-risations, je pense qu'elle va être publiée dans les mois qui viennent. La traduction en kurmanji, elle, m'a été proposée directement par ma maison d'édition en Turquie.

En ce qui concerne les traducteurs, j'ai souvent eu l'impression qu'ils avaient voulu réécrire dans leur propre langue le livre que j'avais écrit, qu'ils avaient voulu se l'approprier, et c'est quelque chose qui m'a apporté un bonheur incroyable. Ainsi, quand je tiens ces traductions dans ma main, je me dis : « Oui, ces livres viennent de moi, mais ils ne sont pas à moi ! »

Je suis curieux de la motivation qui fait dire à un traducteur, d'un texte qu'il a lu et aimé : « Il faut que je dise/écrive ceci dans ma propre langue » ou « Il faut que je le traduise. » Cela ne se fait sans doute pas simplement avec le sentiment que tel texte doit être traduit en français ou avec l'envie de le partager pour que d'autres personnes le lisent. Qu'en est-il en ce qui vous concerne ?

S. C. : En 2003, j'ai lu la nouvelle « Robe du soir » de Murathan Mungan, issue du recueil *Quarante chambres aux trois miroirs* qui venait de sortir chez Actes Sud. J'ai eu un sentiment de proximité, de familiarité, qui m'a fait dire : « J'aurais voulu traduire ce livre » et « Si seulement je connaissais le turc, pour lire cet auteur dans sa propre langue ! » Bien des années plus tard, quand j'ai découvert *La Longue Marche* d'Ayhan Geçgin, j'ai eu un sentiment du même genre, qui m'a fait dire : « Voilà un livre que j'aurais voulu avoir écrit, il faut que je le traduise. » Quand j'ai découvert vos nouvelles, la particularité de votre écriture m'a fait dire : « Voici un écrivain qui fait un véritable travail sur la langue, et une écriture qui pose de sérieux défis de traduction » et j'ai voulu relever ces défis. Si l'on accepte que le traducteur est un auteur, on accepte aussi que le traducteur construit une œuvre, d'où le principe déontologique de traduire ce que l'on aime. Une traduction n'est pas difficile à cause d'une supposée difficulté du texte source, elle est difficile quand la résonance est absente, quand le lien intime entre le traducteur et le texte n'est pas

suffisamment fort. De fait, la volonté de faire passer le texte dans sa propre langue, la nécessité de le partager vient de là, de cette intimité ressentie.

M. Ö. : Mais vous avez traduit des textes relevant de presque tous les genres : roman, poésie, nouvelle, théâtre... Lorsque vous regardez derrière vous, voyez-vous un critère commun aux livres que vous avez choisis ? J'aimerais savoir en fonction de quoi vous choisissez les livres que vous allez traduire, quels sont vos critères.

S. C. : Au cours de mon travail de thèse, je me suis efforcé de m'intéresser à tous les genres, car c'est une réalité qu'en Turquie, la tradition de la nouvelle, par exemple, est beaucoup plus vivace qu'en France. Au cours de cette période, j'ai traduit des textes relevant de la poésie, de la nouvelle, du théâtre, du genre romanesque. Et en tant que traducteur, j'ai tout de suite perçu la difficulté particulière que j'aurais à placer certains textes à cause du genre dont ils relevaient. Et je me le suis entendu dire.

Le projet à l'origine de Kontr a donc été de publier ce que les autres ne publiaient pas. Les deux premiers livres ont été des recueils de poésie. Le troisième une pièce de théâtre. Le quatrième un recueil de microfiction, puis d'autres livres de poésie et de nouvelles. *Ouâf*, de Kemal Varol, onzième titre au catalogue, est le premier roman publié par Kontr, après trois ans et demi d'existence. Les dix premiers titres relèvent de genres considérés comme mineurs. Et cet attachement à la « minorité » se retrouve au niveau thématique. En effet, ce qui relie tous ces textes est quelque chose qui a à voir avec la marginalité, avec le fait d'être en dehors de la norme ou du pouvoir dominant : il y a la question kurde, bien sûr, qui était au cœur de mon sujet de thèse, mais aussi l'expérience carcérale, l'homosexualité, les minorités de l'Empire ottoman, etc.

La littérature turque elle-même est une *littérature mineure* – dans le sens où Pascale Casanova définit ce terme – et elle ne parvient le plus souvent à franchir les frontières du pays que grâce à quelques noms poussés par des agences littéraires. Que pensez-vous de la représentativité des écrivains de Turquie qui font, aux yeux des Occidentaux en général, la littérature de Turquie ?

M. Ö. : La Turquie est un pays qui n'a pu ni s'occidentaliser, ni rester oriental. Face à certains événements, à certaines situations, elle peut montrer tantôt des réflexes orientaux, tantôt des réflexes occidentaux. Le cœur de la littérature est formé par cette contradiction Orient-Occident. La littérature turque a de très bons écrivains, qui ont bien intégré à la fois l'Orient et l'Occident et dont les textes ont assimilé la douleur cuisante de cette contradiction. Je ne pense pas que l'Occident ait suffisamment découvert la littérature turque. Son regard sur la Turquie, loin d'être celui d'une rencontre littéraire, est surtout politique, voire touristique. Flânant dans quelques librairies en Europe, j'ai seulement eu l'occasion de voir certaines couvertures de livres traduits du turc, avec sur la plupart : une silhouette d'Istanbul, une mosquée en arrière-plan, un turban... Il est injuste de limiter la littérature turque à cela. C'est cette conception, à mon avis, que les agences et les écrivains doivent briser. Le lieu où nous devons nous retrouver est la littérature ! Si Bilge Karasu avait écrit en anglais et non en turc, sa place et son importance dans l'histoire littéraire seraient tout autres.

S. C. : En tant qu'écrivain, vous allez à la rencontre de vos lecteurs, que ce soit à Istanbul, à Diyarbakır ou ailleurs, notamment à l'étranger. Qu'avez-vous rapporté de votre tournée en Europe de l'Est en 2019, ou des rencontres en librairie à Strasbourg, Paris ou Lyon auxquelles vous avez participé juste avant la pandémie ?

M. Ö. : Quand vous centrez vos textes sur l'humain, les distinctions linguistiques, religieuses ou ethniques finissent par disparaître. Bien évidemment, la littérature est quelque chose de local, et bien sûr, quand j'ai lu *Cent ans de solitude*, j'ai vu mes proches dans ce livre, et quand j'ai lu les livres de Yourcenar, je n'ai jamais eu l'impression de lire des histoires très éloignées de ma culture. C'est le pouvoir de la bonne littérature. Lors des rencontres auxquelles j'ai participé en Europe de l'Est et en France, j'ai vu que nous nous comprenions, que nous réussissions très bien à nous rencontrer. Dans mes échanges avec des lecteurs en Tchéquie ou en Pologne, je me suis parfois senti à Diyarbakır ou à Istanbul. Je me rappelle avoir parlé à Strasbourg de frontières et de bilinguisme, et que nous nous com-

prenions sans avoir à recourir à des notes de bas de page ou à tout un tas d'explications, ni avoir besoin de phrases comme « ce que je veux dire en réalité, c'est... »

S. C. : Vous êtes un auteur qui a été plusieurs fois récompensé en Turquie. Quelle a été l'importance de ces prix ? Qu'a représenté pour vous l'obtention du prix Balkanika⁶, qui est le premier prix international que vous ayez reçu, pour *Rire noir*, jugé sur sa traduction française alors que celle-ci n'avait pas encore été publiée ?

M. Ö. : Avec mon premier livre, *Éclipses de miroir*, j'ai reçu le prix Yunus Nadi de la nouvelle et le prix Haldun Taner de la nouvelle. Ces deux récompenses sont bien institutionnalisées en Turquie, la première est décernée depuis environ soixante-dix ans, l'autre trente-cinq. Pour un pays aussi jeune, on peut dire que cela représente une belle pérennité. Être jugé digne de ces deux prix avec mon premier livre a augmenté ma visibilité, cela a attiré l'attention du lectorat. Quant à moi, cela m'a responsabilisé envers l'écriture, m'a poussé à une approche plus sérieuse. Recevoir le prix international de littérature Balkanika avec la traduction française a renforcé ma foi en la littérature et en la force des mots. Assis à votre bureau, le dos tourné au monde, vous construisez un monde à part auquel vous croyez plus que tout, vous créez pas à pas une atmosphère avec des phrases qui vous convainquent, puis toutes ces choses que vous avez écrites arrivent devant un jury international, et la valeur que l'on vous accorde constitue inévitablement une rencontre qui vous rend heureux. Bien sûr, il ne faut pas négliger ici le travail minutieux du traducteur.

S. C. : La traduction de *Rire noir* a été un processus qui s'est étalé

6 Le prix Balkanika est remis annuellement depuis 1996 par la fondation Balkanika, un réseau d'éditeurs fondé à l'initiative de Nikolaï Stoyanov et basé à Sofia. Sept langues sont représentées (albanais, bulgare, grec, macédonien, roumain, serbo-croate-monténégrin, et turc). Les œuvres en compétition peuvent être traduites dans les six autres langues du réseau, ainsi qu'en anglais et/ou en français, pour être accessibles à tous les membres du jury.

dans le temps, qui a peut-être même commencé en mai 2014 au salon du livre de Diyarbakır, lors de notre première rencontre. Nous avons souvent échangé autour des problèmes que j'ai pu rencontrer, notamment sur le titre, qui aurait dû être *Rire jaune*. Que vous restait-il de ces échanges ? Vous ont-ils apporté quelque chose en tant qu'écrivain ?

M. Ö. : Je me souviens avoir beaucoup parlé avec vous du mot « *tercüme*⁷ », construit sur « *recm* », mot du turc ottoman, issu de l'arabe et signifiant « lapidation ». En fait, ce que dit cette approche étymologique, c'est que traduire un texte, c'est le lapider, donc le tuer ! Je dois avouer que c'est ce que j'ai longtemps pensé. Mais vous avez posé certaines questions sur les nouvelles, j'ai vu que vous réfléchissiez pendant des jours et des jours sur la façon de traduire certaines phrases, que vous récriviez les nouvelles en français et que vous vous efforciez de trouver le style qui serait le mien si j'écrivais dans cette langue. Vous êtes venu passer du temps dans ma ville. Peut-être que s'il n'y avait pas eu toutes ces discussions et tout ce vécu, je n'aurais pas été convaincu de la nécessité que ce « jaune » devienne « noir ». De toutes ces conversations, de vous, j'ai appris que le traducteur aussi avait une motivation, qu'en traduisant, en fait, il écrivait. Je vous remercie de m'avoir permis de réfléchir sur la traduction, mais aussi de ce que vous m'avez apporté en dehors d'elle, de m'avoir apporté un autre horizon.

S. C. : Diriez-vous qu'il y a de l'intraduisible dans vos textes ?

M. Ö. : Je pense qu'il y a dans mes textes nombre de phrases, événements et situations dont la traduction est impossible, mais je dois convenir qu'entre les mains d'un bon traducteur-écrivain, l'impossible n'existe pas.

⁷ Mot du turc ottoman pour « traduction », qui a donné le français « truchement ».

À PROPOS DE L'AFFAIRE GORMAN

L'affaire Gorman étant désormais connue de tous, nous aurons la bonté de ne pas la résumer ici. *TransLittérature* a d'abord envisagé de répercuter l'événement sous la forme d'une grande revue de presse internationale. C'était compter sans l'inflation des commentaires et la violence des réactions diverses – le tout pas si divers que cela au fond. Qu'apporter de neuf à ce raz de marée ? Nous avons jugé plus sage de ménager nos forces, d'éviter l'overdose à nos lecteurs et surtout de préserver l'harmonie qui a régné jusqu'ici parmi nous. Chacun de nous saura trouver le discours qui le conforte, soit auprès de grands praticiens, soit chez quelques théoriciens subtils. L'ATLF a créé un groupe de réflexion sur le sujet et la revue sera heureuse de s'en faire l'écho.

« La traduction,
art de
l'intranquillité »
revue *Critique*

Historiciser le mal

Un si beau spectacle

La traduction, art de l'intranquillité. Non, ce n'est pas une allusion aux remous de la récente affaire Gorman, mais le titre du dossier que la revue *Critique* consacre à notre art dans son numéro de mars 2021. La traduction, décidément, tout le monde en parle.

Conformément à sa vocation, la revue propose ici des recensions d'ouvrages récents. Elles sont quatre, signées d'éminents universitaires, l'une d'entre elles suivie d'un entretien, et nous incitent à lire – si ce n'est déjà fait – plusieurs publications hautement recommandables.

Le *Shijing*, recueil de poèmes chinois, classique au même titre que l'*Iliade* ou l'*Odyssee* en Occident, nous est parvenu récemment dans deux versions. Pierre Vinclair en donne la première traduction française intégrale en vers (Le Corridor bleu, 2019), tandis que Auxéméry traduit de l'anglais l'*Anthologie classique définie par Confucius*, à savoir l'adaptation qu'en fit naguère Ezra Pound (Pierre-Guillaume de Roux, 2019). Deux versions radicalement opposées, finement analysées par Guillaume Condello.

Jean-Charles Vegliante, lui, rend compte en détail du passionnant *Traduire avec l'auteur*, dirigé par Patrick Hersant (Sorbonne université presses, 2020), présenté dans notre n° 59. Dans ce même numéro, *TransLittérature* encensait comme il se doit *A comme Babel* de Guillaume Métayer (la rumeur libre ÉDITIONS 2020). Maël Renouard salue à son tour, avec chaleur, sous le titre « Du traducteur cleptomane au traducteur tennisman » ce qu'il qualifie d'« essai-récit », de

« non-fiction hyper-narrative », de « réflexion narrative qui est aussi une sorte de littérature de voyage », au fil de quelques pages éblouissantes, ingénieuses et ludiques à l’instar du texte recensé.

Il en extrait cette remarque stimulante :

« Souvent, je m’étonne de la détestation que certains poètes nourrissent encore envers les universitaires. Pauvres poètes qui ne savent ni ne sentent à quel point la réflexion prolonge le plaisir, l’approfondit, l’intensifie, le rend polygonal, abyssal... »

Fortes paroles, particulièrement précieuses pour le traducteur, cet être hybride, ce centaure mi-poète, mi-penseur, qui doit savoir analyser le texte à traduire autant que le sentir.

Paroles consensuelles aussi. La traduction, par nature, lance des ponts, elle lie et concilie, le discours sur la traduction abonde en remarques apaisantes, mais cela ne va pas durer ! Tiphaine Samoyault déboule dans le numéro avec son *Traduction et violence*, paru au Seuil l’an dernier et aussitôt commenté dans notre n° 58. Écrivaine, enseignante, chercheuse, animatrice de revues, traductrice à l’occasion, l’auteure est désormais un personnage essentiel, pardon : *incontournable*, de notre scène littéraire.

Avec le goût du paradoxe qu’on lui connaît – il lui a fait défendre récemment, avec une habileté acrobatique, lors de l’affaire Gorman, une position hardiment opposée à celle de la plupart des traducteurs praticiens –, elle s’attache à briser la belle harmonie qui s’installait en dévoilant la violence cachée à plus d’un titre dans l’acte de traduire.

L’excellente présentation de l’ouvrage par Marc Lebiez est suivie d’un entretien substantiel avec son auteure, star de ce numéro. Elle s’y élève, combat féministe oblige, contre « la sexualisation traditionnelle du discours sur la traduction, [...] la traduction [qui] sert le texte, comme une servante sert un maître ». Elle montre subtilement la place d’une réflexion sur la traduction dans *Si c’est un homme* de Primo Levi. Elle revient sur la notion de violence en traduction, déclarant par exemple :

« Il y a dans la volonté de “tout traduire” un effort pour dominer, avec pour conséquence les violences que l’on sait. J’ai rappelé que

des cultures opprimées ont pu résister à la curiosité dont elles avaient fait l'objet en demandant à ne plus être traduites. Dans certains cas, la non-translation se présente comme une réponse à la violence de la traduction. »

Ici, le praticien naïf se sent gagné par l'angoisse. Si ça se trouve, il fait du mal et ne le savait pas ! Il n'était déjà pas trop à son aise, intimidé dans les textes précédents par certains termes qu'il ignore (un logothète, c'est quoi ?), et voilà que la théoricienne enfonce le clou en distinguant sa conception *agonique* de la traduction de celle, *agonistique*, de Ricœur. Violent, ça aussi... Confronté à ce vocabulaire de haut vol, signe extérieur de richesse intellectuelle, contemplant ces alpinistes virtuoses escaladant les sommets de la théorie, notre humble praticien arpenteur de collines se sent soudain tout petit.

Qu'il ne désespère pas : s'il n'ingurgite pas ces réflexions très générales, si brillantissimes soient-elles, il ne sera pas pour autant condamné à mal traduire. Et s'il décide de s'en nourrir, cela ne pourra pas lui faire de mal. Il devrait même s'en délecter ! Le spectacle de l'intelligence est si beau.

Sacha Marounian

Historiciser le mal

Une édition critique de *Mein Kampf*
traduit par Olivier Mannoni
Fayard, 2021

« Avec son *Dictateur*, Chaplin recrée les hurlements effrayants d'Hitler ; comme lui, le traducteur doit rendre la langue de la peur¹. »

Dix ans de travail pour un pavé de 1000 pages, un chantier collaboratif mobilisant en Allemagne des douzaines de spécialistes sous la direction de l'Institut d'histoire contemporaine de Munich, en France une équipe dirigée par les historiens Florent Brayard et Andreas Wirsching : c'est ce qu'il aura fallu pour rééditer *Mein Kampf*, qui paraît chez Fayard dans une nouvelle traduction d'Olivier Mannoni. S'il traduit de grands auteurs de littérature contemporaine, Mannoni est aussi devenu spécialiste d'une version très particulière de la langue allemande, la langue nazie, la LTI (*Lingua Tertii Imperii*) décrite par Viktor Klemperer.

Lestée d'un appareil critique aussi long que le texte d'Hitler lui-même (2 800 notes), et de quatre cents pages de commentaires, la nouvelle traduction ne sera pas exposée chez les libraires, qui n'en disposeront que sur commande. En reversant ses droits à la Fondation polonaise Auschwitz-Birkenau, l'éditeur prend un parti résolument non commercial pour publier un ouvrage destiné avant tout aux chercheurs et aux étudiants. Pour le traducteur Olivier Mannoni, « il ne s'agit pas de sortir un brûlot, mais de désamorcer une bombe toujours active ».

Mein Kampf a été rédigé en 1924 à la forteresse Landsberg où Hitler était emprisonné dans des conditions très confortables. Après

¹ Compte rendu de la conférence du 30 septembre 2017, Olivier Mannoni, ETL.

l'échec de sa tentative de putsch, comptant bien se réinstaller dans le paysage politique, Hitler fait un portrait de lui-même en pleine ascension, en faux héros de guerre et grand penseur. *Mein Kampf* sera interdit en Allemagne en 1945, mais il en circulait déjà douze millions d'exemplaires, offerts par les mairies en cadeau de mariage ou achetés par obligation avec la carte du parti nazi.

Après une première version réalisée pour un directeur d'édition qui laissera la place à une nouvelle équipe, Olivier Mannoni reprend sa traduction, à la demande de Florent Brayard, pour restituer tous les défauts de l'œuvre originale : confusions, syllogismes, conjonctions de coordination mal placées, avalanches d'adverbes, archaïsmes, phrases incohérentes. Vingt personnes travaillent aux cinq mille notes allemandes traduites ou rédigées par une armée de doctorants et une équipe d'historiens de premier plan.

Les nazis cachaient tout mais ils écrivaient beaucoup, explique Mannoni. Goebbels écrivait son journal, à raison de quinze feuillets par jour, vingt-six volumes au total. Lorsqu'on décide de publier ces sources, journal de *Goebbels* ou *Mein Kampf*, se pose la question du travail critique du traducteur et de sa responsabilité. Tel quel, le texte peut garder son pouvoir de toxicité ; il convient de le remettre en perspective par rapport aux faits. Avant de le traduire, il faut d'abord se demander dans quel but il a été produit : pour dissimuler, convaincre, créer un univers...

« L'idéologie nazie a déformé en l'espace de douze ans une langue riche de quatre siècles de culture. À partir de 1933, les arts, les lettres et les médias sont au service exclusif du Führer et de son parti ; il se crée un vide dans la vie littéraire, qui se reconstruira très lentement après la chute du Reich (...). La langue nazie est faite pour désactiver la raison.² »

On voit se développer un vocabulaire très riche pour désigner les convois vers les camps (« transports » et jamais déportation), la solution finale. *Vernichtung* par exemple a eu trois ou quatre sens différents au cours du temps, de « nettoyage » à « anéantissement » ; c'est un mot camouflé.

2 Idem

L'une des difficultés de traduction des textes nazis, c'est d'en restituer les mots codés : une *Volkswagen* n'est pas une voiture, c'est la voiture du Peuple ; même chose pour le poste de radio, *Volkempfänger* (récepteur du Peuple) disponible partout à partir de 1930. Dans *La fascination du nazisme*³, Peter Reichel a montré le talent du régime nazi pour créer l'illusion ; même les autoroutes sont les autoroutes du Reich, *Reichsautobahn*, alors que leur construction a été lancée par la République de Weimar.

Les textes destinés à créer un univers mental montrent un enthousiasme lyrique pour le Peuple (*Volk*). Ils racontent une réalité politique rêvée, des objectifs héroïques.

Le nazisme invente une langue brutale, affirmative, surchargée d'adverbes et d'hyperboles, qui s'interroge peu mais s'exclame beaucoup. C'est une langue destinée à faire peur. Dans la Wehrmacht, les grades de l'armée allemande étaient encore ordinaires : Leutnant, Oberleutnant, Generalleutnant. Des mots nouveaux apparaissent pour les Waffen SS, des mots qui claquent comme des rafales de mitraillette : *Obersturmführer*, *Hauptsturmführer* (chef d'assaut principal). Ces mots faits pour impressionner restent intraduisibles, ils n'existent que pour leur son, rappelle Olivier Mannoni ; il y a eu six millions de morts sur la base de ces mots-là.

Évoquons pour conclure le dernier piège auquel fait face le traducteur de la langue nazie : les mots ou tournures de phrases font penser au présent. *Volk*/Peuple est un terme dangereux parce qu'ambigu : il peut représenter une communauté sociale, ou ethnique, il peut prendre un sens révolutionnaire (en France, c'est le peuple qui prend la Bastille). En 1989, le mur de Berlin tombe aux cris de *Wir sind das Volk* (Nous sommes le peuple), signifiant que le Parti Social unifié d'Allemagne ne représente plus le peuple. À peine le mur à terre, on entend *Wir sind ein Volk* (Nous sommes un peuple), et le sens du mot bascule en quarante-huit heures. À part Günter Grass, raconte Mannoni, personne ne s'aperçoit de rien.

Marie Hermet

³ Traduit par Olivier Mannoni, éditions Odile Jacob, 1993, Paris.

BREVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le Prix Étienne-Dolet de la traduction 2021 a été attribué à Marie Vrinat-Nikolov, traductrice littéraire du bulgare (mais aussi du persan), pour l'ensemble de son œuvre.

Le Prix lémanique de la traduction 2021, décerné tous les trois ans à deux personnes, l'une traduisant de l'allemand vers le français, l'autre du français vers l'allemand, a été attribué à Nicole Taubes et Nicola Denis pour l'ensemble de leur œuvre.

Le Prix d'État finlandais du traducteur étranger a été attribué à Kirsi Kinnunen, reconnue pour ses traductions en français de bandes dessinées.

Le Prix Jacques-Chambon de la traduction (Grand Prix de l'imaginaire) a été attribué à Jean-François Le Ruyet pour sa traduction de l'anglais de *Djinn City* de Saad Z. Hassain (Agullo).

Le Prix du roman étranger de l'Union interalliée 2021 a été attribué à *L'Apiculteur* d'Alep, un roman de Christy Lefteri traduit de l'anglais par Karine Laléchère et publié aux éditions du Seuil.

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, Karine Guerre,
Marie Hermet, Laurence Kiefé, Clotilde Meyer, Miyako Slocombe,
Nicole Thiers, Michel Volkovitch

www.translitterature.fr

Bulletin d'abonnement à *TransLittérature* Tarifs

1. Vous êtes adhérent-e ou stagiaire ATLF et à jour de votre cotisation, ou étudiant-e :

1 an, soit 2 numéros à partir du prochain numéro, 15 €, France et étranger.

2. Vous n'êtes pas adhérent-e ATLF :

1 an, soit 2 numéros à partir du prochain numéro, 30 €, France et étranger.

3. Vous souhaitez recevoir un ancien numéro de *TransLittérature* à l'unité :

15 €, France et étranger

<https://www.helloasso.com/associations/atlf-association-des-traducteurs-litteraires-de-france/paiements/translitterature-vente-au-numero>

pour commander plusieurs numéros, merci d'envoyer un courriel à abonnement@atlf.org

Modes de paiement :

Nous vous encourageons vivement à privilégier l'abonnement par le biais de la plateforme HelloAsso

<https://www.helloasso.com/associations/atlf-association-des-traducteurs-litteraires-de-france/adhesions/abonnement-translitterature>

Autres moyens de paiement : veuillez préciser votre choix en cochant la ligne concernée.

De France, par chèque bancaire ou postal établi à l'ordre de l'ATLF.

Depuis l'étranger, possibilité de mandat international ou chèque en euros tiré sur une banque française.

Par virement au profit du compte de l'ATLF [indiquez vos nom, prénom et courriel + la mention « abonnement TL »] :

Crédit Agricole

RIB : 18206 00021 02192401001 73

IBAN : FR76 1820 6000 2102 1924 0100 173

BIC : AGRIFRPP882

Veuillez envoyer ce bulletin d'abonnement, accompagné de votre règlement,

→ soit par voie postale à : ATLF/*TransLittérature* – Hôtel de Massa –

38, rue du Faubourg-Saint-Jacques – F-75014 Paris.

→ soit par courrier électronique à : abonnement@atlf.org

Nom :	Prénom* :
Adresse : N° et rue* :	
.....	
Code postal* :	Ville* :
Pays* :	
Tél. portable*	Tél fixe
Courriel :@* :	
Date et signature*	*mentions obligatoires

Imprimé en France par Laballery à Clamecy
Dépôt légal n° 140617 : septembre 2021
Graphisme : Et d'eau fraîche – PAO : PhB éditions
ISSN 1148-1048