

TRANSLITTÉRATURE

La traduction vue par les traducteurs

TRADUIRE ET RETRADUIRE

RAVAUDAGE OU HABITS NEUFS ?
ARCHIVES DE *TRANSLITTÉRATURE*

MILLE VIES

STEFAN ZWEIG

RETRADUIRE LES CLASSIQUES

LA CHOUETTE AVEUGLE,
ROMAN CULTÉ

CÔTE À CÔTE

LA CHANSON DE ROLAND

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

L'« ÉQUIVALENCE D'EFFET »

HOMMAGE À FABRICE POINTEAU

N°65

ÉTÉ 2024

N°65
ÉTÉ 2024

TRANSLITTÉRATURE

SOMMAIRE

4. **Éditorial** LAURE HINCKEL

TRADUIRE ET RETRADUIRE

8. **Renouveler une traduction : ravaudage ou habits neufs ?**
ENQUÊTE DE VÉRONIQUE BÉGHAIN ET LAURE HINCKEL
16. **« Traduire et retraduire » dans les archives de *TransLittérature***
MARIE-ANNE DE BÉRU
20. **Les mille vies de l'aigle pêcheur**
ANATOLE PONS-REUMAUX
34. **Pourquoi fallait-il retraduire Zweig ?**
FRANÇOISE WUILMART
46. **Éditer, traduire et retraduire les classiques**
ENTRETIEN AVEC NICOLAS FILICIC,
ÉDITEUR AUX BELLES LETTRES, PAR CLOTILDE MEYER
56. ***La Chouette aveugle* dans une nouvelle traduction, 70 ans après sa première version française**
RENCONTRE AVEC SÉBASTIEN JALLAUD,
PAR LUDIVINE BOUTON-KELLY ET LAURE HINCKEL

CÔTE À CÔTE

68. **Côte à Côte : *La Chanson de Roland***
ÉTIENNE GOMEZ

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

82. **En quête de l'« équivalence d'effet »**
CATHERINE LIVET

HOMMAGE

96. **Au nord de toute frontière**
ENTRETIEN AVEC MARIE MISANDEAU ET PIERRE DELACOLONGE
EN HOMMAGE À FABRICE POINTEAU, PAR ÉTIENNE GOMEZ

DU CÔTÉ DES PRIX

104. PAR KARINE GUERRE

-
108. **Remerciements**

Éditorial

Notre revue reprend un rythme de croisière après l'année consacrée aux 50 ans de notre association et l'édition d'un numéro double 63-64. Nos lecteurs l'ont remarqué sans doute, désormais *TransLittérature* arrive dans leur boîte aux lettres en juillet et en décembre. Cela permet au comité de rédaction de mieux organiser son travail et d'offrir, comme cela a toujours été le cas, des articles ayant l'ambition de la qualité et mettant en valeur les thèmes fondamentaux de notre profession.

C'est le cas ô combien avec cette livraison qui met l'accent sur la retraduction dans l'édition. Nous poursuivons ainsi une vieille tradition, car bien entendu d'autres rédacteurs ont creusé le sujet avant nous, comme le montre la recherche dans les archives menée par Marie-Anne de Béru. Il est bon, toujours, de savoir retourner sur les traces des études réalisées par nos prédécesseurs, et de réfléchir sur notre manière de rendre justice, bien aujourd'hui, demain mieux encore, aux textes qui nous sont confiés. Tel est l'enjeu des nouvelles éditions, nouvelles traductions et reprises des textes, aussi anciens que le *Shijing* ou la *Chanson de Roland*, ou plus récents comme *La Chouette Aveugle*, de l'écrivain iranien Sâdeq Hedâyat, dont le dernier traducteur en langue française nous a accordé un entretien.

D'ailleurs, comment procéder ? Nous publions une enquête à ce sujet, mais ce sont les exemples multiples, offerts par la convaincante Françoise Wuilmart évoquant Stefan Zweig ou par Anatole Pons-Reumaux nous révélant les « mille vies » d'un certain oiseau, qui évoqueront pour les lecteurs les mille souffles de ces œuvres littéraires... Nous n'en sommes pas arrivés à mille, mais gageons que notre revue verra un jour l'un de ses rédacteurs écrire sur la millième version de tel ou tel texte.

Lequel sera le premier ? *Don Quichotte* ? *L'Odyssée* ? *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe ? Nous chercherons toujours à produire une « équivalence d'effet », comme l'écrit Catherine Livet dans son texte sur le dépassement des clivages entre « sourciers » et « ciblistes ». Mais surtout, nous chercherons toujours à offrir aux textes du lointain la version la plus vive, pertinente, championne de la fidélité, pourquoi pas ? intrigante, savante, personnelle (pourquoi pas, bis repetita), mais en tout cas il faut qu'elle existe, cette nymphe nouvelle liquéfiant dans l'obscurité de sa forme le corps ancien de la chenille, pour donner au monde le papillon de la version nouvelle.

Et, parfois, cela arrive puisque c'est la vie, ce laboratoire intime passe à l'éternité, laissant une traduction inachevée. Alors, le travail est repris. Parfois, il s'opère une sorte de miracle quand un correcteur éditorial, à force d'avoir côtoyé le traducteur, parvient à finaliser la traduction ; l'auteur traduit rend lui aussi hommage au traducteur et cela nous donne de lire dans nos pages un bel entretien signé Étienne Gomez.

Alors, prêts à revêtir les habits neufs de ce numéro 65 ?
Lire, relire ? Non, traduire, retraduire ! ♦

LAURE HINCKEL

TRADUIRE ET RETRADUIRE

Renouveler une traduction : ravaudage ou habits neufs ?

ENQUÊTE DE VÉRONIQUE BÉGHAIN
ET LAURE HINCKEL

Procéder à une nouvelle traduction d'une œuvre, oui, mais parfois ce n'est pas ce que les éditeurs choisissent de faire. Dans quels cas procède-t-on à un remaillage de la traduction ? Quelles sont les difficultés de l'exercice ? Nous avons passé le fil de nos questions au cœur de ce sujet complexe.

Dès le départ de notre enquête, le ton est donné : « Je ne suis pas très à l'aise avec le principe même de la révision d'une traduction effectuée par un ou une autre », nous confie Corinna Gepner, traductrice de l'allemand ; la révision de traduction, « c'est à la fois satisfaisant et frustrant », nous dit Emmanuelle Delanoë-Brun, traductrice de l'anglais et universitaire. Notre dialogue avec Aurélie Bontout-Roche, responsable des traductions chez Libella, a commencé par la remise en cause du terme même de « révision », qui chagrine la lectrice de Gogol ne pouvant s'empêcher d'y voir l'ombre du Revizor : « Moi non plus, je ne l'aime pas [...], il serait plus juste d'appeler cette étape un dialogue de traductions. » En 2006, dans *TransLittérature* numéro 30, la traductrice italienne Ena Marchi, devenue réviseuse, puis éditrice en charge du domaine français chez le prestigieux éditeur Adelphi, évoquait « l'attention presque frénétique à la qualité des traductions ». Elle ajoutait : « Les premiers temps, cela m'a semblé une tâche d'une difficulté insurmontable [...]. Comment pouvais-je, moi, remettre en question les choix d'un traducteur ? »

En trois échanges et une recherche dans les archives de la revue, c'est tout un paysage qui se dessine, plus autour d'un souhait (celui de proposer aux lecteurs des textes étrangers traités avec un immense respect et dans des langues cibles maîtrisées à la perfection) que d'une fonction, laquelle prend des contours très vagues, puisqu'elle peut être exercée à différents niveaux : par le primo-traducteur lui-même, par son éditeur (dont les compétences pour intervenir sur une traduction diffèrent grandement selon les personnes et les époques), par un « réviseur », par un autre traducteur – à des années ou à des siècles de distance. Signalons tout de suite que le flou et l'interpénétration des actions sur le texte (dès lors qu'il s'agit d'un autre travail que celui de la traduction elle-même, laquelle revêt la qualité d'œuvre de l'esprit) engendrent des invisibilisations plus ou moins inévitables. Dans certaines maisons d'édition étrangères, le nom de l'éditeur (en tant qu'accoucheur et premier lecteur de la traduction) est mentionné dans le colophon. Aujourd'hui, en France, la révision de traduction passe souvent inaperçue. Les réviseurs sont du reste pour la plupart invisibles, leur nom apparaissant le plus souvent au verso de la page de grand titre, en tout petits caractères, quand il apparaît...

Nous cherchons, pour notre part, à cerner pourquoi on revêt d'habits entièrement nouveaux certaines traductions, tandis que l'on ravaude d'autres œuvres de traducteurs. L'actualité et le souhait des ayants droit peuvent être à l'origine de nouvelles traductions. Le grand classique slovène *Alamut* de Vladimir Bartol, publié en 1938, est sorti de l'ombre au lendemain des attentats du 11 septembre 2001, quand il a été désigné par un homme politique américain comme le livre à lire « pour déchiffrer le terrorisme ». L'énorme succès de l'édition Libretto a été suivi, nous raconte Aurélie Bontout-Roche, « par une prise de conscience des ayants droit de Bartol, qui ont entamé un procès contre les versions françaises et allemandes ». L'action en justice ayant provoqué une rupture d'exploitation et les libraires réclamant l'ouvrage à cor et à cri parce qu'il se vendait très bien, les éditions Libretto ont fait un choix radical, « celui de reprendre l'exploitation du titre, mais surtout, avec une nouvelle traduction. J'ai obtenu une énorme aide du CNL et j'ai fait appel à Andrée Lück-Gaye, grande traductrice du slovène en France ».

Cette anecdote sur la vie plus ou moins souterraine d'une œuvre va dans le sens de ce que nous confie Pascal Jourdana, actif promoteur des littératures étrangères et directeur de la résidence d'écriture marseillaise La Marelle : « Retraduire montre la vivacité, la pérennité d'une œuvre. Un "classique" de littérature – on parle de n'importe quelle période, soit dit en passant, que l'œuvre soit "contemporaine" ou "antique" – n'est pas un objet mort, figé dans son formol, c'est au contraire une œuvre ouverte, qui sans cesse se nourrit du temps présent. [...] En ce sens, la retraduction, la traduction nouvelle d'une œuvre "classique", est le signe de cette ouverture, de cette plasticité infinie (c'est *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco que j'ai en tête), de cette modernité d'une œuvre "classique". »

La plasticité de l'œuvre n'est pas toujours celle de la traduction, comme nous le montrent les riches exemples fournis par Emmanuelle Delanoë-Brun, maîtresse de conférences à Paris Diderot et traductrice de polars. Elle s'est attelée à la révision de la traduction du roman *Les Beaux Mariages* (1913, *The Custom of the Country*) de l'Américaine Edith Wharton (1862-1937) par Suzanne Mayoux en 1964, reprise « en particulier pour éviter des effets de lissage dans la traduction, qui tendait à normaliser les personnages, à en atténuer le caractère spécifiquement américain qu'y imprime Edith Wharton dans son portrait d'une nouvelle classe d'entrepreneurs capitalistes ou d'ambitieuses américaines ».

Comme cette révision s’insérerait dans le cadre de la réédition de plusieurs œuvres d’Edith Wharton au sein d’un même volume (*Chroniques de New York*, paru en mai 2024 dans la collection Quarto chez Gallimard, dans des traductions révisées pour certaines¹), Emmanuelle Delanoë-Brun a prêté attention à l’harmonisation entre les traductions : « usage des titres de civilité, lissage des noms de rue, ponctuation des dialogues, mais aussi harmonisation dans la question du tutoiement ou du vouvoiement dans les dialogues selon les situations », un travail pouvant s’apparenter à de la préparation de copie. Au-delà de ce « toilettage », explique encore la spécialiste de littérature américaine, il s’agit de « réintroduire des lignes de structuration socio-stylistiques qui visent à attirer l’œil du lecteur ou de la lectrice sur des fractures socio-géographiques », l’univers de Wharton jouant notamment de « l’altérisation tantôt des Américains, tantôt des Européens ». Et de nous proposer cet exemple précis :

« L’oreille d’Ondine était trop entraînée à reconnaître un ton d’ironie pour ne pas comprendre que ses compagnons se moquaient du peintre »

devient

« L’oreille d’Ondine était trop entraînée à reconnaître le ton d’ironie nationale pour ne pas saisir que ses compagnons se moquaient du peintre ».

Ce type d’interventions assez poussées, tel qu’en inclut cette révision, attire l’attention sur les limites de l’exercice, notamment quand il s’agit d’opérer, comme le précise encore Emmanuelle Delanoë-Brun, « quelques reprises d’options générales de la traduction [...] pour écarter le texte d’une forme de proximité trop grande avec l’original, sous la forme d’une présence répétée d’adverbes, de participes présents, qui coupaient l’énergie acerbe du texte ».

1. Dans la collection Quarto de Gallimard, le nom de la personne qui révisé est bien mentionné, à la fois sur la 4^e de couverture, et en titre intérieur pour chaque nouveau roman. Cela mérite d’être souligné.

Nous pouvons alors nous poser la question : quand il s'agit de pénétrer si profondément sous la peau du texte, pour en traduire « l'énergie », pour en réinterpréter la notion « d'écart » avec le texte source, pourquoi ne pas procéder à une traduction entièrement nouvelle ? Notre question est bien évidemment rhétorique. Elle permet tout de même de replacer tous les intervenants de la chaîne du livre impliqués dans le processus au sein d'une équation économique où chaque facteur tente de trouver sa pondération idéale.

Pascal Jourdana, qui a eu souvent, au cours de sa carrière, l'occasion de présenter des traductions nouvelles aux libraires, rappelle que l'arrivée sur les étals de nouvelles traductions permet aux éditeurs, « d'un point de vue commercial, de remettre en avant des œuvres plus ou moins oubliées, voire de réactiver des droits, de faire un *buzz* sur un anniversaire ».

Mais au-delà de ces arguments commerciaux, précise Pascal Jourdana, « l'intérêt d'une retraduction est aussi de profiter de la présence physique, réelle, vivante, de la traductrice, du traducteur. Qui mieux qu'elles et eux plongent autant dans le texte d'une œuvre littéraire ? Ces personnes sont en général d'excellentes médiatrices, elles nous font comprendre, par le texte et pas seulement par le sujet dont traite un livre, mais par la langue, par cette matière première qu'est la langue, l'intérêt d'une œuvre, sa modernité, ou plus exactement sa capacité à être toujours vivante. La retraduire souligne que l'œuvre mérite, nécessite qu'on la nourrisse d'un regard contemporain ».

Mal rémunérée quoique chronophage, la révision de traduction apparaît fréquemment comme un pis-aller, sinon une stratégie commerciale sciemment pensée pour profiter d'un événement éditorial lié à l'actualité littéraire. La réédition en 2022, par les éditions Hugo poche, d'une traduction de 1932 du *Villette* de Charlotte Brontë, discrètement signalée comme « révisée » par l'éditeur, entendait manifestement tirer profit de la couverture médiatique entourant la parution, au même moment, dans « La Bibliothèque de la Pléiade », d'une traduction quant à elle entièrement nouvelle.

Nous pouvons songer également à d'autres raisons présidant au choix de commander une nouvelle traduction : des traducteurs ou des traductrices proposent une nouvelle lecture de l'œuvre. Cela a été le cas, par exemple, de Christian Garcin et Thierry Gillyboeuf, « qui ont proposé chez Phébus les premiers tomes des *Contes* d'Edgar Allan Poe », raconte Aurélie Bontout-Roche.

Dans d'autres cas, c'est l'auteur qui attend patiemment l'épuisement de son livre traduit pour exiger une nouvelle traduction de son œuvre auprès de l'éditeur qui en détient les droits... ou qui n'attend pas et qui décide de se traduire lui-même : c'est le cas célèbre et par ailleurs polémique de Milan Kundera.

QUERELLE D'AUTORITÉ

Les relations avec celles et ceux qui ont signé les traductions d'origine « ne sont pas toujours simples », signale Emmanuelle Delanoë-Brun. Si certaines personnes acceptent les retouches « de bonne grâce », le dialogue n'est pas forcément aisé dès que se font jour « des querelles d'autorité ». Les traducteurs et traductrices chevronnés ne sont pas les moins conciliants. Ces questions d'autorité « se règlent en général dans le dialogue avec l'éditeur ou l'éditrice », mais « sont compliquées » par le fait que celui ou celle qui révise la traduction ne travaille pas sur son propre texte. L'universitaire responsable du volume, soucieuse de respecter un équilibre délicat, a pris le parti de ne pas imposer « sa marque » et de donner « priorité à la traductrice dans ses résistances à certaines reprises ».

Corinna Gepner, qui s'est vu confier le travail de « reprise » de deux textes de Klaus Mann (1906-1949), résume bien ce qui doit être à l'œuvre dans le travail de révision de la traduction d'un ou une collègue : « L'éditeur qui souhaitait les publier avait jugé, en les lisant, qu'il serait bon d'en revoir la traduction au préalable. L'idée était celle d'un simple toilettage permettant d'évacuer quelques scories et d'alléger éventuellement quelques passages. Il m'a demandé mon avis et, en jetant un premier coup d'œil au texte original, je me suis aperçue qu'il y avait ici et là des bouts de phrase qui manquaient, quelques faux sens ou contresens, etc. J'ai donc proposé de procéder plutôt à une révision complète. Je précise que l'éditeur avait fait des recherches pour retrouver le traducteur initial et que celles-ci n'avaient pas abouti. [...] Mes interventions ont été significatives même si je me suis efforcée d'avoir la main légère. »

**« Tant qu'il y aura des traducteurs
et des traductrices pour justifier leur
choix de traduction, de retraduction,
et qui sont capables de les commenter,
les expliquer, l'œuvre sera vivante. »**

— Pascal Jourdana

On voit combien l'opération est délicate, sur le plan technique et moral : « Qu'on le veuille ou non, on se retrouve en position de “corriger”, d’“amender” un travail sans que son auteur ait rien demandé », ajoute Corinna Gepner.

Ce processus de révision implique de se poser également des questions aussi concrètes que celles de la rémunération. Comme expliqué plus haut, un certain flou entoure cette opération délicate. Emmanuelle Delanoë-Brun serait « bien en peine de dire la part de la révision » dans la rémunération au forfait prévue par l'éditeur, pour un travail incluant également la rédaction d'un appareil critique, une préface, une chronologie, une recherche iconographique. D'autant que la mission a varié selon les textes qui lui étaient confiés.

Ce travail s'apparente très largement, nous semble-t-il, à un travail d'éditeur, un éditeur comme ceux qu'évoquait notre collègue italienne précédemment citée ; on songe aussi au travail d'une responsable des traductions, comme il en existe encore en France chez Libella ou Albin Michel ; ou encore à celui de ces célèbres directeurs et directrices de collection qui dominaient leur champ linguistique : des professions et des missions occupées par des riches personnalités dont les maisons aujourd'hui ont tendance à se passer, tant elles externalisent ces tâches d'experts.

Il ressort notamment deux choses de notre enquête. D'une part, à quel point compte l'exigence personnelle dont doivent faire preuve les traductrices et les traducteurs dans leur traitement des textes, dans l'enrichissement de leur propre langue et, à titre d'exemple, dans le maniement de tous les temps de la narration et du discours. « Car il n'y a rien de pire à faire réviser qu'une traduction plate, l'utilisation continue du passé composé contribuant à la platitude des textes traduits », affirme Aurélie Bontout-Roche. D'autre part, combien il est nécessaire de faire œuvre de création et d'avoir du caractère lorsqu'on procède à l'écriture d'une traduction. C'est ce que Pascal Jourdana exprime bien : « Quant à l'intérêt éventuel de simplement "corriger" une traduction ancienne [...], pourquoi pas ? Cela ne possède cependant à mes yeux un intérêt que si la traduction initiale contient en elle-même une certaine force, je dirais distincte de l'œuvre elle-même. »

En guise de conclusion, provisoire, de cette enquête sur un sujet inépuisable, convenons que notre interlocuteur de La Marelle saisit parfaitement le sens de notre travail : « Tant qu'il y aura des traducteurs et des traductrices pour justifier leur choix de traduction, de retraduction, et qui sont capables de les commenter, les expliquer, l'œuvre sera vivante. » ♦

« Traduire et retraduire » dans les archives de *TransLittérature*

PAR MARIE-ANNE DE BÉRU

De tout temps, *TransLittérature* s'est intéressée à la retraduction. Une recherche dans les archives du site donne vingt-trois résultats pour le terme « retraduction ». Dès le numéro 8 (hiver 1994) paraît un premier Côte à Côte consacré à Pouchkine. Comme l'écrit Hélène Henry, son autrice :

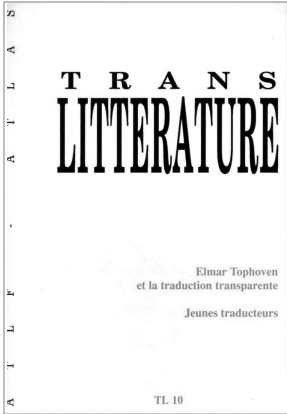
« Présenter côte à côte – comme le fera désormais *TransLittérature* dans chaque numéro – les traductions successives d'un texte, c'est inévitablement rouvrir un vieux débat : les traductions récentes sont-elles meilleures que les anciennes ? Y a-t-il un progrès en traduction ?

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

Nous laisserons les lecteurs se rendre sur le site www.translitterature.fr pour redécouvrir la richesse de cette rubrique phare dont les articles parcourent les siècles et les genres dans une abondante variété de langues. Près de cinquante auteurs ou œuvres majeures ont ainsi été traités, dont huit dans le dossier spécial du numéro 61 (printemps 2022) : de Homère à Zweig, d'Augustin à Jean de la Croix, de Shakespeare à Calderon, du *Kâma-Sûtra* aux *Mille et une nuits*, de Nietzsche à Dostoïevski, de Dante à Keats...

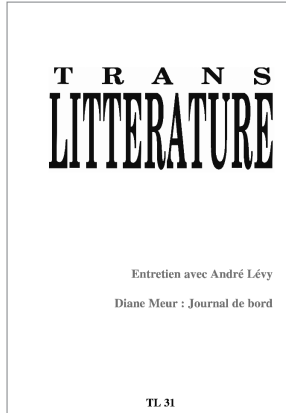
Outre les Côte à Côte, nombre d'articles traitent directement du thème de notre dossier. Nous n'en donnerons ici qu'une sélection car la question de la retraduction semble omniprésente dans la pratique et la réflexion traductive, et elle surgit aux détours de multiples entretiens, recensions et autres journaux de bord.

Et quelle meilleure incitation à explorer les archives de *TransLittérature* que de laisser résonner cette formule de Bernard Hoëpffner dénichée dans le numéro 37 : « Plus un texte est traduit, plus il existe. » ♦



TransLittérature n°10

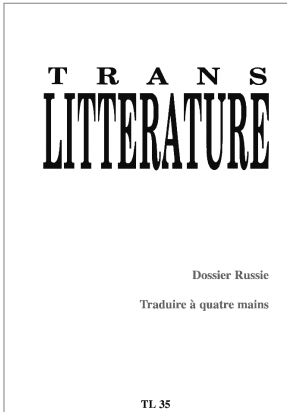
Retraduire Emily Brontë,
par Claire Malroux



TransLittérature n°31

Dossier « Traduire
les classiques » :

- Andersen d'une seule voix, par Bruno Berni
- Traduire Vazov – l'orientalité du texte, par Marie Vrinat-Nikolov
- Lectures multiples de Tsvétaïeva, par Anne-Marie Tatsis-Botton



TransLittérature n°35

Traduire-Retraduire
(sur le n°49 de la revue *Théorie*),
par France Camus-Pichon



TransLittérature n°37

À l'épreuve de la retraduction (compte rendu d'une table ronde avec Julia Escobar, Bernard Hoëpffner, Elena Lozinsky et Jean-Paul Manganaro), par Sarah Gurcel.



TransLittérature n°41

Le lecteur perché sur l'épaule [retraduire *Le Petit Prince* en anglais], par Sarah Ardizzone et Ros Schwartz



TransLittérature n°52

La Montagne Magique de Thomas Mann, par Hélène Boisson



TransLittérature n°57

- Traduire Giono en anglais, par Paul Eprile et Maïca Sanconie
- Retraduction, le retour du *Brave soldat Švejk*, par Benoît Meunier



TransLittérature n°58

La retraduction intégrale des *Histoires* de E. A. Poe, par Pierre Bondil et Johanne Le Ray.

Les mille vies de l'aigle pêcheur : retraduire le *Shijing*

ANATOLE PONS-REUMAUX

Dans un double mouvement, l'immense glose critique accompagnant le *Shijing* depuis des siècles ouvre un espace poétique nouveau dans la langue française, rendue terre d'accueil d'une pensée et d'une musicalité qui lui étaient d'abord étrangères. Plongeons dans ce texte classique dont une nouvelle traduction par Rémi Mathieu est prévue pour la fin de l'année 2024.

Entreprendre une traduction du *Shijing*, c'est s'attaquer à un monument de la littérature mondiale, un texte matriciel comparable à l'*Odyssee* ou à la Bible. En Chine, le « Classique des Poèmes », traduit aussi par « Classique des Vers », « Livre des Odes » ou « Livre des Poèmes », est un des cinq grands recueils dont la légende attribue la compilation à Confucius, qui a donné lieu à des siècles de glose critique et d'exégèse. La nature même de cette anthologie de trois cent cinq poèmes considérés comme fondateurs de la pensée chinoise en fait un casse-tête pour le traducteur. Sa rédaction s'étale entre le X^e et le VI^e siècle avant notre ère et couvre des réalités géographiques, linguistiques et culturelles fort différentes. D'abord conçues pour être chantées et mises en musique, les « odes » du *Shijing* sont peu à peu devenues des textes canoniques que tout lettré chinois se devait de connaître. Le corpus, qui nous est parvenu dans une langue parfois archaïque, continue de susciter de vastes débats d'ordre phonétique et sémantique. Les vers quadrisyllabiques qui composent la majorité des poèmes présentent une concision presque impossible à rendre en français, d'autant qu'ils sont émaillés de nombreuses onomatopées évoquant la vie rurale. Difficulté supplémentaire, le genre et le nombre ne sont pas indiqués dans la poésie chinoise et les mentions du sujet sont rares...

Dès lors, comment aborder la traduction du *Shijing* ? S'agit-il de faire appréhender la pensée chinoise à un lecteur occidental ? D'offrir une adaptation poétique libre ? D'utiliser le texte comme champ d'expérimentation créative ? De restituer la musicalité et la force allégorique d'un texte millénaire ? L'actualité foisonnante des retraductions du « Classique des Poèmes » offre un panorama passionnant sur les différentes stratégies à notre disposition en la matière. En plus des nombreuses traductions partielles déjà disponibles, deux versions intégrales ont été publiées en 2019, à laquelle s'ajoutera celle de Rémi Mathieu, à paraître aux Indes savantes fin 2024. Loin de s'opposer, ces traductions étendent sans cesse l'espace poétique et culturel du *Shijing* et s'inscrivent dans la longue tradition d'interprétation de ce classique. Les choix opérés par nos retraducteurs illustrent la gamme d'outils à leur disposition : paraphrase en prose explicative, mobilisation d'un appareil critique, édition bilingue, adaptation libre, recours à une langue tierce, emploi de rimes et d'une métrique similaires ou équivalentes à l'original, fidélité ou infidélité.

Lues en parallèle, ces traductions montrent comment ce classique autrefois présenté en Occident comme un objet lointain et exotique prend peu à peu sa place dans notre champ littéraire et poétique. Plus que de tendre vers la « traduction parfaite », elles élargissent sans cesse l'étendue des possibles du texte original.

Précisons d'emblée que l'auteur de cet article n'étant ni sinologue, ni sinophone, il n'est pas question ici de proposer une étude savante des enjeux de traduction du chinois, mais de partir ensemble dans une exploration gourmande des potentialités offertes par la retraduction d'un classique. Il est temps de plonger, avec notre aigle pêcheur (ou balbuzard ? ou ts'iu kiou ? ou simple oiseau ?), dans les flots retraductifs, au bord du fleuve jaune. Commençons par quelques vers tirés du poème qui ouvre le recueil, dans cinq traductions différentes, par ordre chronologique de parution, précédés par leur version en caractères chinois, puis en pinyin, suivant la transcription employée par Rémi Mathieu dans son édition bilingue. Qu'il soit ici remercié pour son aide précieuse lors de la rédaction de cet article.

Dans ce chant de quatre stances en quadrisyllabes, les femmes du palais chantent la vertu de l'épouse du prince. C'est du moins une des interprétations possibles, reprise par Séraphin Couvreur, un des premiers « passeurs » du *Shijing*, mais contestée depuis en Chine. L'aigle pêcheur, lui, peut être vu comme un modèle de fidélité.

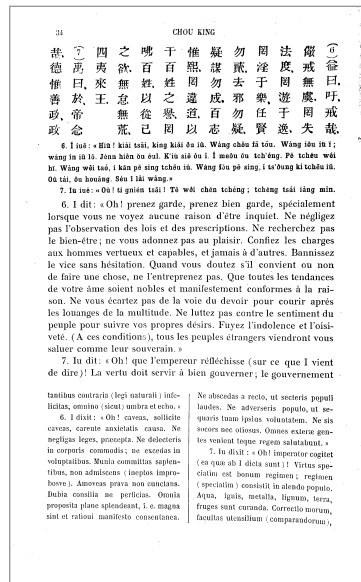
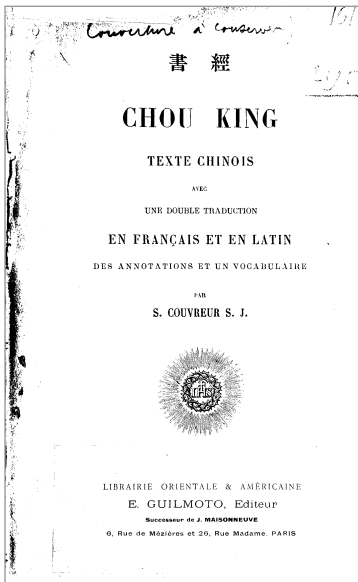
關雎	Guan ju
關關雎鳩	Guan guan ju jiu
在河之洲	Zai He zhi zhou
窈窕淑女	Yao tiao shu nü
君子好逑	Jun zi hao qiu
(...)	(...)
參差荇菜	Cen ci xing cai
左右芼之	Zuo you mao zhi
窈窕淑女	Yao tiao shu nü
鍾鼓樂之	Zhong gu le zhi

TRADUCTION DE SÉRAPHIN COUVREUR (1896)

C'est au père jésuite Séraphin Couvreur que nous devons la première édition intégrale en français de ce recueil qu'il intitule alors *Cheu king*. Cette traduction, en français et en latin, fait surtout œuvre de déchiffrement en prose, avec une ponctuation parfois aléatoire. Elle n'a pas de visée poétique affirmée et se veut davantage œuvre de transmission culturelle. Elle est longtemps restée la seule version complète du *Shijing* et constitue en quelque sorte la première pierre du vaste édifice de retraduction dont l'édification a connu ces dernières années un nouvel essor.

Kouan Ts'iu

1. Les *ts'iu kiou* (se répondant l'un à l'autre, crient) *kouan kouan* sur un îlot dans la rivière. Une fille vertueuse (T'ai Seu), qui vivait retirée et cachée (dans la maison maternelle), devient la digne compagne d'un prince sage (Wenn wang).
2. La plante *hing*, tantôt grande tantôt petite, (lorsqu'elle a été cueillie) doit être cuite et servie avec soin. Au son des cloches et des tambours, accueillons avec joie cette fille vertueuse, amie de la retraite et du silence.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

TRADUCTION DE YUANCHONG XU (2008)

La traduction de Yuanchong Xu présente ceci d'original que le traducteur est de langue maternelle chinoise. Le parti pris est clair : il s'agit de retrouver la métrique chinoise, une vraie gageure, et de restituer les rimes. Avec une impasse inévitable sur la traduction littérale des espèces animales et végétales évoquées dans le poème, quitte à évincer certaines allégories. La forme ici est centrale, dans une édition accompagnée du texte chinois et d'illustrations historiques.

La belle amie

Au bord de l'eau
Crient deux oiseaux ;
L'homme a envie
De belle amie.

(...)

Qu'on mange long
Ou courts cressons !
La cloche sonne ;
L'amie se donne.

TRADUCTION DE RÉMI MATHIEU (2015)

Rémi Mathieu, éminent sinologue, développe un projet au long cours de traduction du *Shijing*. Après avoir traduit une sélection de poèmes pour une *Anthologie de la poésie chinoise* parue en Pléiade sous sa direction, poèmes repris dans une édition bilingue en poche, il publiera cette année une version intégrale du « Classique des Poèmes », bilingue également et dotée d'un important appareil critique. Le compromis sur la métrique donne ici une versification en octosyllabes ; le recours à des formes archaïques nous rappelle que ces poèmes nous parviennent d'une lointaine époque. L'ambition est double : celle d'un passeur culturel, avec le texte original en regard et sa transcription en pinyin, et celle d'un poète, avec un important travail sur la forme.

L'aigle pêcheur

Guan-guan, glatit l'aigle pêcheur,
Dans cet îlet de la rivière.
À la charmante fille pure,
Ce gentilhomme veut s'unir.

(...)

Longues et courtes villarsies
À gauche à droite les arrache.
Cette charmante fille pure,
Tambours et cloches l'éjouissent.

TRADUCTION DE PIERRE VINCLAIR (2019)

Le poète Pierre Vinclair, quant à lui, assume une connaissance partielle de la langue chinoise et une lecture poétique du *Shijing*, dont il a traduit l'intégralité des 305 poèmes – une première depuis Séraphin Couvreur.

Ici l'accent est mis sur la transposition poétique plus que sur la transmission culturelle.

L'appareil critique est réduit et la langue plus contemporaine. Le vers est libre, avec des récurrences et des effets de rappel, mais pas de systématisme.

Balbuzzards

Gu ! Gu ! chantent les balbuzzards
depuis l'îlot sur la rivière
Une jeune fille discrète et secrète
convient au gentilhomme.

(...)

Les nymphéas petits ou grands
ici et là on les emporte bien
Cette fille discrète et secrète
cloches tambours ravissez-la !

TRADUCTION D'AUXEMÉRY À PARTIR DE LA TRADUCTION ANGLAISE D'EZRA POUND (2019)

Le poète Auxeméry propose une expérience singulièrement différente, puisqu'il s'agit d'une traduction en français d'une traduction de l'anglais. Ezra Pound, ébloui par la pensée confucéenne et lancé dans une entreprise fascisante de redressement d'un Occident qu'il croyait en déclin, s'était attelé à une adaptation poétique de l'*Anthologie classique définie par Confucius*. Si cette traduction française nous en dit peut-être plus sur les expérimentations poétiques poundiennes que sur la poésie chinoise, elle illustre la tentation du recours à une langue tierce dans la retraduction des classiques. Ici, l'éloignement de la version originale, envisagée comme une sorte de pré-texte, est assumé, voire revendiqué. Pound n'hésite pas à modifier les titres des poèmes, ou, comme ici, à les omettre. L'anglais – et plus précisément l'anglais poundien dans sa recherche de transformation radicale – est mobilisé par Auxeméry comme langue de passage vers une lecture personnelle du *Shijing*.

« Cach' ! Cach' ! », crie l'aigle-pêcheur,
sur l'île de la Ho crie l'aigle-pêcheur :
 « Claire et sombre,
 Sombre et claire,
Telle sera la bonne mie du prince. »

(...)

Grand roseau pris dans l'herbe ts'ai
 si profond son secret ;
son de luth en son de luth est capturé,
 s'en vient, s'en va, de çà, de là.
Bang fait le gong et elle est toute joie.

Ce premier poème du recueil donne le ton : la musicalité y joue un rôle central. Le cri de l'aigle pêcheur (« *kouan kouan* », « *Guan guan* », « *gu ! gu !* » « *Cach' ! Cach' !* ») donne le *la*. À l'exception de Xu, tous les traducteurs ont cherché à le restituer par une onomatopée. En réponse, le dernier vers se conclut avec fracas, « au son des cloches et des tambours » (Couvreur), « tambours et cloches » (Mathieu), « la cloche sonne » (Xu), « cloches et tambours » (Vinclair), « bang fait le gong » (Pound/Auxeméry). Notons dans cette dernière formule une allitération possiblement dictée par une tentation d'exotisme.

On constate également dès le début du recueil l'importance des espèces animales et végétales, toujours délicates à traduire. L'aigle pêcheur devient ici un balbuzard, ailleurs un simple oiseau pour des besoins dictés par la forme. Quant à la plante aquatique mentionnée à plusieurs reprises dans le poème, dont nous apprenons par une note de Rémi Mathieu qu'il s'agit d'une plante comestible et d'une offrande religieuse, elle connaît des destins variés. Couvreur et Pound/Auxeméry gardent le terme chinois, transcrit différemment : *hing* et *t'sai*. On soupçonne le premier de choisir la précision quitte à recourir à la périphrase, le second de refuser de se passer d'une sonorité qu'il savoure. Chez Xu, c'est un cresson, chez Vinclair un nénuphar, chez Mathieu une villarsie. Le traducteur confronté à un nom de plante qu'il ne connaît pas a souvent ce réflexe : il se réfère à son appellation latine, *lingua franca* des botanistes et précieuse alliée du non-initié. C'est à un naturaliste français que *villarsa* doit son nom : joie des méandres de la nomenclature.

La nature et ses manifestations sont au cœur du *Shijing*. Elle est souvent décrite de manière allégorique, avec un symbolisme souvent inaccessible au lecteur français. Ses subtiles variations sont prétexte à l'évocation d'une multitude de thèmes. On y aborde tour à tour l'amour entre jeunes gens, l'harmonie domestique, le sens du devoir, la vie rurale ou l'organisation politique. La tradition exégétique a également donné au « Classique des poèmes » une valeur de guide moral définissant un idéal de vie harmonieuse. À cet égard, le poème intitulé *Xishuai* est particulièrement instructif ; le lecteur occidental y trouvera forcément des échos du *carpe diem*. Il illustre en outre un motif récurrent dans le *Shijing* : la répétition d'une phrase légèrement altérée de vers en vers, qui crée un effet de refrain – rappelons-nous que ces « odes » étaient d'abord destinées à être chantées. Les choix opérés par les différents traducteurs témoignent des différentes lectures que l'on peut faire du poème ainsi que la tension permanente entre fidélité au fond et fidélité à la forme qui habite toute traduction de poésie.

Nous livrons ici les deux premières strophes :

蟋蟀	Xishuai
蟋蟀在堂	Xishuai zai tang
歲聿其莫	Sui yu qi mu
今我不樂	Jin wo bu le
日月其除	Ri yue qi chu
無已大康	Wu yi tai kang
職思其居	Zhi si qi ju
好樂無荒	Hao le wu huang
良士瞿瞿	Liang shi ju ju
蟋蟀在堂	Xishuai zai tang
歲聿其逝	Sui yu qi shi
今我不樂	Jin wo bu le
日月其邁	Ri yue qi mai
無已大康	Wu yi tai kang
職思其外	Zhi si qi wai
好樂無荒	Hao le wu huang
良士蹶蹶	Liang shi gui gui
(...)	(...)

TRADUCTION DE SÉRAPHIN COUVREUR (1896)

Si Choue

1. Le grillon est dans la salle, et l'année touche à sa fin. Si nous ne nous réjouissons pas maintenant, (quand le ferons-nous) ? les jours et les mois nous échapperont. Mais ne nous livrons pas trop à la joie ; il importe de ne jamais oublier les travaux de sa profession. Aimons les réjouissances avec modération ; un homme sage se tient toujours sur ses gardes.

2. Le grillon est dans la salle, et l'année va finir. Si nous ne nous réjouissons pas maintenant, (quand le pourrons-nous) ? les jours et les mois s'écouleront. Mais ne nous livrons pas trop à la joie ; il importe de penser aux choses extraordinaires qui peuvent survenir. Aimons les amusements avec modération ; un homme sage est toujours diligent.

(...)

**TRADUCTION
DE YUANCHONG XU
(2008)**

Les cricris

On entend les cricris ;
Cette année a fini.
Si l'on ne jouit pas à temps,
De jour en jour passe un an.
Ne jouis pas à l'excès ;
Pense à ce qu'on devrait.
Ne jouis pas sans raison ;
Tenir la mesure c'est bon.

On entend les cricris
Finie cette année-ci.
Si l'on ne jouit pas à temps,
Tout s'en va avec le vent.
Ne jouis pas à l'excès ;
Pense à ce qu'on devrait.
Ne jouis pas sans raison ;
Tenir la mesure c'est bon.

(...)

**TRADUCTION
DE RÉMI MATHIEU
(2015)**

Les grillons

Les grillons gâtent dans les salles,
L'année bientôt touche à sa fin.
Si nous ne jouissons de l'instant,
Jours et mois s'enfuient bien vite !
Mais ne passons pas la mesure,
Pensons aux tâches d'intérieur.
Aimons les plaisirs sans excès :
Un sage est toujours vigilant !

Les grillons gâtent dans les salles,
L'année bientôt va trépasser.
Si nous ne jouissons de l'instant,
Jours et mois s'éloigneront vite !
Mais ne passons pas la mesure,
Pensons aux tâches d'extérieur.
Aimons les plaisirs sans excès :
Un sage est toujours avisé !

(...)

**TRADUCTION
DE PIERRE VINCLAIR
(2019)**

Grillon

Il y a un grillon dans la pièce
l'année touche à sa fin
Si je ne suis pas heureux aujourd'hui
les jours et les mois s'enfuient
Mais ne soyons pas trop joyeux
souvions-nous du domestique
Le vrai bonheur se cultive
le sage est toujours inquiet.

Il y a un grillon dans la pièce
l'année se meurt
Si je ne suis pas heureux aujourd'hui
les jours et les mois s'en iront
Mais ne soyons pas trop joyeux
souvions-nous de l'étranger
Le vrai bonheur se cultive
le sage est toujours sur ses gardes.

(...)

**TRADUCTION D'AUXEMÉRY
À PARTIR DE LA
TRADUCTION ANGLAISE
D'EZRA POUND (2019)**

Grillon au salon, l'année tire vers sa fin,
Réjouis-toi et, avant que soleil et lune ne
soient soustraits,
Ne franchis nulle limite, pense à ce qu'est
ton office ;
Profite de tout bien, sans tomber dans
l'excès ;
C'est là que gît des chevaliers le devoir
véridique.

Grillon au salon, de l'année glisse le chariot.
Le soleil et la lune ne refusent à nul homme
son plaisir.
N'enfle pas tes vœux, sache où se niche
l'outrance,
L'homme droit est lumière sur pied au rite
du banquet.

(...)

Notons qu'aucun traducteur ne s'est risqué à reproduire les vers quadrisyllabiques de l'original. Yuanchong Xu opte pour des hexasyllabes quasi-systématiques ; Mathieu pour des octosyllabes, fidèle à un parti pris suivi sur l'ensemble du recueil. Vinclair et Pound/Auxeméry ont recours au vers libre, avec un travail sur les rythmes et la musicalité plus que sur la métrique. De même, seul Xu cherche à trouver une forme rimée. Précisons ici que la prononciation d'époque est fort incertaine et suscite encore aujourd'hui en Chine des débats enflammés ; nul besoin de préciser que le non-sinophone ne se risquera pas à entrer dans ces querelles, qui au-delà des rimes concernent également les tons, terreau fertile pour l'exégète et casse-tête, on le devine, pour le traducteur.

Un élément saute aux yeux à la lecture de ces différentes versions : le traitement du contraste « tâches d'intérieur/tâches d'extérieur » (tel que le rend Rémi Mathieu), devenu « domestique/étranger » chez Vinclair et « travaux de sa profession/choses extraordinaires » chez Couvreur. Pound/Auxeméry optent quant à eux pour « sans tomber dans l'excès/sache où se niche l'outrance ». Xu rend les deux vers par la même formule : « Pense à ce qu'on devrait ». Il est intéressant de constater que le seul traducteur de langue maternelle chinoise a choisi d'occulter un contraste dans lequel le béotien serait tenté de déceler une manifestation du *yin* et du *yang*...

Dans le même esprit, l'idée de « l'homme sage » (Couvreur) ou du « sage » (Mathieu et Vinclair) renvoie à l'imaginaire de sagesse orientale que l'on peut nourrir en Occident. Chez Pound/Auxeméry, on a tour à tour un « homme droit » tout à fait confucéen et un « chevalier » aux connotations différentes, qu'on imagine par extrapolation lié à la croisade de Pound contre les forces du déclin. Xu, lui, choisit une description en mouvement, préférant le verbe au substantif : « tenir la mesure ». Le double sens musical n'est d'ailleurs peut-être pas anodin !

À ces touches de philosophie orientale répondent des vers qui évoquent directement une morale épicurienne. L'idée d'aimer les « plaisirs sans excès » (Mathieu) ou les « réjouissances avec modération » (Couvreur), de « jouir sans excès » (Xu) renvoie le lecteur occidental à des notions familières, qui peuvent confiner à l'austérité chez Vinclair : « ne soyons pas trop joyeux ». De la même manière, comment ne pas voir dans « le vrai bonheur se cultive » (Vincclair toujours) une allusion directe au jardin voltairien ?

Le poème semble opérer une synthèse entre Orient et Occident, sagesse confucéenne et idéal épicurien, laissant ouverte la question de savoir si ce rapprochement est contenu en germe dans la version originale ou s'il est l'apport du bagage occidental que le traducteur francophone porte nécessairement avec lui.

Loin d'épuiser les possibilités du texte chinois, toutes ces traductions, qui ne sont pas les seules en circulation et sans doute pas les dernières (on attend désormais avec impatience la parution prochaine de la version intégrale de Rémi Mathieu), viennent s'ajouter à l'immense glose critique en constante expansion qui accompagne le *Shijing* depuis des siècles. Dans un double mouvement, elles ouvrent un espace poétique nouveau dans la langue française, rendue terre d'accueil d'une pensée et d'une musicalité qui lui étaient d'abord étrangères. L'œuvre monumentale composée peu à peu par des traducteurs d'horizons très différents renforce le statut de classique du *Shijing*. D'une traduction à l'autre, modulés selon des équilibres complexes, ces poèmes nous donnent à entendre l'écho durable du cri de l'aigle pêcheur. ♦

Pourquoi fallait-il retraduire Stefan Zweig ?

FRANÇOISE WUILMART

Rendre Zweig à son lectorat français, tel qu'en lui-même, c'est ce à quoi s'attache cette retraduction de *Marie-Antoinette*. Délivrer la traduction du carcan d'une époque, refuser le nivellement, c'est tout l'enjeu du travail accompli sur ce texte majeur à travers lequel sa traductrice guide nos pas.

Dans les années 1970, un éditeur français me contacte dans l'urgence : il vient de recevoir le manuscrit d'une traduction de l'allemand au français, qui lui semble suspecte. Il me prie d'en faire l'expertise et éventuellement de la « corriger », de l'améliorer. L'expertise est faite en un tournemain : les trois premières pages offrent déjà un *vade mecum* des erreurs à ne pas commettre dans la respectueuse restitution d'un original de haut niveau. De plus, à la page 2 une simple erreur de non-repérage de champ sémantique (qui sera le fil conducteur de toute l'histoire) me contraint au verdict réhibitoire : il faut refaire tout le travail. Pourtant je ne me chauffe pas de ce bois-là ; que signifierait « corriger le travail » : rectifier ici et là un faux sens, expliciter, ou pire, changer complètement la tonalité, le rythme ? Et quoi reprendre et conserver de la traduction critiquée ? Aujourd'hui cela équivaldrait à « postéditer » à partir d'une sortie-machine : travailler donc à partir de deux originaux, le bon, le vrai, et la prise de sens aléatoire par l'I.A. Donc non. Une écriture est une texture cohérente de A à Z passant par des relais divers et portée par ce que Meschonnic appellera « l'imprégnation du corps dans le discours ou l'écriture ». Bref, l'âme organisatrice de l'ensemble.

Je propose donc à l'éditeur de retraduire entièrement le livre en question sans plus tenir compte du tout de la première traduction. Je vais refaire toute la robe, au lieu de rapiécer ici, ravauder là au risque de produire un patchwork anonyme. Marché conclu.

Dans l'article qui nous occupe ici, il s'agit de la retraduction de la prose de Stefan Zweig¹. Je n'ignore pas que certains de ses ouvrages ont déjà été annotés, revus et « corrigés » par de distingués collègues, sans être jamais retraduits à proprement parler. De mon côté, considérant qu'une écriture est l'œuvre d'un individu unique, aussi complexe soit-il, avec son style particulier et sa fameuse « voix du texte », je prône la recréation empathique, si cette empathie est possible entre lui et moi.

Ce qui s'avérera clairement dans ce qui suit.

1. *Magellan, l'homme et son exploit*, éd. Robert Laffont, Paris, février 2020.
Marie-Antoinette, éd. Bouquins, Paris, octobre 2023.

Venons-en au fait : pourquoi fallait-il impérativement retraduire les œuvres de Stefan Zweig, introduit en France avec un certain bonheur par son premier traducteur Alzir Hella ? Son succès avait été immédiat... mais ce que le public francophone ignorait alors, c'est qu'il lisait du Alzir Hella et non du Zweig. Il était temps de remettre les pendules à l'heure !

PARLONS D'ABORD DE RETRADUCTION.

« Tout texte doit être retraduit au moins tous les cent ans », aimait à affirmer Antoine Berman. Mais pourquoi ? Dans *L'Âge de la traduction*, Berman lui-même en a fourni la raison la plus époustouflante, selon moi la plus profonde, linguistiquement et philosophiquement et qui pose d'abord une question primordiale :

« Pourquoi la croissance et le renouvellement de la “langue maternelle” signifient-ils pour l'œuvre une sur-durée, une durée continuée (avec pour corollaire que l'original ne vieillit pas et se survit à lui-même) tandis que pour la traduction, cette croissance et ce renouvellement constituent une disparition et un naufrage, et la traduction vieillit. En d'autres termes avec la croissance de sa propre langue, la traduction s'amenuise jusqu'à s'effacer. Ce qui veut dire que l'œuvre n'est pas séparable de sa langue et donc de son devenir. Or le rapport de l'œuvre traduite avec la langue traduisante n'est pas d'intimité ; le texte traduit n'habite pas sa langue. La langue dans la traduction ne croît ni ne se renouvelle. Elle y est comme figée dans son étape passée ; la langue de Diderot vit encore de toute sa vie, mais celle des traductions de son époque ne bouge plus et nous ne pouvons pas les lire, car elles nous présentent comme le pur passé de notre langue ; arrachés à leur signifiante et à leur histoire propre, les mots de la traduction sont condamnés à ne signifier que le sens qu'ils ont à tel moment de la langue, alors que les mots de l'œuvre, eux, signifient pour nous aussi leur avant-sens et leur après-sens. Ne peut mûrir que le mot qui a une origine, un passé – et un avenir. Déracinés, les mots de la traduction ne peuvent donc mûrir. Et la traduction vieillit, se fige dans son temps. »

C.Q.F.D. et génial !

S'il m'a semblé nécessaire, voire impératif de retraduire l'œuvre de Stefan Zweig, un des plus grands auteurs européens qui soit et reconnu comme tel de son vivant déjà, ce n'est pas seulement pour les raisons évoquées par Antoine Berman.

Un mot sur l'homme : sa remarquable autobiographie *Le Monde d'Hier* nous le présente comme le fils d'un riche industriel du textile né à Vienne le 28 novembre 1881. Les Zweig appartiennent à la grande bourgeoisie juive viennoise et progressiste. Il étudiera les lettres et la philosophie à Vienne, mais passera le plus clair de son temps loin des amphithéâtres à fréquenter les théâtres et les cercles littéraires : installé à Salzbourg, dans une grande maison du Kapuzinenberg, c'est là qu'il écrira et recevra des Arthur Schnitzler, des Hugo von Hofmannsthal, des Thomas Mann, des James Joyce et j'en passe. Exilé au Brésil, il jouera sa dernière partie d'échecs la veille de sa mort, mort que cet Européen convaincu se donnera pour n'avoir plus cru en l'Europe et avoir été renié par elle.

Venons-en au vif du sujet, d'abord sa biographie de Marie-Antoinette. Dans *Les Nouvelles littéraires* du 30 décembre 1933, paraît un article très élogieux dû à Georges Girard : « Tout Paris en parle, c'est le livre du jour. Succès mérité : de toutes les œuvres de Stefan Zweig c'est sans doute celle où il a le mieux employé son talent d'écrivain, témoigné de sa maîtrise de psychologue. » Son ami Romain Rolland ne sera pas moins enthousiaste : « J'ai lu votre *Marie-Antoinette*, et j'en suis encore hanté. Quoique j'en connusse assez bien le principal de la vie (...) tout cet ensemble a ressurgi devant moi avec une intensité obsédante. » N'est-il pas proclamé à l'unanimité que le *Marie-Antoinette* de Stefan Zweig est l'une des plus belles biographies de tous les temps ?

Insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une biographie romancée, loin de là. Il n'était pas dans les habitudes de Zweig de se lancer dans une biographie sans vérifier les sources avec une rigueur de doctorant ! Dans sa postface l'auteur précisera quelles sources « n'ont pas été utilisées », car il a su brillamment faire le tri entre les autographes authentiques et les contrefaçons qui ont envahi le marché des bousilleurs et saboteurs de vérité.

Voilà pour les prémisses, le matériau de l'écriture.

**POURQUOI FALLAIT-IL ABSOLUMENT,
IMPÉRATIVEMENT, RETRADUIRE
LE MARIE-ANTOINETTE DE ZWEIG, TRADUIT
UNE PREMIÈRE FOIS PAR ALZIR HELLA EN 1933 ?**

Braquons les projecteurs sur ce couple auteur-traducteur. Alzir Hella : imprimeur typographe, syndicaliste et anarchiste qui a fait lui aussi le tour de l'Europe, européen à sa manière, il s'intéresse pour des raisons évidentes à cet auteur érudit, ouvert au monde, à son analyse exhaustive et juste de l'histoire... et il veut le faire connaître en France. Magnifique. Mais que veut-il transmettre de cet auteur devenu son ami ? Ses histoires, ses analyses, ses nouvelles fantastiques. Ce n'est déjà pas mal. Un dialogue s'installe quand même entre eux pour des problèmes de traduction. Force est de constater ici que Zweig, confiant et modeste peut-être, donnera toujours raison à Hella, notamment dans certains cas comme celui-ci (mais l'auteur n'est-il pas toujours le plus mal placé pour apprécier sa traduction ?) : « Vous savez Stefan, tous les Français connaissent cet épisode de leur histoire, alors on pourrait supprimer tout ce paragraphe ou tout ce chapitre, non ? N'est-il pas inutile ? ». Réponse de Zweig : « *Alle Kürzungen sind mir willkommen* » : toute coupure sera bienvenue. De quoi faire se retourner dans sa tombe tout traducteur de bon aloi. Pas étonnant non plus que ma traduction soit plus grosse d'un tiers que celle de Hella.

Venons-en d'abord à cette fameuse écriture zweiguienne. Pour mieux la comprendre et la cerner il me paraît impératif de rappeler deux éléments constitutifs de la profonde personnalité de notre auteur : le premier est son amour de toute genèse, du moment premier où la chose jaillit dans toute sa vertu vierge et sa force intacte. C'est cet amour qui fit de Zweig le grand collectionneur de manuscrits, de textes autographes non seulement de romans mais aussi de partitions musicales, ainsi vénérât-il comme un trésor les quelques portées musicales originales d'une sonate de Beethoven (collection qui soit dit en passant sera confisquée par les nazis). Cet amour de toute genèse vitale, de ce déclic initial créateur n'est certainement pas sans rapport avec le principe freudien de retour à l'origine de tout phénomène psychique. Rappelons que Freud et Zweig étaient de grands amis et ont entretenu une riche correspondance. Bien des récits

de Zweig sont des récits enchâssés : le narrateur dans sa propre histoire écoute l'histoire d'un autre narrateur, et l'on est tenté de reconnaître dans cette confrontation la rencontre de l'analyste et de l'analysant... et comme si souvent chez Zweig c'est dans l'ombre que surgit la lumière... mais c'est une autre histoire...

L'autre principe de l'écriture zweiguienne que j'aimerais mettre en exergue, est cette déclaration qu'il fera dans *Le Monde d'hier* : « Ceux qui ne brûlent pas de conviction n'ont pas le pouvoir d'enthousiasmer autrui ». Mélangeons ces ingrédients : genèse, origine, brûlante conviction, enthousiasme, et nous obtiendrons ce flux scriptural, ce souffle, cette écriture pneumatique qui emporte la vie, l'attise, que dis-je la recrée et la fait s'élever du papier, léviter pour s'animer devant les yeux ébahis du lecteur qui n'a que faire des petites fautes grammaticales. « Au fond je produis vite et sans efforts, dans la première version d'un livre je laisse courir librement ma plume et fais passer dans ma fabulation tout ce qui me tient à cœur. De même dans un ouvrage biographique, j'utilise d'abord toutes les particularités documentaires qui sont à ma disposition ; pour une biographie comme *Marie-Antoinette*, j'ai réellement vérifié chaque facture pour établir le compte des dépenses personnelles de la reine, j'ai étudié tous les journaux et tous les pamphlets de l'époque, épluché toutes les pièces du procès, de la première à la dernière ligne. Mais dans mon livre imprimé, on ne peut retrouver une ligne de tout cela, car à peine la première rédaction approximative d'un ouvrage a-t-elle été mise au net que le travail véritable débute pour moi ; celui de la condensation, et de la composition. »

Une fois les faits avérés, les phénomènes documentés placés côte à côte ou à la suite l'un de l'autre, manquent les liens établissant une cohérence vitale intrinsèque et c'est ici qu'intervient ce que Zweig appelle l'interprétation intuitive : deviner pourquoi telle parole a suscité telle réplique, tel comportement a causé telle réaction, tout cela ne se trouve dans aucune documentation, aussi Zweig ressuscite-t-il la psychologie des personnages en peuplant tous les interstices, humains, sociaux, relationnels. Tout au long de la lecture, n'a-t-on pas d'ailleurs l'impression que l'auteur était là à Versailles, au Trianon, au procès, qu'il était là comme témoin en chair et en os, caméra au poing ? Du début à la fin du roman règne une indéniable cohérence humaine, avant tout de nature psychologique. Dans cet esprit j'ai tenu à recourir à la terminologie freudienne dans des cas comme ce titre de chapitre : « *Selbstbesinnung* » que j'ai rendu par introspection, là où Alzir Hella préfère une traduction antérieure au freudisme : retour sur soi.

Un dernier élément constitutif de la biographie mérite d'être rappelé et il est de taille : plus sans doute que dans ses autres biographies, Zweig a placé ici tout le parcours et le vécu de Marie-Antoinette dans un éclairage freudien. Il y a une origine psychologique à tout, ce qui lui fera dire : « Ainsi les maladresses ou les malheurs privés d'une misère conjugale sortent-ils du cadre intime pour contaminer l'Histoire. »

(Cette conclusion il la tire du fait que Louis XVI, atteint de phimosis, n'a pu durant sept années satisfaire son épouse ni lui donner d'enfants (cf. chapitre 2 « Secret d'alcôve ».)) Et en effet, Marie-Antoinette aurait-elle « été une jeune reine aussi étourdie, écartelée, amoureuse des redoutes et autres sorties nocturnes, fuyant à qui mieux mieux ses responsabilités royales si elle avait eu un époux sexuellement normal » ?

Enfin, *last but not least*, Zweig aurait pu dire à l'instar de Flaubert : « Marie-Antoinette c'est moi » ; car il habite son personnage et c'est là sans doute une des grandes raisons du succès monumental de ses biographies. Il la dépeint corps et âme avec une acuité et une sensibilité que seule peut conférer une profonde empathie; non qu'il l'excuse, car il reste lucide, mais il la comprend, il la sent. C'est elle qui parle par sa bouche dans ses nombreux discours indirects libres, où leurs deux voix se rejoignent, comme dans cet exemple : « Ce qu'elle veut, c'est vivre, vivre et encore vivre »²... Qui entend-on là, la reine ou l'auteur ? Et que devient cette double voix chez le premier traducteur Alzir Hella ? « Elle aimait la vie », basta. Et cette double traduction antipodique d'une même phrase allemande pourrait servir de démonstration paradigmatique de toute l'approche traductive d'Alzir Hella, diamétralement opposée à la mienne, Dieu merci.

Dans la biographie de Magellan déjà, les « trahisons » d'Alzir Hella mangeaient à bien des râteliers mais il y manquait cruellement... le souffle, qui ici plus épique que jamais, est carrément balayé ; chez Alzir Hella, les alizés volent bas, l'ire ou la liesse qui explosent dans ce périple tourbillonnant autour du monde, tombent ici à plat. Que ce soit dans les biographies et plus encore dans les nouvelles, le style de Zweig a quelque chose d'épidermique, de sensuel, presque d'hystérique ; il vibre tantôt d'admiration tantôt de révolte, toujours d'implication. Mais voilà notre typographe n'en a rien à faire. « Venons-en au fait », semblent sous-entendre ses phrases traduites, semble-t-il bougonner entre les lignes. Surtout ne pas voler trop haut, mon garçon, gardons notre calme. Voyons, un peu de retenue...

2. Cette phrase est un mot à mot du texte allemand. Ceci vaudra pour toutes les autres citations comparatives en français.

Revenons quelques instants à son *Magellan - L'homme et son exploit* : le texte commence comme ceci : « *Im Anfang war das Gewürz.* » Traduction d'Alzir Hella : « Au commencement étaient les épices ». Ici déjà, je dis non et je préfère : « Au commencement était l'Épice », en référence à la Bible, certes, « au commencement était le Verbe », allusion sans aucun doute voulue par Zweig, pourquoi ? Parce que cette façon d'entamer le parcours de ce formidable héros place d'emblée le récit sur un plan historique et grandiose. Tout le reste découlera de l'Épice, comme notre monde a découlé du Verbe. En effet, c'est parce que la route des épices par l'est rencontrait tant d'obstacles de toutes sortes, que Magellan tentera de rejoindre les îles aux épices, les Moluques, par l'ouest, découvrira son détroit et fera le tour de la terre, accomplissant ainsi ce que Christophe Colomb n'avait pu réaliser.

Sans doute Alzir Hella trouve-t-il aussi l'épopée un peu tirée en longueur, aussi rayera-t-il des paragraphes entiers, plus particulièrement ceux empreints d'affects et de fougueuse conviction. Certaines phrases appuyées lui semblent-elles redondantes, il supprimera les répétitions (français correct oblige) qui en réalité n'en sont pas, mais marquent un crescendo justifié ou une recherche de précision. Plus surprenants sont les faux sens ou les contresens de la part de ce bon germaniste, comme celui-ci :

Zweig dit : « Au prix de sa vie, un homme a prouvé que toutes les mers n'en formaient qu'une seule. »

Ce qui donne chez Alzir Hella : « Un homme a prouvé au prix de sa vie l'unité géographique de la terre »

Et les exemples de ce type sont légion.

Revenons à *Marie-Antoinette*. Mais avant cela, j'aimerais établir un lien des plus révélateurs entre le parti pris de Zweig pour la genèse, le jaillissement créatif pur dans la reconstitution de personnages et d'histoires, le retour à l'origine, précepte cher à Freud. N'avons-nous pas là le pendant parfait de ce qu'avancera bien plus tard Yves Bonnefoy, mais cette fois à propos de la traduction ? Comme le rappelle Mathias Zach dans *Traduction littéraire et création poétique* : « Pour ce poète traducteur, la traduction est elle-même un acte créateur qui répète la création de l'œuvre originale, c'est la répétition de cet acte de donner forme, de créer qui a été cause de l'œuvre. Ainsi donc pour lui : la traduction est concernée moins par des problèmes textuels que par la tentative de

revivre une expérience qui sous-tendait la création du poème original. Dans ses essais, Bonnefoy défend l'idée que le traducteur serait capable de « revivre l'expérience poétique originale » c'est-à-dire de se mettre à la place de l'auteur et de comprendre ce qui a impulsé et guidé son travail.

J'ai peine à croire qu'Alzir Hella ait jamais eu comme visée traductive et moins encore le talent de « revivre l'expérience poétique originale » de Zweig, de ranimer son déclin originel, sa prise directe sur son sujet et sa vie, autrement dit de reproduire le geste créatif pur de Zweig avec tout ce qui en découlera dans son style prégnant que nous avons décrit plus haut. Bonnefoy rappelle :

« Le traducteur doit se laisser prendre lui-même, naïvement, immédiatement, par cette musique, afin qu'elle éveille en lui – lui qui va redire le sens – le même état poétique, le même état chantant que chez l'auteur du poème. »

Alzir Hella en est bien loin, lui qui pour l'amour d'une « belle infidèle » avant la lettre, rabote, nivelle les grandioses aspérités stylistique de Stefan, banalise pour ne pas tomber dans la farce du grandiose, dans le ridicule pathétique, conceptualise pour esquiver la passion qu'il est incapable de ressentir.

Pour ma part j'ai voulu travailler dans le sillage de Bonnefoy. Voici quelques derniers exemples concrets.

Zweig n'excelle jamais autant que dans la peinture de l'excessif, nous avons compris qu'il s'y sentait bien. Prenons son chapitre sur Mirabeau, personnage haut en couleurs s'il en est et pour lequel il ne lésinera pas sur les métaphores plus prégnantes les unes que les autres. Je n'ai donc pas lésiné moi-même pour pousser le bouchon. Voici ce qu'il en dit au chapitre 25 :

F.W. « Sa force volcanique (...) a besoin d'un ouragan cosmique pour pouvoir se déployer à sa juste mesure ».

A.H. « Sa force volcanique, (...) a besoin d'une tempête mondiale pour se déployer librement ».

Je vous laisse mesurer la différence.

F.W. « Tel un taureau fulminant, resté trop longtemps dans sa stallé, il fonce dans l'arène de la révolution, attisé et enragé par des banderilles chauffées à blanc du mépris, et du premier coup il renverse les barrières vermoulues des états généraux. »

A.H. « Comme un taureau furieux, enfermé trop longtemps dans une étable étroite, il se précipite dans l'arène de la révolution et [omission] du premier coup brise les barrières vermoulues des États généraux ».

Au diable les banderilles chauffées à blanc du mépris !

Ce fut l'une de mes préoccupations majeures que de coller au plus près des images métaphoriques puissamment suggestives et visuellement fortes de Zweig, évitant les équivalents français forcément décalés, et « à côté de la plaque ». Ainsi ai-je fidèlement traduit : « Le club nouvellement fondé des jacobins appuie chaque jour un peu plus sur le levier qui doit faire sauter les gonds de la monarchie », alors qu'ici une fois encore Alzir Hella banalise l'image et la ramène à une expression globale et neutre : « Le club des jacobins tout nouvellement fondé appuie chaque jour un peu plus sur le levier qui doit renverser la monarchie ».

Ou, quand à un autre moment Zweig compare la révolution à un tsunami historique qui déferle et balaie tout sur son passage, Alzir Hella résumera ainsi : « Une grande catastrophe s'abattit sur la France ».

Car il s'agit bien d'une catastrophe n'est-ce pas ? Et basta. Il reste une foule d'exemples de petites imprécisions qui gauchissent le texte dans le détail et le faussent donc dans l'ensemble.

En réalité et à mes yeux en tout cas, Hella s'est rendu coupable de ce que j'ai baptisé le « péché de nivellement » ; tout grand auteur, poète, s'écarte forcément de la norme grammaticale et lexicale, pour créer le paysage haut en relief de sa poésie, de son discours, avec ses bosses et ses fosses, ses pièges et ses ravins. Force est de constater (mes quelques exemples l'ont démontré) que le style de Zweig est ici conceptualisé, banalisé, raboté, nivelé, désensibilisé, démétaphorisé. Il opère un peu comme un interprète qui

fait de la traduction consécutive et non de la simultanée : il synthétise, il résume, il transfère le sens pour l'essentiel sans se soucier de la manière dont ce sens a été exprimé. Je traduis au contraire comme le fait un interprète simultané, suivant pas à pas la succession des mots, des images, des concepts, imitant stylistiquement les mimiques et les intonations de « l'orateur ».

Il s'agit donc pour moi de reproduire ce style à l'identique, avec toutes ses métaphores d'une incroyable force poétique, jusqu'à garder les fameuses redondances de l'auteur, qui en fait n'en sont pas, et aussi ses « tics », qui sont aussi sa marque stylistique. Son écriture est habitée par un souffle incontestable qui porte et transporte, et sur ce plan Alzir Hella manque de souffle. La lecture du texte original nous fait « sentir » que Zweig aime Marie-Antoinette, danse, virevolte, pleure et rit avec elle, alors qu'Alzir Hella, plus froid, plus factuel, plus terre à terre, garde ses distances ; il ne serait certainement pas venu à son secours.

En un mot comme en cent : ce que nous avons voulu reproduire dans cette nouvelle traduction, c'est la spécificité d'un style, avec toute sa vigueur, sa passion, parfois presque hystérique, son amour de la vie, de l'être humain ... mais aussi de la vérité et de la justice. Écrire ce n'est pas décrire, pas selon Zweig : c'est véhiculer une vie via une forme, c'est suggérer, faire toucher du doigt, faire vibrer... faire passer presque physiquement l'émotion et la conviction.

ET POURTANT...

En dépit des nombreuses critiques dont j'ai fustigé ici mon prédécesseur, il faut rappeler à son corps défendant que l'éthique de la traduction à son époque n'était pas encore la nôtre qui est moins laxiste, sans compter l'intervention autoritaire des éditeurs, souvent importunes et inadéquates, qui elles aussi peuvent avoir joué un rôle. Par ailleurs : Hella réclamait régulièrement l'aval de Zweig qui presque toujours approuvait ses choix (souvent à tort, certes). C'est de bonne foi et avec un réel enthousiasme qu'Hella a diffusé l'œuvre de Zweig dans la francophonie et... l'y a fait aimer voire aduler.

Mais il est une qualité spécifiquement zweiguienne qu'il ne possédait pas, qui ne lui était pas innée et qui ne peut s'acquérir : l'empathie avec une approche scripturale, seule qualité permettant de reproduire une même voix dans l'autre langue, une même tonalité, qui passent d'abord par le ressenti et l'émotion. Chez Zweig on perçoit « le frisson de la chair dans la langue » comme le dit Julia Kristeva. Ce qui nous ramène au fameux « rythme » de Meschonnic : l'imprégnation de la langue par le corps écrivant. Hella écrivait avec son esprit et sa raison, son lexique correct et sa grammaire impeccable, mais il imitait de l'extérieur. Il ne faisait pas ce que préconisait Bonnefoy : « Laisser monter du profond de soi des rythmes qui ne peuvent être que ceux du corps que l'on est ».

Et force nous fut de constater que notre célèbre imprimeur ne laissait rien monter du fond de soi pour mieux rejoindre Zweig dans ses écrits.

N'empêche que c'est à lui que la France doit d'avoir découvert la première l'œuvre magistrale de ce grand auteur autrichien, et nous ne l'en remercierons jamais assez. ♦

Éditer, traduire et retraduire les classiques

ENTRETIEN AVEC NICOLAS FILICIC,
ÉDITEUR AUX BELLES LETTRES,
PAR CLOTILDE MEYER

Pourquoi décide-t-on d'entreprendre
une nouvelle édition d'un texte ancien ?
Les enjeux du renouvellement des
traductions par l'éditeur des classiques
les plus prestigieux dans toutes les
langues du monde.

*Pour commencer, pourriez-vous nous donner un aperçu
de votre parcours et de vos fonctions aux Belles Lettres ?*

J'ai une formation d'ingénieur civil et d'architecte mais suis arrivé dans l'édition par les langues. Je parlais en effet différentes langues – vivantes ou moins, courantes ou moins – or, quand on parle des langues rares, on est très vite identifié, intégré à une communauté, sollicité. C'est ainsi que j'en suis venu à collaborer avec les éditions Geuthner (une maison, fondée en 1901, qui propose des traductions du syriaque, de l'arabe, du persan...). Puis, j'ai travaillé pour l'Asiathèque (maison indépendante qui vient de fêter ses 50 ans, d'abord spécialisée dans la pédagogie des langues du monde, en lien avec l'Inalco, avant de s'ouvrir à la littérature) et à présent pour Les Belles Lettres.

J'y suis rentré au départ plutôt sur des missions de recherche de partenariats intellectuels, éditoriaux ou commerciaux à l'international. Aujourd'hui, mon travail s'articule essentiellement selon trois axes : une partie proprement éditoriale, la prise en charge des cessions de droits pour l'ensemble de la maison et le développement de divers autres projets : programmation du Festival des langues classiques co-créé en 2019 avec la ville de Versailles, développement avec les éditions Frémeaux & associés d'une ligne de livres audio consacrée à la lecture de traductions de textes classiques. Il m'est aussi arrivé, ponctuellement, d'effectuer quelques traductions pour Les Belles Lettres.

Les Belles Lettres évoquent immanquablement la « collection Guillaume Budé », ces fameux volumes bilingues orange et jaunes¹ incontournables pour l'accès aux textes classiques et qui façonnent encore largement l'image de la maison : haut de gamme, académique, prestigieuse, chère. Cette image est-elle fidèle à l'ambition, passée et présente, de la maison, et de ces collections en particulier ?

Rappelons qu'historiquement, l'association Guillaume Budé puis la maison d'édition Les Belles Lettres ont été fondées avec pour ambition de fournir une bibliothèque des textes grecs et latins à destination du public français. Pendant la guerre, autour de 1917, un certain nombre de philologues (Paul Mazon, Joseph Vandryes...) échangent et constatent : nous sommes actuellement en guerre contre les Allemands ; or toutes les éditions des textes classiques dont nous disposons sont des éditions allemandes (Teubner, etc.). Cela nous fait tout de même de la peine de devoir partir au front, ou d'y envoyer nos étudiants avec dans leur poche l'*Illiade* dans une édition allemande. Dans un élan de patriotisme intellectuel et scientifique, ils décident alors qu'il leur faut leur propre collection de classiques grecs et latins. Le projet sera mis à exécution après la guerre, mais durant le conflit déjà, ils s'étaient posé la question : comment veut-on faire ces livres ? Quel format leur donne-t-on ? Quel public vise-t-on ? Faut-il faire comme Teubner et ne proposer que le texte grec ou latin, ou met-on aussi une traduction en français ? Veut-on des volumes extrêmement scientifiques, avec un appareil de notes très conséquent et un commentaire très fourni ou des volumes plus mesurés ? Finalement il fut décidé (nous avons conservé des lettres qui en témoignent) d'ajouter une traduction aux textes grecs ou latins. Parce que la traduction est le meilleur des commentaires qu'on puisse fournir au texte, aux choix d'édition faits à partir des manuscrits. Ainsi est actée la place de la traduction dans la collection : elle est au service

1. Le jaune pour le grec est une constante. Les volumes latins ont été saumon à une époque ; ils sont rouges désormais, depuis l'incendie de 2002 qui a détruit les archives et les stocks des Belles Lettres, et la campagne de réimpressions massives qui a été lancée alors avec l'aide de souscripteurs. Avant le passage au XXI^e siècle, les couvertures sont tantôt souples tantôt reliées. Après, tous les volumes sont brochés, à couverture souple. (Précisions apportées par N.F.)

de l'édition critique du texte. C'est pourquoi il ne faut pas forcément lire ces traductions avec les exigences d'une traduction littéraire d'aujourd'hui. L'ambition était différente au début. Bien sûr, il ne s'agissait pas d'écrire mal, mais le but était d'explicitier les choix faits en matière d'établissement et d'interprétation du texte (si par exemple on interprète un pronom relatif comme un accusatif et non un nominatif, la traduction le montre tout de suite).

Certes, le lectorat ciblé était donc capable de lire le texte avec cet œil-là, mais c'était un autre monde. On s'adressait aux étudiants ou à l'honnête homme éduqué qui avait fait ses humanités, qui était capable de lire le grec et le latin dans le texte. Quant à l'introduction, l'apparat critique et l'apparat de notes sur le texte, les fondateurs ont choisi de les faire assez restreints. L'apparat ne mentionne que les leçons les plus importantes et les plus susceptibles d'être retenues, sans chercher l'exhaustivité. De la même manière, les notices suivaient toutes un peu le même modèle (qui est cet auteur, comment nous est-il connu ; quelle est la structure du texte et comment nous est-elle connue ; puis des notations très philologiques).

Avec le temps, on a assisté à un recul des études classiques. Parallèlement, la concurrence d'autres collections ou d'autres maisons d'édition s'est développée : il y a aujourd'hui d'autres manières d'accéder aux traductions de ces textes. Par conséquent, la dimension bilingue, que nous continuons de privilégier, devient une spécificité qui s'adresse à un lectorat beaucoup plus ciblé. D'autre part, maintenant que nous avons édité les grands textes de Platon, Eschyle, Sophocle, Euripide, Virgile, Lucrèce..., les Budé qui sortent aujourd'hui sont souvent plus techniques : ce sont des textes relatifs aux sciences (médecine grecque, mathématiques), ce sont les commentaires de Proclus sur Platon, de Philodème de Gadara sur la musique, etc., même s'il reste un certain nombre d'auteurs fondamentaux à éditer (Diogène Laërce, Dioscoride, certaines œuvres d'Aristote, etc.). Nous assistons donc à une double spécialisation : celle du corpus et celle du lectorat.

Mais il faut garder en tête qu'à l'origine, l'idée était de faire des volumes pas chers pour que les étudiants puissent les acquérir. Parallèlement aux tirages de tête, vélin, reliés cuir, etc., le volume standard était relativement accessible. Aujourd'hui, à cause des deux spécialisations que nous venons d'évoquer, les volumes Budé ont vocation à devenir une édition ultime au niveau mondial : quand on fait une édition du commentaire de Servius sur l'*Énéide*, on sait que personne ne va s'y coller de sitôt. Quand on fait une édition du *Traité sur les fractures d'Hippocrate*, comme l'a fait il y a peu Jacques Jouanna (ce fut le 1000^e Budé), c'est a priori la seule édition qui existera pendant très, très longtemps. De ce fait, les commentaires et les notices philologiques sont beaucoup plus nourris. Le curseur s'est largement déplacé. C'est le sens de l'histoire, et il est vrai qu'aujourd'hui, les volumes ont tendance à être beaucoup plus gros, et les prix ont augmenté.

Sur votre site, on lit : « Les Belles Lettres proposent la plus importante bibliothèque au monde de textes classiques. À ce jour, notre catalogue comprend plus de mille textes grecs, latins, chinois, sanskrits. [...] Un linéaire de sources qui va de l'Antiquité à la Renaissance, de l'Occident à l'Orient. »

Sont invoqués pour définir votre champ d'action la notion de « classique », un certain nombre de langues, une fourchette géographique et temporelle. Pourriez-vous m'expliquer : qu'est-ce qu'un texte « classique » pour vous, qu'est-ce qu'une langue « ancienne » ? Qu'est-ce que leur nature particulière peut impliquer en matière de traduction ?

Nous ne définissons jamais Les Belles Lettres comme une maison de traduction de textes en langues anciennes. Nous parlons plus volontiers de « classiques ». Ce que nous appelons un texte classique, dans le cadre de notre catalogue, ce sont des textes issus d'une autre époque, parfois d'une autre civilisation, en tout cas d'un autre contexte intellectuel, linguistique et social. Des textes qui nous parlent encore aujourd'hui, qui ont le pouvoir de traverser les frontières culturelles et civilisationnelles, mais qui exigent tout un travail pour être donnés à lire : une remise en contexte historique,

potentiellement un travail d'établissement du texte sauf s'il a déjà été mené par quelqu'un d'autre, et une connaissance de la langue (morte ou pas morte, mais en général, certes, un peu ancienne) qui permette de les traduire. Quand on touche à des textes un peu techniques, cela devient d'autant plus compliqué qu'il faut trouver des gens qui soient à la fois spécialistes de la langue et du sujet. Cette contrainte, ajoutée à l'absence de locuteurs natifs susceptibles d'étayer le travail du traducteur, limite nécessairement le choix de ce dernier.

Le rôle de l'éditeur se limite-t-il dès lors, chez vous, au « casting » du bon traducteur ? Y a-t-il un travail éditorial effectué en collaboration avec le traducteur, et de quelle nature ?

Pour la CUF [Collection des universités de France, le nom savant des Budé] et quelques autres collections, il y a un directeur de collection qui est l'interlocuteur scientifique des traducteurs. Le choix est fait pour chaque volume d'un ou plusieurs éditeurs et traducteurs qui possèdent les compétences souhaitées. Ce sont souvent, dans les faits, des universitaires, des chercheurs qui ont travaillé sur ce corpus dans le cadre d'un mémoire, d'une thèse ou d'un cours. En général, l'idée est de monter une équipe capable de mener à bien ce travail de la meilleure des manières : un ou plusieurs philologues ou traducteurs, auxquels s'ajoute un réviseur (souvent l'éditeur d'un autre texte connexe, ou quelqu'un qui va apporter un autre regard, un peu complémentaire). Le travail sur ces volumes est organisé lors de rendez-vous hebdomadaires entre les directeurs de collection (Jacques Jouanna pour la série grecque, John Scheid et Jean-Baptiste Guillaumin pour la série latine) et Caroline Noirot, notre présidente. Il s'agit de définir le programme éditorial, de choisir les éditeurs et traducteurs ainsi que les réviseurs, de trouver les moyens de faciliter la tâche de ces personnes qui consacrent leur temps au texte, puis d'assurer le suivi des jeux d'épreuves de ces livres au format si particulier.

Quand et pourquoi décide-t-on de faire une nouvelle édition ou une nouvelle traduction d'un texte ancien ?

Il faut bien distinguer ces deux entreprises : nouvelle édition et nouvelle traduction.

Dans le but d'édition, outre les textes encore inédits au catalogue (soit qu'ils n'aient encore jamais donné lieu à une édition critique, soit que ces textes aient été découverts récemment), il peut arriver, même si c'est assez rare, que nous soyons amenés à faire un nouveau Budé d'un texte dont il existe déjà une traduction-édition. Un exemple : Plotin. Depuis l'ancienne édition-traduction d'Émile Bréhier, de nombreux travaux sur le néoplatonisme ont été menés au cours du xx^e siècle ; les progrès informatiques permettent de confronter plus facilement les manuscrits qui se trouvent dans toutes les bibliothèques du monde, si bien que nous avons avancé sur le travail philologique, sur l'interprétation de la pensée néoplatonicienne ainsi que sur la connaissance des différents courants de pensée néoplatoniciens. Tout cela rendant notre édition un peu caduque, nous avons lancé une nouvelle édition, mais aussi une nouvelle traduction. La traduction, de fait, se trouve grandement modifiée, car il y a des concepts qu'on ne comprend plus du tout de la même manière à la lumière d'autres auteurs. C'était donc essentiel. Nous avons tout de même gardé au catalogue l'ancienne édition, qui continue de faire référence, car elle a longtemps été beaucoup citée et les introductions de Bréhier sont magistrales. Les deux titres co-existent.

Autre cas de figure : l'année dernière, nous avons publié une nouvelle traduction des *Épigrammes* de Martial, par Sophie Malick-Prunier. Dans ce cas-là, le nouveau Budé n'était pas tant justifié par la nécessité de faire une nouvelle édition critique que de renouveler la traduction, qui avait vraiment vieilli (traitement des allusions grivoises, langue très parlée...). Cela devenait ridicule, et on ne goûtait plus du tout Martial. Nous avons donc décidé, ce qui là encore est assez rare, de refaire le Budé. Le vieux Budé de 1930 a été sorti du catalogue et il y a eu un nouveau volume.

Parallèlement à ces projets de nouvelles éditions, il nous arrive de lancer spécifiquement de nouvelles traductions. Prenons quelques exemples.

L'Énéide : nous avons une édition du texte par Jacques Perret, ancienne, en Budé, dont l'édition et la traduction sont bonnes. Mais nous avons aussi deux autres traductions

au catalogue : une traduction en prose par Paul Veyne, et une traduction en alexandrins par Olivier Sers. Ces trois traductions sont différentes, mais toutes intéressantes. Il y a quelques années, nous avons enregistré une traduction de l'*Énéide* lue par Daniel Mesguisch pour en faire un livre audio. Il fallait que je choisisse la traduction dont nous partirions. Personnellement, j'aimais beaucoup la traduction en vers, où l'ordre du vers latin est respectée, avec une forme de solennité... Mais il est vrai qu'elle est plus compliquée à comprendre, et pas forcément la plus adaptée pour une lecture exigeant du souffle. Six heures d'alexandrins, même lus par un très bon comédien, il faut y aller... Cela risquait de nous couper d'un certain public. Cette traduction en vers me semble très bien quand on connaît déjà un peu le texte et qu'on y goûte quelque chose de nouveau ; mais si c'est la première lecture ou écoute qu'on fait de l'*Énéide*, ce n'est pas forcément celle que je recommande. Finalement, j'ai choisi celle de Paul Veyne, que je trouvais à la fois simple, intelligible, et véhiculant une grande émotion : la fuite de Troie, la mort de Didon donnaient les larmes aux yeux, cela marchait vraiment. Voilà donc un cas où trois traductions cohabitent au catalogue.

Nous aurions aussi pu prendre l'exemple du *Satyricon*, de Pétrone : à la traduction Budé un peu ancienne, philologique et prude, s'ajoute une traduction d'Olivier Sers parue en « Classiques en poche » (nos petits volumes bilingues), qui rend très bien la truculence de la langue, l'ambiance un peu fellinienne du *Satyricon*. Une troisième traduction a été commandée à Liza Méry pour les besoins d'un volume de romans grecs et latins. Les différentes traductions accompagnent ici la déclinaison du texte dans différentes collections de la maison².

2. Sur les traductions du *Satyricon* de Pétrone, cf. le Côte à Côte d'Étienne Gomez dans le numéro 61 (printemps 2022) de *TransLittérature*, p. 29-39.

Comment Les Belles Lettres se positionnent-elles par rapport à des entreprises de retraduction de classiques de la littérature ancienne par des personnalités étrangères au monde académique ? (récemment par exemple les œuvres d'Ovide, mais auparavant le théâtre de Sénèque, certaines correspondances...) ? Faut-il « délatiniser » ces textes pour les rendre accessibles ? Cette entreprise comporte-t-elle des risques – celui, notamment, de redessiner une Antiquité fantasmée, modernisée, de réduire l'autre au même ?

Je ne porte pas de jugement sur les entreprises des uns et des autres ; c'est formidable que ces textes circulent. Aux Belles Lettres, nous n'avons jamais franchi le pas de faire traduire un texte latin à un non-latiniste.

Nous nous apprêtons à publier la traduction d'un texte de Virgile par un moine, qui n'enseigne pas la littérature classique ou la philologie, mais il connaît parfaitement le latin et le corpus classique. Il serait fantastique, par exemple, que Laurent Gaudé traduise les *Éthiopiennes* d'Héliodore, sauf que, à ma connaissance, il ne connaît pas le grec ancien... Cette connaissance profonde de la langue source reste une ligne rouge, pour nous.

Avec Florian Azoulay et Yan Brailowski, nous avons lancé une petite collection de retraductions de pièces de Shakespeare, avec une ambition certes littéraire, mais surtout scénique. Dans ce cas précis, nous sommes sans doute un peu plus ouverts : la traduction de *Comme il vous plaira* est assurée par Cécile Ladjali ; celle du *Conte d'hiver* par le metteur en scène Jean-René Lemoine...

Quant à l'entreprise de modernisation de façon plus générale, c'est précisément pour répondre à ce besoin que nous offrons plusieurs traductions d'un même texte, notamment *via* la collection « Editio minor », qui accueille le volume cité plus haut de romans grecs et latins, la retraduction de tout Lucien par Anne-Marie Ozanam, ou encore une traduction de tout le théâtre de Plaute par Florence Dupont, laquelle présente de réels partis pris de modernisation (comme le choix, qui fit polémique à l'époque, de traduire les passages en grec dans le texte de Plaute par de l'anglais dans la version française). De la même manière que la langue crue employée par Sophie Malik quand elle traduit Martial, cela peut indéniablement apporter quelque chose au lecteur d'aujourd'hui – au risque de faire vieillir plus vite ces traductions.

Il y a de la place pour les deux projets à mon sens : des volumes où le traducteur tente de faire goûter au lecteur français la saveur de la syntaxe latine, et d'autres qui en sont plus détachés et tentent de trouver d'autres ressources dans notre langue pour faire partager le texte à ses contemporains... Y en a-t-il un meilleur que l'autre ?

« Notre catalogue est un pari sur la force de l'écho entre notre monde et celui des Anciens », lit-on encore sur votre site. Quelles sont vos actions particulières, en tant qu'éditeur, pour donner toute sa force à cet écho ?

L'essentiel est de se donner les moyens de faire lire ces textes à nos contemporains et aux jeunes. Si les introductions sont pleines de latin et que les traductions ne comportent que des notes philologiques, cela n'est pas possible. Outre le travail sur le poche et le livre audio déjà évoqués, je puis mentionner notre « Série du centenaire », publiée en 2019 : nous avons repris dix-neuf traductions de textes classiques de notre catalogue pour les publier en un volume illustré, avec des introductions et des appareils de notes simplifiés. Pour donner les clés de lecture. Pour continuer de faire lire ces textes – qu'ils soient grecs, latins ou d'ailleurs. Et pour former la relève... ♦

La Chouette aveugle dans une nouvelle traduction, 70 ans après sa première version française

RENCONTRE AVEC SÉBASTIEN JALLAUD,
PAR LUDIVINE BOUTON-KELLY ET LAURE HINCKEL

Où le traducteur et son éditeur nous expliquent la passionnante aventure de la retraduction d'un classique de la littérature iranienne. La genèse de cette édition bilingue et critique, née d'une passion d'adolescence pour le persan et ce roman, se dévoile au cours de cet entretien à bâtons rompus.

Nous avons rendez-vous au café Naguère, rue Daguerre à Paris, avec Sébastien Jallaud. Nicolas Filicic, son éditeur, nous rejoint bientôt pour discuter du texte magnifique que Sébastien a retraduit, *La Chouette aveugle* de Sâdeq Hedâyat (Bombay, 1936). Les traductions du persan sont rares, d'autant plus depuis le décès en 2022 de Christophe Balaÿ¹, nous explique Nicolas. La traduction du roman par Roger Lescot est toujours disponible au catalogue de José Corti, l'éditeur historique de Sâdeq Hedâyat ; mais la nouvelle édition critique et bilingue parue le 1^{er} mars 2024, tout en rendant hommage au travail du premier traducteur en langue française, donne au texte une toute autre dimension. Nicolas Filicic précise : « Sébastien a vraiment analysé la traduction de Lescot et le contexte culturel dans lequel elle a paru. Il faut savoir qu'à l'époque, Lescot a mis un temps fou à trouver un éditeur. On n'avait encore jamais publié un auteur moderne iranien en France. » Sébastien ajoute que si Lescot avait fait comme lui, personne n'aurait publié sa traduction française du roman. Lescot le disait lui-même sans scrupules : « Moi, j'adapte ! »

C'est ainsi que nous entrons dans le vif du sujet :

Sébastien Jallaud : Je me démarque de Lescot, car contrairement à lui, je ne justifie pas mes choix en donnant des raisons d'ordre linguistique, en arguant que la répétition est impropre à la langue française, ou qu'on ne peut pas utiliser certaines images trop fortes parce qu'elles déplairaient au lecteur. Aujourd'hui, ce genre d'arguments ne me semblent plus d'actualité.

Laure Hinckel : *Pour quelle raison ou déraison avez-vous choisi de proposer cette nouvelle traduction, alors ?*

S.J. : J'ai lu le livre à l'adolescence, et, à l'époque, je ne connaissais pas le persan ; je l'ai lu dans la traduction de Roger Lescot qui se trouvait dans la bibliothèque de mon père, et je l'ai beaucoup apprécié. Beaucoup plus tard, vers vingt-quatre ans, j'ai commencé à apprendre le persan et au fur et à mesure de mes progrès, j'ai confronté l'original au texte français. J'ai commencé à le traduire comme un simple exercice et je me suis rendu compte que le résultat auquel je parvenais était assez différent du texte de

1. Christophe Balaÿ (1949-2022), comparatiste de formation, a été tour à tour professeur de persan à l'Inalco, directeur de l'Institut français de recherche en Iran et vice-président à la Recherche de l'Inalco.

Lescot, ce qui m'a conduit à me poser des questions. Était-ce moi qui pensais trop littéralement et Lescot, qui avait fait les bons choix ? Cet exercice a fini par devenir un projet en soi.

L.H. : *Avez-vous mis longtemps à vous débarrasser de l'ombre tutélaire de cette traduction que vous aviez aimée dans votre adolescence ?*

S. J. : Très tôt, j'ai eu un regard critique et historico-critique sur les textes, car j'ai beaucoup travaillé sur les archives littéraires... Tout cela pour dire qu'il me semblait cohérent qu'à 70 ans d'écart nous ayons des approches différentes. Je n'ai pas ressenti de véritable ombre tutélaire. C'était une traduction que j'aimais bien mais j'ai vite compris que je préférais le texte persan. Puis j'ai découvert les traductions anglaises, plus « littérales », qui m'ont montré que je n'étais pas le seul à voir les choses de cette façon-là. Cela m'a conforté dans l'idée de proposer autre chose, une autre traduction.

L.H. : *J'ai beaucoup aimé le travail sur les répétitions justement, qui sont très belles et poétiques, et scandent la pensée circulaire typique de certains écrits orientaux. Avez-vous eu des difficultés à les faire accepter au correcteur ?*

S. J. : Le correcteur, c'était Nicolas ! (rires)

Nicolas Filicic : On a travaillé de manière particulière. J'ai été très emballé à la lecture de la première proposition. Puis je me suis interrogé sur certaines images ou formulations qui me choquaient, pour faire la part des choses. J'ai une espèce de prisme rationalisant (peut-être issu de ma formation d'ingénieur) et je sais que la relecture des traductions, côté éditeur, peut être très uniformisante, alors qu'on ne va pas demander à l'auteur de se justifier dans sa langue maternelle. En général, on accorde à l'auteur ses bizarreries de langue. Nous avons donc travaillé ensemble pour trouver la juste mesure.

Ludivine Bouton-Kelly : *Et qu'en est-il des traductions du roman dans d'autres langues ? La traduction américaine vous a-t-elle influencé, par exemple ?*

S. J. : Il m'est souvent arrivé de regarder comment tel ou tel problème y avait été résolu, mais nombreux sont les moments où l'interprétation du texte est très compliquée et

où tous les traducteurs divergent. Ce sont les moments où j'ai fait des choix personnels, où je me suis détaché des autres traductions. C'est un texte qui est très difficile en persan, surtout pour les lecteurs moins littéraires, disons. Je rappelle en note que même le titre était à priori incompréhensible pour la grande majorité des gens à l'époque de la publication. Le substantif *buf* (la chouette) dans le titre, personne ne savait ce qu'il voulait dire. C'est un mot assez rare, peut-être d'origine dialectale.

L.B.K. : *Pouvez-vous nous en dire plus sur la manière dont vous avez abordé votre travail de traduction en tant que tel ?*

S. J. : Je n'ai même pas essayé de lire le roman de bout en bout avant de le traduire. J'ai traduit en lisant. Ma traduction a forgé ma façon de résoudre ma confrontation avec le texte. Quant aux notes, elles sont surtout rétrospectives. L'appareil critique s'est imposé à moi au fil du temps et je ne pensais pas qu'il serait aussi important... Mais le fait est que je n'étais... plus ou moins personne, et je ne voulais pas arriver sur la scène littéraire en annonçant « moi je retraduis ça » tout en faisant des tas de bêtises. D'où mon entreprise de lire une partie substantielle de la littérature critique sur le roman. Mon propre souci de l'histoire des textes m'a forcé à vouloir comprendre dans quelles circonstances il avait été écrit, et c'est en faisant des recherches sur la date et le contexte de publication du roman que je me suis rendu compte que j'étais l'un des premiers à m'y intéresser de manière aussi exhaustive. J'étais troublé à l'idée que personne n'ait encore jamais répondu en détails à toutes ces questions. En ce sens, j'espère apporter quelque chose. En plus, comme je ne savais pas sur quelle édition, des trois éditions existantes, travailler au départ, j'ai décidé d'établir une édition critique me permettant d'avoir une base absolument fiable pour ma propre traduction. Si j'ai donné autant d'importance à la ponctuation par exemple, en respectant toutes les occurrences du tiret cadratin, c'est que je pouvais justifier ce parti pris de manière argumentée. Ce n'était pas un choix arbitraire qui reflétait mon propre goût... Dans tous ses livres précédents, Hedâyat utilisait rigoureusement la ponctuation occidentale, or avec ce livre, il réalise une sorte d'hapax parfait en utilisant une syntaxe complexe : des tirets cadratins partout. Toutes mes recherches m'ont donc conduit à penser que les choix de la première édition étaient les plus conformes aux intentions de Hedâyat.

N.F. : Le texte français auquel Sébastien est arrivé est le fruit d'un grand nombre de relectures... Les traducteurs procèdent plus ou moins ainsi mais Sébastien a poussé le processus très loin...

S. J. : J'ai préféré commencer à travailler en restant très proche du texte pour prendre un peu de distance ensuite, et cet effort a duré des mois et des mois. Au fil des versions je me demandais comment j'avais pu coucher sur le papier des phrases aussi littérales ! Mais globalement, j'ai fait « le mot pour le mot », comme en poésie, dans la mesure du possible. C'est un texte qui fait le choix de la bizarrerie, il faut donc le suivre. L'utilisation récurrente des fameux tirets cadratins garantit la continuité de la voix du narrateur, tout en faisant l'économie d'articulations logiques. La ponctuation est vraiment au centre du travail de Hedâyat. On le voit bien en étudiant les trois versions du texte original où le vocabulaire ne change pas du tout mais où l'on trouve des milliers de variations au niveau de la ponctuation !

L.H. : *Concernant le vocabulaire justement, la viande et la chair, c'est le même mot en persan ?*

S.J. : Oui, et dans ma traduction, à part une ou deux occurrences où cela aurait été trop bizarre, j'ai utilisé le mot viande partout. J'ai vraiment voulu garder ce mot à cause de l'importance de la boucherie dans le récit...

N.F. : Hedâyat était végétarien, en plus ! Comme on est dans un contexte un peu indien, ces images sont donc très subversives et très fortes.

L.H. : *S'il a tant écrit sur la viande et la chair alors qu'il était végétarien, on peut aussi se demander s'il était abstinent, car ce texte est très chargé de sexualité !*

S.J. : On dit qu'il était plus ou moins abstinent, ce qui le rapproche encore de Kafka. Certains disent qu'il était un homosexuel refoulé, mais pas tant que ça... Nombre de ses nouvelles abordent le thème du désir, du désir frustré... et aussi de l'humiliation subie à travers la femme, un thème assez présent. On ne lui a jamais connu de compagne et il ne s'est jamais marié.

L.H. : *Nous parlions du titre : pourquoi dans les dernières pages du livre est-il question de « hibou » et non plus de « chouette », en français ?*

S.J. : Parce qu'il a changé le mot ! Dans le texte persan, il y a *buf* et *joqd*. Ce n'est qu'à la fin de son roman qu'Hedâyat utilise le terme courant pour désigner l'animal, la chouette. J'ai donc utilisé « hibou » à cet endroit-là.

L.H. : *Quel art du suspense chez Hedâyat qui a tenu ses lecteurs dans l'ignorance de ce mot très rare et ne les a éclairés que dans les dernières pages !*

L.B.K. : *Et quelle a été la réception du livre à l'époque ?*

N.F. : En France, très bonne. Sébastien en rend compte dans son dossier, c'est passionnant. Il montre très bien que le roman s'est inscrit à l'époque dans un contexte français particulier avec André Breton, Philippe Soupault. Par la suite, le texte a aussi fait l'objet d'un film de Raoul Ruiz, en 1987. Cela prouve que le roman de Hedâyat a été lu et reçu comme un roman un peu mythique au fil du temps. Je trouve ça fascinant de réinterroger tout cela et de donner une nouvelle traduction de ce texte aujourd'hui. Sébastien s'est aussi beaucoup intéressé au rapport de Hedâyat à l'Inde, à son séjour là-bas, et à la date précise à laquelle il a écrit *La Chouette aveugle*. Il s'est demandé si ce que Hedâyat décrit de l'Inde correspond à ce qu'il a vu, ou lu, ou si cela fait référence à un imaginaire indien.

L.B.K. : *Et aujourd'hui, la parution de cette nouvelle traduction est-elle attendue en France ?*

S.J. : C'est vrai que Nicolas était convaincu qu'ici en France, nous étions un peu sous le chronomètre...

N.F. : Oui, parce que le roman est tombé il y a trois ans dans le domaine public. Hedâyat s'est suicidé en 1951. Je me suis donc dit que d'autres projets de traduction de *La Chouette aveugle* pourraient être en cours simultanément. Quant à l'attente éditoriale, il est sans doute un peu tôt pour le dire. Personnellement, j'ai l'impression que chez les Iraniens, il y a une forte attente, parce que Hedâyat appartient au patrimoine national bien sûr, mais aussi parce que les persanophones sont tout à fait conscients de la distorsion entre la première traduction de Lescot et le texte original.

S.J. : Oui, c'est vrai qu'il y a eu beaucoup d'articles publiés en Iran, sur les différences entre la traduction de Lescot et l'original.

L.H. : *Pourriez-vous nous en donner des exemples ?*

S.J. : De mémoire, là, je pensais à la traduction de *lakâte*, la traînée, que j'ai traduit par la « catin », mais je ne sais plus ce que Lescot a mis². En revanche, dans les traductions anglaises le mot est quasiment toujours traduit par « la pute », « *whore* », ce qui est extrêmement outré par rapport à la réalité du mot en persan. Après, chez Lescot, il y a l'histoire de la fleur, le volubilis. Je crois qu'il a mis « capucine »... mais la plupart des traducteurs mettent « lotus », parce c'est le même mot pour « lotus » et, de fait, la plupart des Iraniens comprennent « lotus », qui était en plus l'un des symboles de la dynastie achéménide je crois... donc il y a une symbolique du lotus extrêmement forte en Iran.

N.F. : Enfin, il faut dire qu'on n'a pas travaillé avec le texte de Lescot en main...

L.B.K. : *Ce qui est très intéressant parce que ça montre bien que vous n'avez pas essayé de défausser la première traduction de Lescot, mais bien d'en proposer une autre...*

S.J. : Oui, et c'est aussi ce que je dis dans l'introduction. D'ailleurs, d'un point de vue lexical, la traduction de Lescot est parfaitement correcte. C'est plutôt dans son style et dans l'économie qu'il fait des répétitions que les différences se jouent.

N.F. : Quand j'ai reçu le manuscrit, j'ai fait l'exercice, sur quelques pages, de lire la traduction de Lescot en miroir de celle de Sébastien, pas mot à mot, mais en choisissant de lire dix pages dans l'une puis dix pages dans l'autre pour voir l'impression que ça donnait. L'ambiance est très différente dans les deux traductions.

S.J. : Pour ma part, je pense que j'ai regardé plus souvent la traduction anglaise que la traduction de Lescot.

2. Roger Lescot traduit « la garce » (NdR).

N.F. : Dans la langue de Hedâyat, il y a des moments oniriques, dans les passages avec l'opium, et des moments extrêmement crus, et dans la traduction de Lescot, tout cela est un peu gommé parce qu'il a traité le roman sous forme de conte oriental, alors que ce sont les contrastes dans l'original qui sont très beaux.

L.H. : *Et d'ailleurs, allez-vous présenter ce roman comme un conte gothique, fantastique ?*

N.F. : Non, je me méfie des étiquettes. Je m'autorise de temps en temps à dire que c'est un chef-d'œuvre de la littérature iranienne contemporaine. Mais pour le dire en termes moins ronflants, je pense que c'est un texte extrêmement important qui a fait couler beaucoup d'encre, qui a passionné des générations de lecteurs en Iran et dans d'autres pays, dans la traduction de Lescot, entre autres. Il marque un jalon particulièrement important dans l'histoire de la littérature persane puisque le roman ou la nouvelle sont des formes très nouvelles à l'époque. Au XIX^e siècle, on a en Iran des récits de voyages, de chevalerie, des chroniques, mais pas de romans, donc on peut dire aussi que c'est un des premiers romans iraniens. C'est aussi un texte très hybride, qui aurait du mal à se faire publier aujourd'hui.

S.J. : Oui, même dans sa manière d'intégrer des extraits de l'œuvre de Rilke, c'est très étonnant. Hedâyat choisit des passages très anecdotiques, trois lignes par-ci par-là qu'il traduit. Je pense qu'il avait essayé de traduire des extraits des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, car il était traducteur lui-même. Et, comme dans le cas de *La Chouette aveugle*, le processus d'écriture a été particulièrement long par rapport à son habitude, je me dis que des bribes de traductions qui sont aussi peut-être des souvenirs, des réappropriations, des notes sont venues se mêler à l'écriture du roman. De plus, à l'époque, je ne pense pas que les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* avaient été traduits en persan.

L.B.K. : *Et comment comprendre que ce roman soit devenu fondateur dans la littérature persane ?*

S.J. : C'est peut-être la raison pour laquelle il est assez difficile de savoir comment présenter ce livre. En fait, beaucoup de critiques iraniens et étrangers ont écrit sur les liens entre ce roman et le symbolisme ou le surréalisme français, mais j'ai voulu prendre un peu de distance par rapport à ça. Franchement, à l'époque, Hedâyat n'a rien d'un surréaliste et le surréalisme dans les années 1920 n'était pas si connu en dehors de Paris.

En revanche, l'influence de l'expressionnisme a tout de suite semblé flagrante aux contemporains de Hedâyat. Un réalisateur iranien de l'époque y voyait des références récurrentes à *Nosferatu*, mais Hedâyat n'a laissé aucun indice sur ce lien au surréalisme ou à l'expressionnisme. On sait au demeurant, grâce à des chercheurs, que toutes les descriptions des paysages et de la ville de Rey dans le roman, qui ont pu faire penser à certains films expressionnistes, correspondent bien pour partie à la réalité, même au niveau de l'architecture. Ces chercheurs ont aussi retrouvé des analogies entre la figure éthérée et des céramiques découvertes à Rey dont Hedâyat ne pouvait ignorer l'existence. J'en parle dans mes notes, afin d'éviter de revenir systématiquement au surréalisme ou à l'expressionnisme, de manière un peu simpliste, et de réduire *La Chouette aveugle* à un roman occidental à l'iranienne. De toute façon, il est difficile de comprendre la relation de Hedâyat à l'Occident, tout comme il est très complexe de savoir comment les intellectuels de sa génération, les modernistes et les nationalistes sont allés chercher des modèles en Occident pour les adapter à leurs propres écoles de pensée.

L.H. : *On imagine bien qu'il s'agit en Iran d'une époque charnière. Mais pour revenir aux influences, quelle a été celle de ce roman sur d'autres œuvres, d'autres auteurs ?*

S.J. : Je pense qu'en France, ce roman a été un livre culte dans les années 1970-80. Il y a même un écrivain, Jack-Alain Léger, qui a utilisé Hedâyat comme pseudonyme. Il était aussi musicien et il a fait un disque assez mythique de rock expérimental français sous le nom de Dashiell Hedayat.

N.F. : Et un peu comme le film de Raoul Ruiz, il y a eu comme ça des choses expérimentales faites à partir de ce livre, qui circulait de manière un peu confidentielle.

S.J. : D'autant plus que ce roman a été beaucoup traduit.

N.F. : Oui, et je pense que le dossier critique de Sébastien permet de plonger aujourd'hui dans cette œuvre autrement. Je ne dis pas qu'il faille nécessairement connaître l'auteur pour lire une œuvre mais les commentaires de Sébastien apportent des petites touches, qui aiguisent notre regard et font porter notre attention sur la langue, sur les références à l'Iran, à l'Inde, à la temporalité.

L.B.K. : *Pouvez-vous revenir sur ce choix éditorial de publier une édition critique du texte, à la fois en français et en persan ?*

N.F. : Oui, c'est un choix éditorial fort, très risqué. Le CNL nous a soutenus, ce qui est fantastique. Les éditions Les Belles Lettres ne publient pas beaucoup de littérature contemporaine, mais c'est une maison d'éditions critiques. On publie le travail de philologues qui travaillent à partir de manuscrits pour éditer un texte original qui soit au plus près du texte composé originellement par l'auteur. Nous ne publions pas un texte en langue originale seulement pour décorer, ou pour l'apprentissage, ou que sais-je. Là, Sébastien a fourni un travail critique magistral, qui était consubstantiel de sa traduction ; il aurait été très dommage de ne pas pouvoir offrir aux lecteurs une version critique en persan, même si ça a un coût économique. Comme le texte était relativement court, c'était faisable. On a ensuite décidé de présenter ces deux textes indépendamment l'un de l'autre, pour des raisons pratiques – puisque le persan ne se lit pas dans le même sens que le français – mais aussi pour éviter d'en faire un exercice didactique qui forcerait la comparaison. La marque de fabrique des Belles Lettres, c'est vraiment d'offrir une édition critique à des œuvres classiques.

L.H. : *Et ce roman est déjà un classique, il a presque 100 ans ! ♦*

CÔTE À CÔTE

La Chanson de Roland

ÉTIENNE GOMEZ

Dans ce Côte à Côte, nous assistons à la geste de douze traducteurs autour de trois laisses célèbres de la *Chanson de Roland*.

On appelle *Chanson de Roland* un poème épique sur la bataille de Roncevaux, un épisode de la reconquête franque dans la deuxième moitié du VIII^e siècle. Charles, roi des Francs, confie l'arrière-garde de ses armées à son neveu Roland avant de traverser les Pyrénées. Jaloux, son beau-père Ganelon négocie avec le roi de Saragosse, Marsile, provoquant ainsi la mort de Roland dans une embuscade. Après ce tragique revers, Ganelon est écartelé en châtiment de sa trahison.

Sans nous attarder sur la genèse ni sur les enjeux de la *Chanson de Roland*, on rappellera que cette œuvre est le fruit d'une longue tradition collective (une *cantilena Rolandi* aurait été chantée par Taillefer lors de la bataille de Hastings dans le but de galvaniser les troupes) et que sa fixation sous forme écrite marque plus ou moins l'acte de naissance de la littérature française (le sentiment national se cristallise peu à peu autour des Capétiens).

Le manuscrit le plus ancien (Oxford, Bodleian Library, Digby 23, ca. 1125-1150), qui sert de base à toutes les éditions dont celle de Cesare Segre utilisée pour les besoins de cet article¹, attribue le texte à Turolde dans l'explicit (formule de fin) : *Ci falt la geste que Turoldeus declinet* (Ici s'arrête la geste que déroule Turolde). Rappelons que c'est ce mot *geste*, dérivé de son sens latin de « choses faites », « actions menées », qui a inspiré la formule « chanson de geste », elle-même à l'origine du titre « *Chanson de Roland* », qui n'est apparu qu'au XIX^e siècle.

Destinée à une performance orale, la *Chanson de Roland* est composée de laisses assonancées (groupes de vers dont la dernière voyelle tonique est semblable) elles-mêmes faites de décasyllabes épiques (coupe 4/6 où l'éventuel e caduc ne compte pas après la césure). La formule d'explicit se rattache ainsi à la dernière laisse, caractérisée par une assonance en *i*, tandis qu'à la césure le e final de *geste* ne compte pas davantage que celui de *declinet* : *Ci falt la gest(e) / que Turoldeus declin(et)*.

1. *La Chanson de Roland*, édition critique à cura di Cesare Segre, Milano, Napoli, Documenti di filologia, 1971 (trad. fr. par Madeleine Tyssens, *La Chanson de Roland*, édition critique de Cesare Segre, Genève, Droz, 2003).

Comment traduire cette œuvre à la fois fondatrice de la littérature française et représentative d'un genre devenu obsolète ? On ne s'intéressera ici qu'à douze traductions versifiées², dont les auteurs ont justifié leurs choix dans des introductions, préfaces, avant-propos, etc. Comme les éditions qui leur ont servi de base offrent des textes très divers, on les indiquera entre parenthèses.

La comparaison s'articulera chronologiquement autour de trois extraits considérés comme représentatifs de l'œuvre : incipit, premier songe de Charlemagne et mort de Roland³.

1. Incipit.

I.

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estét en Espagne :
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.

N'i ad castel ki devant lui remaigne ;

Mur ne cité n'i est remés a fraindre,

Fors Sarrageuce, ki est en une muntaigne.

var. : *k'est*

Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet,

le *i* marque un *l* mouillé dans *Marsilie*

Mahumet sert e Apollin reclimet :

Ne-s poet garder que mals ne l'i ataignet. AOI

le sens de *AOI* est discuté

2. Sur les traductions versifiées de la *Chanson de Roland*, cf. Christopher Lucken, « Traduire la Chanson de Roland », *Médiévales*, automne 2018, « Traductions du Moyen Âge » (<https://journals.openedition.org/medievales/9461>).

3. Je remercie Michelle Szkilnik pour sa relecture attentive de cet article.

PIERRE JÔNAIN, 1861*(ÉD. FRANÇOIS GÉNIN, 1850).*

Charles, le roi, notre grand empereur,
 Sept ans tout pleins a fait guerre en Espagne.
 Marche, castel, forêt, cité, campagne,
 Jusqu'à la mer, l'ont reçu pour seigneur.
 Mur ni fossé ne bravent sa valeur,
 Hors Saragosse assise en la montagne.
 Marsille règne en cet âpre donjon,
 Roi n'aimant Dieu, mais servant Apollon
 Et Mahomet. Grand hasard s'il y gagne.

« On a dit spirituellement de la musique : faire de l'harmonie sans mélodie, c'est donner la sauce sans le poisson. Cela s'applique encore mieux aux traductions de vers en prose, car ici le *poisson* c'est la forme : il faut à tout prix s'efforcer de la reproduire. On ne parle pas la poésie, on la chante. » *Roland, poème héroïque de Théroulde, trouvère du XI^e siècle, traduit en vers français par P. Jônain, Paris, Jules Tardieu, 1861.*

ALFRED LEHUGEUR, 1870*(ÉD. FRANÇOIS GÉNIN, 1850).*

Le roi du peuple franc, l'empereur Charlemagne
 Sept ans est demeuré sur la terre d'Espagne ;
 Il a jusqu'à la mer conquis ce sol altier ;
 Il n'est derrière lui château qui soit entier,
 Muraille ni cité qu'on puisse encor détruire.
 Seule dans sa montagne, impossible à réduire,
 Saragosse est debout. Marsile en est le roi :
 Il ne connaît pas Dieu ; Mahomet a sa foi,
 Et devant Apollon il incline sa face :
 Rien ne peut le sauver du sort qui le menace.

« Si l'on demandait pourquoi j'ai remplacé le vers de dix syllabes par l'alexandrin, c'est d'abord que le français d'aujourd'hui, moins serré que celui du temps de Guillaume [le Conquérant], exige, pour se mouvoir, un peu plus d'espace ; mais c'est surtout parce que le mètre primitivement employé pour les romans héroïques, et abandonné dès la fin du XII^e siècle, est loin de posséder au même degré que l'autre le son noble et grave qui convient à l'épopée. » *La Chanson de Roland, poème français du Moyen Âge, traduit en vers modernes par A. Lehuteur*, Paris, Hachette, 1870.

LOUIS PETIT DE JULLEVILLE, 1878

(ÉD. THEODOR MÜLLER, 1851).

Notre grand Roi, l'empereur Charlemagne,
Sept ans tout pleins a été en Espagne ;
Jusqu'à la mer conquiert la terre immense ;
N'est devant lui château qui se défende ;
Murs ni cité n'y restent à pourfendre,
Hors Saragosse, sise en une montagne.
Le roi Marsile, qui Dieu n'aime, y commande,
Sert Mahomet, d'Apollon se réclame ;
N'échappera aux malheurs qui l'attendent.

« En introduisant dans la traduction la rime, ou plate ou croisée, on y mêle un élément que l'original n'a point connu ; il n'a connu que l'assonance, & l'assonance répétée à chaque vers d'un couplet. » *La Chanson de Roland, traduction nouvelle rythmée et assonancée. Avec une introduction et des notes, par L. Petit de Julleville*, Paris, Alphonse Lemerre, 1878.

AMÉDÉE JUBERT, 1886

(ÉD. LÉON GAUTIER, 1872).

Notre grand souverain, l'empereur Charlemagne,
Depuis sept ans fait la guerre en Espagne ;
Au loin, jusqu'à la mer sa conquête s'étend ;

Nul château fort ne l'arrête un instant ;
 Ni cité ni rempart qu'il n'abatte ou ne gagne,
 Hors Saragosse, au front de sa montagne.
 Elle est au roi Marsile. Ennemi du chrétien,
 C'est Apollon qu'invogue ce païen.
 Pour éviter sa perte, il prend peine inutile.
 [À Saragosse est donc le roi Marsile...]

« Pour faire comprendre le poète, qui, en s'oubliant lui-même, a si bien rendu les hauts instincts qu'il rencontrait autour de lui, une traduction vraiment heureuse de son chef-d'œuvre vaudrait mieux que toute dissertation. Est-elle impossible ? Ne saurions-nous reproduire dans notre langue renouvelée le génie des ancêtres qui brille à chaque page de la *Chanson* ? » *La Chanson de Roland, traduite en vers par A. Jubert*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1886.

2. Premier songe de Charlemagne.

LVI.

Tresvait le jur, la noit est aserie.	
Carles se dort, li empereres riches.	
Sunjat qu'il eret as greignurs porz de Sizer,	
Entre ses poinz teneit sa hanste fraisnine.	vers irrégulier
Guenes li quens l'ad desur lui saisie ;	
Par tel aïr l'at crollee e brandie	var. : (es)trussee
Qu'envers le cel en volent les esclices.	var. : escicles
Carles se dort, qu'il ne s'esveillet mie.	

MAURICE BOUCHOR, 1899

(ÉD. LÉON GAUTIER, 1872).

Or l'empereur fait un songe. Il se croit
Aux défilés, tenant sa forte lance.
Quelqu'un surgit dans le passage étroit :
C'est Ganelon. Brusquement, il s'élançe,
Arrache au roi, puis avec violence,
Brise l'épieu de frêne, et les éclats
Volent au ciel. Tout redevient silence.
Charles dormait : il ne s'éveille pas.

« Malgré les libertés que j'ai prises, mon seul dessein a été de communiquer à d'autres la profonde impression que me fait à moi-même la *Chanson de Roland*. Ma traduction est un essai pour rendre cette impression dans toute sa sincérité comme dans toute sa force. Si, en traduisant le poème, j'y ai ajouté du mien, ce fut d'une façon tout involontaire ; et je crois bien avoir été toujours fidèle à l'esprit du texte, même dans mes inexactitudes matérielles⁴. » *La Chanson de Roland, traduite en vers par M. Bouchor, à l'usage des Écoles normales, lycées et collèges, écoles primaires supérieures, cours complémentaires*, Paris, Hachette, 1899.

HENRI CHAMARD, 1919

(ÉD. GUSTAV GRÖBER, 1908).

Le jour s'en va, la nuit sombre descend.
Charles s'endort, l'empereur très puissant.

4. Dans une « Note sur la versification du poème original et de la présente traduction », Maurice Bouchor justifie plus précisément ses choix en fin de volume : décasyllabe rimé et non assonancé car « les oreilles modernes » sont « habituées à la rime » et « le retour à une forme primitive de notre versification aurait quelque chose d'artificiel » ; huitain à rimes croisées en miroir, comme dans le Testament de Villon ; « alternance des rimes masculines et des rimes féminines, qui a prévalu dans notre versification depuis le XVI^e siècle » ; et enfin coupe classique et non épique, avec de nombreux rejets et enjambements pour mieux varier les effets.

Au port de Cize il se voit, dans un rêve,
 Tenant sa lance en bois de frêne au poing.
 Gane soudain la saisit et l'enlève,
 Il la brandit et la tord à tel point
 Que vers le ciel en volent les éclats.
 Charles dormait ; il ne s'éveille pas.

« Ma traduction est donc *rimée*, mais selon un système qui, j'ose l'espérer, la rapproche de l'original d'une manière assez sensible. Rendre la *Chanson de Roland* en alexandrins à rimes plates, comme Alfred Lehugeur, ou, comme Maurice Bouchor, dans la forme artistique du huitain villonesque, c'est se tromper semblablement sur la facture du vieux trouvère, qui n'a manié que les décasyllabes et qui les a groupés en laisses inégales. L'exactitude veut d'abord qu'on soit fidèle à sa facture. » *La Chanson de Roland. Traduction nouvelle d'après le manuscrit d'Oxford, par H. Chamard*, Paris, Armand Colin, 1919.

FAGUS, 1929

(ÉD. FAGUS, 1929).

Le jour sombra, la nuit s'est épaissie,
 Le roi puissant Charles s'est endormi.
 Rêve d'abord qu'il est aux cols de Cize,
 Entre ses poings sa lance était brandie,
 Gane le comte arrive, il l'a saisie,
 Si rudement il la secoue et brise
 Que vers le ciel elle vole en éclats ;
 Mais Charles dort et ne s'éveille pas.

« Ce qui a été tenté ici est une translation juxtalinéaire en pareils décasyllabes, à l'assonance aussi proche que possible, mais en langage du XX^e siècle. Le français du XII^e, manié surtout par un maître tel que le mystérieux trouvère, est un instrument si parfait, surtout en regard de la grossièreté du nôtre, et si ductile, que la difficulté y est moins insurmontable qu'il n'y paraîtrait d'abord. Nul besoin d'archaïser ou de restaurer. » *La Chanson de Roland, publiée dans l'original et transcrite en vers par Fagus*, Paris, À l'enseigne de la Cité des Livres, 1929.

RAOUL MORTIER, 1940

(ÉD. RAOUL MORTIER, 1940).

S'en va le jour, la nuit s'est épaissie.
L'empereur Charles, le Grand, s'est endormi.
Rêve qu'il est aux plus grands cols de Cize,
Qu'entre ses poings tient sa lance fraxine ;
Ganes le comte lors l'a sur lui saisie ;
Et de telle ire la secoue et brandit,
Que vers le ciel en volent les éclisses.
Mais tant dort Charles qu'il ne s'éveille mie.

« De cette traduction, ou plutôt, exactement, de cette transcription en langage d'aujourd'hui, disons seulement que nous avons tenté un essai de vers assonancés avec le double souci d'y apporter une exactitude littérale et de conserver la forte cadence des décasyllabes ainsi que la sonorité rude ou douce des assonances de la vieille chanson de geste⁵. » *La Chanson de Roland, d'après le manuscrit d'Oxford, avec une transcription assonancée, par R. Mortier, Paris, Union latine d'éditions, 1940.*

5. Dans son avant-propos, Raoul Mortier rêve d'une traduction collaborative dans ce qui préfigure étrangement Internet et Opensource : « L'intérêt de cette collaboration devait nous amener naturellement à solliciter le concours de nos lecteurs pour l'établissement d'un texte définitif. De patientes recherches personnelles, le hasard d'un échange d'idées décident parfois du choix des mots exacts. [...] La tâche du transcripateur sera terminée quand celle des collaborateurs bénévoles commencera. [...] Il dépend donc de nos efforts communs que cette nouvelle transcription soit définitive. Elle serait alors cédée au domaine public, c'est-à-dire qu'elle deviendrait la propriété de tous ceux qui auraient à l'utiliser. »

3. *Mort de Roland.*

CLXXIV.

Ço sent Rollant que la mort le tresprent,
 Devers la teste sur le quer li descent.
 Desuz un pin i est alét curant,
 Sur l'erbe verte s'i est culchét adenz,
 Desuz lui met s'espee e l'olifan,
 Turnat sa teste vers la paiene gent :
 Pur ço l'at fait què il voelt veirement
 Que Carles diet e trestute sa gent,
 Li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant.
 Cleimet sa culpe e menut e suvent,
 Pur ses pecchez Deu en puroffrid lo quant. AOI var. *Deu puroffrit, Deu en offrit*

PAULETTE GABAUDAN, 1994

(ÉD. LUIS CORTÉS, 1975).

Lors sent Roland que mort entier le prend,
 Depuis la tête jusqu'au cœur lui descend.
 Dessous un pin il s'en va en courant,
 Sur l'herbe verte face à terre s'étend,
 Sous lui il met l'épée et l'olifant,
 Tourne sa tête vers la paienne gent :
 Il fait cela parce qu'il veut vraiment
 Que Charles dise ainsi que tous ses gens :
 Le noble comte est mort en conquérant.
 Il bat sa coulpe à coups faibles et souvent,
 Pour ses péchés il offre à Dieu son gant. AOI.

« Nous voudrions que le lecteur moderne, en lisant notre traduction, ait l'impression de lire l'original en ancien français et de le comprendre. » *La Chanson de Roland, traduction du poème, de l'introduction et des notes [de Luis Cortès] par Paulette Gabaudan*, Paris, Nizet, 1994 ; rééd. Les Belles Lettres, 2020.

JEAN-LOUIS PAUL, 2004

(ÉD. JOSEPH BÉDIER, 1921 ; ÉD. GÉRARD MOIGNET, 1969).

Or sent Roland que la mort tout le prend,
Qui de la tête jusqu'au cœur lui descend.
Dessous un pin, il est allé, courant,
Sur l'herbe verte se couche face à terre,
Met dessous lui l'épée et l'oliphant,
Tournant sa tête vers la païenne gent :
Et il le fait car il veut ferveusement
Que Charles dise, avec toute sa gent,
Du gentil comte, qu'il mourut combattant.
Il dit sa coulpe, et se frappe souvent,
Pour ses péchés, à Dieu offrant son gant.

« Par le recours au mode, employé jadis, de la traduction dite archaïsante et de l'adaptation versifiée, j'ai tenté de lier l'origine et le terme actuel de la langue, en expérimentant ce qu'elle comprend elle-même, et dévoile sitôt qu'on l'en requière (*sic*), de mémoire et de sens historique. » *La Chanson de Roland, traduite & adaptée en son mètre original par Jean-Louis Paul*, Paris, Ressouvenances, 2004.

FRANÇOIS REGNAULT ET BERTRAND SUÁREZ-PAZOS, 2005

(ÉD. CESARE SEGRE, 1971).

Mais Roland sent que la mort vient le prendre,
Que, de sa tête, jusqu'au cœur ell(e) descend.
Il est allé sous un pin en courant,
Sur l'herbe verte, s'est couché en avant,
Et met sous lui l'épée et l'olifant.
Il tourn(e) la tête vers le peuple païen,
Il fait cela, car avant tout il tient
À ce que Charles dise avec tous ses gens,
Du noble comte, qu'il est mort conquérant.
Il bat sa coulpe, à petits coups, souvent,
Pour ses péchés, il offre à Dieu son gant. AOI.

« La traduction publiée ici même obéit au principe suivant : donner un texte en français moderne respectant le décasyllabe, et, le plus possible, l'assonance, de sorte que sa lecture orale puisse rendre sensible la forme épique de ces vers du XI^e siècle et en faire comprendre le sens. » Projet de préface pour les éditions Droz de cette traduction commandée par France Culture et récitée à l'auditorium du Louvre le 20 mars 2005 dans une mise en espace de Brigitte Jaques-Wajeman avec comédiens et orchestre (extraits reproduits ici avec l'aimable autorisation des deux auteurs).

FRÉDÉRIC BOYER, 2012

(ÉD. NON PRÉCISÉE⁶).

Alors Roland sent que la mort l'étreint
 Que de la tête dans le cœur elle descend
 Dessous un pin est allé en courant
 Sur l'herbe verte se coucher sur le ventre
 Glisser sous lui l'épée et l'olifant
 Tourne sa tête vers la foule païenne
 Et il l'a fait parce qu'il veut vraiment
 Que Charles dise avec chacun des siens
 Le noble comte est mort en conquérant
 Avoue ses fautes doucement et souvent
 Pour ses péchés il offre à Dieu son gant

« Ma traduction tente de restituer en français contemporain le rythme singulier, violent, mystérieux du français primitif et de transporter le décasyllabe épique et son rythme particulier dans notre langue. » *Rappeler Roland (Rappeler Roland, Chanson de Roland, Cahier Roland)*, Paris, P.O.L. 2012. ◆

6. Sur cette traduction, travaillée avec des comédiens et mise en espace sur la scène, cf. Sophie Albert et Sébastien Douchet, « Restaurer la perte : *Rappeler Roland*. Entretien avec Frédéric Boyer », *Perspectives médiévales*, 36, 2015, « Cultiver les lettres médiévales aujourd'hui » (<https://journals.openedition.org/peme/7989>).

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

En quête de l'« équivalence d'effet »

CATHERINE LIVET

« Tantôt sourcier, tantôt cibliste, je change de camp comme il me chante » : l'interaction entre ces deux pôles est essentielle pour rendre la dynamique interne du texte et motiver la traduction du texte de l'auteur allemand Florian Illiès qui dépeint les amours des célébrités de l'entre-deux-guerres.

« C’est une personne qui accorde beaucoup d’attention à la fluidité du français » m’avertit un collègue, tandis que je m’apprête à travailler avec mon éditrice. Aussitôt, je pense au terme de « cibliste », rencontré çà et là depuis mes débuts en traduction littéraire. S’élève alors une voix imaginaire, insistante, inquiétante : « Et toi, qu’es-tu ? “Sourcier” ou “cibliste” ? »

Je dois être sourcier. Après tout, je suis incapable de remplacer le typique *biergarten* allemand par une « brasserie de plein air » et j’éprouve un besoin vital d’écrire « de Hitler » plutôt que « d’Hitler » pour préserver le « h » aspiré qui, en allemand, est une consonne à part entière. Serais-je donc de l’autre camp ? Horreur ! « Pourtant, s’élève une autre voix, tu as bien envie que ton texte soit fluide en français ? Qu’il se lise bien ? Qu’il ne sonne pas “traduit” ? Oui ? Alors, tu es cibliste ! »

Peut-être, au fond, suis-je un peu des deux. Tantôt sourcier, tantôt cibliste, je change de camp comme il me chante.

SENTIR, ANALYSER, COMPRENDRE : LES PRÉMISSSES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

Je change de camp comme il me chante, mais toujours avec méthode. Quelle méthode, justement ? Eh bien, elle tourne autour d’une notion clé : l’équivalence d’effet. Ma traduction doit produire sur une lectrice francophone le même effet que celui produit par le texte source sur un lecteur germanophone.

Lors de ma première lecture du texte source, je fais ce que nous faisons tous face à un tableau de Picasso, un film avec Marlene Dietrich ou la musique de Friedrich Hollaender : je m’interroge sur l’effet qu’il exerce sur moi.

Certes, ce ressenti est subjectif. Il dépend de nos histoires personnelles, familiales, culturelles et de bien d'autres choses encore. C'est bien la raison pour laquelle nous ne sommes pas toujours d'accord avec les personnes qui nous ont accompagnés au cinéma, au théâtre ou à une exposition. C'est aussi ce qui explique qu'il n'existe pas deux traductions identiques du même texte. La traduction littéraire serait-elle une histoire purement subjective ?

Loin de là. Car avant de commencer à traduire, notre métier nous demande de franchir une deuxième étape, qui nous démarque d'une grande partie des lecteurs : l'analyse de texte. À ce stade, ce n'est plus notre ressenti qui travaille, mais notre rationalité : je ne me demande plus quel effet le texte produit sur moi, mais *comment* il le produit. Quels outils stylistiques un auteur a-t-il mis en œuvre à cette fin ? Je m'interroge sur l'effet produit par l'emploi de tel temps verbal ou de telle métaphore. Je me demande comment l'auteur aurait pu écrire autrement. Il m'arrive de réécrire un texte en changeant les temps verbaux, en raccourcissant les phrases ou en les passant à la première personne. Pour me l'approprier. Le désacraliser. Jouer. Et comparer, surtout. Pour voir en quoi les modifications changent l'effet qu'il produit sur moi. Analyser un texte, cela revient à définir quels outils stylistiques il comporte pour produire l'effet escompté.

Ce n'est qu'alors, dans cette combinaison entre le *ressenti* spontané et l'*analyse* qui suit, que j'ai le sentiment d'avoir compris un texte et ses rouages. Me voilà prête à le traduire.

Il est des outils stylistiques que l'on peut traduire tels quels, c'est une évidence. Si telle métaphore produit le même effet dans les deux langues, à quoi bon la changer ? Mais souvent, les outils ne sont pas transposables, ou ne produisent pas le même effet. Ainsi les temps verbaux, notamment ceux du passé, sont difficiles à transposer tels quels de l'allemand vers le français – et inversement. Il en va de même pour le rythme d'une phrase, ses rimes internes, ou pour les jeux de mots, par exemple. C'est alors que la traduction devient créative : à nous d'imaginer quel outil stylistique utiliser pour produire sur une lectrice francophone un effet semblable à celui que produit le texte allemand sur un lecteur germanophone.

LA PARTICULARITÉ DU STYLE DE FLORIAN ILLIES

Dans *Comme ils ont aimé* (Flammarion, 2022), Florian Illies retrace les amours des célébrités entre 1929 et 1939 : comment aimaient Marlene Dietrich et Bertolt Brecht, Pablo Picasso et Klaus Mann, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, à l'ombre de la guerre ? L'auteur le fait par petites touches : son livre se compose de pastilles qui lui permettent de passer d'une célébrité à l'autre, telle une caméra qui s'introduit tantôt dans l'apparement d'un personnage, tantôt dans le jardin du suivant ou dans le cœur du troisième.

Son style est marqué par la rapidité et le caractère immédiat de l'action. Nous avons l'impression d'être précipités au cœur de la scène. La rapidité est autant créée par le passage fréquent d'une pastille à l'autre que par l'accumulation de verbes d'action, l'emploi de la voix active et le faible nombre de descriptions. Le caractère immédiat de l'action, lui, découle de l'emploi quasi systématique du présent, qui suscite un effet d'immédiateté et de réalisme faisant de nous, lectrices et lecteurs, des témoins directs des scènes décrites.

Écrire des histoires d'amour est périlleux ; on tombe vite dans le kitsch. Ce n'est pas le cas d'Illies. Loin de se contenter de retracer des amours « nobles et beaux », il met en lumière des détails certes futiles pour l'historien, mais intéressants pour le lecteur, car ils donnent corps aux célébrités évoquées et en font presque des personnages de roman : l'amante en colère de Bertolt Brecht lui flanque son bouquet de mariage à terre, Zelda Fitzgerald est si obsédée par la danse classique qu'elle tourne les pieds vers l'extérieur lors de ses disputes avec Scott, Erich Kästner raconte tout ce qui lui arrive à sa « chère mamounette », Marlene Dietrich demande à son ex-mari de la fournir en sous-vêtements parisiens et Walter Benjamin est encore tombé amoureux de la mauvaise femme. Vu ainsi, l'ensemble pourrait être extrait d'un magazine *people* de l'époque. Mais Illies agrémenté aussi son texte d'outils de distanciation comme l'ironie et un certain humour moqueur et pince-sans-rire. Émaillant le texte, ces pointes, ces jeux de mots, ou encore ces passages d'un romantisme exacerbé, dont le décalage avec le reste du texte produit de l'ironie, viennent pimenter l'ensemble du livre.

Dans leur traduction, ces deux aspects caractéristiques du style d'Illies risquaient de poser problème. D'une part, comment maintenir le caractère immédiat de l'action créé par l'emploi quasi systématique du présent ? Garder le présent en français produit-il le même effet ? D'autre part, les marques de distanciation, comme l'humour et l'ironie, sont-elles toujours transposables telles quelles en français ?

TRADUIRE L'IMMÉDIATÉTÉ : LE CHOIX DES TEMPS VERBAUX

« On ne peut pas mettre le présent.

— Pourquoi on ne peut pas ? C'est important. Ça caractérise son style.

— Oui, mais ça ne marche pas en français.

— Comment ça, ça ne marche pas ? »

Un débat entre une « sourcière » et une « cibliste » ? Ça commence mal. Je décide de faire confiance à mon éditrice et passe les premières pages au passé. Certes, c'est joli, certes, c'est fluide – mais cela ne produit pas du tout le même effet !

Et pourtant, elle a raison : laisser 450 pages au présent confère au texte français une monotonie qui n'existe pas dans le texte allemand, que l'emploi du présent rend, au contraire, très vivant. Que faire ? Après mûre réflexion, je décide de garder le présent comme « temporalité générale ». En d'autres termes, le lecteur doit terminer sa lecture avec l'impression d'avoir lu un récit au présent, d'avoir été au cœur de l'action, comme s'il sortait du cinéma. Mais l'emploi du présent doit-il pour autant être systématique ?

Progressivement, je développe un système de temps verbaux. Pour chaque pastille, je définis le « moment de l'histoire » : je le mettrai au présent. Les retours en arrière seront au passé. Les projections vers l'avenir, au futur.

Pour ce qui est des passages au passé, hors de question d'utiliser le passé simple, même si c'est plus léger : non seulement ce temps verbal relève d'un niveau de langue soutenu qui ne fait pas écho au texte allemand, mais surtout, il introduirait un second niveau de temporalité, celle « de la fiction », du récit (vs la temporalité « de la réalité » que dégage

le présent dans le texte source). Ainsi, je ne suis ici ni « sourcière » – je ne reprends pas le présent – ni « cibliste » – les retours en arrière seraient plus légers, plus fluides au passé simple qu’au plus-que-parfait. Dans ma recherche de l’équivalence d’effet, je me dégage de cette antinomie.

Dès lors, je me surprends à transposer des paragraphes entiers au futur, des pages entières au passé : pourtant, en relisant, je me sens « dans le présent » de l’histoire. Presque entièrement écrite au présent en allemand (excepté l’avant-dernière phrase, au futur), la pastille suivante comporte en français un beau mélange de temps verbaux : des 15 verbes, seuls 5 sont restés au présent. Pourtant, après avoir lu toute la pastille, c’est ce présent qui résonne :

En juillet 1932, on a demandé à Charlie Chaplin à qui il appartenait. Sa réponse a été surprenante : Paulette Goddard. Après quelques mariages, quelques enfants et d’innombrables aventures à Hollywood et dans le reste du monde, il a rencontré cette actrice de 22 ans sur le yacht d’un ami. Elle riait de ses blagues : rien de nouveau. Mais elle s’intéressait aussi à ses sentiments, et ça, c’était nouveau. La seule chose qui le gênait, c’étaient ses cheveux, car il déteste le blond platine à la mode à Hollywood. Mais Paulette redevient brune : il n’en faut pas plus à Charlot pour l’embrasser en public, le 19 septembre, à l’aéroport de Los Angeles, avant son départ pour New York. Le lendemain, la photo fait le tour du monde. Plus tard, Paulette Goddard épousera Erich Maria Remarque. Mais nous n’en sommes pas encore là.

Peu à peu, je m’aperçois que certains temps verbaux peuvent servir à autre chose qu’à marquer la temporalité. Nous savons tous, par exemple, que le présent peut aussi avoir une fonction de « vérité générale ». Un futur bien placé peut servir, pour sa part, à « faire avancer » l’action, tout en allégeant le style, épargnant parfois au lecteur des adverbes de temps qui alourdiraient inutilement la phrase :

Manifestement, Erich Kästner sait encaisser les coups durs. Même après l'autodafé, il continuera à fréquenter le Romanisches Café ; il (...) fait comme si de rien n'était, quand bien même ses deux dernières maîtresses (...) sont parties à Paris. Kästner, lui, préférera emmener sa nouvelle compagne, l'actrice Cara Gyl, en vacances au lac bavarois d'Eibsee, où ils partagent de bons repas copieux et font de temps en temps de belles randonnées – et surtout, ils roucoulent à l'unisson. (...) Un jour, sa secrétaire Elfriede Mehring passera les voir et le fera poser, tout bronzé, pour une photo : il semble invulnérable dans sa chemise tout juste repassée.

Outre indiquer un moment révolu, le passé composé, pour sa part, peut mettre l'accent sur le caractère ponctuel d'une action. Dans l'extrait suivant, le lecteur commence par associer le verbe souligné, au passé composé, à une temporalité antérieure, pour comprendre ensuite que ce temps verbal marque davantage le caractère ponctuel de la décision de Picasso :

De temps à autre, Picasso doit encore peindre Olga, son épouse. Il a si souvent représenté son gracieux corps de ballerine, au cours des années précédentes ! Mais désormais, son principal modèle est Marie-Thérèse Walter. Qu'une femme puisse voir si aisément dans ses tableaux qu'elle a été échangée est pour Picasso une chose épouvantable. Et justement, ce sentiment d'avoir été détrônée rend Olga presque folle. (...)

Le 5 mai 1929, donc, Picasso a accepté de repeindre Olga. Jadis, cette relation entre peintre et modèle était un jeu entre eux, un bras de fer ludique, une épreuve de force sur un mode érotique. Mais désormais, c'est la guerre froide. Personne ne pipe mot. Picasso regarde Olga fixement – et peint. Loin de se sentir admirée, elle est sans défense dans sa seule nudité et gèle dans son fauteuil. En elle grondent la haine de soi et la haine de cet homme qui la trompe et qu'elle a tant aimé. (...)

Ainsi, jongler avec les temps verbaux permet de « réveiller » un texte qui aurait été bien monotone en français si le présent avait été maintenu sur 450 pages, lui insufflant la

vie que l'emploi presque constant du présent donne au texte allemand. Ce qui vient conforter ma thèse de départ : il faut parfois changer d'outils linguistiques pour obtenir un effet semblable.

TRANSPOSER L'HUMOUR ET L'IRONIE : QUELQUES EXEMPLES

Si certains traits d'humour peuvent aisément être transposés tels quels, comme la « chère mamounette » (« *Liebes Müttchen* ») d'Erich Kästner ou la nouvelle amante de Walter Benjamin dont le nom, Anna Maria Blaupot ten Cate, est « plus long que ses cheveux », d'autres demandent davantage de réflexion. Bien sûr, nous pensons d'emblée aux jeux de mots. Comme, chez Illies, celui qui porte sur l'excentrique comédien Gustav Gründgens :

« beim Autohaus **Dello** & Co (was für ein schöner Name für ein Autohaus) [kauft Gründgens] einen unverdellten brandneuen Opel ».

Traduction littérale :

« [Gründgens achète] auprès du concessionnaire Dello & Co (quel drôle de nom pour un concessionnaire) une Opel flambant neuve non cabossée ».

Sachant que *Delle* signifie « cabosse », y a-t-il plus comique qu'un concessionnaire nommé *Dello* ? Oui : l'association de ce nom propre avec le mot *unverdellt* (« non cabossé »), du propre cru de l'auteur. Et pour traduire ? Hélas, impossible de modifier le nom du concessionnaire, qui a vraiment existé. C'est donc avec *unverdellt* que j'ai joué, avec l'aide bienvenue de mon collègue Frank Heibert (merci !) :

« chez le concessionnaire **Dello** & Co (quel nom alléchant pour un concessionnaire), il s'était offert une Opel flambant neuve parfaitement **dellicieuse** ».

De façon générale, comment procéder face à des jeux de mots ? Après avoir repéré les termes impliqués, je dresse une liste de tous ceux que je leur associe en français, puis je m’amuse à les combiner... jusqu’à l’*eurêka* ! C’est ainsi que j’ai procédé pour la traduction des deux phrases suivantes, qui portent sur l’égocentrisme de Bertolt Brecht :

Wer so um sich selbst kreist, dem droht eigentlich ein Schleudertrauma. Doch bei Brecht bedroht es nur all die anderen, die ihn beim beständigen Kreiseln zu stören wagen.

Traduction littérale :

Quiconque tourne ainsi sur lui-même risque un coup du lapin/traumatisme de l’essorage. Mais chez Brecht, seules toutes les personnes autour de lui courent ce risque, celles qui osent le déranger pendant qu’il est en train de tourner.

L’effet de ce jeu langagier ? La distanciation humoristique qui tourne au ridicule l’égocentrisme de Brecht me fait sourire. Comment cet effet est-il créé ? Le point de départ est le terme *Schleudertrauma*. À sa traduction littérale – un « coup du lapin » – s’ajoute le terme *Schleudern* (« essorer »), sur lequel l’auteur joue dans les deux phrases par le biais de la répétition des termes *kreist*/*Kreisel*n (« tourner »). Pour combiner l’idée de douleur physique et celle de tourner sur soi-même, j’ai introduit un objet qui tourne sur lui-même et les vertiges qu’il peut occasionner :

Si toutes nos pensées tournaient autour de nous tel un carrousel, nous serions pris de vertiges. Mais chez Brecht, les vertiges planent plutôt sur tous ceux qui l’entourent, dès lors qu’ils osent entraver le carrousel dans sa ronde.

L’introduction de la métaphore du carrousel, absente dans le texte allemand, m’a ici permis d’obtenir l’équivalence d’effet que je recherchais.

Qu’en est-il des autres effets de distanciation, comme l’ironie ? Chez Illies, l’un des leviers de l’ironie est la création d’un décalage entre l’idylle amoureuse des personnages et le réalisme du narrateur : l’auteur introduit des passages très poétiques, en parfait contraste avec le reste du texte. Dans la description de l’amour entre Véra et Vladimir

Nabokov, on ne peut manquer la poésie – quelque peu cocasse, si l'on imagine la scène – de l'évocation de Vladimir avec son filet à papillons :

Véra lächelt, als sie den Zettel sieht, denn sie weiß, dass ihr Mann nichts so liebt wie frühmorgens, wenn die Schuhe noch nass werden vom Tau der Nacht, durch die Wiesen zu streifen, um im weißen Netz Schmetterlinge zu fangen.

Il est question d'aurore, de rosée, de Vladimir qui sillonne les prairies avec son filet. Cette image bucolique est certes due à la sémantique des mots, mais aussi à l'antéposition du verbe dans l'une des subordinées. Quels outils stylistiques nous offre le français pour ajouter de la poésie à la scène ?

Véra sourit en découvrant le bout de papier, car elle sait que son mari n'aime rien de plus que battre la campagne à l'aube, à l'heure où les chaussures se mouillent encore de rosée, pour attraper des papillons dans son blanc filet.

L'inversion « blanc filet », la quasi assonance (« rosée »/« filet »), ainsi que l'association à un poème de Victor Hugo (« Demain dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne... ») m'ont permis d'ajouter à la sémantique bucolique des mots des outils stylistiques différents de ceux présents dans le texte original, mais qui lui confèrent la même poésie contrastant avec le reste du passage. Ce contraste étant créateur d'ironie, je transpose ainsi en français l'effet de distanciation qu'elle provoque dans le texte allemand.

Dans un autre passage, le narrateur décrit, sur un ton poétique qui frôle le kitsch, la nouvelle idylle amoureuse de Walter Benjamin, pour finalement conclure :

« Der Troubadour Benjamin hat eine neue Liebe gefunden. »

On perçoit l'ironie en allemand par l'emploi du substantif « troubadour », en rupture et en décalage avec le passage qui précède. En français, une traduction spontanée, presque littérale, donne :

« Benjamin le troubadour a trouvé un autre amour. »

L'introduction discrète, dans le texte en prose, de deux heptasyllabes avec une rime interne fait l'effet d'une ritournelle gentiment moqueuse qui amplifie l'effet créé par la phrase allemande. Tout comme ce passage sur l'ex-empereur Guillaume II en exil :

So hackt er nun unermüdlich Holz mit seinem gesunden rechten Arm (...). Das Holzhacken hilft ihm, sich ein wenig männlich zu fühlen, er genießt es, wenn die Scheite, vom Beil getroffen, auseinanderbersten. Zack. Und zack. Und zack. Irgendwann ist dann endlich Zeit für den Tee.

Guillaume II, déprimé dans son exil, coupe du bois pour se sentir viril. En allemand, on perçoit un décalage ironique entre cette virilité, rendue palpable par la triple répétition de l'onomatopée « *zack* », et la dernière phrase du paragraphe, évoquant l'empereur en train de prendre le thé. En français, j'ai pu renforcer ce contraste, à la fin du paragraphe, par le jeu des sonorités entre « *vlan* » et « *v'là* » :

Alors il se met à couper du bois, infatigablement, avec son bras droit en bonne santé (...). En coupant du bois, il se sent un peu viril. Il aime le moment où les bûches se fendent sous l'impact de la hache. Vlan. Et vlan. Et vlan. Et v'là enfin l'heure du thé.

Ce jeu sonore est inexistant en allemand : faut-il pour autant s'en passer ? Surtout pas ! Puisqu'il va dans le sens de l'effet produit par le texte source, réjouissons-nous que la langue française nous permette de le faire.

« **ÇA NE SONNE PAS BIEN !** »

Il existe aussi des passages dont les aspérités font accrocher le lecteur allemand. Comment les aborder ? S'il s'agit d'une maladresse de l'auteur (après tout, les auteurs ne sont pas des dieux), prenons le parti de « lisser » le passage. Mais si une aspérité est pensée et voulue, elle crée un effet qu'il est indispensable de conserver.

Prenons l'exemple de Kurt Tucholsky : se voyant empêché d'écrire avec la montée du nazisme, il se présente comme un « aufgehörter Schriftsteller » – littéralement un « écrivain cessé ». Cette étrange façon de s'exprimer vient souligner stylistiquement son abandon forcé de l'écriture : Tucholsky se présente comme victime des nazis par l'emploi sous-jacent, dans ce groupe nominal, de la voix passive appliquée à un verbe qui ne s'utilise généralement pas au passif. Ce choix grammatical de l'écrivain, qui vient souligner la victimisation dont il se plaint, doit être rendu dans la traduction. Par chance, le français me permet de garder cette même inexactitude : avec le verbe « cesser », on emploierait normalement l'auxiliaire « avoir », mais l'emploi du participe passé comme adjectif dans le groupe nominal sous-entend l'auxiliaire « être » qui caractérise, dans ce cas, la voix passive.

Alors, suis-je sourcière ou cibliste ? Ni l'un ni l'autre, au fond. Après avoir senti, analysé et compris les rouages du texte source, je cherche à rendre l'effet produit. Avec l'équivalence d'effet comme objectif et comme ligne directrice, je me meus entre ces deux pôles, voire me dégage de cette antinomie.

Dans ce cadre, être en mesure de justifier mes choix me semble essentiel. Faire un choix « parce que ça sonne mieux » ? Ça ne me suffit pas ! Car qu'est-ce qu'une bonne traduction, après tout ? C'est un texte dans lequel aucun mot, aucun temps verbal, aucune structure grammaticale n'ont été choisis au hasard. Tout est réfléchi et peut être justifié : tel est l'idéal vers lequel je m'efforce de tendre¹. ◆

1. Pour les germanophones, je conseille vivement la lecture de l'article de Frank Heibert, « Wortspiele übersetzen : Wie die Theorie der Praxis helfen kann », dans Albrecht Buschmann (dir.), *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, p. 217-242.

HOMMAGE

Au nord de toute frontière

ENTRETIEN AVEC MARIE MISANDEAU
ET PIERRE DELACOLONGE EN HOMMAGE
À FABRICE POINTEAU, PAR ÉTIENNE GOMEZ

Fabrice Pointeau fut un traducteur prolifique et talentueux. Ce portrait en absence est dressé par l'éditrice et le correcteur de la maison Sonatine, avec l'appui des commentaires élogieux de R.J. Ellory qui a perdu "un ami cher et spécial".

Le 10 mars 2023, Sonatine annonce sur Facebook : « Traducteur de talent, collaborateur et ami, Fabrice Pointeau nous a quittés. Notre tristesse est immense. »

Dans l'heure qui suit, R.J. Ellory, un des auteurs phares de la maison, rend hommage à son traducteur : « Tout au long de ma vie, j'ai eu le grand bonheur de rencontrer des gens vraiment extraordinaires. Parmi eux, certains étaient des artistes et des intellectuels dont l'esprit avait pour revers un conflit personnel. Doués de grandes âmes, quoique fragiles et sensibles, ils se sont battus contre des ténèbres qu'eux seuls pouvaient voir. Mon traducteur, Fabrice, aura été l'un d'eux. Ayant travaillé avec lui pendant quinze ans, j'ai envers lui une dette dont je ne pourrai jamais m'acquitter. Sans son assiduité et sans sa détermination, jamais les opportunités qui m'ont été données ne se seraient même présentées. Le perdre n'est pas seulement perdre un collaborateur, mais un ami cher et spécial. Fabrice était un génie, et son esprit restera à travers ses nombreuses traductions, qui seront encore lues et appréciées pendant des décennies. Je ne peux qu'espérer qu'il a trouvé cette paix qu'il a cherchée si courageusement tout au long de sa vie. Il laisse un vide plus grand que les mots ne peuvent dire¹. »

La dernière traduction de Fabrice Pointeau, *Au nord de la frontière*, de R.J. Ellory, est parue le 21 mars 2024 aux éditions Sonatine. Laissée inachevée, elle a été terminée par son correcteur à partir de ses notes. Et, fait assez rare pour qu'il mérite d'être souligné, elle est complétée par un texte où R.J. Ellory rend hommage à son traducteur en langue française.

1. Traduit de l'anglais par Étienne Gomez.

Marie et Pierre, quel souvenir avez-vous de votre première rencontre avec Fabrice Pointeau ?

Marie Misandeau : C'était en 2005 au Cherche-Midi, rue du Regard, je venais de commencer à travailler comme assistante éditoriale auprès d'Arnaud Hofmarcher. Mireille Paolini, qui était éditrice de sciences humaines dans la maison, avait une amie de Sciences Po qui connaissait Fabrice. Il avait été prof d'anglais je ne sais plus où, il avait étudié la traduction et il voulait s'y dédier à plein temps. On lui a confié un bouquin, ça s'est bien passé, et ensuite ça s'est enchaîné.

Pierre Delacolonge : Je ne l'ai vu qu'une fois, aux 10 ans de Sonatine en 2018, sur une péniche près du Pont-Neuf. J'ai été frappé par son regard, je n'irais pas jusqu'à dire inquiet, mais curieux, observateur. J'avais fait trois ou quatre livres avec lui. On avait beaucoup correspondu par mail sans jamais se rencontrer et ce soir-là j'ai eu la drôle de sensation qu'on était des « étrangers familiers ».

Fabrice Pointeau est effectivement devenu un pilier de la maison. Pouvez-vous nous parler de la longue collaboration que vous avez eue avec lui ?

M. M. : Fabrice était l'un des traducteurs les plus rapides que je connaisse. Il faisait parfois cinq traductions à l'année. Et dans des genres complètement différents. Je ne sais pas comment il faisait mais quand il terminait une traduction, il en commençait une autre. Et il a travaillé presque exclusivement pour nous. C'est assez rare, les traducteurs qui travaillent toujours avec le même éditeur, mais avec lui, ça c'est fait comme ça.

Au Cherche-Midi, il a traduit des auteurs comme Jeff Abbott et Richard Montanari. C'était la grande époque du polar classique, procédural. Quand on a monté Sonatine en 2008, on lui a proposé la traduction de *Seul le silence*, de R.J. Ellory, qui, depuis, est devenu

un auteur phare de la maison, mais aussi Paul Cleave ou David Joy². Je lui ai confié le premier roman que j'ai publié en tant qu'éditrice, *Bande originale*, de Rob Sheffield. L'expérience nous a beaucoup plu à tous les deux car toute l'histoire tourne autour d'une compilation de musique *indie* des années 1990, des groupes qu'on adorait ! Quels bons souvenirs ! Il a aussi traduit *Un long silence*, de Mikal Gilmore, qui est un des titres préférés de tous les membres de l'équipe Sonatine.

Il arrivait qu'il veuille sortir du polar. Il me disait : « Tu me donnes toujours un peu la même chose ! » Alors je lui disais : « Tiens, amuse-toi donc avec ça ! » Il aimait les défis. C'est comme ça que nous lui avons demandé de traduire les mémoires de Christopher Hitchens, *Hitch 22*. Il a donc exploré des genres très différents, polar, thriller, essai, ou encore roman historique avec la trilogie de Hilary Mantel...

P. D. : Dans le genre roman historique, il y a eu aussi Robert Lloyd, *La Société royale*. En tout, j'ai dû faire une quinzaine de livres avec Fabrice, et, en effet, dans plein de styles différents. Il y a eu des trucs vraiment barrés, comme Aidan Truhen ! Mais le travail était toujours fluide, le plus souvent je n'avais pas grand-chose à suggérer...

Justement, quelles étaient vos méthodes de travail ?

P. D. : C'était facile, assez rapide, parce qu'en général il était réceptif aux suggestions, pas du tout arc-bouté sur ses positions de traducteur. Il sentait quand les modifications allaient dans le sens du texte et il n'avait aucun problème de ce côté-là. Je pense qu'il appréciait aussi ce que j'apportais, en tout cas plus ça allait et plus il validait vite. Parfois en une journée c'était fini. Je crois qu'au bout d'un moment, on avait l'habitude l'un de l'autre.

2. Quelques jours après l'annonce de la mort de Fabrice Pointeau, David Joy lui a rendu hommage sur son compte Instagram : « On m'a dit récemment que mon traducteur, Fabrice Pointeau, est décédé il y a quelques jours. Lorsque j'ai commencé à voyager en France, les lecteurs m'ont toujours dit qu'ils avaient découvert mon travail à la suite de leur amour pour Fabrice. "J'ai lu tout ce que Fabrice traduit", m'ont-ils dit encore et encore. Ces premiers lecteurs sont ensuite devenus des fans qui sont restés avec moi à travers les romans ultérieurs. Je n'ai jamais fait de voyage en France et personne ne m'a dit quel merveilleux travail il a fait en traduisant mon travail. Je suis sûr que c'était tout à fait la tâche (*sic*), et c'est un témoignage absolu de son talent pour le langage, le son et l'histoire. C'est un triste jour de savoir que mon prochain roman ne sera pas entre ses mains. Cela dit, je travaillerai dur pour continuer à développer l'audience qu'il m'a aidé à construire. Je lui suis éternellement redevable pour cela. Repose-toi tranquille, mon ami. » (En français dans le texte.)

M. M. : Fabrice était un grand bossueur. Il avait cette discipline : tous les matins, à 8 heures, il se mettait devant son ordinateur. Et il bossait très, très vite. Je ne me posais aucune question, je voyais mes plannings, j'avais mes textes et je me disais : « Ça c'est pour Fabrice, ça c'est pour Fabrice, etc. » On n'en parlait même pas, d'ailleurs c'était quelque chose qu'il me reprochait parfois, car comme tout le monde il avait besoin d'organiser son calendrier. Il me rendait toujours ses traductions deux mois avant la date, ou même plus, c'était difficile d'organiser la répartition pour les relecteurs ! Alors j'anticipais, je lui disais : « Tu me rends ça en mai », tout en me disant qu'il me le rendrait en février, et je m'organisais comme ça. Parfois, certains traducteurs disent : « Ça, non, je peux pas, je le sens pas. » Fabrice, jamais ! Il lui est arrivé de me dire non, car c'était un grand indécis. Il disait : « Je ne vais pas y arriver », mais finalement il le faisait quand même et ça lui plaisait. Parfois, je lui demandais de faire un essai. Certains traducteurs s'offusquent, lui jamais. Pour moi, la traduction, ce n'est pas une discipline, c'est un art : le traducteur s'approprie le texte, il a sa part. C'est ce qu'on voit dans les joutes : deux traducteurs ne feront jamais la même traduction pour un même texte. Donc, de temps en temps, je lui disais : « Lis quand même le texte avant, fais un essai ! »

C'est toute une personnalité qui se dessine. Quels sont les traits de caractère chez Fabrice Pointeau qui vous ont le plus marqués ?

M. M. : Fabrice avait toujours la crainte de ne pas avoir de travail alors qu'on n'a cessé de travailler ensemble pendant presque vingt ans. Quand on est traducteur – ou correcteur –, on est un peu seul dans son coin, on n'a pas d'échanges tous les jours avec les éditeurs, surtout quand tout se passe bien. Parfois Fabrice souffrait de ne pas avoir de retour sur son travail. Et il doutait de lui. Quand il a traduit le troisième tome de la trilogie de Hilary Mantel – qui venait de mourir –, il m'a dit qu'il s'était replongé dans les deux premiers et qu'il avait trouvé des faiblesses. Il admirait tellement Hilary Mantel qu'il m'a dit : « Si vous le réimprimez, est-ce que je peux ajouter des corrections ? » C'est quelque chose que les éditeurs font tout le temps, donc bien sûr on a intégré ses corrections.

P. D. : Je n'ai fait que le troisième tome avec lui et il est vrai qu'il m'a parlé des regrets qu'il avait sur le premier. Il avait cette fragilité, il se disait souvent qu'il n'allait pas y arriver alors qu'il avait ce que pour un peintre on appellerait une « sûreté de geste ». Il y a eu aussi *Lire les morts*, de Jacob Ross, pour lequel il a eu beaucoup de doutes. Ça se passait aux Antilles, il y avait du créole, c'était vraiment très difficile.

Il m'a dit qu'il n'avait pas su comment doser mais je n'ai presque rien eu à faire. Il sentait bien les choses.

Sa mort était clairement prématurée. Comment l'avez-vous apprise et quel souvenir avez-vous de ce moment ?

P. D. : C'est Marie qui m'a transmis la nouvelle le jour même.

M. M. : J'ai appris sa mort par Mireille Paolini, qui me l'avait présenté au Cherche-Midi, en 2005 donc. C'était une relation de travail et d'amitié qui durait depuis tout ce temps. Ça a été difficile d'annoncer la nouvelle aux personnes qui l'avaient connu dans le métier, en particulier aux auteurs. Un auteur a confiance dans son traducteur, dans la personne qui réinterprète ses textes... Encore une fois, la traduction, ce n'est pas un exercice, c'est un art, il faut s'approprier une langue, un style, un univers. L'auteur est en confiance et, quand ça fait des années, oui, c'est compliqué. Pour moi en tant qu'éditrice, ce n'est pas facile non plus. Souvent je me dis : « Qui va pouvoir traduire cet auteur ? » Pour Céleste Ng, les événements avaient pris les devants. Fabrice avait traduit ses précédents romans et n'était pas dispo pour le dernier, dont l'univers était complètement différent. Je l'ai confié à Julie Sibony, qui connaissait aussi Fabrice, tous deux s'appréciaient.

Bref, je ne réalise toujours pas son départ, il va énormément me manquer.

Quand vous pensez à lui, y a-t-il des anecdotes, des souvenirs marquants qui vous reviennent en mémoire ?

M. M. : Il avait un look très rock'n'roll ! C'était un grand brun souvent avec des santiags, des pantalons-cigarettes et des rouflaquettes, un très beau garçon, un personnage, en somme... Il aimait bien traîner dans les bars, et il avait ses habitudes dans un quartier de Bordeaux où il a vécu les dernières années de sa vie. Un soir, après une présentation libraires, notre directrice commerciale, Léonore, est sortie boire un verre avec R.J. Ellory. Ils entrent, R.J. Ellory s'assoit sur un tabouret et là, un type vient le voir : « Bonjour M. Ellory, je suis votre traducteur ! » C'était le bar de quartier de Fabrice. Ils s'étaient retrouvés là par hasard, sans se connaître, sans s'être jamais vus. Fabrice restait dans l'ombre, on ne trouve d'ailleurs pas de photos de lui sur Internet, mais il a suscité beaucoup de vocations. Je pense notamment à Charles Bonnot, qui a étudié, entre autres, la traduction, fait un stage chez Sonatine et est devenu un excellent traducteur.

P. D. : Je n'ai pas d'anecdote à raconter mais ce qui m'a marqué, c'est sa capacité à se glisser dans des textes complètement différents. Quand on est traducteur, il faut se glisser dans un univers, c'est un peu comme quand on est monteur ou acteur, il y a de la métamorphose en jeu. Il y arrivait bien et j'admirais ça, cette facilité à incarner. Ça m'a marqué avec Hilary Mantel, car jusque-là, je n'avais fait que des polars ou des romans « contemporains » avec Fabrice, mais aussi avec Christopher Hitchens ou encore Aidan Truhen...

M. M. : Aidan Truhen, c'est un pseudonyme de Nick Harkaway, le fils de John Le Carré. On a acheté le premier, *Allez tous vous faire foutre*. Une histoire de gangsters, une bande de criminels très, très barrés ! Il y a toute une inventivité autour de la langue, avec l'argot, le ton aussi, et il y a des phrases très hachées, un jeu avec le rythme...

P. D. : Un travail autour de l'oralité aussi...

Tous ces ajustements se font en général avec le traducteur, mais Au nord de la frontière offre un cas inédit de traduction posthume et inachevée. Comment une telle publication a-t-elle été rendue possible ?

M. M. : Le lendemain de son décès, j'ai échangé avec son ex compagne, que je connaissais un peu. Elle m'a dit : « Tu sais, je crois que Fabrice avait terminé la traduction qu'il devait te rendre. » Et puis elle me l'a envoyée. Fabrice avait toujours peur de perdre ses fichiers, et au lieu d'avoir un cloud, il s'envoyait des mails tous les soirs. J'imagine qu'elle avait ses codes et elle m'a donc envoyé le dernier Ellory, qui, en fait, n'était pas terminé. Il y avait environ deux cents notes avec des commentaires : Fabrice hésitait entre une expression et une autre, ou il avait laissé quelques mots en anglais. Parfois, en cours de traduction, il avait des questions, il me disait : « J'hésite, est-ce qu'on peut en parler ? » Soit on réglait ça entre nous, soit on faisait appel au relecteur éditorial. Comme Pierre avait souvent travaillé avec lui ces dernières années, nous lui avons demandé s'il voulait se prêter à l'exercice.

P. D. : J'ai aussi découvert en cours de relecture qu'il manquait une cinquantaine de pages dans la traduction. Quand j'ai commencé le texte, je ne me suis rendu compte de rien, mais il y a eu un moment où j'ai eu besoin d'aller voir la suite et je me suis aperçu que ça ne collait pas. Cette expérience a été très étrange car d'un côté je devais trancher

sur des points qu'il avait laissés en suspens en restant dans la continuité de ce qu'il avait fait – du point de vue du style, des tournures ou de la ponctuation, etc. – et de l'autre je devais m'improviser traducteur. C'était ma première expérience de ce point de vue, mais je n'étais pas démuni non plus car j'avais beaucoup travaillé avec Fabrice. Quand on relit on a l'habitude, on connaît la voix d'un traducteur.

M. M. : On se dit : « Qu'est-ce qu'il aurait dit ? » Et là c'est le syndrome de l'imposteur ! C'est un travail que je n'aurais pas pu faire.

P. D. : Et puis c'était intime car normalement les notes et les commentaires disparaissent dans la version pour relecture.

Et maintenant tu as pris goût à la traduction ? Tu vas devenir traducteur ?

M. M. : J'espère que non ! J'ai besoin de toi comme relecteur ! ♦

DU CÔTÉ DES PRIX

PAR KARINE GUERRE

LE JURY DU PRIX ÉTIENNE DOLET DE LA TRADUCTION

a attribué son Grand prix 2023 à **Anne Coldefy-Faucard**, traductrice du russe, et son Prix Estudiantin 2023 à **Aaron Lahmi**, traducteur de l'hébreu.

PRIX DÉCERNÉS LE 29 SEPTEMBRE 2023.

LE PRIX MARCO POLO VENISE 2023

a été décerné à **Alessandro Barbaglia** et à **Jean-Luc Defromont**, son traducteur, pour *Le Coup du Fou*, paru aux Éditions Liana Levi. Ce prix récompense chaque année un écrivain et son traducteur pour « un roman italien traduit en langue française ».

PRIX DÉCERNÉ LE 6 OCTOBRE 2023.

LE PRIX DE TRADUCTION 2023 DU CENTRE CULTUREL IRLANDAIS ET DE LITERATURE IRELAND

a été attribué à **Cécile Arnaud** pour *Voyage en territoire inconnu*, un roman de David Park, paru aux Éditions de la Table Ronde en février 2022.

PRIX DÉCERNÉ EN OCTOBRE 2023.

PRIX DE LA TRADUCTION INALCO / VO-VF 2023

Pour sa cinquième édition, le **Prix de la traduction Inalco Vo/Vf** a été décerné à **Raphaëlle Pache**, traductrice littéraire du russe, pour sa traduction du roman *Le Dernier Afghan*, d'Alexei Ivanov, paru aux Éditions Rivages/Noir en 2021.

PRIX DÉCERNÉ EN OCTOBRE 2023.

LE PRIX PIERRE-FRANÇOIS CAILLÉ DE LA TRADUCTION 2023

a été décerné à **Léticia Ibanez** pour sa traduction, du tamoul en français, de *La Sterne rouge*, d'Antonythasan Jesuthasan, paru aux Éditions Zulma.

PRIX DÉCERNÉ LE 24 NOVEMBRE 2023.

LE GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA VILLE D'ARLES 2023

est attribué à **Chloé Billon** pour sa traduction, du croate en français, de *La Renarde*, de Dubravka Ugrešić, paru chez Christian Bourgois Éditeur.

PRIX DÉCERNÉ LE 10 NOVEMBRE 2023.

LES PRIX DE TRADUCTION DU PEN CLUB 2023 ONT ÉTÉ DÉCERNÉS À :

CATÉGORIE « ESSAI »

- La lauréate est la traductrice **Valérie Le Plouhinec** pour *Au nom des Noirs*, de Robert Penn Warren (traduction de l'anglais), paru au Cherche-Midi éditeur.
- La Mention spéciale est attribuée à la traductrice **Odile Demange** pour *La paix ou la guerre*, de Mikhaïl Chichkine (traduit de l'allemand), paru aux Éditions Noir sur Blanc.

CATÉGORIE « ROMAN-RÉCITS-NOUVELLES »

- La lauréate est la traductrice **Marie Vrinat-Nikolov** pour *Vierge jurée*, de Rene Karabash (traduit du bulgare), paru chez Belleville éditions.
- La Mention spéciale est attribuée à la traductrice **Lucie Modde** pour *L'Hôtel du Cygne*, de Zhang Yueran (traduit du Chinois), paru aux Éditions Zulma.

CATÉGORIE « THÉÂTRE »

- Les lauréats sont la traductrice **Tania Moguilevskaia** et le traducteur **Gilles Morel** pour *Conférence iranienne*, d'Ivan Viripaev (traduit du russe), paru aux Éditions Solitaires intempestifs.
- La Mention spéciale est attribuée au traducteur **Édouard Pons** pour *Quand la neige tombera*, de Javier Vicedo Alós (traduit de l'espagnol), paru chez Actualités éditions.

CATÉGORIE « POÉSIE » :

- Le lauréat est le traducteur **Alexis Bernaut** pour *La lumière des étoiles ne cesse de faiblir*, de Robert Bringhurst (anglais du Canada), paru aux Éditions L'Herbe qui tremble.
- La Mention spéciale est attribuée au traducteur **François-Michel Durazzo** pour *Cette mince ligne de partage*, de Silvia Eugenia Castellero (espagnol du Mexique), paru aux Éditions Lanskine.

PRIX DÉCERNÉS LE 16 DÉCEMBRE 2023.

LE PRIX IBN KHALDOUN-SENGHOR 2023

a été attribué à **Samia Kassab-Cherfi** pour sa traduction de l'arabe vers le français du roman *Barg Ellil* de l'auteur tunisien Béchir Khraïef, paru chez Sud Éditions en 2023 (Tunisie).

PRIX DÉCERNÉ LE 15 DÉCEMBRE 2023.

LE PRIX JULES JANIN DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

récompense **Claude Seban** pour sa traduction des œuvres de l'autrice américaine Joyce Carol Oates, notamment *Respire...* et *Mélancolie Américaine*, paru aux Éditions Philippe Rey.

PRIX DÉCERNÉ LE 1^{ER} DÉCEMBRE 2023.

LE PRIX GANZO DU POÈTE-TRADUCTEUR 2023

couronne **Mireille Gansel** pour la traduction d'*Exode et métamorphose et autres poèmes* de Nelly Sachs, paru chez Gallimard en 2023.

LE PRIX GANZO DU TRADUCTEUR-POÈTE 2023

revient à **Leili Anvar** pour ses traductions du *Cri des femmes afghanes*, anthologie de Leili Anvar, préface d'Atiq Rahimi, édition bilingue, paru chez Bruno Doucey en 2022 ; et *Le Cantique des oiseaux* de Farîd-ud-Dîn 'Attâr, paru aux Éditions Diane de Selliers en 2023.

Prix placés sous l'égide la Fondation de France, en hommage au poète vénézuélien d'expression française Robert Ganzo.

PRIX DÉCERNÉS EN JANVIER 2024.

LE PRIX NERVAL-GOETHE 2024,

décerné tous les deux ans depuis 2018 pour la traduction en français d'un ouvrage allemand, récompense **Laurent Cassagnau** pour sa traduction des recueils de poésie *Blue Box* de Barbara Köhler, paru aux Éditions L'Extrême Contemporain en 2022 et *Silvatica* de Helga M. Novak, paru aux Éditions Unes en 2022.

PRIX DÉCERNÉ LE 23 MAI 2024.

LE PRIX DES PHARES DU NORD 2023

a été attribué à **Emmanuelle Tardif** pour sa traduction, du néerlandais vers le français, de *Vintage Queen*, de Saskia Goldschmidt, paru aux Presses de la Cité.

PRIX DÉCERNÉ EN AVRIL 2023.

LE PRIX LÉMANIQUE DE LA TRADUCTION 2024

a été décerné à **Lis Künzli** (Suisse) et **Françoise Toraille** (France) pour l'excellence de leur œuvre de traduction.

PRIX DÉCERNÉ LE 7 JUIN 2024 AU CENTRE DE TRADUCTION LITTÉRAIRE, À LAUSANNE.

LE GRAND PRIX DE TRADUCTION JACQUES CHAMBON (GRAND PRIX DE L'IMAGINAIRE)

a été remis à **Claire Kreutzberger** pour sa traduction de l'anglais du recueil de nouvelles *Illuminations*, d'Alan Moore, paru chez Bragelonne en 2023.

PRIX DÉCERNÉ EN MAI 2024.

LE PRIX FRAGONARD DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE 2024

a été décerné à **Cécile Pin**, et à sa traductrice de l'anglais **Carine Chichereau**, pour son premier roman *Les Âmes errantes*, paru aux Éditions Stock en 2023.

PRIX DÉCERNÉ EN MAI 2024.

Remerciements

Véronique Béghain – *Dear Scott, dearest Zelda. Lettres d'amour 1918-1940*, Francis Scott et Zelda Fitzgerald, Éditions du rocher – 2024

Marie-Anne de Béru – *Le procès Pétain, Vichy face à ses juges*, Julian Jackson, Le Seuil – 2024

Étienne Gomez – *Dieux & Rois : Alexander McQueen et John Galliano, grandeur et décadence*, Dana Thomas, Séguier – 2024

Karine Guerre – *Prisonnier volontaire. L'histoire vraie du résistant polonais qui a infiltré Auschwitz*, Jack Fairweather, co-traduit avec Clotilde Meyer, J'ai Lu – 2024

Laure Hinckel – *Une vie roumaine, Tania Ionașcu, ma grand-mère de Bessarabie*, Cristian Mungiu, Marest Éditeur – 2024

Anatole Pons-Reumaux – *Premières plumes*, Charlie Gilmour, Métailié – 2024

Directeur de la publication

Samuel Sfez

Responsable éditoriale

Laure Hinckel

Coordinatrice éditoriale

Vanessa de Pizzol

Comité de rédaction

Véronique Béghain

Marie-Anne de Béru

Ludivine Bouton-Kelly

Marie Van Effenterre

Étienne Gomez

Karine Guerre

Marie Karaś-Delcourt

Anatole Pons-Reumaux

Carla Robert-Lavaste

Françoise Wuilmart

TRANSLITTÉRATURE

TransLittérature est disponible à l'abonnement sur le site HelloAsso (rechercher les mots clefs « Translittérature » et « HelloAsso » sur tout moteur de recherche). Il est également possible de commander des numéros à l'unité sur ce même site. Nous remercions nos abonnés de bien vouloir privilégier ce mode de commande. Il reste néanmoins possible d'utiliser le bulletin d'abonnement ci-dessous.

Bulletin d'abonnement à TransLittérature

à joindre au règlement et à envoyer à :

ATLF - TransLittérature

Par voie postale : Hôtel de Massa

38, rue du Faubourg-Saint-Jacques - 75014 Paris, France

Par mail : abonnement@atlf.org

Je désire recevoir *TransLittérature* :

- au tarif normal de 30€** (France et étranger), pour deux numéros.
- au tarif spécial de 15 €** (France et étranger), pour deux numéros, **réservé aux adhérents et stagiaires de l'ATLF à jour de leur cotisation, et aux étudiants.**

Nom :

Prénom* :

Adresse* :

Code postal* : Tél.

Ville* :

Pays* :

E-mail* :

Date et signature*

**mentions obligatoires*

Règlement (précisez votre choix)

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

Crédit Agricole

RIB : 18206 00021 02192401001 73

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

Imprimé en Bulgarie par Smilkov LTD à Blagoevgrad
Dépôt légal n°140617
Graphisme : Émilie Demarquay
ISSN 1148-1048

Revue semestrielle éditée
par l'Association des Traducteurs Littéraires de France
www.translitterature.fr

Les mille vies des œuvres littéraires rendues possibles
par la nécessaire opération de “traduire et retraduire”
sont au centre de ce numéro d'été.

Le lecteur aura tout loisir de voyager dans l'espace
et dans le temps : de l'ancien français au persan des années 30,
en passant par l'allemand de Zweig et le chinois du *Shijing*,
diverses expériences de traduction sont ici partagées.
Offrir une nouvelle traduction à un texte devenu classique
relève d'une démarche qui méritait enquête.
Elle fait affleurer des problématiques essentielles
qui bousculent parfois les rôles attribués à tous les acteurs
de la réalisation d'un livre de littérature traduite.

ABONNEMENT 1 AN

France et étranger 30€

PRIX DU NUMÉRO

France 20€ - Autres pays 22€



ISSN 1148-1048



9 771148 104844