

—

—

— — —

—

—

—

—

—

CÔTE À CÔTE
KEATS, CHORALE DE ROSSIGNOLS

PONT DE VUE
UN LÉGER DÉCALAGE HORAIRE

ÉTÉ 2014 / n° 47

TRANSLITTÉRATURE

TRANSLITTÉRATURE

SOMMAIRE

	CÔTE À CÔTE	
6	Keats, Chorale de rossignols	Sacha Marounian
	JOURNAL DE BORD	
14	La conversation dans l'atelier	Sibylle Muller et Daniel Payot
	ENTRETIEN	
28	Christophe Mileschi, Le traducteur en écrivain-silhouette	Emmanuèle Sandron
	POINT DE VUE	
36	Du procédé avant toute chose	Jan Mysjkin
46	Un léger décalage horaire	Valérie Le Plouhinec et Rachel Martinez
	FIGURE DE TRADUCTEUR	
60	Un auteur en présence de ses traducteurs, Jean Échenoz	Maïca Sanconie
64	Marguerie Yourcenar : le traducteur en majesté.	Maïca Sanconie
	TRIBUNE	
70	La traduction : circulation des livres et des idées	Ginevra Bompiani
	LECTURES	
76	De la traduction comme commentaire au commentaire de traduction, <i>Palimpsestes</i> n°20	Béatrice Trotignon
80	<i>Leben ist Übersetzen. Gespräche mit Lerke von Saalfeld</i>	Corinna Gepner
82	<i>Traduire comme transhumer</i> – Mireille Gansel	Catherine Goffaux
85	DU CÔTÉ DES PRIX	

CHORALE
DE
ROSSIGNOLS

SACHA MAROUNIAN

Mort en 1821 à vingt-cinq ans, John Keats est aujourd'hui plus vivant que jamais. On le retraduit à tour de bras, en français du moins. La sortie de *Bright Star*, le film de Jane Campion dont il est le héros, n'a fait qu'accélérer le mouvement. Cette effervescence justifie que *TransLittérature* lui consacre un nouveau Côte à côte, dix-sept ans après son n°13 où Claire Malroux présentait quatre versions de l'*Ode à l'automne* ; cette fois, place à la non moins célèbre et non moins géniale *Ode au rossignol*, dont voici la première strophe :

Ode to a nightingale

*My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk :
'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thy happiness, —
That thou, light-wingèd Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green and shadows numberless,
Singest of summer in full-throated ease.*

Un petit tour sur Internet permet de repérer pas moins de treize traductions, dont cinq depuis l'an 2000. Chose curieuse, les plus anciennes ont à peine cent ans. Est-il possible que Keats, poète majeur, soit resté inédit en français pendant près d'un siècle ?

La première version répertoriée est celle d'Elisabeth de Gramont, marquise de Clermont-Tonnerre, peu après 1900 :

*Mon cœur est lourd et une torpeur engourdit
de souffrance tous mes sens, comme si j'avais bu de la ciguë
ou à l'instant vidé jusqu'à la lie une coupe opiacée,
et sombré vers les profondeurs du Léthé.
Ce n'est pas par envie de ton heureux sort
mais d'être trop heureux de ton bonheur, —
que, Dryade des forêts aux ailes légères,
dans quelque mélodieux abri
de la hêtraie verte aux ombrages infinis,
tu chantes l'été de toute la joie de ta gorge palpitante.*

Si le lecteur ne comprend pas bien, qu'il se dise que la marquise non plus. Le *that* du v.7, qui l'a égarée, ne veut pas dire « que », mais « du fait que »...

Entre en scène, peu de temps après, Paul Gallimard, père de Gaston, dont le Keats sera pieusement réédité en 1996 dans la collection Poésie/Gallimard par son arrière-petit-fils Antoine ; il est suivi par Léon Bocquet et Lucien Wolff, dont les travaux semblent avoir disparu corps et biens, puis par l'à peine moins méconnu Jean Catel (Cahiers du Sud, 1933), première version en vers, et à ma connaissance la seule rimée à ce jour :

*Ah ! dans cette torpeur que mon cœur a de peine,
Comme si la ciguë circulait dans mes veines !
Quel est donc l'opium vidé jusqu'à la lie
Qui m'a fait aussitôt la proie du noir Léthé ?
De ton heureux destin ce n'est point jalousie,
Mais excès de bonheur, Dryade, à t'écouter,
Muet parmi la nuit des ramures heureuses
De la hêtraie mélodieuse,
Où je vois se jouer les ombres infinies,
Célébrer de tes chants, à plein gosier, l'été.*

Vient ensuite une version vers-libriste due à Louis Cazamian, dans son *Anthologie de la poésie anglaise* (Stock, 1947), laquelle restera longtemps l'ouvrage de référence des étudiants anglicistes. Celle d'Albert Laffay dans les années 60 (*Keats, Poèmes choisis*, Aubier-Montaigne) lui ressemble assez :

Mon cœur se serre ; un demi-sommeil engourdissant pèse
 Sur mes sens, comme si j'avais bu la ciguë,
 Ou vidé à l'instant même jusqu'à la lie un lourd breuvage opiacé
 Qui m'eût fait descendre aux profondeurs du Léthé ;
 Ce n'est pas qu'à ton heureux sort je porte envie,
 C'est que je prends trop de part à ton bonheur,
 Alors que, Dryade des bois à l'aile légère,
 En un bosquet mélodieux
 De hêtres verdoyants aux ombres infinies,
 Tu chantes l'été à plein gosier ravi.

Dans la très riche introduction (cent pages !) de cette édition bilingue, le professeur Laffay expose clairement sa stratégie, qui est à peu de chose près celle du professeur Cazamian : il ne s'agit pas de produire une « récréation poétique », mais plus humblement de « faciliter la lecture et l'appréciation » de l'original – sans pour autant que la fidélité au sens du poème empêche qu'on s'efforce « de maintenir un certain rythme et d'accorder les sons ».

Les auteurs des deux versions suivantes, Robert Davreu (*Seul dans la splendeur*, La Différence, 1990) et Alain Suied (*Odes*, Cahiers d'Arfuyen, 1994), poètes par ailleurs, travaillent en fait dans le même sens que Laffay, pratiquant comme lui le vers libre, mais avec un plus grand souci de concision et de rythme. Davreu cherche l'alexandrin, tandis que Suied, ci-dessous, semble le fuir :

Mon cœur souffre et la douleur engourdit
 Mes sens, comme si j'avais bu d'un trait
 La ciguë ou quelque liquide opiacé
 Et coulé, en un instant, au fond du Léthé :
 Ce n'est pas que j'envie ton heureux sort,
 Mais plutôt que je me réjouis trop de ton bonheur,
 Quand tu chantes, Dryade des bois aux ailes
 Légères, dans la mélodie d'un bosquet
 De hêtres verts et d'ombres infinies,
 L'été dans l'aise de ta gorge déployée.

Changement de décor avec *Sur l'aile du Phénix* (José Corti, 1996) de Claude Dandréa, et retour au vers. Cette fois, cependant, le traducteur ne s'astreint pas aux rimes, et s'autorise un quatorzain ici ou là, lorsque l'alexandrin ne peut tout contenir.

*Mon cœur a mal, un sourd engourdissement pèse
Sur mes sens, comme si j'avais bu la ciguë,
Ou vidé jusqu'au fond un breuvage opiacé
À l'instant, et sombré aux rives du Léthé.
Ce n'est pas qu'à ton sort heureux je porte envie
Mais c'est qu'à ton bonheur je participe trop,
À t'entendre, dryade aux ailes si légères,
En un bosquet mélodieux
De hêtres verdoyants aux ombres infinies,
Toi qui chantes l'été à gorge déployée.*

La version de Robert Ellrodt (Imprimerie nationale, 2000), reprise dans l'*Anthologie bilingue de la poésie anglaise* (Pléiade, 2005), suit plus ou moins le même chemin :

*Mon cœur souffre et mes sens à une somnolence
Succombent, comme si j'avais bu la ciguë,
Ou vidé jusqu'au fond une coupe opiacée,
L'instant d'auparavant, et glissé au Léthé.
Ce n'est pas par envie de ton heureux destin,
Mais d'être trop heureux du bonheur qu'est le tien,
Quand, Dryade des bois à l'aile si légère,
Dans un bosquet mélodieux
De hêtres verdoyants et d'ombres innombrables,
À plein gosier tu chantes pour célébrer l'été.*

Toujours en 2000, dans *Keats et Leopardi*, au Mercure de France, Yves Bonnefoy s'empare, selon sa coutume, de ce poème d'un autre pour le faire sien :

*Mon cœur a mal, une somnolence
Endolorit mes sens, comme si je venais
De boire la ciguë ou, jusqu'à la lie,
Le vin noir de l'opium, et sombrais maintenant
Dans les remous des rives du Léthé...*

La sortie du film en 2009 déclenche une avalanche éditoriale : réédition de Suied chez Arfuyen, de Davreu en Points Seuil, traduction d'Alain Praud sur Internet, et parution en 2011, à La Délirante, de la version commandée à Fouad El-Etr, lui aussi poète, pour les sous-titres du film :

Mon cœur a mal et une langueur sourde oppresse
 Mes sens comme si j'avais bu la ciguë
 Ou venais de vider une drogue opiacée jusqu'à la lie
 Et de sombrer dans le Léthé.
 Ce n'est pas que j'envie ton sort heureux
 Mais je suis si heureux de ton bonheur
 Ô Dryade ailée vive des bois
 Que dans une mélodie
 De hêtres verts et d'ombres innombrables
 Tu chantes à tue-tête l'été pour ton plaisir.

Et ce n'est pas tout ! En 2013, François Turner entre en lice !

Mon cœur des cendres et transi et glacé
 De sens aurais-je bu quelque ciguë
 Vidé d'un trait quelque fiole d'opium
 Là là il y a une minute et les gardiens
 Là du Léthé aient coulé point jaloux
 D'un heureux sort le tien mais trop heureux
 D'un bonheur que toi Toi Dryade Ailes légères dans les arbres
 Mélodieux arpent
 Vert de hêtre ombres sans nombre
 Et qui chante l'été à pleine gorge.

Certains textes peuvent être lus tels quels ; d'autres, comme celui-ci, requièrent un mode d'emploi. Dans *John Keats, Ode au rossignol, traduit & interprété par François Turner* (Le Lavoir Saint-Martin), les 80 vers du poème, donnés en bilingue, sont précédés de 66 pages où le traducteur nous explique l'œuvre de Keats et la sienne propre. S'étonne-t-on, par exemple, des cendres du v.1 ? Patience, tout va s'éclairer :

Le mal est mal, physique, aches, et, à ce titre, lui aussi, de la nature.

Comment traduire, – puisque nous ne sommes que dans le texte ? Il faut être incisif. Sens d'une fin déjà entendue et comprise.

Celle-là même qui mène le poème et provoque la confrontation. Chant et chant. Le poème est un chant et un contre-chant. Son propre même contre-chant. S'expose. Ainsi « répons » (ultime strophe, anthem).

Il s'agit d'un pari orphique. Tout est mort. Et « mon cœur des cendres », Où cendres et (est) descendre. Là où l'oiseau est dans les

branches, nous tombons, sommes déjà à terre. Nous regardons, entendons vers là-haut, dans la nuit. Aussi, homographiquement ashes (des cendres). Heart — encore to hurt, homophoniquement, qui sommes violemment frappés, de coups portés, et comme à mort, mis à sac et réduits en cendres. La dialectique du cœur est traditionnelle, comme chez Pétrarque par exemple, « et transi et glacé ». La diabolique encore, parce que si perçante du Shakespeare des Sonnets. Le poème feint la mort. Il parle, comme d'outre-tombe. Il parle dans les livres.

Il y a une troisième nuit alors. Une autre.

Donc.

Etc. etc.

Ce n'est pas la première fois que la glose est plus nocturne que le texte...

Les mystérieux gardiens du Léthé ? Ils doivent être sortis tout armés (*warder* en anglais) de la particule *-wards* (« en direction de »)... Ne parlons pas de contresens, ce serait vulgaire, mais plutôt de *traduction créatrice*, et concluons de cette brève balade qu'en cherchant un peu on trouve le plus souvent de quoi satisfaire tous les goûts, y compris les plus pervers.

LA
CONVERSATION
DANS
L'ATELIER

SIBYLLE MULLER et
DANIEL PAYOT

Origine de la conversation

Dans le courant de l'année 2011, mon éditeur habituel (Claude Lutz, Circé) me fait part d'un projet : l'œuvre de Walter Benjamin étant tombée dans le domaine public en 2010, on pourrait envisager de proposer une nouvelle traduction d'un texte assez bref, mais important, intitulé en allemand Der Erzähler (littéralement : « celui qui raconte ») ; l'originalité de cette publication, c'est que le texte serait accompagné d'un commentaire assez étoffé, confié à un philosophe. Je suis évidemment d'accord pour traduire ce texte : il y a des années que Benjamin m'accompagne, j'ai traduit il y a quelques décennies son Origine du drame baroque allemand, et depuis je n'ai cessé de le lire, bref, ce projet me plaît ! Le contrat est signé, je me mets au travail. L'auteur du commentaire sera Daniel Payot, professeur de philosophie à l'université de Strasbourg, que j'ai croisé deux ou trois fois à l'époque où j'y enseignais. Je passe donc l'été 2011 à traduire, j'envoie mon manuscrit, et en novembre 2011, je reçois cet e-mail :

Bonjour,

Claude Lutz m'a envoyé hier votre traduction du texte de Walter Benjamin. Vous le savez peut-être, il m'a proposé d'en faire un commentaire suivi, chapitre par chapitre. Je trouve que le calendrier nous offre une chance extraordinaire de nous concerter un peu avant l'établissement définitif du texte français et du commentaire. D'où ma question : seriez-vous d'accord pour que, à l'occasion, et sur des points qui ne seront pas très nombreux, je vous fasse part de questions que je me pose à propos de tel ou tel terme ou concept employé par Benjamin, sur l'emploi duquel j'ai moi-même des interrogations ? Cela, pas du tout pour intervenir dans la traduction, je n'ai pas de compétences pour cela, mais pour qu'éventuellement

nous puissions accorder au plus près vos options et la signification que je tente de donner à tel ou tel passage.

Si vous en êtes d'accord, je vous enverrai une première série, façon de lancer entre nous une conversation à propos de ce texte dans lequel, plus je travaille, plus je découvre des problématiques qui me semblent tout à fait centrales dans l'œuvre de Walter Benjamin.

En vous remerciant, et avec mes très cordiales salutations,
Daniel Payot

Première surprise, et plutôt agréable : ce n'est pas la première fois que je travaille avec des philosophes, mais je dois dire qu'on ne m'a pas toujours proposé d'emblée une telle collaboration. Ma réponse a donc été favorable, comme on peut l'imaginer :

Bonsoir,

En effet, je connais le projet de Claude Lutz à propos du *Raconteur*, et je m'en réjouis ! Je lui ai d'ailleurs bien dit que j'étais à votre disposition pour d'éventuels ajustements, mises au point ou éclaircissements quelconques. N'hésitez donc pas à me faire part de vos questions ou remarques.

J'ai traduit, comme je le fais toujours, au plus près du texte. Je me suis donc attachée en particulier à rendre le « ton » de ce texte, comme d'habitude assez elliptique, provocant, même un peu arrogant. Je me suis un peu appuyée, pour la lecture, sur la version française de Benjamin, mais je n'ai absolument pas regardé la version Gandillac/Rusch. À ce qu'on m'a dit, il y aurait quelques divergences...

J'attends maintenant votre premier envoi, quand vous voudrez.

À quoi Daniel Payot répondit :

Chère Sibylle Muller,

Je vous remercie vivement de votre réponse et je suis ravi de votre accord pour un petit travail commun de peaufinage du texte. Notre *Erzähler* suscite une débordante activité de publication en français : outre les traductions « historiques » de Benjamin lui-même, puis de de Gandillac, celle de Rusch faite à partir de la précédente mais profondément revue, il y en a encore depuis une date récente deux autres, publiées l'une et l'autre aux éditions Rivages & Payot¹. Je les

¹ À l'heure où je commençais ma traduction, seule était disponible en librairie la version suivante : *Le conteur*, Œuvres, trad. Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Gallimard, coll. Folio essais, 2000. Puis deux nouvelles versions ont paru : *Le conteur*, dans *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen-Skalli, éd. Payot-Rivages, octobre 2011 ; (suite page suivante)

ai regardées toutes, mais je suis vraiment content de pouvoir maintenant travailler sur la vôtre. Elle prend le parti de donner à entendre le texte dans son ton et ses colorations singulières, ce qui le rend d'autant plus intéressant : attachant la plupart du temps, parfois énigmatique ou, comme souvent chez Benjamin, « crypté » avec un peu d'affectation. Il me reste quelques interrogations, je vous fais part des principales dans le document joint. Ne soyez pas effrayée par sa longueur, je me suis un peu laissé aller à ce qui tourne parfois en ébauche de commentaire, et finalement je vous soumetts l'ensemble en l'état. J'espère ne pas vous ennuyer par des excès d'enthousiasme benjaminien !

Avec mes remerciements et mes très cordiales salutations,
Daniel Payot

Cet échange marqua donc le début de notre « conversation ». Il définissait aussi nos positions respectives par rapport au texte : moi comme traductrice et Daniel Payot comme lecteur et commentateur. Il m'envoya à plusieurs reprises des listes de questions/commentaires, auxquelles je répondais ponctuellement dans une police et une couleur différentes, et il y eut ainsi quelques aller-retours, qui ont donné à nos fichiers un aspect bigarré : « J'ai à mon tour employé une nouvelle police de caractères et même une autre couleur ! Si nous continuons ainsi, cela va faire un beau tissage polychrome ! » (DP, 20 novembre 2011)

J'ai donc taillé dans cette étoffe multicolore, avec l'accord de Daniel Payot, pour en extraire quelques échantillons, hélas en noir et blanc, de notre dialogue sans guillemets (qui s'étala en fait sur plusieurs semaines)... et quelques problèmes bien connus dans ce genre de traduction.

D'abord le titre !

DP : La première interrogation concerne, évidemment, le titre lui-même. Le choix est difficile, entre *Le narrateur*, *Le conteur* et *Le raconteur*. Le premier terme, choisi par Benjamin puis par Maurice de Gandillac, fait peut-être davantage penser aujourd'hui au personnage qui prend la parole à l'intérieur du texte de fiction, ce qui

(suite) Nicolai Leskov, *Le voyageur enchanté*, précédé de *Le raconteur* de Walter Benjamin, trad. du russe par Victor Derély et de l'allemand par Maël Renouard, éd. Payot-Rivages, 2011.

Sans oublier : *Le narrateur*, dans *Écrits français*, de Walter Benjamin, Folio essais, 2003.

n'est évidemment pas ce que vise Benjamin. La troisième option présente l'inconvénient de ne pas sonner de façon très habituelle, mais elle évite des difficultés induites par l'usage rapproché de *Erzählung* et de *Märchen* ; de plus, le texte se présente comme la construction d'une « figure », à laquelle il n'est peut-être pas très gênant que le texte donne un nom un peu « décalé » (en français).

SM : Vous reprenez tout à fait mes propres réflexions ! J'ai proposé à Claude Lutz (et maintenant à vous) de prendre éventuellement pour titre « Le raconteur d'histoires », au cas où « Le raconteur » semblerait trop abrupt – mais cela a d'autres inconvénients. J'ai vérifié dans le TLF : le « raconteur » est attesté chez Mme de Staël ! Et cela correspond tout à fait à l'anglais « storyteller ».

DP : Bon. Alors gardons « Le raconteur ». Je trouve ça mieux sous cette forme qu'avec l'ajout « d'histoires ».

SM : C'est d'ailleurs le titre retenu par l'un des nouveaux traducteurs – moi qui pensais tenir un scoop avec mon idée...

Les notes (N.d.T.) !

DP : La note biographique sur Leskov est, me semble-t-il, de Benjamin lui-même. Elle ne me dispensera pas de dire deux mots sur cet auteur russe en note introductive, mais sans doute est-il nécessaire d'inclure les lignes de W.B. ?

SM : Oui, c'est un oubli de ma part, et je le réparerai. J'en profite pour vous dire que j'ai une position de principe, qui est de ne pas mettre de « N.d.T. » à moins que ce ne soit absolument nécessaire, ce qui est rarement le cas. Je tiens à laisser le texte « dans son jus ». C'est pourquoi j'ai retraduit les citations de Lukács et de Bloch, sans mettre aucune référence, ni pour les citations de Valéry, puisque c'est ainsi que procède Benjamin. Mais je vais rétablir cette note-là, en ajoutant peut-être une petite mise à jour (N.d.T. exceptionnelle).

DP : Votre position de principe est tout à fait respectable. J'indiquerai les références (Valéry, Bloch, Lukács) dans le commentaire ; pour les deux derniers auteurs cités, je renverrai à une date d'édition allemande antérieure à 1936 et me contenterai d'indiquer que le texte a connu une édition française (traducteur, éditeur, date) sans que cela introduise un lien entre cette mention et le texte français tel qu'on le lit dans votre version.

SM : C'est une excellente solution, la meilleure même : on restitue le texte tel qu'il est, avec son refus des références de type « universitaire », et dans le commentaire on incite le lecteur à faire la même recherche que vous.

« Plénitude », « désarroi » – on hésite, on se rapproche et on se met d'accord...

DP : Ce chapitre me pose plusieurs problèmes de compréhension, à propos desquels votre appréciation me serait très précieuse :

– Y a-t-il moyen sans abus d'interprétation d'insister, à propos du roman, sur le fait qu'il prétend se rapporter à la vie comme à une plénitude, une complétude, là où le récit au contraire la rapporte à une essentielle incomplétude (à ce qui sera nommé plus tard le cours insondable du monde) ? Je me réfère ici à la phrase « *Mitten in der Fülle des Lebens und durch der Darstellung dieser Fülle* » : le « foisonnement » suggère une multitude d'événements ; pensez-vous envisageable à cet endroit d'utiliser le mot « plénitude » ?

SM : À moins que vous y teniez vraiment, oui, cela me gêne un peu. Pour moi « plénitude » a une connotation d'achèvement, d'épanouissement, ou, comme vous le dites, de cohérence (ce que vous entendez par « entité » ?) ; et cela appartient au style soutenu, alors que *Fülle* est un terme très courant – en langage moderne, ou oral, on dit « *eine Fülle von Dingen* » comme en français « une quantité de choses », ou, dans un autre registre « plein de choses » – et « *die Fülle des Lebens* » est à la limite du cliché (presque 12 000 000 occurrences sur Google !). L'idée me semble bien être celle de la multiplicité. Si vous trouvez « foisonnement » exagéré, je vous propose tout simplement « la richesse de la vie ». Je comprends la phrase ainsi : la vie étant riche, multiple, foisonnante... le roman « ne sait pas quoi en faire » (il est *ratlos*). Qu'en pensez-vous ?

DP : Je comprends tout à fait ; et du coup, « foisonnement » me semble meilleur que « richesse ». Ne pensez-vous pas qu'il y a de la part de l'auteur une volonté de suggérer un contraste, une tension, entre le côté « foisonnant » de la vie telle que le roman la relate et, au cœur de ce foisonnement, un être humain qui se trouve lui-même démuné, désesparé ? Le désarroi est suggéré par la représentation du foisonnement. Mais tout cela peut en effet être entendu dans la phrase : « Au milieu du foisonnement de la vie, et par la représentation de ce foisonnement, le roman proclame le profond désarroi de l'être vivant », sur laquelle nous sommes donc d'accord.

SM : D'accord ! je corrige (les deux occurrences du mot)... « Désarroi », que j'accepte tout à fait, ajoute une nuance un peu dramatique – qui n'est pas absente de *ratlos* – et qui convient bien.

DP : Le terme de *Ratlosigkeit* (« le roman proclame la profonde perplexité [*die tiefe Ratlosigkeit*] de l'être vivant ») peut-il être mis explicitement en relation avec ce que le texte dit, à plusieurs reprises, à propos du conte ou du récit, du « conseil » (*Rat*) ?

SM : Oui !

DP : Je crois comprendre ceci : en lisant un roman, le lecteur est mis en présence d'une vie qu'on lui présente comme une entité (dans sa « plénitude »), et pourtant, au même moment, il se trouve projeté dans un monde privé de bons conseils, d'aide pratique, d'accompagnement (suggérés au contraire par le récit, chez Leskov et d'autres). Du coup, cette perplexité serait avant tout le fait d'être démuné, privé d'aide, désemparé, déconcerté. Seriez-vous d'accord avec cette interprétation ? Elle ouvre, évidemment, sur une difficulté supplémentaire : quel substantif trouver pour dire cela : « désarroi » ? « désorientation » ?

SM : Oui pour « désarroi ». *Ratlosigkeit*, c'est très exactement le sentiment de celui qui ne sait pas quoi faire (et qui dit : « *Ich weiß nicht um Rat* »). Dans ce passage, Benjamin joue un peu sur les mots : « *um Rat wissen* », c'est « être de bon conseil » quand il s'agit d'un tiers, mais c'est aussi « savoir ce qu'il convient de faire »... C'est pourquoi Benjamin parle aussi de conseil pour soi et pour autrui. Le jeu de mots passe moins bien en français, hélas...

Lire, comprendre, interpréter, commenter... traduire !

DP : « *Nun aber sucht der Leser des Romans wirklich Menschen, an denen er den "Sinn des Lebens" abliest.* » Nous sommes là au milieu d'une sorte de syllogisme : le sens de la vie se révèle surtout avec la mort, or le lecteur de romans cherche le sens de la vie, donc il s'attend d'une manière plus ou moins certaine et plus ou moins inconsciente à assister à la mort des personnages de roman. La proposition du milieu suppose que, pour le lecteur de romans, le sens de la vie peut être recueilli, ramassé, collecté à même la présentation de ces personnages. Pensez-vous possible de rendre cela par une formule du genre : « Or le lecteur de romans est effectivement à la recherche d'êtres humains sur lesquels il pourra

(cueillir, récolter, collecter) le “sens de la vie”. Il faut donc... » Évidemment, les termes suggérés (cueillir, récolter, collecter) font perdre la proximité immédiate *Leser / ablesen*, mais leur étymologie renvoie au *legere* latin dont provient aussi le lire.

SM : On est là dans le commentaire étymologique... tout à fait pertinent, certes, mais qui ne peut être que le fait du lecteur (vous, en l'occurrence). Le texte propose, de manière brute, *lesen/lire* et *Leser/lecteur*. Le passage à cueillir, récolter, collecter est, à mon sens, de l'ordre du commentaire et non de la traduction... qui ne l'interdit évidemment pas. Mais personnellement, en tant que traductrice, je n'introduirais (n'imposerais) pas cette interprétation dans le texte même.

DP : Je comprends tout à fait, et je vous remercie de formuler aussi clairement ce qui peut constituer nos positions respectives par rapport au texte : elles sont différentes, elles doivent le rester. Et vous avez rudement raison de refuser les traductions qui veulent expliquer et commenter, surtout en jouant sur les étymologies : on en souffre assez en tant que lecteur français de Heidegger !!! Je retire donc, sans aucun regret, ma hasardeuse proposition. Le « sens de la vie » est bien lu (pas moyen en français de suggérer la nuance entre *lesen* et *ablesen* ?). Que dites-vous des autres suggestions que contenait ma remarque, que je résume donc maintenant ainsi : « Cette phrase dit que le “sens” de sa vie ne se révèle qu'à partir de sa mort. Or le lecteur du roman est vraiment en quête d'*êtres humains sur lesquels* il pourra lire le “sens de la vie”. Il faut donc que d'une manière ou d'une autre il soit sûr par avance qu'il assistera à leur mort » ? Évidemment, l'idée de lire quelque chose *sur* un être humain est en elle-même un peu bizarre ; mais on lit bien *sur* un support donné, non ? Il est vrai que certains (les devins, etc.) lisent aussi *dans* (les entrailles, etc.). Mais je vois mal « en quête d'*êtres humains dans lesquels* il pourra lire... ». Et il s'agit aussi certainement d'éviter une périphrase excessive, telle que « en quête d'*êtres humains dans le destin desquels* il pourra lire, etc. ».

SM : Vous avez raison en parlant de « support ». C'est exactement le sens de cette nuance *lesen/ablesen*. En fait je ne suis pas sûre que cette nuance-là soit vraiment significative au point qu'il faille la sauver. À la réflexion, je pense qu'il s'agit de cette tendance propre à la langue allemande de tout dire, de décrire le réel dans ses moindres

détails (ce que G.A. Goldschmidt appelle la névrose obsessionnelle de la langue allemande !), à la différence du français qui joue plus sur l'implicite et la contextualisation ; on le sait à propos des verbes décrivant des sons, par exemple, mais c'est vrai aussi de l'emploi des particules verbales. « *Ein Buch lesen* », c'est s'approprier un contenu globalement. *Ablesen* évoque justement un support : le mouvement par lequel le lecteur prend un élément sur un support, on peut rapprocher ce terme de *abschreiben*, *abbilden* : « copier » (de l'écriture, de l'image...). En tant que traductrice, il m'a fallu apprendre aussi à sacrifier parfois ce genre de détail ! Mais en français, « sur » est parfait, on dit aussi « lire sur le visage de quelqu'un ». Je le garde !

Petits ajustements

DP : N'y a-t-il pas dans le mot *Übermut* une dimension d'audace, voire d'insolence ? Le jeu de mots que fait ici Benjamin autour de *Mut* « courage » ne peut pas être rendu littéralement, mais il reste l'idée d'une répartition entre deux pôles contraires qui développent des versions contradictoires du courage : ruse et audace ; « *Ainsi le conte répartit-il, dialectiquement, le courage entre les deux pôles de la prudence (c'est-à-dire de la ruse) et de l'insolence* » ?

SM : Encore un passage qui m'a fait souffrir ! Oui, il y a de l'insolence dans *Übermut*, mais je trouve que c'est un peu réducteur. Il y a de l'audace aussi, mais aussi de l'euphorie, de la légèreté, de la gaîté... « l'insouciance », peut-être ? Qu'en pensez-vous ?

DP : Oui, c'est bien, et, si vous en êtes d'accord, la formulation du passage pourrait donc être, d'une manière je crois à la fois fluide dans la forme et rigoureuse sur le fond : « La meilleure recommandation que l'on puisse faire aux hommes, comme l'enseignait le conte il y a bien longtemps et comme il l'enseigne aujourd'hui encore aux enfants, c'est d'affronter les forces du monde mythique avec ruse et insouciance. (Ainsi le conte répartit-il dialectiquement le courage entre les deux pôles de la prudence – c'est-à-dire de la ruse – et de l'insouciance) ».

SM : oui ! Vous avez trouvé une solution très élégante pour traduire ce terrible *polarisieren* – je corrige et j'adopte !

L'implicite et l'explicite : mots étrangers (mais pour qui ?)

DP : Deux termes dans ce dernier chapitre dont je me demande s'ils ne sont pas une adresse quasi explicite à Brecht et à travers lui

à une conception marxiste de l'histoire (mon hypothèse, que j'esquisserai dans une note introductive, est que l'intérêt porté par Benjamin à l'épique et à ce qu'il appelle ici l'« aspect épique de la vérité » se trouve exactement au croisement de deux conceptions adverses, matérialiste d'une part, théologique de l'autre [Brecht d'un côté, Scholem de l'autre], qui cohabitent en lui depuis 1924, qui se réuniront explicitement dans le texte de 1940 sur le concept d'histoire, et dont le texte de 1936 indiquerait, d'une manière plus cryptée, la convergence). Ces deux termes sont : *Praxis* et *Gestus*.

Pensez-vous possible de les garder tels quels ? Le mot *praxis* a d'emblée, pour un lecteur français, le sens d'une allusion au marxisme (du moins pour un lecteur de ma génération, c'est très certainement moins vrai pour les plus jeunes...). Quant au *Gestus*, c'est un concept explicite chez Brecht. Et bien entendu, cette image d'une morale qui s'enroule autour d'un *Gestus* n'est pas très évidente, mais le fait qu'elle s'enroule autour d'un geste l'est-il vraiment davantage ? J'ai trouvé la définition suivante, dans un livre de Patrice Pavis intitulé *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène* : « Le *Gestus* brechtien est au départ le rapport social que l'auteur établit entre son personnage et les autres, au travers de ses attitudes, de son regard, de l'ensemble du langage corporel dont il dispose, mais aussi des intonations de sa voix. » On pourrait alors comprendre que de même que du lierre pousse autour des ruines d'anciens bâtiments, de même que les proverbes font signe vers des récits qui ne sont plus racontés mais dont ils continuent à témoigner, renvoyant à la fois à leur présence passée et à leur dissolution, de même une morale (au sens de la morale ou de la leçon d'une histoire) vient indiquer un ensemble de postures et de rapports sociaux qui n'ont plus cours, comme l'allégorie d'une éthique qui n'a plus cours : ce *Gestus* serait le nom brechtien de l'*Erfahrung*, dont il ne reste plus que des ruines, mais dont continue quand même à nous parler la figure du raconteur, pour peu qu'on sache la construire selon la distance et l'angle adéquats.

SM : Vous mettez là le doigt sur un problème récurrent – et fondamental – de la traduction de textes de philo. J'ai eu assez souvent l'occasion d'y réfléchir et voilà ma position : en principe (et les principes sont faits pour être bousculés, comme chacun sait !), je ne mets pas de mots étrangers dans ma traduction : l'auteur écrit dans sa langue, moi dans la mienne, il faut donc que le recours à un

mot étranger vient de l'auteur lui-même. Un mot n'est pas invariablement équivalent à un concept, même à l'intérieur d'un même texte, sauf à instrumentaliser la langue d'un auteur (cf. les glossaires que certains traducteurs se croient permis d'établir, et qui sont inutiles, dans le meilleur des cas). Voilà pour les principes, et les exceptions : notamment quand un auteur donne un sens précis, différent de celui de la langue commune, à un mot récurrent (cf. Heidegger, encore que... !). Ce qui est peut-être le cas ici... mais je me pose la question. Le terme de *Praxis* n'est certes pas très courant en allemand, mais il l'est bien plus qu'en français, et pas réservé du tout à la langue philosophique. Dans notre texte, c'est-à-dire dans ce dernier chapitre, il apparaît pour traduire le terme de « pratique » dans la citation de Valéry ! Et dans sa version française, Benjamin utilise même le terme « activité » à la place de *Praxis*. Tout cela ne disqualifie évidemment pas votre analyse, que le texte autorise et que je trouve absolument pertinente, mais cela montre bien, ici aussi, qu'elle relève de votre « travail » de lecteur, de votre lecture, et non immédiatement de l'écriture de Benjamin (qui reste pour moi la contrainte essentielle). Il en est de même, je crois, pour le rapport à Brecht, lui aussi très pertinent, et éclairant – mais le mot *Gestus* fait partie de la langue commune, de Benjamin et de Brecht bien sûr, mais aussi de vous et de moi (si nous écrivions en allemand). Il me paraît significatif que Benjamin, comme bien d'autres, travaille avec les mots de la langue, même s'ils renvoient certes, peut-être, à leur emploi chez d'autres, mais pas seulement... D'ailleurs, d'un point de vue textuel, quand Patrice Pavis écrit le mot *Gestus* dans son texte/contexte en français, il cite explicitement Brecht, ce que je ne peux/veux pas me permettre de faire, puisque Benjamin ne cite pas explicitement Brecht.

Cela dit, vous avez raison, « geste » n'est sans doute pas une bonne traduction de *Gestus* (c'est le terme employé par Benjamin dans sa version française, mais son français n'est pas toujours très idiomatique... !). Il y a en effet dans ce mot, en allemand, quelque chose de figé, de global et d'expressif. La définition du dictionnaire Wahrig : « *Gebärde, Verhalten, = Gestik. Er tritt mit dem G. des Gönners, des Lebemanns auf.* » L'exemple en montre bien l'aspect théâtral. Je propose donc : « posture ».

DP : Très bien, je comprends et j'admets que si références il y a à un lexique marxisant ou brechtien, elles doivent rester implicites

dans le texte. L'argument, *Praxis* traduit le « pratique » de Valéry, est irréfutable, et ce que vous dites sur l'emploi de *Gestus* me convainc aussi tout à fait. On aurait donc : « Les proverbes, pourrait-on dire, sont des ruines qui occupent la place d'anciennes histoires et dans lesquelles, comme le lierre sur une muraille, une morale s'enroule autour d'une posture. » J'avais pensé à « gestuelle » ; pensez-vous que le terme est trop explicitement théâtral ? Il me semblait que cette dernière phrase du paragraphe engrangeait aussi tout ce qui précède sur l'importance de la main dans le récit et je cherchais un terme qui pourrait contenir cela au moins en écho.

SM : « Gestuelle » : non, trop explicitement théâtral en effet, et sans doute aussi trop concret. Ce n'est pas ainsi que je comprends *Gestus*, qui garde quelque chose de stéréotypé, ou du moins de stylisé, de typique et désigne aussi un comportement, une attitude. L'importance de la main ? Oui, mais comme l'instrument d'une technique artisanale, d'une pratique : la main qui brode, qui soutient le récit oral. Voilà, je comprends maintenant pourquoi « gestuelle » me gêne : la main est trop présente dans ce mot-là, elle est bien dans le passage, mais pas dans ce mot-là ! alors que *Gestus* renvoie à l'ensemble du corps et à un seul « geste » (comme on dit : « le geste auguste du semeur » ; je pense d'ailleurs que c'est à cette phrase, ou une autre du même type que pensait Benjamin en écrivant – assez maladroitement – en français : « Une morale grimpe autour d'un geste. »).

P.S. Je tiens à vous dire encore une fois à quel point je trouve vos analyses justes et intéressantes, et que mes objections portent exclusivement sur ce qu'on pourrait appeler la gestion du texte. Je fais partie de ces traducteurs qui considèrent que les philosophes sont aussi des écrivains, ce qui oblige à travailler d'abord sur la langue, et non pas à projeter une interprétation, si juste soit-elle, sur le texte (je ne m'interdis pas de penser, mais cela doit rester pour moi latent, sous-jacent) ; et c'est seulement à cette condition que les commentaires ultérieurs sont possibles ...

DP : Je vous remercie très sincèrement de me dire cela ainsi, et je partage avec vous le choix de faire des philosophes aussi ou surtout des écrivains. En tout cas, je pense que vous avez raison de refuser de reléguer leur langue dans une zone secondaire qui devrait dans le texte d'arrivée se subordonner aux significations que l'on discerne (et aussi à celles que l'on projette !) dans le texte. Ce que vous

appelez vos « objections » touchent souvent une propension de ma part à aller dans un tel sens, déformation sans doute de philosophe et de lecteur de philosophes en versions traduites ! Et non seulement je comprends que vous preniez le contre-pied de cette tendance, mais encore je vous approuve et vous incite à continuer à le faire avec vigueur, si jamais j'étais victime de rechutes de ce genre dans la suite de notre conversation. Quoi qu'il en soit, je veux vous dire, très sincèrement, que je trouve absolument passionnant le petit exercice auquel nous nous livrons. Merci beaucoup d'accepter de vous y livrer. J'apprends grâce à vous beaucoup de choses.

SM : Moi aussi, cette conversation, comme vous dites, me passionne. Cela m'oblige à réfléchir très précisément sur l'articulation entre le texte lui-même, dans sa littéralité, et les interprétations, qui sont par définition multiples mais non arbitraires. Merci de prendre ainsi au sérieux mon travail de traductrice.

Conclusion

Deux ans plus tard, le fruit de ces réflexions a bel et bien vu le jour : il suit à présent son destin de livre, dans les librairies, les bibliothèques, et entre les mains de ses lecteurs : Walter Benjamin, Le raconteur, traduit par Sibylle Muller, suivi d'un Commentaire de Daniel Payot, Circé, 2014.

CHRISTOPHE
MILESCHI

Le traducteur
en
écrivain-silhouette

Propos recueillis par
EMMANUÈLE SANDRON

Un jeudi matin, au café La Liberté, à l'occasion du prix Amédée-Pichot qu'il a reçu à Arles lors des Assises 2013 pour sa traduction de *Amore* de Paola Mastrocola (Arléa, 2012), j'ai rencontré Christophe Mileschi, professeur de littérature italienne contemporaine à l'université Paris Ouest Nanterre, traducteur de textes de Léonard de Vinci, Luca Canali, Pier Paolo Pasolini, Roberto Alajmo, Lorenzo Mondo, Alberto Moravia, Ascanio Celestini, etc., et écrivain.

Raconte-moi... Comment as-tu rencontré l'italien ?

J'avais douze ans, j'étais au lycée Margueritte, à Verdun, quand j'ai appris que je ne pourrais pas étudier le grec ancien. J'ai choisi l'italien presque par hasard : la déception était si forte que tout m'était égal. J'avais un grand-père italien, mais il ne parlait que français en famille, et cette langue avait disparu de mon horizon linguistique. J'ai eu le coup de foudre. Au bout d'un an au collège, je maîtrisais déjà une bonne partie de la grammaire de l'italien, qui est une langue beaucoup plus complexe qu'on ne le pense en général. C'est bien simple : à l'école, je ne travaillais dans aucune matière, sauf en italien, de manière quasiment fanatique, avec un enthousiasme débordant. J'apprenais des listes entières de mots, les conjugaisons des verbes à tous les temps...

À treize ans, mes parents m'ont envoyé seul en Vénétie, chez des cousins de mon père. Je rêvais déjà d'enseigner l'italien. Mais ma prof, elle s'appelait M^{me} Bouvier, qui m'aimait bien et qui était évidemment enchantée de ma passion pour la langue à laquelle elle avait choisi de consacrer son métier, m'a déconseillé de marcher dans ses pas. « Il n'y a pas de postes de profs d'italien », m'a-t-elle

dit. Elle avait raison, à l'époque il y avait des années avec zéro poste à l'agrégation et deux au Capes...

Alors... ?

J'ai renoncé à faire prof d'italien, d'autant que l'année d'après, nouveau coup de foudre. Cette fois, pour le Québec, où j'ai vécu chez une tante, une sœur de ma mère, et son mari, tout un été. Des gens adorables. Le Québec et ses forêts. Ça a déterminé pas mal de choses ensuite : après le bac, j'ai travaillé comme ouvrier en forêt, j'ai fait de l'abattage, j'ai obtenu un BTS de technicien forestier, je me voyais arpenter les forêts dans mes bottes de sept lieues, devisant avec la flore et la faune... Bon, le métier de forestier est nettement moins romantique. Il m'en est resté quelque chose, bien sûr. C'est très pratique pour traduire les noms des arbres, en italien ils ressemblent de très près aux noms latins, qui sont les appellations scientifiques encore en usage aujourd'hui, genre *larix* pour mélèze (*larice* en italien) ou *fagus* pour hêtre (*faggio*).

J'ai l'impression que cela t'a servi dans l'écriture aussi.

C'est vrai... Je vois dans l'écriture un travail d'artisan, d'ébéniste.

Je dis cela parce que cela me fait penser à un poème de toi intitulé *Écorches*, qui commence ainsi : « Dans mon manteau en peau de moi / je vais [...] » Mais ce qui évoque pour moi le travail du bois vient de plus loin. Écoute :

« Je prends un mot de la main gauche. Puis de la droite (si ce jour-là je suis droitier), j'empoigne ma hachette, ma préférée, celle au manche de bois vieilli à l'âtre de Gascogne. Alors, d'un geste vigoureux, je cogne et taille le mot en pointe, bien acérée. D'abord, on croit que certains mots s'y prêtent, et d'autres non. C'est faux. Tous les mots se prêtent, ab-so-lu-ment tous les mots, à être taillés en pointe très acérée, et deviennent à loisir des poignards, des dards, des javelots, des plumes de jadis. »

Mon Dieu, comment as-tu trouvé ça ? C'est quelque chose de très précieux pour moi. Je publie mes poèmes chez un tout petit éditeur, Le Nœud des Miroirs, dirigé par Jean-Pierre Pouzol. Je vais t'expliquer comment je l'ai rencontré si tu veux.

Après un petit moment à me demander quoi faire de ma passion de forestier qui se heurtait à la réalité du travail en forêt, qui consiste à

produire des sous avec des arbres, un matin, j'ai décidé de revenir à ma première passion : je me suis inscrit en fac d'italien, et c'était parti, jusqu'à l'agrég et jusqu'à la thèse, que j'ai consacrée aux *Chants orphiques* de Dino Campana (1914). En travaillant sur cette œuvre, je me suis rendu compte que la traduction parue chez Seghers était très belle du point de vue du style et, même si l'univers était là, elle était malheureusement truffée de contresens. Alors là, cela a été pour moi une évidence. Je me suis dit : « Ce mec, il faut le traduire ! »

Donc, ton entrée en traduction est venue soutenir ton travail universitaire ?

Oui. Je finis ma thèse en 1992, et puis je mets encore quatre ans pour traduire des poèmes en prose poétique de Campana. À ce moment-là, je suis maître de conférences à l'université de Nancy et ma thèse a été publiée à L'Âge d'homme. Voilà qu'on m'invite à parler de Campana. À la fin de la soirée, un homme s'approche, l'air ténébreux. Il me parle de ma traduction et me demande si j'écris. Je lui dis que je ne fais « que » traduire.

Et ce n'est pas vrai ?

Après son départ, je me suis demandé pourquoi je lui avais menti. En fait, j'avais honte. Je voulais rester dans l'ombre. Un an plus tard, j'ai repris contact avec cet homme. C'était Jean-Pierre Pouzol, l'éditeur de la petite maison Le Nœud des Miroirs. Je lui ai dit : « Oui, j'écris. » Il l'avait compris. Il attendait. C'est pour cette raison, parce qu'il a compris ça de moi, qu'il est le seul à avoir le droit de publier ma poésie. Cette rencontre m'a décomplexé par rapport à l'écriture poétique, que je voyais jusque-là comme un vice, un défaut honteux.

Tu as aussi publié des romans...

Oui, quatre à ce jour. *Morts et remords*, publié à La Fosse aux ours, qui raconte l'histoire d'un écrivain italien qui se repent, au terme de sa vie, d'avoir contribué à l'horreur de la Grande Guerre et du fascisme. En fait, j'ai mis dans ce roman ce que je n'ai pas pu écrire dans mon essai *Gadda contre Gadda : l'écriture comme champ de bataille*. Ceux qui connaissent bien l'Italie ont reconnu Gadda dans mon personnage principal.

Ensuite, il y a eu *Rue Marangon*, que j'appelle une « facétie », et *Maxel Menga*, publiés par Philippe Castell, qui éditait encore des livres non massicotés. Et puis *Reggane mon amour*, sur le premier essai nucléaire français, dans le sud de l'Algérie, en 1960, publié chez Aden.

Morts et remords a eu un petit succès, ça m'a fait peur. Quelque chose m'échappait, on me prenait mon âme. Il y avait une disproportion entre l'œuvre, la façon dont elle avait été conçue, et la façon dont on la présentait.

Lors d'un débat sur l'Italie au festival du film italien d'Annecy, j'ai été interpellé par quelqu'un dans l'assistance qui prétendait que je n'avais pas de légitimité à parler sur l'Italie. Je me suis lancé dans un pugilat verbal... Et à la fin de la soirée, j'ai vendu trente livres. J'ai été pris d'une profonde angoisse. J'avais l'impression de vendre mes livres sur un énorme malentendu, simplement parce que j'étais bon rhéteur. Je me suis senti imposteur.

Et tu n'as pas le même problème quand tu es traducteur ?

Non, quand je traduis, ce n'est pas moi, même si je me considère comme l'auteur de ce que je traduis. Je sais que j'ai lu Kafka à travers Vialatte et Lortholary. Mais je ne suis pas handicapé par les mêmes scrupules quand je traduis. Je peux toujours dire : « Ça, c'est l'auteur ! »

Et comment le vois-tu, cet auteur ?

Comme une sorte de dieu tutélaire... Et puis... Je porte en moi une histoire de violences. Mon grand-père italien est mort d'un cancer de la gorge, avec, littéralement, un trou dans la gorge. Traduire de l'italien, c'est lui redonner la parole.

C'est très beau ! Venons-en justement à ton travail de traducteur si tu veux bien. Tu traduis beaucoup ?

Comme j'enseigne la langue et la littérature italienne à Nanterre, je n'ai pas beaucoup le temps d'explorer. Sauf quelques exceptions, je me contente de traduire ce qu'on me propose, et pas beaucoup : environ un livre et demi par an.

Tu as traduit des auteurs très différents. Entre Léonard de Vinci et Pasolini, c'est le grand écart, non ?

J'aime bien changer d'ambiances, de lieux, de décors, de genres... Et puis je pense que le grand Léonard et le grand Pier Paolo se seraient bien entendus... Et enfin, ces grands écarts se résorbent au moins un peu dès lors qu'on traduit vers une langue qui doit être lisible pour un bon lecteur d'aujourd'hui.

À Arles, quand tu as reçu le prix Amédée-Pichot pour ta traduction de *Amore* de Paola Mastrocola, tu t'es montré particulièrement ému d'être ainsi honoré et heureux que ce soit pour ce livre-là. Pourquoi ?

D'abord, j'étais très étonné, et forcément flatté. Et d'autant plus que je recevais ce prix des mains d'Agnès Desarthe. Excusez du peu. J'aime beaucoup Agnès, ce qu'elle écrit, ce qu'elle est. Et puis oui, ça m'a touché qu'on récompense cette traduction, parce que j'y prends la voix d'une femme : l'auteur est une auteure, et le personnage qui raconte est aussi une femme. Je crois bien que c'était la première fois que je traduais en prêtant ma voix à une écrivaine et à une narratrice. Il faut dire que le monde des livres, comme la plupart des mondes publics, est encore largement dominé par les voix masculines. Je crois avoir réalisé des traductions plus difficiles, plus acrobatiques même, mais celle-ci, je l'aime bien.

Parle-moi de *Libera nos a Malo*...

Voilà justement une traduction acrobatique ! Ce roman de Luigi Meneghello met en jeu le dialecte, les dialectes, et montre la manière dont vont se heurter la langue de l'enfance et la langue officielle. Cela faisait longtemps que les éditions de L'Éclat cherchaient un traducteur pour ce texte – il existe une « secte mondiale » des spécialistes de Meneghello, c'était risqué pour moi d'accepter ce travail... Mais le Malo du titre est le nom d'un petit bled situé à quinze kilomètres du village de mon grand-père, cela m'a aidé : j'étais en pays de connaissance, même si tout changeait déjà à cinq kilomètres de distance ! Il m'est arrivé de devoir faire appel à l'expertise d'un ancien de quatre-vingt-dix ans pour comprendre le texte.

À la lecture, je me suis rendu compte qu'il s'y trouve une di-, voire une tri- et même une quadriglossie. Cela reflète la situation réelle en Italie jusque dans les années soixante-dix, avec la coexistence d'un italien standard et de dialectes qui sont les langues de l'enfance, du peuple, du sentiment, du désir. À Malo le dialecte se ramifie : il y a celui de Malo Centre, de Malo Haut et de Malo Bas... ! Sans compter la langue de ceux qui ont quitté le village à la fin du dix-neuvième siècle et qui y reviennent !

Comment as-tu rendu compte de cette polyglossie dans l'espace et dans le temps ?

L'éditeur voulait inventer, mais je ne trouvais pas cela satisfaisant, parce que l'auteur avait utilisé des mots illisibles pour quelqu'un de

Palerme ou de Rome, mais des mots existants ! J'ai mobilisé les patois que je connaissais, enfin disons plutôt dont j'avais vaguement entendu les derniers échos, ceux qu'on parlait dans le département de la Meuse, et plusieurs formes de wallon. Pour corser le tout, Meneghello prolonge son récit dans un appareil de quelque chose comme deux cents notes, où on trouve des comptines en dialecte vicentin, des considérations philologiques, phonétiques, linguistiques, socio-culturelles, des « traductions » de tel ou tel terme dialectal en italien ou... en dialecte. J'ai été très tenté de laisser tomber les notes, mais l'éditeur, Michel Valensi, m'a dit « non, il faut en traduire au moins quelques-unes. » Il a été très malin, parce qu'en traduire quelques-unes, ça voulait dire les traduire toutes. Et ça n'était pas de la tarte. Parfois, j'ai dû un peu tricher.

Un exemple ?

Dans les dialectes de Vénétie, il y a un mot pour désigner le porc, c'est « mas'cio ». Meneghello glose en note sur le son « s'cio » (stcho), en le comparant à un phonème russe. Comment faire ? Il aurait fallu supprimer cette note, mais je m'étais fixé, idéalement, de ne jamais le faire. J'ai donc triché, un peu, ici et ailleurs. Dans le patois que j'avais choisi, le meusien, donc, j'ai déniché le mot « cou'tchon » pour désigner le porc. À partir de là, j'ai inventé « cous'tchon », et du coup j'ai pu transposer en français les observations phonétiques de l'auteur.

Le travail universitaire, l'écriture et la traduction semblent intimement mêlés dans ta vie... Et pourtant, j'ai l'impression qu'il y a une facette que nous n'avons pas encore explorée : le théâtre.

J'ai suivi deux cours de comédien et un stage professionnel. Je fais des performances, des lectures... J'ai même été comédien-silhouette dans un film de Jean-Pierre Mocky vers mes trente ans, *Ville à vendre*.

... « Comédien-silhouette » ?!

Oui, c'est un comédien qui n'est qu'une silhouette, une ombre, il a très peu de texte, mais il est là.

Décidément, toi qui me parlais déjà de l'importance de rester dans l'ombre tout à l'heure... Le traducteur serait un « écrivain-silhouette » ? Oh ça, c'est beau ! C'est exactement ça !

On ne sait jamais qui on est. On est tout et rien. J'ai eu une période difficile dans ma vie, où je voyais *l'existence* comme une *extase* – les

deux mots ont d'ailleurs la même étymologie. Je ne pouvais vivre sous aucune forme. Le mot *ex-stase* le dit bien, j'étais hors de la vie, paumé. Maintenant, j'ai la conscience que je peux vivre toutes les formes et qu'elles sont toujours arbitraires, inachevées. C'est pour ça que la traduction m'apparaît comme plus confortable que l'écriture. C'est une contrainte forte, mais qui me laisse une grande liberté dans l'océan de la langue. J'ai mon scaphandre.

Un jour, quand je serai grand, je serai écrivain. Non, je rigole. C'est trop dangereux de se prendre pour soi, le soi que le monde environnant vous renvoie.

Si tu me permets, cela me donne envie de te citer à nouveau, cette fois dans ton roman *Rue Marangon*.

« Il est à lui-même indistinct, furtif, invraisemblable. Ce qu'il ne saurait dire, s'il se posait la question en ces termes, c'est : est-ce cela, qu'il fait rue Marangon, qui lui est étranger ? ou est-ce là que se joue sa vraie vie, est-ce là sa vie véritable, qu'il se refuse à habiter ? ou encore : ces deux questions sont-elles vides de sens, parce que toujours, quoi qu'on fasse, on demeure un étranger et un inconnu à celui qu'on appelle "soi-même" ? »

Je n'ai rien à ajouter pour ma défense.

DU
PROCÉDÉ
AVANT
TOUTE
CHOSE

JAN H. MYSJKIN

C hers collègues, je vais vous parler¹ de la traduction d'une forme poétique qui a l'air aussi libre qu'un vers peut être libre, mais qui est en fait aussi contraignante, sinon plus, qu'un vers compté et rimé.

J'aimerais vous parler de la traduction « procédurale » (et non pas « procédurale »), un terme que j'ai introduit en Flandres et aux Pays-Bas pour identifier la manière dont j'ai été amené à traduire un certain nombre de poèmes du français en néerlandais, notamment des poèmes de Michelle Grangaud, Raymond Queneau et Jacques Roubaud. Par la traduction « procédurale », j'entends une approche de l'original qui favorise le *procédé* à l'œuvre dans le texte, avant toute autre qualité. Précisons d'emblée que tout texte ne se prête pas à une traduction procédurale – pour choisir une telle approche, il faut que ce soit le *procédé* qui donne sens à l'original plutôt que toute autre caractéristique du texte. Ceci est le cas dans le poème « Pleut ! » de Jacques Roubaud, publié pour la première fois en 1995 dans la revue *Nioques* à l'intérieur d'un ensemble sous le titre *Six petites pièces logiques*.

J'ai traduit la totalité des *Six petites pièces logiques* à l'occasion du festival Poetry International à Rotterdam, où Jacques Roubaud était invité en juin 1997. Cet ensemble réunit douze textes : les six petites pièces logiques promises par le titre, doublées chacune par un poème qui développe ou commente un aspect de la pièce logique qui le précède. Ainsi, le poème « Pleut ! » fait suite à la première petite pièce logique intitulée « Il pleut ». Le poème se compose du mot

¹ Communication prononcée en anglais au 34. *Beogradski Susret Prevodilaca* (34e Rencontres Internationales de Traducteurs), 28-31 mai 2009.

« Pleut ! », qui revient plusieurs fois, et d'une liste de noms de rue.
Voici les premières strophes :

Pleut !

*Pleut !
rue des Jeûneurs
rue d'Uzès
rue Méhul*

*Pleut !
rue des Vertus
rue Eugène-Spuller*

*Pleut !
rue Budé
rue de Turenne
rue de Lutèce*

Pleut !

*Pleut !
rue de Chevreuse
rue de Fleurus
rue de Furstemberg
rue Suger*

Pleut !

*Pleut !
rue Euler
rue Greffuhle
rue de Surène*

*Pleut !
rue Bleue
rue de Bruxelles
rue de Chevérus
rue Duperré
rue Jules-Lefebvre*

et ainsi de suite...

Au moment de traduire ce poème, j'avais suivi l'auteur depuis un quart de siècle, je l'avais traduit à plusieurs reprises, je l'avais entendu lire aux soirées de l'Ouvroir de Littérature Potentielle

(OULIPO) à Paris, j'avais pu reprendre avec lui quelques-unes de mes traductions. Je le connaissais donc un petit peu et j'ai senti tout de suite qu'il y avait anguille sous roche, c'est-à-dire un procédé soutenant la liste des rues. Comme je reconnaissais quelques rues comme étant parisiennes, j'ai pris un plan de Paris et j'ai découvert que toutes existaient bel et bien à Paris et, en plus, qu'elles étaient regroupées par arrondissement. Les trois premières rues viennent du deuxième arrondissement, les deux suivantes du troisième arrondissement, les trois suivantes du quatrième arrondissement, et ainsi de suite. D'accord, mais pourquoi ces noms de rue-là et pas d'autres ? Et pourquoi n'y a-t-il pas de noms de rue des premier, cinquième et septième arrondissements ?

Il suffit de penser d'une manière oulipienne pour remarquer qu'il y a un « e » et un « u » dans le mot « pleut », et que ce « e » et ce « u » reviennent dans tous les noms de rue de la liste. Il pleut donc dans toutes ces rues parce qu'elles portent dans leur nom le « e + u » de « pleut ». Le poème compte vingt et une strophes, ce qui correspond aux vingt arrondissements de Paris, plus une conclusion que voici :

*Pleut ?
Pleut !*

Si la première, la cinquième et la septième strophe se limitent au seul mot de « pleut », c'est que les arrondissements de ce chiffre ne comportent pas de rues où il pleut selon la contrainte donnée.

Il n'est pas difficile de traduire le mot « pleut » en néerlandais, tout le monde peut le faire. Mais ensuite... comment continuer ? Il ne suffit pas de traduire le mot « pleut » par « regent » par exemple – on pourrait aussi traduire par « plenst » (reprenant le « pl » de « pleut ») ou par « zevent » (avec un clin d'œil à Hugo Claus faisant un clin d'œil à Guido Gezelle) – et de reprendre la liste telle quelle :

*Regent !
Regent !
rue des Jeûneurs
rue d'Uzès
rue Méhul*

et ainsi de suite...

La raison de l'existence de la liste – c'est-à-dire : la contrainte procédurale – serait perdue. Après avoir trouvé le procédé soutenant

la liste, il faut ensuite le réactualiser dans la traduction. Comme je traduais ce poème pour le festival de Rotterdam, ma première idée fut de faire une liste de tous les noms de rue de la ville portuaire comportant toutes les lettres du mot « *regent* » (= « pluie »). J'ai dû abandonner cette idée, la liste devenant extrêmement longue – il pleut beaucoup trop dans les rues de Rotterdam. J'ai donc choisi une autre ville, à savoir Gand, où j'ai vécu pendant une bonne quinzaine d'années. Cependant, je n'ai pas seulement choisi Gand à cause de cette raison anecdotique. Cette ville a l'avantage que son nom flamand, *Gent*, soit incorporé dans le mot « *regent* », la traduction néerlandaise de « pleut ». La ville de Gand est donc en quelque sorte suggérée par le mot de départ. Le choix initial de Rotterdam avait été dicté par une raison en dehors du poème, à savoir la *situation* dans laquelle Roubaud se trouverait en lisant ce poème ; il était invité pour le festival de cette ville et une bonne partie de l'audience reconnaîtrait certainement les rues. En revanche, le choix de Gand/Gent trouve son sens à l'intérieur de la matière linguistique du mot de départ. Se posait ensuite le problème de la composition en strophes, puisque Gand n'est pas divisé en arrondissements comme Paris. J'ai opté pour l'ordre alphabétique des rues, ce qui est une contrainte moins forte que la contrainte de Roubaud, puisqu'elle n'est plus imposée par l'organisation de la ville même. Voici les premières strophes de cette traduction en néerlandais :

Regent !

Regent !

Blankenbergestraat

Bruggen der Nieuwe Wandeling

Brughuizeken

Regent !

Regent !

Driegatenbrug

Drongensesteenweg

Regent !

Egelantierstraat

Regent !

Regent !

Gaardeniersweg

*Gentse Tankvaart
Goudenregenstraat
Goudensterstraat
Gouvernementstraat
Graaf van Vlaanderenplein
Griendeplein
Groenebriel
Groene Ooie
Groene Valleibrug
Groenevalleilaan
Groenewalstraat
Groentenmarkt

Regent !
Heilig-Sacramentstraat
Herdenkingslaan

Regent !

et ainsi de suite...*

La liste de noms de rue est complètement différente, mais le procédé est bel et bien le même.

En 2002, Jacques Roubaud était invité une nouvelle fois au festival Poetry International à Rotterdam pour y prononcer l'annuelle « Défense de la poésie ». Comme il était l'invité d'honneur, un recueil de traductions en néerlandais fut préparé à la même occasion, plus exactement, un choix de son dernier volume paru à l'époque, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, publié en 1999 aux éditions Gallimard. Les « Six petites pièces logiques » y avaient trouvé leur place définitive et je comptais reprendre mes traductions de 1997 dans le recueil en néerlandais.

Or, un problème de taille se présentait. *La forme d'une ville change plus vite, et cetera* était un recueil entièrement consacré à la ville de Paris, ergo, je ne pouvais pas y inclure le poème « Pleut ! » dans sa transposition gantoise. Cela aurait été un contresens dans le contexte nouveau du recueil, où le poème « Pleut ! » prenait une place immuable sur la mappemonde. J'ai donc été amené à refaire la liste de noms en me basant sur l'index des rues de Paris. Cependant, la contrainte procédurale n'a pas changé : j'ai cherché toutes les rues de Paris qui incorporent le mot néerlandais « regen » dans leur nom, donc les lettres « r » + « g » + « n » + 2 fois « e ». Bien entendu, cette

fois-ci, l'organisation strophique selon les vingt arrondissements a été gardée. Cette nouvelle traduction de « Pleut ! » en a surpris plus d'un, parce qu'on s'est demandé comment une liste de rues en français, remplaçant une liste d'autres rues en français, peut être appelée une « traduction » en *néerlandais* ! La réponse est qu'il « pleut » dans les rues de l'original et qu'il « regent » dans les rues de la traduction.

Pendant le festival, Jacques Roubaud a lu la liste originale et moi-même la liste dans la traduction néerlandaise. C'était l'après-midi du mercredi 19 juin 2002, dans le jardin splendidement ensoleillé du Schouburgcafé Floor. Pendant cette lecture à haute voix, il s'est révélé que la traduction néerlandaise est plus « forte » que l'original français, dans la mesure où les noms de rues suggèrent la manière de les dire. Comme le mot « regen » se trouve de façon anagrammatique dans toutes les rues de Paris portant le nom d'un « général » et d'un « sergent », une bonne partie de la liste peut être lue d'un ton militaire, alternant avec un ton plus suave ou neutre pour d'autres rues. Ceux qui connaissent Paris ne seront pas étonnés d'apprendre que la plupart des rues en l'honneur de la soldatesque se trouvent dans le seizième arrondissement et que c'est pour cette raison-là qu'on risque de s'y mouiller le plus.

Pour terminer, voici le poème complet dans ma seconde traduction néerlandaise :

*Regent !
rue d'Argenteuil*

*Regent !
rue Greneta*

*Regent !
rue Béranger
rue de Bretagne
rue Eugène-Spüller
rue Greneta
rue du Grenier-Saint-Lazare*

*Regent !
rue Charlemagne
rue Geoffroy-l'Asnier*

*Regent !
rue Geoffroy-Saint-Hilaire*

*Regent !
rue Garancière
rue de Grenelle
rue Guynemer*

*Regent !
rue du Général-Bertrand
rue du Général-Camou
rue de Grenelle*

*Regent !
rue Alfred-de-Vigny
rue du Général-Foy
rue de Saint-Petersbourg*

*Regent !
rue de la Grange-Batelière
rue de la Tour-d'Auvergne
rue Saint-Georges*

*Regent !
rue Eugène-Varlin
rue Faubourg-Poissonnière
rue de Grange-aux-Belles
rue René-Boulangier*

*Regent !
rue de la Folie-Regnault
rue Guillaume-Bertrand*

*Regent !
rue Fabre-d'Eglantine
rue du Général-Archinard
rue Neuve-de-la-Garonne
rue du Sergent-Bauchat*

*Regent !
rue George-Eastman
rue des Longues-Raies*

*Regent !
rue Campagne-Première
rue du Général-Humbert
rue Henri-Regnault
rue de la Légion-Étrangère
rue Vercingétorix*

*Regent !
rue Frédéric-Magisson
rue du Général-Beuret
rue du Général-Lucotte
rue Gutenberg
rue Mathurin-Régnier
rue Vigée-Lebrun*

*Regent !
rue d'Argentine
rue Conseiller-Collignon
rue Erlanger
rue Eugène-Delacroix
rue du Général-Anselin
rue du Général-Aubé
rue du Général-Delestraint
rue du Général-Malletterre
rue du Général-Niox
rue George-Sand
rue Pierre-Guérin
rue du Sergent-Maginot*

*Regent !
rue Alfred-de-Vigny
rue Legendre*

*Regent !
rue André-Messenger
rue Arthur-Honegger
rue Eugène-Carrière
rue Gustave-Rouanet
rue Pierre-Ginier
rue de Trétaigne
rue Vauvenarges*

*Regent !
rue Alexandre-Fleming
rue Barbanègre
rue Gaston-Tessier
rue du Général-Brunet
rue du Général-Lasalle
rue Georges-Lardennois*

*rue de la Grenade
rue Henri-Murger
rue du Pré-Saint-Gervais*

*Regent !
rue des Envierges
rue Fernand-Léger
rue Pauline-Kergomard*

*Regent ?
Regent !*

UN
LÉGER
DÉCALAGE
HORAIRE

VALÉRIE LE PLOUHINEC
et RACHEL MARTINEZ

Le roman jeunesse *Word Nerd*, écrit par la Canadienne Susin Nielsen et situé à Vancouver, a eu droit à deux éditions en français : *Moi Ambrose, roi du Scrabble* (Hélium) publiée en 2012 à l'intention du marché européen et traduite par Valérie Le Plouhinec, et l'autre de Rachel Martinez, parue l'année suivante au Québec : *Les Maux d'Ambroise Bukowski* (la courte échelle). L'occasion, pour les deux traductrices membres de l'ATLF, d'engager un dialogue convivial, par courrier électronique, entre Montréal et Paris. Extraits :

Valérie Le Plouhinec : Bonjour Rachel. En me promenant sur le Net, j'ai eu la surprise de voir que tu avais traduit le même roman que moi, de ton côté de l'Atlantique ! Je n'étais pas du tout au courant, mais en effet, cela semble très judicieux : comme le récit se déroule au Canada et qu'il se caractérise par une grande part d'oralité, cela coule de source.

Rachel Martinez : Bonjour Valérie. Oui, moi, j'étais au courant ! Ton bouquin s'est d'ailleurs retrouvé par erreur dans certaines librairies d'ici. Mais j'ai résisté à la tentation très vive de consulter ta version (que possédait mon éditrice) quand j'avais des doutes et des pannes d'inspiration. Je suis bien curieuse de voir ce que tu as fait.

VLP : Moi aussi ! Mais n'est-ce pas frustrant, pour toi, qu'il existe une version française ?

RM : Non, en fait, il est très libérateur pour nous, traducteurs canadiens, de réaliser une version réservée au marché nord-américain : nous n'avons pas à anticiper constamment les éventuelles réserves d'un éditeur, à nous censurer. Nous n'avons pas à essayer, en vain, de nous mettre à la place des lecteurs européens et à nous demander : « Vont-ils comprendre si je dis ceci ? Cette expression est-elle un

anglicisme, un régionalisme impénétrable ? Croiront-ils que je suis incompetente ? »

(Entre-temps, chacune envoie à l'autre son exemplaire par la poste.)

RM : En lisant *Ambrose*, j'ai eu une sensation de déjà-vu, un pincement de jalousie à la lecture de tes trouvailles et tournures plus heureuses, un sourire en voyant certaines phrases pratiquement identiques. J'y ai vu de la magie !

VLP : Moi tout pareil. C'est une impression très étrange... En même temps, dès le feuilletage, je trouve des différences fascinantes. Exemple :

**Un couvre-lit *Toy Story* orné d'images de *Buzz l'Éclair* chez moi,
Un couvre-lit d'*Histoire de jouets* orné d'images de *Buzz Lightyear*
chez toi.**

C'est à en perdre son latin, son français et son anglais !

RM : Amusant, en effet ! Pour ce passage (comme pour beaucoup d'autres), je me suis fiée à la terminologie adoptée dans la version du film diffusée au Québec...

VLP : C'est ce que j'ai fait aussi, mais les choix terminologiques entre le français et l'anglais sont exactement inversés. En revanche, nous avons toutes les deux mis « couvre-lit » – quand on voit les différences entre nos deux textes, cela tient presque du miracle ! Je vois aussi que tu as francisé le prénom du héros : est-ce une pratique systématique ou un choix subjectif ?

RM : *What's in a name* ? Pour ce qui est de la francisation ou non des noms des héros, il n'y a pas de règle. J'ai eu l'impression qu'en baptisant mon héros Ambroise, je pourrais faire de meilleurs jeux de mots, mais je vois que tu t'en es fort bien tirée en déformant plutôt la dernière syllabe de son nom (j'adore Am-bryon !).

Quant aux titres, mes éditeurs me demandent toujours des propositions et ce sont généralement les responsables des ventes et du marketing qui ont le dernier mot. Avoue que c'est une tâche souvent ingrate ! *Les maux d'Ambroise Bukowski* figurait dans ma liste de suggestions. Et toi, quels titres avais-tu soumis ? Je me permets parfois de faire des propositions pour la couverture. En effet, ne crois-tu pas comme moi que les auteurs et leurs traducteurs sont, dans la chaîne de production, ceux qui connaissent le mieux le texte ?

VLP : Pour ma part, je n'avais pas fait beaucoup de propositions – je crois qu'il y avait quelque chose dans le goût de *Ma mère, les autres, le Scrabble et moi*, mais je n'étais pas très convaincue. Il est vrai que le traducteur est celui qui connaît le mieux le texte, mais je trouve aussi que les éditeurs apportent un autre regard – après tout, c'est l'éditeur qui a acheté l'ouvrage, avec une idée en tête de ce qu'il voulait faire. Sauf contresens total, je ne me bats pas trop là-dessus. Les graphistes qui font les couvertures ont souvent des idées qui m'émerveillent et que je n'aurais jamais eues. On remarque en tout cas que nos graphistes respectifs ont tous deux reproduit le bonnet – pardon, la tuque ! – à pompon de notre jeune héros.

RM : J'aimerais que tu me parles de ta méthode (s'il y en a une) pour rendre l'oralité des dialogues. Ici comme chez vous, j'imagine, les éditeurs de littérature jeunesse ont des exigences particulières pour ce qui est du niveau de langue. Je dois constamment (comme toi probablement) reproduire l'oralité du texte d'origine et jauger si ma traduction reflète bien le ton du texte de départ sans verser dans la vulgarité, ce qui est particulièrement difficile dans le cas des jurons. Aussi, quelles sont les règles de ton éditeur concernant le langage vulgaire (jurons et sacres) ?

VLP : Je n'ai pas de méthode gravée dans le marbre : comme toujours en traduction, cela tient davantage du tâtonnement et de la recherche d'un équilibre. Il est vrai que l'anglais est souvent assez cru. J'essaie d'éviter la vulgarité – ce qui n'empêche pas quelques gros mots de temps en temps – et de puiser dans la richesse de l'argot « non grossier » français : nous devons bien avoir dix mots différents pour dire « pantalon » ! Vis-à-vis de l'éditeur, j'ai tendance à essayer des choses, des tournures très orales, quitte à laisser l'éditeur me censurer ensuite si ça ne « passe pas » chez lui, la tolérance étant variable d'une maison à l'autre. Je dois dire que de ce point de vue-là, Hélium m'a fichu une paix royale. Parfois, je me sens un peu marchand de tapis : je propose « dégueuler », on me suggère « rendre », on envisage « vomir », je rappelle que l'auteur a écrit *barf* et non *throw up*, et on se met finalement d'accord sur « dégobiller »...

Les sacres, ce sont les blasphèmes ? La question ne se pose pas vraiment en France – on a bien quelques « Bon Dieu » ou « nom de Dieu », qui passent bien, mais à part ça, notre vocabulaire sur le sujet est bien moins riche que le vôtre !

RM : Nos « sacres » (jurons tirés de mots religieux) étaient proscrits quand j'étais jeune, mais sont de plus en plus répandus. Toutefois, ils restent de très mauvais goût et je me refuse à les mettre dans la bouche de la mère de notre héros.

VLP : Note que nous sommes toutes deux tombées exactement sur le même mot d'argot avec « tapette » ! Abordons maintenant l'inévitable sujet des anglicismes : les miens feraient sûrement bondir tout Québécois qui se respecte, et pourtant... La question semble bien compliquée – au point qu'elle semble parfois échapper à toute logique. Je remarque que, bien sûr, tu n'emploies pas « week-end » ou « shopping », ce qui n'étonnera personne. Un « soap » chez moi est un « roman-savon » chez toi... En revanche, je vois dès les premières pages un « soccer » qui nous envoie tout de suite en Amérique du Nord (tu me diras avec raison que « foot » n'est guère plus français !) et un « lunch » (le casse-croûte que notre héros emporte au collège) qui revient souvent – et qui correspond à une réalité inexistante en France, puisque les petits Français déjeunent tous les jours à la cantine. Je me suis donc contentée de mettre « sandwich »... encore un mot anglais, au fond. En revanche, je note le savoureux « beurre de pinottes » (qui vient de *peanuts*, je suppose), belle appropriation d'un mot anglais !

RM : Aaah, les anglicismes ! Le premier sujet dont on rebat les oreilles des jeunes étudiants en traduction au Canada. Tout Québécois qui cherche à soigner son langage les fuit comme la peste et accepte les néologismes proposés, pourvu qu'ils ne soient pas ridicules. (Un jour, peut-être, je te parlerai de la saga du *gaminet*...).

VLP : On le comprend bien, mais il y a des cas où l'adaptation est nécessaire d'un pays à l'autre. Par exemple, « souliers » pour des chaussures de sport type baskets (pardon !) ne passerait pas du tout en France : ici, ce sont plutôt les vieux messieurs qui portent des souliers, et bien cirés.

Au-delà de la question des anglicismes, ton texte, à mes yeux parisiano-bretons apparaît émaillé de toutes sortes d'expressions locales que je trouve absolument délicieuses, et que j'apprécierais beaucoup de trouver dans un roman canadien, car on se sent tout de suite transporté dans les paysages de là-bas, chez vous. On entend l'accent, et c'est très agréable ! En revanche, je suppose que pour de très jeunes lecteurs cela peut gêner la lecture car certains mots et

expressions sont vraiment inconnus chez nous. « Maudits morons épais » (j'adore !), « bobettes » (pour slip, culotte, caleçon), ou encore « Enlève ta tuque, tu as l'air nono » (« Retire ton bonnet, t'as l'air d'un débile »)... Et ce titre de chapitre : « Gnochon » ! (Que j'ai traduit, pour ma part, par « Imbécile ».)

RM : Je me plais beaucoup à utiliser des expressions locales lorsqu'elles sont justifiées, ce qui arrive souvent en littérature jeunesse. On joue un peu avec la réalité, mais si mon héros était un Vancouvérois francophone, il les utiliserait probablement. Pour ta gouverne, « bobettes » figure dorénavant dans le *Petit Robert* ! C'est une grande fierté pour nous (et j'exagère à peine) ! Il va sans dire que si ma traduction était destinée également aux Européens, j'y serais allée plus mollo avec les expressions couleur locale.

VLP : Il est vrai que certaines sont franchement incompréhensibles pour nous ! Exemple : « Ils m'avaient botté le ballon à la tête à répétition jusqu'à ce que j'aie un mal de bloc. » (Dans ma version, cela donne : « Ils m'avaient envoyé le ballon dans la tête, encore et encore, jusqu'à ce que j'aie le crâne en compote. ») Plus subtil, il y a aussi cette phrase que prononce le principal du collègue : « Ils savent qu'ils seront suspendus. » Elle prêterait ici à confusion, car on les imagine suspendus par les pieds ou par la peau du cou ! Un chef d'établissement dirait chez nous « exclus » ou « renvoyés » – je crois d'ailleurs déceler une influence de l'anglais dans ce « suspendus ».

RM : Tu t'étonnes pour « suspendus », pourtant cet usage est courant chez nous et figure dans *Antidote*¹. Nous devons être doublement prudents au Québec puisque nous utilisons beaucoup d'anglicismes syntaxiques plus insidieux, plus difficiles à déceler.

VLP : Cette acception existe en France, mais elle est ambiguë.

RM : Je note aussi des différences inévitables dans l'adaptation des références culturelles. Tu as dû tiquer en lisant « Village des valeurs », mais ces friperies existent bel et bien chez nous ! Il y a aussi la question des repas : ici, comme tu le sais probablement, les trois repas de la journée portent les noms de déjeuner, dîner et souper. Sachant que ma traduction ne circulerait pas outre-Atlantique, j'ai pu

¹ Logiciel de correction orthographique et syntaxique – dont les réglages sont d'ailleurs différents pour la France et pour le Québec.

les utiliser librement. En général, pour les autres ouvrages qui « risquent » d'être lus en Europe, je cherche le plus possible à éviter la confusion entre nos déjeuner et dîner et les vôtres en utilisant d'autres formulations.

VLP : J'ai été obligée d'adapter plus que toi les références culturelles. Par exemple, la marque « La-Z-Boy » est inconnue ici, j'ai donc parlé de fauteuil relax. Et j'ai adapté le titre de l'émission de télé *The Amazing Race*, j'ai mis *Pékin express* que tout le monde connaît. Dans un roman pour adultes, j'adapte beaucoup moins, mais j'avais à cœur dans ce livre-ci de ne pas trop dépayser les jeunes lecteurs, de faciliter une lecture fluide pour eux.

Détail amusant : j'ai fait un petit ajout dès le premier paragraphe pour situer le roman à Vancouver ; en revanche, un des personnages parle à un moment de Venise et tu as précisé « Italie », précision que je n'ai pas gardée car de ce côté-ci de l'Atlantique c'est évident – on ne préciserait que s'il s'agissait d'une autre Venise ailleurs dans le monde.

Et je constate aussi avec joie que nous avons eu la même idée pour remplacer les Three Stooges (les trois brutes du collège), que nous avons transformés en Nif-Nif, Naf-Naf et Nouf-Nouf – même si je suis un peu jalouse que tu sois allée plus loin que moi en les appelant « les trois gros cochons » alors que je suis restée sur « les trois petits cochons » !

Il y avait beaucoup de jeux de mots à traduire dans ce texte, ainsi que d'épineux problèmes de Scrabble – des descriptions entières de coups joués, qu'il a fallu adapter, en retombant sur le bon compte de points... un sacré casse-tête, soit dit en passant. Nous avons trouvé chacune nos solutions – et parfois la même, comme pour le chien qui est un croisement de labrador et de caniche : « labraniche » tombait sous le sens –, mais je ne suis pas convaincue que les variantes tiennent à notre décalage géographique. Cela dépend aussi de l'inspiration de chacune...

D'ailleurs, je constate, après avoir stabiloté (hum, tu n'emploierais sans doute pas ce terme-là) toutes les différences vraiment flagrantes entre nos deux textes, qu'il n'y en a pas tant que ça sur l'ensemble du roman. Je veux dire par là que ta traduction, moyennant quelques adaptations, aurait à mon avis très bien pu être diffusée en France, et qu'elle aurait eu une petite saveur « de là-bas » en plus. C'est un peu masochiste de ma part de dire cela, car j'adore traduire Susin Nielsen !

Mais je trouve cela rassurant, aussi, car... nous sommes tout de même censées parler la même langue, n'est-ce pas ?

J'en profite en tout cas pour te féliciter d'avoir vu ton texte figurer parmi les cinq finalistes du Prix littéraire du Gouverneur général du Canada.

RM : Je m'en réjouis d'autant plus que depuis la création de la catégorie « Traduction » en 1987, cette distinction a très rarement été accordée à une version française de roman jeunesse. Ce genre aura peut-être un jour la reconnaissance qu'il mérite !

VLP : ... et je crois savoir que tu es en train de traduire le prochain volume du même auteur. Ma version est parue en septembre dernier... quand la tienne sera imprimée, échangeons nos exemplaires !

RM : Oh ! Je viens tout juste de remettre ma « dernière-dernière » version du manuscrit. Je ne lirai pas ta traduction avant la parution de la mienne pour résister à la tentation de te piquer tes bonnes idées !

Côte à côte 1 :

Version Québec

— Hé, Fendant-broise, c'est vrai que tu es allergique aux arachides ? m'a interrompu Troy.

— Ambroise, mon nom. Ouais, c'est vrai.

— C'est fou quand même. J'étudie ici depuis environ six ans et pendant six ans, j'ai mangé des sandwiches au beurre de pinottes le midi. Puis toi, tu arrives et tout à coup, notre école est déclarée « zone sans arachides ». [...]

— Regardez-moi ses souliers ! s'est exclamé Josh. [...]

Troy et Mike ont regardé mes pieds.

— Beurk, a dit Troy.

— Pas Beurk, Reebørk, ai-je expliqué. Comme Reebok, mais avec « œr » à la place du « o ».

Troy a hoché la tête :

— Tu es vraiment bizarre.

Il est très difficile de refuser quoi que ce soit aux Trois Gros Cochons. Je les appelais comme ça (mais toujours en silence parce que je tiens à la vie).

Version France

— Eh, Am-brouille, c'est vrai que tu es allergique aux cacahuètes ? m'a demandé Troy sans transition.

— Ambrose. Oui, c'est vrai.

— Ça fait... quoi ? six ans que je suis dans cette école, a-t-il poursuivi. Pendant six ans, j'ai mangé des sandwiches confiture-beurre de cacahuète tous les jours au déjeuner. Tu te pointes, et *bim* ! D'un coup, les cacahuètes sont interdites dans tout le bahut. [...]

— Matez un peu ses grolles, a lâché Josh. [...]

Troy et Mike ont regardé mes pieds.

— Ike ? a lu Troy.

— Ça se prononce « Aïke », comme Nike, mais sans le N.

Troy a hoché la tête.

— T'es vraiment grave, toi. [...]

Mais c'est très difficile de dire non aux Trois Petits Cochons. C'est ainsi que je les appelais (uniquement dans ma tête, jamais à voix haute : je ne suis pas suicidaire).

Côte à côte 2 (Scrabble) :

Version Québec

Nous avons commencé la partie. J'ai débuté avec le mot « GOUROU », ce qui n'était pas extraordinaire, parce que cinq des six lettres ne valent qu'un point, mais j'ai déposé le « G » (deux points) sur une case « lettre compte double » et, comme je jouais en premier, j'ai pu utiliser l'étoile du milieu pour doubler la valeur de mon mot.

— 18 points, ai-je annoncé en appuyant sur le bouton pour interrompre la minuterie.

Mohammed a presque immédiatement mis « KAN » devant mon mot pour former « KANGOUROU ». Son « K » se trouvait sur la case « mot compte triple ». Il a annoncé son score :

— 57 points.

Il a noté le pointage sur une feuille parce que c'est lui qui tenait le compte pour nous deux. J'ai formé le mot « GRAVE » à partir du « G »

de mon premier mot et grâce à une case « mot compte double », j'ai obtenu 18 points à nouveau.

Mon adversaire a joué « AXES » en accrochant un S à la fin de « KANGOUROU ». Il a donc obtenu des points pour les deux mots (incluant une lettre compte double pour son « X »), pour un total de 53 points.

Le jeu s'est poursuivi ainsi, d'humiliation en humiliation. J'ai contesté souvent des mots comme « YAM », « TAXON » et « EMIA ». Chaque fois, on se rendait à un ordinateur installé dans un coin pour en vérifier la validité avec le logiciel Valmots. Ils étaient tous acceptés.

— C'est stupide, personne ne les utilise.

Mohammed a haussé les épaules :

— S'ils figurent dans Valmots, ils sont autorisés.

Version France

Notre partie a démarré. Je jouais en premier et j'ai posé ARMER, ce qui n'était pas fameux, car toutes les lettres ne valent qu'un point, sauf le M, qui en vaut deux, mais j'ai casé le A sur un « lettre compte double » et, étant le premier, j'ai pu utiliser l'étoile du milieu pour doubler mon score.

— Quatorze points, ai-je dit en enfonçant le bouton de mon minuteur.

Presque immédiatement, Mohammed a posé DES devant mon ARMER pour former DESARMER. Le D était placé sur la case « mot compte triple ».

— Trente, a-t-il annoncé en notant son score, car il comptait les points pour nous deux.

J'ai posé ROUGE en récupérant le premier R de DESARMER, et grâce à un « mot compte double », j'ai récolté douze petits points.

Mohammed m'a alors assommé avec un AQUEUX dont le A s'ajoutait à DESARMER, récupérant ainsi les points des deux mots (y compris un Q et un X « lettre compte double »), pour un total de cinquante et un points.

Et la partie s'est poursuivie ainsi, d'une humiliation à la suivante. J'ai beaucoup contesté ses choix, sur des mots comme PSOQUE, ULLUCUS

ou TYPOTES. Chaque fois, nous sommes allés vérifier sur un ordinateur équipé de l'ODS, l'*Officiel du Scrabble*. Tous ses mots étaient acceptés.

— Mais c'est idiot, ai-je grommelé. Personne ne se sert jamais de ces mots.

Mohammed a haussé les épaules.

— Du moment que c'est dans l'ODS, ça compte.

Côte à côte 3 (Scrabble) :

Jeu (facile) : deviner quelle est la version française et la version canadienne.

Version 1 :

Le moment est venu de choisir nos jetons. Betsy a tiré un C, moi un M, elle a donc commencé. Elle ressemblait fort à une joueuse du dimanche, et je me suis légèrement décontracté, sachant que je démarrais par une partie facile.

Mais elle a posé d'entrée un assez beau INSCRIT comptant double, avec une « lettre compte double » et cinquante points de bonus pour avoir utilisé toutes ses lettres, et là, j'ai su que j'étais dans le pétrin.

— Soixante-dix, a-t-elle annoncé en tapant sur son minuteur, après quoi elle a lâché un rire sonore. Essaie de faire mieux, nabot.

D'accord. Rien à voir avec Mamie Ruth.

J'ai regardé mes jetons, et cette fois j'ai vraiment paniqué : ETOXDPL. Je ne trouvais que des mots minables comme PORTE avec son R, ou PLOTS avec son S. Mon minuteur tournait, impitoyable. Je sentais bien qu'il devait y avoir autre chose à faire avec mon tirage, mais je ne voyais rien. En face, Betsy faisait cliqueter son dentier et émettait des bruits de gorge bizarres, et j'étais persuadé qu'elle le faisait exprès. [...]

La réponse était là, devant moi. Calmement, j'ai pris mon E et mon X et les ai placés devant son INSCRIT, avec le E sur la case « mot compte triple », pour créer EXINSCRIT.

— Soixante, ai-je dit en arrêtant mon minuteur.

Elle a eu un reniflement méprisant.

— Je conteste.

Nous nous sommes donc dirigés vers l'ordinateur le plus proche et elle y a tapé le mot. J'étais content de moi, car je savais qu'il était accepté, et j'avais raison. C'est un terme de géométrie qui a à voir avec les cercles et les triangles, mais ne m'en demandez pas plus.

Betsy a été obligée de passer son tour, et je peux vous dire qu'elle était vexée comme un pou. Elle a été tout aussi vexée lorsque, plus tard dans la partie, j'ai tiré le Q et joué QUITTE et QI d'un seul coup avec le Q sur une case « lettre compte double », ce qui fait qu'il comptait quatre fois. Tout comme elle a été vexée lorsque j'ai joué TAGALOG, qu'elle a contesté, perdant encore un tour. Cela dit, elle a aussi placé beaucoup de bons mots : deux nouveaux bonus avec OPOSSUMS et URETHANE, et un joli KIMONO doublé d'un KA et d'un IF car collé à un PIAF.

Mais c'est moi qui ai gagné. 348 à 322.

Betsy n'était pas contente. Je lui ai tendu la main par-dessus la table, mais elle ne l'a pas prise et a dit :

— Depuis quand laisse-t-on des petits Monsieur-je-sais-tout participer à ces tournois ?

Après quoi elle est partie comme une furie, aussi vite que le lui permettait son déambulateur, c'est-à-dire pas très vite.

Version 2 :

Comme elle a eu un « A », elle a commencé. Elle avait l'air d'une joueuse du dimanche, alors je me suis un peu détendu, croyant remporter une victoire facile dès ma première partie de la journée.

Son premier mot a été « ANTHERE » sur les cases « mot compte double » et « lettre compte double », et en plus, elle a obtenu une bonification de cinquante points pour avoir utilisé tous ses jetons. J'ai compris que mes problèmes commençaient.

— 72 points, a annoncé mon adversaire en arrêtant la minuterie.

Puis, elle a gloussé d'une voix forte en disant :

— Essaie de faire mieux que ça, Ti-cul !

Je m'étais trompé : elle ne ressemblait en rien à Nana Ruth.

Je me suis mis à paniquer en découvrant les caramels que j'avais pigés : « C, M, T, X, V, I, S ». Je ne trouvais que des mots insignifiants comme « MAT » accroché à son « A » ou « VIE » en utilisant un de ses

« E ». Le temps passait. Je savais que je pouvais former d'autres mots, mais je ne les voyais pas. Face à moi, Betsy faisait toutes sortes de bruits avec son dentier et sa gorge, et j'étais sûr que c'était une stratégie pour me déconcentrer. [...]

La réponse m'a sauté aux yeux. Calmement, j'ai déposé mon « C » avant « ANTHÈRE » et mon « S » au bout, sur une case « mot compte triple ».

J'ai lancé « 36 points » en appuyant sur le bouton de la minuterie.

— Je conteste, a-t-elle reniflé.

Nous nous sommes dirigés vers l'ordinateur le plus proche et elle a tape mon mot. J'étais plutôt fier parce que je savais qu'il était valable. « CANTHÈRE » est une sorte de poisson.

Betsy a donc perdu son tour et elle était vraiment frustrée. Elle s'est encore fâchée lorsque plus tard, j'ai déposé le « K » sur une case « lettre compte double » pour faire « KIT » et « KA » en une seule fois. Elle était furieuse quand elle a perdu un deuxième tour après avoir contesté mon « COMPLANT ». Elle a quand même trouvé de bons mots : « OPOSSUM », « URÉTHANE » et « POTACHE ».

J'ai gagné 348 contre 322.

Betsy n'était pas contente du tout. Je lui ai tendu la main, mais elle l'a ignorée et a dit :

— Depuis quand ils laissent des petits fins finauds participer à ces tournois ?

Puis elle est sortie en trombe, enfin, aussi vite que le lui permettait sa marchette.

UN AUTEUR
EN
PRÉSENCE
DE SES
TRADUCTEURS,

JEAN ÉCHENOZ
et SÁNDOR ALBERT (Hongrie),
MARK POLIZZOTTI (États-Unis),
MASACHIKA TANI (Japon),
ROBERTO FERRUCCI (Italie)

MAÏCA SANCONIE

Curieusement, le couple fusionnel auteur-traducteur est peu donné à voir. En dépit du texte qui les lie quasi « intimement », d'invisibles frontières les séparent, voire les éloignent. Le traducteur n'a pas systématiquement accès à l'auteur, et souvent ne le rencontre pas, ou bien il échange simplement quelques mots avec lui lors de la sortie d'une traduction. Que se passe-t-il donc lorsqu'un auteur rencontre plusieurs de ses traducteurs ?

Organisées par le Labex TransferS, deux journées scientifiques ont eu lieu à l'École normale supérieure de Paris en avril dernier, en présence de Jean Echenoz, sur la thématique « *L'occupation des sols* de Jean Echenoz : un défi pour les traducteurs ? »¹. Je me suis intéressée plus particulièrement à la table ronde animée par Nathalie Fournier, où Echenoz dialogue avec les quatre traducteurs invités sur sa vision de la traduction et ses relations avec ses traducteurs.

Grand lecteur de littérature américaine, Jean Echenoz dit ne parler aucune langue étrangère. S'il a ouvert ses livres traduits, c'est par curiosité pour la graphie, l'organisation visuelle sur la page. Cependant, il confie avoir passé une nuit entière à lire son premier livre traduit (en suédois), repérant ainsi une phrase manquante. Sa vision de la traduction est donc intrinsèquement liée à la lecture, et à la lecture comme invention. Pour lui, le traducteur est un inventeur,

¹ <http://www.ens.fr/actualites/agenda/archives/article/l-occupation-des-sols-de-jean>; les deux journées ont été filmées et sont accessibles en ligne à cette adresse.
« Autour de Jean Echenoz. *L'occupation des sols* : un défi pour les traducteurs ? », École normale supérieure, Paris, 19-20 avril 2013. (Table ronde animée par Nathalie Fournier, Université de Lyon 2 : échange entre Jean Echenoz et ses traducteurs, 20 avril 2013, <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1195>)

au même titre que le lecteur, qui réinvente le texte et l'aménage. Toute interprétation personnelle est fondée, et il les valide a priori. À ses yeux, cela participe du mouvement de la création, de l'échange. Jean Echenoz voit aussi la traduction comme principe de réalité, en raison des questions que lui posent ses différents traducteurs et qui l'obligent à analyser certains passages de ses textes, produits intuitivement – questions qui parfois n'ont pas de réponse. Il a lui-même été traducteur de livres de *l'Ancien Testament* pour les Éditions Bayard², projet qui associait écrivains et hébraïsants – sans que cela ait eu d'influence sur ses fictions, notamment sur l'écriture d'un roman (*Je m'en vais*) qu'il menait en parallèle.

Ce sont ces dimensions d'étanchéité et de circulation qui marquent les débats. Les quatre traducteurs (dont deux sont aussi écrivains – Mark Polizzotti et Roberto Ferrucci) s'accordent sur les différences fondamentales entre écrire une traduction et écrire une fiction, même s'il s'agit toujours de travailler sur la matière de la langue. « Le temps est différent », dit Mark Polizzotti ; il y a une sorte de repos à suivre le texte d'un autre. Pour Roberto Ferrucci, la traduction est une sorte d'entraînement à sa propre écriture, et Masachika Tani, lui, apprécie de se laisser guider, de sortir de son univers. Écrire serait « se promener dans son jardin » et traduire, « aller dehors, découvrir un nouveau paysage ». Chaque traducteur a son mode de relation au texte à traduire, ses certitudes et ses doutes, et cette relation s'organise en priorité avec le texte source plutôt qu'avec son auteur, même si parfois, comme le dit Mark Polizzotti, la fidélité voudrait qu'on se demande comment le roman a été engendré, comment il a jailli sous la plume – ou les doigts – de l'auteur. Et s'il y a trahison, elle relève de cette relation textuelle, car le mérite de cette rencontre plurielle a été de prouver la connivence spontanée et discrète qui existe entre un auteur et ses traducteurs, tous penchés sur les mystères de la création.

² *Samuel, Maccabées, Daniel, Lettre de Jacques* (traduction de Jean Echenoz avec Pierre Debergé), *Josué* (avec Robert David), *Lettre à Philémon* (avec Daniel Marguerat), *Lettre de Jude* (avec André Myre), dans *La Bible, nouvelle traduction* (Bayard, 2001).

MARGUERITE
YOURCENAR :
LE
TRADUCTEUR
EN
MAJESTÉ

MAÏCA SANCONIE

Les vagues, de Virginia Woolf, toute première traduction de Marguerite Yourcenar, paraît en septembre 1937, après dix mois de travail qui avaient eu « pour récompense », dit Yourcenar, « une visite à Bloomsbury, et deux heures passées aux côtés d'une femme à la fois étincelante et timide ».

Beaucoup de choses ont été écrites sur cette traduction, et je n'y reviendrai pas. Dans le cadre d'une journée d'études organisée à l'université de Paris 3 en novembre dernier, intitulée « Quand les traducteurs prennent la parole : préfaces et projets traductifs »¹, je me suis intéressée à la préface que Yourcenar a rédigée pour ce roman. Elle y fait le récit de cette rencontre londonienne, dessinant en filigrane une posture de traductrice conquérante fort singulière, que je résumerai brièvement ici. Sur huit pages dépourvues de tout commentaire sur sa traduction, Yourcenar livre ses appréciations critiques sur le roman (son style, sa structure, sa nature fondamentale, ses personnages) et développe de longues justifications sur l'identité, la filiation et le projet littéraire de Virginia Woolf. Clairement, loin de s'effacer derrière le texte woolfien, Yourcenar va chercher à le ramener dans son univers, en convoquant dans la préface toutes les sources possibles, y compris la magie et la mythologie. Elle n'a pour ce faire qu'un statut de traductrice peu expérimentée et d'auteure encore peu connue. C'est donc par l'érudition qu'elle affirme sa présence face au texte source,

1 « Quand les traducteurs prennent la parole : préfaces et projets traductifs », Journée d'études organisée par TRACT et PRISMES (EA 4398) – Projet TTT : Textes théoriques sur la traduction, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 23 novembre 2013. (<http://ttt.univ-paris3.fr/spip.php?article38&lang=fr>).

s'attribuant ainsi une autorité critique et détournant l'attention du lecteur de l'opération de traduction.

Traduire/Écrire/Conquérir

Pour Yourcenar, il est évident que la traduction relève purement de la création – une position proche de celle de nombreux écrivains traducteurs. La préface lui permet d'affirmer cette conception, et de composer une position dominante de co-auteur. Dans ce but, elle établit certains points communs avec Virginia Woolf avant de recréer avec ses propres mots l'univers woolfien, s'assurant ainsi la maîtrise de sa création. Elle élabore notamment une sorte d'arbre généalogique qui lui fait attribuer à Virginia Woolf une filiation illustre : Shakespeare, Thackeray, et toute la littérature britannique par son père, « l'éminent critique Stephen Leslie » (*sic*). Puis elle s'applique à insérer Virginia Woolf dans la grande littérature française, en raison d'une « fière goutte de sang français qui lui vient d'une aïeule émigrée au cours de la Révolution ». Elle aurait aussi reçu dès le berceau le « dernier don des fées bienveillantes, venu peut-être plus spécialement de la France et du 18^e siècle ».

Une évidence s'impose au fil du texte : Yourcenar veut capter le lecteur, davantage que le guider, lui rappeler que pour profiter pleinement de l'œuvre, il doit partager la culture commune de sa préfacière et traductrice, ce qui justifie implicitement l'acclimatation qu'elle fait de l'œuvre étrangère. Une fois séduit, une fois préparé, une fois conquis, le lecteur ne rejettera pas cette œuvre étrangère, puisqu'il adhèrera complètement à son système de valeurs. Cette captation est une pratique habituelle chez Yourcenar, qui, déclare Sun Ah Park, « est intransigeante envers le lecteur. En lui fournissant des indices dans le texte et parfois hors du texte, en maîtrisant ses interprétations arbitraires, elle ne cesse de le dominer² ».

Dominer le lecteur, dominer l'auteur du texte source... Yourcenar agit manifestement en conquérante. Cependant, au vu de son œuvre propre, une telle volonté de toute-puissance semble procéder d'une stratégie défensive contre des tourments personnels. En effet, des images associatives liées à la mère, relevant d'un processus psychologique inconscient et phobique, éclairent la posture

2 Sun Ah Park, « Le jeu de mémoire lectoral : à travers les références dans *Le labyrinthe du monde* », Bulletin n° 21, Société internationale d'études yourcenariennes, La Flèche, décembre 2000, p. 189.

hiératique de Yourcenar face à la femme qu'elle traduit. Le transfert narcissique opéré dans la préface correspond, en effet, à un refus de l'altérité qui transparait dans toute son œuvre, et qui correspond à la perte de sa mère, morte quelques jours après sa naissance. Ce traumatisme a engendré chez elle, selon Pascale Doré, un processus de déni de la perte qui « nourrit l'expression d'un abject maternel, auquel sans nul doute le lecteur tout aussi inconsciemment adhère, un abject compris comme cette part insupportable d'altérité portée en soi-même³ ». Yourcenar traductrice ne peut donc se présenter en double effacé de Virginia Woolf et use d'une « rhétorique de valorisation » (selon les termes de Genette), qui porte sur la culture commune que la traductrice partage avec le lecteur francophone.

Traduire la présence de l'autre/être soi

Loin d'être un simple exercice de style mettant en valeur la prose yourcenarienne, cette préface est le seul espace où Yourcenar définit son rôle de traductrice, par le récit qu'elle fait de la rencontre avec l'auteur. Si elle n'y livre pas les questions posées durant l'entretien, c'est parce que la théorie littéraire lui permet une mise à distance salvatrice avec l'autre écrivaine, ou plutôt l'autre femme écrivain. Dans cette élaboration de la figure du traducteur, la rencontre avec l'auteur joue un rôle essentiel car c'est là que s'est opéré le transfert des langues et la reconnaissance des cultures. Ce transfert s'organise stylistiquement par la mise à l'écart de l'univers sensoriel de Virginia Woolf. En volant la vedette, en quelque sorte, au scintillement woolfien par l'éclat majestueux du style classique et tout un appareil de références, Yourcenar prétend ici s'exprimer au nom d'une « énonciation idéale, dégagée », dit Pascale Doré, « du modèle féminin⁴ » tant redouté. Le déni de la perte se poursuit, pour laisser place à la toute-puissance de l'auteur de l'œuvre seconde qu'est la traduction.

Avec un tel discours, Yourcenar élève la traduction au rang de l'art, en assimilant totalement l'acte de traduire à la création. C'est bien une posture de majesté, loin de la figure ancillaire du traducteur. Yourcenar se définit comme créatrice de sa traduction et, à ce titre,

3 Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 313.

4 *Ibid.*, p. 12.

Autres lectures :

Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990.

Cécile Wajsbrot, préface, *Les vagues*, Virginia Woolf, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

justifie les libertés prises avec le texte source afin de le reconstruire et de le structurer, parce que reconstruire et structurer sont pour elle les finalités de l'écriture. Ce faisant, elle abolit la distance théorique entre « pur » traducteur et traducteur écrivain. Mais la « pure » disponibilité du traducteur ne serait-elle pas un mythe, de même que son effacement programmé ? Près d'un siècle s'est écoulé depuis la parution de cette préface, et je me demande quel traducteur oserait, aujourd'hui, s'affirmer ainsi en conquérant.

Ce modèle n'aurait donc pas fait école ? Objecter qu'il relève uniquement de la nature de l'écrivain-traducteur ne suffit pas à expliquer que la figure du traducteur reste encore transparente, comme si l'homme ou la femme qui traduit devait taire les mouvements de sa chair et les aspirations de son âme.

LA
TRADUCTION :
CIRCULATION
DES LIVRES
ET
DES IDÉES

GINEVRA BOMPIANI

Ginevra Bompiani, qui est éditeur, écrivain et traductrice, a été invitée aux Premières rencontres européennes des organismes du livre qui ont eu lieu à Paris les 4 et 5 avril 2014. Elle participait à la table ronde intitulée La traduction : circulation des livres et des idées. C'est à cette occasion qu'elle a prononcé cette intervention.

L'idée européenne a toujours été indissociable d'un pari sur la traduction et sur la mise en circulation des œuvres et des idées. Qu'en est-il, aujourd'hui, de ce pari ? Comment renforcer à l'échelle de l'Union la « tâche du traducteur » ?

Je dirige une maison d'édition indépendante qui s'appelle nottetime, « nuitamment », depuis douze ans. Nous avons publié environ trois cents titres, dont la moitié sont des traductions.

Une culture est faite de traductions. Même si elle a besoin de son humus, elle ne grandit que par la contamination avec les cultures étrangères. La tâche du traducteur n'est cependant pas celle de transporter une culture dans une autre, mais de doubler les parcours. Parce que traduire, c'est refaire en voiture un parcours qui a été fait en bateau.

C'est pourquoi une traduction a besoin d'une certaine liberté, si elle ne veut pas faire naufrage. Et c'est aussi pourquoi un écrivain est souvent un bon traducteur : il recrée avec sa langue le rapport original de l'auteur avec la sienne.

Le traducteur est donc une figure majeure dans la culture du livre.

Dans l'Italie fasciste, presque rien n'était traduit. Mais les Italiens voyagent et connaissent d'autres langues. La culture italienne a survécu grâce à ces petits voyages que les Italiens faisaient à l'étranger, même proche. Depuis la guerre, en Italie on traduit presque tout.

Depuis une trentaine d'années, la France a multiplié ses traductions de toutes les langues, devenant une référence pour les éditeurs du monde entier. Et cela, je pense, au moins en partie grâce à la loi Lang.

Par contre l'Angleterre ne traduit presque rien, en partie à cause de son autarchie linguistique, et beaucoup à cause de la liberté du prix du livre.

Je me demande si l'Europe ne devrait pas inviter les nations à se munir d'une loi semblable à la loi française, allemande, espagnole, etc., au lieu de la contester au nom d'une concurrence prétendument libre. Car son absence rend les traductions de plus en plus rares et la pluralité de plus en plus restreinte. Ou du moins pourrait-on mettre ce sujet au centre d'une discussion internationale, littéraire et institutionnelle.

J'ai fait l'expérience de la traduction de plusieurs points de vue : comme traducteur, puis comme écrivain traduit, enfin comme éditeur. Il m'est arrivé récemment de revoir la première traduction que j'avais faite des poèmes d'Emily Brontë, sortie chez Einaudi, et republiée par ma maison d'édition. J'ai retravaillé ces traductions, les regardant non plus seulement en traducteur mais en éditeur. Quelle est la différence? Un traducteur est essentiellement en rapport avec l'auteur. Un éditeur est aussi en relation avec le lecteur. Il a une exigence en plus.

Il refait bien en voiture le parcours qui a été fait en bateau, mais il emmène le lecteur avec lui.

Je pense qu'une politique culturelle européenne devrait faire la même chose : prendre en compte le lecteur. S'interroger sur lui, essayer de le re-connaître.

Le lecteur en ce moment traverse ce qu'on appelle une « crise ». En fait, je crois qu'il subit une profonde mutation. C'est la lecture qui est en crise, et une des raisons est probablement qu'elle est une activité solitaire et que le lecteur n'est plus capable d'assumer cette solitude active. Vous avez probablement vu le film *Her*. La « voix » est sans rivale tant qu'elle est là, et irremplaçable quand elle

disparaît. Le livre n'a pas de place dans cet univers. Il a été battu sur son propre terrain, qui est celui de l'illusion. L'illusion de la « voix » est infiniment supérieure. Elle est même plus qu'une illusion, elle est une foi. Un livre français précède de loin cette intuition: *Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam. Edison crée un androïde pour remplacer la femme sotte aimée par Lord Ewald. Dans *Her* la femme n'est pas même sotte, mais elle est remplacée de toute façon.

Le livre a toujours eu le don de suspendre la réalité. Mais pour reconduire à la fin le lecteur à lui-même. Sur ce double terrain il est aujourd'hui battu.

Sur le plan de l'évasion, bien évidemment, et sur le plan du retour à soi, il est battu par les religions orientales, la psychanalyse, les thérapies de groupe, etc. : c'est-à-dire par des relations à plusieurs (aussi fantasmatiques, d'ailleurs).

Le livre perd du terrain, non pas pour des raisons économiques, mais pour des raisons anthropologiques.

Que peut faire l'Europe pour cela ?

Comme je disais, prendre en compte le lecteur dans sa politique.

Et c'est là que la collaboration internationale prend toute son importance. Parce que le lecteur n'est plus italien ou français ou allemand, il est, lui aussi, global.

Il faudrait repenser les formes de cette collaboration, en réfléchissant sur le fait que le lecteur potentiel cherche la « compagnie » (libraires aimables, salons où on discute le livre aux étals, festivals pleins de vedettes-écrivains, cercles de lecture, etc.) et le « connu ».

Il y a déjà beaucoup de foires, de salons, de festivals. Inutile de les multiplier. Mais on pourrait faire des foires spécialisées (comme celle du livre policier), par genre littéraire ou par région géographique, en présence des traducteurs, qui sont les véritables intermédiaires entre nos langues et les pays lointains. Par exemple, une foire dans une ville de la côte européenne pour rencontrer le monde arabe. Une pour rencontrer l'Orient, ou l'Amérique latine, et ainsi de suite. Et une foire sur l'essai. Une sur la science. Une sur le livre qui se termine bien... Le lecteur se sentirait vraiment « chez lui ». Car il serait le véritable protagoniste. Et les traducteurs deviendraient ses interlocuteurs.

Il faudrait aussi promouvoir les librairies européennes qui s'imposent par l'intelligence de leurs vitrines, la présence efficace des libraires, l'importance de l'assortiment, en les aidant et en les signalant. Encore une fois, les librairies où on se sent chez soi.

Puis, encourager la collaboration entre éditeurs, entre libraires,

entre éditeurs et libraires, d'une même nation ou de nations différentes.

Et, enfin, aider les nouvelles traductions des classiques : actuellement une traduction est prise en compte seulement si elle en remplace une autre vieille de cinquante ans. Mais une traduction vieillit avant cela, et puis il y a celles qui n'ont jamais été bonnes... Actualiser la traduction des classiques, c'est actualiser notre passé.

En somme, faire de la lecture une passion collective.

Je crois que l'avenir de la diffusion du livre tient d'abord à une *relecture* de ce rapport étroit qui attache le livre à son lecteur, rapport qui n'est plus solitaire, mais qui passe par l'auteur, l'ami, l'interlocuteur, le conseiller, et qui deviendra peut-être de plus en plus un rapport de participation à l'écriture même, à la structure du livre, à son choix, à sa « personnalisation ».

Lecteur et traducteur sont les deux nouveaux protagonistes de cette transformation.

DE LA TRADUCTION
COMME COMMENTAIRE
AU COMMENTAIRE DE
TRADUCTION,
PALIMPSESTES N°20

*LEBEN IST
ÜBERSETZEN.
GESPRÄCHE MIT LERKE
VON SAALFELD*
SWETLANA GEIER

*TRADUIRE COMME
TRANSHUMER*
MIREILLE GANSEL

DE LA TRADUCTION COMME COMMENTAIRE AU COMMENTAIRE DE LA TRADUCTION

Palimpsestes n°20

Ouvrage avec CD audio « Comment traduire les *Quatre Quatuors* de T.S. Eliot » (enregistrement et réalisation Yves Levèvre)

Sous la direction de Maryvonne Boisseau

Revue du Centre de recherche en traduction et communication transculturelle anglais-français/français-anglais (TRACT)

Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007

Dirigé par Maryvonne Boisseau, le numéro 20 de la revue *Palimpsestes* rassemble neuf études, suivies de la retranscription papier et audio d'une table ronde sur la traduction de *Four Quartets* de T. S. Eliot, qui se penchent sur la traduction dans sa relation au commentaire. C'est une relation que l'avant-propos de Maryvonne Boisseau fonde sur une parenté ancienne : les deux activités supposent un pré-texte auquel est assignée l'autorité de l'original et toutes deux relèvent à la fois de l'oralité et de l'écrit. Il s'agit toujours pour ces deux activités de questionner la lettre, soit dans un rapport d'interprétation simultanée d'une parole étrangère (traduction), soit dans un rapport critique d'enseignement et d'explication (commentaire). Il en ressort une interaction avec l'original, interaction qui peut tendre à éclipser ce dernier mais qui est toujours fondée sur son interprétation renouvelée : « l'énoncé traduit garde à la fois les traces du commentaire qui précède son énonciation et les traces qui le met en relation avec les circonstances particulières de cette énonciation : contexte historique, culturel et linguistique ». L'enjeu de ces questionnements recouvre donc « l'histoire de la traduction et l'histoire du commentaire, l'histoire de la lecture et l'histoire de l'interprétation », autant de champs que l'on retrouve au cœur des préoccupations des intervenants associant toujours à leurs activités de traducteur une approche d'éditeur, de traductologue, de philosophe, de poète ou de spécialiste de la littérature, en France ou à l'étranger (Grande-Bretagne, Israël, États-Unis).

Les dix textes (dont trois en anglais) offrent diverses portes d'entrée dans les relations qu'entretiennent traduction et

commentaire, que ce soit à travers les traductions du plus éminemment commenté de tous les textes : la Bible (de Launay, Long), ou à travers la traduction du vers latin en anglais (Moul), du théâtre anglais en français au XVIII^e siècle (Klaus), du roman naturaliste de Zola en anglais (Brownlie sur *Nana*), des romans de Nabokov et Joyce (Rigeade), de la poésie de T. S. Eliot (Biggée, Rudolf et Mounic) ou enfin par le biais de l'appareil éditorial et paratextuel (Sardin, Karas, Sanconie).

Ils offrent tous à leur manière des commentaires de traductions, voire, dans le jeu infini qui se noue entre ces deux activités, des commentaires de commentaires de traductions, dont les méthodes sont très variées et les contenus fort denses. Ainsi le lecteur se frottera-t-il à des approches interrogeant la nature du langage et de la traduction par le biais de l'héritage historique, herméneutique ou philosophique (de Launay, Sardin, Rigeade) ; il se familiarisera avec les concepts de « prosodie sémantique » et de « préférence sémantique » propres à la linguistique de corpus et à l'approche quantitative des textes au moyen de logiciels (Brownlie) ; il cartographiera très précisément les lieux où déceler le commentaire, que ce soit dans les préfaces et les postfaces (Sanconie), les notes de traducteurs (Sardin), le face à face que permet l'édition bilingue critique (Karas), ou dans les choix idéologiques ou personnels affleurant plus ou moins clairement au sein même des traductions (Long, Klaus, Brownlie, Sanconie, Vigée). Ainsi, comme le résume Maryvonne Boisseau, « le commentaire est fonction du projet du traducteur et va de la correction éditoriale à l'écart linguistique en passant par l'intervention sur le texte lui-même et l'influence non-consciente de l'idéologie d'une époque sur le traducteur ».

Il sera également souvent question d'autorité dans ces études, dans le face à face entre le texte original et ses traductions, entre l'auteur et le traducteur, ce dernier cherchant plus ou moins consciemment à faire entendre sa voix. Sous couvert de littéralité, la traduction de l'*Ars Poetica* d'Horace par Ben Jonson — lui-même auteur — recèle de l'interprétation et du conflit, et propose en filigrane une lecture contradictoire au texte originel, plus fidèle aux obsessions propres du poète anglais, à savoir « le pouvoir » de la langue poétique et « la pérennité du langage » (Moul). Le poète Claude Vigée revendique lui aussi un commentaire personnel dans le choix d'un conditionnel dans sa traduction de T. S. Eliot (« L'histoire peut être servitude, / L'histoire *pourrait* être liberté » plutôt que

« L'histoire peut être servitude, / L'histoire peut être liberté » pour « History may be servitude, / History may be freedom ») : « Nous retrouvons là cet Eliot sombre et résigné que j'ai mis en question tantôt, qui au fond se soumet au destin alors que pour moi l'histoire est assez sinistre, mais si on l'accepte, c'est encore pire. Pourquoi s'interdire *a priori* la bonne part du rêve ? Refuser de songer que les choses pourraient être autrement. Voilà plutôt, me semble-t-il, ce qu'il faut oser dire aussi face au mal envahissant. La poésie est multiplicité et liberté de choix, non seulement imposition d'un mauvais destin. »

Le jeu d'autorité entre l'auteur et le traducteur prend un tour étonnant lorsque les deux se confondent ou, plutôt, se dédoublent : ainsi Nabokov, par deux fois auto-traducteur en anglais, à trente ans d'intervalle, d'un de ses romans de jeunesse, *Otchaïanié*, utilise le lieu stratégique de la postface dans « une entreprise délibérée de contrôler l'histoire de l'œuvre et une volonté d'user – et peut-être d'abuser – du pouvoir auctorial » (Sanconie)

Une autre approche de la relation entre original, traduction et commentaire cherche à faire bouger les lignes de leur rapport spatial (centre / périphérie) pour insister sur leur dimension temporelle et imparfaite. Tout d'abord, on en voit la trace dans l'article de Marc de Launay qui rappelle que « [l]e texte est dans l'histoire, il y est doublement singulier, comme événement d'abord et comme intégration de la temporalité qu'il sédimente sous la forme de ces écarts précisément : c'est cette double singularité qui ouvre l'accès à ses relectures, à ses reprises, à ses interprétations comme à ses traductions et retraductions ». Ensuite, on la voit à l'œuvre dans l'article d'Anne-Laure Rigeade cherchant à réfléchir au statut du texte traduit, non pas dans un rapport à l'original à travers le commentaire évaluatif qui tend à effacer ou nier le texte traduit, mais en tant que texte envisagé pour lui-même dans un rapport de mémoire des œuvres, son régime étant alors « l'anachronisme et sa figure, le spectre ». La traduction prolonge l'œuvre, lui donne une mémoire infinie ; elle hante l'œuvre en confrontant « le texte qu'elle traduit à l'épreuve de l'héritage, en s'y exposant elle-même ». La traduction est aussi spectrale « par sa capacité à dévoiler, tout en les voilant, des aspects de l'œuvre jusque-là insoupçonnés », ainsi que par son imperfection qui la rend cependant multiple. Cette multiplicité, dans la retraduction par exemple, travaille la langue sous l'effet de cette mémoire, et témoigne d'un dialogue entre l'œuvre et ses traductions

ainsi que d'une circulation qui « abolit, par son mouvement, toute préséance entre original et traduction » pour créer « la ronde des versions de l'œuvre ». L'ouvrage se clôt opportunément en nous invitant dans une de ces rondes, autour d'un dialogue entre trois poètes-traducteurs, Claude Vigée, Anthony Rudolf et Anne Mounic autour d'un texte ô combien hanté, *Four Quartets* de T. S. Eliot.

Béatrice Trotignon

LEBEN IST ÜBERSETZEN. GESPRÄCHE MIT LERKE VON SAALFELD¹

Swetlana Geier

Ammann Verlag, 2008

Swetlana Geier, la « femme aux cinq éléphants »... Une personnalité hors du commun, qu'on a eu l'occasion de découvrir en 2009, dans le documentaire que lui a consacré Vadim Jendreyko². Ce livre d'entretiens avec la journaliste littéraire Lerke von Saalfeld complète le portrait.

Au fil des pages, on voit se dessiner l'étroite imbrication qu'il peut y avoir entre une vie et une vocation littéraire. Les choix de Swetlana Geier, en effet, sont intimement liés à son histoire et reflètent son profond désir de tirer profit du matériau qu'elle lui donne pour élargir le champ de compréhension de ses contemporains.

Née à Kiev en 1923, Swetlana Geier voit sa vie basculer avec l'arrestation de son père à la fin des années trente, au moment des purges stalinienne. Libéré, il meurt quelques mois plus tard. Pendant la période de la guerre, elle travaille comme interprète auprès des forces d'occupation allemandes et quitte le territoire soviétique avec sa mère au moment de la défaite nazie. Au lendemain de la guerre, elle s'installe définitivement en Allemagne et devient traductrice. C'est alors que commence pour elle une autre aventure, celle des langues, qui va faire d'elle une sorte d'ambassadrice des lettres, toujours soucieuse d'établir des passerelles entre les peuples. Rien d'étonnant à ce qu'elle soit si attentive à ce qui peut rapprocher ou séparer Allemands et Russes, que ce soit dans la culture ou la politique. Par le biais de la traduction, elle plaide pour une meilleure connaissance mutuelle, pour une appréhension plus fine de ce qui fait le soubassement de la pensée et de la sensibilité d'un peuple.

1 « Vivre, c'est traduire. Entretiens avec Lerke von Saalfeld ». L'ouvrage n'a pas été traduit en français.

2 Voir *TransLittérature* n° 41.

Certains écrivains russes constituent des jalons de sa vie de traductrice. Andreï Siniavski, par exemple, écrivain dissident, ancien du goulag, dont elle dresse un portrait vibrant de sensibilité. Et, surtout, Dostoïevski, dont elle traduit tous les grands romans. La plus grande partie de ces entretiens est consacrée à son travail sur ce monstre sacré, qu'elle semble avoir lu et relu jusqu'à le connaître par cœur. On découvre la manière dont elle explore le texte, dont elle en traque les fondements anthropologiques au travers de l'examen des contes folkloriques, dont elle le confronte à la géographie, n'hésitant pas à se rendre sur les lieux décrits par le romancier, comme pour mieux sentir la texture de l'œuvre. Elle parle des personnages, de ce qu'ils incarnent, ouvre des perspectives de compréhension, affine la perception du lecteur en proposant des analyses à la fois littéraires et humaines. Ce qu'elle livre d'aperçus psychologiques sert moins à favoriser la compréhension intellectuelle qu'à affiner l'œil, l'ouïe, les sens à ce qui se joue au fil des lignes. En ce sens, c'est presque comme si Dostoïevski renfermait la totalité du monde dans son œuvre.

D'autres sont présents, très présents même, comme Pouchkine, dont on sent la place unique qu'il occupe dans la culture russe. Et peut-être n'y a-t-il pas d'autre exemple d'écrivain ayant à ce point imprégné l'imaginaire d'un peuple.

Swetlana Geier a la particularité d'être de langue maternelle russe et de traduire vers l'allemand. Double exploration, donc, que celle qui conduit à inventer dans une langue qui n'est pas la sienne. C'est dire la complexité de la tâche et l'intelligence linguistique qu'elle suppose. Mais peut-être y a-t-il là quelque chose d'assez « naturel » chez cette femme qui vit pleinement sa situation au carrefour des cultures, sans chercher à s'approprier quoi que ce soit, dans une imprégnation quotidienne qui passe par les choses de la vie. On se souviendra des quelques séquences du documentaire dans lesquelles Swetlana Geier parlait de la texture du linge, des talents de brodeuse de sa mère. Le plus impressionnant, peut-être, c'est cet ancrage dans la vie, cette mise en rapport continuelle de la littérature et de l'art avec le quotidien le plus humble. Et sans doute est-ce là, précisément, que l'art de la traduction prend tout son sens : dans le tissu de la vie, dans le fil d'Ariane qu'elle tisse entre les êtres.

Corinna Gepner

TRADUIRE COMME TRANSHUMER

Recueil de textes

Mireille Gansel

Éditions Calligrammes-Bernard Guillemot, 2012

Aucune autre activité humaine plus que la traduction ne s'est vue proposer autant d'équivalents métaphoriques. Mireille Gansel a osé un *Traduire comme transhumer* pour titre du recueil de textes qu'elle a confié en 2012 aux éditions Calligrammes-Bernard Guillemot. Son préfacier, Jean-Claude Duclos, rappelle que dans « transhumer », il y a « humus », et que « les éleveurs transhumants savent depuis des millénaires composer avec l'altérité ».

Enfant, Mireille Gansel a dépassé grâce à une tante mi-hongroise mi-slovaque la détestation que son père professait pour l'allemand des persécuteurs. L'allemand métissé de Szerenke lui fit comprendre que cette « langue de l'âme, transgression de tant d'enfermements, de tant de frontières » était par essence la langue de la poésie. Elle eut la révélation de la multiplicité des langues et « cette conviction qu'aucun mot parlant de l'humain est intraduisible ».

C'est « sans trop savoir comment », mais à force de conversations avec des Vietnamiens venus apporter leurs témoignages à la Conférence de Paris et au Tribunal Russell qu'elle découvre une poésie « composée dans les interstices du désastre ». Pour sauver la parole des humbles, l'affranchir de l'annexion culturelle subie sous la colonisation, elle apprend le vietnamien, compose divers recueils avec les poètes ToHuu et Che Lan Vien et participe à plusieurs anthologies de poésie vietnamienne : « parole de survie, de liberté inaliénable ».

Quand, dans les années 1990, Mireille Gansel entame la traduction de l'intégralité de l'œuvre poétique de Nelly Sachs, elle réalise, pour la première fois dans son travail, qu'en raison de la dimension mystique de cette poésie et de ses liens avec les grands

textes de la tradition juive, traduire peut se décliner en « interpréter ». Avec Nelly Sachs, elle prend le risque « d'un au-delà des mots au plus exact des mots ».

Simultanément, elle s'ouvre un troisième grand chantier après être allée auprès du poète d'Allemagne de l'Est Reiner Kunze chercher la signification intime du titre de l'un de ses recueils découvert en 1968, *Sensible Wege*. Il est lui-même traducteur, notamment des poètes tchèques menacés par l'écrasement du Printemps de Prague. Ils conviennent ensemble qu'« en ces temps de solitude et de solidarités, la traduction [est et demeure] comme une main tendue entre des rives sans pont ».

Traductrice nomade, Mireille Gansel arpente « ces chemins de traverse qui mènent jusque dans les lieux extrêmes », lieux imaginaires et lieux réels de rencontres capitales : Londres et la pauvre chambre attribuée à une autre tante, Mitzi, par l'Office britannique des réfugiés ; Kibbutz Ma'abarot un soir de shabbat ; Berlin-Est pour travailler avec Helena Weigel ; Stockholm où Nelly Sachs s'exila ; Hanoï au lendemain des grands bombardements ; le modeste appartement surveillé par la Stasi de Reiner Kunze ; l'Isle-sur-la-Sorgue où René Char lui confia des poèmes à emporter au Viet Nam.

Une entreprise plus récente l'a conduite sur les traces d'Eugénie Goldstern, ethnologue originaire de Galicie, exterminée à Sobibor, dont les textes dispersés dans les bibliothèques de Vienne, Londres et Genève restituent la vie des populations alpines, et plus particulièrement celle de Bessans, village savoyard incendié par les Allemands en 1944 – et à les traduire. Ce faisant, elle se rend compte « que l'étranger ce n'est pas l'autre, c'est moi, moi qui ai tout à apprendre, à comprendre de lui. Ce fut sans doute ma plus essentielle leçon de traduction ».

À la tête de ces grands troupeaux de mots, Mireille Gansel continue à cheminer en altitude.

Cet autoportrait par poètes interposés n'est pas un recueil de phrases sentencieuses, au lexique par trop élevé, comme pourrait le laisser croire cette recension. Mireille Gansel ne se pose pas en théoricienne de la traduction ; elle préfère décrire la boîte à outils intellectuels, culturels et parfois même matériels (par exemple, ses quatre cahiers d'approches successives pour Nelly Sachs ou l'écoute prolongée de la « cantilation », sous-bassement de la poésie vietnamienne) dont elle

s'est munie pour chacun et mentionner avec gratitude ceux qui lui ont servi d'intermédiaires. Elle manifeste aussi un goût prononcé pour les paysages et les joies – même modestes – que peuvent offrir la vie et la conversation. Sa pudeur dût-elle en souffrir, reproduisons le poème que lui dédit Kunze dans *Un jour sur cette terre* (édition bilingue, Cheyne, 2011) :

Mireille, en hôte

Son arbre généalogique est nu
de tant de branches abattues

Il ne lui est pas donné d'avoir des racines
il y a tant de lieux sinistrés

Elle choisit des terres où exister
et se crée des pays
de langues

Partout où l'être humain recommence de rien
elle se fait l'interprète
de désillusion en désillusion

Lorsqu'on défolia des forêts elle partit
sous les noirs branchages

Mais le monde, lui, ne nous changera pas

Sa main est un bec d'oiseau
qui picore sans répit

Comme si de l'étoffe de l'accouder il voulait
tirer des fils
enfin pour un nid.

Catherine Goffaux

BRÈVES

DU CÔTÉ DES PRIX

Le **prix Paul Bensimon de la recherche en traduction** (université de Paris 3) a été remis à Eléna Bernard pour son travail sur « Traduire la littérature adolescente ».

Le **prix Baudelaire** de traduction de l'anglais (SGDL) a été attribué à Sika Fakambi pour *Notre quelque part* de Nii Ayikwei Parkes (Zulma).

Le **prix Maurice-Edgar Coindreau** (SGDL) a été décerné à Valérie Malfoy pour *Le mur de mémoire* d'Anthony Doerr (Albin Michel).

Le **prix Gérard de Nerval** SGDL/Goethe Institut a été remis à Michel Vanoosthuysse pour *L'art n'est pas libre, il agit* (Écrits sur la littérature 1913-1948) d'Alfred Döblin (Agone éditions).

TRANSLITTÉRATURE

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

ATLF / *TransLittérature*

Hôtel de Massa – 38 rue du Fbg-St-Jacques – 75014 Paris

www.translitterature.fr

Je désire recevoir *TransLittérature* pendant un an
(soit deux numéros, à partir du n°48)
au tarif de 20 € (France/Europe) ; 22 € (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

Tél./Fax : 01 45 49 26 44

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

www.atlas-citl.org

Tél. : 01 45 49 18 95 – Fax : 01 45 49 12 19

Hôtel de Massa – 38, rue du Fbg-St-Jacques – 75014 Paris

Directeur de la publication

Michel Volkovitch

Responsable éditoriale

Laurence Kiefé

Coordination éditoriale

Emmanuèle Sandron

Comité de rédaction

Marie-Françoise Cachin, Corinna Gepner, Hélène Henry,
Laurence Kiefé, Jacqueline Lahana, Valérie Le Plouhinec,
Susan Pickford, Maïca Sanconie, Emmanuèle Sandron,
Béatrice Trotignon, Michel Volkovitch

www.translitterature.fr



ATLAS

Avec le soutien du



ÉTÉ 2014 / n° 47

ABONNEMENT (1 AN)

FRANCE, EUROPE : 20 €

AUTRES PAYS : 22 €

PRIX DU NUMÉRO : 10 €