

ENTRETIEN AVEC PIERRE FURLAN
EMMANUÈLE SANDRON

DOSSIER : LA BELLE PROVINCE
SARAH GURCEL

HIVER 2010 / n° 38

TRANS'LITTÉRATURE

TRANSLITTÉRATURE

	ILS TRADUISENT, ILS ÉCRIVENT	
6	Entretien avec Pierre Furlan	Emmanuèle Sandron
	CÔTE A CÔTE	
18	Ovide : <i>Tristes Pontiques</i>	Sacha Marounian
	JOURNAL DE BORD	
24	« On ne se rappelle pas les jours... » (sur Rome, regards de Rolf Dieter Brinkmann)	Martine Rémon
30	« Other Languages is All We Have » (sur la traduction de Percival Everett)	Anne-Laure Tissut
	TRIBUNE	
38	« Chez moi, je n'ai jamais été vraiment chez moi... » (discours prononcé à l'occasion de la réception du prix Theodor Kramer 2009, introduit par François Mathieu)	Ilana Shmueli
	DOSSIER : LA BELLE PROVINCE	
44	Introduction	
46	Québec / France, état des lieux	Sarah Gurcel
51	Traduire l'américanité : d'une francophonie à l'autre	Isabelle Collombat
57	Traduire Mordecai Richler en français	Sophie Martineau
63	Théâtre en francophonie	Sarah Gurcel
65	Extrait de <i>La légende de la Septante</i>	Sonya Malaborza
70	« Proème »	Michel Garneau
	COLLOQUES	
	LES ASSISES : TRADUIRE ÉROS	
74	Programme complet	
76	Abécédaire des Assises	
83	« Translating is sexy » (poème de Leslie Kaplan)	
86	Traduction / édition : état des lieux (compte-rendu de la table ronde de l'ATLF)	Delphine Rivet

LA JOURNÉE DE PRINTEMPS : TRADUIRE LA COULEUR

- 92 Programme complet
93 Couleurs d'Afrique Yves Moïno
96 « Sans laque de garance » François Mathieu
-

FORMATION

- 100 Journal indien Marie-Françoise Cachin
106 Le pince-nez du sultan Vahdettin Marie-Michèle Martinet
(*compte-rendu de l'atelier franco-turc du CRTL*)
-

LECTURES

- 110 *Traduire : défense et illustration du multilinguisme* de François Ost Emmanuèle Sandron
114 *Cahiers de Charles V : La remise en jeu du sens* France Camus-Pichon
-

- 117 BRÈVES

RENCONTRE
AVEC
PIERRE
FURLAN

propos recueillis par
EMMANUÈLE SANDRON

A l'occasion de la parution de son quatrième roman, *Le Rêve du collectionneur* (éd. *Au vent des îles*), j'ai eu envie d'interroger notre collègue angliciste Pierre Furlan, traducteur de Paul Auster, Russell Banks, Alan Duff, etc., sur sa pratique de la traduction et de l'écriture. L'entretien s'est déroulé quelque part dans Paris, au café La Liberté – tout un programme, en accord avec le personnage. Morceaux choisis.

TRADUCTION

Peux-tu nous dire quelques mots sur ta double formation, française et américaine ?

J'ai vécu en France jusqu'à l'âge de quatorze ans. Quand je suis allé rejoindre mon père aux États-Unis, j'ai fait deux ans de High School dans la région de San Francisco, puis je suis entré à l'université de Berkeley. C'était dans les années soixante. J'ai été tenté par les maths et la physique, mais ça m'ennuyait. Alors j'ai choisi l'anglais en matière principale et le grec ancien et l'allemand en matières secondaires. J'avais des professeurs extraordinaires, notamment un des fils de Thomas Mann en allemand. Après ça, je suis rentré à Paris, où j'ai étudié les lettres classiques et la psycho.

Quelles ont été tes premières traductions littéraires ?

J'ai entendu parler du poète germanophone Erich Fried par des amis bâlois, et, quand je l'ai lu, j'ai été enthousiaste. À l'époque, il était déjà en partie traduit, notamment chez Gallimard, mais je l'ignorais. Je me suis alors attelé à la version française de *Das Unmaß aller Dinge*, un ensemble de textes en prose qui, vingt-cinq ans après, me paraissent toujours aussi forts. Fried a été pour moi un auteur majeur et c'est devenu un ami, mais il était malheureusement déjà malade quand je l'ai connu. Toujours est-il que ma traduction est parue chez Actes Sud sous le titre *La Démonstration de toutes choses* et, à ma grande surprise, elle a bénéficié d'une double page dans *Le Monde*. Du coup, ma réputation est montée en flèche et Hubert

Nyssen, le fondateur d'Actes Sud, m'a demandé de lire d'autres textes. C'est ainsi que j'ai eu entre les mains le manuscrit américain de *Cité de verre*, par Paul Auster. Il s'intitulait encore *New York Confidential*, dans une veine policière. D'ailleurs, Auster venait de publier un polar sous le pseudonyme de Paul Benjamin. J'ai donc lu ce manuscrit et j'ai dit que les journalistes allaient adorer : je ne me trompais pas.

Il y a eu d'autres traductions de l'allemand ?

Deux volumes de Marie-Luise Kaschnitz, *Christine et autres nouvelles* suivi de *L'Oiseau roc et autres nouvelles*. Et puis *Traversée*, chez Alinéa, un livre d'Anne Duden que j'ai traduit avec Dominique Jallamion. Depuis, je n'ai plus traduit que de l'anglais, pour un bon nombre d'éditeurs : Actes Sud, Belfond, Christian Bourgois, Le Seuil, L'Olivier, L'Aube, Gallimard, Le Fil invisible, Demoures...

Après les Allemands, il y a donc eu Paul Auster...

Oui, et après les trois romans de la *Trilogie new-yorkaise*, j'ai commencé à traduire Russell Banks. C'est Paul Auster qui me l'a fait découvrir. Un soir où nous dînions dans un restaurant près de chez lui, à Brooklyn, il m'a recommandé Banks auquel il était d'ailleurs redevable des premiers articles importants publiés sur lui dans la presse américaine. Plus tard sont venus d'autres auteurs que j'ai beaucoup appréciés, comme Denis Johnson, que j'ai traduit chez Christian Bourgois, et Thomas Savage, chez Belfond.

Comment en es-tu arrivé à traduire des auteurs néo-zélandais ?

Le traducteur auquel Actes Sud avait proposé un roman d'Alan Duff s'est rétracté, trouvant la tâche trop ardue. Alors, on a pensé à moi ! Duff écrit dans un anglais qu'on pourrait qualifier de « maori urbain ». Ma version de *L'Âme des guerriers* a été le sujet d'un mémoire de maîtrise d'une étudiante bilingue de l'Institut de traduction de Genève. La première fois qu'elle m'a écrit, elle m'a demandé comment j'étais parvenu à comprendre un livre qu'elle avait tant de mal à lire. Je lui ai répondu que son erreur était justement de le lire. C'est un texte qu'on saisit assez facilement quand on le dit à voix haute.

Duff a donc été le premier Néo-Zélandais. Sont ensuite venus Elizabeth Knox et Geoff Cush.

C'était ta première expérience de traduction d'une langue aussi difficile ?

J'avais déjà traduit *Mojo Hand*, de J.J. Phillips pour les éditions de l'Aube, ce qui n'avait pas été de tout repos parce que Phillips utilise une langue du sud des Etats-Unis calquée sur le blues. Je m'étais aussi attaqué à Donald Goines, pour la Noire de Gallimard. Goines est un Afro-Américain qui a appris à écrire en prison où il a passé la moitié de sa vie pour trafic de drogue et proxénétisme. Il s'est fait assassiner à la sortie. C'est une langue intéressante, mais un univers violent, répétitif et simpliste qui m'a assez vite agacé.

Par ailleurs, j'ai traduit *Le Sang est toujours rouge* de Leone Ross, très difficile, et truffé de créole jamaïquin. Heureusement, j'ai travaillé là avec Lyonel Trouillot qui transposait le créole jamaïquin en pseudo-créole haïtien compréhensible pour des lecteurs français.

De quel côté te ranges-tu ? De celui des sourciers ou de celui des ciblistes ?

On ne peut être ni vraiment l'un, ni vraiment l'autre. Est-il possible de faire abstraction du public qui recevra l'œuvre traduite ? Charles Perrault a adapté des contes populaires pour la cour de Louis XIV, les frères Grimm les ont adaptés pour un lectorat déjà bourgeois. À leur façon, c'étaient, eux aussi, des traducteurs. Ont-ils fait du mauvais travail ? J'ai découvert les *Mille et une nuits* dans la traduction d'Antoine Galland, réputée infidèle. Elle m'a pourtant fasciné, et quand je lis des traductions récentes censées se tenir plus près du texte d'origine, elles trouvent moins d'écho en moi.

À l'inverse, Walter Benjamin souhaitait réhabiliter les traductions des tragédies grecques réalisées par Hölderlin au début du XIX^e siècle et dans lesquelles Hölderlin prétendait imposer à l'allemand la syntaxe grecque. Walter Benjamin aurait aimé qu'on puisse entendre la langue d'origine à travers le texte traduit. Mais entend-on le grec dans la Bible allemande de Luther, entend-on le grec et l'hébreu dans la King James Version ? Il s'agit pourtant de traductions qui dureront aussi longtemps que la Bible même.

J'aime la nouvelle traduction de Freud réalisée par l'équipe de Laplanche et de François Robert, moins parce qu'on y sent l'allemand sous le français que parce qu'elle est fidèle à l'esprit de Freud, ce qui est tout de même plus important.

Ce qui compte avant tout, c'est à quoi l'on est fidèle. Et je ne peux être fidèle qu'à ce que je perçois, qu'à ce que je reconstruis mentalement en lisant.

Tu reconstruis donc l'œuvre que tu traduis ?!

Bien sûr ! Comme tout lecteur. Je m'en suis déjà expliqué dans *TransLittérature* (N° 17). Une œuvre de culture n'est pas close, elle a besoin de celui qui la reçoit pour exister, ce qui veut dire qu'elle ne dicte pas son sens à son récepteur. Il en va là comme de toute réalité. Demande à dix personnes de décrire cette table... Tu auras dix descriptions différentes ! La réalité n'est pas fermée : elle existe en même temps qu'elle est perçue. C'est pour cela que nous pouvons agir avec elle et sur elle.

Chaque lecteur construit mentalement le livre qu'il lit. Et je ne peux traduire que cela, l'objet que je construis. Il faut faire confiance à sa perception. Si l'on se sent si éloigné d'un livre qu'on n'a pas pu l'interpréter en le lisant, mieux vaut ne pas essayer de le traduire.

As-tu refusé de traduire certains livres ?

Ça m'est arrivé parce que la position de l'auteur ne me plaisait pas. Pour moi, le rapport que l'auteur entretient avec le lecteur est essentiel : je ne vais pas passer quatre mois avec un individu qui m'insupporte, quelles que soient ses qualités par ailleurs.

Quand tu repères des erreurs dans le texte à traduire, que fais-tu ?

Tout dépend du type d'erreur. Si c'est un problème factuel, disons de date ou de géographie, il m'arrive de le corriger directement. S'il s'agit d'une contradiction logique, je la soumets à l'auteur (s'il est vivant). Si l'erreur est plus profonde – si elle touche une interprétation historique ou humaine, par exemple –, je souffre en silence. En général, quand le texte est faible, je cherche à le tirer vers le haut. On peut souvent choisir ses adjectifs : certains accentuent l'erreur, d'autres l'atténuent. Je traduis en ami, pas en ennemi.

TRADUCTION & ÉCRITURE

En traduction comme en écriture, tu as eu ta période américaine et ta période néo-zélandaise. Ton œuvre de traducteur nourrit-elle ton œuvre d'écrivain ?

S'il y a deux périodes, c'est surtout dû à mes pérégrinations : c'est le lieu de la vie. J'ai étudié aux États-Unis, puis j'ai eu la chance d'être invité en Nouvelle-Zélande comme écrivain résident du Randell Cottage de Wellington.

Est-ce que ce que je traduis influe sur ce que j'écris ? Sans doute. Mais comment ? Je serais incapable de le dire, et mes livres ne ressemblent pas du tout à ceux que je traduis.

Comment la traduction et l'écriture coexistent-elles en toi ?

Leur coexistence n'est pas toujours pacifique. La traduction a quelque chose d'enivrant : elle a le pouvoir de m'extraire du monde, et quand je m'immerge en elle, je peux m'ôter à mes problèmes, à la vie qui m'entoure. L'addiction au travail ne m'épargne pas et me rend même parfois traître à moi-même. C'est d'ailleurs la seule façon dont je peux comprendre ce jeu de mots inepte : *traduttore, traditore*.

S'il m'est possible de m'immerger dans la traduction, c'est qu'elle me porte. Elle s'insère dans une chaîne. Un livre qui existe déjà a trouvé un éditeur francophone et mon travail est attendu – commandé, même. Quand j'écris, en revanche, je suis seul, et je prétends présenter au monde un objet qui n'est pas programmé. Ma responsabilité devient alors tout autre et parfois me semble écrasante. Je pourrais l'expliquer en reprenant une remarque de W.G. Sebald dans *Campo Santo*. En observateur incomparable de la destruction de notre civilisation, Sebald note que jadis, en Corse comme dans les campagnes en général, on avait besoin des enfants : il fallait des bras neufs et au moins quelqu'un pour garder les vaches aux champs. Mais dans le monde d'aujourd'hui, chaque enfant qui naît porte le soupçon d'être en surnombre. Comme si le sentiment de défaite était désormais inné. Or, pour apporter un nouveau livre dans l'univers déjà saturé de la lecture, on doit parvenir à vaincre une peur analogue, celle d'être de trop.

Cette peur est si forte qu'elle pourrait expliquer, au moins en partie, pourquoi tant de livres sont d'une affligeante banalité. C'est le prix que leur auteur a cru devoir payer pour être accepté : se conformant dans le fond, il donne en surface l'illusion du neuf par quelque élégance stylistique ou maniérisme technique, et ce tour de passe-passe, pour attrayant qu'il soit au départ, le vide de lui-même, de sa seule originalité possible.

On voit bien là que les enjeux de la traduction et ceux de l'écriture d'auteur sont très différents, mais leur différence ne porte nullement sur la compétence ou le talent.

« J'allais me glisser dans ses chaussures, et je serais à côté des miennes », écrit le narrateur qui se lance sur les traces de Louis Soutter dans *Le Violon de Soutter*. N'est-ce pas ce que tu as fait dans plusieurs de tes livres, mais n'est-ce pas aussi ce que fait toujours le traducteur ?

Non, je ne crois pas. Il faudrait revenir au paradoxe du comédien tel que l'énonçait Diderot. Contrairement à une idée assez répandue, on

ne peut pas « jouer » quelqu'un d'autre en s'oblitérant soi-même. On ne peut pas bien traduire quelqu'un d'autre en écartant la manière dont on le perçoit. Sinon, comment verrait-on ce qu'on fait ? Inutile de le voir, diront certains, le somnambulisme suffit. Mais je ne suis pas sûr que le somnambulisme produise grand-chose. Il faut faire advenir l'autre en soi sans se perdre soi-même.

Ton engagement en faveur de la traduction d'auteurs néo-zélandais a eu des prolongements très riches, puisque, après ta résidence au Randell Writers Cottage de Wellington en 2004-2005, tu as été le conseiller littéraire de l'édition des Belles Étrangères consacrée à la Nouvelle-Zélande en 2006.

L'événement des Belles Étrangères a représenté un très beau moment de ma vie professionnelle. J'ai été heureux de pouvoir accueillir ici certains écrivains que j'aimais, et j'ai éprouvé alors un sentiment dont nos milieux parlent volontiers mais connaissent rarement, celui d'une fraternité des lettres. En général, dans la fameuse « république des lettres », on trouve beaucoup plus de rivalités et de mesquineries que de fraternité.

ÉCRITURE

Dans ton nouveau roman, *Le Rêve du collectionneur*, tu racontes l'histoire d'un inventeur autodidacte néo-zélandais qui fait fortune grâce à ses inventions et à son esprit d'entreprise. Tout ce qu'il touche lui réussit. Son fils, Will Bodmin, tente de s'affirmer en dépit de cet héritage écrasant. Il devient art-thérapeute jungien et grand collectionneur. Mais, surtout, alors que son père avait un appétit de vie phénoménal, il va s'évertuer à « ne pas vivre », trouvant dans la psychanalyse des raisons qu'il croit très rationnelles de repousser le grand amour. Par le biais de sa collection, c'est toute l'histoire de la Nouvelle-Zélande que tu revisites.

Je croyais que la psychanalyse devait éclairer les gens. Ton collectionneur s'en sert pour s'aveugler. Pourquoi t'es-tu attaché à lui ?

Ce collectionneur, autant dans ses défauts que dans ce qu'il accomplit, m'est apparu comme un révélateur. Il ressemble à beaucoup d'entre nous – bien malgré lui, d'ailleurs. Tu dis qu'il s'aveugle au moyen de la psychanalyse qui devrait l'éclairer, et tu as raison. On voit déjà là que c'est quelqu'un de paradoxal, pour le moins. Il me plaît parce que ce n'est pas un héros, et il me plaît parce

que c'est aussi un héros, une sorte de chevalier moderne et naïf qui cherche réellement le bien commun.

Il semble pris dans des impasses et rêve, comme nous tous, de s'en sortir de manière éblouissante. D'ailleurs, il lui arrive de réaliser de grandes choses. Mais en réalité, il boite. Je ne peux m'empêcher de penser à un mot qui nous vient d'un poète persan du XI^e siècle, Al Hariri. Ce mot, je le connais pour l'avoir lu chez Freud dans une traduction de Friedrich Rückert que je retraduis ainsi : « Ce que nous ne pouvons atteindre en volant, nous devons l'atteindre en boitant. [...] Les Écritures nous disent que boiter n'est pas un péché. » C'est une de mes maximes, c'est aussi celle, involontaire, de Will Bodmin. Il avance les yeux fermés, et quand il les ouvre, il voit des fantômes. Cela peut nous faire rire, mais la question reste de savoir pourquoi les fantômes sont si réels pour lui. Au total, ce qui m'importait dans sa vie, c'était qu'il ait pu accomplir quelque chose en dépit de tout ce qui le limitait. Disons qu'il a réussi à mettre sa pulsion de mort en échec – au moins en partie. À une époque où la survie globale est plus que jamais en question, ce n'est pas si mal : sa vie n'a pas été une pitrerie, même si elle peut porter à rire.

Tu développes le thème de l'aveuglement à plusieurs niveaux, comme si c'était un leitmotiv...

« Voir » n'est pas quelque chose d'évident. Will Bodmin a cherché un pamphlet toute sa vie, et il est mort sans savoir qu'il le possédait, que ce pamphlet se trouvait en réalité dans sa bibliothèque, caché dans un faux livre. Je me suis posé des questions sur ce faux livre, et puis j'ai trouvé qu'il convenait très bien à ce collectionneur qui, toute sa vie, a eu les choses à portée de main sans s'en rendre compte. Il regardait toujours ailleurs, là où le portaient ses illusions. Ce faux livre n'est donc pas seulement un artifice littéraire : il procède d'une nécessité de mon personnage. Will Bodmin fait tout le reste à l'avenant : la femme de sa vie est près de lui, mais il n'en prend pas conscience – ou alors beaucoup trop tard. Pour la voir, il lui aurait fallu oser vivre.

Quelle est la part de réalité historique dans *Le Rêve du collectionneur* ?

Le collectionneur – Will Bodmin – et son père l'inventeur sont des personnages qui ont existé, même si j'ai dû changer leur nom par égard pour leur famille. Le père est extérieurement conforme à ce qu'en dit *The Dictionary of New Zealand Biography*. Quant à Will, si j'avais sur lui des indications biographiques précises, il m'a fallu leur

donner une chair. Entre autres, j'ai dû inventer son rapport aux femmes.

Un épisode montre assez bien comment j'ai travaillé. J'ai appris par un libraire néo-zélandais ayant connu Will Bodmin que celui-ci évoquait parfois une vision qu'il avait eue en Suisse et qui avait changé sa vie. Une nuit, dans les années 1950, Will avait vu dans les rues de Lausanne une armée médiévale se recueillir avant une bataille. Cette vision très détaillée, mais qu'aucun autre témoignage n'avait pu corroborer, l'avait tellement bouleversé qu'il avait cru devenir fou. Dans mon livre, je donne un nom à la bataille et je la situe au xv^e siècle. Mais surtout j'en déduis que cette vision a amené Will à devenir jungien : en acceptant les idées de Jung sur l'inconscient collectif, en effet, il trouvait une doctrine lui permettant de dire qu'il n'était pas fou.

J'ai été frappée par la quantité de faits historiques, d'éléments concrets, de détails, d'actions dont tu gorges le texte – en cela, c'est très anglo-saxon, je trouve. En même temps, le fait que Will Bodmin ait été thérapeute te permettait d'intégrer des considérations psychologiques avec un naturel très rare, ce qui lui donne une *French touch* et contribue à en faire une œuvre abreuvée à deux cultures.

Je suis bien conscient de cette appartenance à deux cultures, et je sais que la forme que j'ai trouvée pour ce roman n'est pas très française – ni, d'ailleurs, très conventionnelle en général. Je suis maintenant heureux d'avoir mené ce travail jusque là et franchi, à travers lui, une étape dans mon écriture. Le roman va bientôt paraître en anglais grâce à Jean Anderson qui a déjà donné une traduction remarquable de mon recueil de nouvelles, *L'Atelier de Barbe-Bleue*. Inutile de dire l'importance que revêt pour moi ce passage dans « l'autre » culture.

Tu parlais déjà de la création en t'intéressant à la vie du peintre Louis Soutter dans *La Tentation américaine*. Il me semble que la collection est une autre métaphore du travail titanesque de l'écriture (la quête perpétuelle de la pièce ultime / du livre parfait qui viendra parachever l'édifice). Dans *Le Rêve du collectionneur*, tu écris : « Nous, les collectionneurs, sommes des âmes damnées à la recherche d'un corps ». Cette remarque ne s'applique-t-elle pas aussi aux traducteurs, aux écrivains et même aux éditeurs ?

Par cette remarque, je relevais comment un grand collectionneur justifiait son activité. Il existe, croit-il, une pièce rare qui peut changer sa vie, la parachever, la confirmer dans tous ses efforts et racheter

ses souffrances. D'un autre côté, il existe des objets qui restent orphelins tant qu'ils n'ont pas trouvé le collectionneur qui les aime. Il faut donc que les deux, le collectionneur et l'objet, se retrouvent dans la forêt du monde, et il se peut que cela n'arrive qu'à la fin d'une longue errance. Cette image vaut pour bien des domaines de l'activité humaine, évidemment, et l'illusion de la complétude, depuis l'*homo viator* médiéval, a une longue tradition derrière elle.

Je suis frappée par le fait que tu t'intéresses à un art-thérapeute après avoir consacré deux livres au peintre suisse Louis Soutter, considéré parfois comme un représentant de l'art brut. Comme si folie et création étaient liées... Pourquoi cet intérêt pour cet artiste ?

Louis Soutter a été un artiste prodigieux. Et pas seulement en tant que dessinateur et peintre. Comme violoniste, c'était le meilleur élève d'Eugène Ysaïe. Quand il est parti aux États-Unis à l'âge de 27 ans (c'était en 1898), on lui prédisait un avenir éclatant, aussi prestigieux que celui d'un John Singer Sargent. Mais il y avait en lui une résistance dont il ne mesurait pas l'ampleur. La réussite à l'américaine lui a vite paru irréaliste, sinon frauduleuse. Je ne sais pas s'il aurait souscrit à la formule de Baudelaire : « Les brigands seuls sont convaincus – de quoi ? – qu'il leur faut réussir. Aussi, ils réussissent. » En tout cas, il a agi comme s'il en était persuadé. Cela ne signifiait pas qu'il voulait échouer, mais que ce qu'on lui présentait comme réussite signifiait pour lui un échec bien plus profond, à un niveau vital. Son talent et sa folie (très instructive, provocatrice et non dénuée de raison) ont eu pour moi de grandes résonances. Mais tout cela le rendait inclassable – je n'en veux donc pas à Dubuffet d'avoir rangé cet homme si cultivé et si profond parmi les représentants de l'art brut. Il est évident que Soutter devait payer cher son souci de l'essentiel à une époque où ce que recherchait le mouvement artistique, c'était la perfection. Il était à contre-courant. Pourtant, nous vivons de l'essentiel tandis que la perfection nous tue.

J'ai l'impression que cela rejoint une idée que tu développes dans *La Tentation américaine*, où tu dis que le faux est la vraie marque du xx^e siècle...

En effet, dans le premier chapitre de ce roman, je parle d'un concours lancé par un journal au début du xx^e siècle. Les participants doivent prédire ce qui caractérisera le nouveau siècle. Certains mettent en avant les techniques – l'aviation, les rayons X –, d'autres

le socialisme, d'autres l'extinction de la race blanche, la libre concurrence, etc. Il y en a pour tous les goûts. Mais un de mes personnages s'aperçoit malgré lui (il est instruit par ses mésaventures) qu'on le trompe sans cesse, et il s'écrie que la vraie marque du xx^e siècle sera le faux. A-t-il eu tort ? Ce siècle n'a-t-il pas été celui de toutes les duperies ? Nous volons d'illusion en illusion. Le problème est que nous ne pouvons pas nous débarrasser d'une illusion sans qu'une autre croyance prenne sa place. Une autre illusion ? Pas nécessairement, pourtant. S'il y a mouvement, c'est dans ce passage hors de l'illusion et par le déséquilibre qu'il crée. C'est là que je voudrais me situer.

Petite bibliographie

Il a traduit :

Notamment Erich Fried, Marie-Luise Kaschnitz, Paul Auster (*Trilogie new-yorkaise*), Russell Banks, Thomas Savage, Denis Johnson, Alan Duff, Elizabeth Knox, Geoff Cush, etc.

Dernière traduction parue : *Carpentarie*, Alexis Wright (Australie), Actes Sud, 2009

Lauréat 2006 du prix Laure-Bataillon de la meilleure œuvre traduite en français dans l'année pour *American Darling* de Russell Banks.

Il a écrit :

L'Invasion des nuages pâles, roman, Actes Sud, 1988

Les Dents de lait du dragon, roman, Actes Sud, 1992

La Tentation américaine, roman, Actes Sud, 1993

L'Atelier de Barbe-Bleue, nouvelles, Actes Sud, 2002

Le Violon de Soutter, nouvelle, Esperluète, 2003, ill. Alain Petre

Le Rêve du collectionneur, roman, Au vent des îles, 2009.

OVIDE :
TRISTES
PONTIQUES

SACHA MAROUNIAN

OVIDE, poète brillant, mondain, célèbre, fut brutalement exilé par l'empereur Auguste et finit sa vie dans un trou perdu au fin fond de l'Empire. Les poèmes très sombres qu'il y écrivit sont réunis dans deux recueils, les *Tristes* et les *Pontiques*.

Première surprise : cette partie de l'œuvre ovidienne – moins spectaculaire il est vrai que *L'art d'aimer* ou les *Métamorphoses* – a été pendant longtemps fort peu traduite.

Voici le début de la première élégie des *Tristes*, dans la version des éditions Belles-Lettres. (La ponctuation, que les Romains ignoraient, est un ajout moderne.)

Parue — nec inuideo — sine me, liber, ibis in Vrberem :
Ei mihi ! quod domino non licet ire tuo.
Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse.
Infelix, habitum temporis huius habe !
Nec te purpureo uelent uaccinia fuco —
Non est conueniens luctibus ille color —
Nec titulus minio nec cedro charta notetur,
Candida nec nigra cornua fronte geras !
Felices ornent haec instrumenta libellos :
Fortunae memorem te decet esse meae.
Nec fragili geminae poliantur pumice frontes,
Hirsutus sparsis ut uideare comis.
Neue liturarum pudeat ! qui uiderit illas,
De lacrimis factas sentiet esse meis.
Vade, liber, uerbisque meis loca grata saluta !
Contigam certe quo licet illa pede.

La première version, due à Jean Binard, date de 1625 :

Helas ! petit Liuret, vray tableau de mes triftes penfées, encore que tu fois fur le point de faire vn voyage à Rome fans moy, ie ne fuis point ialoux de ce bien qui pourroit faire fouhaïter à ton Maïstre d'y aller auffi, & de iouir du priuilege que tu poffedes. Mais

puisque ce bon-heur m'est dénié, ie te conseille de te mettre en chemin en pauvre équipage...

Arrestons là, cela fuffit, ie penfe. En 1661, trente-six ans plus tard, le deuxième traducteur, l'abbé de Marolles, fustigera sans excès de charité chrétienne son confrère et le « goust de la Paraphrase qui estoit en règne de son temps ». Sa version est moins imaginative, en effet :

Mon petit Liure, ce sera donc sans moy que tu feras le voyage de Rome (ie ne t'en porte point d'enuie) mais i'ay bien du regret, qu'il ne soit pas permis à ton Maistre de le faire aussi bien que toy. Hé bien ! ie te donne congé : mais allant à Rome ; que ce soit sans équipage. N'y porte point d'ornement, & sois tel que doit estre vn pauvre banny, avec un habit de la saison, lequel soit proportionné à ton mal-heur. Qu'un uiolet obscur melangé avec de la pourpre, n'enrichisse point ta couuerture ; cette couleur n'est pas seante pour le deüil. Que ton inscription ne soit point faite avec du uermillon ; & que tes feüillets n'ayent point de la teinture de Cedre. Ne porte point auffi des cornes blanches sur vn front obscur. Que tes deux faces ne foient point polies avec la Pierre-Ponce, afin que tu paroiffes tout herissé, avec une cheueleure negligée. Que ces choses embellissent les Liures qui font plus heureux que toy : Il est bon que tu te souuiennes tousiours de l'estat deplorable où ie fuis, & que tu renouvelles la memoire de ma triste infortune. N'ayes point de honte de tes ratures : Si quelqu'un y prend garde, il verra bien qu'elles auront été caufées par mes larmes. Va, mon pauvre Liure, porte le bon iour de ma part en tous les lieux qui m'ont esté fi agreables. l'y mettray mes pieds en quelque forte par ton moyen.

Un seule version au XVIII^e siècle, trois ou quatre au XIX^e, dont celle de Charles Nisard en 1838 :

Va, petit livre, j'y consens, va sans moi dans cette ville où, hélas ! il ne m'est point permis d'aller, à moi qui suis ton père ; va, mais sans ornements, comme il convient au fils de l'exilé ; et malheureux, adopte les insignes du malheur. Que le vaciet ne te farde point de sa teinture de pourpre ; cette couleur n'est pas la couleur du deuil ; que le vermillon ne donne pas de lustre à ton titre, ni l'huile de cèdre à tes feuillets. Qu'on ne voie point de blanches pommertes se détacher sur tes pages noires ; cet appareil peut orner des livres heureux, mais toi, tu ne dois pas oublier ma

misère ; que ta double surface ne soit point polie par la tendre pierre-ponce ; présente-toi hérissé de poils épars çà et là, et ne sois pas honteux de quelques taches : celui qui les verra y reconnaîtra l'effet de mes larmes. Va, mon livre, et salue de ma part les lieux qui me sont chers ; j'y pénétrerai ainsi par la seule voie qui me reste ouverte.

Au début du xx^e siècle, la traduction de Rieupert, chez Garnier-Flammarion, fera longtemps autorité. En 1968, aux Belles-Lettres, c'est Jacques André qui s'y colle :

Petit livre – je n'en suis pas jaloux – tu iras sans moi à Rome. Hélas ! il est interdit à ton maître d'y aller. Va, mais sans ornement, comme il convient au livre d'un exilé. Malheureux, prends l'habit de circonstance ! Point de myrtilles pour te farder de leur teinture pourpre – cette couleur sied mal à la tristesse –, point de vermillon pour rehausser ton titre ni d'huile de cèdre pour embellir tes feuillettes, point de blancs croissants sur ton front noir. Laissons ces ornements aux livres heureux : toi, tu ne dois pas oublier mon malheur. Que la tendre pierre ponce ne polisse pas tes deux tranches et laisse voir le hérissément de tes barbes éparses. Ne rougis pas de tes taches ! En les voyant, on y reconnaîtra l'effet de mes larmes ! Va, mon livre, et salue de mes paroles les lieux qui me sont chers ! J'y pénétrerai au moins du pied qui m'est permis.

Puis, nouvelle surprise : ces vingt dernières années, à l'heure où les études latines agonisent, quatre nouvelles versions ! Plus que pendant les deux siècles initiaux ! Mais faut-il s'étonner, après tout, de ce que le nombre de traductions soit inversement proportionnel au nombre de gens capables de lire l'original ?

Ces quatre versions offrent un résumé des grandes approches possibles.

Dominique Poirel (*Les Tristes*, La Différence, 1989) choisit le vers régulier – enfin, presque :

*Allons, j'y consens, petit livre : sans moi tu iras à la Ville,
là où ton maître, hélas ! n'a point le droit d'aller.*

*Va, donc, mais négligé, tel qu'il convient à mon exil ;
revêts, infortuné, la livrée de mon sort.*

Point de myrtille afin de te farder de pourpre
– ce n'est pas la couleur qui sied à ma détresse –
ni titre vermillon, ni baume sur tes pages,
ni cornes blanches sur le noir de ton front :
cet attirail est bon pour les livres heureux.
Toi, garde d'oublier quelle est mon infortune.
Pour te polir des deux côtés, nulle pierre ponce friable,
mais qu'on te voie plutôt hirsute, échevelé.
Si tu as quelques taches, n'aie pas honte : en les voyant,
chacun devinera qu'elles viennent de mes larmes.
Va, mon livre, et salue pour moi les lieux aimés ;
pour m'y rendre, je n'ai que le pied de mes vers.

Chantal Labre (*L'Exil et le salut*, Arléa, 1991) préfère la prose :

Petit livre, je ne dis pas non : tu iras à Rome sans moi, à Rome, hélas, où ton maître n'a plus le droit d'aller ! Vas-y, mais mal vêtu, comme il sied au livre d'un exilé. Prends, malheureux, la tenue de cette triste saison de ma vie. Je ne te veux pas fardé de la teinture pourpre des aïeules : un tel éclat ne convient pas au deuil. Ton titre ne sera pas rehaussé de vermillon, l'huile de cèdre ne parfumera pas tes pages. Les sombres extrémités de ton texte ne seront pas parées de croissants d'ivoire. Laissons aux livres heureux ces ornements : toi, tu dois te souvenir du sort qui est le mien ; la décence te le commande. Pas de pierre ponce pour égaliser la surface de tes feuillets. Montre-toi au naturel, hirsute, mal rasé. N'aie pas honte de tes taches : à les voir, on saura que j'ai pleuré. Va, mon livre, et porte avec ces pages mon salut aux lieux qui me sont chers : j'aurai du moins la joie d'y pénétrer de la seule manière qui me soit laissée.

La prose découpée en lignes de Danièle Robert (*Actes Sud*, 2006) présente une solution intermédiaire. Mais avouons-le, ce qui nous a donné l'envie de côte-à-côte les *Tristes*, c'est la dernière en date des nouvelles versions (*Tristes Pontiques*, P.O.L., 2008), exceptionnelle à plus d'un titre. D'abord, elle ne nous vient pas d'un latiniste professionnel, mais d'une écrivaine, Marie Darrieussecq – événement rare au xx^e siècle déjà, Valéry et Pagnol mis à part, et qui ne se reproduira peut-être plus jamais. Ensuite, la traductrice prend le parti de traduire en vers libres, aux rythmes contrastés, faisant ainsi du texte antique un poème contemporain :

*petit livre
hélas
va sans moi dans la ville où je suis interdit
va tout simple
sans ornements savants
comme il sied aux exilés
un habit de tous les jours
les déshérités ne portent pas la pourpre
le deuil ne se fait pas en rouge
pas de signet d'ivoire pas de titre au minium
pas de parchemin enduit d'huile de cèdre
c'est pour les petits livres heureux
toi
mon pauvre recueil
tu portes ma misère et tu portes mon deuil
va-t'en échevelé mal poli tout barbu
car tu n'es pas de ceux dont les aspérités
sont lissées à la pierre ponce
et n'aie pas honte de tes taches
ce sont mes larmes
va
salue pour moi les lieux que j'aime
tes pieds me porteront à leur rythme dans Rome*

À noter la longueur de chaque version, exprimée ci-dessous en nombre de signes : Marolles, 1338 ; Nisard, 943 ; André, 865 ; Poirel, 802 ; Labre, 962 ; Darrieussecq, 667. (Ovide, 671 !)

On observera aussi utilement chaque traducteur aux prises avec le double sens du dernier mot, « pede », le pied : celui de l'homme et celui de son poème.

— — — — —
« ON NE SE
RAPPELLE
PAS LES
JOURS,
ON SE
RAPPELLE
LES
INSTANTS » — — —

MARTINE RÉMON

DANS son journal *Le Métier de vivre*, Cesare Pavese écrit le 20 juillet 1940 : « On ne se rappelle pas les jours, on se rappelle les instants ». Rien ne saurait être plus vrai dans cette approche que je tente aujourd'hui, en août 2009, très exactement deux ans après avoir découvert dans ma boîte aux lettres une enveloppe assez épaisse. À l'intérieur, un livre. La couverture montre une bordure rose fluo encadrant une écriture cursive – annotations, croquis, plan, je ne sais au juste. (Une dizaine de jours auparavant, un ami, traducteur du français vers l'allemand, m'annonçait l'arrivée de cette étrangeté, m'invitant à m'y « intéresser très fortement ».) J'ignore tout de son auteur, Rolf Dieter Brinkmann, tout du contenu. « Rom, Blicke » est écrit en gros caractères sur le dessus. Le livre pèse lourd, le papier est glacé, la reliure souple. Je l'ouvre, tombe sur une page de texte très dense en vis-à-vis d'un collage : un ticket de train, la photo d'une porte entrouverte, une vue nocturne sur un bâtiment moderne (une gare ?) surmonté d'une pleine lune prête à trouser la feuille et ces mots blancs sur fond noir : « What are you waiting for ? » Je commence à lire : « Vendredi, 14 octobre, Cologne gare centrale 0h12, le train démarre ; Maleen sur le quai sinistrement poussiéreux près des chariots vides et du kiosque éteint fait des signes d'adieu dans l'air lessivé et sale sous la lumière blanche des néons / dans son petit manteau court en velours noir et des jeans en dessous – que pouvions-nous dire encore ? / ». Trois lignes, et je sais d'instinct que ce texte ne me lâchera plus. L'aventure de *Rome, regards* commence le 3 août 2007. Le 3 octobre 2008, le livre est présenté dans le cadre du programme franco-allemand d'échange culturel « Dialogues en littérature » encouragé par la Fondation des Arts du Land de Rhénanie du Nord – Westphalie. Le 16 du même mois, l'éditeur m'appelle pour m'annoncer que je suis lauréate du prix Halpérine-Kaminsky Découverte, à l'unanimité des voix du jury. Je pleure toutes sortes de larmes, de joie, d'exténuation, de fierté, de doute, de perplexité, de hargne, de rage – tous ces états traversés avec, à côté et contre ce texte.

Quel est-il ? Entre octobre 1972 et janvier 1973, Rolf Dieter Brinkmann séjourne à Rome, à la Villa Massimo. Il en revient avec trois cahiers dans lesquels il a engrangé ses impressions, sa correspondance amicale ou pas, les lettres envoyées à Maleen, sa compagne. Il y consigne son voyage, la découverte de cet endroit destiné à la « création » artistique, ses démêlés avec les occupants, ses rencontres avec les autochtones, les difficultés matérielles constantes, ses interrogations multiples. Il prend des photos, réalise des collages, déambule dans Rome, cette ville de vestiges qui impose son passé alors qu'en lui vocifèrent colère et désolation. Sur la quatrième de couverture, Quidam Éditeur ajoute : « Avec une impétuosité généreuse et hirsute de rebelle misanthrope, Brinkmann livre sa pensée au travail et son combat avec les mots pour faire exploser la langue de l'intérieur. »

Encore heureux que sa traductrice n'ait pas explosé avec lui ! Il faut le suivre, cet auteur dont le plaisir au texte est « beobachten, auseinandersetzen, neu zusammensetzen » (observer, défaire, réagencer). L'alternance de phrases courtes, de paragraphes longs est capitale dans son écriture, c'est ce qui lui donne son rythme électrique – essentielle aussi pour la traduction : celle-ci devra « coller » l'original au plus près, au bon endroit en face des collages, et ce, malgré l'insertion de quelques notes de bas de page. À police égale, le texte français compte 8 pages de plus, dont deux sont, pour un souci de compréhension, la traduction d'une lettre reproduite en fac-similé, reçue par Brinkmann et à laquelle il répond – soit un coefficient de foisonnement de 2 % environ.

Autre écueil : le facteur temps. Mon essai arrive en septembre chez Quidam Éditeur, qui trouve l'aide à la traduction en novembre, mais assortie d'un impératif : le livre devra sortir des rotatives en août 2008. Dernière semaine de novembre 2007, j'en suis tout juste à la page 75 sur les 449 totales ! Dès lors s'installe un rythme de travail plus ou moins exténuant, plus ou moins exaltant selon la nature des difficultés rencontrées. Les recherches pour déchiffrer certains passages prennent du temps. Brinkmann fait de nombreuses références à des auteurs allemands, ignorés de moi ou imparfaitement connus. Je veux aussi comprendre ses contemporains : Born, Chotjewitz, Piwitt, Goes, Kreuder... Il cite à plusieurs reprises des extraits des ouvrages qu'il lit durant son séjour romain, notamment le magistral *Fleuve sans rives* de Hans Henry Jahnn, paru chez José Corti dans la traduction de Huguette et René Radrizzani. Là, pas l'ombre d'une hésitation : je m'empare du

répertoire de l'ATLF, passe un coup de fil, explique mon cas, rencontre une écoute généreuse et une aide précieuse. Jacques Poumet, qui a traduit *Journal de bord de l'aéronaute Gianozzo* de Jean Paul Richter, chez Aubier-Montaigne, me répond tout aussi gentiment. Je me dépatouille du reste, notamment d'un passage de *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, d'Apulée : le texte allemand tel que le recopie Brinkmann et le texte français traduit du latin par N. Nisard en 1860 – je n'ai rien trouvé de plus récent disponible sur Internet – présentent quelques écarts, je m'en arrange sans rien trahir et m'avoue satisfaite du résultat. Et voilà Brinkmann qui m'invente un « 66-Ender » à propos d'une tête de cerf. Le mot allemand est « Sechsender », soit un « cerf à sa seconde tête », c'est-à-dire un cerf de trois ans, m'apprend un dictionnaire. Je veux bien. Ailleurs je découvre que ce pourrait être un cerf portant 6 pointes. En vénerie, d'un cerf de six ans on dit, paraît-il, un « cerf de dix-cors jeunement ». Et je me risque à l'invention d'un cerf « de 66-cors jeunement », tant pis, même si tout n'est pas exact, mon expression forgée de toutes pièces conserve la dérision, la drôlerie et l'originalité d'écriture souhaitée par l'auteur à cet endroit. D'autres fois, c'est presque un jeu d'enfant. Ne voilà-t-il pas mon Rolf Dieter qui s'amuse avec « Blocksberg/Bocksberg » ! Le Blocksberg (ou Brocken) est le sommet le plus élevé d'Allemagne du nord, situé dans le Harz. C'est là que se déroule, entre le 30 avril et 1^{er} mai, la Nuit des Walpurgis (ou sabbat des sorcières). Brinkmann joue sur « bloc » et « bock », le verbe « bokken » signifiant « baiser ». La solution me vient aussi sec : « La nuit des Walpurgis/Walpénis », la suite du texte est suffisamment explicite. D'autres cas plus compliqués sont résolus grâce à l'aide précieuse de la liste de discussion franco-allemande Fanal, notamment un « Maulfürze » – littéralement : pets de la bouche – dont je ne sais que faire. Une collègue trouve l'amorce de la réponse, m'expliquant que ce mot est à rapprocher du latin « flatus vocis », « Maulfürze » serait la traduction de Luther donnée à ces « mots creux ». Dans le contexte légèrement scatologique où Brinkmann le place, j'invente un « flatulencis vocis ». Plus j'avance, et plus je sens que le texte réussit l'épreuve de la traduction : il tient la route. Brinkmann livrant sa pensée au travail, constamment pris dans son flux de conscience, m'impose une gymnastique neuronale éreintante pour aborder et rendre son mouvement narratif dans toutes ses nuances, ses ambiguïtés. Je peste alors, je l'engueule, je le déteste cordialement, je vais arracher la mauvaise herbe pour me calmer et m'empêcher de tout envoyer valser. Nos rapports deviennent orageux, mais je ne jette pas le gant pour autant. Traduire, c'est aussi défier les mots.

Et voilà qu'en mars 2008, patatras, catastrophe ! J'allume mon ordinateur... Sur l'écran, impossible de lire quoi que ce soit. Mes yeux ont lâché. Les lettres affichées sont comme des bâtonnets de chromosomes indéchiffrables. Le corps n'en peut plus. La vue rend les (!)armes. Le repos s'impose. Jusque-là, j'ai refusé d'entrer plus avant dans la vie de Brinkmann, voulant essentiellement me concentrer sur l'écriture. C'est peut-être le moment d'en apprendre plus sur lui. Un ami allemand vient de m'envoyer le film de Harald Bergmann, *Brinkmanns Zorn* (la colère de Brinkmann), qui traite des dernières années de l'existence de l'écrivain (il meurt en 1975 à Londres, à l'âge de 35 ans, renversé par une voiture). Quand mes yeux vont mieux, je visionne les DVD. Pour la première fois, j'entends la voix de mon auteur. Et là je comprends certaines choses, je reprends mon texte, le retravaille, lui donne plus de mordant. Il me faut encore trouver toute une palette de mots orduriers pour désigner les femmes, que Brinkmann qualifie de « Fotze ». Ma sensibilité n'est point choquée, je travaille le matériau d'un autre, je dois rester sa meilleure alliée. Alors, va pour les morues, fendasses, chagattes, « bonnet à poils social », et j'en passe ! Me voici au dernier tiers, que je n'ai pas eu le temps de lire et je découvre le texte, paragraphe après paragraphe. Les mots viennent, coulent sous le clavier comme une eau cristalline, quel bonheur tout à coup ! Et je comprends : Brinkmann a quitté la Villa Massimo pour son annexe, la Casa Baldi, située à Olevano, un assez gros village dans la montagne à quelques kilomètres de Rome. Il est dans son élément, solitaire, heureux d'écrire. Et je partage sa félicité. Les dernières pages – malgré un sentiment fugace de répétitions dans les descriptions – s'enchaînent les unes aux autres et je mets un point final le 30 mai 2008, dans un hameau de six feux, quelque part en Bretagne, d'où je vois la mer en accrochant mes pièces de linge sur le fil. Juin et juillet sont consacrés à la relecture et aux ultimes corrections. Le 29 août 2008, mon exemplaire de *Rome, regards* m'arrive par la Poste. Le livre pèse 969 grammes. Je tremble de tous mes membres. Ensuite je m'écroule sur mon lit et dors trois heures d'affilée, en pleine journée. À mon réveil, j'ai la sensation d'avoir couru le marathon. Et l'impression que Rolf Dieter Brinkmann va sonner à ma porte d'un instant à l'autre.

“OTHER
LANGUAGES
IS ALL WE
HAVE”

ANNE-LAURE TISSUT

L'ŒUVRE de Percival Everett compte à ce jour dix-sept romans, trois recueils de nouvelles, deux recueils de poèmes et un livre pour enfants.

Elle n'est pas, ou peu étudiée par les spécialistes de l'afro-américain, et pour cause : Percival refuse l'étiquette d'auteur noir américain, et revendique la seconde épithète seule. Toutefois, c'est le Cercle d'Études afro-américaines (CEAA) qui, après s'être intéressé à son ami John Edgar Wideman, a importé Percival Everett en France, concrètement lors du colloque tenu à Tours en 2002.

Pour décrire cette œuvre qui ne se laisse pas aisément définir, on insiste souvent sur la diversité des styles qui s'y trouvent illustrés. En perpétuelle expérimentation, Percival Everett écrit une langue recherchée, parodie l'argot du ghetto, manie le jargon post-structuraliste et s'en moque, imite les parlers ruraux, s'approprie les clichés, invente des modes d'expression nouveaux. *Other Languages is All We Have*, comme le rappelle l'un des titres d'abord envisagés pour *The Water Cure* : l'œuvre de Percival Everett, à un degré extrême, semble perpétuellement en traduction, d'un genre et d'un style à l'autre, d'une tonalité ou qualité langagière à l'autre. Partout, de *Erasure* à *The Water Cure*, ceux des romans d'Everett traduits à ce jour, le traducteur doit s'attendre à changer lestement de style et de registre, à confronter jeux de mots, ambiguïtés et échos suggestifs, en restant toujours à l'écoute de la musicalité de la langue.

Le silence de Percival Everett, lorsque je le sollicite, ne tient à nulle mauvaise volonté, mais à une conception et une pratique de l'écriture et de l'œuvre très particulières. Une fois cette dernière lancée dans le vaste monde, elle n'appartient plus à l'auteur, et selon ses dires, tout ce que le lecteur voit dans le texte est justifié, et devait s'y trouver en germe. Grande liberté que la mienne, donc, non sans la pointe d'inquiétude qui peut aller avec. Toute traduction suppose une prise de risque, modéré dans le cas d'une œuvre connue de moi pour l'avoir étudiée en tant que critique. Dans cette entreprise, j'ai bénéficié du soutien fort appréciable de l'éditeur, Marie-Catherine Vacher,

responsable du domaine américain chez Actes Sud, dont les fines relectures ont valorisé mon travail.

Je m'attacherai ici aux deux extrémités de mon parcours, du premier au dernier titre traduit.

D'abord *Erasure*.

La diversité stylistique culmine dans cet ouvrage avec le texte mis en abyme, soixante-dix pages écrites dans un élan de rage par le narrateur, Monk, auteur noir américain exaspéré par le succès du roman du ghetto. Il compose le sien, dans une langue singeant le dialecte employé dans ces romans, d'une pauvreté navrante, mais apparemment apprécié du lectorat. Très précisément inspiré de *Native Son*, de Richard Wright, ce pastiche met en scène Van Go Jenkins, employé par M. Dalton, dont la fille Penelope demande à Go de la conduire en ville :

We gets to this fancy ass restrant and it just covered wif people. Blond bitches with shades and white dudes with they shirts open showin stomach muscles. But Penelope don't wanna go in, she just wanna pick up this candyyass ligger who be waitin outside. She get out the car and hug the guy then they gets in the backseat.

"Okay, Van, let's go," she say.

"Where to?" I ax.

"Let's go to your neighbourhood," she say.

I just look at her in the mirror. Then I looks at the dude in the silk shirt and the shades hangin round his neck.

"We want to se where you live," she say.

"Yeah, brother," the guy say.

"Van, this is Roger. Roger, this is Van. He's working for my father."

"Cool, brother," Roger say. "Take us to the hood and we can shoot some hoops and then maybe score some weed and eat some chicken." They laughs. (pp. 101-102)

On arrive à c'restau frime bourré d'monde. Des blondes avec des lunettes de soleil et des trouduc blancs la ch'mise ouverte qui roulent les abdos. Penelope veut pas rentrer, juste prendre le négro coincé qu'attend dehors. Elle sort l'embrasser et y montent à l'arrière.

« OK, Van. Allons-y, qu'è'm'dit.

– Où ?

– Dans votre quartier. »

J'glisse un coup d'œil dans l'rétro, j'vois l'abruti avec sa ch'mise en soie et ses Ray-Ban au cou.

« Nous voulons voir où vous habitez, qu'elle dit.

– Ouaaais, mon frère, fait l'mec.

– Van, je vous présente Roger. Roger, Van. Il travaille pour mon père.

– C'est cool, mon frère. Emmène-nous dans la zone mettre deux trois paniers, dégoter du shit et bouffer du poulet. » Y s'marrent.

(pp. 146-147)

Pour ma traduction, je me suis inspirée du parler des banlieues d'aujourd'hui, en évitant le vocabulaire à la mode, trop récent et daté, pour privilégier l'argot classique, à condition qu'il soit compatible avec la jeunesse des personnages. Au risque de produire un résultat plus neutre que l'original, marqué socialement, mais peut-être moins nettement attaché à une époque, j'ai recherché la fluidité de lecture, la dynamique d'un récit en tension entre comique et tragique. La souplesse que je me suis accordée se justifie dans la mesure où *Fuck*, le roman mis en abyme recourt à une langue imaginée par un lettré, d'après ce qu'il croit savoir des attentes du grand public (situation elle-même imaginée par l'auteur, Percival Everett, ce qui introduit une distance supplémentaire). Sa traduction en français se fait de toute façon dans une langue fictive.

The Water Cure

Ce roman saisissant, à mes yeux le plus violent écrit par Percival Everett, à cause du style autant que pour son sujet, la torture, pose des problèmes de traduction tout différents. Pour restituer sa poésie, il faut être particulièrement à l'écoute des sons et des rythmes. En outre, les paragraphes, d'abord rédigés séparément, ont ensuite été assemblés, d'où l'importance cruciale du jeu d'échos et de renvois. Tout du long, Everett ménage les ambiguïtés, exploitant la polysémie et la fonction sémantique de la place des termes dans la phrase. Un passage de teneur métatextuelle s'achève en ces termes :

If there ever is an end, only if there is an end, when there is an end, then and only then, after all else and at the end, will we tally up the score and count the dead. Well, you can count, if you like. (p. 18)

Si jamais vient une fin, seulement si elle vient, quand elle viendra, alors seulement, après tout le reste, à la fin, ferons-nous le bilan et compterons-nous les morts. Ma foi, comptez, si ça vous chante.

La logique associative, reposant sur rupture et liaison, est à son comble dans les paragraphes en langue inventée qui émaillent le roman, langue délirante et déviante à la *Finnegans Wake*. Le traducteur doit redoubler d'attention, pour saisir les allusions sémantiques, visuelles et auditives, tout en se laissant porter par les suggestions rythmiques et sonores.

Une fois appréciée la tonalité du passage, dans le contexte global du roman, il m'a paru nécessaire de me détacher en partie de l'original pour faire plus que jamais œuvre créative et écrire un nouveau texte, susceptible de produire sur le lecteur francophone un effet comparable à celui produit sur la présente lectrice. Rien de bien original : c'est ce que fait toujours le traducteur. Mais le caractère inédit de la langue inventée par Everett justifie l'audace de son interprète, qui doit mobiliser les qualités musicales et allusives du français, retravaillées par son imagination.

As a oneder-loving and wonder-see king sort, I will exhighbit esnuff off myshelf, my deep sadnest asidle, my disillusionmantle acider, my fear and lax thereof asighed, my asides aslide, to yuell a bravf picture of the main I yam, my perverse colloudiness aside. And so I weight, my bird, my spiright, my sorehorse, my slights havink flown. I leak about and keep yondering when my Pinel or Tuke might enthere and caste oft these chains. Nyet, I cuncider this life a prism, meself mhad, tall this in spite of my comforit, sew-called, exstream combfort that costs me so much discomfjord and then gilt for feeling bad abut feeling good and one tit goes untillt the doctorn enters the asshighlum. (p. 16)

Moi, émerveille-amant glorifiant sa mer veilleuse quête, je mens faisanti racé sûrement comte, sans rien les séparaitre de ma profonde affricion, et encorbeau de ma désillusion ; leppers alarmanques passées souci lance, monsalence biaisé sous silence, pour débaucher le peurtrait dellomme que j'essuie, sans mensonger ma coloration perversatile. Nereste que la pesattente, mon âmère, maudit scoor, mon chat grinche et mes affres enfouis. J'épille à l'entors et longuis, nasséchant quand mon Tuke, mon Pinel enfontra pour bruiser ces chaînes. Temps même, danse prisme quai lavis, je mi-voix démant, malgré mon sadisant camphor, camp-fort extrême, coz de temps d'inconfjord, puits de culpé habilitéée de messentir bien et ancide sweat juscalant très dudoctoeur dans l'exsile.

Plus que je n'ai appliqué de principes, j'ai ici suivi mon inspiration, guidée par la connaissance du roman et de ses spécificités stylistiques, ainsi que de l'œuvre dans son ensemble. Toutefois, j'ai cherché à conserver les principaux champs sémantiques de l'original (mort, culpabilité et souffrance, mépris de soi-même, ironie amère). J'ai aussi souhaité garder ici (comme dans tous les textes américains que je traduis d'ailleurs) la note américaine : à ces fins, l'introduction de termes tels que « sweat », ou l'usage d'une orthographe évoquant l'américain, ainsi dans « scoor ». L'un de mes objectifs premiers était de trouver un équilibre entre délire et lisibilité, car le texte source fait sens, par des voies certes peu conventionnelles, mais non moins efficaces : l'émotion produite est indéniable, et tient en partie aux segments sémantiques reconstitués par le lecteur.

Semblables passages font apparaître les mécanismes de la lecture : anticipation, et substitution automatique du prévisible au donné. Ces mécanismes sont ici déjoués. Toutefois, l'oreille et l'esprit, habitués à distinguer, associer ou au contraire séparer, extraient des phonèmes et des mots connus, qui font sens dans l'inquiétant magma verbal, lui-même révélateur de la confusion éprouvée par le locuteur.

Je n'ai pas d'abord fait assez confiance au lecteur, et les premières versions restaient une explicitation, doublement traduite de l'américain pour produire un résultat bien trop lisse par rapport à l'original, marqué par les quelques rares aspérités d'une voyelle changée ou d'une élision. Au fil de mes essais, je me suis convaincue que l'oreille et l'œil du lecteur pourraient saisir une grande partie du passage largement transformé, voire beaucoup plus, en fonction de la culture de chacun, des circonstances de la lecture et de l'attention portée au texte. La séquence syntaxique conventionnelle est respectée, ce qui permet de suppléer une signification, même vague, au moins une fonction (verbe, substantif, adjectif...) ou une valeur, déduite du contexte, aux termes ou expressions non immédiatement associés à un sens précis. Il suffit dès lors que le lecteur francophone puisse reconnaître la musique, même si les paroles restent floues, pour que se tisse en imagination une trame discursive et narrative.

Certains de ces paragraphes sont plus évocateurs que d'autres. Mes choix de traduction ont alors été guidés par la cohérence interne du roman, et une fidélité rythmique et sonore à chaque passage. L'extrait suivant, au début relativement transparent, s'entoure ensuite d'un voile de mystère :

To pierce the thyme, instood of writhing, meye being a wrider, I half talken to this, whatever this tis, seven wiff this stein warking. This is always marelly thistle and somefines this and that, but filenally this. This is the weigh we wash our cloaves. This is the way. This well never due. (pp. 22-23)

Pour m'occuper, haut lieu d'ocrire, maquis suis écrivain, j'épris sept quasi hébétude, kelkel soi, malgré ce scissever averdissement. On en revient aujourd'hui là, parfois ici hé là, mais finalement là. C'éteint sick envoi savvy. Ces teimps-ci. On n'enguerit pas.

Gardant à l'esprit l'un des titres envisagés, évoqué plus haut : *Other Languages is All We Have*, je me rappelai, en traduisant, que toute situation de communication réclame interprétation. Même quand auteur et lecteur officiellement parlent la même langue, l'histoire de la littérature illustre assez l'incertitude qui règne quant à la signification finalement reçue.

La tâche m'a été grandement facilitée parce que ce roman d'Everett vient dans ma pratique après d'autres de cet auteur. Il est plus facile à présent de reconnaître certaines tournures d'esprit, son humour et les formes de son ironie, donc d'opter pour une traduction vraisemblable compte tenu de la qualité globale de l'œuvre, de traduire une vision plus que des mots. Toutefois, une attention très minutieuse à la lettre demeure nécessaire. Everett est un chercheur, qui pratique des expériences sur la langue, observe le comportement des mots, qu'il provoque, stimule et malmène comme pour les pousser dans leurs derniers retranchements. J'y vois une incitation à l'imiter avec le français, pour restituer ce qu'il nous fait éprouver de notre rapport au monde par le biais de notre rapport à la langue.

Selon un curieux phénomène mêlant mimétisme et cratylisme, *Effacement*, paru en 2004, m'a récemment rejointe. Un ami cinéaste, grand amateur d'Everett, avait emporté cet ouvrage au Mali, sur les lieux d'un tournage. Dans le minuscule village perdu dans la brousse, un vieil homme trouve le livre laissé sous un arbre après une pause-lecture. Il commence à lire à voix haute ; mon ami, tout près, le filme. Ce vieux qui ânonne « je suis noir, c'est ma race », dans une langue jadis imposée à ses ancêtres par les colonisateurs, traduite de l'américain par une Française, et tirée d'un roman écrit par un universitaire noir américain, est preuve à mes yeux du caractère universel de l'œuvre. Par-delà les difficultés de sa langue, recherchée et audacieuse, et des nombreuses

références culturelles qui la nourrissent, elle s'adresse à tout un chacun, traitant de problèmes et de questions humaines fondamentales. De par la densité de son réseau culturel allusif, elle se trouve en outre prise dans un tissu d'échanges, de transferts et de traductions. Ce vieil homme du Mali offre à mes yeux l'image de l'acte de traduction : les liens qu'il tisse, ce qu'il rend possible.

Ouvrages cités de Percival Everett

Erasure, Hyperion Books, New York, 2001.

The Water Cure, Graywolf, 2007.

Œuvres traduites, chez Actes Sud

Effacement, 2004.

Désert américain, 2006.

Blessés, 2007.

Glyphe, 2008.

La Baignoire, 2009.

« CHEZ MOI,
JE N'AI
JAMAIS ÉTÉ
VRAIMENT
CHEZ
MOI... »

ILANA SHMUELI

(discours prononcé à l'occasion
de la réception du prix
Theodor Kramer 2009, introduit par
François Mathieu)

ÉCRIRE DANS SA LANGUE MATERNELLE OU CELLE DE L'EXIL ?

ILANA Shmueli, née à Czernowitz en 1924, vit aujourd'hui à Jérusalem. Amie d'enfance et de jeunesse de Paul Celan jusqu'au début des années quarante, elle avait retrouvé le poète à l'automne 1969 à Jérusalem, puis début 1970 à Paris. En avril, Paul Celan se suicidait en se jetant dans la Seine. De ces brèves retrouvailles était née une intense correspondance, plus de cent trente lettres et, de la main du poète, vingt-six poèmes lapidaires¹. Puis tardivement, sous l'influence posthume de celui-ci, Ilana Shmueli a commencé d'écrire des poèmes, et elle continue².

Le 15 mai dernier, Ilana Shmueli recevait à Krems-Stein (Basse-Autriche) le prix Theodor Kramer 2009 – en compagnie d'un autre écrivain qui, lui, vit à Czernowitz, Josef Bug, lequel, en raison de son grand âge (97 ans), n'avait pu se déplacer. Nous reproduisons ici une partie du discours de remerciement prononcé par Ilana Shmueli, celle qui porte sur l'incapacité de s'exprimer dans une autre langue que « sa » langue maternelle.

Le code de déontologie du traducteur que je suis dit qu'exerçant cette profession, celui-ci « affirme par là posséder une connaissance très sûre de la langue à partir de laquelle il traduit et de la langue dans laquelle il s'exprime. Cette dernière doit être sa langue maternelle, ou une langue qu'il possède au même degré que sa langue maternelle, comme tout écrivain possède la langue dans laquelle il écrit ». Me fascinent les écrivains qui quittent leur langue maternelle pour écrire dans la langue du pays que, pour des raisons notamment historiques, ils ont adoptée. Et me laissent perplexes. Elsa Triolet. Samuel Beckett. Milan Kundera. Entre peu d'autres. Milan Kundera qui, étonné par le « style, fleuri et baroque » de la première traduction de *La Plaisanterie*, en a refait plus tard une

traduction avec un critique et romancier français (lequel ne connaissait pas le tchèque), puis, en raison de sa propre appropriation sans cesse enrichie de la langue française, encore une autre nouvelle traduction.

Dans les lignes qui suivent, Ilana Shmueli montre avec une grande humilité les limites vécues de l'exercice.

François Mathieu

¹ Paul Celan, Ilana Shmueli, *Correspondance*, traduit de l'allemand par Bertrand Badiou, Seuil 2006.

² Ilana Shmueli, *Zwischen dem Jetzt und dem Jetzt* [Entre l'à-présent et l'à-présent], Rimbaud Verlag, Aix-la-Chapelle, 2007.

Poèmes de Czernovitz. Douze poètes juifs de langue allemande, traduits par François Mathieu, éd. Laurence Teper, 2008, présente la traduction de vingt d'entre eux.

... C ZERNOWITZ, la ville que Karl Emil Franzos¹ décrivait comme le « petit bastion de l'aspiration occidentale et de la culture allemande à la frontière de l'Asie mineure ». Quelquefois aussi on l'a appelée, en raison du grand nombre de Juifs qui y habitait, la « Jérusalem du Prout² ». Je vis dans la Jérusalem des montagnes de Judée.

Nous vivons [...] à la fois dans notre pays d'origine [heimat] et en exil.

Mais qu'est-ce que le pays d'origine, et que signifie l'exil ?

Ces deux notions se sont détachées de leurs significations banales et traditionnelles et ne cessent d'être réinterprétées. Mutations universelles, assimilation psychique, bouleversements technico-scientifiques. L'apatridie s'est transformée en destin mondial. Tous ceux qui ont traversé les rapides métamorphoses de l'être et du savoir, toutes les catastrophes et les égarements de la vie et de l'histoire, se cherchent et ne peuvent se retrouver. L'homme moderne échange souvent son pays d'origine contre le monde. L'argent peut aussi remplacer le pays d'origine : « Ubi dollar ibi patria³. »

Où me situé-je dans le rapport « pays d'origine » et « exil » ? « Chez moi, je n'ai jamais été vraiment chez moi... », puis-je dire avec Paul Celan⁴. Le lieu où je suis venue au monde et qui m'a marquée n'a jamais pu être pour moi un vrai pays d'origine – il lui a manqué le sentiment d'appartenance, des valeurs évidentes, de la continuité, une orientation et une tradition. J'ai voulu et dû le quitter. De là, j'ai emporté avec moi l'impression continue de tituber sur un sol chancelant.

J'arrive aujourd'hui devant vous d'Israël qui est et n'est pas non plus mon pays d'origine – encore l'un des millions de dommages tardifs des persécutions et des expulsions. [...] Rosa Ausländer⁵ écrit : « Des chants en quatre langues emplissaient l'espace. » Czernowitz était polyglotte. Les journaux paraissaient en six langues : allemand, roumain, ukrainien, polonais, yiddish et hébreu ; en trois écritures : latine, cyrillique et hébraïque. Un village de la Forêt-Noire, un shtetl galicien, un morceau de Russie, un morceau de Vienne. Cette ville était un paradoxe, une

colonie d'émigrants et d'immigrants. Rezzori⁶ décrit : « Vivent là une douzaine de nationalités différentes et une demi-douzaine de *credo* qui se font mutuellement la guerre dans l'harmonie cynique d'une antipathie réciproque et d'un affairisme partagé. On se considère comme patient et tolérant. La naïveté est rare. Il règne une sorte d'insouciance qui rend infidèle – il n'est pas rare que ce soit au mépris de sa propre existence. »

Pour poursuivre dans cette problématique, je voudrais évoquer ma propre expérience plurilinguistique. Les choses ont commencé avec l'allemand de mes parents : ma mère, Viennoise, chantait des berceuses et des ballades de chevaliers que je trouvais horriblement belles. Mon père avait été éduqué dans des écoles allemandes de la Czernowitz de la double monarchie. Il était originaire d'un petit village où sa famille était la seule juive ; mon grand-père était garde-barrière. Mes grands-parents du côté paternel ne savaient pas bien parler allemand ; ils envoyèrent leur fils unique en ville pour qu'il l'apprenne. Chez nous à la maison, nous ne parlions que l'allemand. Il est intéressant de savoir que de nombreux parents qui parlaient allemand avec leurs enfants, mais qui avaient eux-mêmes grandi avec le yiddish, s'appliquaient à parler un bel allemand, et comme cette langue ne leur était quand même pas familière, souvent ils exagéraient.

À cause de son « nigoun », de sa mélodie particulière et de sa structure un peu étrange, l'allemand des rues de Czernowitz avait mauvaise réputation – on se criticaillait les uns les autres, on plaisantait et *czernowitzait* à son sujet. Malgré de grands efforts, on ne se débarrassait jamais complètement de cet idiome. Nous nous moquions des autres avec arrogance, chacun prétendant parler le meilleur allemand, le plus juste.

Mais nous ne pûmes en rester à l'allemand – dès ma cinquième année, on m'obligea au jardin d'enfants et à l'école à parler roumain⁷. Tout en moi s'y opposa. Je sentais que les mots qui m'habitaient ou plus encore dans lesquels j'habitais étaient agressés – intérieurement quelque chose se convulsait. À cela s'ajouta le français : on fit venir de Paris à Czernowitz une vieille « mademoiselle » afin que nous apprenions à converser avec un accent impeccable. Comme mon père était sioniste, je dus en outre apprendre l'hébreu, mais en vain... M'accompagnèrent également les chansons ruthènes de nos domestiques auprès de qui j'aimais m'attarder. Plus tard, pendant l'occupation soviétique, j'appris le russe et l'ukrainien ; je fréquentai un lycée yiddish⁸ – et cette langue m'ouvrit un nouvel univers.

Je n'ai jamais appris systématiquement l'allemand, en revanche j'ai continuellement beaucoup parlé et lu dans cette langue. Je n'ai jamais complètement maîtrisé l'hébreu. J'y travaille, le devine et l'aime tout à la fois, mais jamais je n'ai pu me mouvoir dans cette langue aussi librement que je l'aurais souhaité. Une privation d'identité linguistique – en somme, un problème d'identité.

Vers soixante-cinq ans, j'ai commencé à écrire des poèmes en hébreu. Plus tard, je me suis traduite moi-même en allemand et j'en suis restée à cette langue. Aussi bien en allemand qu'en hébreu, qui sont mes propres langues, je manque d'aisance et me sens à l'étroit. Souvent je me perds dans une absence impuissante, irritante de mots. Et pourtant, ou justement à cause de cela, j'ai dû emprunter le chemin absurde des mots – de l'écriture.

(traduit de l'allemand par François Mathieu)

1 Karl Emil Franzos (1848 Czortkov, 1904 Berlin).

2 Affluent (rive gauche) du Danube.

3 La patrie est là où est le dollar. Pastiche de « ubi bene, ibi patria », la patrie est là où l'on est bien, vers 1151 du *Plutus et les nuées* d'Aristophane.

4 Ilana Shmueli reprend une remarque de Paul Celan en marge dans l'ouvrage de Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966), traduit en français par Françoise Wuilmart sous le titre *Par delà le crime et le châtement*, Actes Sud 1995.

5 Rosa Ausländer (1901 Czernowitz, 1988 Düsseldorf). Voir *Poèmes de Czernowitz*, p. 63-81.

6 Georg von Rezzori (1914 Czernowitz, 1998 Florence).

7 Fin 1918, à la suite de l'effondrement de l'empire austro-hongrois, la Roumanie s'approprie la Bucovine (dont Czernowitz) et la Bessarabie. Elle impose alors à ces deux territoires une roumanisation forcenée. Aucune autre langue n'est tolérée dans les administrations, les institutions scolaires, à l'université, au théâtre.

8 De juin 1940 à juin 1941, les Soviétiques occupent le nord de la Bucovine et Czernowitz.

LA BELLE PROVINCE

dossier préparé par
SARAH GURCEL

INTRODUCTION

OFFRONS-NOUS la joie simple d'une introduction simpliste et offrez-vous celle de vous faire plus bêtes que vous n'êtes. Si la francophonie, dans son acception linguistique, désigne l'ensemble des locuteurs ayant le français comme langue maternelle, officielle ou véhiculaire (c'est en gros la définition qu'en donne le Petit Robert), la question de la traduction au sein de la francophonie s'en trouve théoriquement évacuée : les Suisses ont beau remplacer « short », mot bien français s'il en est, par « cuissettes », les francophones parlent la même langue (un Sénégalais vous dit que vous « camembérez », vous comprenez sans mal que vous incommodez votre entourage par vos odeurs corporelles) – nul besoin de traduction, merci, bonsoir.

Pourtant, voyez le sort réservé à la cousine anglophonie dès 1891, quand le plus anglais des auteurs irlandais écrivait dans *Le Fantôme de Canterville* : « Nous avons vraiment tout en commun avec l'Amérique, hormis, bien entendu, la langue. »¹ Ne pourrions-nous le reprendre à notre compte ? C.R.A.Z.Y., succès international du cinéaste québécois Jean-Marc Vallée, est sorti en France en 2005 en version *sous-titrée*. Simple affaire d'accent ? Fermeement, non. Il y a à peine plus de quinze ans, le dramaturge québécois Michel-Marc Bouchard demandait à Noëlle Renaude de traduire sa pièce *Les muses orphelines* en français de France². Certes, cinéma et théâtre ont des contraintes propres.

Si l'objet de ce dossier n'est donc pas d'interroger la nécessité qu'il y aurait à traduire le français d'ailleurs en français d'ici, et réciproquement, pour qu'enfin les francophones se comprennent, cette nécessité fait bien souvent loi et c'est une donnée susceptible d'affecter ceux parmi nous qui traduisent vers le français.

La présente revue est certes éditée par l'Association des Traducteurs Littéraires de France, et non pas *Francophones*, mais les traductions signées par ses membres sont souvent appelées à être diffusées dans l'ensemble de la francophonie. Or, on ne parle pas le même français à Paris, à Québec et à Dakar, ou du moins le français

n'y recouvre pas les mêmes réalités culturelles. Le traducteur doit-il alors se poser la question de savoir à quelle aire géographique appartiennent ses lecteurs potentiels ou cette question relève-t-elle uniquement de choix éditoriaux ? Un traducteur camerounais aurait-il plus de légitimité qu'un traducteur français à traduire un roman nigérian ? Quelle est en pratique la réception des traductions d'un pays francophone dans le reste de la francophonie : sont-elles adoptées ou adaptées³ ? Dans l'espoir insensé que soit reprise ailleurs l'ambition d'une étude systématique (analyse des traductions elles-mêmes, épiluchage des catalogues de maisons d'édition, entretiens avec éditeurs, traducteurs et, pourquoi pas, lecteurs), nous suggérerons quelques éléments de réponse, quelques pistes de réflexion.

Dans ce dossier, la part belle sera faite aux liens (cordes à nœuds plus que cordes lisses) entre la France et le Québec et nous tenons à remercier nos contributeurs et correspondants d'outre-Atlantique – David Homel, pour les pistes fournies, Isabelle Collombat et Sophie Martineau, de l'Université de Laval, dont les articles respectifs « Traduire l'américanité » (p. 51) et « Traduire Mordecai Richler en français » (p. 57) complètent notre rapide « Québec / France, état des lieux » (p. 46), ainsi que Michel Garneau (p. 70) et Sonya Malaborza (p. 65) pour leur apport artistique au débat... La Belle Province sera encore à l'honneur dans un bref article plus particulièrement dédié à la traduction théâtrale (p. 63).

1 Oscar Wilde, *The Canterville Ghost*, traduction de Jules Castier.

2 Le texte est paru aux Éditions Théâtrales en 1994, avec, dans le même volume, *Le chien* de Jean-Marc Dalpé, « traduit en français pour la France » par Eugène Durif. Il s'agissait bien pour les intéressés d'une véritable « aventure de traduction » et non d'une adaptation, destinée à favoriser la diffusion de textes qui, sinon, risquaient fort de ne pas connaître l'épreuve des planches françaises.

3 Pour reprendre une expression glanée sur la liste de diffusion de l'ATLF : que son auteur en soit remercié.

QUÉBEC / FRANCE, ÉTAT DES LIEUX

SARAH GURCEL

PRENONS, parmi bien d'autres¹, ce billet d'humeur de Marie-Claude Fortin dans le quotidien québécois francophone *La Presse* : « L'année 2008 a commencé par une déception et s'est terminée par une joie. La déception : la traduction faite en France d'un roman anglophone 100 % montréalais. L'éditeur 10/18 s'est jeté sur le talent de Heather O'Neil comme la misère sur le pauvre monde. *Lullaby for Little Criminals* à peine sorti en anglais, les droits de traduction lui ont été cédés. Résultat, l'héroïne de *La Ballade de Baby*, une jeune Montréalaise, fréquente le lycée et habite la cité avec son papa, lequel jure comme un loubard... »

Ou bien encore ce jugement du poète et traducteur québécois Michel Garneau : « Les traducteurs français sont probablement les pires traducteurs au monde, parce qu'ils ne doutent pas assez d'eux-mêmes et de leur savoir, et que de deux mots, ils choisissent toujours le plus "faiseux". »²

Le jugement est sévère. Mais ce ne sont pas les seuls critiques et poètes qui s'insurgent : il arrive que les lecteurs québécois soient si agacés par les traductions hexagonales diffusées telles quelles au Québec qu'ils écrivent à l'éditeur³ et ce sont parfois les auteurs eux-mêmes qui prennent l'initiative d'exiger que leurs livres fassent l'objet d'une traduction québécoise, quitte à ce que cette traduction soit éventuellement aménagée pour la France⁴. Autre exemple emblématique de cette démarche, Leonard Cohen a sollicité le même Michel Garneau pour traduire son recueil *Stranger Music*, sentant bien que les traductions franco-françaises qui avaient été faites jusqu'ici de ses poèmes devenaient « ridicules » au Québec⁵.

Ce serait donc l'appartenance à une même aire géographique (et partant, culturelle) qui donnerait la légitimité à traduire ? C'est ce que suggèrent nombre de critiques qu'on a pu relever. Avec cette précision, non dénuée d'importance, que c'est bien plus souvent sur la question des références culturelles que sur celle de la langue à proprement parler que se font « épingler » au Québec les traductions franco-françaises. Par contraste, ce sont davantage les questions

strictement linguistiques qui seraient susceptibles de choquer les lecteurs français de traductions québécoises – l'explication la plus simple étant que les lecteurs québécois sont de toute façon très exposés à la littérature française alors que la réciproque n'est pas vraie.

Mais ce sont hélas les impératifs économiques qui font que la norme francophone européenne, voire hexagonale⁶, l'emporte sur le marché francophone mondial, comme le souligne Isabelle Collombat dans l'article qui vous est proposé dans ce dossier. Dans un entretien avec la revue québécoise *Entre les lignes*, Carole Boutin, directrice des contrats et des droits dérivés pour le Groupe Librex, explique que l'agent d'un jeune auteur américain prometteur « va d'abord approcher les éditeurs français avant les éditeurs québécois. C'est une longue bataille : les agents ne voient pas le potentiel que représente la division des marchés, de vendre un jeune Paul Auster, par exemple, chez Robert Laffont pour la France et chez Libre Expression pour le Canada. Aussi, il y a des éditeurs français qui refusent systématiquement la chose : eux, quand ils achètent, c'est pour tout pays de langue française. »⁷

Il semblerait toutefois que la situation soit en voie d'évolution, à en juger par un certain développement de la coédition. C'est ce que suggère Hélène Buzelin dans un article intitulé « L'édition indépendante au cœur des réseaux de traduction »⁸. Elle retrace le parcours de la publication par l'éditeur québécois indépendant Boréal d'une traduction française d'un roman canadien anglophone. C'est seulement quand il est avéré que le livre ne suscite pas d'intérêt à Paris que l'agent canadien accepte de céder les droits, mais hors marché français (avec toutefois cette clause, requise par Boréal, qu'au bout d'un an, en l'absence d'éditeur français assurant une publication en Europe francophone, les droits seraient étendus au monde). Au final, Boréal trouve un co-éditeur français : la traduction, confiée à deux co-traducteurs, est alors déjà en cours, avec le souci explicite de la rendre recevable par les lecteurs francophones canadiens ET européens à la fois⁹. En l'espèce, la tâche des traducteurs était rendue plus ardue par une narration dans un style oral et largement idiomatique assorti de nombreux dialogues : « Il y a des mots et des éléments culturels sur lesquels il est impossible de faire des compromis [...]. La meilleure solution est sans doute d'avoir deux versions légèrement différentes ». C'est sur cette « exportabilité » de la traduction que s'est joué l'essentiel des

négociations entre les traducteurs et l'éditeur. Voici la retranscription, par Hélène Buzelin^o, de leur discussion concernant la traduction de l'expression « you're full of shit » :

T₁ – « T'es vraiment con ! » ne nous plaît pas tellement [c'était une suggestion de l'éditeur]. On pourrait dire « T'es vraiment nul ».

Ed – « You're full of shit »... « T'es vraiment nul ». Oui.

T₂ – C'est juste qu'on a déjà tellement de choses qui font franchouillardes.

T₁ – Exactement. Il y a une limite.

Ed – D'accord pour « T'es vraiment nul ».

Pour les deux traducteurs comme pour l'éditeur, il semblerait que traduire en un français qui ne soit estampillé ni hexagonal ni québécois soit devenu une sorte de routine, une forme d'autocensure témoignant de l'intériorisation de la pratique. Et Hélène Buzelin de poser notamment les questions suivantes : les traductions de textes témoignant d'une diversité linguistique et culturelle sont-elles appelées à renoncer à un certain ethnocentrisme et à être rédigées dans un français le plus « universel » possible, à destination de toute la francophonie ? La co-édition est-elle facteur de diversité / hybridité linguistique ou d'homogénéisation ?

À cet égard, la question du dilemme du traducteur, écrire pour l'un ou l'autre côté de l'Atlantique, ou pour le milieu de l'océan¹¹, se pose avec la même acuité aux traducteurs anglophones. Barbara Wright, éminente traductrice britannique de Queneau, Nathalie Sarraute et Ionesco, pour ne citer qu'eux, en avait témoigné¹². D'abord ouverte à l'idée que le traducteur doit s'abstenir de tout ce qui ancrerait trop clairement le texte dans son propre pays, elle a longtemps accepté un « marchandage amical » avec les éditeurs américains, se laissant persuader de remplacer les mots britanniques peu courants en Amérique, avant de changer d'avis : « Bien que censé contenter tout le monde, ce genre de compromis ne satisfait en réalité personne [...]. Quand des critiques particulièrement fins ont, à l'occasion, émis des réserves sur certains mots dans mes traductions, sous prétexte qu'ils semblaient affaiblir le rythme du texte, il s'agissait presque toujours de ceux qui avaient été remplacés. » Au final, ce que dénonce Barbara Wright, ce sont donc les traductions affadies par le souci d'une langue consensuelle ou « bricolées » *a posteriori* pour la consommation du plus grand nombre.

L'option d'une double traduction, par deux traducteurs différents, chacun bien ancré dans sa langue de chaque côté de l'Atlantique, ne lui aurait peut-être pas déplu. La viabilité d'une telle option sur le plan économique laisse songeur, mais rien n'interdit de rêver. Et le rêve rejoint parfois la réalité : *Comme un roman*, de Pennac, a été doublement traduit par le Britannique Daniel Gunn et par l'Américain David Homel¹³. Exemple plus ancien, deux romans de l'écrivain canadien Mordecai Richler ont été traduits à la fois en France et au Québec : Sophie Martineau revient sur la comparaison des deux traductions de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* dans un article du présent dossier (p. 57).

Notons que dans le monde hispanophone, le débat est des plus vifs. Pierre Assouline l'a évoqué il y a quelques mois sur son blog¹⁴ : en Amérique Latine, la volonté d'émancipation du castillan est forte, tant de la part des auteurs que des traducteurs. Joani Hocquenghem, traducteur installé au Mexique de longue date, souligne le décalage créé par le parler des rues et l'argot des romans policiers traduits en Espagne : « Cela porte souvent sur des nuances importantes : jeux de mots, intentions des verbes... La politesse de la langue et des usages mexicains ne supporte pas la dureté des interjections de l'espagnol. Ici, on ne dit pas "mierda !" Et puis il y a les contresens. En Espagne, si vous demandez comment prendre un taxi, vous employez le verbe "coger" ; or au Mexique, il signifie "baiser". Si vous demandez donc ici comment prendre un taxi, on vous répondra en souriant : par le pot d'échappement... ». Paradoxalement, c'est la crise économique qui a fourni la meilleure arme contre ce « néocolonialisme qui avance masqué » (selon la formule d'un éditeur qui lui aussi préfère rester masqué) : « L'euro fort a obligé tout le monde à affronter cette réalité : il est plus facile d'importer des droits plutôt que des produits finis », explique le patron de Random House Mondadori à Mexico. Comme quoi la réalité du marché du livre peut aussi jouer en faveur d'une diversité des traductions, contrairement à ce que laissait penser l'exemple francophone.

1 *Le Devoir*, autre grand quotidien québécois, est aussi le lieu de nombreux « éreintements » de traductions françaises : voir par exemple le numéro du 29 mars 2009, dans lequel Louis Hamelin s'appuie sur l'analyse de la traduction de *La Vie des pierres* de Rick Bass pour fustiger la méconnaissance qu'ont, selon lui, les traducteurs français de la faune nord-américaine.

2 Entretien accordé à la revue québécoise *Entre les lignes*, vol. 5, N°2, p. 32.

3 Voir certains témoignages de membres de l'ATLF sur la liste.

- 4 Voir *TransLittérature* n°36, article de Béatrice Trotignon faisant état du témoignage de Neil Bissoondath lors de l'édition 2008 des Assises de la traduction littéraire en Arles.
 - 5 *Entre les lignes*, vol. 5, N°2, p. 32.
 - 6 Si on ne s'est guère penché ici sur la problématique de la francophonie européenne, c'est que bien souvent les traducteurs européens qui vivent hors de France mais traduisent en français le font pour le compte d'éditeurs français. Certaines des contraintes auxquels ils sont soumis ont été partagées sur la liste de diffusion de l'ATLF. Pour la Suisse, voir également l'article de Gilbert Musy, « Traduire en Suisse », TL12, p. 69.
 - 7 *Entre les lignes*, vol. 5, N°2, p. 25.
 - 8 « Independent publisher in the network of translation », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, Vol. XIX, n°1, 1^{er} semestre 2006, pp. 135-173.
 - 9 Voir aussi le témoignage de Lori Saint-Martin et Paul Gagné, couple « star » de la traduction littéraire au Québec dans *Entre les lignes*, vol. 5, N°2, p. 28.
 - 10 Son article est écrit en anglais, c'est donc notre traduction de sa retranscription (elle-même traduite) qu'on trouvera ici.
 - 11 Les anglophones appellent « mid-Atlantic » un anglais – ou la façon de le prononcer – ni totalement « british » ni totalement américain.
 - 12 Voir l'extrait publié dans *TransLittérature*, TL7, p. 53, d'un article paru dans *The Times Literary Supplement* du 26 juin 1992. Barbara Wright est morte le 3 mars 2009, qu'il nous soit permis de lui rendre ici ce discret hommage.
 - 13 Voir le passionnant compte-rendu de la table ronde animée par Sylvère Monod qui réunissait l'auteur et ses deux traducteurs à l'occasion de la journée de printemps d'ATLAS, le 8 juin 1996 : TL12, pp. 18-39.
 - 14 <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/03/17/chez-nous-on-ne-prend-pas-un-taxi-par-le-pot-dechappement/>
Le post a été repris sous forme d'article dans le journal *Le Monde*, sous le titre « Divorcer du castillan ».
-

TRADUIRE L'AMÉRICANITÉ : D'UNE FRANCOPHONIE À L'AUTRE

ISABELLE COLLOMBAT*

LA réflexion exposée dans le présent article a pour point de départ la lecture d'une critique de la traduction française de *The Night Listener*, d'Armistead Maupin, publiée sous le titre d'*Une voix dans la nuit*. Dans cette recension parue dans l'hebdomadaire québécois *Voir* le 22 mars 2001, le critique dénonçait « l'hérissante traduction hexagonale », citant, « parmi les perles, [il y a] ce *cock sucker* devenu un "fumeur de pinnes" !!! ». De même, également dans *Voir*, une critique de *Sarah*, roman de Jeremy T. Leroy, s'ouvrait comme suit : « Garçon de la rue sauvé par l'écriture, Jeremy T. Leroy est la nouvelle star des lettres américaines. Inspiré de son expérience, son premier roman, *Sarah*, est remarquable. Hélas, il y a la traduction hexagonale... ». Par la suite, la commentatrice écrit :

Sur une toile de fond on ne peut plus sordide, Jeremy T. Leroy réussit à inscrire de véritables moments de grâce, des appels sourds à la tendresse, une solidarité dans la décadence, et des personnages inoubliables, assez forts pour survivre à la traduction terriblement argotique, à la limite du supportable, de Francis Kerline. Passe encore que sous sa plume, « the cash » devienne « la tune », ou « the room », « la piaule ». Mais quand on traduit « I slammed the front door » par « j'ai claqué la lourde » ; ou « Then I ran » par « Et puis je me suis calté » ; ou encore : « She'd laugh at the guardians staring at our legs » par « elle se payait la tronche des gardiens qui reluquaient nos guibolles », ce n'est plus une traduction, c'est une adaptation.

Ces deux critiques illustrent le sentiment d'agacement fréquemment ressenti au Québec face à ce type de traduction et qui, en l'occurrence, est lié au choix par le traducteur d'une langue argotique hexagonale, option qui est souvent considérée comme un particularisme ne pouvant rendre qu'inadéquatement la réalité culturelle nord-américaine.

C'est également ce sentiment qu'exprime Ivan Steenhout – traducteur littéraire canadien moult fois récipiendaire du prix du Gouverneur Général – dans le portrait que j'en ai tracé dans le recueil *Le Métier du double* :

Je crois qu'un traducteur européen qui n'a pas vécu aux États-Unis ou au Canada est incapable de rendre comme il faut en français un roman états-unien ou canadien-anglais. Les Québécois sont extraordinairement bien placés pour cela, car on vit ici dans une réalité nord-américaine. Notre langue française d'ici rend compte de cette réalité, ce que ne peut pas faire une langue française d'Europe. Rien ne me tombe plus sur les nerfs que d'entendre, dans la version française de films américains de série B, deux flics noirs new-yorkais dire, par exemple : « *Eh, mec, tu viens prendre le p'tit déj' ?* »¹.

La problématique qui se fait jour est alors celle du choix d'une norme dite équivalente, reconnue comme acceptable pour traduire au mieux la réalité culturelle présente dans le texte original ; logiquement, en effet, il serait pertinent de rendre la réalité nord-américaine anglophone en français d'Amérique du Nord. J'ai déjà abordé cette question dans un article portant sur les traductions de *negro spirituals* par Marguerite Yourcenar, dans lesquelles les niveaux de langue sont disparates et le parler populaire souvent rendu au moyen de régionalismes eux aussi disparates. Dans cet article, j'avais émis l'hypothèse que les *negro spirituals*, s'ils devaient être traduits, gagneraient certainement à l'être en créole de Louisiane.

Comme le montrent les exemples précédents, l'agacement épidermique ressenti par certains critiques à l'égard des traductions hexagonales est surtout fondé sur la traduction du *slang* en argot, qui relève de l'équivalence ou, en tout cas, du postulat traductif, mais on peut aussi s'interroger sur la traduction de termes comme « *registration certificate* » par « carte grise » ou de « *national insurance number* » par « numéro de sécurité sociale » (qui fait référence aux prestations de services de santé) au lieu de « numéro d'assurance sociale » (qui concerne l'ensemble des services gouvernementaux), choix qui relèvent de l'adaptation et qui sont quasi systématiques dans les téléfilms et films états-uniens doublés en France ainsi que dans les romans policiers traduits dans l'hexagone.

Imperfections de la traduction « hexagonale »

Outre le choix d'un code culturel général – sur lequel nous reviendrons ultérieurement –, se pose donc aussi la question des erreurs culturelles (ou de traduction) relevées dans certaines traductions hexagonales et qui ont pour effet de rendre la traduction incompréhensible. Cet aspect est illustré de fort belle manière par Jacques Poulin, dans *Chat sauvage*, où le narrateur découvre la traduction française de *A Prayer for Owen Meany*, de John Irving, intitulée *Une prière pour Owen*. À la fin, le narrateur n'en peut plus (pp. 115-116) :

Je refermai le roman, éteignis la veilleuse et me remis à la fenêtre. Le regard perdu dans la nuit, je me mis à penser aux nombreux traducteurs qui vivaient en France, de l'autre côté de l'Atlantique, et qui traduisaient des romans américains. Ils avaient toute ma sympathie, car je savais à quel point leur métier était difficile, et l'envie me vint de leur écrire une lettre.

Je voulais leur dire qu'il y avait au Québec, depuis peut-être un siècle, un grand nombre de gens qui pratiquaient le baseball et le football américain, et qu'ils le faisaient en français. Un français qui avec les années était devenu élégant et précis, grâce au travail de traduction accompli par les commentateurs sportifs de la radio et de la télé.

C'est pourquoi je leur donnais un conseil, à titre de collègue : lorsqu'ils devaient traduire un roman américain contenant des passages sur le baseball ou le football, ils avaient intérêt à consulter un des nombreux Québécois qui vivaient à Paris ou ailleurs en France. Si cette démarche ne leur convenait pas, ils n'avaient qu'à donner un coup de fil à la Délégation du Québec : même la téléphoniste était en mesure de leur indiquer les traductions exactes. Pour ma part, j'étais disposé à réviser leurs textes tout à fait gratuitement, pour être enfin débarrassé des inepties qui encombraient la version française des romans américains.

Ce triste constat amène plusieurs réflexions : tout d'abord, ce genre d'erreurs paraît d'autant plus inconcevable qu'il semble qu'un travail élémentaire de recherche permettrait de les éviter. On est en droit de se demander si les traducteurs littéraires – ou traducteurs d'édition – qui les commettent ont des réflexes de traducteurs professionnels.

Ensuite, et là se situe l'essentiel de mon propos, soulignons que le narrateur de Jacques Poulin dit à deux reprises éprouver de la sympathie pour ces traducteurs malhabiles : par sympathie, il suggère même de les aider à éviter les erreurs de traduction. Il semble donc tout à fait pertinent de suggérer ici l'instauration d'un rapprochement entre les instances françaises et québécoises afin de favoriser la collaboration et les échanges. À ce titre, la thématique même du présent dossier pour *TransLittérature* atteste d'une prise de conscience qui représente un pas énorme, et il serait judicieux de capitaliser sur cet élan pour établir un lien notamment entre l'Association des traducteurs littéraires de France et l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada. Du point de vue québécois et canadien francophone, une telle démarche permettrait de sensibiliser les traducteurs d'édition européens francophones au fait que la culture nord-américaine se vit aussi en français et de les aider à éviter certaines erreurs de traduction commises par ignorance, également dues à la vision déformée de l'Amérique qu'ont souvent les Français.

La déformation des réalités culturelles états-uniennes mal comprises ou leur adaptation ou localisation n'a jamais été franchement soulignée : et pourtant, certaines traductions que l'on peut juger hérétiques ont fait florès en France, où elles sont même, pour certaines, devenues des allusions culturelles. Par exemple, le leitmotiv du *Rain Man* français – « Qui joue en première base ? Qui ? » – est devenu une réplique culte, même s'il n'évoque pas grand-chose pour les Européens peu familiarisés avec le base-ball et traduit par ailleurs mal l'aspect correspondant du jeu. La pénétration de la culture états-unienne se manifeste aussi dans d'autres circonstances : il n'est ainsi pas rare d'entendre « Votre Honneur » dans les prétoires français (au grand dam des magistrats), et d'entendre des prévenus français se plaindre qu'on bafoue leurs droits car on leur refuse l'accès immédiat à un avocat. Sans parler du zeugme fautif devenu monnaie courante dans les séries télévisées : « Tout ce que vous direz pourra et sera retenu contre vous ». C'est dire l'influence des produits de culture populaire sur la vie courante, mais au-delà, cela illustre à quel point l'Amérique des Français diffère de l'Amérique française et permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles les Français n'ont pas le recul nécessaire pour remettre en question leur perception des États-Unis ; car cette perception, au départ fondée sur une certaine « propagande » de l'*American Way of Life* en France après la Seconde

Guerre mondiale – avec ce que cela comporte de déformation de la part de l'émetteur – puis pérennisée par des traductions erronées, n'a jamais vraiment reposé sur des faits objectifs.

La localisation littéraire

Une thématique connexe se fait jour dans ma réflexion, celle du choix d'un mode de traduction de l'américanité qui soit « exportable » dans l'ensemble de la francophonie : en effet, si l'Amérique française offre la possibilité de traduire l'américanité anglophone sans déformation culturelle et se pose donc comme source d'équivalence, l'affirmation de l'américanité francophone se trouve entravée par celle de la diffusion du livre en tant qu'objet commercial. Autrement dit, les impératifs économiques l'emportent souvent sur les exigences culturelles, et le mécanisme de propagation de l'œuvre littéraire s'apparente alors à de la localisation, le postulat traductif – « démarche précédant la traduction elle-même et visant à établir une stratégie de traduction fondée sur le type de texte, son origine, ses destinataires et sa fonction » (Collombat 2009 : 12) – étant alors soumis aux lois du marché : en l'occurrence, la loi du plus grand nombre met dans la balance quelque huit millions de francophones nord-américains et presque soixante-dix millions de francophones européens, auxquels s'ajoutent environ trente-cinq millions de francophones présents sur les autres continents, ces derniers étant plus habitués à la norme francophone européenne qu'à la norme francophone nord-américaine. En tant qu'acte de diffusion, si la traduction « hexagonalisée » remplit alors bien son rôle de vecteur, elle favorise cependant le rayonnement d'une américanité « localisée » et arbitrairement normalisée.

Cela dit, on pourrait aussi envisager la problématique sous un autre angle, indépendamment de toute question pratique ou légale concernant les droits : dans l'optique traditionnelle, on considère souvent le texte original d'un côté et « sa » traduction dans une langue donnée de l'autre. Cette traduction – même si on s'accorde souvent pour dire que la traduction n'est pas aussi pérenne que l'original qui, par nature, est unique – n'est remise en cause et remplacée que lorsqu'on la considère comme caduque. Cela signifie que, même au ^{xxi}^e siècle, époque caractérisée par la pluralité des postulats traductifs (Collombat 2005), la retraduction est un phénomène essentiellement temporel, et que les traductions se succèdent dans le temps, comme si chacune devait être considérée à une époque donnée comme unique actualisation du texte original dans la langue hôte.

Par ailleurs, à une époque où l'on accepte que notre logiciel de traitement de texte parle dans notre idiolecte et que le site Web d'une multinationale soit fait sur mesure et conçu pour venir nous chercher jusque dans nos moindres réflexes culturels, pourquoi ne pas envisager que la traduction ne soit plus ni unique, ni définitive par nature, mais ouverte à la localisation et à la pluralité synchronique ?

En conclusion, mon propos vise simplement à essayer de trouver des pistes d'ouverture afin de promouvoir l'idée que l'Amérique française peut aider à améliorer la perception de l'Amérique par les Français, sans oublier toutefois la sympathie prônée par Jacques Poulin – car nous sommes bien placés pour savoir que traduire est un art difficile et qu'il serait mal venu de tirer sur le pianiste.

Références

Collombat, Isabelle (2003). « Traduire ou ne pas traduire : *Fleuve profond, sombre rivière* de Marguerite Yourcenar », dans *GRAI*, n° 6 (4/2003), pp. 60-76

Collombat, Isabelle (2004). « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », dans *Translations Studies in the New Millenium*, vol. 2, pp. 1-15

Collombat, Isabelle (2005). « Ivan Steenhout ou le dilettante éclairé », dans *Le métier du double, Portraits de traductrices et traducteurs littéraires*, sous la direction d'Agnès Whitfield, Montréal, Fides, 385 p. (pp. 266-288)

Collombat, Isabelle (2009). « La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction », dans *The Journal of Specialised Translation (Jostrans)*, vol. 12, juillet 2009, pp. 37-54 (http://www.jostrans.org/issue12/art_collombat.pdf)

Poulin, Jacques (1998). *Chat sauvage*, Montréal, Arles, Leméac/Actes Sud.

* Université Laval, Québec, Canada

1 Cité dans Collombat 2005 : 277

TRADUIRE MORDECAI RICHLER EN FRANÇAIS

SOPHIE MARTINEAU*

Du point de vue de l'Amérique du Nord francophone, les traductions réalisées en France sont parfois étranges, voire étrangères. En ce sens, dans le contexte du bilinguisme canadien, il est particulièrement intéressant de s'interroger sur la manière dont deux francophonies, en l'occurrence le Québec et la France, traduisent la littérature canadienne, d'autant plus que l'une de ces deux francophonies est, elle aussi, canadienne. La manière dont on traduit les références culturelles n'est pas à prendre à la légère, et leur traduction est alors d'autant plus déterminante pour l'effet global de la traduction.

La culture du traducteur influence forcément la manière dont il traduit, comme on peut l'observer en comparant les deux traductions, l'une québécoise et l'autre française, du roman *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de l'auteur canadien Mordecai Richler. Les romans de Richler sont justement truffés de références de toutes sortes, et l'environnement culturel y joue souvent un rôle important dans l'action et même dans la caractérisation des personnages. De plus, le fait qu'un même roman ait fait l'objet de deux traductions en français d'origines différentes est un excellent point de départ pour une réflexion sur la traduction dans la francophonie.

Mordecai Richler est né en 1931 dans une famille juive anglophone de Montréal, ville où il est décédé en 2001. Il a grandi rue Saint-Urbain dans le Mile End, un quartier anglophone qui tient une grande place dans son œuvre. Après avoir séjourné brièvement à Paris, il a vécu et écrit pendant près de vingt ans à Londres, pour revenir à Montréal en 1972. Par la suite, il a fait des allers-retours réguliers entre Londres et le Canada, tout en poursuivant sa carrière littéraire. Citoyen du monde, malgré tout très attaché au Québec, Richler est à la croisée de multiples influences culturelles.

Ses romans ont été traduits tantôt en France, tantôt au Québec. Il est à noter que ce sont les Français qui ont été les premiers à le traduire, en 1959, avec *A Choice of Enemies*, dont la version originale avait été

publiée en 1957. Ce n'est qu'en 1969, avec le recueil de nouvelles *The Street*, dont la version anglaise a été publiée la même année, que paraît la première traduction québécoise d'une œuvre de cet auteur. Par la suite, le lieu de traduction de ses romans alterne plus ou moins régulièrement entre la France et le Québec. Fait intéressant, deux de ses romans ont été traduits dans les deux endroits : *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* et *Joshua Then and Now*.

The Apprenticeship of Duddy Kravitz est le quatrième roman et le premier grand succès de Richler. Comme dans la plupart de ses romans, son personnage principal a certains points communs avec l'auteur : Duddy Kravitz est un garçon né d'une famille juive anglophone de la classe ouvrière du Mile End. Il est important de préciser que les personnages mis en scène dans ce roman sont pour la plupart anglophones et, donc, que l'histoire se déroule « en anglais ». Même Yvette, petite amie francophone de Duddy, ne parle qu'anglais avec ce dernier.

Publié en 1959, ce roman a été traduit une première fois en 1960 par Élisabeth Gille-Némirovsky, traductrice, éditrice et écrivaine française, et publié aux éditions Julliard. La traduction québécoise, quant à elle, a été publiée chez Tisseyre en 1976 et réalisée par Jean Simard, écrivain, essayiste et traducteur québécois.

En examinant ces deux traductions, on constate plusieurs traits frappants tant chez l'une que chez l'autre. Premièrement, dans la traduction de France, Élisabeth Gille-Némirovsky a conservé les titres de civilité anglais : *Mr.*, *Mrs.*, *Miss*, etc. (en rajoutant même un point à la fin de *Mr* et *Mrs*, qui est absent de la version originale). Par contre, dans la traduction québécoise, Jean Simard a traduit ces titres en français : *monsieur*, *madame*, *mademoiselle*. Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de voir comment les noms des rues de Montréal, en anglais dans l'original, ont été traités. La traductrice française les a laissés en anglais : *St. Dominique Street*, *Park Avenue*, *St. Joseph Boulevard*, *Jeanne-Mance Street*, etc. ; ici aussi, on remarque des points (après *St*) absents de l'original. Au contraire, le traducteur québécois les a traduits en français : *rue Saint-Dominique*, *avenue du Parc*, *boulevard Saint-Joseph*, *rue Jeanne-Mance*, etc.

Ces deux exemples, qui peuvent sembler anodins, révèlent en partie l'attitude avec laquelle les deux traducteurs semblent avoir abordé l'œuvre originale. Élisabeth Gille-Némirovsky a probablement envisagé le roman comme un roman américain. On suppose qu'il lui a semblé logique de situer son action dans un environnement anglophone, en laissant les noms des rues et les titres de civilité en anglais. Autrement dit, cela permet

de donner au roman une « saveur » anglo-saxonne. Quant à Jean Simard, qui est québécois, il lui a été tout naturel de « traduire » ces toponymes en français, car, en l'occurrence, leurs noms officiels sont français. Il ne s'est probablement pas attardé très longuement sur la question, car c'est sous ces noms que ces rues sont connues au Québec. Ce raisonnement est aussi celui des lecteurs québécois francophones, à plus forte raison s'ils habitent ou connaissent bien Montréal. Par conséquent, ces derniers ne peuvent s'empêcher de sursauter en lisant, dans un texte français, quelque chose comme « Jeanne Mance Street ». Dans le cas particulier de cette rue, c'est d'autant plus incongru que Jeanne Mance est un personnage clé de l'histoire française de Montréal¹. En revanche, on imagine facilement que pour un lectorat européen, ce genre de détail soit beaucoup moins choquant ; le lecteur européen est habitué à voir dans les romans traduits des noms de rues anglais. C'est pourquoi la décision de Élisabeth Gille-Némirovsky nous semble, elle aussi, défendable.

Les deux traducteurs ont en commun d'avoir suivi la voie qui leur paraissait évidente, de leur point de vue. Ainsi, leur lectorat respectif risque de ne pas être surpris de ce choix. Toutefois, les problèmes surgissent lorsqu'un lectorat québécois (ou canadien francophone en général) se retrouve devant une traduction hexagonale d'un roman se déroulant chez lui.

Mais en approfondissant l'analyse, on se rend compte que la démarche des traducteurs n'est pas toujours cohérente ; du moins, les stratégies choisies pour représenter la réalité canadienne varient. Par exemple, ce passage du troisième chapitre :

Version anglaise	Traduction française	Traduction québécoise
[...] Max Kravitz was inordinately proud of the fact that he had, several years ago, been dubbed Max the Hack in <i>Mel West's What's What</i> , Moey Weinstein's column in the <i>Telegram</i> . (page 18)	[...] Max Kravitz était démesurément fier du fait que, plusieurs années auparavant, il avait récolté le sobriquet de « Max la Rolls » dans le « Tout-Montréal », la colonne de Moey Weinstein dans le <i>Télégramme</i> . (page 28)	[...] Max Kravitz était démesurément fier d'avoir été surnommé « Max the Hack* », il y avait de cela plusieurs années, dans « MEL WESTS [sic] WHAT'S WHAT », la rubrique de Moey Weinstein au <i>Telegram</i> . (page 37) * [Note insérée en bas de page par le traducteur : « Propriétaire d'une voiture de location (NdT). »]

Ici, contrairement à la stratégie adoptée pour les titres de civilité et les noms de rues, Élisabeth Gille-Némirovsky a choisi de franciser le titre de la rubrique et le nom du journal. Jean Simard a préféré les laisser tels quels, en ajoutant une note expliquant le sens de *Hack*². On constate la même approche pour le surnom d'un personnage présent dans tout le roman, *the Boy Wonder*. La traductrice française l'a traduit par *l'Enfant Prodige*, tandis que le traducteur québécois l'a laissé en anglais, en l'intégrant au texte par un article français : *le Boy Wonder*.

Ces différentes stratégies peuvent être attribuées, de part et d'autre, à un certain désir d'authenticité. D'un côté, on souhaite montrer l'aspect « exotique » du roman en soulignant son origine anglo-saxonne ; de l'autre, on vise la fidélité à la réalité telle qu'elle est perçue par les francophones. Ce désir d'authenticité est donc exprimé de manières différentes, et changeantes, par chacun des traducteurs.

Réception des traductions

Ce bref survol des traductions de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* nous permet d'aborder la question de leur réception.

Comme on peut le constater en lisant les critiques³, les Québécois sont assez chatouilleux quant à la traduction des œuvres de Richler. Cela révèle combien ils sont farouchement jaloux de leur culture. Un autre exemple parlant de l'œuvre de Richler est son dernier roman, *Barney's Version*. Au sujet de sa traduction, réalisée en France, les critiques étaient entre autres outrés de voir que le surnom d'un hockeyeur célèbre, Maurice « the Rocket » Richard, ait été traduit par « la Fusée ». Or, Maurice Richard a réellement vécu, et a joué pour les Canadiens de Montréal de 1942 à 1960⁴. Les francophones ne l'ont jamais surnommé « la Fusée », mais bien « le Rocket », ou encore, mais beaucoup plus rarement, « la Comète ». Les lecteurs québécois sont donc choqués de constater que le surnom d'une idole des Canadiens français a été, en quelque sorte, perverti.

Non seulement Richler est tributaire de nombreuses influences culturelles, en plus de ses racines canadiennes, mais il est aussi un auteur très controversé au Québec, notamment pour son opposition au mouvement souverainiste. Pour ces raisons, est-il plutôt perçu comme un auteur canadien anglais, au même titre que les Irving Layton et Margaret Atwood ? Serait-il, pour les Québécois, un auteur « étranger », tout comme il l'est pour les Français ? En ce sens, une

traduction trop « québécoisante » rend-elle réellement justice à l'univers de Richler ? La question demeure ouverte.

Il semble, pour conclure, qu'une traduction française d'un roman canadien qui représente la réalité culturelle de l'original de manière à ce que les Canadiens francophones la reconnaissent comme leur mérite autant d'être considérée comme fidèle qu'une traduction qui traite cette réalité de manière « exoticiante », c'est-à-dire en mettant en évidence son étrangeté pour les francophones non canadiens.

Bibliographie

Côté, Sébastien (2004). « Le Monde de Barney ou comment ne pas traduire pour la Francophonie », *Spirale*, n° 197, juillet-août 2004, p. 15-16.

Daveluy, Marie-Claire (2000). « Mance, Jeanne », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. I, Université de Toronto/Université Laval, <http://www.biographi.ca>, page consultée le 13 octobre 2009.

Koustas, Jane (2008). *Les Belles Étrangères : Canadiens in Paris*, Ottawa, University of Ottawa Press.

Richler, Mordecai (1959/2005). *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, Toronto, Penguin Canada.

Richler, Mordecai (1960). *L'apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit de l'anglais par Élisabeth Gille-Némirovsky, Paris, Julliard.

Richler, Mordecai (1976/2006). *L'apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit de l'anglais par Jean Simard, Bibliothèque québécoise.

Vigneault, Michel (2000). « Richard, Maurice », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. xxii, Université de Toronto/Université Laval, <http://www.biographi.ca>, page consultée le 13 octobre 2009.

* Université Laval, Québec – sophie.martineau.1@ulaval.ca

1 Elle a fondé l'Hôtel-Dieu de Montréal et contribué à la fondation de cette ville. (Dictionnaire biographique du Canada)

2 L'explication donnée par Jean Simard est ambiguë. Il veut probablement dire qu'il s'agit d'une personne qui conduit une voiture de location. Par ailleurs, dans le *slang* (nord-) américain, *hack* désigne souvent un chauffeur de taxi, profession justement exercée par le personnage de Max. Cette explication du surnom semble plus plausible.

3 Voir, à titre d'exemple, l'article virulent de Sébastien Côté paru dans *Spirale* en 2004.

4 Dictionnaire biographique du Canada.

THÉÂTRE EN FRANCOPHONIE

SARAH GURCEL

Arrêtons-nous brièvement sur le cas particulier de la traduction théâtrale : les problèmes soulevés par ailleurs dans ce dossier y sont en effet posés à la fois avec plus et moins d'acuité, et dans une certaine mesure, hors des contraintes éditoriales (si l'on admet que la vocation première du théâtre est d'être joué et non publié). Plus d'acuité parce que le théâtre doit être « reçu » instantanément par les spectateurs et que, du moins dans sa conception comme miroir tendu au public, la part d'identification nécessaire entre la salle et la scène nécessite une négociation permanente entre « traduction pure » et adaptation. Moins d'acuité parce qu'il est de toute façon plus fréquent au théâtre que dans d'autres champs littéraires que le même texte fasse l'objet de plusieurs traductions, dans le temps comme dans l'espace, selon les besoins particuliers de telle ou telle mise en scène. Sans même parler des auteurs classiques, il arrive que certains auteurs contemporains britanniques soient traduits quasi simultanément en Belgique et en France, par exemple (la Belgique, qui compte certaines structures particulièrement dynamiques, est même souvent la plus rapide).

Mais repartons outre-Atlantique. Dans l'ouvrage de référence *Socio-critique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*¹, Annie Brisset montre que les traductions théâtrales réalisées puis mises en scènes au Québec sur la période étudiée ont fait l'objet d'adaptations radicales servant à effacer « l'altérité » du texte, dans le cadre d'une affirmation identitaire bien particulière. Le dramaturge québécois mondialement joué Michel-Marc Bouchard nous a précisé lors d'un entretien à l'occasion du salon du Livre de Paris 2009 qu'en matière théâtrale, le Québec diffusait beaucoup, mais accueillait très peu : sur 350 productions l'an dernier, 140 étaient des créations de textes originaux. Parmi les auteurs étrangers, les Anglais et les Américains, beaucoup plus représentés que les Français ou les Canadiens anglophones, sont montés presque exclusivement dans des traductions québécoises. Quand ce n'est pas le cas, la critique, une fois encore, est sans pitié : ainsi dans *Le Devoir* des 20 et 29

septembre 2007, Hervé Guay écrit-il au sujet d'une mise en scène de *Moitié-Moitié*, de l'auteur dramatique australien Daniel Keene, que sa langue « ne sort pas grandie de la traduction franco-française [...] de Séverine Magois » et récidive un mois plus tard au sujet d'une autre production. S'en est suivie une correspondance entre la traductrice et le critique², où ce dernier a fini par reconnaître que c'était le choix des metteurs en scène de monter le texte dans la traduction française qui était en cause (plutôt que de passer commande d'une traduction québécoise) et non la traduction en tant que telle. Or les deux metteurs en scène concernés se trouvaient être un Français et un Belge, installés au Canada, mais tournant aussi leurs spectacles en Europe. Finalement la problématique linguistique de la co-édition se retrouve dans la co-production...

Si on revendique pour le public québécois le droit d'entendre des traductions québécoises, qu'en est-il du public canadien francophone hors Québec ? Sonya Malaborza, dont vous pourrez lire par ailleurs dans ce dossier un court texte dramatique où la traduction tient le premier rôle (p. 65), a étudié la situation acadienne dans « La traduction du théâtre en Acadie : parcours et tendances actuelles »³. Le Théâtre populaire d'Acadie, seule structure du Nouveau-Brunswick à monter des traductions, semble privilégier les traductions québécoises et françaises aux traductions acadiennes. En cela, estime Sonya Malaborza, il « trahit l'expression d'une culture qu'il n'a pourtant pas à juger, mais a en revanche pour mandat d'exprimer ». Et elle juge cette attitude dangereuse : « Le fait de limiter l'usage de la langue locale peut renforcer le sentiment d'insécurité à l'égard de la langue française en Acadie chez des locuteurs déjà fortement complexés, en plus de penser le français acadien comme langue de communication ou, mieux, comme langue de traduction. » Sonya Malaborza invite à trouver de nouvelles voix pour raconter les histoires venues d'ailleurs, dont, pourquoi pas, le *chiac*⁴.

En France, si des « adaptations acculturantes » demeurent, notamment dans le théâtre privé, la tendance est plutôt à l'acceptation la plus large possible de l'altérité, en ce qu'elle participe de cette rencontre que constitue toute représentation théâtrale : ainsi, aujourd'hui, les compagnies françaises qui montent *Les muses orphelines* de Michel-Marc Bouchard le font-elle plus volontiers dans le texte original que dans sa traduction par Noëlle Renaude (avec parfois l'option radicale de jouer le texte québécois sans l'accent avec lequel on l'associe)⁵.

-
- 1 Longueil, Le Préambule, 1990.
 - 2 Correspondance à laquelle Séverine Magois nous a aimablement donné accès.
 - 3 *Traduction, Terminologie, Rédaction*, Vol. XIX, n°1, 1^{er} semestre 2006, pp. 175-203.
 - 4 Le *chiac* intègre à une morphologie française des éléments lexicaux tirés de l'anglais et des structures syntaxiques calquées sur l'anglais.
 - 5 Notons aussi le désir d'entendre des français d'ailleurs sur la scène française : le théâtre du Tarmac de la Villette est ainsi exclusivement dédié aux écritures dramatiques francophones.
-

LA LÉGENDE DE LA SEPTANTE

SONYA MALABORZA

SONYA Malaborza écrit et traduit depuis Moncton, la capitale culturelle de l'Acadie, une ville de 100 000 habitants sur la côte Est du Canada, au Nouveau-Brunswick. En 2006, le collectif Moncton-Sable lui a demandé de troquer son chapeau de traductrice contre celui de dramaturge en écrivant une petite pièce sur le thème du papier. Comme elle allait être en bonne compagnie (les dramaturges Paul Bossé, Gracia Couturier, Isabelle Cauchy, France Daigle et Michel Garneau avaient déjà été recrutés), elle a volontiers embarqué.

Au moment de s'installer au clavier, il lui est apparu tout naturel de s'inspirer de son métier pour tisser l'intrigue de sa contribution. Son choix s'est arrêté sur la célèbre Bible des Septante, avec ses soixante-dix moines traduisant dans leurs soixante-dix cellules. Comment avait-on réussi à produire une seule et même version ? Sûrement grâce aux bons offices d'un réviseur très sévère. Sonya allait voir quelle musique avaient pu faire toutes ces voix dissonantes avant le passage du chef de chantier.

Vous reconnaîtrez sans doute l'humour très particulier d'une traductrice de métier ; ce qui vous sera peut-être un peu plus étranger, c'est certain français qu'utilisent quelques-uns des personnages (les Traducteurs 3 et 6, surtout). Ceux-ci s'expriment en chiac, une variété de français qui s'emploie dans le sud-est du Nouveau-Brunswick (où se trouve la ville de Shédiac, dont il sera question). Résultat d'un métissage particulier de l'anglais et d'un français parfois archaïsant, le chiac a longtemps été stigmatisé ; on l'associait à un manque d'instruction. Or, il commence à se faire une place sur la scène artistique acadienne grâce aux musiciens et aux écrivains parmi lesquels Sonya est très heureuse de figurer.

Décor : intérieur d'un bureau, postes de travail séparés par des murs de papier.

Bruit de fond : dactylos, sonneries de téléphone, bruissement de papier, etc.

Sur scène, six TRADUCTEURS installés à leurs postes gribouillent sur du papier. TRADOSSE, vêtu d'une cape énorme que portent deux ASSISTANTS, circule parmi eux.

Tradosse

Il était une fois soixante-dix traducteurs qui, dans soixante-dix cellules, s'appliquaient chacun de leur côté à traduire un même texte sacré. Ces soixante-dix traducteurs, dans leurs soixante-dix coins, chacun de ces soixante-dix, donc, travaillaient ensemble comme d'une seule voix.

TRADOSSE, en circulant lentement et péniblement parmi les traducteurs (il marche sur des échasses), mène le passage suivant, faisant signe aux six TRADUCTEURS de lire leurs textes à tour de rôle, interrompant leurs interventions par des gestes violents.

Traducteur 1

Homme de Shédiac écope d'une peine d'emprisonnement pour s'être réclamé créateur du ciel et de la terre.

Traducteur 2

Au commencement, l'entité spirituelle que l'on convient d'appeler Dieu (même si on sait parfaitement qu'il s'agirait plutôt d'une femme), cette entité cosmique, donc, créa les cieux et la terre.

Traducteur 3

Au début, là... au début, Allah était là. Ou c'était-tu Buddha ? Non, me semble qu'il s'appelait Mohamed. Ou c'était-tu Jésus ? Anyway, c'te dude-la y'avait rien à faire puis y commençait à trouver le temps long, so un jour y'a décidé de se faire un genre de show. Y'a brassé sa main dans les airs, comme ça, puis tout d'un coup une bunch de stuff s'est mis à apparaître en avant de lui.

Traducteur 4 (*lentement, péniblement*)

Dieu... a créé... le ciel et la terre. Maintenant la terre était informe et vide, l'obscurité était par-dessus... la surface... du... profond, et l'esprit de Dieu planait au-dessus des eaux. Et Dieu a dit... « laissez là soit léger ». Let there be light ? I'm not sure about that one. Et il y avait lumière.

Traducteur 1

Un homme de Shédiac a été trouvé coupable de cinq chefs d'accusation de fraude pour s'être faussement représenté comme créateur du ciel et de la terre. Jeudi dernier, Placide Gaudet soutenait devant la cour du banc de la reine que la terre était informe et vide et qu'il avait lui-même créé le jour et la nuit, puis tous les éléments subséquents de l'univers.

Traducteur 5

Au début, j'ai agité ma baguette magique et tout a défilé : le ciel, la terre, tout est apparu.

Traducteur 2

À un moment que nous pourrions pour les besoins de cette histoire nommer l'Aube des temps, Dieu demanda sans toutefois l'exiger que les particules se meuvent pour créer la lumière. Celles-ci se plièrent à ses désirs, sans se douter qu'il pourrait y avoir derrière ce souhait des intérêts commerciaux qui ne seraient découverts que plusieurs années plus tard avec l'avènement de l'ère industrielle puis, plus tard, du 9 à 5.

Traducteur 6

Right au début, le bon djeu a starté ses affaires from scratch. La planet earth était pas mal shapeless puis empty : y'avait une grosse cloud noir qui flottait par-dessus everything, puis la God spirit surfait au fait de tout, but à part ça y'avait pretty much rien. À un moment donné, le bon djeu s'a mis à hucher « J'veux d'la lumière! », pis ç'a worké parce qu'y a eu d'la light. Le bon djeu y'appelait ça daytime à cause que la lumière était on puis nighttime quand la light-switch était off. Puis ça c'est pretty much tout ce qu'y a fait sa first journée. C'est pretty much ça.

Traducteur 3

Y'avait plein de choses dans son cœur, Allah-Buddha-Mohamed-Jésus, pour lui donner des idées, but y'avait pas grand chose autour de lui pour travailler avec. Mais là, à force d'être parti sur un gros élan, y s'a comme senti inspiré puis y'a créé la mer puis la terre puis le ciel puis l'enfer.

Traducteur 4

Dieu a vu que la lumière était bonne, et il a séparé le léger de l'obscurité. Dieu a appelé le jour léger, et l'obscurité il a appelé « nuit ». Et là il y avait du soir, et il y avait matin – le premier jour.

Les TRADUCTEURS s'emballent, et sans que TRADOSSE leur fasse signe, se mettent à lire leurs textes à voix haute, de plus en plus fort. L'effet est cacophonique.

Traducteur 2

Ce fut le premier jour de travail non syndiqué, cette série de 24 heures qui dicte aujourd'hui l'exploitation de tant d'hommes et femmes sous-payés qui répondent dans les quatre coins du monde aux besoins d'une infime portion de la population qui dort aussi bien le jour que la nuit, si indifférents à la catégorisation claire et nette qui a pourtant été établie à la création des temps.

Traducteur 1

L'homme de quatre-vingt quinze ans s'était fait appréhendé en juillet dernier pour avoir fait du porte-à-porte dans son quartier et créé de faux espoirs dans son entourage sur l'origine de l'univers. Le juge Bastarache se prononcera demain sur la peine imposée.

Traducteur 3

Puis là, tant qu'à faire, y'a switché la lumière on puis off, puis ça ç'a fait le jour puis la nuit. Après tout ça, y'a pensé qu'il pourrait appeler ça une journée so y'a été se coucher.

Traducteur 6

Puis ça c'est pretty much tout ce qu'y a fait sa first journée.

Traducteur 5

Vous vous imaginez l'énergie exigée pour tout faire ça ? Heureusement que j'étais préparée. J'avais même trouvé des mots pour qualifier les états que j'avais créés. Jour et nuit. C'est pas génial, ça ?

Tradosse

TIME UP!

(Silence.)

Déposez vos crayons.

Les TRADUCTEURS déposent leurs crayons. Ils murmurent entre eux : Shhh ! Shhh ! C'est Tradosse ! C'est Tradosse ! Shhhh, c'est Tradosse !

Tradosse

Attention !

Les TRADUCTEURS se taisent.

Tradosse

Maintenant, jetez-moi tout ça !

Les TRADUCTEURS s'échangent des regards consternés, roulent leurs brouillons en boule, les déchirent, les jettent par terre.

Tradosse

À vos crayons !

Les TRADUCTEURS se prennent du nouveau papier, reprennent leurs crayons, s'apprêtent à écrire.

Tradosse (s'éclaircissant la voix)

« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. »

Les traducteurs répètent après lui en écrivant.

Tradosse

« La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. »

L'éclairage diminue peu à peu. Les paroles de Tradosse sont accompagnées d'un roulement de tonnerre en crescendo.

Tradosse

« Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. »

(Un temps.)

« Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. »

Le roulement de tonnerre se poursuit jusqu'à la sortie.

Tradosse (en sortant, au public, l'air mesquin)

Et c'est ainsi que naquît, comme par magie, la fameuse Septante. Soixante-dix copies, signées par soixante-dix mains, soixante-dix traductions d'un seul et même texte, pareilles à la virgule près, comme si elles avaient été soufflées par la voix de Dieu.

(Un temps.)

(Aux traducteurs) Attention, on continue! « Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le premier jour... »

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Sonya Malaborza.

Publié dans *Papier*, spectacle du collectif Moncton-Sable, Moncton, septembre 2006.

« PROÈME »

MICHEL GARNEAU

Poète, musicien, homme de théâtre, de radio et de cinéma, Michel Garneau est un incontournable de la scène culturelle québécoise. C'est aussi le traducteur de Leonard Cohen. Pour Stranger Music, paru en 1993, ce dernier avait souhaité expressément une traduction québécoise ; ce sera Étrange musique étrangère (Hexagone, 2000). L'expérience se renouvelle avec Book of Longing (2006), qui paraît en « québécois international » sous le titre Livre du constant désir, mais Michel Garneau l'accompagne cette fois d'un projet parallèle : pour chaque poème traduit, il écrira tout de suite après un poème à lui, sans chercher de sens ou de lien à cette « réponse ». Voici « Proème » qui ouvre son propre recueil, Poèmes du traducteur.

Proème

quand je traduis
je ressens parfois de la mauvaise humeur
parce que j'ai l'impression
que ça me vole des poèmes

alors en commençant à traduire Leonard Cohen
je me suis fait un petit deal :
pour chaque poème traduit
je fais le mien tout de suite

ainsi je mène de front les deux recueils
le Livre du constant désir & le mien
& à ma surprise réjouie
ça rend l'entreprise
non seulement plus intéressante
mais curieusement plus facile

c'est excitant intellectuellement
ça met du piquant dans le jeu
ça me fait de grandes journées d'écriture
dont le centre est
la renaissance des poèmes de Leonard

en québécois international
& la naissance des miens nouveaux poèmes

évidemment ce que je traduis influe
sur ce que j'écris
c'est par endroits un dialogue assez direct
& ailleurs de biais
mais toujours il y a un rapport
– que je ne cherche pas –
je laisse arriver ce qui arrive
satisfait que je sente un lien
même s'il n'est pas évident

je me repose d'une façon de penser
traduire
avec une autre façon de penser
écrire
& oui je constate une fois de plus oui
que oui penser oui c'est un plaisir oui
physique

Reproduit ici avec l'aimable autorisation de l'auteur.
Michel Garneau, *Poèmes du traducteur*, Éditions de l'Hexagone, 2008
© 2008 Éditions de l'Hexagone et Michel Garneau

XXVI^E
ASSISES
DE LA
TRADUCTION
LITTÉRAIRE

TRADUIRE ÉROS

LE PROGRAMME

DU 6 au 9 novembre 2009 se sont déroulées à Arles les xxvi^e Assises de la traduction littéraire sur le thème « Traduire Éros ».

Alain Fleischer, écrivain, cinéaste et artiste plasticien, prononce la traditionnelle conférence inaugurale, intitulée « Pour un Éros grammairien ». Suit une table ronde, animée par Jean Sgard, réunissant les traducteurs anglais (Terence Hale), hongrois (Ilona Kovacs), russe (Elena Morozava) et suédois (Anders Bodegård) autour de l'œuvre de Sade.

À 18h30, Jörn Cambreleng et Cécile Deniard accueillent dans les murs du Collège les jeunes traducteurs venus des différentes formations universitaires. Les représentantes du CNL, dont Marie-Joseph Delteil, expliquent les dispositifs d'aide à la traduction. La présentation du métier de traducteur par Cécile Deniard se poursuivra le samedi de 12h45 à 14h15.

Samedi matin, à 9 h, au Café des Deux Suds, on assiste à un café littéraire turc, Encres Fraîches, où l'on entend les extraits de traductions en cours sur lesquelles les participants au programme franco-turc 2009 ont travaillé lors de leur séjour. Les extraits sont tirés des traductions de Zeynep Çayli (Gilles Granouillet, *L'Incroyable voyage*, Actes Sud-Papiers, 2002), Silan Evirgen (Thierry Cohen, *J'aurais préféré vivre*, Pocket, 2007), Öncel Naldemirci (Leslie Kaplan, *Le Psychanalyste*, P.O.L., 1999) et Senem Timuroglu (Pascal Picq, *Darwin et l'évolution expliqués à nos petits-enfants*, Seuil, 2009). Côté français, on entend Marie-Michèle Martinet (Ilhan Berk, *Pera*, YKY, 1999), David Tronel (Ayfer Tunç, *Fehime*, in *Tas-Kagit-Makas*, [Pierre, Papier, Ciseaux], YKY, 2003) et Céline Vuraler (Yigit Bener, « Piqué au vif », in *Öteki Kâbuslar* [Autres cauchemars], Actes Sud, à paraître en 2010).

À 11 heures débute la première série d'ateliers de langue animés par Françoise Wuilmart (allemand), Marie-Claire Pasquier (anglais), Catherine Charruau (arabe), Daniel Loayza (grec ancien), Michelle Giudicelli (portugais) et Rosie Pinhas-Delpuech (turc).

L'après-midi s'ouvre par un hommage à Henri Meschonnic, avec la lecture du *Chant des Chants* par Patrick Quillier. La parole est ensuite donnée à Nedim Gürsel pour une conférence sur *Filles d'Allah*. Une deuxième table ronde, consacrée au texte érotique en traduction française, animée par Jürgen Ritte, rassemble les traducteurs Giovanni Clerico pour *Le Décaméron* de Boccace, Laurence Kiefé pour *Fanny Hill* de John Cleland, Maryla Laurent pour *Ferdydurke* de Gombrowicz, et Éric Walbecq, conservateur au département Littérature et Art à la Bibliothèque nationale de France.

La journée se termine par la proclamation des prix de traduction. Le concours ATLAS junior récompense des lycéens de la région. Brigitte Guilbaud reçoit le Prix Amédée-Pichot de la Ville d'Arles pour sa traduction du chinois de l'ouvrage *Les Jours, les mois, les années* de Yan Lianke (Philippe Picquier, 2009). Le prix Halpérine-Kaminsky Découverte est attribué à Natacha Rimasson-Fertin à l'occasion de la traduction de l'allemand de *Contes pour les enfants et la maison* de Jacob et Wilhelm Grimm (José Corti). Le prix Consécration va à Jean Pavans pour l'ensemble de son œuvre à l'occasion de la traduction de *Nouvelles 1896-1910* de Henry James (La Différence).

Dimanche, les ateliers de langue démarrent le matin avec Karine Reignier (anglais), Pierre Kaser (chinois), Aline Schulman (espagnol), Laurence Sendrowicz (hébreu), Giovanni Clerico (italien) et Danièle Robert (latin).

À 11 heures se tient la table ronde ATLF, sur le thème « Traduction / édition : état des lieux », avec Olivier Mannoni, Christian Cler, Martine Prosper et Susan Pickford.

Les Assises s'achèvent sur une carte blanche à Leslie Kaplan, intitulée « Translating is sexy ».

A... COMME ASSISES

CETTE année, le compte-rendu des aventures arlésiennes se décline au gré des lettres de l'alphabet, au gré surtout des commentaires, émotions et clins d'œil des participants qui nous ont envoyé leurs « mots fétiches ». TransLittérature les remercie chaleureusement de s'être livrés à cet exercice !

Contributeurs : Françoise Brun, Cécile Deniard, Yoann Gentric, Sarah Gurcel, Hélène Henry, Valérie Julia, Marie-Claire Pasquier, Blandine Péliissier, Agathe Peltreau, Karine Reignier, Anne-Marie Tatsis-Botton, Béatrice Trotignon, Cathy Ytak

Antique : Lundi 9. Assises closes. Fini aussi, le Conseil au Collège : vite, il reste deux heures pour aller voir César au Musée Bleu sur le Rhône. Tout au fond, dans la dernière salle, voici — non pas encore César, mais, au mur, une Victoire en bronze doré. Légère et court vêtue, elle arque le pied : elle avance, une autre Gradiva. Et voici revenues les Assises : tout le remue-méninges de l'atelier de grec ancien de Daniel Loayza, « particules » aériennes, accusatifs « thétiques », ellipses, élans, balancements, au service d'Éros qui brûle. « Traduire l'antique », avez-vous dit, Monsieur le Maire ? Non, traduire le rythme, le pas, le fleuve qui coule.

Aspirateur (Technique de l') : technique recommandée par Françoise Wuilmart lors de l'atelier d'allemand. Vous êtes en difficulté devant une tournure, ça ne vient pas, votre verve est en panne : videz-vous l'esprit en passant l'aspirateur, vous le rendrez disponible aux trouvailles.

Autocensure : La censure. Comment ne pas y songer en arrivant à Arles pour participer aux Assises consacrées à la traduction d'Éros ? Qu'elle soit politique, religieuse, morale, économique ou même éditoriale, les traducteurs, comme tous les professionnels de l'écrit, en furent et en sont souvent les premières victimes. Mais l'autocensure ? Je l'ai vue s'afficher de bien jolie manière aux joues d'Anders Bodegård, qui participait à la table ronde consacrée aux

œuvres de Sade. Invité à nous lire sa traduction en suédois d'un extrait de la *Philosophie dans le boudoir*, M. Bodegård s'exécuta... en rougissant jusqu'aux oreilles. Amusée, je l'observais en songeant que le divin marquis savait encore émouvoir jusqu'à ses plus habiles exégètes. Gêné de lire en public des écrits aussi licencieux, notre traducteur l'était assurément. Mais l'avait-il été dans le secret de son bureau au point de se livrer à une forme plus ou moins consciente d'autocensure ? Il nous offrit une partie de la réponse un peu plus tard, avouant qu'il avait parfois refusé certains ouvrages érotiques, trop éloignés de son éthique personnelle. Les autres participants au débat corroborèrent son propos, aucun d'eux n'ayant accepté de traduire *Les 120 journées de Sodome*. « Trop éprouvant ! » fut leur cri du cœur. Et je les comprends. Mais n'est-il pas troublant de constater que si Donatien de Sade fut peut-être l'auteur le moins sujet à l'autocensure de toute l'histoire de la littérature, il en subit aujourd'hui l'étrange contrecoup, ses traducteurs étrangers (auto)censurant ce que l'absence d'autocensure lui permit d'écrire dans son cachot de la Bastille ?

Censure : On s'est gaussé de la censure qui interdit Sade dans des pays comme la Hongrie ou la Russie. Vive la tolérance de nos pays démocratiques. Ah bon ? Dans l'atelier sur Henry Miller, personne parmi les quelque soixante présents ne l'avait jamais vu inscrit, au cours de ses études universitaires, dans un quelconque programme de littérature américaine. Moi-même, trente ans d'enseignement de cette même littérature, autocensure à peine consciente : pas une fois son nom n'a franchi la barrière de mes dents... En Amérique, la publication de ses œuvres n'a été autorisée qu'à partir de 1961. Jusque là, publié à Paris mais en anglais, pour un public restreint d'« expats », par Obelisk Press ou Olympia Press.

César : L'« homme de toutes les femmes et la femme de tous les hommes » était là, lui aussi. Et nous fûmes nombreux à faire l'Arles buissonnière pour aller contempler Jules, seul buste connu au monde dont – paraît-il – on soit certain qu'il fut fait d'après nature.

Chien : Dans le texte abordé lors de l'atelier de chinois, le héros, las de son épouse, veut trouver la plus belle femme du monde et la séduire ; hélas, il se trouve très pauvrement outillé pour l'entreprise. Il rencontre un mage-rebouteux-filou qui lui propose de remplacer l'organe insuffisant en lui greffant celui d'un chien. Marché conclu,

l'opération réussit, et voilà notre héros parti pour la gloire, nulle ne lui résiste, ce qui vaut au lecteur quelques scènes fort intéressantes (sinon faciles à traduire) – et beaucoup d'ennuis à l'auteur. Scandale, réprobation unanime, mise au ban de la société ! Mais pourquoi ? Adultère ? Pornographie ? Mépris des lois ? Broutilles. Transgression odieuse, mélange de l'animal et de l'humain ? Est-il accusé d'imposer aux femmes une manière d'abjecte zoophilie ? Vous n'y êtes pas ! La transgression insupportable, l'horreur, c'est l'acte chirurgical. Telle était la Chine au XVII^e siècle !

Cochon : « Ce qui me déplaît chez Sade, c'est qu'il écrit souvent comme un – », Jean Sgard.

Ellipse : Entre deux temps, deux images, deux phrases renversantes, deux mouvements de langues... se tient l'ellipse, prêtresse silencieuse de la naissance du désir.

Eros traductif : Artifice rhétorique forgé par l'espiègle Françoise Wuilmart pour justifier que son atelier d'allemand porte sur quatre poèmes d'un certain Ulf Stolterfoht, pas tant érotiques qu'historico-politiques (il y avait bien une allusion à une série pornographique américaine et une autre aux *Lois de l'hospitalité* de Pierre Klossowski à la fin du quatrième poème, hélas, comme il se doit, on aura tout juste eu le temps d'aller au bout du premier — la « déclaration du pétueux »...). Exercice de réinvention si délicat qu'il faut vraiment « être sadique pour écrire des textes pareils, et maso pour les traduire ».

Image : Voir **Syntaxe**.

Intermission : « Je commençai à la foubre dans la souche, pas gîte, mais plafondément, vomissant de prosir en entant la sangle encoustageante de Kella qui me pipillait le trétuce à paque chassage. En même temps, elle brit ses mars au cours de mes suisses mour me carotter, interluisant ses soies épartées dans mon filon et yé cassant dédicassement sur mes desses. Je ne tus esisper longtremps : lorsque je gentil la trute en main de souter, je me rebourrai et me remous débit, si levant Prella avec doigt en mépit de ses statestations de soute-nitainche ; je la semai contre roi, glissant ma glangue dans sa porche, la boutant tresque en la praïnant devant moi et l'artai jusqu'au mi où je l'échendis. », Harry Mathews, *Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, trad. G. Perec. (lu par Bernard Hoëpffner à la remise des prix Atlas Junior)

Langage : Qu'Eros est langage, on le savait. C'est presque une banalité de le dire, un lieu commun. Pourtant, jamais comme en ces Assises on ne l'a à ce point touché du doigt – aïe, miné, dès qu'Eros est là, le langage est miné. Et ce sont bien des bombes, vraies mines flottantes, que transporte avec lui le flux verbal qui sort à jet continu – miné, vous dis-je – sous la plume de Sade enfermé à la Bastille. Qui, pour nous en parler, à la table ronde « Traduire les libertins » ? Un quartette fait de deux dames, l'une russe, l'autre hongroise, deux messieurs, l'un suédois, l'autre anglais, et un maître d'œuvre pour manier la plaisante férule : et là, ô surprise... qui est-ce ? Jean Sgard, qui fut mon prof à la fac de Grenoble, en de lointaines années 70 commençantes où, malgré le grand vent qui venait de souffler sur les « mœurs », on n'osait pas encore se pencher sur le *Sofa* de Crébillon mais, plus chastement, sur ses *Égarements du cœur et de l'esprit*. Mais c'est autour de la *Philosophie dans le boudoir* que ces cinq personnes d'excellente éducation vont décliner en leur langue la subversion sadienne, qui roule l'obscénité dans la farine du beau langage pour nous la présenter plus indigeste, plus violente. « Dolmancé : Je voudrais qu'Eugénie me branlât un moment. (Elle le fait.) Oui, c'est cela... un peu plus vite, mon cœur... » En ces langues que je ne connais pas, comment était cette union de la syntaxe la plus châtiée avec l'ordure ? Je ne le saurai pas mais quelque chose me dit que seule l'élégance du français du XVIII^e pouvait créer semblable déflagration...

Langues : Si je devais (cruel dilemme) ne retenir qu'une chose de ces Assises, ce serait certainement la carte blanche à Leslie Kaplan et sa lecture d'un de ses poèmes publié il y a quelques années : « Translating is Sexy » (voir p. 83). Quoi de plus sexy en effet, quoi de plus érotique que la traduction, cet entremêlement de langues – langue(s) de l'auteur et langue(s) du traducteur – de langues qui se cherchent, qui se fouillent, qui aspirent à la rencontre mais se dérober, de langues qui parfois s'interpénètrent et pourtant restent foncièrement irréductibles l'une à l'autre – et tant mieux car c'est bien aussi de cette mystérieuse différence que naît le désir de traduire.

Meschonnic : Patrick Quillier, tel « l'ombre portée de sa voix », nous lut en son hommage *Le Chant des Chants*. « Ma tête est pleine de rosée... ».

Microphone : Cet instrument qui, « turned on », en ébranle certains, en fait rougir d'autres, grandit ou rapetisse suivant la taille

de l'utilisateur, reçoit des souffles timides, rauques ou caressants, et peut faire s'embrouiller les langues, sera au cours des (d)ébats empoigné tour à tour par des pognes viriles ou féminines, tremblantes ou fermes, et pourra même à l'occasion voler de main en main pour finir par recueillir dans une ultime expiration la débandade annoncée d'une profession en voie de féminisation.

Pain d'amour : (en vente rue des Arènes). Mode d'emploi : Empoignez le Pain d'amour d'une main ferme. Dégagez son extrémité de l'emballage avec infiniment de délicatesse pour éviter tout accident prématuré. Humez avec délice ses parfums de soleil. Goûtez du bout d'une langue gourmande l'onctuosité salée du houmous, le blanc crémeux du chèvre. Agacez, mordillez, puis enfournez franchement d'une bouche moelleuse. Sans pignocher, engloutissez et dévorez jusqu'à satiété. Enfin, léchez-vous discrètement les lèvres pour éviter de fâcheuses coulures dans le décolleté. Et commandez un dessert.

Point de vue : Quand Henry Miller ne décrit pas le corps des hommes, est-ce parce qu'il se conforme aux codes de la virilité de son époque ? Ou bien est-ce parce qu'il censure tout trouble homo-érotique ? Mais peut-être est-ce parce qu'il ne s'adresse qu'à un lectorat masculin ? On tranchera plus facilement pour ce qui est du genre de la littérature sentimentale où les codes sont stricts. Le lectorat est largement féminin, son point de vue est privilégié. Si la description des héros masculins est du coup fort détaillée, celle des héroïnes demeure allusive. Une constante dans le cliché : l'héroïne est brune ou châtain ; on reconnaît la prédatrice à la blondeur de ses mèches !

Rire : Le propre de l'homme, sans doute, mais trop propre – ou trop cathartique – pour être celui de l'*homo eroticus* ? C'est du moins la question qui s'est posée lors de l'atelier d'hébreu animé par Laurence Sendrowicz. Mais peu importe que la traduction des scènes de chevauchements frénétiques qui constituent l'acmé de certaines comédies de Hanokh Levin, comme *Les Insatiables*, rentre ou ne rentre pas *stricto sensu* dans le thème de ces Assises. (Du reste, Éros n'est-il pas plus chez lui sur le seuil que dans la place ?) Ces scènes, toutes positions confondues, rappellent qu'en théâtre, comme en amour – mais peut-être plus qu'en tout autre genre littéraire –, tout est question de rythme et que la seule traduction fidèle est celle qui « fonctionne » au plateau. Levin était persuadé que son théâtre était

trop intrinsèquement israélien pour faire rire un public étranger. Ses traductrices françaises ont prouvé qu'il avait tort. Il semblerait que les traductions américaines, attachées à une conception de la fidélité que nous ne pouvons ici que qualifier de « prude » pour son manque d'audace, condamnent pour le moment les pièces de Levin à une triste chasteté : pas de public à embraser – du moins pas encore.

Sado-masochisme : Voir Éros Traductif

Scélératesse : Alain Fleischer, inattendu, quelque chose du gamin émerveillé d'avoir le droit lui aussi de mettre sa « scélératesse » dans le « quidest » de Roberte, et même que ladite inspectrice, qui l'eût cru, en redemande.

Sex and Money : « Money money money » chante Liza Minelli dans *Cabaret*. Tout circule, l'argent et les filles. En 1940, un « bibliophile » demande à Henry Miller d'écrire pour un soi-disant vieux client fortuné des récits érotiques payés cent dollars par mois. À un dollar la page, c'est Anaïs Nin qui s'y colle. « Gonzalo avait besoin d'argent pour le dentiste, Helba avait besoin d'un miroir pour sa danse, et Henry voulait se payer le voyage pour les États-Unis. » Elle s'ingénie à inventer des scénarios divers et variés, mais s'entend dire « Laissez tomber la poésie. Que du sexe ! » Ils s'y mettent à plusieurs, Robert Duncan, George Barker, Caresse Crosby et quelques autres, inventant de soi-disant « journaux érotiques » : « Nous avons tous besoin d'argent, alors on faisait un fonds commun d'histoires, en cherchant dans le *Kama Sutra*, Krafft-Ebbing et les livres de médecine. » Le sexe réduit à sa description clinique, sans le mystère, sans l'émotion des gestes, sans l'atmosphère, sans le désir, sans les liens amoureux : quelle monotonie. Même s'ils s'amuse bien dans cette entreprise collective qui paye leurs factures, ils en arrivent à la conclusion qu'ils ne seraient pas loin de faire vœu de chasteté...

Shocking : La table ronde du vendredi après-midi réunit des traducteurs de Sade, hongrois, anglais, russe, suédois. La présentation de Jean Sgard, spécialiste du roman du XVIII^e, est joyeuse, enjouée, badine : Éros est un coquin. Puis chaque traducteur propose de lire le même extrait, chacun dans sa langue, pour servir de support à leurs débats. Ilona Kovacs en hongrois : le public écoute sans broncher, goûte les sonorités, on sent bien que ça dialogue, que le ton est ferme, un peu sévère mais pour l'heure, Sade est encore loin du Méjean, quelque part près de Budapest. Applaudissements polis. Puis

Elena Morozova lit sa traduction russe du même passage : ici, la salle frémit un peu plus, il y a sûrement davantage de russophones dans l'assistance, et puis la traductrice a de l'ardeur à lire son texte. On l'applaudit aussi. C'est alors que l'Anglais Terence Hale commence sa lecture : « Show me your arse, madam. Yes, let me see your cunt so that I might kiss it while I am being felated. My blasphemies will not surprise you then. Whenever I have a hard-on, it is one of my greatest pleasures to curse God ». Groupes. Soudain le voile s'est levé sur cet extrait resté jusque là mystérieux pour beaucoup. Aux sourires discrets des quelques hungarophones et russophones se substituent les rires de toute une salle d'anglophones. Hégémonie de l'anglais. Enfin, Anders Bodegård, avec sa version suédoise, se charge de faire retomber le voile. Pas tout à fait cependant car à présent que le sens est là, toute la salle a l'impression de comprendre le suédois.

Syntaxe : Éros est un ange gracieux, un grammairien avant toute chose, un as de la syntaxe par laquelle est mise en mouvement l'image fixe — cette image sous la dictée de laquelle l'écrivain traduit le langage universel de l'érotisme. Le lexique a tôt fait de perdre tout mystère ; la désignation et la qualification n'offrent qu'une émotion fugitive, un dénudement éphémère. Dans sa toute puissance, la syntaxe déclenche le mouvement du désir qui est celui de la langue.

Tentation : Lors de l'atelier d'arabe, Catherine Charruau nous fait partager son expérience de traduction d'un auteur / poète qui non seulement connaît le français, mais écrit aussi parfois dans cette langue. En 2006, Mohammed El Amraoui traduit de l'arabe vers le français un de ses poèmes, et cède à la tentation. La tentation qu'a tout écrivain de se réécrire, de s'écarter de l'original, de trouver d'autres sonorités... Mais il le sent et sait qu'il est peut-être en train de se trahir. Quelques années plus tard, il demande à Catherine Charruau de le traduire à son tour. Au final, les deux versions se confrontent avant de s'entremêler joyeusement.

Zaïn : septième lettre de l'alphabet hébraïque pouvant aussi signifier « bite », source d'innombrables jeux de mots dans le théâtre de Hanokh Levin. L'une des questions posées dans l'atelier d'hébreu (animé avec panache par Laurence Sendrowicz) fut la suivante : peut-on remplacer « ך » par « q », autrement dit peut-on remplacer « bite » par « cul » ? On s'en doute, cette question n'a pas trouvé de réponse définitive.

« TRANSLATING IS SEXY »

Leslie Kaplan

La poésie est un baiser
entre deux langues
a french kiss
ou
un baiser américain

chercher le point
où les deux langues se
rencontrent
tout au fond
de la bouche
ou alors en surface
la pointe de la langue
contre la pointe de l'autre langue
how do you say that in english?
I love you
that's all
and
hold me tight
and
give it another try
baby

quel est le point de rencontre
the meeting point
mais là on pense à de la viande
I can't meet you here
dear meat

let's play
a game
oui, jouons un peu

translating
is sexy

I know that

so

la bouche *the mouth*
la langue *the tongue*

décrivez la sensation
ooh ooh ooh
décrivez vraiment

the tip of my tongue
dear love
will touch yours
dear love
and we will sing
dear love
together

the tip
of my tongue
will touch
yours

we won't sing
my love
we will breathe
my love
in silence

we won't sing
we will breathe
in silence

we will live
and touch
slowly

*does the tongue
have a skin ?
the soft skin
of the tongue
will rape me
not rape
wrap
not wrap*

une langue douce
un peu
râpeuse

et nous ne parlerons pas
de la salive
cette substance molle
et douce
dans la bouche

on peut l'échanger
ou peut-être
elle vous échange
comme un vieux pont mou

on s'enfonce dedans
elle vous fait passer
c'est une langue une salive un
vieux pont mou
il vous porte
il vous fait passer

*but say it again
the soft skin of the tongue*

*something soft
and pointed*

how is that possible

it is

*say it
and do it*

*you do it to me
I'll do it to you*

*again
and again
till silence*

*how is silence possible
the soft skin of silence*

it is

*soft silence
pointed silence*

can silence be a bridge?

it can

it is

*and here we are
welcome*

*little word
little word*

*dites-moi un mot
juste un mot*

*she didn't like men with pony
tails*

*elle n'aimait pas les hommes
avec des queues
de cheval*

*coupures
nuances
attention*

*I told you
about translating*

*give me
one word*

*just one word
that would open up
open up*

*explode
and multiply*

*oui
allez-y
cassez-moi*

*a word
un mot*

*a word from you
my love
breaks me up
my love
and makes its way
my love
far inside me*

*oui
mais oui*

*she always gave him
a lot of trouble
c'était
une emmerdeuse*

*shut up
stupid
embrasse-moi
idiot*

*there was this awful american
woman
who would say
she wanted to have sex*

*c'est dégoûtant
vraiment*

*but they do
they say that*

*those terrible
american
women*

*ces terribles
femmes
américaines*

*oh
oh*

*Mais le ciel, ses stries. Rien ne
nous protège de sa beauté.
Tout vouloir. Le ciel, le vin, les
livres, l'amour. Et la pensée. Si
on n'a pas la pensée, on n'a
rien. Rien de sa vie. Rien.
Mais la pensée, on ne l'a pas.
On la pense.*

*all the words
from all the times
from all the lives
you have lived
and will live
tous les mots sont là
disponibles
ils attendent
all the words
and all the worlds
from all the lives
and all the loves
chaque mot
est là
pas demain
aujourd'hui
NOW*

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur.

TRADUCTION / ÉDITION : ÉTAT DES LIEUX

DELPHINE RIVET

QUI sont les traducteurs aujourd'hui ? Comment leur rémunération a-t-elle évolué ces dernières années et comment cette évolution s'articule-t-elle avec celle, plus large, du secteur de l'édition ? Pour répondre à ces questions, l'ATLF, en la personne de son président Olivier Mannoni, recevait pour cette table ronde des Assises 2009 Martine Prosper, éditrice et secrétaire générale du syndicat Livre-Édition CFTD, Susan Pickford, universitaire et traductrice, et Christian Cler, traducteur, tous deux membres du CA de l'ATLF et qui ont réalisé en 2008 une enquête socioprofessionnelle auprès des adhérents de notre association.

D'un point de vue socioprofessionnel, Susan Pickford dégage quatre grandes tendances :

1. Un rajeunissement des effectifs de l'ATLF. Ceci est dû en partie à la création d'un statut de « stagiaire » au sein de l'association, qui permet aux apprentis traducteurs n'ayant pas encore publié de traduction de bénéficier des conseils de l'association et de participer à sa liste de discussion, pour une cotisation réduite et une durée maximale de trois ans. Ces stagiaires sont actuellement une soixantaine. La moitié d'entre eux sont de jeunes diplômés issus des masters de traduction qui se sont multipliés ces dernières années. On note de ce fait une baisse de la moyenne d'âge à la signature du premier contrat, par rapport à la précédente enquête réalisée en 1998'.
2. L'importance du diplôme, une marque de professionnalisation. Les adhérents de l'ATLF sont de plus en plus nombreux à avoir un diplôme spécifique à la traduction littéraire. Autre signe de l'émergence d'un véritable corps de métier : le nombre d'adhérents déclarant gagner plus de 70 % de leurs revenus grâce à la traduction est en augmentation constante.
3. La féminisation de la profession. On est passé de 46 % de femmes en 1983 à 67 % en 2008. L'AGESSA compte 66 % de femmes au sein de sa branche Traduction.

4. En ce qui concerne la répartition des langues de travail, le déséquilibre entre l'anglais et les autres langues s'accroît, l'anglais devenant de plus en plus présent. On manque sans doute de traducteurs d'autres langues comme l'arabe ou le turc. 60 % des livres traduits le sont aujourd'hui à partir de l'anglais.

En conclusion, le profil type du traducteur littéraire est une jeune femme diplômée d'un master de traduction et travaillant à partir de l'anglais. Or, rajeunissement et féminisation d'une profession riment souvent avec paupérisation. La situation est donc paradoxale en ce que, parallèlement à l'augmentation de l'importance des diplômes et du nombre de traducteurs vivant de cette activité, on a une fragilisation et une dévalorisation du statut du traducteur. Ceci est dû en partie à la faiblesse de notre pouvoir de négociation avec les éditeurs, dans un contexte général de réduction des effectifs et des coûts.

Christian Cler a quant à lui étudié l'évolution de la rémunération des traducteurs et la part qu'elle occupe dans le chiffre d'affaires global des éditeurs. Rappelons que les chiffres de l'édition sont très difficiles à obtenir et qu'il s'agit d'estimations, réalisées au plus près en recoupant diverses sources.

Le chiffre d'affaires global des 400 éditeurs qui adhèrent au SNE (Syndicat national de l'édition) a progressé de 35,4 % depuis 1996 tandis que nos revenus ont diminué de 15 % dans le même temps en euros constants. Le tarif au feuillet n'a cessé de décrocher par rapport au SMIC et en 2009, l'ATLF a observé pour la première fois une baisse de la rémunération moyenne pour l'anglais, due à une chute des tarifs les plus bas. Ajoutons à cela la suppression de nos anciens abattements fiscaux qui nous a fait perdre environ 10 % de nos revenus. Autre perte sèche, le comptage informatique : 70 % des contrats sont rémunérés au feuillet de 25 lignes par 60 signes et 30 % à la tranche informatique de 1500 signes, mais, dans la quasi-totalité des cas (90 %), ce mode de comptage n'est assorti d'aucune compensation. (L'ATLF préconise de demander une revalorisation du prix au feuillet papier de 15 à 25 %.)

En conclusion, par rapport à l'évolution du coût de la vie (en se basant sur la revalorisation du SMIC), c'est presque 50 % de notre rémunération que nous avons perdu depuis 1995, à travail égal !

Certes, on sait que tout n'était pas rose auparavant : selon l'AGESSA, en 2005, 760 traducteurs seulement étaient affiliés, c'est-à-

dire déclaraient un revenu supérieur à 900 fois la valeur horaire du SMIC, soit 7 038 euros. Les droits d'auteur médians (50 % au-dessus, 50 % au-dessous) étaient de 16 718 euros ; et les droits d'auteur moyens de 24 045 euros. Et selon l'enquête de l'ATLF réalisée en 1998, près de 60 % des traducteurs vivant exclusivement de la traduction gagnaient moins de 120 000 F par an, soit 22 000 euros 2009.

Néanmoins, la dégradation est plus marquée dans notre domaine que pour l'ensemble des salariés français : selon des statistiques du ministère du Travail, le salaire net mensuel de base pour l'ensemble des salariés est passé d'une base 100 en décembre 1998 à 122,7 en juin 2007, pour une inflation de 19,2 %, soit une progression plus forte que l'inflation.

Et, toujours selon ces mêmes statistiques, le secteur « édition, imprimerie, reproduction » semble mieux loti que nous : on est passé ici de 100 en décembre 1998 à 117,6 en juin 2007. La perte de revenus par rapport à l'inflation est dans ce cas inférieure à 2 %.

Enfin, on peut essayer d'estimer le coût de la traduction par rapport au chiffre d'affaires global de l'édition : selon les Chiffres clés 2009 (statistiques du ministère de la Culture), le chiffre d'affaires hors taxes du secteur de l'édition était en 2007 de 2 894 millions d'euros, pour les 400 entreprises adhérentes au SNE. Or, tout semble indiquer que les droits d'auteurs versés aux traducteurs représentent à peine 1,7 % du chiffre d'affaires et un peu plus de 10 % de l'ensemble des droits d'auteurs versés par les éditeurs. À titre de comparaison, la masse salariale avoisine 370 millions d'euros, soit 12,8 % du CA.

En conclusion, Christian Cler pose la question suivante : en quoi la revalorisation de nos tarifs serait-elle susceptible de menacer le secteur de l'édition, même si la situation varie bien entendu d'une entreprise à l'autre ?

Qu'en est-il justement du secteur de l'édition ? Martine Prosper a enquêté dans ce milieu très feutré pour son ouvrage publié en 2009, *Édition, l'envers du décor* (éditions Lignes), qui veut montrer à quel point les temps ont changé depuis l'époque où l'édition était un petit métier artisanal effectué au cœur du Quartier latin.

Là encore, les statistiques sont à prendre avec précaution. Il est très difficile d'obtenir des chiffres officiels, car hormis les groupes cotés en bourse, les éditeurs ne publient pas leurs résultats. Notons aussi que les moyennes de salaires ne sont pas forcément significatives.

Ces dernières années, le secteur de l'édition a été marqué par un phénomène de surconcentration. En 2002, 9 % des entreprises du secteur réalisaient 70 % du chiffre d'affaires global tandis que 66 % des maisons d'édition se partageaient 1 % ! Il y a une myriade de petites maisons, très dynamiques mais très fragiles. Derniers rachats en date des grands indépendants : Flammarion qui appartient aujourd'hui à RCS et le Seuil racheté par La Martinière. En 2008, le groupe Editis, numéro 2 de l'édition française, a été racheté par l'espagnol Planeta par un LBO, montage financier dans lequel le rachat se fait par endettement de l'entreprise rachetée, ce qui met une pression financière énorme sur l'entreprise et sur les salariés.

Par ailleurs, l'informatisation a eu une incidence négative sur les conditions de travail : avec la rationalisation des effectifs, les délais se sont raccourcis, on travaille à flux tendus.

Entre 1990 et 2005, l'effectif des salariés dans ce secteur a diminué de 25 %. Parallèlement à cela, on externalise de plus en plus. Les maisons d'édition ont souvent un petit noyau de salariés et s'adressent à des sous-traitants pour la maquette, la traduction, la correction, la relecture. Ces sous-traitants sont d'ailleurs souvent des éditrices parties à la suite d'un plan de restructuration !

Dans le même temps, le nombre total de livres produits a augmenté : en 1995, le volume total était de 358 millions de livres ; en 2007, il a presque doublé, à 700 millions !

Outre cette externalisation de plus en plus forte, on constate aussi le recours au travail gratuit, avec les très nombreux stagiaires en masters d'édition. Notons au passage que cela produit un écrémage social. Tout le monde n'a pas les moyens de se loger à Paris en travaillant gratuitement à plein temps !

Quant aux salaires d'embauche, on est en dessous du SMIC, que seuls peuvent atteindre les jeunes embauchés à bac + 5. Ce qui induit une précarisation et fait pression sur l'ensemble. Sous couvert de « prestige du métier », on veut faire accepter aux salariés de l'édition des conditions de travail de plus en plus dures.

Précisons toutefois qu'il y a de grosses différences entre les quatre grands groupes et les petits éditeurs. Si les premiers bénéficient encore de l'image artisanale qu'a la maison d'édition, cela ne correspond plus du tout à la réalité. Tandis que les petites maisons réussissent à être rentables avec un bénéfice de 3 ou 4 %, les bénéfices nets des grands groupes d'édition, sous la pression des actionnaires, s'élèvent de 11 à 14 %. Or, cet argent n'est pas réinvesti dans

l'entreprise. Il va aux actionnaires. Et pour obtenir ces marges bénéficiaires, on fait pression à tous les niveaux, sur les rémunérations et sur les fournisseurs, sur les droits d'auteurs, qui deviennent ridiculement bas. D'ailleurs, certains aimeraient faire disparaître le droit d'auteur au profit d'une rémunération au forfait. C'est un point sur lequel l'ATLF veut être extrêmement ferme. Le droit d'auteur est protégé par le Code de la Propriété intellectuelle, à nous de ne pas signer n'importe quel contrat !

En conclusion, Olivier Mannoni rappelle que l'ATLF place de grands espoirs dans le rapport qui doit être remis au CNL par Pierre Assouline au mois de mars 2010. Il doit être suivi de mesures concrètes et de réunions interprofessionnelles. Nous voulons pouvoir rencontrer les éditeurs dans un cadre de négociations équilibré et l'appui du CNL nous sera indispensable.

L'an prochain, le débat ATLF se fera autour des formations. Les masters se multiplient en France, or le marché de la traduction ne peut tout simplement pas absorber 200 nouveaux traducteurs par an, surtout s'ils sont en très large majorité anglicistes.

¹ Voir le compte-rendu de cette enquête par la sociologue Julie Vitrac dans *TransLittérature* n°18-19.

LA
JOURNÉE
DE
PRINTEMPS

—
TRADUIRE
LA COULEUR

LE PROGRAMME

LE samedi 13 juin 2009 s'est tenue à l'Institut Charles V de l'université Paris VII la Journée de printemps organisée par ATLAS et dont le thème était « Traduire la couleur ».

Après l'ouverture de la journée par Catherine Bernard, directrice de l'Institut Charles V et la présentation d'Hélène Henry, présidente d'ATLAS, Annie Mollard-Desfour a proposé une conférence intitulée « Lexique chromatique et reflet culturel ». Les participants se sont ensuite répartis dans les différents ateliers du matin : anglais avec Anne-Françoise Bécharde-Léauté, allemand avec François Mathieu et gbaya (République centrafricaine) avec Yves Moñino.

Après la pause-déjeuner, les ateliers ont repris avec Julián Ríos et Geneviève Duchêne pour l'espagnol, Antonia Cristinoï-Bursuc pour le palikur (Brésil) et Jocelyne Fernandez-Vest pour le same (Laponie).

Pour finir, on a pu écouter des textes lus par le comédien Alain Carré et un morceau de musique de Sophie Lacaze interprété par la flûtiste Emilie Brisédou.

COULEURS D'AFRIQUE

YVES MOÑINO*

La Journée de printemps de l'association ATLAS m'a permis de découvrir le monde chaleureux des traducteurs littéraires, et je remercie les organisateurs de m'avoir convié à animer cet atelier sur les couleurs dans une langue d'Afrique Centrale. Il s'agissait pour moi d'un défi, car les textes publiés en gbaya, une des langues parlées en République Centrafricaine, sont rarissimes, dans la mesure où nous avons affaire à une société à tradition orale.

Avant de soumettre des extraits du conte « Pourquoi on enterre les jumeaux à la croisée des chemins » à l'épreuve de la traduction dans cet atelier très vivant grâce à la pétillante et joyeuse sagacité des participants, il m'a paru nécessaire d'introduire une conception des couleurs qui n'est pas fondée sur un lexique désignant des teintes fixes, et de partir en guerre contre le préjugé dominant, y compris chez nombre de linguistes, selon lequel un nom de couleur désignerait une portion, plus ou moins large selon les langues, du spectre des couleurs, de l'arc-en-ciel par exemple. Le cas du gbaya a permis d'illustrer que les « noms de couleurs » ne sont pas réductibles à leur seule fonction colorimétrique, et que cette fonction n'est même pas leur principale raison d'être. Les termes de couleur gbaya, et il y en a une bonne soixantaine, renvoient avant tout, du point de vue perceptif, à de la lumière et non à des teintes fixes (« clair, sombre, vif » au lieu de « blanc, noir, rouge ») ; de plus, leur dénotation précise avec soin si le stimulus coloré correspond à un état d'origine, essentiel, permanent, ou à un procès transitoire, non abouti. C'est ainsi que le même gris recevra deux noms différents selon qu'il réfère à la robe caractéristique d'un âne ou à la couleur d'un ciel changeant, et qu'à l'inverse, un même adjectif associé à une qualité particulière de « vif » pourra s'appliquer au jaune d'une banane en train d'achever de mûrir, à l'orange ou au jaune orangé d'une mangue, voire au vert d'un citron à la même étape de leur évolution.

Les locuteurs de n'importe quelle langue peuvent toujours se prêter à des enquêtes sur leur lexique des couleurs à partir de la

présentation de cartons colorés, mais les gloses obtenues par ce moyen sont les éléments d'un langage technique artificiel créé pour ce contexte singulier, plus que des segments de langues naturelles. Rien ne démontre que ces gloses ont partout pour fonction de coder des zones focales fixes, aussi larges soient-elles. En gbaya, le lexique de la couleur encode des états ou des changements de luminosités, et très accessoirement des teintes fixes. Si l'on veut comprendre quelque chose à la vision des couleurs des locuteurs et à la façon dont ils en parlent, il faut se tourner vers les préoccupations de peintres comme Monet ou Renoir, et laisser de côté celles des industriels du plastique, des tissus ou de l'automobile, dont les nomenclatures sont fondées sur des teintes fixées, longueur d'onde à l'appui, qui imposent une approche substantialiste de la couleur.

C'est cette conception que j'ai tenté de transmettre, en commençant par définir le champ sémantique des noms de couleurs en gbaya, qui englobe, en plus de surfaces colorées unies brillantes ou mates, les motifs naturels (pelages, plumages) et fabriqués (peints, gravés ou tatoués). C'est ainsi que des qualificatifs français comme « bariolé, tacheté, strié, écossais, pied-de-poule » seraient considérés par les Gbaya comme des termes de couleur à part entière. J'ai voulu montrer comment les soixante vocables présentés s'inséraient dans les classes grammaticales de la langue : trois verbes et un adjectif de base « être ou devenir clair non lumineux, être ou devenir sombre, être ou devenir vif ; clair lumineux (primitif ou abouti) », trois adjectifs dérivés des verbes « clair en devenir, sombre, vif », quarante-quatre adverbes précisant la coloration de l'un des trois verbes précités et dix substantifs qui sont les seuls à désigner des teintes fixes, mais pas toujours saturées. Enfin, j'ai décrit les usages figurés des noms de couleurs gbaya, leurs connotations dont certaines révèlent des associations presque universelles, comme « être ou devenir vif » et « être mûr, mûrir (fruits) », et d'autres une vision inverse des conceptions indo-européennes, puisque « être ou devenir sombre » signifie aussi « être mûr ou adulte, mûrir ou devenir sage, adulte (humains) » et « respecter », tandis que « être ou devenir clair » est synonyme de « être sale, salir » et de « faire honte ». Les usages symboliques des termes de couleur dans cette société ont également été évoqués.

Les personnes qui n'ont pu participer à l'atelier et les lecteurs intéressés par le sujet de la couleur dans les langues africaines et les problèmes linguistiques qu'elle pose trouveront ci-après une courte bibliographie de référence.

Bibliographie

Berlin, Brent & Paul Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969. [la plus célèbre conception substantialiste des noms de couleurs]

Caprile, Jean-Pierre, *La Dénomination des couleurs chez les Mbaï de Moïssala (Tchad)*, Paris, SELAF, 1971.

Guédou, Georges & Claude Coninckx, « La Dénomination des couleurs chez les Fon (Bénin) », *Journal des Africanistes*, 1986, vol. 56, n°1, pp. 67-86.

Moñino, Yves, « Une autre conception des lumières. Sur les noms de couleur en gbaya », dans *Du terrain au cognitif. Linguistique, ethnolinguistique, ethnosciences. À Jacqueline Thomas*, Elisabeth Motte Florac & Gladys Guarisma (éds.), Paris, Peeters, 2004, pp. 241-265.

Thomas, Jacqueline M. C., « Des noms et des couleurs », dans *Graines de parole (Écrits pour Geneviève Calame-Griaule)*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, pp. 373-394.

Tornay, Serge (éd.), *Voir et nommer les couleurs*, Paris, Labethno, Université de Paris x – Nanterre, 1978. [Excellente introduction aux noms de couleurs dans les langues des cinq continents ; quatre articles sur des langues d'Afrique noire, dont le mina du Bénin, le tenda du Sénégal et le kikongo du Congo]

Wald, Paul, « Clôture sémantique, universaux et terminologies de couleur », dans S. Tornay (éd.), 1978, pp. 121-138. [Critique de la conception substantialiste des noms de couleurs]

* Yves Moñino est directeur de recherches au LLACAN (CNRS-Inalco).

« SANS LAQUE DE GARANCE »

FRANÇOIS MATHIEU

HERMANN Hesse commence à peindre en 1917 à l'âge de quarante ans. Sur les conseils du psychothérapeute Josef Bernhard Lang, disciple de Carl Gustav Jung, il dessine le contenu de ses rêves, mais finit par trouver l'exercice vain. En revanche, quand après avoir quitté femme et enfants, il s'installe dans le Tessin, il découvre un nouveau moyen d'expression : la peinture à l'aquarelle d'après nature. La lumière des lacs tessinois et la vue sur le lac de Lugano aperçu des fenêtres de son appartement de la Casa Camuzzi le régénèrent, lui apportent une liberté intérieure. Au début des années vingt, ayant besoin d'argent, il vend certains cycles de ses aquarelles, expose, puis illustre plusieurs de ses ouvrages. Ultérieurement, il fait cadeau d'œuvres à des amis, en orne son courrier ou en fait reproduire pour un usage personnel. On en estime le nombre à plus de trois mille.

Sur sa technique, Hesse a écrit dans *Le Dernier été de Klingsor* (1920) : « Les formes de la nature, leurs niveaux respectifs, leur épaisseur ou leur ténuité se prêtaient à toutes sortes d'échanges ou d'arrangements nouveaux ; l'artiste était libre de renoncer à tous les procédés platement imitateurs. On pouvait aussi altérer les couleurs naturelles, évidemment, on pouvait les aviver, les assourdir, les transposer de mille manières. Mais voulait-on traduire poétiquement un sujet par la couleur, il se produisait ceci que les quelques tons posés par le peintre révélaient entre eux exactement les mêmes rapports d'opposition que présentait la nature. Sous cet angle, elle s'imposait au peintre qui procédait alors en naturaliste, même s'il substituait à un ton gris un ton orangé, et un rouge à un noir. »¹

Prélude au texte de l'atelier : un portrait photographique de Hermann Hesse peintre d'extérieur ; une aquarelle d'August Macke² (qui effectua du 7 au 22 avril 1914 un séjour en Tunisie avec Paul Klee et Louis Moilliet, grand ami de Hermann Hesse ; cette peinture présente d'ailleurs bien des analogies avec les aquarelles des années vingt de l'écrivain) ; quatorze aquarelles (ou craie ou gouache) exécutées de 1917 à 1933, les

dernières œuvres étant des dessins à la plume aquarellés ; un disque et un nuancier des couleurs ; enfin un nuancier de dix-neuf rouges³, du rouge permanent au quinacridone violet.

Texte de travail : *Aquarellmalen* [Peinture à l'aquarelle], achevé en 1927 et paru pour la première fois sous le titre *Ohne Klapplack* [Sans laque de garance] dans le quotidien berlinois *Berliner Tageblatt* du 10 septembre 1927. Un matin, l'auteur réussit à échapper aux harcèlements des gêneurs, aux corrections d'épreuves aux réponses aux propositions de lectures et aux lettres d'étudiants, de jeunes admiratrices et de « nobles dames intellectuelles ». À l'endroit choisi dans la campagne tessinoise, il pose son « sac à dos dans l'herbe, déballe » son matériel et commence « à dessiner, le toit, la cheminée avec son ombre, la crête des collines, la haute et rayonnante villa, les sombres fusées des cyprès, le tronc clair et ensoleillé du marronnier qui scintille merveilleusement dans l'ombre bleue et profonde du petit bois. » Mais ce jour, une seule chose lui importe, « la couleur, le rouge épais et saturé du toit, tous les rouges bleus et les violets qu'il contient, le contraste lumineux de cette maison claire avec l'ombrage de l'arbre. » Soudain, il constate que plusieurs de ses godets sont « vides, grattés, nettoyés » et que lui manque surtout « la laque de garance ». Comment, « tout à l'ardeur du peintre, amoureux de ce toit rouge », peindre sans elle « ce toit splendide de tuiles creuses » ? Lui remonte à la mémoire le souvenir de la raison de l'absence : quand, grattant « le cobalt, la laque de garance, quelques verts » de sa palette, « les mains pleines de peinture », il avait voulu chercher dans une armoire les tubes pour remplir les godets vides, un intrus, un inconnu, avait frappé à sa porte. Lors, le peintre entreprend de remplacer la couleur manquante : « Je pris du vermillon, y mélangeai un peu de rouge bleu et, comme en dépit du mélange, la couleur désirée refusait d'apparaître, je modifiai le bleu à la bordure du toit en vert jaune pour au moins produire un contraste. Et mélangeai, m'acharnai, me donnai du mal et oubliai la laque de garance, oubliai les intrus, la littérature, le monde ; n'existait plus que le combat avec ces quelques surfaces colorées qui, ensemble, devaient produire une certaine musique. » Une heure avait passé, l'aquarelle avait séché. Celle-ci posée à terre, Hermann Hesse se rend compte qu'il n'était arrivé à rien : « Seule l'ombre sous le toit de la villa était belle, convenait, était juste et contrastait gentiment avec le ciel, bien que j'eusse dû peindre celui-ci sans bleu de cobalt. Le premier plan dans son ensemble était barbouillé et raté. Je n'avais pas été capable de

remplacer la laque de garance. » Et ajoute : « Je n'avais rien su faire [gekonnt]. Ah, et s'agissant de l'art [die Kunst], une seule chose importait, le savoir-faire [das Können]. On pouvait dire ce qu'on voulait, seuls le savoir-faire [das Können], le potentiel artistique ou, à ce que je crois, la chance, sont en art [in der Kunst] décisifs.⁴ »

L'expérience décrite par Hermann Hesse, peintre, est fort semblable à celle vécue quotidiennement par le traducteur : combien de fois celui-ci ne constate-t-il pas que lui manque la « laque de garance » ?

Oui, il en va du traducteur comme du peintre et écrivain dont la conclusion peut lui être un encouragement : « J'avais moi-même souvent pensé le contraire et affirmé que l'important n'est pas ce dont un homme est capable et avec quelle virtuosité il pratique son art, mais simplement s'il porte vraiment quelque chose en lui et a vraiment quelque chose à dire. Sottises ! Tout homme avait quelque chose en lui, tout individu avait quelque chose à dire. Et ne devait pas le taire, le bredouiller, mais le dire vraiment, que ce fût avec des mots, des couleurs ou des sons, c'était cela l'important ! Eichendorff n'était pas un grand penseur et Renoir n'était probablement pas un homme extraordinairement profond, mais ils avaient su mener leur affaire à bien [gekonnt] ! Ils avaient parfaitement exprimé ce qu'ils avaient à dire ? Que celui qui ne le pouvait [konnte] pas jetât sa plume ou son pinceau ! À moins qu'il poursuivît sa marche et son exercice sans jamais s'arrêter ni fléchir jusqu'à ce qu'il arrive [konnte] à quelque chose, jusqu'à ce que lui aussi réussisse quelque chose. C'est cette seconde voie que je décidai de choisir en remballant mes affaires. »

1 Hermann Hesse, *Le Dernier été de Klingsor*, traduit par Edmond Beaujon, dans *Romans et nouvelles*, La Pochothèque, 1999, p. 726.

2 À la fin de sa vie, Hermann Hesse écrit : « Les aquarelles d'August Macke ont toujours été pour moi l'incarnation de la peinture à l'aquarelle. [...] Je possède la plupart des reproductions de Macke. Il est à côté de Moilliet mon aquarelliste préféré. » Cité dans la postface de Volker Michels à Hermann Hesse, *Magie der Farben* [Magie des couleurs], Insel, Francfort sur-le-Main 1980, p. 107 et suiv.

3 Catalogue de couleurs aquarelles « Horadam Aquarell » de la marque Schmincke.

4 Oh, ultime promesse d'échec pour le traducteur qui ne pourra jamais rendre l'étroite parenté des mots allemands « Können » et « Kunst », lesquels sont étymologiquement liés ! « Können » (pouvoir faire, être capable, être en état de, comprendre, maîtriser, pouvoir) produit « kennen » (connaître), « kühn » (hardi, audacieux), « kund » (faire connaître dans « kundgeben ») et « Kunst ».

JOURNAL INDIEN

MARIE-FRANÇOISE
CACHIN

ETRE invitée en Inde pour y parler de traduction, quelle aubaine ! Il ne m'a pas fallu longtemps pour accepter la proposition de Marielle Morin, attachée du livre aux services culturels de l'ambassade de France dans ce pays. Elle me proposait de participer à la formation de traducteurs littéraires du français vers les langues indiennes dans un atelier international de traduction qu'elle organisait à Delhi début septembre 2009. Elle souhaitait me confier la partie « théorique » de ces journées lors des séances du matin, tandis que les après-midi seraient consacrés à des travaux pratiques avec des traducteurs. Un échange de courrier me permit de mettre au point le contenu de mes interventions et de préciser que je n'étais pas traductologue ni spécialiste des théories de la traduction. En revanche, pour avoir dirigé le DESS de Traduction Littéraire Professionnelle à Paris VII pendant plusieurs années, je pouvais intervenir en tant que formatrice et parler, par ailleurs, de ma recherche universitaire sur les questions de transferts culturels et de circulation internationale des textes. L'accord se fit sans problème autour de ces points et je me mis à préparer les cinq interventions prévues, dont la première, jour de l'inauguration du stage, devait être un peu plus solennelle et en anglais, en raison de la présence de quelques personnalités indiennes locales.

Arrivée à Delhi

Arrivée le vendredi soir en Inde, pays que je retrouvais avec plaisir pour la troisième fois, je fais dès le lendemain la connaissance de Marielle Morin. Je comprends alors son intérêt pour la traduction puisqu'elle est arlésienne, qu'elle a assisté plusieurs fois aux Assises et qu'elle a superbement traduit du bengali pour Actes Sud un très beau roman de Mahasweta Devi, *La mère du 1084*. Elle me remet le programme du stage ainsi que la liste des stagiaires, répartis en quatre groupes linguistiques : hindi, bengali, tamil et marathi.

Lundi matin, 31 août

Marielle vient me chercher en voiture pour rejoindre un campus universitaire assez éloigné du centre de Delhi, ce qui me permet de revoir

les spectacles de rue animés, ponctués comme à l'habitude d'incessants et assourdissants coups de klaxon, la foule colorée, les rickshaws, les vaches, et même un ou deux éléphants. Nous arrivons à IGNOU (Indira Gandhi New Open University), aux bâtiments agréablement répartis au milieu de fleurs et d'arbres. Il fait chaud et humide, c'est la fin de la mousson et de grosses pluies surviendront à plusieurs reprises au cours des prochains jours. Nous sommes en avance, mais arrivent bientôt les étudiants dont certains sont logés sur place, puis les quatre « experts » de la traduction dont je fais la connaissance. Ils sont tous chevronnés et je suis impressionnée par leur parcours de traducteur. La seule femme, Sharad Chandra, est spécialiste d'Albert Camus, qu'elle a traduit en hindi, tout comme Claude Simon, Michel Déon, Fernando Pessoa et plus récemment le Prix Goncourt 2008, Atiq Rahimi. Chinmoy Guha, professeur à l'université de Calcutta et spécialiste de Romain Rolland, enseignant à l'Alliance française de Calcutta de 1987 à 1997, a traduit, lui, du bengali aussi bien les *Maximes* de La Rochefoucauld, le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, *La Porte étroite* d'André Gide que de la poésie contemporaine. Le marathi est représenté par le professeur Jayant Dhupkar qui dirige le département d'études françaises à Hyderabad, capitale de l'Andhra Pradesh. Parmi ses nombreuses traductions, on relève les noms d'écrivains comme Flaubert, Simenon, Sagan, Sartre et Camus. Enfin, le traducteur de tamil, Venkataraman Sriram, venu de Chennai, nom actuel de l'ancienne Madras, est mathématicien de formation (comme quelques traducteurs français de ma connaissance !). Passionné de cinéma, il a été président de l'Alliance française pendant quatorze ans. La liste de ses traductions est impressionnante : *Le petit prince* de Saint-Exupéry, Camus, Sartre, Eluard, Prévert, Jules Romains, Marguerite Yourcenar et actuellement Pierrette Fleutiaux.

La séance inaugurale se déroule dans un petit amphi très agréable où s'installe la trentaine d'étudiants dont je ferai connaissance au fil des jours. Après les discours officiels, je me lance dans mon exposé sur la traduction au carrefour des cultures. Je m'attarde un peu, craignant d'avoir fini trop tôt, je suis ensuite obligée d'abrégé, je m'emmêle dans mes feuilles, mais j'arrive miraculeusement à m'arrêter à l'heure dite, face à un auditoire apparemment attentif et intéressé.

Mardi 1^{er} septembre

Dans la voiture qui vient me chercher, trois jeunes Indiennes de Delhi qui ne sont donc pas logées avec les autres étudiants dans la

guesthouse d'IGNOU. Elles préparent la traduction d'un passage de Le Clézio pour leur atelier de l'après-midi. Avec elles, Alice, une VIE (Volontaire Internationale en Entreprise) en poste aux services culturels de l'ambassade de France après un Master Pro d'édition à l'université de Grenoble, déjà rencontrée lundi mais dont je fais plus ample connaissance.

J'ai prévu aujourd'hui de commencer par des définitions de la traduction, glanées ici ou là, et d'enchaîner sur ses paradoxes et ses enjeux. Programme intenable et non tenu, en raison surtout du nombre de questions posées par les participants, sur l'ATLF, sur les Assises ou le CITL où ils rêvent tous de venir un jour ! À partir de ce jour-là, lors des pauses-déjeuner, il se trouve toujours quelques étudiants pour venir me parler, tous dans un très bon français, de traduction certes, mais aussi pour me recommander le dessert du jour !

J'aime bien ces contacts avec tous ces jeunes futurs traducteurs enthousiastes. Tato, jeune Bengali qui travaille avec Marielle, me dit qu'il aimerait bien que des liens soient établis entre l'ATLF, ATLAS et le CITL d'une part, et l'Inde d'autre part. Je promets de faire ce que je peux en ce sens.

Quant à mes conversations avec les quatre collègues traducteurs, elles me font prendre conscience des difficultés de leur travail. Ainsi, ils n'ont pas à leur disposition de dictionnaire bilingue du français dans leur langue maternelle et il leur faut donc alors passer par l'anglais et / ou confronter des définitions d'une langue à l'autre...

Mercredi 2 septembre

Le stage prend son rythme de croisière et malgré questions et discussions, j'ai quasiment tenu mon programme du jour : réflexions sur la tâche et sur l'éthique du traducteur, sans oublier la question des stratégies de traduction. J'ai aussi tenu à préciser à ces jeunes étudiants que la traduction doit être considérée comme un véritable métier.

Dans la voiture le matin, j'ai longuement parlé avec Sukham Panesar, une étudiante de Delhi qui vient en France cette année, à Annecy, comme assistante d'anglais et qui m'apprend qu'elles sont plusieurs dans ce cas, dont une qui sera à Nîmes. Je les invite à venir aux Assises où je serais ravie de les retrouver et de les piloter.

Jedi 3 septembre

Dans la voiture qui m'emmène à IGNOU, j'apprends qu'avec un ami, Tato a monté un groupe d'une quarantaine de jeunes

traducteurs pour une traduction collective d'Amin Maalouf ! Je ne peux m'empêcher de lui dire que c'est une entreprise totalement irréaliste et vouée à l'échec... Il semble que j'aie été entendue et qu'ils envisagent de modifier leur méthode de travail.

Aujourd'hui, et suite à leur demande, je fais une présentation des enseignements du Master Pro de Traduction Littéraire (ex-DESS) de Charles V, en m'efforçant de bien leur faire comprendre la raison d'être de chacun des enseignements de cette formation, sans oublier les indispensables tutorats. Comme toujours, de grandes discussions, beaucoup de questions, et je m'en réjouis.

Vendredi 4 septembre, dernier jour déjà...

Et dernière intervention à IGNOU, écourtée par la venue d'une collègue indienne de l'ambassade de France qui présente France-Campus, c'est-à-dire les possibilités pour des étudiants étrangers de faire des études supérieures en France.

Au déjeuner, lors du dernier buffet de plats indiens délicieux, j'ai une longue conversation avec Jantinder Singh qui parle un français impeccable. Il vient de traduire en hindi *Les vacances du petit Nicolas*, et aimerait bien que les autres histoires du petit Nicolas puissent aussi être traduites. Ceci m'amène à l'interroger sur la situation du traducteur en Inde qui, comme on pouvait le craindre, est catastrophique puisque une traduction ne donne jamais lieu à un contrat. En outre, Marielle m'a raconté qu'elle venait de rencontrer un éditeur qui ne se soucie pas le moins du monde de rémunérer ses traducteurs... Comment faire changer cette situation ? Il serait donc vraiment utile d'établir des contacts avec ces jeunes traducteurs indiens pour les aider à améliorer leurs conditions de travail.

D'ailleurs, le grand regret que je garde de ce stage, si gratifiant et enrichissant culturellement, est de n'avoir pu en apprendre davantage sur la façon dont les traducteurs, jeunes ou plus expérimentés, parviennent à voir publier leurs traductions. A cet égard, mon souhait le plus vif est que mon expérience à Delhi puisse se prolonger par des échanges d'informations et, je l'espère, amener à une collaboration étroite et suivie avec tous ceux qui, en Inde, s'intéressent à la traduction et souhaitent contribuer à son développement dans des conditions décentes.

Samedi 5 septembre

Retour à Paris. J'ai dans ma valise deux jolies plaquettes de poésie bilingue publiées par une petite maison d'édition, dont Tato s'occupe.

Je suis la maison des étoiles de Savita Singh, traduit de l'hindi par Annie Montaut, Laetitia Zecchini, Azhar Abbas, Anne Castaign et Uttam Bharathare, et *De près de loin au féminin*, de Prita Sanyal, traduit du bengali par Pritwindra Mukherjee, Pepita Guha et Siba Jyoti Guha. Et dans la tête mille souvenirs agréables que je ne suis pas près d'oublier.

Post-Scriptum

- 1) Les deux plaquettes ont été remises à Caroline Roussel pour la bibliothèque du CITL.
- 2) Lors des dernières Assises, j'ai retrouvé à Arles Rida Kumar, l'étudiante indienne actuellement assistante à Nîmes, qui a assidûment assisté aux séances et pu rencontrer des étudiants français du Master-Pro de Bordeaux.
- 3) Une des étudiantes rencontrées vient de m'apprendre la publication de quatre extraits de Pascal Bruckner, Catherine Cusset, Amin Maalouf et Véronique Tadjo qu'elle vient de traduire en hindi, publication soutenue par l'ambassade de France à Delhi et la Translators' Association of India.

LE
PINCE-NEZ
DU
SULTAN
VAHDETTIN

MARIE-MICHÈLE
MARTINET*

PRÉCÉDANT les XXVI^e Assises de la traduction, une master-class franco-turque s'est tenue à Arles au CITL, organisée en collaboration avec la Saison de la Turquie en France. Cet atelier réunissant des traducteurs débutants répondait à la nécessité de stimuler l'émergence d'une nouvelle génération de passeurs que les éditeurs appellent de leurs vœux. L'idée fut donc d'apprendre à travailler ensemble, en réseau, pour mieux faire connaître une littérature turque dont n'émergent, en France, que quelques grands noms parmi lesquels celui du prix Nobel de littérature, Orhan Pamuk, dont la récente célébrité dans l'Hexagone ne saurait faire oublier l'audience confidentielle réservée à de nombreuses autres personnalités des lettres turques, que le travail amoureux et patient de la traduction peut contribuer à révéler.

Lundi 26 octobre 2009

Première séance de travail. Nous sommes sept, quatre Turcs et trois Français, encadrés par nos deux mentors, Rosie Pinhas-Delpuech et Ismail Yerguz. Je suis arrivée à Arles avec un projet engagé depuis plusieurs mois avec mon amie turque Gözde Sahin : trouver un éditeur pour traduire un recueil intitulé *Pera*, publié par le poète İlhan Berk en 1990. À ce jour, İlhan Berk (1918-2006) est presque inconnu en France. Seul Gérard Pfister chez Arfuyen¹ lui a entrouvert sa porte, il y a presque vingt ans.

Jeu-di 29 octobre 2009

Chaque matin, nous travaillons en tandem : un Français, un Turc. Et chaque après-midi, nous soumettons nos propositions au groupe. Parfois, l'échange tourne au jeu de massacre. Difficile pour l'ego, mais salutaire. Aujourd'hui, il est surtout question de savoir jusqu'où l'on peut aller dans la dislocation des mots, à propos d'un texte d'Ayfer Tunç. L'écrivaine turque a désarticulé son texte pour tenter de restituer le phrasé maladroit et blessé d'une jeune paysanne racontant le viol de son petit frère. Difficulté de rendre la même tonalité en français. Malaise aussi, quand il faut passer des heures à tâtonner, à plusieurs, sur un texte si oppressant. Besoin d'air...

Vendredi 30 octobre 2009

Visite de Patrice Rötig et Elif Deniz des éditions Bleu Autour. Le premier se plaint de la mauvaise qualité de la plupart des traductions qui lui sont envoyées. Nous lui répondons que nous sommes justement à Arles pour éviter cela.

Mardi 3 novembre 2009

Jean-Baptiste Para, de la revue *Europe*, ne mâche pas ses mots. Il définit son attente : *a priori*, dit-il, l'auteur que l'éditeur appelle de ses vœux sera jeune. Une femme, de préférence. Question perfide : et photogénique, pour le catalogue ? Il sourit. Et la poésie ? La poésie, impubliable, dit-il. Dommage pour ma traduction d'Ilhan Berk : j'ai tout faux ! Pourtant, je me suis bien arraché les yeux ce matin, avec Senem, ma partenaire. Il était question notamment de la paire de lunettes du dernier sultan Mehmet VI Vahdettin : *kelebek gözlük*, écrit notre poète, mais pas de traduction dans nos dictionnaires pour affiner ce sens littéral qui donnerait « lunettes-papillon ». Sauf que l'on n'imagine pas trop l'honorable Vahdettin avec des lunettes de starlette hollywoodienne sur le nez... Bien nous en prend car après quelques recherches supplémentaires, nous découvrons qu'il s'agit précisément d'un pince-nez.

Mercredi 4 novembre 2009

Nouveau chausse-trape dans le texte : cette fois, il est question d'une sirène (celle qui nage sous les eaux silencieuses, pas celle qui hurle pour crier au feu). Sauf que la sirène en question est de sexe masculin (un jeune homme). Le poète précise même qu'il est pourvu d'une « longue barbe blonde ». Fichtre ! En plein dans l'Éros, qui est le thème choisi cette année pour les Assises. Érotisons donc notre traduction : impossible d'opter pour le néologisme poissonnier de « sirèneau » ou pour l'ambiguïté de je ne sais quel maquereau (même si les rues de Pera en sont truffées). Après moult tergiversations collectives, nous portons notre dévolu sur un « prince de mer » du meilleur effet.

Jeudi 5 novembre

Le travail touche à sa fin. L'actrice turque Serra Yilmaz vient nous donner quelques conseils pour la lecture publique que nous donnerons samedi matin. Sensualité de sentir les mots prendre corps, former des pleins et des déliés sur le bout de la langue. Fatigue aussi... Combien, parmi nous, continueront sans se décourager à faire jouer les serrures parfois récalcitrantes de la traduction qui seules

peuvent autoriser le passage vers le mystère d'une parole étrangère ? Et combien d'auteurs turcs encore ignorés ici, mais dont nous sommes tombés amoureux, pourront venir à la rencontre de ces lecteurs qui seraient restés sourds à leurs appels ?

Dimanche 8 novembre

Nous quittons Arles. Mon projet : faire encore un bout de chemin avec mon cher İlhan Berk, son univers poétique où cohabitent l'ombre d'un sultan déchu et la silhouette frêle d'un garçon-sirène équivoque, les maquereaux de Beyoğlu et des Russes blancs encore éméchés, Franz Liszt et Mistinguett de passage, et toutes ces rues du quartier de Pera que j'ai perdues et retrouvées dans ce livre, par la grâce d'une lecture et d'une traduction.

* Journaliste et romancière, Marie-Michèle Martinet se tourne vers la traduction après un séjour de plusieurs années en Turquie. Formée à l'école des Langues orientales à Paris, sous la houlette notamment de Timour Muhidine, elle vient de traduire une nouvelle de Fatih Özgüven, *Mélodie secrète*, à paraître début 2010 chez Robert Laffont (Collection Bouquins). Elle anime également sur le site du monde.fr un blog consacré au cinéma, à la littérature turcs et à la traduction : <http://zozodalmas.blog.lemonde.fr>

1 *Histoire secrète de la poésie*, 1991, in Cahier d'Arfuyen n°69.

— — — — —
— — — — —
*TRADUIRE,
DÉFENSE
— — — — —
ET
ILLUSTRATION
DU
MULTILINGUISME*

— — — — —
— — — — —
FRANÇOIS OST
Fayard, 2009

Avec cet essai érudit et accessible, le juriste et philosophe belge François Ost, vice-recteur des Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles et membre de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, s'adresse autant à l'étudiant en quête d'une initiation aux théories de la traduction qu'à l'honnête homme désireux de se cultiver – s'il en reste – et au traducteur littéraire aguerri tenté de confronter sa pratique aux thèses des grands théoriciens ou de s'offrir une petite piqûre de rappel.

Voyons d'abord comment la chose est habillée. En couverture, une représentation de *La clé des songes* (1927) de René Magritte. Dans quatre boîtes, quatre objets légendés : un cabas, sous-titré « le ciel », un canif ouvert, « l'oiseau » (avec sa lame bec), une feuille d'arbre, « la table », et une éponge naturelle... « l'éponge ». Histoire d'introduire une longue réflexion sur l'épisode de la tour de Babel (j'y reviendrai), ce passage de la Genèse qui vient peu après celui, tout aussi fondamental, où Adam nomme les êtres vivants, d'avancer que les lexiques sont l'objet de conventions et de glisser subliminalement que traduire, c'est autre chose, et bien plus compliqué, que traduire des mots.

En fin de volume, une longue table des matières, mais, tenez, dommage, pas de bibliographie. Les références figurent dans les notes de bas de page, ce qui rend la lecture aisée, mais plus difficile la constitution d'une bibliothèque digne de ce nom. Et pas d'index non plus¹. Pour retrouver l'endroit où François Ost parle des ciblistes et des sourciers, de l'objection préjudicielle, de l'inconscient, du rapport Grégoire, des Jivaros ou des langues utopiques, il faut relire la table des matières en diagonale...

Ricœur, Meschonnic, de Launay, Blanchot, Hagège, Dante, Benjamin, Derrida, Philon d'Alexandrie, Steiner, Borges, Kafka, Pierre Emmanuel, Eco, Leibnitz, Hobbes, Swift, Orwell, Platon, Hegel, Hjelmslev, Ladmiral, Jakobson, Cicéron, Berman, Blanchot, Barthes, Martinet, Wittgenstein, Benveniste, Todorov... Voilà, par ordre d'entrée

en scène dans les premières notes, le cortège des auteurs, linguistes, philosophes, sémiologues, etc. que François Ost convoque ici. Personne ne semble au final manquer à l'appel, en tout cas pas dans la cohorte des théoriciens – car la liste est plus courte du côté des praticiens (où Bonnefoy figure heureusement en bonne position).

Selon les sujets traités et ses propres connaissances, le lecteur est tantôt exalté de voir tant de théories comparées, complétées, opposées, mises en miroir ou prolongées – mais à vouloir épuiser le sujet, tout en dire dans toutes les directions, François Ost épuise parfois le lecteur –, tantôt découragé ou même agacé de voir l'auteur enfile les évidences et les réflexions de réemploi. Si Ost a fait vœu d'exhaustivité, il n'a pas pour autant visé l'originalité, de sorte que cet ouvrage précieux fait la synthèse des connaissances sur les langues et la traduction et les réorganise dans un effort transdisciplinaire louable et stimulant sans pour autant oser développer une pensée véritablement personnelle.

Ces réserves faites, il ne faudrait pas boudier son plaisir. Car cet essai foisonnant offre de joyeux paradoxes, annoncés dès le prologue, qui font le miel des traducteurs littéraires aimant réfléchir au sens à donner à leur travail. « L'intraduisible est la condition de possibilité de la traduction et non la raison de son échec »... « La traduction est écriture à part entière parce que l'original est toujours lui-même, peu ou prou, de seconde main »... « La traduction donne accès, sur le plan éthique, au "soi-même comme un autre", plutôt qu'à l'autre comme alter ego »... Et mon préféré : « S'il est vrai qu'il faut faire son deuil de la traduction parfaite, alors la créativité est la marque des traductions fidèles ». Le lecteur n'est pas toujours transporté de joie par la façon dont François Ost développe ces paradoxes, mais il faut lui reconnaître le mérite de les énoncer et de fournir des bases théoriques essentielles pour que chacun puisse ensuite réfléchir à la manière dont il les vit ou non dans sa pratique.

La pratique, justement... Tout au long, j'ai eu l'impression que François Ost se cachait derrière les penseurs qu'il synthétisait, sans avoir jamais vraiment mis la main à la pâte lui-même. S'essaie-t-il, après Eco, à prendre l'exemple précis de la traduction d'un cliché américain, « you're pulling my leg », impossible à rendre par « tu es en train de me tirer la jambe », mais par « tu te paies ma tête », qu'il conclut naïvement que « la fidélité à l'intention d'ensemble passe par une infidélité de détail ». Or, non, il n'y pas là infidélité, puisqu'il y a traduction d'une expression figée par une autre expression figée.

Simplement, celle-ci devra être revivifiée (mais Ost n'en parle pas) si l'auteur réactualise l'expression en la prenant aussi au pied de la lettre. C'est à des détails comme ceux-là qu'un théoricien montre qu'il ne pratique pas la discipline qu'il théorise.

Pourtant, pourtant, le premier chapitre était riche de promesses et vaut à lui seul l'achat du livre – comprend-on que je balance sans cesse, ici, entre enthousiasme et déception ? Consacrée à une relecture minutieuse, verset par verset, de l'épisode de la tour de Babel, cette leçon de traduction part de la citation *in extenso* de neuf grandes versions, dont celles d'André Chouraqui, d'Henri Meschonnic, de la Bible de Jérusalem et de la Bible de la Pléiade. L'interprétation ou la réinterprétation du mythe dépasse de loin les limites de l'analyse linguistique, philosophique ou historique. François Ost donne des explications riches, fouillées et précises qui, loin d'enfermer le lecteur, lui permettent d'ouvrir d'autres portes, selon ses préoccupations personnelles. Un régal !

Enfin, la lecture de l'épisode babélien en regard du mythe de l'Arche de Noé lui donne l'occasion de développer cette très belle double métaphore qui, tout autant que la démarche même mise à l'œuvre dans l'écriture de cet essai, sous-tend son véritable propos, le combat pour une Europe du pluralisme des langues, des savoirs et des valeurs : « À la fin, ce sont deux manières opposées d'être-auparavant, et donc aussi d'être-au-monde [...]. On est soit perché sur la tour, soit embarqué dans l'arche. Ce sera soit la pureté et la fermeture (*tour de garde, tour de contrôle, tour d'ivoire*), soit l'hybridation et l'ouverture. »

Emmanuèle Sandron

1 « Sans index, un livre est inutilisable aux yeux des chercheurs » écrivait à juste titre Pierre Assouline dans un article intitulé « Éditeurs, rendez-nous les index ! » paru sur son blog, *La République des Livres*, le 29 septembre 2009, <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/09/29/editeurs-rendez-nous-les-index/>

*LA REMISE
EN JEU
DU SENS*

CAHIERS CHARLES V N°44
(2008)

À la mémoire de Michel Gresset
Dirigé par Jean-Pierre Richard

D'ABORD, saluer le choix de la photo de couverture. L'Homme qui marche d'Alberto Giacometti illustre excellemment ce numéro consacré à la nécessaire remise en jeu du sens en traduction. « L'apparition, parfois, je crois que je vais l'attraper, et puis je la reperds, et il faut recommencer... Alors c'est ça qui me fait courir, travailler », disait le sculpteur.¹ Comme pour nous ces textes où « tout fait sens » dont parle Jean-Pierre Richard en ouverture. Pluriel, toujours ailleurs, toujours en mouvement, le sens nous file entre les doigts, nous entraîne sans fin dans ses déplacements. Posture inconfortable, mais sans laquelle il n'est point de jubilation dans ce métier.

Le « traducteur médusé » de Marc de Launay suffit à nous le rappeler. Tétanisé par l'érotique du style de Nietzsche ou de Freud tel un enfant par la scène primitive, il censure les connotations dérangeantes, réduit l'ambiguïté propre à la figure de Baubo ou de Méduse, pétrifie le sens comme si le texte original était « dépositaire d'une vérité localisable, inscrite simplement dans sa "lettre" ». Il en oublie que la vérité d'une « œuvre ouverte », au sens où l'entend Umberto Eco, est dynamique, qu'elle tient à une double singularité, historique et stylistique.

Cette figure du traducteur « médusé » donne raison à Claro : pour lui, l'« intraduisible » ne doit pas grand-chose à la résistance de la langue ou de l'œuvre originale : ce serait plutôt l'expression de l'effroi du traducteur devant la polysémie et l'exubérance du texte source. Comment échapper à la paralysie ? Escrocs, destructeurs, faussaires, alchimistes, bricoleurs, copistes ou singes savants, nous sommes renvoyés aux travaux de Gilles Deleuze sur les « devenirs »² : peut-on traduire sans en passer tôt ou tard par un « devenir-écrivain » ?

En littérature caribéenne, même enjeu pour Christine Raguet : restituer le chant de la langue, « orchestrer voyelles, consonnes, syllabes, apprécier le phrasé, improviser avec l'autre-auteur » au lieu

de chercher à jouer les interprètes. La question d'un déchiffrement du sens « ne se pose pas en tant qu'accession à un message, mais bien dans la perception d'une musicalité interne, évocatrice des douleurs et des bonheurs des personnages ».

D'où l'importance qu'il y a à se demander ce que « comprendre » veut dire en traduction. Bernard Hoepffner répond en anglais et par un éloge de l'ignorance. Une citation de Coleridge lui tient lieu de titre et de règle d'or : *Until you understand a writer's ignorance, presume yourself ignorant of his understanding*. À chercher de manière obsessionnelle le mot juste, on tue l'esprit d'aventure, l'« élan » qui anime l'écriture comme notre propre lecture.

Dans le même esprit, Isabelle Génin s'appuie sur des exemples empruntés à Melville, à Gaddis ou à Emily Dickinson pour opposer le « sens dessus » – facile à décrypter, mais « inessentiel » – au « sens dessous », lieu d'un « foisonnement souterrain », du travail de la langue. Une traduction ne peut s'en tenir à un « décryptage monosémique » : elle ne s'anime qu'en restituant « le mouvement de la friction entre langue et écriture ».

Mais où s'arrête le fonctionnement normal de la langue, où commence la singularité d'une écriture ? Afin d'éviter au traducteur de prendre des vessies pour des lanternes, Claude Charreyre étudie chez les romanciers britanniques contemporains les constructions détachées : souvent simples jonctions inter-paragraphe, elles servent à faciliter le repérage de la source énonciative, preuve qu'il s'agit plus d'un phénomène linguistique assurant la cohésion textuelle que d'un effet de style.

On aurait pourtant tort de ne voir dans les singularités d'une œuvre que des « ornements » intentionnelles. Jean-Pierre Richard montre que malgré leur caractère parfois scabreux, les jeux de mots dans le théâtre de Shakespeare ne sont pas des « déviations » : ils participent au « désordre constitutif du sens », de même que l'ambiguïté n'est pas un « dysfonctionnement du discours », mais « son mode opératoire permanent ».

Sur un thème voisin, Véronique Béghain nous fait partager sa lecture de *Villette* de Charlotte Brontë. Dans ce roman presque bilingue, la narratrice se fait volontiers traductrice, moins pour dévoiler un sens univoque que pour mettre en scène l'écriture comme traduction. Et pointer les apories propres à cette dernière, qui la conduisent parfois à préférer une juxtaposition du français et de l'anglais.

Ce refus de la perte qui rend le traduire impossible est au cœur de l'analyse de *Lost in Translation*, récit autobiographique d'Eva Hoffman paru en 1989 (bien avant le film de Sofia Coppola). Martine Chard-Hutchinson y met en évidence trois états du traduire : le paradis d'avant l'exil ou le traduire superflu ; le traduire impossible à l'arrivée dans le pays d'accueil ; et enfin le traduire thérapeute, travail de mémoire indissociable du « consentement à la perte » évoqué par Paul Ricœur.

Henri Meschonnic, dont les travaux cités par les autres contributeurs essaient dans tout le recueil, nous offre la plus éclairante des conclusions, celle vers laquelle tendent au fond les différents articles. Refusant d'opposer le langage poétique au langage ordinaire, il rappelle que « ce n'est pas de la langue qu'il y a à traduire, mais ce qu'un poème a fait à sa langue ». En somme, « plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire ; plus que le sens, c'est la force, l'affect. » Le continu, plus que le discontinu du signe.

Les meilleurs d'entre nous, trop tôt disparus pour certains, en avaient eu l'intuition voilà déjà longtemps : toute œuvre digne de ce nom est bien vivante, et le seul enjeu qui vaille est de faire en sorte que, dans la langue d'arrivée, elle respire encore.

France Camus-Pichon

1 Pierre Schneider, *Les Dialogues du Louvre*, Denoël, 1972.

2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.

BRÈVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le **prix Halpérine-Kaminsky Consécration** a été attribué à Jean Pavans pour l'ensemble de son œuvre de traducteur à l'occasion de la traduction de *Nouvelles 1896-1910*, de Henry James (La Différence).

Le **prix Halpérine-Kaminsky Découverte** a été décerné à Natacha Rimasson-Fertin pour sa traduction de l'allemand de *Contes pour les enfants et la maison* de Jacob et Wilhelm Grimm (José Corti).

Le **Prix Maurice-Edgar-Coindreau** de la Société des Gens de Lettres a été décerné à Serge Chauvin pour sa traduction de *Apex et Le colosse de New York*, de Colson Whitehead, Gallimard.

Le **9^{ème} prix lémanique de traduction**, décerné tous les trois ans, a été attribué à Eva Moldenhauser (Allemagne) et Bernard Kreiss (France).

Le **prix Amédée-Pichot** a été attribué à Brigitte Guilbaud pour sa traduction du chinois du roman de Yan Lianke, *Les Jours, les mois, les années* (Ph. Picquier).

Le **prix Cévennes** du roman européen est allé à Sandro Veronesi pour *Chaos calme* et à sa traductrice Dominique Vittoz (Grasset).

Le **prix Konishi de traduction littéraire franco-japonaise** 2008 a été décerné à Jérôme Ducor pour *Le Gué vers la Terre Pure*, de Hônen (Fayard).

DU CÔTÉ DES PRIX

Le **prix Laure-Bataillon** de la meilleure œuvre traduite a été attribué à Duong Thu Huong et Phuong Dang Tran pour *Au zénith* (Sabine Wespieser). Le **prix Laure-Bataillon classique** a été décerné à Jean-Raymond Fanlo pour la traduction des œuvres de Cervantès (Livre de Poche).

Le **prix du meilleur livre étranger Hyatt Madeleine** du roman a été décerné à *Cette vie* de Karel Schoeman (Phébus), traduit de l'afrikaans par Pierre-Marie Finkelstein.

Le **Prix des Phares du Nord 2009** a été attribué à Anita Concas pour sa traduction française de *La maison de la mosquée*, de Kader Abdolah (Gallimard, 2008), mais aussi pour l'ensemble de son œuvre de traductrice. Décerné tous les deux ans par le Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds et par le Vlaams Fonds voor de Letteren, il récompense la meilleure traduction française d'une œuvre majeure en langue néerlandaise. Les premiers lauréats de ce prix doté d'une somme de 5 000 euros étaient Philippe Noble (2005) et Annie Kroon (2007).

TRANSLITTÉRATURE

Bulletin d'abonnement
à adresser, découpé ou recopié, à

ATLF / TransLittérature
99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

Je désire recevoir TransLittérature pendant un an
(soit deux numéros, à partir du n°39)
au tarif de 18 € (France/Europe) ; 20 € (autre pays)*

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal :

Ville :

Pays :

Date et signature

Joindre un chèque bancaire ou postal, établi à l'ordre de ATLF.
De l'étranger, le règlement se fait par mandat international ou
chèque en Euros sur banque française.

Revue semestrielle éditée par

l'ATLF

Association des Traducteurs Littéraires de France

www.atlf.org

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

www.atlas-citl.org

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

Laurence Kiefé

Coordination éditoriale

Valérie Julia

Comité de rédaction

Sarah Gurcel, Hélène Henry, Valérie Julia, Laurence Kiefé,

Jacqueline Lahana, Karine Lalechère, Susan Pickford,

Béatrice Trotignon, Michel Volkovitch

Publié avec le soutien du Centre national du Livre

HIVER 2009 / n° 38

ABONNEMENT (1AN)

FRANCE, EUROPE : 18 €

AUTRES PAYS : 20 €

PRIX DU NUMÉRO : 9 €