

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

Jean de la Croix en français

Echenoz et ses traducteurs

TransLittérature

CÔTE À CÔTE

Jean de la Croix en français 3 *par Jacques Ancet*

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

Achilléas Kyriakidis 8 Entretien

JOURNÉE DE PRINTEMPS

Echenoz et ses traducteurs 14 Table ronde

JOURNAL DE BORD

Périple au long cours 23 *par Aline Schulman*

TRIBUNE

Au feu de la controverse 32 *par Bernard Simeone*

FORMATION

Atelier franco-allemand 41 *par Josef Winiger*

Rencontre nantaise 44 *par Vera Gerling*

COLLOQUES

XV^{es} Assises : un bon cru 47 *par Philippe Bataillon*

LECTURES

Une profession vulnérable 57 *par Marie-José Lamorlette*

Nationalité : frontalier 60 *par Marie-Claire Pasquier*

Une Zazie “poor lay Zanglais” ? 63 *par Virginie Buhl*

Musique perdue et retrouvée 66 *par Marie-Claire Pasquier*

BRÈVES 69

Jean de la Croix en français

C'est dans une traduction française de René Gaultier que paraît pour la première fois, en 1622, le Cantique spirituel de Jean de la Croix composé entre 1578 et 1584 et dont la première édition espagnole ne sera publiée qu'en 1630. Notre langue joue donc un rôle primordial dans la diffusion de ce texte fondamental de la tradition lyrique d'Occident et, bien sûr, des deux autres grands poèmes qui l'accompagnent : la Nuit obscure (1578) et la Flamme d'amour vive (1585). Ce qui explique peut-être qu'ils aient été parmi les poèmes étrangers les plus traduits et retraduits chez nous, puisqu'il en existe à ce jour plus de 70 versions, dont 17 au moins entre 1933 et 1997. La plupart des traductions anciennes sont très difficilement accessibles et seule celle du Père Cyprien de la Nativité, préfacée par Valéry, est arrivée jusqu'à nous. C'est donc elle, accompagnée de six versions plus récentes, qu'on pourra lire ici. Nous avons retenu les trois premières strophes de la célébrissime Nuit obscure qui, par sa densité, son unité et son intensité, est sans doute le chef-d'œuvre du docteur mystique.

Notons que la grande majorité de ces traductions sont l'œuvre de religieux et, pour le reste, de quelques universitaires. Peu de poètes ont osé s'attaquer à ce poème, trop longtemps tenu pour la manifestation humaine, trop humaine d'une expérience proprement ineffable et donc réservée à la sphère confessionnelle. Contre ce dualisme discutable et qui fait long feu, souhaitons que d'autres tentatives viennent nous prouver que les poèmes de Jean de la Croix ne se contentent pas d'habiller poétiquement un contenu religieux et que, chez lui, expérience mystique et expérience poétique ne sont en fait qu'une seule et même expérience.

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino da la negación espiritual.

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
oh dichosa ventura
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada

A oscuras y segura
por la secreta escala disfrazada
oh dichosa ventura
a oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada

En la noche dichosa
en secreto que nadie me veía
ni yo miraba cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía

Noche oscura, 1578

Cantiques de l'âme, où elle chante l'heureuse aventure qu'elle a eu à passer par l'obscur nuict de la foy, en nudité et purgation, à l'union de son bien-aymé.

A l'ombre d'une obscure Nuit,
D'angoisseux amour embrasée,
O l'heureux sort qui me conduit,
Je sortis sans estre avisée,
Le calme tenant à propos
Ma maison en un doux repos.

A l'obscur, mais hors de danger,
Par une eschelle fort secrette,
Couverte d'un voile estrange
Je me déroby en cachette,
(Heureux sort !) quand tout à propos
Ma maison estoit en repos.

En secret sous le manteau noir
De la Nuict, sans estre aperçeuë,
Où que je puisse appercevoir
Aucun des objets de la veuë,
N'ayant ny guide, ny lueur,
Que la lampe ardente en mon cœur.

Le Père Cyprien de la Nativité de la Vierge, 1641
Desclée de Brouwer, 1967

En une nuit obscure

en une nuit obscure
 d'anxieuses amours embrasée
 oh l'heureuse fortune
 je sortis sans être remarquée
 ma maison déjà étant en repos

à l'obscur et sûre
 par le secret escalier déguisée
 oh l'heureuse fortune
 à l'obscur et sûre
 ma maison déjà étant en repos

en la nuit heureuse
 en secret nul ne me voyant
 ni moi ne regardant rien
 sans autre lumière ni guide
 que celle qui dans mon cœur brûlait

Benoît Lavaud, 1942
 rééd. Gérard Lebovici, 1985

Cantiques de l'âme

Par une nuit obscure,
 Ardente d'un amour plein d'angoisses,
 Oh ! l'heureuse fortune !
 Je sortis sans être vue,
 Ma maison étant désormais accoisée.

A l'obscur et en assurance,
 Par l'échelle secrète, déguisée,
 Oh ! l'heureuse fortune !
 A l'obscur et en cachette,
 Ma maison étant désormais accoisée.

Au sein de la nuit bénie,
 En secret – car nul ne me voyait,
 Ni moi je ne voyais rien –
 Sans autre lueur ni guide
 Hors celle qui brûlait en mon cœur.

Lucien-Marie de Saint Joseph
 Desclée de Brouwer, 1947

*Chants de l'âme qui se réjouit d'avoir atteint le haut état
de perfection qui est l'union avec Dieu, par le chemin de
la négation spirituelle.*

Par une nuit obscure,
anxieuse et d'amour embrasée,
oh l'heureuse fortune !
je sortis sans être remarquée,
quand ma maison déjà reposait.

Dans l'ombre et confiante
par l'escalier secret, déguisée,
oh l'heureuse fortune !
dans l'ombre et en cachette,
quand ma maison déjà reposait.

En l'heureuse nuit,
en secret, sans que nul me vît,
et moi ne regardant rien,
sans autre lumière ni guide,
que celle brûlant dans mon cœur.

Guy Levis Mano, GLM, 1951

Nuit obscure de l'âme

Dans une nuit obscure,
tout enflammée d'un angoisseux amour,
ô l'heureuse fortune !
sortis inaperçue,
tenant déjà ma maison en repos.

Assurée, dans l'obscur,
par la secrète échelle, déguisée,
ô l'heureuse fortune !
dans l'obscur, à couvert,
tenant déjà ma maison en repos.

Dans la nuit bienheureuse,
en tel secret que nul ne me voyait,
ni mes yeux n'épiaient,
sans guide ni lumière
autre que celle en mon cœur qui brûlait.

Pierre Darmangeat, Seghers, 1963

Chants de l'âme qui se réjouit d'être arrivée au haut état de perfection, qui est l'union avec Dieu, par le chemin de la négation spirituelle.

Dans une nuit obscure,
Anxieuse, en flamme d'amour,
Oh, l'heureuse aventure !
Je sortis sans que l'on me vît,
Quand fut apaisée ma demeure.

Dans l'obscur et en sûreté,
Par la secrète échelle déguisée,
Oh, l'heureuse aventure !
Dans l'obscur et furtivement,
Quand fut apaisée ma demeure.

Dans la nuit bienheureuse,
En secret, nul ne me voyait,
Et ne regardant nulle chose,
Sans autre guide ni lumière
Que celle en mon cœur qui brûlait.

Bernard Sesé, 1984
rééd. Corti, 1991

Chansons de l'âme qui se réjouit d'avoir atteint le haut état de perfection, qui est l'union avec Dieu, par le chemin de la négation spirituelle.

Dans une nuit obscure
par un désir d'amour tout embrasée
oh joyeuse aventure
dehors me suis glissée
quand ma maison fut enfin apaisée

Dans l'obscur et très sûre
par la secrète échelle déguisée
oh joyeuse aventure
dans l'obscur et cachée
quand ma maison fut enfin apaisée

Dans cette nuit de joie
secrètement car nul ne me voyait
ni mes yeux rien qui soit
sans lumière j'allais
autre que celle en mon cœur qui brûlait

Jacques Ancet
Poésie / Gallimard, 1997

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

Écrivain, critique, scénariste, cinéaste, responsable d'émissions littéraires à la télévision, Achillèas Kyriakidis a aussi trouvé le temps de traduire en grec des dizaines de livres à partir de quatre langues – et quels livres ! Sa spécialité, c'est la mission impossible, les acrobaties verbales jugées intraduisibles. Il a donné des Exercices de style et de La vie, mode d'emploi, notamment, des versions grecques ébourifantes. Mais Kyriakidis n'est pas seulement un virtuose de l'écriture : il parle de son travail avec une passion contagieuse et beaucoup d'humour. On s'en souvient peut-être : il était à Arles en 1986, à la table ronde Queneau, et à Paris en 1992, pour une journée Perec.

Achillès Kyriakidis

TransLittérature : *Comment as-tu commencé à traduire ?*

Achillès Kyriakidis : L'étonnant, c'est que je n'ai pas commencé à partir d'une des langues que je connaissais (l'anglais ou le français), mais d'une autre que j'ai dû... apprendre d'abord : l'espagnol ! En 1982, complètement fou de Borges et désespéré par deux traductions lamentables de ses œuvres qui venaient d'être publiées en Grèce, j'ai décidé qu'il me fallait apprendre sa langue si je voulais entrer dans son jardin, que j'imaginai plein de délices. Je ne me trompais pas. Bientôt, j'ai décidé de me jeter à l'eau en traduisant deux nouvelles de Borges qui venaient de paraître sous le titre *Rosa y azul (Rose et bleu)*. Et par la suite j'ai traduit 33 livres...

TL : *Quelqu'un t'a-t-il enseigné la traduction ?*

A.K. : Non. Je ne suis pas très sûr qu'un bon traducteur a nécessairement appris à traduire, ou, réciproquement, que celui qui apprend à traduire sera automatiquement un bon traducteur. Et je ne sais pas non plus ce qui peut s'enseigner en traduction. De toute façon, ce qui doit guider chaque traducteur, son éthique, ne peut s'enseigner...

TL : *Te considères-tu écrivain autant que traducteur ?*

A.K. : Je crois que le traducteur (à savoir quelqu'un dont la tâche est de familiariser le lecteur avec le monde d'une autre langue) est du même coup, inévitablement, écrivain (à savoir quelqu'un qui, essentiellement, se soucie de *sa propre* langue). Cela dit, la traduction étant par nature une occupation qui exige de la méthode, il est évident qu'elle occupera la plus grande partie (sinon la totalité) d'une de mes journées de travail idéales. Il s'agit là, par conséquent, d'une priorité qui ne tient pas à l'essence, mais aux contingences : je ne peux pas m'imaginer m'installant à mon bureau de 9 à 11 pour écrire une nouvelle !

TL : *Ces deux formes d'écriture s'influencent-elles ?*

A.K. : Naturellement... En ce qui me concerne, je n'écris plus du tout comme quand j'ai commencé à traduire systématiquement Borges, c'est-à-

dire quand je me suis familiarisé un peu avec ses trucs d'écriture et que j'ai senti quelle force étonnante pouvait dégager ce genre littéraire incompris, la « nouvelle ». Inversement, je crois que j'ai acquis un style personnel en traduction aussi. Mais attention : il serait criminellement réducteur de me reconnaître derrière n'importe laquelle de mes traductions, essai de Borges ou texte acrobatique de Perec – alors que la même chose serait absolument fondée dans le cas des divers textes du même écrivain.

TL : *Quelles sont les qualités essentielles d'une traduction ?*

A.K. : Je n'en vois qu'une : ne pas laisser voir qu'elle est une traduction.

TL : *Qu'essaies-tu de rendre en priorité quand tu traduis ?*

A.K. : Ce que je vais dire paraîtra un peu... hérétique : le *style*. Remplacer un mot ou, si tu préfères, un contenu par un contenu à peu près équivalent dans l'autre langue, c'est ce qu'il y a de plus facile : peu à peu, tant bien que mal, on y arrive. La difficulté, c'est de trouver dans sa langue la *forme* la plus proche possible de l'original. On ne peut pas traduire Borges avec pour tout bagage la maîtrise de la langue populaire, de même qu'on ne peut traduire Queneau ou Perec sans jeter aux orties la toge professorale dont serait vêtu notre intellect. (Au fond, comme je l'ai écrit dans un texte intitulé *Notes pour une théorie individuelle de la littérature* : « Si la littérature n'est pas un jeu, alors nous sommes tous mal barrés... ») Un exemple : le livre de Carlos Fuentes – encore un grand nouvelliste –, *Agua quemada* (*Eaux brûlées*), se compose de quatre nouvelles qui ont, c'est vrai, un axe commun, mais qu'on dirait écrites par quatre auteurs différents ! En le traduisant, j'ai ressenti le besoin de devenir quatre auteurs différents, de sorte que le grec de la troisième nouvelle, par exemple, dont le héros est un aristocrate déchu, n'ait rien à voir avec la langue de la quatrième, dont tous les personnages, escrocs ou petits voyous, sont illettrés...

TL : *Quels sont tes outils ?*

A.K. : En plus des dictionnaires et des encyclopédies, je pense que l'outil le plus précieux dont je sois pourvu (le plus précieux, je crois, pour tout traducteur), c'est la faculté de *s'interroger* sans cesse. Je ne considère aucune phrase comme définitive si je n'ai pas *totalemment* compris ce qu'elle veut dire. Voilà qui épargnerait à je ne sais combien de traductions (et combien de traducteurs) des gaffes grandioses du type « les petits livres de Mozart » (au lieu de ses livrets) ou « C'est Benoît qui vient » (« Benedictus qui venit »)...

TL : *Comment organises-tu ton travail ?*

A.K. : Je fais d'abord une première version à toute allure – une espèce de blitzkrieg. Puis je reviens sans arrêt sur mon texte, pendant des jours, ou des

mois. C'est la phase où je rends les idiomatismes, où je trouve des équivalences aux éventuels jeux de mots ou néologismes de l'original, où je résouds les divers problèmes sémantiques. Le dernier passage, le plus difficile et le plus long, est celui consacré au style, avec un double but : se rapprocher du style de l'original, et préserver l'unité stylistique tout au long de la traduction.

TL : *T'arrive-t-il de lire ta version à haute voix ?*

A.K. : Je le ferais si je traduisais pour le théâtre.

TL : *Travailles-tu à la commande, ou t'arrive-t-il de choisir tes textes ?*

A.K. : J'ai la chance de n'avoir pas traduit un seul livre sans l'aimer, ou sans le considérer comme un défi au traducteur. Et par défi, je n'entends pas seulement les plus voyants, du genre *Exercices de style* ou *Quel petit vélo...*, mais d'autres plus sournois, plus dangereux, comme dans *Woman into fox* de David Garnet où, sous un récit d'apparence lisse et académique, se cache l'apothéose de l'understatement britannique. Et cela vaut également pour les cas où la proposition est venue de l'éditeur.

TL : *Y a-t-il des œuvres intraduisibles ?*

A.K. : Je ne suis pas d'accord avec ceux qui disent, par exemple, que « la poésie est ce qui se perd dans la traduction ». Je crois que tout *doit* être traduit – sans être sûr, il est vrai, que tout *puisse* l'être. Je ne sais s'il y a beaucoup de textes qui résistent à la traduction. Il y a, bien sûr, *Finnegans Wake*, et à un degré moindre, *Cent mille milliards de poèmes*. En ce qui me concerne, je me suis battu au couteau je ne sais combien de fois, et suis ressorti sanglant, de certains textes de Borges, mais sans jamais le regretter. Si on me demandait quel est le dernier livre que j'essaierais de traduire, je répondrais sans détours : *A Tale of Two Cities* de Dickens, car je ne sais pas (ou peut-être, inconsciemment, je ne *veux* pas) traduire la toute première phrase, l'une des plus belles de la littérature anglophone : « It was the best of times, it was the worst of times... » De toute façon, comme l'a dit Borges, « L'original trahit la traduction » !

TL : *Penses-tu que la fréquentation de l'auteur nous aide à mieux le traduire ?*

A.K. : Je pense qu'une simple rencontre avec l'auteur qu'on traduit aide à résoudre certains problèmes techniques, mais cela n'est rien à côté de ce qui – je suppose – peut se produire quand il existe une relation profonde entre auteur et traducteur. J'ai toujours été jaloux de l'amitié entre Borges et Di Giovanni. J'ai eu l'honneur insigne de connaître Borges (mais pas le bonheur de discuter avec Queneau ou Perec), et l'immense privilège d'être

considéré comme son ami par Luis Sepúlveda, dont j'ai traduit presque toute l'œuvre ; j'ai aussi eu la chance d'entrer en contact avec un homme dont je n'oublierai jamais la courtoisie et la générosité : Jean d'Ormesson, du temps que je traduais son *Presque rien sur presque tout*. Quant à l'influence de l'auteur sur la traduction, je voudrais raconter l'histoire suivante. Quand Borges est venu en Grèce, en 1984, je me trouvais en train de traduire les *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, et j'avais buté sur deux mots (« grox » et « regolax ») qui ne sont pas de l'espagnol et dont, malgré mes efforts, je n'avais pas retrouvé l'origine. Me présentant à Borges, j'ai saisi l'occasion pour l'interroger là-dessus. « Grox ? Regolax ? » Il était perplexe. « Qu'est-ce que c'est ? Qui a écrit ça ? » « Vous », ai-je bredouillé. « Aucun souvenir. Venez demain, je vous dirai. » Le lendemain, au beau milieu de sa conférence de presse, il se souvient brusquement de moi, s'interrompt et lance dans le micro : « Y a-t-il parmi vous le monsieur qui m'a demandé hier le sens de grox et regolax ? » « Je suis là », suis-je parvenu à dire avant que la terre ne m'engloutisse. « Eh bien, mon cher, je n'en ai pas la moindre idée. Faites comme vous voulez. »

TL : *Quelles relations entretiens-tu avec tes anciennes traductions ?*

A.K. : Difficiles... Quand j'en relis une, j'ai tendance à ignorer les réussites et à m'arrêter sur les moments d'hésitation (on a beau dire, ils se voient), sur les choix qui sont en général plus malheureux que ceux que je ferais maintenant. Mais il est vrai qu'en traduction, comme partout ailleurs, l'expérience apporte beaucoup : il y a les ficelles du métier qui sont à découvrir, à conquérir page par page – des prises vicieuses qui nous aident, quand un texte teigneux nous oppose une vive résistance, à l'envoyer au tapis.

TL : *Lis-tu des traductions ?*

A.K. : J'ai toujours beaucoup lu, mais j'évite les textes traduits : moi qui ne peux entrer dans un livre sans déplier mes antennes critiques, dès que je bute sur un « petit livre de Mozart », tout le plaisir de lire s'envole...

TL : *Quelle est actuellement la situation du traducteur littéraire en Grèce ?*

A.K. : Je ne connais personne en Grèce qui vive exclusivement de la traduction littéraire. Soit parce que la notion de « traducteur littéraire professionnel » n'est pas encore consacrée psychologiquement, soit parce que les rémunérations actuelles ne le permettent pas. Mais précisément, le fait de ne pas en vivre est ce qui me permet de compter parmi ceux qui « vendent chèrement leur peau ». Mes tarifs aujourd'hui oscillent autour de 65 F la page, alors que des traducteurs débutants ou moins coriaces ont du mal à toucher plus de 30 F... Un autre élément qui différencie les

traducteurs est la langue de départ. En Grèce, on considère stupidement l'anglais comme une langue « facile » (tu parles ! qu'ils essaient de traduire Dickens ou Nabokov !), tandis que l'espagnol (langue dans laquelle j'ai traduit beaucoup de livres), considéré comme... exotique, est payé plus cher.

TL : *La traduction est-elle enseignée en Grèce ?*

A.K. : Il n'existe pas, je crois, d'enseignement systématique de la traduction littéraire en Grèce – à l'exception de l'Institut français d'Athènes, où fonctionne depuis douze ans, grâce à l'obstination inspirée de Catherine Vélissaris, le Centre de la traduction littéraire (CTL). Il en sort chaque année une dizaine de jeunes traducteurs de littérature francophone, sinon parfaits, du moins déjà dégrossis.

TL : *Tu as travaillé, je crois, pour le CTL ?*

A.K. : J'ai animé un atelier de quatre fois deux heures où nous nous sommes efforcés d'inventer de nouveaux exercices de style...

TL : *Y a-t-il des livres que tu souhaiterais traduire ?*

A.K. : Oui, un livre qui malheureusement a déjà été traduit trois fois en grec : *Le bruit et la fureur* de Faulkner...

TL : *Que prépares-tu en ce moment ?*

A.K. : L'écrivain va publier en décembre 1998 un livre d'essais (littéraires, cinématographiques et pseudo-essais à la Borges), sous le titre de *Faux témoignages*, et le traducteur deux autres livres de Sepúlveda : *Hot line* et *Yacaré*. Parallèlement, j'écris le scénario d'un film de long métrage...

Propos recueillis par Michel Volkovitch

Né en 1946, Achilléas Kyriakidis vit et travaille à Athènes. Il a publié huit livres (nouvelles, essais, un roman...), rédigé six scénarios, tourné sept courts métrages, et traduit de l'espagnol, du français, de l'anglais et de l'italien plus d'une trentaine de livres, de Borges à Hemingway en passant par Fuentes, Sepúlveda, Queneau, Perec, Genet, Balzac, Rezvani, d'Ormesson... Ses interventions sur Queneau et Perec ont été publiées respectivement dans les *Actes des Troisièmes Assises* (Actes Sud, 1987) et *Traduire l'Europe* (Payot, 1992).

JOURNÉE DE PRINTEMPS

À Paris, le 13 juin 1998, la mairie du III^e accueillait la désormais traditionnelle journée de printemps d'ATLAS, consacrée cette année à Jean Echenoz et ses traducteurs. Précédée par l'allocution de la présidente, Marie-Claire Pasquier, et animée par Michel Volkovitch, la table ronde réunissait, autour de l'auteur, Guido Waldman (Grande-Bretagne), Gisela Lerch et Christiane Baumann (Allemagne), Ulla Bruncrona (Suède), Anna Wasilewska (Pologne) et Masachika Tani (Japon).

Echenoz et ses traducteurs

Michel Volkovitch : Ils sont venus, qui de Greenwich, qui du lac de Créteil, qui de plus loin que la Malaisie, pour manifester leur admiration au grand blond que voilà, qu'ils ont traduit. Nous ne les avons pas tous invités, faute de place : Jean Echenoz peut déjà être lu en quinze langues (mais pas en cherokee). Cette rencontre, nous en rêvions depuis bien plus d'un an ! Pour deux grandes raisons.

D'abord, on peut de moins en moins ignorer la portée des livres d'Echenoz. Leur charme, leur humour, leur fantaisie cachent de moins en moins leur gravité secrète et l'acuité du regard qu'ils posent sur le monde. Un critique, Pierre Lepape, a même pu écrire : « Entre cet écrivain et la réalité de son époque [...] existent des connivences et des sympathies si fortes que s'il fallait raconter cette époque, c'est avec les livres d'Echenoz qu'on le ferait. [...] Ces années-là, les hommes et les femmes, les paysages, les objets et même les animaux ont ressemblé à des phrases de Jean Echenoz. » C'est un sacré compliment, mais qui a aussi un côté réducteur : les livres d'Echenoz sont trop fortement écrits pour se réduire au portrait d'une époque...

La seconde raison, c'est que la moindre page d'Echenoz pose à son traducteur des problèmes redoutables. Cette œuvre est l'une des plus écrites qui soient. L'auteur y explore sa langue avec une gourmandise et une finesse rares. J'ai un texte inédit de lui sur les temps verbaux, un vrai bijou, où la conduite de la phrase est comparée à celle d'une voiture. Le subjonctif, par exemple, est un frein moteur ; on passe à l'imparfait « comme au terme d'un parcours nerveux en troisième, on passe en quatrième pour souffler, ou comme un coup de frein majestueux et calme », etc. Echenoz est l'un de ces

Les micros fournis par nos hôtes n'ayant pas l'efficacité de ceux utilisés dans *Lac* par Franck Chopin dans le célèbre épisode des mouches, il semble qu'une partie du public n'ait entendu qu'une partie des débats – eux-mêmes en partie absents sur la bande enregistrée. Voici ce que nous avons sauvé de ce naufrage technologique.

rare écrivains dans chaque phrase desquels il se passe quelque chose. Ça se lit tout seul, et ça peut se relire dix fois. C'est un feu d'artifice, mais discret. Echenoz ne déchire pas la langue, il la tend au maximum ; il est comme ces tennismen virtuoses qui envoient la balle au plus près des lignes, sans dépasser. Bref, si je devais traduire Echenoz, j'aurais un trac terrible... Nous allons les entendre, ces traducteurs. Mais d'abord, écoutons l'auteur.

Jean Echenoz : Je voudrais dire pourquoi je suis, concernant mes livres, pour, contre, et pour la traduction. D'abord, il est très agréable, pour des raisons narcissiques, d'être transporté dans d'autres langues. Mais en même temps j'ai un problème avec la traduction. Je travaille sur un objet privilégié, la langue française. Mon objectif en dernière instance, après être passé par tout le travail de construction d'un récit, c'est le son. Le bruit que fait une phrase. Au service du son, j'essaie d'utiliser un ensemble d'outils poétiques : le rythme, les assonances, les allitérations, etc. J'essaie d'avancer sur une ligne de crête entre prose et poésie, ou plutôt dans une prose qui s'efforce d'annexer des outils poétiques permettant une distorsion de la prose, un écart, un jeu. Or tout ce travail sonore, qui me paraît toujours être l'essentiel, et qui mobilise pas mal d'énergie, de passion, il n'en reste rien quand on fait passer le texte dans une autre langue. Ce qui reste, c'est non pas le son, mais le sens, les images, la construction, qui en cours de route avaient fini par paraître secondaires. D'un autre côté, il est réconfortant de penser que malgré cette déperdition des livres puissent exister dans une autre langue, et dans ces conditions c'est peut-être l'étranger plus que la France qui m'autorise à me définir comme romancier.

M.V. : *Lac*, publié en 1989, sera au centre de nos discussions, car c'est le plus largement traduit des livres de Jean Echenoz. Tous les traducteurs présents ne l'ayant pas traduit, nous élargirons le champ à d'autres livres, mais c'est un extrait de *Lac* que nous allons écouter, suivi de ses traductions. Je remercie Ulla Bruncrona et Masachika Tani qui ont traduit ce passage exprès pour nous.

L'auteur lit le texte original : « Un instant il pencha son front vers ses longues chaussures noires très luisantes, s'envisageant dans son propre socle, puis il claqua des doigts dans le vide ; un taxi vert instantané freina à sa hauteur, il s'y engouffra, referma la portière avant d'articuler sa destination. La voiture verte et le colonel quittèrent le mode sensible par l'ouest du boulevard Haussmann, Chopin se mit en marche dans le sens opposé. Une très jolie fille rousse traversait le boulevard avec un sac à dos, ah non c'est un bébé, tiens, puis un café désert s'offrait rue Lavoisier. Le gérant paraissait un juge sans cause derrière son bar, Chopin choisit un siège contre la grande vitrine.

– Un express, énonça-t-il, serré. Et puis un verre d'eau. » (*Lac*, Minuit, 1989, p. 43)

Les traductions anglaise, allemande, suédoise, polonaise et japonaise sont lues à leur tour par leurs traducteurs. Puis chacun prend la parole.

Christiane Baumann : En Allemagne, dans les années 1980, on disait qu'il n'y avait plus de littérature française depuis le Nouveau Roman. Gisela Lerch et moi étions à ce moment-là en contact avec le Manholt Verlag, une maison qui publie exclusivement de la littérature française. Son directeur nous a aiguillées sur plusieurs éditeurs, dont Minuit. C'est ainsi que nous avons découvert une série d'auteurs alors inconnus en Allemagne, comme Jean Echenoz et François Bon. Nous avons commencé en 1986 par *Sortie d'usine* de François Bon, avant de passer au *Méridien de Greenwich*. Après être passées par la dure école de la langue de François Bon, le texte du *Méridien* ne nous a pas particulièrement étonnées. Ne connaissant rien d'autre, nous pensions que le travail du traducteur, c'était toujours plus ou moins ces exercices de haute voltige. Nous traduisons à deux. Nous étudions le texte chacune de notre côté, puis nous travaillons ensemble, devant l'ordinateur. Le texte naît à l'oral, nous le modelons en le disant. Après le *Méridien*, *Lac* nous a paru plutôt facile. En fait, Gisela et moi n'avons pas les mêmes difficultés. Pour moi, le problème se situe d'abord au niveau des images, des associations qui me sont familières, puisque j'ai grandi avec elles. On ne peut pas trouver d'équivalents allemands du youpala, du Baby-relax, du *Picsou géant*, du square, de la micheline, du train corail... Il existe des mots correspondants, mais ils n'ont pas du tout le même poids, la même couleur. J'ai eu beaucoup de mal aussi avec les « ça » du colonel Seck au chapitre huit. Ce sont de petits riens qui ont l'air banal comme tout, mais qui servent à ponctuer la ligne mélodique, à l'alléger. Eh bien il est traître, ce changement de rythme, parce qu'en allemand, évidemment, il y a dix manières de traduire « ça ». Alors il faut tricher. La tricherie fait partie du jeu.

Gisela Lerch : Ce qui me frappe d'abord, c'est que même lue isolément, une phrase d'Echenoz se reconnaît tout de suite. C'est une question de son, et aussi d'écart : il utilise la langue en décalage avec l'habitude. L'« aspirateur tenu en laisse » ou l'« épicerie arabe de garde », par exemple, sont directement transposables, elles gardent leur humour et leur charme dans la version allemande. Mais ce n'est pas toujours le cas. Pour les « gouttelettes qui se syndiquent en une grosse goutte », nous avons remplacé le syndicat par une coopérative ; pour les « silencieux yaourts », nous avons hésité entre « stille », calmes, et « diskreten », discrets ; la deuxième solution, finalement choisie, rajoute peut-être un peu au texte, mais nous

n'avons pas pu résister à la tentation ! Il y a là sans doute un danger : en soulignant trop ces effets, on risque de tomber dans le maniérisme. Mais si d'autre part on traduit trop prudemment, le texte perd toute saveur.

Guido Waldman : Je passe mon temps d'éditeur à aider mes traducteurs. Il m'arrive aussi, plus rarement, de traduire moi-même. Il existait déjà une traduction de *Lac* en américain, et on m'a demandé de faire la traduction anglaise. J'ai d'abord cherché à m'imprégner du style d'Echenoz en lisant ses livres. Je le rencontre aujourd'hui pour la première fois, mais je le connaissais déjà : il est là, bien vivant, dans ses romans. J'ai cherché à retrouver, pour cette version anglaise, les mêmes références, les mêmes résonances, les mêmes mélodies. J'ai cherché à retrouver en anglais le sens de l'humour, très nuancé, de Jean Echenoz. *Lac* m'a évidemment posé des problèmes intéressants, concernant avant tout les nuances, le dosage. Il m'est arrivé de traduire un passage de façon très exacte, et pourtant, à la lecture, pour des raisons inconnues, ça ne marchait pas.

Masachika Tani : Je vais parler d'abord des difficultés que cause au traducteur le grand écart entre le français et le japonais. Sur le plan du vocabulaire, je me limiterai à un exemple. En japonais, pour le pronom « je », il existe plusieurs formes. Le traducteur d'un roman sera donc amené à en choisir une pour chaque personnage. Par exemple, en ce qui concerne Georges et Fred, deux protagonistes de *Cherokee*, j'ai attribué au premier « bokou », pronom personnel standard destiné plutôt aux blancs-becs, tandis que pour le second j'ai utilisé « oré », qui évoque une personnalité un peu vulgaire et grossière.

En ce qui concerne la syntaxe, et les temps verbaux en particulier, le passage du français au japonais est également difficile. Il existe un temps du passé en japonais, mais il est beaucoup moins précis et varié qu'en français. Je l'ai constaté en traduisant *L'occupation des sols*, qui est construit sur un va-et-vient dans le temps, avec des retours en arrière signalés par le plus-que-parfait, et des anticipations du futur indiquées par le conditionnel. Or en japonais, il n'y a pas vraiment de passé ni de futur vus du point de vue du passé. Vous imaginez la difficulté. Il n'y a pas là de solutions très efficaces, sauf peut-être le changement de style ou l'ajout de certains adverbes, moyens pas très évidents et qui ne conviennent pas dans tous les cas.

Mais il y a un autre problème sans doute plus spécifique au japonais. Quand je n'étais qu'un lecteur d'Echenoz, je gardais de son écriture une impression de tempo très accéléré, obtenu par des phrases courtes. Or, dès que j'ai commencé à relire *Cherokee* dans l'intention de le traduire, je me suis rendu compte que les phrases d'Echenoz sont longues, parfois très longues. Une

phrase longue n'est jamais facile à traduire, mais en japonais tout devient encore plus complexe : le sujet se trouve en tête de phrase, mais on doit en général attendre la fin de la phrase pour trouver le verbe, ce qui change radicalement l'ordre des mots.

À ce propos, c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles l'utilisation du temps verbal devient délicate en japonais. Comme le verbe exprimant le passé a toujours quasiment la même forme, et revient en fin de phrase, le texte romanesque se trouve menacé de répétition et de monotonie. Nos romanciers contournent ce piège en alternant présent et passé, et la plupart de nos traducteurs font de même.

Concernant les phrases longues toujours, l'absence de parties du discours correspondant aux relatifs rend extrêmement compliquée leur traduction – à moins de les diviser en plusieurs segments. Mais comme cette solution ne m'enchant pas, j'essaie en général de garder l'ordre des mots du texte original, ou du moins des mots essentiels, quitte à déplacer le reste de la phrase.

Je voudrais maintenant aborder un aspects très particulier de l'écriture de Jean Echenoz : l'originalité de ses métaphores. Au début de *Cherokee*, par exemple, il y a une scène qui se passe dans une discothèque : « Au bas des marches elle [la musique] était à son comble, rendue abstraite par son monstrueux volume de stridence et de cris, de grosses caisses comme des machines-outils roulant dans une bétonnière d'ogre dont on percevait le rire affreux dans le tumulte. » On peut traduire cette phrase sans difficulté. Pourtant, un contraste avec les phrases descriptives voisines engendre un sentiment de discordance que la version japonaise accentue encore. On dirait un passage d'un monde objectif à un monde subjectif, d'un monde réaliste à un monde onirique. D'où un sentiment de décalage qui donne au lecteur français un plaisir semblable à ce qu'on ressent en retrouvant quelque chose d'oublié, mais qui, transposé en japonais, risque d'atteindre une certaine excentricité au lieu de produire un effet humoristique et stimulant.

Ulla Bruncrona : J'ai traduit *L'équipée malaise* et ce titre à lui seul m'a pris du temps ! Le mot « malaise » est à double fond, il désigne la Malaisie mais aussi le trouble ; j'ai finalement trouvé un mot suédois polysémique lui aussi, mais différemment polysémique : il évoque à la fois l'aventure, les vagues de la mer (or une partie du livre se déroule en mer), une dérive, et l'inaboutissement – ce qui tombe bien, là encore, puisque l'équipée se termine en queue de poisson. D'une manière générale, les doubles sens et les jeux sur les expressions toutes faites, du genre « un cargo qui battait complaisamment pavillon chypriote », m'ont posé beaucoup de problèmes. Pour les alliances de mots inattendues du type

« taxi instantané », j'ai eu moins de mal, car le suédois forme facilement des mots composés. Mais le plus grand problème, c'est évidemment la musicalité. On ne peut pas retrouver la même, il faut atteindre le même effet avec d'autres sonorités. Echenoz écrit, par exemple : « Cette zone surabondait en pirates perpétuellement pillards... » Je n'ai pu rendre l'allitération en « p » et « r » que par une harmonie de « r » et de voyelles, et par un rythme balancé.

Anna Wasilewska : Je ne vais pas m'attarder sur les difficultés de vocabulaire. Elles sont réelles, et innombrables, mais le plus difficile se trouve ailleurs, et je l'ai compris dès la première page de *Lac*. On remarque aussitôt un grand décalage entre l'histoire et la façon dont elle est racontée. On pourrait parler de roman à double action : il y a d'une part l'histoire et d'autre part le déroulement des mots, et tout se joue dans le mouvement de séduction réciproque et permanent entre les deux. J'ai compris qu'il me fallait pour traduire une double fidélité, ou une fidélité au second degré. Il faut parfois s'écarter de la lettre pour lui rester fidèle. C'est ce qui m'a amenée notamment à changer le titre. Ce titre qui résume un peu toutes les difficultés que j'ai rencontrées. « Le son reste le critère absolu », a dit Jean Echenoz dans un entretien accordé à la revue polonaise *Literatura*. « Lac » est un monosyllabe sonore, presque onomatopéique, une espèce de coup de fouet – ça claque. En polonais, je n'avais pour le lac qu'un mot de trois syllabes, sans énergie, sans éclat. De plus, « lac » est un mot double : il évoque aussi le piège, et aussi, phonétiquement du moins, la laque. Rien de pareil en polonais. Alors que « park » convient : il est bref, sonore, et peut servir de racine à des mots polonais désignant le parking, le parquet, la palissade, le couple – et tout cela joue un rôle dans le roman. Pour ne rien dire du Parc Palace où se déroule l'histoire.

Une autre difficulté, c'est que Jean Echenoz se sert de mots dont la sonorité sert à édifier, par homonymie, des images dans des domaines différents. Il y a, par exemple, la politique des blocs et le bloc d'ordonnances, le solitaire en tant que jeu et en tant que bijou, etc. J'ai été parfois forcée de réinventer ces paires de mots : on mange, par exemple, lors d'un repas, un faisan (allusion probable aux activités frauduleuses de certains personnages) que moi, pour des raisons complexes, j'ai dû transformer en cerf...

M.V. : Avant de passer la parole à la salle, je voudrais ébaucher une rapide synthèse. Il ressort de ces divers témoignages qu'une page d'Echenoz est un mécanisme de haute précision, où les effets tiennent à un fil, si bien que le traducteur a presque toujours le sentiment agaçant d'être à côté de la plaque – soit au-delà, soit en deçà. Et on pourrait ici poser la question : entre ces deux maux, entre maniérisme et platitude, que choisir ?

Sacha Marounian : J'ai lu un jour le début d'un livre d'Echenoz dans une langue que je ne nommerai pas. La traduction était consciencieuse, on retrouvait le sens, mais tous les écarts avaient été rabotés. Comme si, dans l'extrait que nous avons entendu, on avait traduit « instantané » par « instantanément »... Le texte était devenu parfaitement insipide. Ce n'était plus de l'alcool, mais du Canada-Dry ! Alors je crois qu'en l'occurrence il vaut mieux sur-traduire que sous-traduire. Et je me demande si d'une manière plus générale ce n'est pas souvent le cas...

Pascale Delpech : Ce n'est pas vraiment une question, mais je tenais à dire mon étonnement. Jean Echenoz a dit tout au début que la dimension sonore était perdue en traduction. Mais il me semble qu'il existe des sonorités dans toutes les langues, et je sais qu'un des aspects très importants de ma pratique de traductrice, c'est justement de restituer un rythme, une certaine musique, même si c'est le plus souvent par des moyens indirects. J'aurais souhaité que les traducteurs ici présents nous en disent un peu plus long là-dessus.

G.L. : Oui, c'est vrai, chaque langue a sa musique, et c'est cette musique que nous nous efforçons de rendre avant tout, sinon, ce ne serait pas de la traduction littéraire... Je crois que le fait de traduire oralement, comme nous le faisons, nous aide énormément à traduire non pas seulement le sens immédiat, mais aussi le sens plus global qui est transmis par la musique du texte. Ce qui est décisif pour nous, c'est moins la justesse du mot que la mélodie, le rythme de la phrase. Il nous arrive de redire et restructurer dix fois la même phrase jusqu'à ce qu'elle sonne plus juste. C'est ça, la gageure de la traduction.

M.T. : En japonais, la musique de la langue sera forcément très différente de celle du français. Je dois donc à chaque fois me forger un style et le chercher délibérément dans ma propre langue. Voilà pourquoi, quand je traduis, je lis de bons auteurs japonais qui me stimulent, qui m'aiguisent l'oreille.

Estelle Fontanges : En cas de conflit entre le son et le sens, le traducteur doit-il inventer une musique, plutôt que de s'attacher au sens ?

A.W. : Sans doute, mais le problème se pose rarement de façon si absolue. On ne perd jamais *tout* du son ou du sens ! On arrive toujours à équilibrer plus ou moins les pertes. Il n'y a pas de règle fixe. Chaque phrase nous dicte une règle différente.

M.V. : Une question pour Guido Waldman : puisqu'il existe une traduction américaine, comment vous êtes-vous déterminé par rapport à elle ? L'avez-vous lue ? à quel moment ? qu'en avez-vous pensé ?

G.W. : Je ne l'ai pas lue. Je craignais trop d'être influencé. Je me suis mis en rapport avec l'autre traducteur, Mark Polizzotti, qui était l'un de mes amis, et qui l'est resté en dépit de cette concurrence ! Mais je vais peut-être la lire maintenant que j'ai terminé la mienne.

Marie-Claire Pasquier : Quand les traducteurs sont tombés sur des youpalas ou des quais de la Rapée sans équivalent dans leur langue, ont-ils recouru à des notes en bas de page ?

G.L. : Non ! Nous sommes contre ce genre de notes. Mais nous avons évidemment gardé les deux notes que l'auteur lui-même a mises, pp. 75 et 138, qui ont une fonction différente, pseudo-scientifique, parodique...

M.V. : Je voudrais maintenant demander à l'auteur de réagir à ce qu'il vient d'entendre...

J.E. : Je crois qu'on imagine toujours l'auteur plus malin qu'il n'est, plus machiavélique. On sous-estime sa naïveté, sa cécité. Cela pose un problème : en prêtant à l'auteur des intentions qu'il n'avait pas toujours, le traducteur se complique le travail ! Je reçois parfois de mes traducteurs des listes de questions, mais il s'agit de problèmes tout à fait ponctuels et factuels, du type « Qu'est-ce que des mots fléchés ? » Mais je pense être profondément aveugle aux vrais problèmes de la traduction. Et je me demande si je n'aurais pas intérêt à le rester.

C.B. : Je crois que ce relatif aveuglement de l'auteur dont parle Jean Echenoz est valable aussi, à un autre niveau, pour les traducteurs. Notre texte est plus malin que nous, on ne peut pas être totalement conscient, et il est peut-être bon, dans certains cas, de ne pas trop réfléchir, de ne pas trop chercher des règles générales...

Texte établi par Michel Volkovitch

Aline Schulman

Un périple au long cours

Dimanche 7 juillet 1991

Personne pour m'interdire d'ouvrir un livre à la page 46, puis de sauter à la 92 ou à la 951, si l'auteur a eu la patience d'aller jusque là ; et de me constituer une chronologie faite de morceaux additionnés selon mon bon vouloir et non structurée comme une enquête, une histoire implacablement orientée. À bas l'implacable ! Je commence *Don Quichotte* par la page qui m'attire, et surtout pas par la première phrase. D'ailleurs, il faudrait avoir le ventre sanglé de fer pour oser partir du début : « En un lugar de la Mancha... », « Dans un village ? bourg ? lieu ? coin ? de la Manche... », et y aller de son petit trot jusqu'au dernier point de la page 1068 de l'édition Juventud, Barcelone 1971. C'est décidé : je commencerai par la deuxième partie !

8 juillet

J'ouvre le livre, quelque part dans cette deuxième partie, et c'est l'imprévu, le hasard qui me frappent par leur à-propos. Au moment où, à Mantes et ailleurs, les banlieues s'enflamment, où on crie haro sur le beur, où la chasse aux métèques, à droite, au milieu et à gauche, se fait non plus avec des chiens et des fusils, mais à coups de vols charters, j'ouvre le livre sur la rencontre entre Ricote le morisque, disons le beur du début du XVII^e en Espagne, et Sancho, le péquenot qui supporte son voisin parce qu'il le connaît depuis toujours et que sa fille est bien jolie, mais qui fait figure de supérieur par nature, encore que plus démuné. La rencontre a lieu quelque temps après l'expulsion des morisques par un décret de Philippe III. Ricote revient au pays sous un déguisement, se dévoile à Sancho sans craindre un instant qu'il le dénonce, car, après tout, ne sont-ils pas tous deux baptisés et nés dans le même village ? Mais ces maures qui font semblant d'être chrétiens – parce que Ricote l'avoue, il n'est pas aussi bon chrétien que sa

femme et sa fille, il y a donc des degrés dans la pratique religieuse, dans l'intégration dirions-nous aujourd'hui –, n'ayons pas affaire à eux, c'est traître un renégat ! Aussi, lorsque Ricote lui propose de l'aider à retrouver un trésor qu'il a enfoui avant son départ, dont bien sûr Sancho aurait sa part, ce vieux chrétien de Sancho, malgré sa pauvreté, refuse de tirer richesse de son voisin morisque et se retranche dans sa dignité d'ex-gouverneur – moi le pouvoir et les honneurs, je connais ça ! – d'une île si peu accueillante qu'il l'a lui-même répudiée ! Si tout le texte est aussi « moderne » que ce passage, ce sera peut-être moins difficile que je le pense de le « moderniser » !

Habile Cervantès qui met dans la bouche de Ricote un discours double : celui du morisque sage, exemplaire, irréprochable, le « discours officiel » comme on dirait aujourd'hui, déclamé dans la langue de bois : succession de termes creux, enflés, pompeux, abstraits, bref politiques. Tandis que lorsque Ricote parle du drame que représentait pour les morisques cet exil forcé, il le fait avec des mots et un rythme tout autres ! Les censeurs, voyant reproduit leur propre discours, n'ont pas compris que Ricote, ou plutôt Cervantès s'exprimait, pourrait-on dire, par antiphrase ! À moi de faire passer le message !

9 juillet

Plus je lis au hasard des bribes de cette deuxième partie, plus je suis persuadée que ce texte est intraduisible : l'actualisation de la syntaxe et des tournures de l'époque risque simplement de l'affadir ! Comment préserver les oppositions entre des niveaux de langue qui n'existent plus aujourd'hui ? Onction chevaleresque de don Quichotte face à une duchesse, comme aux prises avec son valet. Anachronisme de la langue du héros qui copie celle des romans de chevalerie, anachronisme traité le plus souvent par Cervantès sur le mode burlesque. Alors, faire donner don Quichotte dans le style *Trois Mousquetaires* ? Le paysan Sancho donne moins de souci. La noblesse a ses modes ; sinon la noblesse, du moins l'élite, le haut du pavé. La paysannerie, pour autant qu'elle continue d'exister, conserve ses redondances et ses raccourcis (en particulier les proverbes). Mais si l'humour du texte venait pour nous lecteurs du XX^e siècle, en plus de la cocasserie d'une situation, justement d'une lenteur syntaxique qui n'a plus cours ? Circonvolutions de la phrase, qui s'accordaient avec la lourdeur des costumes de l'époque, démarches empesées, empêchées, jupes multiples ou épées claquant sur le revers de la chausse. Si je les rabote, que reste-t-il du comique ?

30 décembre 1992

Trop long ! Tellement de temps, des années à vivre dépossédée de soi, tout en donnant chaque jour le meilleur de soi ! Il reste trois ans au

calendrier des éditeurs, combien d'années, de mois, de jours à mon calendrier minuscule, celui du mot après l'autre, et retour en arrière, au mot qui commande la phrase, et s'obstine à ne pas vouloir la diriger musicalement, rocaille, à-pic, vertige de l'à-peu près, bah, je laisse tomber, je me laisse aller, qu'est-ce qu'une phrase dans cette abondance ! Il faut essayer de tenir bon à chaque instant de cet effort continu, et tellement solitaire, pour obtenir une écriture qui est personnelle sans l'être, imitation réduction, que je ressens certains jours comme une destruction de l'original (d'où les nuits d'angoisse). Chaque phrase est une sauvagienne à apprivoiser, plus légère dans les dialogues, alourdie dans les diatribes, engourdie en volutes dans les discours du chevalier.

Chevalier ? Vous avez dit chevalier ? Et vous y croyez ? Allons donc, vous vous êtes laissé prendre, racoler par cet auteur un peu putain qui se joue de vous, de tout, et commence par vous caresser, vous emporter dans un nuage rétro : romans de chevalerie, vous connaissez ? Bien sûr, vous en riez ; mais tout de même, c'était le bon temps, l'époque où on pouvait encore tirer un trait bien droit pour séparer les gentils des méchants, pas de bavure, l'amour était joli, courtois, on emportait sa dame sur la croupe de son cheval, mais on n'y touchait pas, amour fou mais jamais repu, désir ? connais pas. Et, par ailleurs, exploits jamais vus, grandioses affrontements. Bref, Cervantès nous tient avec son histoire, mélange de roman à l'eau de rose et de polar, amour tendre et actions dures (et vive les difficultés dans les changements de registre !). Le chevalier errant sillonne le monde pour démontrer au péril de sa vie que le crime ne paye pas, que les méchants sont punis, car il y a une justice transcendante dont il est le bras et le cri.

Et le lecteur marche à la nostalgie ! Cervantès utilise la remémoration sur le mode parodique ; son lecteur a le double plaisir de penser au bon vieux temps et d'en rire ! Rire de soi et des autres : rire de notre propre goût à regarder en arrière et, en même temps, nous complaire dans notre fuite du temps présent à travers un personnage extrême, qui devient fou à force d'incarner ce que nous osons à peine nous formuler de manière discrète : le beau, le bien, toute la panoplie des vertus impossibles que nous caressons nostalgiquement quand nous regardons en arrière vers une époque révolue, qui suppose une morale révolue, et surtout un bonheur révolu. Cette nostalgie est doublement illusoire, puisqu'elle repose sur un goût passé pour une fiction : le roman de chevalerie. Doublement comique, donc, ce don Quichotte, puisqu'il croit, comme si elle était réelle, à la parodie du réel !

10 janvier 1993

Pendant que je laisse ma voiture aux plumeaux efficaces du lavage automatique me vient l'idée que je suis la première femme à traduire *Don Quichotte*. Est-ce exact ? En français, certainement. En anglais, sans doute. En allemand, je l'ignore. Si je me permettais une hypothèse, je dirais que c'est parce qu'une femme est en général rebutée par un travail de longue haleine (à part Pénélope, bien sûr, mais elle avait ses raisons pour faire et défaire !). Sans autre récompense intermédiaire (ni peut-être terminale, si la chose est ratée) que les soutiens charitables et les faire-part de commisération qu'elle reçoit de temps à autre d'amis ou d'ennemis qui apprennent à quelle tâche elle s'est attelée : « Et vous faites ça toute seule ? Combien y a-t-il de pages, au moins mille, n'est-ce pas ? Ma pauvre, quel courage ! » Envie ? Dépit de ne pas en être ? Ou pitié véritable ? Traduire *Don Quichotte*, c'est un tour du monde en solitaire, navigant à vue, phrase après phrase, dans ce texte hérissé de telles aspérités qu'on glose encore, après quatre cents ans, sur les erreurs d'impression, les rajouts éventuels et incongrus, ou pire le sens d'un mot !

20 janvier

Femme ou pas, c'est une sale histoire, parce qu'on y est seul et que c'est une responsabilité écrasante, interminable. Et puis on a sans cesse devant les yeux un travail achevé, imprimé, dont la qualité a parfois traversé les siècles : je veux parler des autres traductions françaises ou anglaises du *Quichotte*. Bien sûr, sans elles, je n'y arriverais jamais, ou ce serait encore dix fois plus long. Nous avons des réunions, plusieurs fois par jour. Et je me dis : si d'autres l'ont fait, ça veut dire qu'on peut le faire. Entraînement aux Jeux olympiques, en lorgnant, tout au fond du tunnel, la Médaille d'or de la persévérance, et aussi d'une certaine témérité ; en tous cas d'un esprit opposé à la lâcheté, ne pas lâcher, à aucun mot de ces plus de mille pages, refuser d'accepter un pis-aller, attendre que la formule juste perce, s'impose. Et merde !

15 juin

Il y a des moments où les mots ne viennent plus, où les autres traductions prennent le dessus ; je ne peux que copier un mot de l'un, un mot de l'autre. Aphasie du traducteur ! Et je ne sais plus pourquoi je fais ce travail sans fin ! Que m'importe une description de bataille navale entre trois galères et un brigantin ! Cervantès avait de bonnes raisons de connaître le fonctionnement des galères, et les supériorités entre les unes et les autres, puisqu'il avait bataillé à Lépante. Et sans doute les lecteurs de l'époque y prenaient-ils plaisir. Pour nous, ce sont des souvenirs de films en technicolor avec Errol Flynn, le beau corsaire tombeur de femmes, dont j'ai appris

depuis qu'il était le plus grand tombeur d'hommes de Hollywood ! Et le plaisir de traduire Cervantès disparaît derrière un labeur qui devient un non-sens : reprendre les traductions des autres. À quoi bon la mienne, qui ne sera sûrement pas meilleure !

8 janvier 1994

Cet éloge du grand expulseur des morisques, le comte de Salazar, réputé pour sa cruauté et son intelligence, dans la bouche du morisque Ricote ! On croit rêver ! Cette fois, c'est vraiment trop gros ! Est-ce pour se faire pardonner d'avoir dit quelques lignes plus haut d'un jeune homme de seize ans qu'il était d'une extraordinaire beauté et que quiconque le voyait ne pouvait aussitôt s'empêcher de l'aimer ? Ou bien la censure l'a-t-elle obligé à rajouter un passage d'éloge sur l'expulsion, pour faire passer le reste : le fait qu'il y ait dans le roman des morisques gentils, et que des gentilshommes espagnols se mettent en quatre pour les aider à détourner la loi, à demeurer en Espagne malgré l'interdiction ?

27 août

Plus que celle de Viardot, c'est la traduction de Francis de Miomandre qui me soutient ; je ne peux plus m'en passer ; où que j'aille, je l'emporte avec moi dans l'édition sur vélin chiffon numérotée et illustrée, avec planches en couleur que m'a léguée un de mes oncles, avant de se suicider en se jetant du haut d'un sixième étage. Mais Miomandre veut faire dans le recherché, le distingué, si bien qu'il fait causer Sancho avec des subjonctifs imparfaits ! Sa traduction date pourtant d'à peine cinquante ans ! Tant mieux s'il se trompe dans ses choix. Car il m'aide dans ses trouvailles, mais surtout dans ses erreurs, comme s'il me signalait du doigt les pièges où il faut prendre garde de tomber.

28 août

Il me semble que ce que les traducteurs français qui m'ont précédée n'ont pas compris ou pas su faire, c'est simplement reverser dans la littérature proprement dite, la littérature *écrite*, toute la part du *Don Quichotte* qui appartient à la littérature *orale*, au conte oral. Et c'est sans doute la raison pour laquelle, ne sachant que faire d'une écriture qui ne correspond à aucun des genres en place à l'époque, et surtout pas à l'écriture picaresque, qui est éminemment littéraire, les traducteurs ont donné dans l'archaïsme, pour faire style de ce qui n'est que le contraire du grand style : écriture travaillée, oui, mais pour être comprise, écriture répétitive, qui fait appel aux redondances du langage parlé aussi bien dans les dialogues que dans la narration. Cette longueur, elle est l'ampleur nécessaire à l'information d'une foule qui écoute, et non d'une foule qui lit.

30 août

Le texte de Cervantès est tellement abordable ! Il prend bien soin de répéter avec des mots différents, ou parfois identiques (traduire idem ? impossible !) les différentes séquences d'une scène de sorte que celui qui *écoute* l'histoire ne puisse se perdre ou se laisser distraire de l'essentiel. Impossible de ne pas comprendre de quoi il est question : qui trompe qui, qui se joue de qui. Mais la redondance n'est pas rhétorique. Elle se donne pour ce qu'elle est : un moyen d'ancrer dans les cervelles les différents points de vue qui s'entrecroisent et tissent chaque aventure, avec sa soudaineté au ralenti, permettant au lecteur-auditeur de profiter de chaque recoin de drôlerie ou de grotesque, de s'y promener tout à son aise, d'en observer les différentes facettes, et de ne rater aucune occasion de rire ou de s'étonner ! Or, notre syntaxe d'aujourd'hui est beaucoup plus pressée, elle ne supporte pas les redites, surtout quand le fil qui les unit est trop gros ! Sabrer, ou appuyer au bon endroit, comme dans une phrase musicale ?

1^{er} septembre

Don Quichotte est une nostalgie, apparemment sans danger pour les pouvoirs établis, car elle est enrobée dans une gangue doublement restrictive – une fiction périmée – qui rend la force du désir inopérante. Et pourtant quel sacrilège ! Les livres de chevalerie sont pour don Quichotte une référence suprême, une bible ! Il n'a qu'une seule critique, à propos d'un chevalier qu'il trouve un peu trop pleunichard. Cette exception mise à part, pas le moindre doute, mais une foi inébranlable dans ces écrits transmis par des « sages ». Mettre l'écriture en pratique : il n'y a qu'un pas à franchir pour être dans la plus pure orthodoxie de la pensée judéo-chrétienne. Sancho, en revanche, ne se réfère qu'au dire ; au « on dit », au « comme on dit », au « j'ai entendu dire ». Ou, citant son maître : « comme vous l'avez dit vous-même, monsieur ».

L'oral contre l'écrit ? L'écrit immuable, sclérosé, rejetant le doute, contre l'oral ouvert aux interférences, aléatoire, seulement une rumeur... Don Quichotte contre Sancho: pas seulement deux tempéraments, mais deux cultures, deux paroles qui s'affrontent, puis s'interpénètrent si bien qu'elles deviennent interchangeables, au nez et à la barbe des censeurs de l'Inquisition !

7 septembre

Terminé la deuxième partie. Pas le moindre soulagement ; car il reste encore toute la première ! Et puis, surtout, je ne comprends pas la toute dernière phrase ! Même Juan Goytisolo, à qui j'ai téléphoné à Marrakech pour lui demander de m'éclairer, n'a pu répondre que de manière évasive.

« Y con esto, cumplirás con tu cristiana profesión, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de *sus* escritos enteramente, como *deseaba*, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería... ». Sa syntaxe est-elle volontairement ambiguë ? « Sus » : à qui se réfère cet adjectif possessif ? Quant au verbe « *deseaba* », il peut avoir pour sujet « il » ou « elle », ou bien « je ». Chaque fois que je reprends le texte, le sens me paraît autre ! Les traductions précédentes zigzaguent elles aussi... Peut-être parce que la boussole n'est pas syntaxique, mais ésotérique. On a souvent prétendu que ce livre avait un sens caché, prophétique, rosicrucien, etc. Cette dernière phrase en serait-elle la preuve ?

15 janvier 1995

Hier soir, à l'heure de la lecture somnifère, pour la première fois m'est venue l'idée de lire... le *Quichotte* ! Comme un simple divertissement ! Et j'ai ri aux éclats pendant tout le chapitre sur la grotte de Montesinos. C'est pourtant très sérieux, ce thème de la descente aux enfers. Mais ici, dès l'entrée, dès l'ouverture de la grotte embroussaillée et gardée par un vol de corbeaux, que l'épée conquérante de don Quichotte disperse dans la nature au grand effroi de Sancho, parce qu'il y voit, comme tout lecteur de l'époque un peu avisé, un présage désastreux, le lecteur s'amuse. Plus la corde à laquelle Sancho et l'étudiant ont solidement attaché don Quichotte avant de le laisser s'enfoncer dans les ténèbres, s'allonge, plus le voyage devient mystérieux, dans le dérisoire s'entend. Pas un instant le lecteur ne prend au sérieux cette nouvelle image ou approche de l'Enfer ; pas un instant il ne s'inquiète pour le maître comme le fait le valet, qui le compare à une bouteille maintenue au frais dans un puits au bout d'une corde ! Aussi, quand après une demi-heure d'attente, pendant laquelle le texte ne laisse aucunement le temps de s'inquiéter, puisqu'aucune digression ne vient donner le sentiment de cette durée, la corde que Sancho ramène à lui ne pèse d'aucun poids, il n'y a chez le lecteur que le sentiment d'avoir été berné, et le soupçon que si cette corde ne pèse presque pas, c'est parce que l'homme qui y est attaché se trouve à peine à une cordée des autres, de l'autre côté des broussailles. Dérision du mythe, dérision du personnage. Mais ô sublime retournement : l'homme que Sancho remonte est profondément endormi, après avoir subi, dira-t-il au réveil, une véritable initiation dans la grotte magique. Dans ce chapitre, il y a donc tout pour plaire : le comique, dans la présence et la parole de Sancho, et dans la caricature sous-jacente des livres de chevalerie. La dérision : celle d'un des mythes fondateurs de la condition humaine, la descente aux enfers, toujours plaisant de rire de ce dont on a peur ! Le mystère : que cache ce trou tout juste perforé, utérus, flammes

diaboliques ou somnifère puissant, capable de faire resurgir, à la manière d'une drogue « hard », les fantômes qui peuplaient la caverne de Platon ? Enfin, l'initiation, et donc un perfectionnement spirituel. Ambiguïté de sens de cette scène burlesco-mystique. Multiplicité de lectures, sur lesquelles les spécialistes de Cervantès n'ont pas fini de gloser !

7 avril

Je butte contre une difficulté du niveau d'une classe de troisième : comment traduire « patio » et « corral » autrement que par « cour » et « basse-cour » ? « Jardin » pour « patio » ? Impossible. Un des traducteurs accepte de répéter. Deux autres traduisent « patio » par « patio », qui n'est introduit dans la langue française qu'au XIX^e siècle ; et je me suis fait une règle de ne pas utiliser de mot entrés dans la langue après 1650 (ce n'est pas au niveau du *lexique* qu'intervient la « modernité » de ma traduction par rapport aux précédentes, mais dans mon effort pour dire avec une *syntaxe* d'aujourd'hui ce que dit le texte de Cervantès dans une langue qui date de quatre siècles). Je viens de trouver la solution, mauvaise comme toujours : je supprime « patio », ô trahison, et garde « cour » pour « corral », « basse-cour » étant trop restrictif, car dans un « corral » on peut trouver aussi bien une vache qu'une poule. Ce qui donne : « Le mieux serait de les jeter par la fenêtre (j'omets ici « en el patio »)... ou plutôt d'allumer un bûcher dans la cour pour que la fumée ne nous incommode pas. » Et on comprend bien que le curé ne veut pas avoir d'odeurs sous ses fenêtres, dans l'espace qui entoure la maison, (el patio), mais là où sont les bêtes et le foin (el corral).

10 avril

Quelle extraordinaire dérision des procès de l'Inquisition dans cet inventaire de la bibliothèque de don Quichotte ! Ces livres de chevalerie que personne ne lit plus servent ainsi de métaphore à tous les damnés de la terre ! Les Juifs ont tué Jésus. Les livres de chevalerie ont détruit don Quichotte. On leur fait subir le même sort. Identité du processus et du procès ; mise en accusation, dans la dérision, de toute la Contre-Réforme. Encore une fois, les censeurs n'y ont vu que du feu !

10 août 1996

Quand le narrateur parle en discours indirect, il reprend à son compte les langages de ses différents personnages. Le roman est fait à 90 % de dialogues, ou du moins de langage « parlé ». Attention à repérer les frontières entre les uns et les autres et à les marquer, d'une manière franche ou imperceptible, selon les cas.

20 octobre

Une journaliste vient me perforer de questions sur les problèmes que je rencontre en traduisant ; je suis totalement incapable de répondre *sincèrement*. On ne peut pas plus expliquer comment on traduit que dire comment on écrit. Alors j'invente, je brode... Elle me demande, entre autres : « Et vous lisez sûrement les grands classiques français, Montaigne, Rabelais, pour vous mettre dans le ton ? » Je n'ose pas lui dire que c'est *Astérix* et *Tintin* qui m'aident à traduire les dialogues entre don Quichotte et Sancho ; j'ai réussi à coller un « je dirai même plus... » de Dupont et Dupond dans une réplique de Sancho !

Elle m'a aussi demandé si ce n'est pas trop difficile de traduire tous les poèmes que le livre contient. Là encore, j'ai du mal à lui faire comprendre. Les poèmes ont un rythme et il suffit de le respecter ; il est plus facile de traduire un sonnet (en vers de mirliton, bien sûr, mais ceux de Cervantès ne brillent pas par leur excellence, c'est connu et reconnu !) ou une ballade, que le premier paragraphe, en prose, du chapitre XX, par exemple : j'ai mis un jour entier à polir ses deux premières phrases !

26 septembre 1997

Voilà trois semaines que j'ai terminé. Hé oui, terminé ! Mal, parce que lorsque je relis, je vois les répétitions, la mauvaise qualité de la ponctuation, etc. Mais comme dit A.M., contre laquelle j'ai parfois des envies de meurtre, nous corrigerons quand sortira la deuxième édition. Évidemment, c'est la nuit dernière que j'ai enfin trouvé une traduction qui me convient pour le plus célèbre jeu de mot de Sancho, celui dont on m'a si souvent demandé : et pour « bacyelmo », comment allez-vous vous en tirer ? Cette contraction de deux mots « bacia » et « yelmo », unit deux visions opposées d'un même objet : bassin de barbier pour les uns, heaume de chevalier, pour les autres. En cherchant les synonymes de « heaume », j'avais trouvé le terme « bassinet » ; et j'avais donc traduit par « le bassin-bassin ». Guère satisfaisant, comparé à ma trouvaille de la nuit : « l'heaume-à-barbe ». Ce sera pour la prochaine édition !

En attendant, on peut lire cette nouvelle traduction de *Don Quichotte* aux éditions du Seuil, Paris, 1998 (Ndlr.).

Bernard Simeone

Au feu de la controverse

Malgré certaines réévaluations théoriques récentes, la traduction littéraire demeure, chez les écrivains comme dans la conscience collective, attachée à un fantasme de transparence, de fidélité, de passage, voire de pure transmission. Dans le même temps, elle se déploie au service d'une littérature dont les rapports avec le monde de la communication sont extrêmement ambigus. Dans le domaine littéraire, traduire c'est en effet devenir le passeur-recréateur de ce qui, par essence, tend à s'opposer à tout passage : la spécificité d'une œuvre dans sa langue. Sans doute la dimension littéraire ne survit-elle aujourd'hui qu'au prix d'une constante résistance à ce qui l'approche, l'englobe ou la courtise, mais vise aussi à réduire (voire détruire) tout ce qui en elle n'est pas communication, codification, transfert de données. Traduire serait donc faire œuvre de transparence et de malléabilité au bénéfice d'une œuvre originale qui, elle, serait foncièrement résistance, obstacle, opacité voire dureté, lente révélation d'un sens irréductible à une somme de concepts ou d'énoncés.

C'est sous le signe de cette contradiction que je voudrais – loin de proposer une réflexion théorique – livrer une expérience où l'exigence est toujours confrontée à l'échec et à la perte. Ces deux aveux d'insuffisance deviennent la condition paradoxale d'une réussite lorsqu'il s'agit de traduction littéraire, à la frontière de deux langues – le français et l'italien – proches quand on les envisage sous l'angle de la communication courante, beaucoup plus lointaines quand opère en elles la création poétique.

Lorsque Benedetto Croce, au cœur de son esthétique et dans le cadre d'une phénoménologie de l'esprit, identifiait l'art à un acte intuitif expressif, il présupposait encore, à la source de cet acte, un individu conçu (de façon tout aussi intuitive) comme une mesure possible du monde, en ce sens que, chez l'artiste, le particulier, voire l'intime, ne s'exprimait que dans sa

tension vers l'universel. Aujourd'hui, la multiplicité des récits et des discours dans lesquels tout être humain se trouve pris dès sa naissance est telle que nul ne peut distinguer clairement les espaces de la communication et de la création. Tramés de paroles extérieures et d'incessants échos, nous advenons à notre propre écriture dans une constante hésitation entre la restitution de ce que nous croyons véridique (c'est l'obsession de l'authenticité, généralement d'autant plus productive qu'elle hésite à s'afficher comme telle) et l'effort pour nous excentrer. Tantôt nous succombons au mythe idéaliste d'une essence et visons à décrypter, sous la prolifération du multiple, une unité de plus en plus menacée mais dont une part de nous-mêmes refuse de mettre en cause l'existence, tantôt nous percevons dans cette unité un piège mortifère dont nous devons sans cesse nous défier. Plus que jamais nous oscillons, à l'égard du réel, entre mimétisme et résistance, ou, pour évoquer plus spécifiquement la scène poétique italienne depuis des siècles – telle que peut l'appréhender un lecteur étranger –, entre Dante et Pétrarque, entre le plurilinguisme et la cristallisation formelle.

Le visage nouveau de cette dualité, de cet écartèlement fertile, inclut la médiatisation la plus actuelle : au point qu'on repère aisément, dans les romans et récits qui paraissent depuis quelques années, une influence directe, plus ou moins revendiquée, de l'univers de la communication et des médias. Une esthétique implicite se met en place, où alternent, chez certains auteurs, des composantes strictement littéraires, liées à ce que la langue et l'écriture peuvent encore apporter de spécifique, et des procédés de construction ou de narration calqués sur d'autres modes de représentation de l'imaginaire – ce qui n'est pas nouveau – mais semblant avoir dénombré – ce qui est plus neuf – tous les modes de réception que pourra susciter le texte et les avoir incorporés, en quelque sorte introjectés.

Pour de nombreux écrits actuels, le contour de l'œuvre, ce qui fonde sa singularité, n'est plus vraiment perceptible au sein de la masse d'informations et de représentations qui redouble et masque le réel jusqu'à brouiller son existence. L'écart entre le style journalistique et l'écriture, entre celle-ci et le discours critique qu'elle peut encore susciter, s'est fortement réduit en l'espace de quelques décennies, au profit d'une nébuleuse de signes apparemment protéiforme, en réalité foncièrement répétitive et redondante.

Traduire consiste d'abord – comme acte singulier du traducteur, en sa solitude – à découper, dans le temps et l'espace de cette prolifération, le

temps et l'espace d'une lecture approfondie, acceptée et pensée comme une expérience et comme un risque : une lecture qui devra rendre compte de son objet et d'elle-même au moyen du texte qu'elle produira dans une autre langue et de lui seul. Par ce désir de répondre à l'inscription originale au moyen d'une autre inscription, d'égale dignité, la traduction refuse de transformer la question de l'essentiel en une simple circulation du sens, et n'obtempère pas aux divers diktats d'un monde dominé par les phénomènes de surface et de vitesse. Elle radicalise la rupture temporelle que toute lecture opère dans le continuum environnant et pose à nouveau, *da capo*, la question du texte et de la forme. Son apparente sujétion d'écriture « seconde », voire sa servilité, deviennent, opposées au contexte dans lequel elle s'élabore, un gage paradoxal de liberté créatrice.

Plus que jamais en cette fin de millénaire, traduire est une chance – peut-être exorbitante mais toujours réinventée – donnée à l'hypothèse du sens : ce sens-là n'est pas celui du dogme ni de l'idéologie, moins encore celui d'un texte original sacralisé, devenu l'unique référent d'une pratique autiste; tout au contraire, la traduction est épreuve du sens dans le passage, projection, porte-à-faux, amplification.

D'un point de vue phénoménologique, je n'ai pas souvenir d'avoir traduit un texte après en avoir extrait, ou cru en extraire, la signification essentielle, qu'il eût été alors indispensable de respecter et de transmettre *dans un second temps*. Je demeure persuadé que le faisceau de sens qui constitue le texte n'est révélé au traducteur que par et dans l'acte même de traduire, qui n'est pas fidélité à une lecture première, mais, en elle-même, lecture essentielle, incomparable. Dans le transfert de l'une à l'autre langue vibrent toutes les potentialités du texte, tous les états qu'il a traversés dans sa langue d'origine avant de se stabiliser sous la forme que nous lui connaissons. Traduire permet de reconstituer de la manière la plus vivante la genèse d'un texte, voire les directions qui s'offraient à lui et qu'il n'a finalement pas empruntées. Traduire est en soi une lecture critique, mais la recreation s'y confond avec l'analyse, la lecture tout entière étant dominée par l'impératif de répondre *dans l'autre langue* à la question muette que pose le texte étranger. Dans tout acte véritable de traduction, c'est bien la force du texte original qui impose de le traduire, avec une impériosité comparable à celle d'une écriture première. Les autres considérations concernant l'urgence de traduire – et qui relèvent de l'intérêt culturel, des nécessités qu'impose un certain moment des relations entre deux pays ou deux cultures, parfois le simple intérêt mercantile, en somme tout un versant politique et volontariste de l'acte de traduction – sont clairement extratextuelles.

La traduction prend place à cette frontière où la notion de transmission ne vaut que pour autant qu'on la dépasse ou qu'on la relativise : transmettre y devient un pari tenu à la seule condition de transgresser les règles de la translation et de la reproduction. La fidélité, la véracité, n'y sont pensables que dans leur rapport à une énigme, à une vibration interne du texte original, cette vibration étant irréductible à la somme ou à l'interaction des composantes que l'analyse, même la plus sensible, la plus empathique, peut individualiser. Plus que dans n'importe quel autre passage ou transfert, se réalise en chaque traduction une gageure : la transmission d'une énigme qu'on ne saurait dire. De ce point de vue, la traduction, plus qu'une expérience « fraternelle » ou « sororale », évoque la filiation, cette passation aux fils d'un nœud de vie et de mort que le géniteur porte en lui sans en être possesseur, car il est, dans le même temps, constitué et fondé par cet entrelacs.

Traduire, c'est exercer à l'égard du texte original la plus grande rigueur possible, obéir à une illusion de maîtrise, pour, au bout du compte, *écrire* la traduction, c'est-à-dire s'en remettre à l'intensité d'une expérience qui suppose, au-delà des instruments et des codes, un acquiescement ou un abandon, qu'on le nomme inspiration, création ou simplement, faisant retour à l'étymologie de *poiesis*, « faire ». Car « faire » une traduction n'est pas simplement utiliser des outils mais délimiter grâce à eux, dans le rapport qu'entretient le traducteur avec le texte, un domaine accessible à une méthode, domaine au-delà duquel commence la part d'écriture, qui se joue, en propre et totalement, dans la langue d'accueil, et qui voit le traducteur ne rendre compte, soudain, qu'à lui-même, c'est-à-dire, en l'occurrence, à son commerce avec la langue qui est la sienne. À ce moment de l'acte, le traducteur est bien, pour l'essentiel, écrivain. Il ne peut en être autrement, sous peine d'ignorer le défi littéraire que pose toute traduction, et de se limiter à ne produire que des calques ou des simulacres.

Cette étape créatrice peut apparaître comme une phase où le référent, l'original, devient une présence magmatique, en quête de solutions formelles inédites et qui, pour ce faire, traverse les strates successives qui font la mémoire linguistique et sensible du traducteur. Moment où, plus que jamais, la source et le terme sont indissociables, moment où le texte, transitant d'une langue à l'autre, paraît tendre vers la pureté du sens libéré de la forme ou pleinement réalisé hors de toute langue distincte. Moment où la lointaine empreinte de Babel se fait concrète, où le traducteur identifie en lui le désir du texte par-delà toutes les traductions, en quelque langue que ce soit, qu'on peut en proposer, mais aussi par-delà sa forme originale, jusqu'alors référent

suprême. Étrangement, paradoxalement, ne pouvoir préserver toute la richesse de l'original en le traduisant – c'est-à-dire une perte irrémédiable – ouvre d'autres possibilités, qui sont de métamorphose et de variation, et peuvent sembler parfois, à l'auteur traduit lui-même, une amplification et un enrichissement, voire une incitation d'où lui viendront d'autres textes. Le relatif échec de la traduction en tant que transfert et transparence devient condition de son existence autonome, de sa dignité créatrice.

Mais cette subtilité propre à la traduction, cette qualité contradictoire, est promise, à travers les diverses étapes qui constituent la vie d'un texte quand celui-ci devient livre, à une quasi totale invisibilité. Le drame (ou la force) spécifique de la traduction réside dans le fait de ne pouvoir être perçue comme telle, et donc évaluée, que par un lecteur capable d'accéder sans obstacle à l'original : un lecteur qui, en théorie, *n'a pas besoin* (comme on dit) de la traduction (ce qui, d'une certaine façon, si on considère la traduction comme une forme d'interprétation, est une affirmation tout aussi arbitraire que celle consistant à dire qu'après avoir entendu une sonate de Beethoven interprétée par Serkin ou Richter, il ne *sert à rien* de l'écouter dans l'interprétation de Pollini. Étant entendu qu'on ne saurait comparer, sous l'angle du *sens*, le rapport qui se crée entre des interprétations différentes d'une même œuvre musicale – toutes « audibles » – et celui qui s'instaure entre un texte et ses traductions : ainsi, pour l'auditeur qui ne dispose pas de l'expérience ou des instruments culturels adéquats, plusieurs interprétations d'une même sonate sembleront-elles identiques – il ne verra pas la différence – alors que pour ce même Candide, un texte et sa traduction non seulement ne seront pas identiques, mais seront totalement autres – il ne verra *que* la différence.)

On s'est rarement soucié des étapes qu'une traduction littéraire doit franchir pour atteindre son lecteur, c'est-à-dire des divers moments de la chaîne du livre qui conduisent du texte traduit à sa lecture effective. Ces étapes sont, pour l'essentiel, éditoriale (c'est une évidence) et, plus accessoirement (car cette seconde phase n'est pas indispensable pour aborder un livre), critique.

Ce parcours est marqué, comme on l'a déjà noté, par une constante : la supposée invisibilité de la traduction. Le monde éditorial ressent le plus souvent la référence à la traduction comme une charge insupportable et trop difficile à « médiatiser ». Quant à la critique, sa capacité à juger en connaissance de cause de la qualité d'une traduction se réduit de façon sensible au fil des années, alors même que les discours publics autour de

l'acte de traduire se multiplient (une contradiction très apparente de part et d'autre des Alpes). La traduction tend à n'être perçue comme pratique créatrice que par ceux qui s'y adonnent ou la publient, de même que la littérature en tant que telle – hors des circuits médiatiques qu'elle emprunte et des discours universitaires qu'elle suscite – tend à ne plus concerner, de façon véritable, que ceux qui écrivent ou côtoient de près l'écriture. Ainsi se trouve réalisé un paradoxe plutôt éprouvant : littérature et traduction, deux formes survivantes d'un désir d'universel, ou du moins d'une aspiration à la synthèse par-delà une multiplication des discours, doivent affronter le risque d'une régression de type « élitiste » (mais il s'agirait alors d'un élitisme de dominés, voire de vaincus) ou « sectaire ». En cela, littérature et traduction ne font que refléter les contradictions, et sans doute aussi les véritables apories, auxquelles l'inflation de l'univers multimédiatique et communicationnel a conduit. Si l'écriture et sa traduction symbolisent de tels paradoxes d'une façon aussi manifeste, bien qu'encore marginale, on doit en chercher la cause dans ce qui subsiste, au cœur de l'une et l'autre activité créatrice, de la question « pré-moderne » de l'être et de son expression. Le fantasme de l'œuvre, de sa complétude certes illusoire mais temporairement – dans l'acte de lecture – convaincante, et celui de l'inégalable dignité de la libre expression formelle, trouvent dans l'écriture et la traduction un champ de résistance et de survie.

On peut soutenir que les enjeux de la traduction, aussi bien dans le monde éditorial qu'auprès de la critique, résumant et accentuent ceux de la littérature, car ils renvoient à une forme de lecture effective, approfondie, que le monde de la communication actuel exclut ou absorbe de façon brutale et réductrice. Dans un système dominé par les critères économiques, la vie des livres l'emporte sur la vie des textes, et la transformation du livre en produit, qui fut d'abord un constat, relève désormais de stratégies éditoriales avouées et, surtout, de plus en plus exclusives. De sorte que la traduction, opération complexe inscrite dans le temps et la subjectivité, porte à son extrême une logique de rupture par rapport à l'accélération ambiante, mais voit son résultat, le livre traduit, pris à son tour dans une chaîne qui exclut la possibilité de toute autre logique dans le rapport au temps. Vécu aussi douloureusement par le traducteur que par l'auteur, ce choc est d'une grande violence. Il oblige l'écrivain et le traducteur à soutenir la déformation de leur propos bien au-delà de l'habituelle et narcissique « incompréhension » que peut rencontrer l'artiste. Désormais, il s'agit d'une déformation par excès de formatage : alors que la publicité de la plupart des maisons d'édition hésite entre la promotion de ce que le livre a de plus séducteur, c'est-à-dire de

moins littéraire, et le soulignement, plus emphatique ou incantatoire que réellement convaincu, de qualités irréductibles comme la « profondeur » ou l'« essentialité », la chaîne éditoriale où vient s'insérer chaque titre nouveau ne peut se nourrir que de l'éphémère qu'elle produit, vendant, au bout du compte, des livres en masquant ce qui leur est propre, ce qui fait d'eux, précisément, des livres. Ceux-ci sont condamnés, au mieux, à n'être qu'un scintillement en surface qui évoque encore, pour certains, l'hypothèse d'une halte, d'un isolement, c'est-à-dire d'un choix. Mais cette hypothèse, si on la rapporte à la logique dominante, n'a plus la même valeur que par le passé : l'unité, la singularité, le discours linéaire que supposaient le livre et sa civilisation, ne sont plus qu'un des modes de représentation de la parole créatrice ; un mode qui inclut une forte dimension de mémoire et d'enracinement, concret ou supposé, dans l'aventure d'une langue, inséparable d'une conscience historique vécue au quotidien. Cette dimension faisant défaut, et n'étant remplacée que par son simulacre (les appels réitérés au « devoir de mémoire », l'activisme de la fidélité...), l'écriture et la lecture ne s'insèrent plus dans la même tentative que par le passé d'habiter le temps, elles résistent de moins en moins à la tentation de singer ce qui leur est le plus contraire : un rapide balayage, un élégant ou vitupérant surfing, dont les écrivains italiens de la génération « cannibale » constituent un exemple européen significatif. Parce qu'ils refusent l'intertextualité et revendiquent, assez habilement, le droit à écrire sans références, sans mémoire littéraire, sans conscience de proposer des variations sur une thématique évolutive mais ancienne, ces auteurs visent à priver (ou, de leur point de vue, à délivrer) la littérature de ce qui lui est consubstantiel. On pourrait soutenir qu'ils proposent des ouvrages d'une immédiate et totale lisibilité, n'opposant à la lecture aucun des obstacles qui expliquent parfois la désaffection dont elle peut souffrir.

Et pourtant, même dans ce cas précis, apparemment « antilittéraire » – mot excessif voire absurde –, la traduction suppose une intériorisation, une exégèse, une mise en perspective du texte, toutes composantes qui trahissent des préoccupations fortement littéraires. De sorte que la traduction, dans certains cas, notamment quand il s'agit de poésie, peut se révéler plus créatrice que le texte original, plus élaborée, plus pénétrée d'analyse historique, et toujours inscrite dans un dialogue avec d'autres œuvres et d'autres écritures, ce qui lui confère une véritable identité critique.

Un bref essai de Franco Fortini sur la traduction poétique, qui date de 1972 et fut repris dans ses *Saggi italiani*, reste pleinement actuel un quart de siècle plus tard en dépit des mutations que l'inflation médiatique a imposées

au contexte : « La traduction poétique est donc l'œuvre *littéraire* par excellence; et Benedetto Croce, en choisissant pour la traduction le mot *nostalgie*, a parfaitement dit la profonde exigence de "repos" et d'impossible immobilité implicite dans toute traduction. Comme si de l'appel que le texte à traduire adresse à son traducteur potentiel venait à ce dernier un minuscule "mandat", une "commission" qui, entre autres, puisse le libérer de l'arbitraire de l'"inspiration", de l'intolérable chemin dans l'inconnu qu'est l'écriture "originale" ».

Ce repos utopique, cette plage rêvée d'immobilité, la traduction ne les porte pas comme un ailleurs où se déroulerait la vraie vie du texte, mais comme une contradiction au cœur du présent de l'écriture et de la lecture. Franco Fortini, encore : « Nous croyons que les contradictions, pour qu'elles portent leurs fruits, doivent être non pas contenues mais exaspérées. » Ce qu'on traduit n'est pas seulement le texte mais ce qu'il contient de résistance à la frénésie du monde, et qu'on suppose entendable dans les silences d'une autre langue. Au transfert des mots et des rythmes s'ajoute celui de zones irréductibles où l'original est légitimé par sa limite et par ses apories.

Condamnée progressivement à l'invisibilité par les règles actuelles de la communication, la traduction n'en risque pas moins, dans un proche avenir, de proliférer à partir de la perte de légitimité de l'écriture. Citant Jean Baudrillard pour qui la valeur d'échange, dans nos sociétés, commençait à l'emporter sur la valeur d'usage, le même Fortini observait déjà, au début des années 1970, alors que la fonction sociale du poète s'estompait, annonçant la régression du statut des écrivains en général, que la traduction permettrait d'esquiver l'angoisse d'une perte de poésie dans la réalité collective : « [La traduction] possède presque tous les éléments de l'opération poétique entièrement originale – étant donné et non concédé que cet adjectif et ce substantif peuvent avoir un sens réel – mais elle parvient à refouler une des données fondamentales de la condition poétique postromantique, à savoir l'absence de légitimité et de mandat social, qui a pris la forme courante de l'angoisse devant la page blanche, d'aphasie, etc. En ce sens, la traduction, qui se dispose à l'intérieur d'un dessin prédéfini, propose à son auteur une liberté surveillée par les limites du modèle. » Cette légitimité que la traduction retire de son modèle et du « devoir » de le traduire, qui introduit un possible enjeu « scientifique » et collectif dans une activité socialement suspecte ou « inutile » comme l'écriture, ne cesse de croître aujourd'hui, où la traduction prolifère dans les secteurs mêmes où la création est délaissée (par exemple : les nombreux jeunes poètes étrangers traduits en France, alors que leurs homologues français,

proportionnellement, sont moins publiés et peut-être même moins lus; ce qui est traduit bénéficié, même si sa publication conduit à un échec éditorial, d'une caution préalable que la poésie la plus contemporaine écrite directement dans la langue du pays d'accueil ne semble pas pouvoir revendiquer).

Forte de cette caution, sans doute la traduction peut-elle déjouer certains pièges du système éditorial en faisant œuvre critique a minima, c'est-à-dire en tentant de suggérer à divers éditeurs des parutions quasiment simultanées ou concertées, qui permettent de donner à lire en même temps, ou du moins en respectant une certaine synergie, divers auteurs dont les œuvres présentent des rapports organiques. De cette manière, si la traduction, en tant qu'opération linguistique, demeure, et demeurera sans doute, condamnée à une certaine ou totale invisibilité, elle peut réapparaître parfois en tant que geste, énergie, impulsion, s'il lui est donné de s'imposer, dans les interstices du système et de son emballement, comme porteuse d'un vrai choix.

Au prix de toutes ses subtilités et contradictions, « au feu de la controverse », pour citer Mario Luzi, la traduction peut revendiquer encore l'identité paradoxale d'une véritable transmission.

Josef Winiger

Atelier de traduction franco-allemand

Ces dix dernières années, la littérature s'est considérablement internationalisée. Une forte proportion des livres qui paraissent aujourd'hui sont des traductions : presque 40 pour cent en Allemagne. Cela exige un professionnalisme de la part des traducteurs de littérature, et donc une qualification adéquate. En fait, il faudrait des « académies » de traduction, comme il existe depuis longtemps des conservatoires de musique ou encore d'art dramatique. Il y a bien des prémices, mais depuis quelques années seulement, et en nombre beaucoup trop réduit, si bien qu'en règle générale le traducteur est encore un autodidacte. Il lui faut des années pour s'approprier son art à force de labeur ; or, dès son premier essai, *coram publico*, il se livre au public.

Cette situation ne satisfait personne : ni le public, qui doit souvent se contenter des premières tentatives d'un apprenti (imaginons des salles de concert où ne joueraient que des musiciens amateurs), ni le traducteur lui-même. Ce dernier est celui qui souffre le plus d'un long processus d'apprentissage, celui qui mesure le plus nettement la distance qui le sépare encore de la qualité littéraire du texte original, quand dans le même temps il ignore presque complètement l'écho que rencontre son travail.

L'atelier franco-allemand de traduction qui, durant cinq jours, se tient au Collège européen des traducteurs de Straelen, en Allemagne, fait partie des initiatives de certains traducteurs pour tenter d'appréhender par eux-mêmes cette réalité. Cet atelier a dix ans d'existence. Après quelques années de tâtonnements (de 1989 à 1993), il a lieu chaque année, vers la fin avril, et permet à des traducteurs de l'allemand vers le français de rencontrer des traducteurs du français vers l'allemand. Financé en 1994 et 1995 par la

Communauté européenne, il l'est depuis 1996 par la Fondation Robert-Bosch, le Collège européen de Straelen mettant gracieusement ses locaux à la disposition des participants.

Adoptant un mode de travail en prise avec la pratique, l'atelier bannit les exposés et les exercices universitaires. Chaque participant apporte un extrait de sa propre traduction qui sera discuté en séance plénière : deux à trois pages d'une traduction en gestation, ou qu'il a encore en mémoire. Avant la tenue de l'atelier, chacun a reçu tous les textes et a pu se préparer. Le nombre des participants ne dépassant pas douze, on dispose donc d'environ trois heures par texte. Lors de la discussion sur son texte, chaque participant choisit lui-même son « modérateur » (ce qui diminue les angoisses). L'atelier s'achève sur une évaluation en commun : l'année suivante, on tiendra compte de l'expérience acquise.

Cette méthode s'est révélée extraordinairement féconde : on aborde avec beaucoup plus de sérieux une traduction sur laquelle quelqu'un travaille depuis des mois, qu'un texte proposé par un directeur de séminaire. La discussion gagne en intensité et, surtout, le traducteur trouve enfin un écho qualifié à son travail : confirmation, encouragement, critique productive, incitation. Régulièrement, cette façon très personnelle de travailler est aussi à l'origine d'un contact humain chaleureux, ce que l'on n'apprécie d'autant plus quand on connaît l'isolement dans lequel se pratique cette profession.

Jusqu'à présent, les participants ont été unanimes pour considérer ces cinq jours de travail comme très fructueux. L'éventail des textes proposés est très large : pratiquement tous les genres ont été représentés. L'usage des deux langues se révèle particulièrement précieux. D'un côté, on peut expliquer à tout moment comment l'on comprend des passages difficiles écrits dans sa langue maternelle, de l'autre, on prend mieux conscience des difficultés de sa propre langue, en les transposant dans la langue *à partir de laquelle*, soi-même, on traduit. Il n'est guère possible de quantifier les résultats, mais sans cesse, au moment de l'évaluation, les participants soulignent les aspects stimulants, fructueux, enrichissants de ces rencontres, aussi bien en ce qui concerne les traducteurs eux-mêmes que l'art de la traduction en tant que tel.

Cet atelier s'adresse à des traducteurs littéraires ayant déjà dépassé le stade débutant (des débutants absolus seraient trop découragés au vu du niveau professionnel des discussions). Depuis qu'il existe, plus de quarante traductrices et traducteurs professionnels y ont participé, et même un tiers

d'entre eux plusieurs fois. L'atelier 1999 aura lieu du 26 au 30 avril (arrivée le 25 avril). L'inscription n'est prise en compte qu'après l'envoi du texte proposé et de sa traduction (il n'est pas tenu compte des envois multiples laissés « au choix » de l'organisateur). Elle se fera à partir du début février 1999 et ce par courrier envoyé à Josef Winiger, Ortsstrasse 48, D-87662 Kaltental-Blonhofen.

Traduit de l'allemand par François Mathieu

Vera Gerling

Rencontre nantaise

En mai 1998, des étudiants de l'université de Nantes et de l'université Heinrich-Heine de Düsseldorf ont participé à une rencontre sur la traduction littéraire au Centre culturel franco-allemand de Nantes. Lors de cette rencontre, également destinée à renforcer les contacts entre les deux universités jumelées depuis vingt-cinq ans, les seize participants ont travaillé sur la théorie et la pratique de la traduction, encadrés par des traducteurs professionnels et des universitaires. Cela a été aussi l'occasion de comparer les différentes formations à la traduction littéraire proposées par ces deux universités.

Première initiative du genre en Europe, le cursus « Literaturübersetzen » a été créé en 1987 à l'université de Düsseldorf. Sanctionné par un diplôme en deux langues et littératures étrangères, il dispense, simultanément, des cours de théorie et d'histoire de la traduction, ainsi que, bien sûr, des cours de traduction.¹ À Nantes, les étudiants en maîtrise et DEA peuvent choisir l'option « Traductologie », qui associe la théorie et la pratique de la traduction littéraire, et doivent remettre une traduction commentée.

Animé par Claudia Egdorf, traductrice et enseignante à l'université de Düsseldorf, le premier atelier de ces trois journées était consacré aux traductions, effectuées depuis plus d'un siècle, du poème de Charles Baudelaire, « L'albatros ». Si elles apparaissent toujours comme le résultat des capacités et des visées personnelles du traducteur, les traductions sont en

(¹) Pour une description plus complète de cette filière, voir Fritz Nies, « Apprendre le métier à l'université », *TransLittérature* n°10, hiver 1995.

même temps liées à leur temps et aux conditions de réception des œuvres littéraires. À l'époque du romantisme, le style de Baudelaire a fortement déplu. Au XX^e siècle, en revanche, ce type de poésie n'est plus une nouveauté et commence à être évalué différemment. Il n'est donc pas surprenant que la traduction de Stefan George ait marqué une nouvelle étape, et ce même pour la poésie allemande.

Ces réflexions se sont poursuivies avec l'intervention de Herbert Holl, maître de conférences, et l'un des responsables du séminaire de traductologie à Nantes. Il présente les traductions françaises d'une ode de Hölderlin, laquelle a connu maintes transformations de la part de son auteur, entraînant même une variation jusque dans le titre : « Muth des Dichters », « Dichtermuth », « Blödigkeit ». Herbert Holl montre que ce texte en « devenir » se prolonge dans les diverses traductions en langue française ; lui-même est d'ailleurs l'auteur de plusieurs d'entre elles, en collaboration avec son épouse Kza Han, qui assiste à ces journées. La multiplicité des intertextes – des diverses versions établies par Hölderlin – ne fait que compliquer la tâche du traducteur jusqu'à « l'intraduisible », pour reprendre l'expression de Geneviève Bianquis.

Les deux jours suivants sont consacrés aux travaux pratiques. En présence des traducteurs Yla Margrit von Dach (Paris), Nicole Bary (Paris) et Hans-Joachim Hartstein (Münster), les étudiants proposent leurs traductions de divers extraits du roman, *Le manuscrit*, de l'écrivain suisse Sylviane Chatelain, d'une nouvelle de Christoph Hein, « Die Krücke », et d'une autre de Herta Müller, « Schwarze Flecken ». En ce qui concerne le texte de Sylviane Chatelain, dont la traduction allemande d'Yla von Dach va être prochainement publiée, la problématique centrale réside dans le choix du temps grammatical. Dans l'original, le passé simple n'étant jamais employé, le style oral domine. En allemand, toutefois, l'usage récurrent du parfait reviendrait à réduire ce roman à un texte trop peu littéraire, en dépit de ses incontestables qualités artistiques. La discussion porte aussi sur la tendance de certains traducteurs à rendre la traduction plus liée que l'original, c'est-à-dire à réunir des phrases apparemment trop courtes, avec ajout de mots, alors que chez Sylviane Chatelain ce procédé souligne la situation sans issue dans laquelle se trouve l'héroïne et son sentiment de solitude. Autre sujet débattu : le rôle du traducteur, médiateur entre l'œuvre originale et le lecteur. Pour Yla von Dach, la tâche du traducteur consiste à reproduire non seulement la sensation de sa lecture personnelle, mais aussi une égale quantité de sensations possibles offertes par le texte.

De son côté, Nicole Bary discute la position radicale du traducteur roumain Gabriel Liiceanu affirmant que « le traducteur ne s'adresse pas au lecteur, mais à la langue dans laquelle il traduit » et qu'il veut mettre à l'épreuve – position jugée trop élitiste par plusieurs participants. L'atelier qu'elle anime permet de constater une fois de plus la difficulté de traduire une prose dense, où le style peut être le moyen de caractériser le protagoniste qui raconte son histoire, comme dans le cas de la brève nouvelle de Hein. En revanche, la subtilité réaliste du texte de Herta Müller, qui fait penser à Boris Vian, pose des problèmes très différents. Dans ce cas précis, la langue même se trouve en question et transcende la réalité naturaliste. Décider si les taches noires « forment le plancher », « sont le plancher » ou « se font plancher » suppose une interprétation du texte entier quant à la personnification des objets, la comparaison ou l'identification des faits.

Les contacts entre stagiaires et intervenants ont été fructueux et agrémentés d'événements culturels et culinaires généreusement offerts par l'université de Nantes, celle de Düsseldorf et l'Office franco-allemand pour la jeunesse. Le travail en atelier sur la traduction littéraire a été d'autant plus enrichissant que les étudiants des deux universités formaient un groupe bilingue, où l'on pouvait avoir recours à plusieurs points de vue pour dissiper des doutes concernant l'original ou la traduction. En conclusion, on a pu constater que, malgré les différences de formations, il est tout à fait possible d'établir un échange productif autour d'une activité qui passionne tous les participants.² Non seulement nous avons beaucoup appris ensemble, mais il est souhaitable d'offrir aux étudiants cette possibilité de formation hors du quotidien universitaire, surtout lorsque l'on sait qu'ensuite la traduction professionnelle ne leur laissera guère le temps de souffler.

(²) Sur ce point, voir Irène Kuhn et Sybille Muller: « Des master-classes à l'université ? », *TransLittérature* n°14, hiver 1997.

Philippe Bataillon

Les XV^{es} Assises : un bon cru

On pourra dire des, XV^{es} Assises, comme d'un vin : « C'était une bonne année ». Depuis maintenant huit ans que je viens en Arles, c'est pour moi l'édition où l'intérêt a été soutenu avec le plus de constance, où les tables rondes, dans leur ensemble, ont été préparées et dirigées avec le plus d'efficacité, sans tunnels, sans temps morts, sans fléchissement notable de la qualité des débats. Notons aussi que le « banquet républicain », qui s'est transporté dans la salle du Capitole récemment aménagée et que nous prêtait l'association du Méjan, s'est tenu autour de tables rondes, ce qui est convivial et l'a transformé en seule « table ronde » des Assises, les autres, paradoxalement, ne l'étant pas.

Vendredi 13 novembre, Paolo Toeschi, le nouveau maire d'Arles, nous accueille dans la salle des fêtes de la Mairie en célébrant la culture par le livre, si bien représentée en Arles par le Collège international des traducteurs littéraires (CITL), les Assises et des éditeurs. Il nous parle des efforts de la municipalité dans ce domaine (nous les apprécions). Évoquant la traduction pour l'audiovisuel, sujet pivot de cette année, il la célèbre comme passerelle entre l'image et l'écrit.

Michel Vauzelle, l'ancien maire, nouveau président du Conseil régional, est venu lui aussi nous accueillir ; il souhaite la bienvenue à Jacques Derrida et Jean Rouaud, invités d'honneur de ces XV^{es} Assises. Il nous dit son engagement et celui de la Région pour la culture, dont il souhaite doubler le budget durant son mandat. Il nous annonce que la Région aidera le Collège à continuer l'aménagement de sa bibliothèque et à renouveler son matériel informatique. Il célèbre le métier de traducteur qui donne l'exemple du respect de l'autre et de la main tendue.

Notre présidente, Marie-Claire Pasquier, remercie nos hôtes et nous annonce une participation en hausse, peut-être plus forte qu'en 1993, qui était une année record. Elle passe en revue les activités d'ATLAS et du CITL et nous annonce le thème de la Journée de printemps : « Il était une fois ». Une journée à propos du conte et de sa circulation entre les cultures, avec ateliers et table ronde. Elle introduit la conférence de Jacques Derrida : « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? ».

Comment rendre compte de cette conférence, brillant exposé où l'arborescence de la pensée, des métaphores et des associations à base de concepts subtils, nous emmène sur des chemins où il est facile de se perdre si l'on n'a pas l'esprit aussi agile que le philosophe ? Il nous faudra donc attendre les Actes pour pouvoir nous y plonger à nouveau et en faire une lecture attentive et serrée. D'ici là, voici quelques-unes des richesses « relevées » dans son discours. Pour illustrer son néologisme, plus tout à fait anglais, pas tout à fait français de « *relevant* », Derrida va nous emmener chez Shakespeare où Portia, déguisée en avocat, dit à Shylock pour le faire renoncer à ce qui lui est dû : « Mercy seasons justice », que Derrida nous traduit par « Le pardon relève la justice », relève pour élève, pour tempère, comme l'avait traduit François-Victor Hugo. Il fait aussi le rapport entre « seasons » et assaisonne, relève au sens gustatif. *Relevant*, en anglais : ce qui est à propos, ajusté, approprié. S'appliquant à une traduction : la plus pertinente, adéquate, idiomatique.

Il nous parlera encore de tant de choses ! Entre autres, de « l'économie » de la traduction idéale, où un mot correspond à un mot ; si plusieurs mots n'en représentent qu'un seul, il y a une perte et cette économie de pesée égale se détériore. Jacques Derrida arrive à la conclusion qu'une traduction relevante sera celle qui assure la survie du texte au-delà de la perte de sa chair première, celle qu'à la lecture on pourra oublier. Paradoxe, la meilleure traduction devient transparente. Et le traducteur ?

Animée par Jean-Claude Lebrun, la première table ronde intitulée « Les traducteurs de Jean Rouaud », réunissait, outre l'auteur, Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne), Barbara Wright (Grande-Bretagne). Exemple classique de table ronde auteur-traducteurs, elle nous a tenu en haleine grâce à la préparation efficace de J.C. Lebrun et à la qualité des intervenants.

M. Kaas n'a pas choisi de traduire Rouaud, c'était une proposition d'un éditeur, ce qui ne l'a pas empêché de s'y mettre avec passion et de traduire les quatre livres publiés aux Pays-Bas, avec pour l'œuvre l'avantage d'une

continuité et d'une cohérence. B. Wright et J. Winiger n'ont traduit que le quatrième livre : *Pour vos cadeaux*. A. Bodegard prenait la suite d'un ami et traducteur très brillant, il a dû s'adapter aux traductions déjà existantes. H.P. Lund et A. Bodegard ont eux-mêmes proposé *Les champs d'honneur* à un éditeur, avant que ce livre remporte le prix Goncourt, et ils ont traduit les quatre livres publiés.

J. Rouaud évoque ses relations avec ses traducteurs. Certains s'arrangent sans l'auteur ; d'autres le questionnent, surtout sur les références culturelles, fréquentes dans ses textes ; d'autres encore lui ouvrent des horizons par des questions érudites sur des soi-disant références, qu'il découvre...

Tous les traducteurs parlent de ces références culturelles qu'ils décèlent ou qu'ils pressentent et qui leur posent problème. Quand H.P. Lund trouve : « ce nouveau venu qui cherche Rome en Rome », il lui faut identifier une citation cachée de Du Bellay. Notons au hasard : « peu de chagrin », « mouche du coche », comment rendre compte sans expliquer ? L'ambiance très catholique de la Bretagne de J. Rouaud est difficile à faire comprendre dans les pays de tradition protestante. Citons d'autres difficultés : le football (B. Wright a dû consulter son plombier et certains intellectuels, qui cachaient bien leur jeu), le système scolaire français, les Trente glorieuses... Le passage d'une langue romane à une langue germanique n'est pas chose simple et les traducteurs dans ces langues ont des difficultés avec la musique du texte français à cause de la structure différente des phrases. A. Bodegard note la difficulté que présentent les pronoms personnels, chaque livre de Rouaud ayant le sien, du début à la fin. J. Rouaud dit que sa traductrice japonaise a dû choisir, entre plusieurs « je » possibles, celui qu'emploie un jeune garçon de milieu modeste ! J. Winiger évoque la difficulté que posent certaines articulations comme : au point que, de sorte que. Ces pivots n'existent pas en allemand, ce qui l'oblige à un travail difficile sur le rythme du texte. Une question dans la salle interrogera les traducteurs sur l'obligation éventuelle de couper une phrase en deux. Pour J. Winiger ce ne peut être qu'un dernier recours. J. Rouaud, lui, pense que ce n'est pas si grave.

Les romans de Rouaud ont été très bien reçus par la critique dans les pays de traduction, même en Angleterre où le public montre une grande indifférence aux œuvres traduites. *Les champs d'honneur* ont été traduits en 25 langues, les deux livres suivants en 12 langues. La diffusion des *Champs d'honneur* a partout été plus forte que celle des autres livres (de 2 à 8 fois) : par rapport aux diffusions habituelles dans chaque pays, il y a bien eu un

« effet Goncourt ». En conclusion, J.C. Lebrun situe Jean Rouaud dans le sillage de Claude Simon, par le thème de la guerre et par la localisation des récits dans des lieux resserrés.

Le samedi 14 novembre commence par une séance consacrée aux « Réseaux européens de traducteurs littéraires ». Animée par Marie-Françoise Cachin, elle réunit des directeurs de collèges, des responsables de centres de formation, ainsi que des responsables d'associations : Peter Bergsma (Pays-Bas), Claude Bleton (France), Peter Bush (Grande-Bretagne), Ros Schwartz (Grande-Bretagne), Maria Solana (Espagne), Catherine Vélissaris (Grèce).

M.F. Cachin fait un point sur les réseaux existants (associations, collèges, formations) et sur les projets de fédération ou de coordination qui semblent nécessaires pour négocier utilement avec les institutions européennes. Il y a en effet urgence à faire reconnaître la traduction littéraire en tant que telle à ce niveau : elle est absente du futur plan cadre du Conseil de l'Europe. Après l'achèvement du projet Ariane, le programme de la Commission européenne pour 2000-2004 ignore pratiquement la traduction littéraire qui n'est plus considérée comme une priorité. La Commission préférant avoir affaire à de gros dossiers, plus faciles à gérer, il semblerait judicieux de fédérer toutes les activités autour de la traduction : collèges, associations, lieux d'enseignement, pour présenter des projets communs et des demandes de crédits globales, ce qui suppose la création d'une structure commune de gestion et de répartition. Les réunions comme celle d'Athènes en juin 1998, de Norwich en janvier 1999 et d'Arles, avant ces Assises, sont destinées à travailler en ce sens.

De la salle viendront diverses suggestions : organiser de gros colloques afin d'être « visibles ». Organiser des groupes de pression nationaux sur les divers ministres de la Culture afin de faire remonter certaines revendications jusqu'à Bruxelles. Travailler sur les nouveaux supports, là où il y a de l'argent disponible. Organiser des ateliers de traduction avec des bibliothécaires, des journalistes, pour les sensibiliser à notre métier.

L'après-midi, retour à la salle du Capitole, où Gerald Stieg nous propose une conférence sur « Une lettre de Rilke à son traducteur ». Il s'agit de notes envoyées par Rilke à Maurice Betz à propos de la traduction des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Ces feuillets, retrouvés dans l'héritage de M. Betz, avaient été évoqués par lui dans ses souvenirs, où il reprenait à son compte certains conseils de Rilke sans être très explicite sur les interventions de ce dernier. La comparaison des feuillets et des souvenirs est significative.

Elle permet à G. Stieg de camper un portrait de Rilke critique de son traducteur. Pourtant, malgré leurs échanges et les conversations qu'ils ont eues ensemble lors d'un séjour de Betz chez Rilke, la relecture de la traduction n'a pas été jusqu'au bout. Certaines fautes n'ont pas été reconnues ni corrigées. Néanmoins, l'intervention massive de Rilke sauve Betz du naufrage. G. Stieg nous montre aussi avec quelles précautions il faut prendre la légende de la traduction de Betz « autorisée » par Rilke.

Il faut remercier Rémy Lambrechts d'avoir organisé et animé si efficacement la deuxième table ronde des Assises, « Audiovisuel : traduire au fil des images », d'avoir trouvé pour y participer des professionnels de la traduction pour le doublage, le sous-titrage et le « voice-over » qui nous ont bien fait comprendre la structure et les impératifs de leur travail.

Depuis six ans, l'ATLF s'est ouverte aux traducteurs pour l'audiovisuel. Comme l'explique Rémy Lambrechts, la traduction pour le doublage s'apparente au théâtre du fait de l'oralité et de l'apport final du comédien. Le sous-titrage est un autre exercice qui comporte la compression du texte premier et sa réduction à l'essentiel, du fait de contraintes de durée. L'image sert de support au texte par sa présence, par le rythme du montage et par ce qu'elle donne à comprendre. En tout cas, doublage et sous-titrage sont perçus au rythme du film : impossible de revenir en arrière dans la vision normale d'un film.

Jacqueline Cohen défend le doublage, son domaine, qui peut être de qualité à condition d'avoir du temps, et du talent. Elle a, entre autres, traduit pour le doublage treize films de Woody Allen. Outre une cassette vidéo du film original, le traducteur reçoit une bande perforée au format du film, la bande mère, où sur une moitié ont été reportés les textes détectés sur la bande son originale et des indications de place des labiales, des ouvertures et fermetures de bouche. Sur l'autre moitié, il inscrira sa traduction qui doit se couler dans le rythme de l'original, n'être ni en avance ni en retard, se synchroniser au plus près possible. Le texte français sera vérifié puis inscrit seul sur une bande analogue à la première pour guider l'acteur dans l'auditorium de doublage. Le comédien qui dira ce texte sera un second traducteur du texte de l'adaptation.

Paul Memmi expose avec talent les contraintes et les possibilités du sous-titrage. Il y a une contrainte de base : la capacité d'inscrire des caractères sur une image de film (de 40 caractères pour du 70 mm à 18 pour du 16 mm). Autres contraintes : un spectateur ne peut lire que 15 caractères par seconde ; le sous-titre ne doit pas durer plus que la longueur du plan où

il va s'inscrire. Résultat : il faut « économiser » environ 30 pour cent sur le texte d'origine, parfois jusqu'à 50 pour cent, tout en respectant le rythme du montage. Le traducteur pour le sous-titrage part de la même bande mère que celui pour le doublage. La liste des recommandations de P. Memmi est longue : éliminer les mots non significatifs, les redites inutiles, les coordinations et les articulations (bon usage de la ponctuation), les propositions indirectes et passives, les formes syntaxiques longues (adverbes), les formes savantes, les mots de la langue originale connus du spectateur, les noms propres déjà connus. Ne pas céder pour autant au style télégraphique : une phrase bien conçue se lit plus vite. Cette exigence de concision est difficile à atteindre, il faut utiliser le fait que le son et l'image sont omniprésents et fournissent le contexte de la traduction ; se rappeler que le spectateur « traduit » le film aidé par la béquille du sous-titrage, et donc ménager sa position critique.

Didier Beudet présente la traduction pour les documentaires qui, aujourd'hui, outre les données qu'ils transmettent, sont capables de poésie et de qualités esthétiques. C'est un genre riche, mais un parent pauvre du cinéma. Selon le film, ou la partie du film, on choisit de sous-titrer, de doubler ou de traduire tout en gardant en arrière-plan la voix originale (voice-over) afin de conserver le lien avec la réalité, si important dans le documentaire. Les contraintes sont les mêmes que pour la fiction avec, en plus, le fait que sur une image de télévision, on peut inscrire moins de caractères que sur une image de film.

Isabelle Zaborowski expose la politique de La Sept Arte en matière de versions françaises. Le sous-titrage ou le doublage ou le voice-over est choisi en fonction du public visé, de l'heure de diffusion et de la valeur de l'œuvre. Arte reste vigilant sur la qualité et la fidélité des traductions pour garder un rapport de confiance avec les téléspectateurs. Le sous-titre sera réservé au théâtre, à l'opéra, au documentaire de création (avec éventuellement voice-over), aux films hors prime time. Le doublage est utilisé pour les fictions en prime time. La Sept Arte défend, par souci de fidélité aux œuvres, une adaptation française de qualité.

Cette deuxième journée s'achève sur la traditionnelle proclamation des prix de traduction qui, cette année, distinguent Jean-Philippe Mathieu (Halpérine-Kaminsky « Découverte »), André Markowicz (Halpérine-Kaminsky « Consécration »), Michel Chandeigne (Nelly-Sachs et Gulbenkian). Vient ensuite le tour des futurs talents, avec la remise des prix Atlas-Junior. Les élèves de l'École de musique d'Arles, présentés par

monsieur Villermey, leur directeur, donnent, en intermède et en conclusion, des exécutions musicales de qualité. Nous écoutons avec grand plaisir des musiques pour guitare flamenca, harpe, saxophone, clarinette, en solo et en duo, de compositeurs aussi différents que Jean-Sébastien Bach et Jacques Ibert.

Le dimanche 15 au matin, nous assistons à l'enregistrement public de *Staccato*, qui sera diffusé le lendemain sur France-Culture. L'émission d'Antoine Spire et Julie Clarini porte sur les deux thèmes principaux des Assises : traduire Jean Rouaud et traduire au fil des images. Puis, invités à s'expliquer sur la position d'écrivain et traducteur, Michel Volkovitch et Rosie Delpuech nous disent comment ils passent d'une écriture à l'autre, comment celles-ci se soutiennent mutuellement.

La table ronde de l'ATLF est consacrée aux « conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel ». Catherine Weinzorn, qui l'anime, explique que les conditions juridiques de l'exercice de la profession (AGESSA et fiscalité) sont semblables à celles du traducteur pour l'édition. Cependant, la commande donne lieu à une rémunération qui constitue un minimum garanti de droits d'auteur, et non un à-valor amorti par les droits de diffusion. De ce fait, et du fait aussi de la multiplicité des diffuseurs, les sociétés de collecte et de répartition de droits (la SACEM pour le sous-titrage et la SCAM pour le doublage) jouent un rôle essentiel. À elles seules, les chaînes hertziennes françaises diffusent, chaque année, 21 000 heures de programmes étrangers (13 000 d'Europe, 8 000 du reste du monde) qui demandent une forme ou une autre de traduction. Les chaînes câblées et par satellite augmentent encore la demande laquelle, il est vrai, tend à se stabiliser du fait des rediffusions.

Valérie Julia et Jean-Louis Sarthou, tous deux traducteurs, évoquent ensuite la complexité de leur situation dans le maquis du système des cessions de droits à divers diffuseurs sur différents supports pour une même œuvre. Les diffuseurs confient des blocs de programmes à traduire à des intermédiaires qui traitent avec les traducteurs et sont un obstacle entre le donneur d'ordres premier et le traducteur, si bien qu'il est difficile de négocier des prix et des délais compatibles avec un travail approfondi. Une grande responsabilité pèse pourtant sur le traducteur, car les œuvres sont vues par un vaste public.

Représentant le SNAC (Syndicat national des auteurs et des compositeurs), Emmanuel de Rengervé dresse un panorama précis et donne quelques conseils aux aspirants traducteurs pour le secteur audiovisuel.

Entre 150 et 250 auteurs vivent de la traduction pour l'image, autant en vivent en partie, ce qui représente entre 300 et 500 personnes, dont 20 à 30 pour le cinéma (domaine des professionnels confirmés), le reste pour l'audiovisuel. Cent soixante-dix entreprises (dont 20 importantes) commandent du travail : laboratoires, studios de doublage et post-syncho, télédiffuseurs, entreprises de sous-titrage et de voice-over, d'où un éclatement important du secteur. Une version française est la propriété de celui qui l'a commandée et l'on peut avoir plusieurs versions du même original. Il faut donc avertir les sociétés de répartition de l'existence des versions françaises et y être inscrit pour récupérer ses droits de diffusion. La France, la Belgique et la Suisse sont les seuls pays où le traducteur pour l'image est considéré comme un auteur. Si votre doublage passe au Canada, vous ne percevrez pas de droits ; en Afrique c'est selon !

Bien des difficultés viennent de ce que, à part avec quelques majors de cinéma, on traite avec des intermédiaires qui ne sont pas possesseurs des droits. Le lien direct est rare. Il faut éviter deux pièges majeurs : signer des contrats illicites avec cession des droits contre un forfait, se laisser imposer un co-auteur qui percevra la moitié des droits de diffusion.

À la commande, le SNAC recommande les tarifs suivants. Pour le doublage : cinéma : 1 980 F la bobine de dix minutes ; télévision : 1 500 F les dix minutes, ou 150 F la minute. Pour le voice-over : 200 F la page standard de 1 500 signes. Pour le sous-titrage : cinéma : 21 F le sous titre ; télévision : 16 F le sous-titre. Les droits de diffusion varient en fonction de la chaîne, de la nature de l'oeuvre, de l'heure de diffusion. La multiplicité des intermédiaires opacifie le système et rend toute réglementation du métier difficile. On voit se créer un système à deux vitesses, si ce n'est plus, d'où une dégradation des conditions matérielles.

Tout en ayant compris que la vie est dure, nous ne savons pas si l'on gagne bien sa vie en travaillant pour l'image ; aucun intervenant n'a donné d'exemples précis et globaux de ce que rapporte au traducteur une oeuvre diffusée.

Autre temps fort des Assises, les ateliers, répartis sur deux demi-journées et auxquels se presse un public nombreux et fervent.

Marilène Raiola, qui anime celui d'italien, fait une très longue et passionnante présentation du portrait de Mussolini par Piero Gobetti, titré de son ouvrage *La rivoluzione liberale*. Écrivain politique, antifasciste, mais aussi animateur surdoué de plusieurs revues, Gobetti donne au concept de « libéralisme », qu'il considère comme la doctrine de la modernité, un

contenu original : la coexistence de l'industrialisation et de la lutte des classes. Après sa mort prématurée en exil, il sera le maître à penser des résistants au fascisme dispersés en Europe. Passionnés mais à court de temps, nous n'avancions pas beaucoup dans le travail sur le texte proprement dit où se rencontrent les échos de l'exposé initial.

À l'atelier d'écriture, Pierre Furlan fait travailler les participants avec des méthodes voisines de celles de l'Oulipo : réécriture d'un texte sans la voyelle e (voir Perec), écrire une lettre personnelle sans « je », se présenter soi-même sous forme d'une recette de cuisine, écrire un texte à base d'oppositions binaires, en choisissant son camp. Tout le monde s'amuse beaucoup.

Deux ateliers sont consacrés à la traduction pour l'audiovisuel. Brigitte Hansen expose les contraintes du sous-titrage (longueur maximale, lisibilité, ne pas chevaucher un changement de plan, etc.) et propose un premier exercice sur un extrait de *La Splendeur des Amberson*, puis un second, beaucoup plus corsé, sur un passage d'une série américaine (montage haché, tout le monde parle en même temps, jeux de mots incessants, etc.). Le lendemain, Rémy Lambrechts présente un documentaire très pince sans rire, typiquement anglais : des VRP interviewés au sujet de leur voiture de société. L'atelier porte essentiellement sur le travail préalable à la traduction proprement dite : mode de traitement, vérification du texte, détermination des partis-pris.

Toujours en anglais, mais dans un genre très différent, Jean Guiloineau propose à la sagacité de ses collègues deux courts paragraphes, l'un situé au début, l'autre vers la fin, du dernier roman de Toni Morrison qu'il a traduit : *Paradise*. Il évoque l'une des difficultés qu'il a rencontrées : le langage des personnages qui ne parlent pas un « black English » conventionnel, mais quelque chose qui s'apparenterait à une langue des banlieues, type « beur », et pour laquelle, dit-il, ses origines paysannes l'ont beaucoup aidé.

J'avais le plaisir d'animer l'atelier d'espagnol. Nous y avons passé un agréable moment autour des ironies d'une nouvelle de Muñoz Molina. Nous nous sommes arrêtés sur les à-peu-près d'un des personnages qui, en espagnol, sont toujours compréhensibles et proviennent du changement d'une seule lettre dans le mot fautif ou l'expression détournée. Cette économie n'est pas le moindre problème que pose le passage au français

Le malāyalam est la langue du Kérala, province du sud-ouest de l'Inde, à peine plus étendue que la Bretagne, et peuplée de vingt-six millions

d'habitants. Après avoir donné un bref aperçu des mécanismes de la langue, Dominique Vitalyos lit un extrait d'un livre intitulé *Matilukal (Les murs)*, de Vaikkam Muhammad' Basir, et en fait entendre les sons, allant du tintement de clochette aux échos les plus graves du gong, en passant par le roucoulement de la tourterelle. Langue agglomérante de la famille dravidienne, le malāyalam exige une diction à la fois précise et véloce. Guidés par une translittération et une traduction littérale parallèles, le groupe a encore le temps d'aborder la traduction du premier paragraphe. Ce n'est qu'au prix d'une gymnastique mentale assez compliquée que les participants commencent à soulever le voile de l'exotisme pour s'approcher du sens.

L'atelier Jacques Derrida s'apparentait plutôt, par son format et son propos, à une table ronde. Jacques Derrida était entouré de neuf de ses traducteurs qui, le plus souvent, sont eux-mêmes également philosophes ou professeurs de littérature dans leur pays : Peggy Kamuf qui avait coordonné l'ensemble des interventions était venue de Californie, Michael Naas de Chicago, Cristina de Peretti et Paco Vidarte de Madrid. David Wills (d'origine néo-zélandaise) et Jeffrey Bennington sont anglais, Vangelis Bitsoris est grec. Il y avait aussi un traducteur russe, Micha Maïatski, et une jeune femme lettonne, Astra Skrabna. Le travail porta sur le texte publié dans *Points de suspension* (Galilée, 1992), « Che cos'è la poesia ? » Jacques Derrida s'expliqua brièvement sur la genèse du texte et la raison du titre en italien. Les interventions très libres des uns et des autres portèrent sur des points en rapport avec le thème de la traduction. En point d'orgue, les intervenants lurent chacun une ou deux phrases de leur cru inspirées, à Arles même, par « Qu'est-ce que la poésie ? »

Impossible d'assister à tout : je ne connaîtrai des deux ateliers d'allemand – animés respectivement par Denise Modigliani et Erika Tophoven sur un passage de Theodor Fontane, et Jean-Yves Masson sur un texte théâtral de Hugo von Hofmannstahl – que par les commentaires favorables des participants.

Les traditions se perdent qui veulent que les Assises s'ouvrent avec le soleil et se terminent avec la pluie. Tout au long de ces trois jours, il a fait froid et nous n'avons guère fréquenté les terrasses des cafés, d'habitude si accueillantes. Peut-être l'assiduité aux séances s'en est-elle trouvée accrue.

Une profession vulnérable

Arturo Rodríguez Morató

La problemática profesional de los escritores y traductores.

Una visión sociológica

ACEC, Barcelone, 1997

L'auteur de cette enquête, professeur à l'université autonome de Barcelone, a pour spécialité la sociologie de la culture et des arts. Sa dernière publication (*Les compositeurs espagnols. Une analyse sociologique*, Madrid, 1996) a incité l'Association collégiale des écrivains de Catalogne (ACEC), avec le concours du Centre espagnol des droits reprographiques (CEDRO), à lui confier une étude du même type sur les conditions de travail des écrivains et traducteurs en Espagne et les problèmes (aigus) qu'ils rencontrent. Cette étude a pour objet de fournir aux acteurs concernés des éléments objectifs et une base sociologique sérieuse qui leur permettront de défendre « arguments en mains » les droits moraux et patrimoniaux des auteurs fort malmenés en Espagne, ainsi que d'analyser l'impact réel de la loi sur la Propriété intellectuelle (entrée en vigueur en 1987, mais loin d'être appliquée correctement) et de tenter de mettre un terme à une situation aussi injuste qu'illégale – ou tout au moins de la corriger.

Dans un précédent numéro de *TransLittérature**, Manuel Serrat Crespo se référait d'ailleurs à cette étude et brossait de la situation éditoriale en Espagne un tableau assez noir – amplement confirmé ici. Malgré les problèmes que nous pouvons connaître en France, le lecteur français est effaré par le nombre de cas cités illustrant les relations éminemment conflictuelles qui existent entre les « auteurs » (écrivains et traducteurs) et les éditeurs : absence de contrat, non-respect des engagements écrits quand

(*)Manuel Serrat Crespo, « Traduire en Espagne », *TransLittérature* n°15, été 1998.

il y en a, défaut quasi généralisé d'informations sur les tirages et les ventes, sans parler des tarifs pratiqués et autres conditions de travail assez déplorables, déjà exposés dans l'article cité ci-dessus.

L'échantillon étudié par l'auteur (une grande partie des écrivains et traducteurs travaillant en Catalogne) n'est certes pas exhaustif, mais il est considéré comme largement représentatif de la situation espagnole. Et le taux très élevé de réponses aux entretiens sollicités et aux questionnaires envoyés (84 % pour les écrivains, 67 % pour les traducteurs), traduit fort bien d'après lui l'acuité du malaise ressenti dans ce secteur de la création. Pour attester de « l'excellent niveau d'information obtenu », il se réfère aux résultats recueillis dans d'autres enquêtes similaires (46 % par la *Authors' Guild* aux USA en 1981, 33 % par l'ATLF en 1983 – résultat donné par Nathalie Heinrich dans « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, XXV, 1984). Ce dernier article est d'ailleurs mentionné à titre comparatif dans tous les passages spécifiquement consacrés aux traducteurs, y compris pour les tarifs, ce qui accroît encore l'impression assez déconcertante que nos collègues espagnols accusent un douloureux retard de près de quinze ans sur les batailles qui ont été menées en France, et démontre par là même le chemin important parcouru chez nous.

Cela dit, après avoir établi un « état des lieux » très détaillé (profil sociologique des écrivains et traducteurs, « poids du professionnalisme » plus important chez les traducteurs (qui sont 36 % à exercer une autre occupation, contre 62 % des écrivains, ce qui, comme partout ailleurs, accroît leur dépendance financière et économique par rapport aux éditeurs et les rend encore plus vulnérables), l'auteur analyse leur multiplicité professionnelle. La diversité des profils tient naturellement aux langues traduites (en 1988, 84 % des livres traduits en Espagne l'étaient de l'anglais et du français, avec une domination de plus en plus écrasante de l'anglais ; 43 % des traducteurs espagnols traduisent exclusivement l'une de ces deux langues, 21 % une langue moins répandue, 36 % sont « multilingues », le professionnalisme variant selon les cas), aux domaines traduits (large prédominance de la fiction, des essais et des ouvrages universitaires), au nombre de traductions publiées et à la part de traductions non littéraires.

Enfin, dans la « problématique professionnelle des traducteurs », l'auteur décrit des conditions de travail plus dures, des problèmes plus aigus et des manquements plus généralisés que pour les écrivains. Cela viendrait principalement du fait que les éditeurs, en dépit de beaux discours de principe, gardent une conception « technique » de la traduction – vue non comme quelque chose d'unique (une œuvre d'auteur), mais davantage

comme un produit « générique ». Il en découle des rapports d'employeur à employé, une assimilation qui se produit en outre sur un marché « extraordinairement favorable » à l'éditeur et où les rapports de force sont totalement déséquilibrés : importance du « réservoir » de traducteurs disponibles, renforcée par la totale liberté d'accès à la profession et la concurrence parfois déloyale de traducteurs exerçant un autre métier, donc susceptibles d'accepter des tarifs inférieurs à « ce qui devrait être considéré comme normal ». D'où le « malaise » des traducteurs espagnols (un chapitre entier y est consacré), dont 36,6 % et 17,8 % connaissent respectivement de « graves problèmes » ou « quelques problèmes » pour être payés, contre 42,6 % « sans problèmes ». Seuls 13 % d'entre eux reçoivent régulièrement des relevés de comptes, contre 45 % irrégulièrement et 42 % jamais ; 27 % seulement signent un contrat dans 100 % des cas, et 34 % en signent un dans moins de 10 % des cas. Comment s'étonner, alors, que 3 % seulement des traducteurs se disent très satisfaits de leurs éditeurs (contre 16 % d'écrivains), 25 % « plutôt insatisfaits » et 18 % « assez ou très insatisfaits » ?

Outre leur rémunération et la question des contrats, les sources d'insatisfaction des traducteurs viennent aussi de « l'attention portée à leur travail » – domaine qualitatif (conseils, corrections) où ils s'estiment « considérablement moins bien traités » que les écrivains. Un domaine qui illustre par ailleurs (comme sur d'autres plans, mais il est impossible d'entrer dans tous les détails de cette étude – et ce n'est certainement pas propre à l'Espagne), le traitement « paradoxal » accordé à des traducteurs occasionnels (spécialistes de renom, non professionnels), souvent beaucoup plus satisfaits de leur sort que les traducteurs à plein temps... De même que, contrairement aux écrivains, plus un traducteur possède un haut niveau de compétence, et plus il fait de la traduction littéraire son « métier », moins il est satisfait (à juste titre) des conditions qui lui sont faites.

En conclusion, l'auteur préconise les mesures suivantes : 1) fixation consensuelle pour la traduction de tarifs minima que les éditeurs considéreront comme obligatoires ; 2) création d'un mécanisme indépendant de contrôle des tirages éditoriaux ; 3) nomination consensuelle par les groupements d'éditeurs et les associations d'auteurs d'arbitres indépendants, expressément mandatés par les deux parties pour régler leurs différends... tout en sachant que le chemin à parcourir, ainsi que cette étude le met en lumière, est « considérable » !

Marie-José Lamorlette

Nationalité : frontalier

Marion Graf (sous la direction de)
L'écrivain et son traducteur, en Suisse et en Europe
Éditions Zoé, Genève, 1998

« Singes, caniches, perroquets, papillons, traîtres, esclaves, contrebandiers ou funambules, mimes ou musiciens, traîne-misère ou poules de luxe, misanthropes ou misentropes, anthropophages ou sadomasochistes, ascètes, amoureux fervents ou lucides linguistes : mais qui sont les traducteurs littéraires ? Voici un livre pour les rencontrer, un hommage à cette profession méconnue. »

C'est par cet inventaire des opinions exprimées par les uns ou les autres que s'ouvre cet ouvrage riche, original, bien présenté, et passionnant pour le héros lui-même à qui il est rendu hommage : le traducteur littéraire. Marion Graf, traductrice du russe et de l'allemand, qui a dirigé l'entreprise, cite Pouchkine, qui appelle les traducteurs les « chevaux de trait de la culture », et Borges, qui parle du « modeste mystère » de la traduction. Elle intitule son avant-propos : « Nationalité : frontalier ». On ne saurait mieux dire. C'est vrai métaphoriquement et parfois, surtout en Suisse, pays quadrilingue, littéralement. On trouve dans le livre une expérience exemplaire : celle de Félix Philipp Ingold, qui vit à Zurich, qui écrit en allemand, qui a traduit Edmond Jabès, Boris Pasternak, Ossip Mandelstam et Joseph Brodsky. Il raconte comment, enfant, sa langue « maternelle », la première langue qu'il *parle*, est le dialecte *local* de sa mère venue habiter Bâle seulement quand elle s'est mariée. Il apprend ensuite à parler la langue de son père, le dialecte bâlois, devenant ainsi « bilingue ». Il découvre très vite qu'à l'intérieur même du dialecte bâlois, il faut distinguer Bâle-Ville et Bâle-Campagne et aussi, à l'intérieur de la ville, Petit-Bâle et Grand-Bâle. « C'est justement, dit-il, parce que les différences étaient si *petites* qu'il fallait une attention particulière pour les remarquer et les observer. » Le

Hochdeutsch, qu'il apprendra à l'école, est pour lui la première langue étrangère, une langue savante, écrite, pratiquement une langue morte. Et il l'entend pour la première fois comme langue « vivante » lorsqu'il l'entend parlée par de jeunes Allemands affamés, à la fin de la guerre, de l'autre côté d'un réseau de barbelés qui représente la frontière. « Devant ces barbelés, censés empêcher la relation entre nous-mêmes et l'étranger, j'ai vécu la scène primitive de la traduction. » Un peu plus loin, il dit que la culture allemande et la langue allemande sont restées pour lui « quelque chose qui vient de l'autre côté, qui est à mesure égale familier et étranger, qu'on ne peut atteindre ou posséder sans passer la frontière, donc sans traduire ».

Un reportage photographique d'Yvonne Böhler accompagne les textes. On y voit l'écrivain-et-son-traducteur (ou, pourquoi pas, le traducteur-et-son-écrivain) dans différentes postures d'amicale complicité : mêmes lunettes, même sourire et même cravate pour Bernard Lhortolary et Bernhard Schlink. Christian Viredaz portant Alberto Nessi sur ses épaules, Gilbert Musy et Jürg Schubiger jouant les équilibristes dans la neige, Ursula Gaillard et Peter Bichsel sur une même bicyclette, Ahmed al-Dosari et Sylviane Dupuis sous un même parapluie – c'est le traducteur qui tient le parapluie.

Témoignages, entretiens, passionnants échanges de lettres sur la traduction (commandées expressément pour cet ouvrage) nous font découvrir des amis, des frères, nous font retrouver l'écho de nos préoccupations, de nos réflexions, et nous ouvrent aussi les yeux sur une Suisse bien différente de la Suisse stéréotypée (conservatrice, protectionniste, repliée sur elle-même) que nous croyions connaître. Au hasard des rencontres : Ilma Rakusa, qui travaille à Zurich, est née en Tchécoslovaquie et a passé son enfance à Budapest, Ljubliana et Trieste. Elle traduit du français (Marguerite Duras), du serbo-croate (Danilo Kis), du russe (Marina Tsvetaïeva), du hongrois (Imre Kertész). Elle échange des lettres avec Christina Viragh, née à Budapest, qui a émigré en Suisse en 1960, vit aujourd'hui à Rome et traduit en allemand Julien Green et André Gide. Fabio Pusterla, qui vit à Lugano, a traduit en italien Philippe Jaccottet. Il échange des lettres avec Massimo Raffaeli, qui a traduit en italien Zola, Céline, Genet, Crevel, Artaud et Boris Vian. Voilà des gens qu'il faut inviter d'urgence aux Assises d'Arles.

Citons encore, dans le désordre, pour donner un aperçu de cette malle aux trésors : dans le chapitre « Écrivain et traducteur : un dialogue », un précieux dossier, « En traduisant "Dunja", lettres et variantes », qui nous

montre, à l'aide de facsimilés, la collaboration entre Giuseppe Ungaretti, auteur du poème, et son traducteur Philippe Jaccottet – dossier qui comprend également le poème original et sa version française définitive. Dans le chapitre « La traduction infinie », un entretien avec Yves Bonnefoy, par Marion Graf : « Traduire Shakespeare pour le théâtre ». Et puis quatre vers de Rilke (extraits de la *Première Élégie à Duino*), « d'une traduction à l'autre » : douze traductions différentes de ces quatre vers, de celle de Maurice Betz en 1941, à celle de Jean-Yves Masson en 1996, en passant par Arnel Guerne, François-René Daillie et Marc de Launay. Très instructif. Dans le chapitre « Domaines spécialisés », un article de Gilbert Musy, « Traduire pour la scène », et un article d'Isabelle Rüf qui rejoint les préoccupations des Assises 1998 : « Les sous-titreurs de films, passeurs de l'ombre ». Terminons, pour le plaisir, par la citation d'Ossip Mandelstam mise en épigraphe de ce chapitre : « La qualité des traducteurs est un indice infaillible du niveau culturel d'un pays. Aussi révélateur que l'usage du savon ou le taux d'alphabétisation ».

Marie-Claire Pasquier

Une Zazie « poor lay Zanglay » ?

Palimpsestes

Revue du Centre de recherches en traduction
et stylistique comparée de l'anglais et du français
Presses de la Sorbonne nouvelle, n° 10, 1996

Nombreuses et variées ont été les interventions qui se sont succédées lors du colloque organisé par le Centre de recherches en traduction et stylistique comparée du français et de l'anglais autour du thème « Niveaux de langue et registres de traduction », les 17 et 18 juin 1994 à l'université de Paris III. À vrai dire, au moment où les actes de ce colloque sont publiés dans *Palimpsestes*, chaque intervention pourrait faire l'objet d'un article séparé et mérite d'être passée en revue, mais Michel Paillard s'est fort bien acquitté de cette dernière tâche dans le compte rendu publié dans un précédent numéro de *TransLittérature*¹. Tâche moins fastidieuse et plus agréable, j'ai choisi de m'arrêter sur la communication qui m'a le plus inspirée, celle de Carol Sanders de l'université du Surrey, intitulée « Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ? : Translating Queneau's *français parlé* in *Zazie dans le métro* and *Le Chiendent* ».

Il ne m'était jamais venu à l'idée que l'on puisse s'attaquer à une traduction anglaise des écrits de Raymond Queneau, sans doute parce que je les lisais déjà comme une traduction écrite de la langue orale et familière. Les passages que Carol Sanders propose à la réflexion sont à cet égard tout à fait représentatifs : ce qui fait toute la saveur des premières pages de *Zazie dans le métro* et des pages 205-206 du *Chiendent* (Paris, Gallimard, 1933), c'est la densité d'expressions familières particulièrement hautes en couleurs,

(¹) Cf. Michel Paillard, « Traduction, registres, écriture », *TransLittérature* n°8, hiver 1994.

d'élisions et d'agglutinations destinées à rendre le phrasé oral et populaire propre aux personnages de Queneau. Les passages qui nous sont donnés à lire semblent tout à fait authentiques et pourtant jamais on n'entendrait une concentration lexicale et syntaxique aussi désopilante au café du commerce parisien ni dans les campagnes françaises les plus reculées. Si authentique qu'elle puisse paraître, cette langue parlée est non seulement le produit d'un travail de retranscription mais aussi le résultat d'une entreprise de transformation et d'enrichissement du matériau linguistique utilisé. Transcription et recréation, un véritable travail de traducteur, en somme.

Dès le début de sa communication, Carol Sanders signale cette qualité ambiguë de la prose de Queneau (« an at once authentic and highly self-conscious use of colloquial French ») qui rend la traduction en anglais si difficile. Prenant pour exemple la première phrase de *Zazie dans le métro* (« doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé »), elle fait remarquer que la morphologie et la syntaxe familières françaises n'ont pas d'équivalent en anglais. Confronté à ce genre de problème, le traducteur a généralement recours à des stratégies de compensation sur le plan lexical. Mais Carol Sanders souligne la pauvreté relative des ressources lexicales de l'anglais familier par rapport au français. Ainsi, à des mots très familiers comme « tarin » ou « foireux » correspondent, avec une déperdition d'intensité, des termes anglais familiers tels que « hooter », « boko » ou « beak ». Les traducteurs anglais² et américains³ de *Zazie dans le métro* ont donc inventé une autre stratégie, qui consiste à appliquer à l'anglais les procédés d'agglutination et de condensation mis en œuvre par Queneau : « Howcanaystinksotho, wondered Gabriel » pour la traduction américaine et « Holifart watastink, thinks Gabriel, exasperated » pour la traduction anglaise.

Carol Sanders estime que ces traductions sont une réussite dans la mesure où elles parviennent à produire le même effet de style que l'original, qui nous conduit à lire autrement et à repenser la nature de la langue utilisée et du roman lui-même. Mais elle regrette que ces énoncés, en particulier le premier, ne constituent pas une représentation authentique de l'anglais parlé et elle suggère une traduction plus novatrice qui, au lieu de reproduire des caractéristiques propres au français parlé, se nourrirait d'expressions populaires anglaises ou américaines, comme « ain't » pour « chuis pas » ou

(²) Barbara Wright, Londres, Calder, 1960, 1982.

(³) Akbar del Piombo et Eric Kahane, Paris, The Olympia Press, 1959.

encore « *Cmon, Mama* » pour rendre la nasalisation geignarde de « *manman* ». Si l'on se souvient des remarques de Carol Sanders concernant la relative pauvreté de la langue orale familière anglaise par rapport à l'étendue de ce registre en français, cette nouvelle traduction devra puiser dans les ressources lexicales de l'anglais ou de l'américain populaire et des parlers régionaux. Selon Carol Sanders, la dimension sociale et régionale introduite par des expressions du cockney, par exemple, correspondrait à la saveur particulière de la gouaille populaire et typiquement parisienne de *Zazie*. Ce choix radical et audacieux correspondrait aussi à la tâche entreprise par Queneau : une défense et illustration de la langue parlée.

Cependant, on peut se demander si une telle stratégie ne conduirait pas à « déshexagonaliser » la prose de Queneau. Ce serait escamoter la dimension parisienne de ce texte, qu'un lecteur anglophone apprécierait sans doute. Mais comment la conserver tout en utilisant une langue anglaise authentiquement familière ? Raymond Queneau a lui-même jeté des passerelles entre les deux langues dans ses *Exercices de style*. À des fins ludiques, il y décrit la fameuse scène de l'autobus en transcrivant scrupuleusement un français parlé avec un fort accent anglais, c'est la version intitulée « *Poor lay Zanglay* », page 129 (Paris, Gallimard, 1947). Inversement, dans le premier chapitre de *Un rude Hiver*, c'est un parigot qui baragouine l'anglais avec un accent français désopilant : « – Itt ouaze véri inntérestigne, dit Lehameau. » (p. 10, Paris, Gallimard, 1939). L'énoncé est tout à fait idiomatique en anglais, pourtant, Queneau est parvenu à lui donner une saveur typiquement française. Pourquoi ne pas faire parler *Zazie* dans un anglais familier mais avec des traces d'accent français visibles dans le texte anglais ? Un traducteur anglophone ayant une connaissance de l'anglais populaire et capable de transcrire les déformations que les Français font d'ordinaire subir à sa langue maternelle pourrait sans doute entreprendre une telle réécriture des traductions anglaises de *Zazie dans le métro* et du *Chiendent*, pour le plus grand plaisir des lecteurs américains et anglais !

Virginie Buhl

Musique perdue et retrouvée

Rosie Delpuech

Insomnia

Actes Sud, collection « Un endroit où aller », 1998

Disons-le d'emblée, ce petit livre – quatre-vingts grammes, peut-être, et un peu moins de quatre-vingts pages – est une merveille de livre. Plutôt que d'en parler, on voudrait le citer *in extenso*, le dire tout haut, en apprendre des passages par cœur. On a en tous cas envie d'intervenir le moins possible et de laisser la parole à notre amie Rosie Delpuech.

Rappelons que Rosie Delpuech – qui signe ses traductions Rosie Pinhas-Delpuech – est traductrice de l'hébreu, et qu'elle est née à Istanbul. Ces deux informations sont pertinentes. D'abord parce qu'*Insomnia* est sous-titré « Une traduction nocturne », et que la découverte de *Pour inventaire*, de l'écrivain Yaakov Shabtaï, que Rosie a traduit, est le fil qui parcourt ce récit de part en part. Dès le chapitre III, l'auteur s'adresse à Yaakov Shabtaï en lui disant « vous ». Elle, la traductrice, s'adresse à l'écrivain. « C'est arrivé en vous traduisant, en tendant l'oreille pour capter votre musique et la transcrire dans une autre langue. » Qu'est-ce qui est arrivé ? Eh bien, c'est justement tout le sujet du livre, et le résumer serait le trahir. Disons que cela a à voir avec la musique, les mots et la mort, avec la nostalgie « du temps d'avant les paroles, de ce temps où seuls les sons savent restituer la profondeur de la nuit, le terrible surgissement des bruits, leur menaçante étrangeté ». Mais citer, c'est encore trahir, puisque c'est amputer de ce qui précède et de ce qui suit, de ce mouvement de houle qui porte la prose, entre souvenirs des nuits d'enfant et solitude de la nuit insomniaque d'aujourd'hui, entre Istanbul, Tel-Aviv et Paris, entre l'hébreu, le français et la musique de Bach. Citons malgré tout, et cette fois ce sera tout un paragraphe, incantatoire, comme pour apprivoiser ce qui fait peur, ce qui tourmente, ce qui enchante : « Variations Goldberg-Goldmann, la

musique de Bach et vos mots, les miens, se sont superposés, emboîtés en un rythme unique, celui de la musique, de l'allemand, de l'hébreu, du français, de mon histoire, de la vôtre, de nous tous, pauvres humains, en train de tourner sur cette planète comme dans un carrousel, entre plaisir, horreur et effroi, regardez donc le visage des enfants sur les chevaux de bois, vous y verrez, entre plaisir et peur, la mort s'y refléter dans la griserie du vertige. »

Istanbul, il en est parlé, sans la nommer, vers le milieu du livre : « La ville de mon enfance, qui était un grand port tendu entre deux continents, accueillait depuis des siècles des vagues de réfugiés dont nous faisons partie ainsi que les Russes qui avaient fui la révolution d'octobre. » C'est la ville de l'exil, de tous les exils et tous les exilés, et cette expérience première ne sera jamais oubliée : « Longtemps, longtemps plus tard, l'hébreu que je découvrirais en Israël et que j'aimerais d'un amour absolument inépuisable serait non seulement celui des prières que mes ancêtres avaient oubliées, celui du désert et des pierres du Néguev, mais surtout celui des fondateurs purs et durs, ceux des Juifs de Russie, qui parlaient l'hébreu du socialisme et des prières avec l'accent russe des réfugiés de mon enfance, de leur jambon prohibé et leurs amours illicites. »

Avec le jambon prohibé et les amours illicites pointe l'humour, c'est une des très jolies qualités de ce livre qui peut être poignant, inspiré, sans jamais tomber dans le sentimentalisme. Comme les tableaux de Chagall, cet autre exilé. Évocation de la grand-mère : « Avec ses robes fluides et bleues comme la nuit, grises comme la brume, ses cheveux blancs comme les nuages, ma grand-mère était à elle seule notre petit cimetière familial, la gardienne des âmes errantes. » Évocation du claveciniste Goldberg et du prince Keyserling qui souffrait d'insomnie et pour qui Bach composa les Variations : « Ce pauvre Goldberg était en quelque sorte sa radio portative. »

Rosie Delpuech a sur les deux langues dans lesquelles elle vit et travaille, et sur l'expérience qu'elle a de les lire, de les entendre et de les travailler, et de passer de l'une à l'autre, et de faire passer l'autre dans l'une, des phrases éloquentes et subtiles. « Le français, cette langue si fière, élégante et sûre d'elle, qui m'avait toujours paru si rebelle et réfractaire à la précarité de l'étranger, se pliait soudain sous mes doigts, s'arrondissait et se creusait pour accueillir une autre musique, celle qu'il m'avait semblé entendre un jour dans l'hébreu que mes oreilles éblouies avaient découvert à Tel-Aviv : une langue biblique certes, intimidante et sacrée, émanation du Sinaï et de la synagogue, mais qui soudain jetée sur les trottoirs de cette ville si joyeusement profane et cosmopolite, se teintait de tous les accents de nos

errances sur cette planète, nos tribulations, nos failles et nos faiblesses, nos amours, nos déceptions et nos insomnies, une langue totalement étrangère à tous les habitants de ce pays, presque hostile à force d'étrangeté, mais en même temps familière comme un paysage de rêve déjà rêvé, comme l'accent de toutes les grand-mères disparues. »

J'aurais pu faire une autre lecture de ce livre. Plus proche de la biographie, soulignant l'enfance, l'hiver « temps des toux, des fièvres et des cauchemars enfantins », parlant du père, « lecteur, mélomane et paisible insomniaque », parlant du rêve d'un métier de nuit, « routier par exemple », entrant plus avant dans le livre de Shabtai qui est longuement évoqué, Goldman et son suicide, et les biscuits au beurre, les petits sablés que Méir mange dans la cuisine après la mort de sa mère (« des biscuits posthumes en quelque sorte », dit Rosie Delpuech, se méfiant une fois de plus du sentimentalisme). Mais après tout, pourquoi ne vous livreriez-vous pas vous-même à la lecture in extenso que j'évoquais au début, et qui vous enchantera.

Marie-Claire Pasquier

Du côté des prix de traduction

Le **prix de traduction européen Aristéion** 1998, décerné cette année à Stockholm, est allé à l'Espagnol Miguel Saénz de Sagaseta pour sa traduction du roman de Günter Grass, *Ein Weites Feld*. Les autres finalistes étaient Merete Alfsen (Norvège), Barbara Antkowiak (Allemagne), Marianne Eyre (Suède), Guido Golücke (Pays-Bas) et Bernard Scudder (Islande).

Lors des xv^{es} Assises de la traduction littéraire en Arles, François Coupry, président de la Société des gens de lettres, a remis :

le **prix Halpérine-Kaminsky « Découverte »** à Jean-Philippe Mathieu pour sa traduction de *Tableaux de voyage en Italie*, de Heinrich Heine, parue aux éditions du Cerf ;

et le **prix Halpérine-Kaminsky « Consécration »** à André Markowicz pour l'ensemble de son œuvre de traducteur, à l'occasion de la parution aux éditions Actes Sud du récit, *Le double*, de Dostoïevski. André Markowicz a surtout traduit de la poésie russe des XIX^e et XX^e siècles, des textes en prose de Marina Tsvetaïeva, Ossip Mandelstam, Pouchkine, du théâtre : Tchekhov, Ostrovski, Leonid Andreïev ; il a entrepris de retraduire l'œuvre romanesque complète de Dostoïevski.

Lors de ces mêmes Assises, Anne Wade-Minkowski et Jean-Yves Masson ont remis, en présence de Julia Tardy-Marcus, le **prix Nelly-Sachs** 1998 à Michel Chandeigne pour sa traduction du recueil de poésie de Nuno Judice, *La condescendance de l'être*, parue aux éditions Le Taillis Pré (Belgique).

Toujours aux Assises, M. Coïmbra Martins a remis le **prix Gulbenkian**, distinguant la traduction de la poésie portugaise, à Michel Chandeigne pour le *Cycle du cheval* d'Antonio Ramos Rosa, paru aux éditions Gallimard.

Le **prix Laure-Bataillon** 1998 décerné par la Maison des écrivains et des traducteurs à Saint-Nazaire a été attribué à l'écrivain nicaraguayen Sergio Ramirez et à son traducteur Claude Fell pour *Le bal des masques*, paru chez Rivages.

Le **prix Autres Rhône-Alpes** – domaine traduction –, qui fête sa dixième année d'existence, a été attribué à Georges Nivat pour *Une journée en février*, du prosateur russe Marc Kharitonov, paru aux éditions Fayard.

Dans le cadre de la manifestation « Israël au miroir des artistes », le **prix de la traduction 1998** de l'Institut pour la traduction de la littérature

hébraïque a été décerné à Ziva Avran et Arlette Pierrot pour leur traduction de *Prémices*, de Samih Yizhar, parue chez Actes Sud.

Le **grand prix de l'imaginaire**, section traduction, qui couronne des œuvres de science-fiction, a été décerné cette année à Nathalie Serval pour *Les contes de la fée verte*, de Poppy Brite, parus chez Denoël.

Le **prix André-Gide** 1998 décerné par la Fondation DVA pour la promotion des relations franco-allemandes a été attribué à Claire de Oliveira pour *Le dîner de moules*, de Brigit Vanderbeke, paru chez Stock et à Thomas Eichhorn pour les *Œuvres poétiques complètes* d'Arthur Rimbaud, parues chez DTV à Munich.

Le **prix Scott Moncrieff** décerné par The Arts Council of England a été attribué à Geoffrey Strachan pour sa traduction du *Testament français* d'Andreï Makine, parue aux éditions Sceptre.

Publiés avec la collaboration d'ATLAS, les **Actes des Quatorzièmes Assises de la traduction littéraire** en Arles viennent de paraître aux éditions Actes Sud. On y retrouvera les temps forts de ces rencontres internationales 1997 : la conférence inaugurale d'Henriette Walter sur « Les mots venus d'ailleurs » ; un hommage au bicentenaire de Heinrich Heine avec une table ronde animée par Michel Espagne ; la conférence d'Hélène Henry sur « Vladimir Nabokov et la traduction » ; une autre table ronde, animée par Jean-Michel Déprats et consacrée à « La traduction des dialectes, patois et parlars populaires au théâtre » ; enfin, la table ronde de l'ATLF, « Le juste prix d'une traduction », animée par Françoise Cartano. Toujours aussi suivis, les ateliers de langues portaient sur l'allemand, l'anglais, l'italien, l'espagnol et le provençal, l'hébreu, le mi'kmaq et l'inuttitut.

La prochaine **Journée de printemps** d'ATLAS aura lieu le samedi 29 mai 1999 à l'Hôtel de Massa, 38 rue du Faubourg Saint-Jacques, 75014 à Paris. Le thème retenu est : « Il était une fois : traduire le conte ». Le matin sera consacré à des ateliers et l'après-midi à des communications et débats.

Le 18^e **Salon du livre** aura lieu du 19 au 24 mars 1999 à la Porte de Versailles et aura pour invité d'honneur le Québec.

Yves Bonnefoy vient de réunir en un volume, *Shakespeare et Yeats*, publié au Mercure de France, des textes précédemment parus en préface ou postface à des œuvres de ces deux auteurs. Une bonne partie de ces textes est consacrée à des questions de traduction.

TransLittérature

Revue semestrielle

éditée par

l'ATLF

Association des Traducteurs Littéraires de France

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

Tél. : 01 45 49 26 44 ou 01 45 49 18 95

Télécopie : 01 45 49 12 19

Directrice de la publication

Jacqueline Lahana

Responsable éditoriale

Jacqueline Carnaud

Comité de Rédaction

Jacqueline Carnaud, Françoise Cartano,

Claude Ernout, Hélène Henry,

Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Imprimé à Paris par Le Clavier

Dépôt légal n° 951 – ISSN 1148-1048

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

Prix du numéro : 50 F

TL 16 / hiver 98