

ONZIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1994)

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par Michelle Giudicelli, Michel Murat, Jean-Michel Déprats,
les participants aux tables rondes
et les animateurs des ateliers,
et sa révision effectuée par Claude Ernoult,
Jean Guiloineau et Michel Volkovitch

© ACTES SUD, 1995
ISBN 2-7427-0651-8

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

ONZIÈMES ASSISES
DE LA
TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1994)

ÉDOUARD GLISSANT, TRADUIRE : RELIRE, RELIER

LA TRADUCTION DES AUTEURS
DE LANGUE PORTUGAISE DANS LE MONDE

L'ABBÉ DESFONTAINES
UN TRADUCTEUR DU XVIII^e SIÈCLE

JULIEN GRACQ ET SES TRADUCTEURS
TRADUCTION DU STYLE ET STYLE DE LA TRADUCTION
POUR UN CONTRAT DE COMMANDE DE TRADUCTION
D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE
ATELIERS DE LANGUES ET THÉMATIQUES

avec la participation de :

CARL GUSTAF BJURSTRÖM
JEAN-PIERRE CAMOIN
CLAIRE CAYRON
HENRY COLOMER
MIA COUTO
LILY DENIS
JEAN-MICHEL DÉPRATS
PIERRE FURLAN
ANDRÉ GABASTOU
MICAELA GHITESCU
MICHELLE GIUDICELLI
ÉDOUARD GLISSANT
JEAN GUILOINEAU
LILIANE HASSON
DIETER HORNIG
PHILIPPE IVERNEL
MICHAELA JUROVSKA
MICHEL LABAN

MARIA GABRIELA LLANSOL
PATRICE MONTICO
SIMON MORALES
MICHEL MURAT
GILLES ORTLIEB
MARIE-CLAIRE PASQUIER
ALICE RAILLARD
EDMOND RAILLARD
FRANÇOISE DU SORBIER
ALAIN SUIED
DOMINIQUE TASSEL
PIERRE TER-SARKISSIAN
JACQUES THIÉRIOT
BERNARD TISSIER
PASCAL VERNUS
GIUSEPPE VITIELLO
JUSUF VRIONI
KARIN WACKERS

ATLAS

ACTES SUD

Sous le haut parrainage de
Monsieur le président de la République

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS

Jean Guiloineau (président)
Marie-Claire Pasquier (vice-présidente)
Michel Volkovitch (vice-président)
Jacqueline Carnaud (trésorière)
Aline Schulman (secrétaire générale)
Françoise du Sorbier (secrétaire générale adjointe)

Françoise Cartano, Claude Ernout,
André Gabastou, Hélène Henry,
Jacqueline Lahana, Gabrielle Merchez,
Erika Tophoven

et le directeur du Collège international
des traducteurs littéraires :
Jacques Thiériot

avec la collaboration à Paris
de Claude Brunet-Moret
et, à Arles,
de Christine Janssens
et de Dominique Pralong

Parmi les organismes publics et privés qui ont rendu possibles ces Assises et nous ont apporté leur aide, nous tenons à remercier tout spécialement :

la ville d'Arles
le ministère de la Culture et de la Francophonie
(Direction du Livre et de la Lecture et Centre national du Livre)
le ministère des Affaires étrangères
(sous-direction du Livre)
le conseil régional
Provence-Alpes-Côte d'Azur
la direction régionale des Affaires culturelles
le conseil général
des Bouches-du-Rhône
la Société des gens de lettres
la Fondation Calouste-Gulbenkian
les éditions
Actes Sud, Albin Michel, Gallimard
la Fondation Rhône-Poulenc Rorer
l'Association des traducteurs littéraires de France
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles
Julia Tardy-Marcus
donatrice du prix Nelly-Sachs

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNEE Vendredi 11 novembre

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello et
Jean Guiloineau..... 11

TRADUIRE : RELIRE, RELIER

Conférence inaugurale d'Edouard Glissant 25

LA TRADUCTION DES AUTEURS DE LANGUE PORTUGAISE DANS LE MONDE

Table ronde animée par Michelle Giudicelli avec Claire
Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert,
Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thié-
riot (Brésil), avec la participation des écrivains : Mia
Couto (Mozambique), Maria Gabriela Llansol (Por-
tugal)..... 31

DEUXIÈME JOURNEE Samedi 12 novembre

LES ATELIERS DE LANGUES

Arménien, par Pierre Ter-Sarkissian..... 71
Catalan, par Edmond Raillard..... 73
Egyptien pharaonique, par Pascal Vernus 76
Portugais, par Michelle Giudicelli 82

L'ABBÉ DESFONTAINES – UN TRADUCTEUR DU XVIII ^e SIÈCLE Conférence de Françoise du Sorbier.....	86
JULIEN GRACQ ET SES TRADUCTEURS – TRADUCTION DU STYLE ET STYLE DE LA TRADUCTION Table ronde animée par Michel Murat, avec Carl Gustaf Bjurström (Suède), Micaela Ghitescu (Roumanie), Dieter Hornig (Autriche), Michaela Jurovska (Répu- blique slovaque), Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)	99
PROCLAMATION DU PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY (SGDL), DU PRIX NELLY-SACHS ET DU PRIX ATLAS JUNIOR.....	130

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 13 novembre

POUR UN CONTRAT DE COMMANDE DE TRADUCTION D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE Table ronde animée par Jean-Michel Déprats (Maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers	141
---	-----

LES ATELIERS DE LANGUES

Anglais, par Pierre Furlan	177
Allemand, par Philippe Ivernel et Dominique Tassel ...	179

LES ATELIERS THÉMATIQUES

Les jeux de mots, avec Liliane Hasson (espagnol) et Marie-Claire Pasquier (anglais).....	185
Le langage amoureux, avec André Gabastou (espagnol) et Jean Guiloineau (anglais).....	189
Annexe : contrats types	193
BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS	203

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

*Allocutions de Jean-Pierre Camoin, sénateur-maire d'Arles,
de Giuseppe Vitiello, chargé de mission au Conseil de l'Europe
et de Jean Guiloineau, président d'ATLAS*

JEAN-PIERRE CAMOIN

Mesdames, messieurs, mes chers amis,

L'an dernier, nous fêtions, dans cette salle, le dixième anniversaire des rencontres de la traduction littéraire, et nous le faisons avec un certain décorum puisque le ministre de la Culture était présent, et que le côté officiel de la cérémonie était fortement marqué.

Cette année, c'est donc la onzième mouture de ces rencontres, et j'allais presque dire que nous sommes un peu entre nous. Ce qui permet beaucoup plus de convivialité, et au maire de la ville d'ouvrir ces Assises, non pas avec un discours préparé, mais en essayant de faire le bilan de ces onze ans.

Pourquoi suis-je enclin à faire un bilan ? J'arrive à la fin de mon deuxième mandat et je ressens peut-être un peu ce besoin de faire le point.

Pour ce qui concerne la traduction littéraire, je dois dire que l'aventure, qui a été menée depuis maintenant onze ans, est quelque chose qui, dans ma vie d'homme, marquera fortement.

Cela a d'abord été, avant d'être une aventure professionnelle ou institutionnelle, la rencontre de l'amitié. En effet, c'est l'amitié d'Hubert Nyssen et de son équipe qui a permis, il y a maintenant onze ans, de rencontrer quatre femmes tout à fait extraordinaires qui étaient – parce que malheureusement deux d'entre elles nous ont quittés – Laure Bataillon, Françoise Campo-Timal, Nicole Tisserand, et Annie Morvan.

L'enthousiasme qu'avaient ces quatre femmes, l'appui moral et intellectuel d'Hubert Nyssen pour ce projet, ont fait que le jeune maire de l'époque a été tout à fait convaincu qu'il était, non seulement nécessaire, mais du devoir de la ville de s'impliquer dans la traduction littéraire. Et en cela d'ailleurs, l'amitié rejoignait des considérations beaucoup plus institutionnelles,

qui sont, sur le territoire, la nécessaire décentralisation. C'était l'époque d'ailleurs, en 1983, où la décentralisation apparaissait dans la loi, mais elle apparaissait également dans les esprits et, il faut le dire, en matière d'édition, en ce qui concerne le livre, une vraie décentralisation s'est produite pendant ces dix dernières années. Sur le plan, j'allais dire régional, le succès de la ville de Brive, une ville de cinquante mille habitants, qui a reçu, la semaine dernière, cent vingt mille visiteurs à sa Foire du livre, vient illustrer, s'il le fallait, le réel besoin de circulation, non seulement des idées, mais également des personnes, de façon à irriguer ces territoires et à en faire quelque chose d'harmonieux.

Je pense que l'installation, ici, des rencontres de la traduction littéraire a été dans cette mouvance qui a permis à ces villes, certes connues dans l'histoire, mais un peu sommeillantes, d'avoir une action au plan national.

Les actions de ce type sont naturellement très agréables, car ce sont des actions qui font parler de la ville sur le plan médiatique, qui permettent d'afficher certaines ambitions, mais qui sont, il faut le dire, assez temporaires. L'intérêt pour la ville, outre le fait de pouvoir se rencontrer tous les ans et d'avoir l'extrême bonheur de vous accueillir ici, a été tout de même également de relier ces rencontres à un projet qui, lui, est un projet véritablement pérenne, installé ici toute l'année et qui était celui de la création du Collège des traducteurs littéraires.

Ce collège, qui rentrait dans une chaîne plus vaste, européenne, dont l'idée était celle du regretté Elmar Tophoven, a, dès 1987, c'est-à-dire trois ans après les premières rencontres, été d'abord installé dans un bâtiment provisoire, et puis, en 1989, il a pu enfin s'établir dans l'espace Van Gogh, faisant de ce centre un véritable lieu de culture, puisqu'il associe une médiathèque, des archives, et le collège lui-même, qui en est, si j'ose dire, le fleuron.

Je discutais tout à l'heure avec Jacques Thiériot qui me disait que, depuis, nous avons accueilli trois cent vingt traducteurs venant de cinquante-quatre pays différents.

Certes, ce n'est pas quelque chose de très médiatique, on n'en parle pas tous les jours à la télévision, mais c'est là un travail de fond qui se fait dans la ville et qui, croyez-le, est pour notre municipalité, pour les gens de ce pays, quelque chose à quoi ils sont très attachés.

Dans ce collège, nous avons vu se succéder : Laure Bataillon qui, avec Elmar Tophoven, l'a tenu sur les fonts baptismaux, Anne Wade Minkowski, Sylvère Monod, qui est avec nous aujourd'hui, et qui l'a marqué, j'allais dire, de sa bonhomie, de

son humour, et également de toute sa compétence, et, actuellement, le président Jean Guiloineau.

Je voudrais parler également d'une personnalité qui a fortement marqué ces dix dernières années.

Là aussi, pour moi, il représente l'institution, et également l'ami. Malheureusement, il nous a quittés au mois de mai dernier et je crois sincèrement que, sans Jean Gattégno, les choses n'auraient pas été possibles.

Il a été à la fois celui qui a conseillé, celui qui a guidé, et celui qui a aidé financièrement tout cela, celui qui a cru que vraiment nous pouvions arriver à un résultat. L'an dernier, il était encore parmi nous et j'avais eu une très longue discussion avec lui – il savait d'ailleurs l'issue qui l'attendait de façon inexorable – et je peux dire que le monde de la traduction, et en général le monde du livre, que ce soit celui de l'édition ou celui de la création, a perdu avec lui quelqu'un de tout à fait inestimable.

Ces dix années sont terminées. Les rencontres sont là maintenant, bien installées, le collègue fonctionne bien. Nous avons des hommes qui sont à la barre, que ce soit le président, que ce soit M. Vitiello, qui remplace M. Gattégno au Conseil de l'Europe.

Il y a aussi cette volonté que vous avez, tous les ans, de venir ici, et puis également, je l'espère, ce plaisir que vous avez de vous rencontrer entre vous, c'est-à-dire cette convivialité qui fait le charme de la ville d'Arles.

Le charme de la ville d'Arles, il est aussi dans sa climatologie. On dit que la climatologie méditerranéenne se caractérise par sa variabilité. Je peux vous dire qu'il y a quelques jours il pleuvait ici à seaux, et quand je dis à seaux, ce sont vraiment des seaux qui nous tombaient sur la tête ! Cela va bien maintenant, on voit un petit peu de ciel bleu. J'espère que le mistral continuera de souffler et que nous n'aurons pas l'inconvénient de repartir avec nos bottes sur les digues pour essayer de boucher les brèches, vous abandonnant à vos travaux. Parce que vous savez, ici, il y a deux parties du territoire : une partie haute – c'est ici – qui ne risque rien dans les inondations, et une partie très basse, en Camargue, qui, elle, est rapidement sous les eaux quand on a des problèmes, et c'est d'ailleurs très impressionnant de voir, en cas d'inondation, une partie de la population qui vaque à ses occupations, tandis que l'autre partie est en train de se battre contre les éléments déchaînés.

De toute façon, cette année, j'espère que les rencontres vont se passer de façon tout à fait normale, c'est-à-dire que ce seront des rencontres extraordinaires, comme les autres années. La qualité des intervenants – la présence ici de M. Glissant en

est l'illustration – est un gage de leur réussite, et je souhaite sincèrement que nous puissions poursuivre dans de bonnes conditions à la fois le collège et ces rencontres, bien que ces quelques dernières années, je le sais, j'en ai discuté un petit peu avec le président à table, à midi, nous rencontrions tous des difficultés sur le plan économique – et je sais que, dans l'édition notamment, les affaires ont été très difficiles, que cela a nécessairement retenti sur votre activité. Eh bien, je souhaite que ces difficultés voient finalement leur fin apparaître et que nous puissions nous rencontrer sous des auspices économiques beaucoup plus favorables qu'actuellement.

Encore une fois, merci à tous d'être ici, à Arles. Bonnes rencontres, et bon séjour.

Applaudissements.

GIUSEPPE VITIELLO

Monsieur le président, monsieur le maire, mesdames, messieurs,

Je suis heureux d'être dans la ville si charmante d'Arles. Je suis aussi très honoré de participer aux Assises de la traduction littéraire d'Arles, qui sont devenues un rendez-vous incontournable pour tous ceux qui s'intéressent à la pratique croce e delizia, croix et délices, de la traduction. Lorsque j'ai commencé à m'occuper des questions du livre, les Assises de la traduction avaient déjà une réputation qui dépassait les frontières françaises.

Je voudrais vous adresser le salut du Conseil de l'Europe et vous parler du programme du Conseil en matière de traduction. Je ne saurais le faire sans rendre hommage à la mémoire de Jean Gattégno. Les personnes qui m'ont précédé ont déjà commencé sa commémoration et c'est en effet la prolonger que de parler du programme du Conseil en matière de traduction. Vous savez bien que le Conseil de l'Europe n'essaie pas de créer, à l'instar de l'Union européenne, un espace économique ou politique européen ; il entend créer un espace humain et social où les Droits de l'homme soient respectés, où les valeurs de la démocratie soient assurées, où la richesse culturelle de l'Europe et la multiplicité des langues soient valorisées.

Pour mener à bien nos programmes, il faut en même temps une grande vision, mais également beaucoup de sens pratique. Or il me semble que Jean Gattégno possédait ces caractéristiques au plus haut degré. C'était un homme visionnaire, qui a

su lancer une idée du livre et de la lecture qui a dépassé le cadre opérationnel, en franchissant les frontières françaises : en Espagne et au Portugal, on a également créé, à l'instar de la France, une direction du Livre et de la Lecture.

Mais en même temps, Jean Gattégno possédait beaucoup de réalisme, il connaissait les problèmes, il fréquentait les professionnels, il s'informait. C'est pour cela que ses actions ont été couronnées de succès.

Lorsqu'il avait été nommé directeur du Livre et de la Lecture, il avait mis en place tout un programme en faveur de l'édition, de la traduction et des bibliothèques, qui constitue encore aujourd'hui l'ossature des programmes de la direction du Livre et de la Lecture. En ce qui concerne l'édition, par exemple, Jean Gattégno était très conscient qu'elle est un fait culturel et économique, et que le livre, "produit pas comme les autres", est soumis aux lois de l'économie de marché. Voilà pourquoi il avait mis en place tout un système d'aides économiques à l'édition aussi bien qu'à la librairie.

En même temps, Jean Gattégno avait développé un programme en faveur des bibliothèques. Là encore, non seulement en mettant en œuvre des actions pour le développement de la lecture publique, mais aussi en créant un mécanisme administratif et financier de coopération entre l'Etat et les pouvoirs locaux. C'est une formule absolument extraordinaire, qui a été appliquée encore une fois – le directeur de l'Institut portugais aussi bien que le conseiller de la Culture portugais pourront vous le confirmer – au Portugal, avec également beaucoup de succès.

Jean Gattégno avait mis en place également tout un système d'aides à la traduction. En effet, il avait aussi essayé de rendre au traducteur sa dignité sociale et juridique.

Lorsqu'il est venu au Conseil de l'Europe, Jean Gattégno a essayé d'appliquer la même philosophie conceptuelle et opérationnelle au programme du Conseil de l'Europe. C'est une tâche immense. Il y a trente-deux pays membres du Conseil de l'Europe ; de plus, neuf autres pays ont signé la convention culturelle. Au total, cela fait quarante et un pays. Or nos moyens sont très limités, et il devient difficile de faire travailler quarante et un gouvernements à ce programme. Jean Gattégno avait donc eu l'idée de mettre à la disposition de la profession du livre des outils de connaissance et de formation. Il avait par conséquent pris immédiatement contact avec les professionnels de la traduction : les collègues de traducteurs et les associations de traducteurs européens.

Je voudrais à présent vous parler de ce qui s'est passé depuis un an, depuis décembre 1993 au Conseil de l'Europe.

En 1993, il y a eu un séminaire qui a arrêté une série de principes fondamentaux concernant le statut des traducteurs littéraires et leur formation professionnelle, en définissant un patrimoine littéraire et d'idées commun à l'Europe.

Une autre action, que nous menons en collaboration avec le Collège des traducteurs d'Arles et la Fédération des associations européennes des traducteurs littéraires, est de donner un instrument d'information à tous les traducteurs européens, qui concerne le lieu de résidence pour les traducteurs, les adresses de toutes les associations de traducteurs littéraires, de même que – et c'est un volet important – les aides à la traduction offertes par les gouvernements. Par ailleurs, une deuxième action concerne la mise à jour de dictionnaires bilingues ; c'est là une exigence très ressentie en Europe centrale et orientale. Car même si les dictionnaires existent dans ces pays, les systèmes éditoriaux en Europe de l'Est fonctionnaient selon des limites idéologiques. Ces dictionnaires ont donc besoin d'une sérieuse mise à jour ; nous allons favoriser des coproductions et des programmes de coopération avec les éditeurs des pays de l'Europe occidentale. Parallèlement, nous allons aussi relancer l'idée de Jean Gattégno sur le Fonds de la traduction, qui sera appelé Fonds du livre, car il ne suffit pas de traduire, il faut aussi publier. Nous espérons que ce projet sera approuvé par les autres gouvernements européens.

Voici pour ce qui concerne les actions, disons sectorielles. Mais le projet de Jean Gattégno était beaucoup plus ambitieux : il souhaitait que toute action décidée par le Conseil de l'Europe, suivant le principe des vases communicants, puisse propager ses effets dans tous les domaines du livre. Il espérait amorcer un mouvement vertueux qui rallierait les professionnels pour le même combat en faveur du livre et de la lecture. C'est dans cette perspective donc que le Conseil de l'Europe va organiser, au mois de février 1995, un séminaire de coopération entre les bibliothécaires, les éditeurs et les traducteurs, dont le titre est La Coopération dans la chaîne du livre.

C'est un peu ce concept que Jean Gattégno nous a laissé en héritage. Il nous a laissé un programme, mais aussi une vision, et l'espoir que le combat en faveur du livre soit développé en ralliant les professionnels et en resserrant les maillons de la chaîne du livre. Sur ce programme, à travers sa vision, pour ce combat, il nous invite encore à nous atteler.

Applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Monsieur le sénateur-maire, monsieur le chargé de mission, mesdames et messieurs, chers amis et chers collègues,

J'aimerais, moi aussi, avant toute chose, évoquer la mémoire de Jean Gattégno, à la fois en mon nom personnel et au nom de toute l'association ATLAS.

Tout le monde, et on vient de le rappeler, connaît l'ampleur de la tâche accomplie par celui qui fut, pendant près de dix ans, à la fois le directeur du Livre et de la Lecture, au ministère de la Culture, et le président du CNL.

Bien sûr, on pourrait établir un catalogue des mesures et des décisions prises par Jean Gattégno, ou appliquées sous sa direction, par exemple, le prix unique du livre, la mise en place des conseillers régionaux pour le livre et la lecture, la création des centres régionaux des lettres, dans le cadre de la décentralisation qu'évoquait M. le maire, le redéploiement des commissions du CNL, la création de la Maison des écrivains, à Paris, de la série "Belles Etrangères", de "la Fureur de lire", du Conseil supérieur des bibliothèques, etc.

Mais, je le sais, un catalogue, si long soit-il, ne peut jamais dire ce qu'a été la philosophie profonde d'une action, et je crois qu'on peut affirmer que l'action qu'a menée Jean Gattégno, pendant ces dix années, a changé quelque chose en profondeur pour le livre et la lecture dans notre pays, et il a continué son travail et son œuvre au Conseil de l'Europe. Cela, j'insiste, à une époque où le livre, c'est-à-dire la culture par le livre, est entrée en concurrence avec des moyens de diffusion et de communication d'une efficacité si redoutable qu'on en vient même parfois à s'interroger sur l'avenir du livre lui-même.

Le fait, à mes yeux essentiel, que Jean Gattégno était un homme du livre, de la culture du livre, explique en grande partie l'importance de son action. Toutes les mesures qu'il a pu prendre : administratives, techniques, financières, politiques, pendant ces dix années, en fait, ont été prises en fonction d'une conviction profonde et absolue que, je crois, nous partageons, et qui concerne l'importance primordiale et déterminante du livre dans une civilisation, et cette importance s'était même peut-être accrue à ses yeux, dans un monde où l'image justement était aussi présente.

Mais Jean Gattégno, je ne l'oublie pas, était aussi angliciste et traducteur et, pour nous, réunis aujourd'hui à Arles pour la onzième fois, je pense que continuer et développer cette manifestation est sans doute la plus belle façon que nous ayons de lui rendre hommage. Il a été, avec le maire d'Arles, un des deux décideurs, comme on dit, qui ont permis la création des

Assises, ainsi que celle du Collège international des traducteurs.

Je voudrais ajouter qu'un certain nombre de mesures, prises à la direction du Livre, et l'attention personnelle que Jean Gattégno accordait à la traduction littéraire ont joué un très grand rôle pour une meilleure reconnaissance de notre profession.

Jean Gattégno, vous le savez, avait gardé des liens très solides avec ATLAS et, l'an dernier encore, il était parmi nous, dans cette même salle, on l'a vu dans les jours suivants prendre la parole lors des tables rondes que nous avons organisées. Si vous le voulez bien, j'aimerais que, pendant ces trois jours, nous pensions à lui. Ce sera une façon de lui rendre hommage.

Pendant ces trois jours donc, nous allons beaucoup parler de traduction, avec des traducteurs, avec des écrivains, avec des cinéastes aussi, mais avant, je voudrais évoquer brièvement avec vous un des problèmes de la traduction dont on parle moins souvent que les autres : celui de la retraduction d'une œuvre.

Je l'évoque parce que je l'ai rencontré pour la première fois cette année, et j'ai pensé à ces œuvres, si souvent traduites dans l'histoire, que le nom du traducteur compte presque autant que celui de l'auteur. Et comme demain, nous allons parler de Shakespeare, j'ai trouvé que son œuvre la plus célèbre, et dans cette œuvre, le vers le plus célèbre pourraient me fournir quelques exemples. J'ai donc choisi la tirade d'Hamlet.

La première traduction d'*Hamlet* date de 1770, c'est-à-dire plus d'un siècle et demi après que l'œuvre fut écrite, et elle est due à un certain Jean-François Ducis, qui appartenait à l'Académie française, et qui déclare dans son avant-propos des choses assez étonnantes, puisqu'il commence par dire : "Je n'entends point l'anglais et j'ai osé faire paraître *Hamlet* sur la scène française. Tout le monde connaît le mérite du théâtre anglais de M. De La Place, c'est d'après cet ouvrage que j'ai entrepris de rendre une des plus singulières tragédies de Sakespeare" (sic, il a oublié de mettre un *h*).

Ma démonstration commence mal car M. Ducis, dans sa version d'*Hamlet*, a supprimé la tirade d'*Hamlet*. D'ailleurs, Hamlet et Ophélie ne meurent plus. Ce n'est pas tout à fait une traduction.

Donc, la première vraie traduction d'*Hamlet* date de 1776, elle est immédiatement postérieure et elle est signée Letourneur.

Pour voir comment ont pratiqué les traducteurs du passé, j'ai suivi, dans onze traductions, les ressemblances, les reprises ou les inventions du tout début de cette tirade. Les onze traducteurs, je vais vous en donner les noms, certains sont très célèbres, d'autres pas, sont : Letourneur, en 1776, Guizot en 1821, Dumas et Meurise en 1847, François-Victor Hugo, très célèbre, en 1865, Montégut en 1867, Ménard en 1886, Morand et Schwob en 1900, J.-H. Rosny en 1909, de Pourtalès en 1928, Derocquigny en 1936, et André Gide en 1946.

Je n'ai pas pris, comme vous l'avez remarqué, la traduction de Jean-Michel Déprats, parce que j'ai voulu le laisser libre de nous en parler lui-même, demain soir.

Le texte de Shakespeare dit ceci (je le rappelle pour mémoire, tout le monde le connaît, mais je veux qu'on puisse bien noter les petits détails). C'est au début de la tirade très célèbre d'Hamlet, dont j'ai fait une douzième traduction.

*Etre ou ne pas être : telle est la question
Est-il plus noble pour l'esprit d'endurer
Les coups et les flèches d'un injuste destin
Ou de prendre les armes contre une mer de tourments
Et, s'y opposant, y mettre fin.*

Le premier vers, qui est sans doute le plus célèbre de tous les vers du théâtre, qui semble pourtant fort simple, a fourni plusieurs possibilités de traduction. *To be or not to be* a été traduit dans les onze traductions que j'ai consultées, de deux façons différentes : "être ou ne pas être", ou encore "être ou n'être pas". C'est Guizot, en 1821, qui a introduit cette petite nuance de la négation, qui sera reprise très régulièrement à peu près une fois sur deux jusqu'au milieu du ^{xx}e siècle. Un seul traducteur, Derocquigny, en 1936, a innové. Au lieu de dire "être ou ne pas être", ou "être ou n'être pas", il a traduit "être ou bien n'être pas", mais sa traduction est en alexandrins et le "bien" ajoute un sixième pied à l'hémistiche.

That is the question a plus inspiré les traducteurs, puisqu'on trouve trois possibilités de traduction : "c'est là la question", "voilà la question", et "telle est la question". Ménard, en 1886, prend même tout le monde à contre-pied et écrit : "voilà tout le problème".

Un groupe du troisième vers et un autre du quatrième vers semblent avoir particulièrement inspiré les traducteurs.

Tout d'abord, les *Slings and arrows* (c'est-à-dire les projectiles lancés par une fronde et les flèches). Voici les traductions : "les traits poignants", "les coups de fronde et les flèches", "la fronde et les flèches", "les coups et les traits", "les coups de fronde et les traits", "la fronde et les flèches," "les traits", "les

coups et les revers”, qui est dû à André Gide. Je retrouve là une sorte de pulsion moraliste d’André Gide.

Le groupe du quatrième vers est : a sea of troubles, que j’ai traduit par : “une mer de tourments”.

Les onze traductions nous offrent onze versions différentes : “multitude de maux”, “océan de misères”, “mer orageuse”, “monde de douleurs”, “océan de maux”, “océan de peines”, “mer de chagrins”, “océan de soucis”, “mer d’ennuis”, “marée de douleur”, et l’inimitable “mer de douleurs” (qu’il faut comprendre, non pas *mater dolorosa*, mais *mare dolorosum*).

On pourrait continuer ainsi presque sur chaque mot ou chaque expression. Il semble que les traductions existantes, que le traducteur ne peut pas ignorer, pèsent d’un poids si lourd que l’aide qu’elles apportent ou qu’elles semblent apporter se transforme très vite en obstacle. C’est comme si chaque traducteur essayait, d’une part, de se rapprocher encore plus du texte de Shakespeare, mais, d’autre part, dans un mouvement très naturel, de se démarquer de ceux qui l’ont précédé. C’est sans doute là une des plus grandes difficultés de la retraduction, en tout cas, des textes très célèbres.

A cela, il faut ajouter que chaque époque lit une œuvre avec une sensibilité particulière. C’est surtout vrai pour Hamlet, depuis le rejet absolu de l’époque classique jusqu’à la conception moderne. Henri Fluchère écrit : “Il y a presque autant de *Hamlet* que de générations de critiques et d’acteurs.” J’ai envie d’ajouter : “Et de traducteurs.”

Voltaire, lui, n’a pas eu à se poser ce genre de problème, car il a été le premier à traduire, non pas la pièce, mais la tirade d’Hamlet. Il faut savoir qu’il appelait Shakespeare un Corneille anglais, ce qui, dans sa bouche, n’était pas du tout un compliment. Il a même dit d’*Hamlet* que “cette pièce était le fruit de l’imagination d’un sauvage ivre”.

Dans sa lettre sur la tragédie, où se trouve sa traduction de la tirade d’*Hamlet*, il prend la peine de prévenir son lecteur et il dit : “Faites grâce à la copie (c’est-à-dire à la traduction) en faveur de l’original et souvenez-vous toujours, quand vous voyez une traduction, que vous ne voyez qu’une faible estampe d’un beau tableau.”

Avant de lire la tirade traduite par Voltaire, je vais rappeler le texte de Shakespeare, et vous allez voir que c’est absolument nécessaire, car vous risquez de vous perdre.

*Etre ou ne pas être, telle est la question
Est-il plus noble pour l’esprit d’endurer
Les coups et les flèches d’un injuste destin
Ou de prendre les armes contre une mer de tourments
Et, s’y opposant, y mettre fin.*

Voici le texte de Voltaire :

*Demeure, il faut choisir et passer à l'instant
De la vie au trépas et de l'être au néant
Dieux justes, s'il en est, éclairez mon courage
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage
Supporter ou finir mon malheur et mon sort ?
Qui suis-je ? Qui m'arrête ? Et qu'est-ce que la mort ?
C'est la fin de nos maux. C'est mon unique asile.
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille
On s'endort et tout meurt.*

Voltaire n'aimait pas du tout la métaphysique. Malgré les apparences, il s'agit bien du même texte.

Et Voltaire dit en conclusion, il parle d'ailleurs à son correspondant : "Ne croyez pas que j'aie rendu ici l'anglais mot pour mot : malheur aux faiseurs de traductions littérales qui, en traduisant chaque parole, énervent le sens. C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue et que l'esprit vivifie."

Et pour se faire mieux comprendre, Voltaire donne aussi une traduction mot à mot, dans laquelle on s'aperçoit qu'il traduit *slings and arrows* par "les piqûres et les flèches", et les anglicistes auront compris qu'il confond *slings* et *stings*. J'en ai conclu que, même quand il essayait de traduire, comme M. Ducis, Voltaire n'entendait pas bien l'anglais !

Ce n'est sans doute pas un hasard si cette pièce, et cette tirade en particulier, et cette interrogation fondamentale, posent tant de questions, j'allais dire tant de problèmes aux traducteurs, ainsi qu'aux comédiens et aux metteurs en scène. Une des raisons, c'est que, plus que tout autre, ce texte résume l'angoisse profonde de la Renaissance et ouvre la porte à la modernité.

Y a-t-il très loin entre cette interrogation d'*Hamlet* et l'affirmation de trente ans seulement postérieure de Descartes : "Je pense, donc je suis" ? C'est un peu comme si, soudain, l'humanité avait abandonné l'hésitation d'*Hamlet* pour choisir d'une façon définitive. Et pour parler de modernité, Henri Fluchère disait d'*Hamlet* : "C'est une pièce curieuse où le héros ne se sent pas plus à son aise à la cour d'Elseneur que d'«étranger» de Camus dans son box de cour d'assises."

Et j'ai envie de citer à nouveau les deux premiers vers de la traduction de Voltaire :

*Demeure, il faut choisir et passer à l'instant
De la vie au trépas et de l'être au néant.*

Je crois que si je devais traduire ce *to be or not to be*, je choiserais peut-être : "l'être et le néant : telle est la question", et j'aurais pour cela l'exemple de Voltaire.

C'est tout cet ensemble et toute cette réflexion que le traducteur doit avoir présents à l'esprit quand il entame la retraduction d'une œuvre comme *Hamlet*. C'est dire la difficulté de la tâche, et on doit imaginer aussi que la propre réflexion du traducteur sur sa vie personnelle l'a préparé à ce travail. C'est vraiment un dur métier que le métier de traducteur !

Avant de conclure, j'aimerais, comme de coutume, et avec le même plaisir, remercier un certain nombre de personnes et d'institutions, sans qui les Assises n'existeraient pas.

Bien sûr, pour commencer, la ville d'Arles, c'est-à-dire son maire, Jean-Pierre Camoin, sans oublier tout le personnel municipal, l'office du tourisme, avec une mention particulière pour Dominique Pralong qui, à la mairie, fournit un très gros travail.

Je tiens à remercier la direction du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture et de la Francophonie, ainsi que le CNL, le conseil général des Bouches-du-Rhône et le conseil régional de la région PACA, le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Coopération, la direction régionale des Affaires culturelles.

Je n'oublierai pas nos amis éditeurs Gallimard, Albin Michel, et bien sûr, Actes Sud et Hubert Nyssen, qui est parmi nous.

Cette année, j'aimerais remercier particulièrement la Fondation Calouste-Gulbenkian, c'est-à-dire Mme Belchior, directrice de l'Institut portugais, et M. Prado Coelho, conseiller culturel à l'ambassade du Portugal, qui nous font l'amitié d'être parmi nous.

J'aimerais aussi remercier, en insistant beaucoup sur ce point, la fondation Rhône-Poulenc et son président, le Dr Yves Champey, pour avoir aidé ATLAS au titre du mécénat d'entreprise. Nous souhaitons évidemment que cet exemple soit suivi.

Je tiens à remercier trois personnes, et je le fais avec une certaine solennité parce que leur compétence et leur dévouement, ainsi que leur amitié, nous sont très précieux. Il s'agit de Jacques Thiériot, qui dirige le Collège des traducteurs, de son assistante Christine Janssens, et à Paris, de Claude Brunet-Moret.

Je tiens aussi à saluer chaleureusement la Société des gens de lettres, en la personne de Marie-France Briselance, ainsi que Mme Julia Tardy-Marcus, venues remettre les prix Halpérine-Kaminsky et Nelly-Sachs.

Enfin, je veux remercier, au nom de tous les membres d'ATLAS et de tous les traducteurs, les intervenants qui, pendant trois jours, vont animer les tables rondes et les ateliers, et je

n'oublie pas nos amis écrivains venus parfois de très loin pour parler avec nous.

Un dernier point qui est une information : le Parlement international des écrivains, qui s'est réuni la semaine dernière à Strasbourg, a créé des "villes refuges" pour accueillir les écrivains en danger dans leur pays. Lors de la réunion précédente du Parlement à Lisbonne, j'ai proposé que, dans ce cadre, le Collège international des traducteurs d'ATLAS soit un "lieu refuge" pour les traducteurs en danger dans leur propre pays. Avec Jacques Thiériot, nous allons proposer que cette initiative soit reprise par les autres collèges de traducteurs d'Europe.

Et puisque je viens de parler du Parlement international des écrivains, dont le président est Salman Rushdie, je tiens à dire le plaisir que nous avons d'accueillir Edouard Glissant, qui en est le vice-président.

Edouard Glissant, avec les écrivains de Martinique, de Guadeloupe et d'Haïti, qui représentent une dimension très riche et très importante de la littérature française, vous êtes porteur d'une histoire et d'un imaginaire très particuliers. Le déplacement et le métissage sont à la base de votre expérience historique et culturelle. Le lyrisme et la poésie, qui semblent intimider les écrivains de métropole, et qui animent votre œuvre, sont les échos profonds de cette expérience particulière.

Comment la traduction, qui est aussi, à sa façon, une expérience de déplacement et de métissage, ne vous aurait-elle pas intéressé ? J'ajouterai que vos engagements personnels dans l'histoire de ce siècle, qui ont toujours accompagné votre travail d'écrivain, vous ont acquis notre respect.

Je vous cède la parole.

Applaudissements.

TRADUIRE : RELIRE, RELIER

Conférence inaugurale d'Edouard Glissant

Monsieur le maire, monsieur le président, mesdames, messieurs,

Ne souriez pas si je vous dis que je suis pris de quelque mal-être, en ce moment où l'écrivain que je suis ose prendre la parole pour délirer un peu sur la traduction, devant une assemblée où il y a tant de traducteurs compétents, performants, mais aussi pointilleux et minutieux, et j'ai essayé de combattre ce mal-être, que je pressentais, bien sûr, en réduisant mon discours – moins on en dit, mieux cela vaut – mais aussi en le frappant de quelques formules d'opacité – vous connaissez mon penchant pour cette vertu de la littérature – et je vous prie de ne pas être trop, ou de n'être pas trop, interdits devant ces quelques propositions.

Les observations que je voudrais vous présenter à propos de l'art de la traduction s'articulent toutes autour de cet axiome, car c'en est véritablement un, qui régit, à mon sens, la production littéraire contemporaine. Nous n'écrivons plus aujourd'hui de manière monolingue, mais au contraire en présence de toutes les langues du monde.

La mondialisation de la littérature fait que nous n'avons pas besoin de connaître une langue pour nous situer dans le climat ou au moins la coloration qu'elle autorise et, plus généralement, que nous ne concevons pas une langue, seulement la langue que nous écrivons, mais le rapport qu'entretiennent toutes les langues du monde, dominantes ou menacées, généralisées ou enfermées dans leur seule aire de distribution, orale ou écrite, entre elles.

On s'apercevra peut-être que cette présence, démultipliée, détermine, non pas seulement des répercussions d'influence entre les langues elles-mêmes, dans les lieux de créolisation où elles se rencontrent par exemple, mais une nouvelle manière pour chacun d'utiliser la langue qui lui est donnée, une

manière ouverte, et qui permettra peut-être de toucher d'autres langues par le moyen, ou le détour, de ce que j'appelle un langage.

Un langage, c'est la manifestation de notre rapport à la langue, de notre attitude par rapport aux mots, de confiance ou de réserve, de production ou de silence, d'ouverture au monde ou de solitude, d'abandon aux techniques de l'oralité ou de resserrement autour des exigences séculaires de l'écriture, ou de symbiose entre ces deux dimensions.

Un langage est ainsi apparu, tramant à travers les langues, dans l'univers de la Caraïbe d'où je suis, peut-être de l'Amérique du Sud.

Alejo Carpentier me disait, quelque temps avant sa mort : "Nous autres, Caraïbéens, tu as raison de le souligner, nous écrivons en trois ou quatre langues différentes, mais nous avons le même langage."

L'art du conteur créole, fait de dérive en même temps que d'accumulation, cette façon baroque de la phrase et de la période, ces distorsions du discours où ce qui est inséré fonctionne comme une respiration naturelle, et les circularités du récit, et l'inlassable répétition du motif, tout cela converge de vrai en un langage qui court à travers les langues de la Caraïbe, anglaise, créole, espagnole ou française.

Et voyez le merveilleux, c'est que cette exploration d'un langage, par-delà les diverses langues utilisées et au-delà, ne pervertit en rien aucune d'elles et ajoute à chacune, les convoquant toutes en un point focal, un lieu de mystère ou de magie où, se rencontrant, elles se comprennent enfin.

Ce que toute traduction suggère désormais en son principe, par le passage même qu'elle fraie d'une langue à l'autre, c'est la virtualité de toutes les langues du monde. Et la traduction, pour cette même raison, est le signe et l'évidence que nous avons à concevoir, dans notre imaginaire, cette totalité des langues.

De même que l'écrivain réalise la totalité par la seule pratique de la langue d'expression, de même, le traducteur la manifeste par le passage d'une langue à une autre, confronté qu'il est à l'unicité de chacune de ces langues.

Mais tout comme, dans notre chaos-monde, on ne sauvera aucune langue du monde en laissant périr les autres, ainsi le traducteur, à mon sens, ne saurait-il établir une relation entre ces deux systèmes d'unicité, entre deux langues, sinon en présence désormais de toutes les autres, puissantes dans son imaginaire, quand même il n'en connaîtrait aucune.

Qu'est-ce à dire, sinon que la traduction invente un langage nécessaire, d'une langue à l'autre, commun aux deux, mais en quelque sorte imprévisible par rapport à chacune d'elles ?

Dans ce sens, la traduction est une véritable opération de créolisation, désormais une pratique nouvelle et imparable du précieux métissage culturel.

Art de l'imaginaire aspirant à la totalité-monde, art du croisement des métissages, art du vertige et de la salutaire errance, la traduction s'inscrit ainsi, et de plus en plus, dans la multiplicité même de notre monde.

Un signe en est le développement des traductions collectives, et presque des écoles de traduction, qui signifient la quête groupée de ces langages nouveaux, lesquels jettent des ponts et invitent à les passer ensemble.

Comme toute créolisation, la traduction met en parallèle et en symbiose deux réalités le plus souvent hétérogènes : la langue du texte originel et la langue du texte final. Mais le résultat ainsi obtenu ne se confond pas à la seule économie de cette seconde langue. Ce résultat est un langage de relation et, comme dans toute créolisation, une résultante imprévisible qui ajoute à l'une et l'autre langue.

J'ajoute que de nouveaux défis s'ouvrent, venant grossir le lot des tourments du traducteur, et qui concernent les langues qui, jusqu'ici, ont été maintenues tassées sur la face cachée de la terre, et qui font irruption désormais sur la grande scène du monde, langues orales qui confrontent tant de problèmes de fixation et de transcription. Les laisserons-nous s'étioler, les langues créoles, dont l'étude et la pratique éclairent tant sur la naissance des langues, langues créoles que nous pouvons dire composites, c'est-à-dire réellement langues et langages à la fois ?

Ce que le processus de traduction évoque ainsi, c'est le chatouement du multilinguisme, qui n'est pas la simple connaissance de deux ou plusieurs langues, mais le renforcement en chacun de l'imaginaire des langues.

Ce multilinguisme nous fait peur, nous ne sommes pas armés pour, nous n'y appliquons qu'une faible partie des capacités de notre cerveau, nous n'y laissons pas fluer nos poétiques. Mais déjà nos enfants, quand ils sont placés en situation propice, communautés linguistiques de rue dans les villes des pays du Sud, microclimats culturels où des cultures et des langues se rencontrent, y avancent avec une certitude, une audace, une tranquillité qui nous stupéfient.

Le choc des langues, ainsi pratiqué par des locuteurs placés en situation de conflit, d'attraction, ou de dépassement, s'apparente aux fulgurations de la langue rimbaldienne et, loin d'attenter aux langues dont il s'agit, les enrichit.

Je vois la traduction comme une création autonome dans ce contexte, non pas seulement un art de la translation particulière, mais un art de la relation globale, bientôt aussi nécessaire dans

son parcours entre les langues que l'est la poésie ou l'art du récit dans l'exercice de chaque langue particulière.

Je dois répéter ici ce que j'ai déjà énoncé dans d'autres circonstances, car cela me paraît utile.

Dans notre panorama culturel, dans notre difficile exercice de la totalité-monde, il apparaît de plus en plus que nous devons renoncer aux pensées de système qui ont si bellement, mais si cruellement aussi, régi les histoires du monde, pensées que je dis continentales, pour leur poids, leur puissance, leurs possibilités de contrainte.

J'y oppose ce que j'appelle des pensées archipéliques, pensées fragiles certes, toujours menacées, mais accordées à l'infinie variété contradictoire de notre univers, pensées de l'errance où l'imaginaire rencontre le notionnel, pensées de la trace, et non pas de la route toute faite.

Or, j'observe que, de nos jours, à leur tour, les continents s'archipélisent. L'Europe, par exemple, s'archipélise, et ses régions se traduisent l'une à l'autre et l'une en l'autre. Dans les réunions internationales sur les langues auxquelles j'ai participé, en particulier, les réunions sur les langues régionales dans l'espace français, j'ai été frappé d'un phénomène tout à fait nouveau, c'est que ces langues : le breton, le catalan, le basque, l'alsacien, le créole, le provençal, pour une des premières fois à mon observation, non seulement, sont soucieuses de s'affirmer, mais sont soucieuses de se relier l'une à l'autre, d'ouvrir une solidarité, de se transformer en îles, mais non plus en îles isolées, en îles qui, ouvrant l'une sur l'autre, tendent à constituer un archipel. Les continents s'archipélisent.

La traduction est une des espèces parmi les plus importantes de cette nouvelle pensée archipélique.

Art de la fugue, d'une langue à l'autre, sans que la première s'efface tout à fait, et sans que la seconde renonce à se présenter. Mais aussi, art de la fugue, parce que chaque traduction, aujourd'hui, accompagne le réseau de toutes les traductions possibles, de toute langue en toute langue. Avec toute langue qui disparaît, disparaît certes une part de l'imaginaire humain. Avec toute langue qui est traduite s'enrichit cet imaginaire, de manière errante et fixe en même temps.

L'errance, c'est pour le poétique, et la fixité, c'est pour la technique du traducteur.

La traduction est fugue, c'est-à-dire si bellement, renoncement.

Ce qu'il faut peut-être le plus deviner dans l'acte de traduire, c'est la beauté de ce renoncement. Il est vrai que le poème, traduit dans une autre langue, laisse échapper de son rythme, de ses assonances, du hasard qui est à la fois l'accident et la permanence de l'écriture.

Mais il faut peut-être y consentir. Consentir à ce renoncement. Car je dirai que le renoncement est, dans la totalité-monde, la part de soi qu'on abandonne, en toute poétique, à l'Autre.

Je dirai que ce renoncement, quand il est étayé de raisons et d'inventions suffisantes, quand il débouche sur ce langage de partage dont j'ai parlé, est la pensée même de l'effleurement, la pensée archipélique par quoi nous recomposons et partageons les paysages du monde, pensée qui, contre toutes les pensées de système, nous enseigne l'incertain, le menacé, mais aussi la lumineuse intuition poétique, qui fixe si bien ces objets où nous avançons désormais.

La traduction, art de l'effleurement et de l'approche, est bien une pratique de la trace.

Contre l'absolue limitation de l'Être, l'art de la traduction concourt à amasser l'étendue de tous les étants du monde. Tracer dans les langues, c'est tracer dans l'imprévisible de notre désormais commune condition.

Aussi bien, la traduction, si elle porte à de généreux renoncements, connaît et éprouve d'autres possibles.

Elle permet de relire le texte, à la lumière de cette commune condition que j'ai dite, et que nous partageons. En ce sens, traduire, c'est précipiter un texte donné dans le tourbillon et l'errance de notre quête de la totalité-monde. C'est donc, aujourd'hui, relire ce texte, sans le rogner ni l'offusquer. C'est le lancer dans la relation globale. C'est aussi prévoir ou présenter, ou au moins proposer, la place d'une autre langue, celle en quoi le texte original se transmue, dans cette relation.

Traduire, c'est en même temps relire et relier, mettre en dire et mettre en relation.

La fonction inventive et créatrice, créatrice de langage dans la langue, fait, à mon avis, que la traduction se multipliera de plus en plus comme un genre littéraire. C'est aux traducteurs eux-mêmes d'en trouver les repères fixes et non systématiques.

Vifs applaudissements.

LA TRADUCTION DES AUTEURS
DE LANGUE PORTUGAISE DANS LE MONDE

*Table ronde animée par Michelle Giudicelli avec Claire Cayron,
Michel Laban, Alice Raillard, Jacques Thiériot*

*Et avec la participation des écrivains : Mia Couto (Mozambique)
et Maria Gabriela Llansol (Portugal)*

MICHELLE GIUDICELLI

La table ronde est consacrée à la lusophonie. La date ne pouvait pas être mieux choisie car, cette année, comme vous le savez, Lisbonne était la capitale européenne de la Culture et, comme vous ne le savez peut-être pas, le 29 novembre prochain, les chefs d'Etat des sept pays lusophones vont fonder la Communauté des pays de langue portugaise, c'est-à-dire de la lusophonie, et établir une coopération politique, diplomatique, économique, technique et bien entendu culturelle. Cela devait se faire à Luanda en juin, ce qui n'a malheureusement pas été possible à cause de la guerre. Les nouvelles depuis sont beaucoup plus optimistes puisqu'un traité de paix a été signé en Angola et que les élections au Mozambique donnent également de nouveaux espoirs pour l'ensemble de la lusophonie.

Sur le plan culturel il existe depuis très longtemps des liens entre les écrivains des trois continents, des échanges fructueux entre des auteurs ayant en commun une langue qui est la même tout en étant une autre dans les diverses aires culturelles. Il y a effectivement une grande diversité culturelle au Portugal, en Afrique et au Brésil, qui se reflète bien sûr dans l'expression, et nous aurons l'occasion de le voir tout à l'heure. Les traducteurs en témoigneront et témoigneront aussi de la richesse et de l'originalité des textes qu'ils font connaître au public français.

Depuis plusieurs années, ces textes traduits en français du portugais sont de plus en plus nombreux. Cela est dû à l'initiative d'éditeurs, de revues, de libraires. Evidemment, le grand public connaît surtout Fernando Pessoa et Jorge Amado, mais je crois que de plus en plus des auteurs portugais et brésiliens attirent l'attention, sont connus d'un nombreux public et, bientôt, ils seront suivis d'auteurs africains qui commencent, eux aussi, à paraître aux vitrines des librairies et sont appréciés de ceux qui les lisent.

J'ai dit tout à l'heure que l'initiative de la publication de ces textes français venait des éditeurs ou des directeurs de revues, mais il est évident que le principal mérite revient aux traducteurs sans qui ces ouvrages n'existeraient pas. Aujourd'hui, nous avons le plaisir d'accueillir quatre d'entre eux qui nous diront leur expérience dans des domaines très différents ; ils devaient être cinq ; malheureusement Maryvonne Lapouge-Pettorelli n'a pas pu venir. Nous le regrettons à plusieurs titres, d'une part parce qu'elle est malade, d'autre part parce qu'elle avait beaucoup de choses à nous dire sur sa façon de travailler, car elle a traduit des auteurs extrêmement différents les uns des autres. Elle a traduit surtout des auteurs brésiliens, mais, par exemple, la langue de Machado de Assis, qui est un auteur du XIX^e, est tout à fait différente de celle d'écrivains de notre siècle, comme Mario de Andrade, dont Jacques Thiériot nous parlera peut-être tout à l'heure puisqu'il a eu l'occasion, lui aussi, de le traduire, ou Guimarães Rosa, qui a fait des émules en Afrique – ce que nous diront sans doute Michel Laban et Mia Couto. Par ailleurs Maryvonne Lapouge-Pettorelli, récemment, s'est aventurée sur des terres plus inconnues d'elle, dans un autre espace culturel qui est justement celui de l'Afrique en traduisant Mia Couto, dont un roman vient de sortir en librairie, qui nous entretiendra sans doute des rapports qu'il a eus avec sa traductrice.

Comme Maryvonne Lapouge-Pettorelli, d'autres traducteurs ont eu à adapter leur plume ou leur ordinateur à des styles très différents. C'est le cas par exemple de Claire Cayron qui a été très longtemps fidèle à un seul auteur, Miguel Torga, mais n'est plus une traductrice tout à fait fidèle puisqu'elle a fait des incursions dans un autre siècle portugais en traduisant un grand historien portugais, qui est aussi un grand écrivain, Oliveira Martins, et qu'elle s'est lancée sur les traces des découvreurs, puisqu'elle explore maintenant la littérature brésilienne, une expérience dont elle va nous parler tout de suite. En effet, s'il y a beaucoup de différences entre les ouvrages du même auteur, le saut d'un continent à l'autre est encore beaucoup plus important.

Je donne donc pour commencer la parole à Claire Cayron.

CLAIRE CAYRON

D'abord, quelques souvenirs pour ne pas dire quelques saudades.

Le hasard fait qu'il y a juste dix ans – c'est en effet le dixième anniversaire d'ATLAS (1984-1994) – pour la journée d'ouverture des Premières Assises, je me trouvais exactement à la même place géographique et de parole.

Je suis bien aise de *nous* retrouver, et de remercier les actuels organisateurs pour leur invitation.

Mais je ne peux manquer d'évoquer la présence absente de deux des premiers maîtres d'œuvre de ces Assises, qui étaient pour moi deux amies très chères : je salue la mémoire de Laure Bataillon et de Françoise Campo.

Je voudrais aussi envoyer un message amical à deux des auteurs que je traduis, lesquels auraient dû être présents aujourd'hui : Sophia de Mello Breyner, malencontreusement empêchée. Et surtout Caio Fernando Abreu, qu'une nouvelle étape de l'implacable maladie nommée sida a ramené d'urgence au Brésil le 21 octobre dernier. Par la pensée, je sais qu'il est avec nous.

Je suivrai maintenant le volet en trois points proposé par notre animatrice.

Sur le premier point : Comment ai-je été amenée à traduire du portugais et, particulièrement l'œuvre de Miguel Torga ? Je l'ai dit et écrit tant de fois, et ici même en 1984, que je me bornerai à résumer.

Le portugais (la langue) m'a séduite dans les années cinquante, à l'université presque par hasard. Mais – filons la métaphore – je l'ai aimé au point de plaquer pour lui l'espagnol. La connaissance du Portugal a renforcé cette passion. Qui reste cependant une passion "lusophonique", inspirant mes choix dans la littérature portugaise mais aussi, depuis quelques années, dans la brésilienne et, si l'occasion s'en présentait, dans l'aire du portugais d'Afrique et, pourquoi pas, du côté de cette autre voie (ou voix) du portugais qu'est le galicien.

Pourquoi l'œuvre de Miguel Torga ? Parce qu'au moment de mes premiers contacts avec la langue et la littérature portugaises, dans les années cinquante, c'est celle qui m'a interloquée par sa force, et sa singularité. Vingt ans plus tard, lorsque j'ai voulu devenir traductrice, c'est à cet auteur que j'ai pensé, sans me préoccuper d'en chercher un autre : il est des œuvres qui sont modernes pour la modernité et d'autres qui sont modernes pour l'éternité. C'est le cas de celle de Torga. En 1973 donc, j'ai écrit simplement à Torga en lui expliquant mes convictions sur le sujet de la traduction littéraire et en lui proposant mes services de traductrice. (Le pli était pris : pour les autres auteurs, comme pour Torga, c'est toujours de moi qu'est venue l'initiative de traduction. J'aime découvrir et faire découvrir.)

Avec l'autorisation de Torga bientôt reçue, je me suis mise au travail préparatoire, celui qui résout dès le départ bien des

problèmes. Je veux parler de la connaissance intégrale de l'œuvre qui permet de relier les parties au tout, de se familiariser aussi avec l'univers littéral de l'auteur.

Mais il faut aussi compter avec son univers référentiel. Je ne crois pas possible de bien traduire l'œuvre si profondément enracinée de Torga sans avoir une très bonne connaissance de l'histoire et de la géographie du Portugal, de sa littérature et plus généralement de sa culture. Et sans avoir une très grande familiarité avec ses lieux et sa communauté d'origine, ce que j'ai entrepris dès que le Portugal est redevenu fréquentable, en 1975, munie des clés que l'auteur m'a généreusement offertes. Je conserve précieusement un itinéraire dessiné de sa main, dans les limites de son territoire sacré.

L'édition de mes traductions de Torga a commencé en 1982 ; il y a actuellement onze titres disponibles en français, qui représentent vingt-six volumes de l'édition portugaise, soit la plus grande partie de l'œuvre en prose. Je travaille à en ajouter quatre pour 1996 ou 1997.

Ce faisant, pendant presque quinze ans, pour les "vieux" et les "vieilles" d'ATLAS, j'ai été "la femme – un peu maniaque – d'un seul homme", d'un seul auteur. Je l'avoue, lorsque je me suis lancée dans la traduction de Torga je ne pensais pas avoir le temps de m'intéresser à un autre. Et pourtant cela s'est produit. D'abord, pour l'apprentissage de l'une de mes filles nous avons traduit ensemble deux recueils de nouvelles de Sophia de Mello Breyner. Puis une autre œuvre est venue à moi sans que je la cherche : celle du Brésilien Harry Laus que j'ai traduite à partir de 1987, avec une provisoire interruption du projet, par la mort de l'auteur en 1992. Puis je me suis chargée de l'Histoire du Portugal d'Oliveira Martins, un texte du XIX^e siècle posant, par nature, tous les problèmes que je vous laisserai imaginer ou dont nous pouvons débattre.

Enfin j'ai découvert Caio Fernando Abreu.

Comme toutes les découvertes en littérature, celle-ci a eu lieu en lisant. En 1988, dans la caisse de livres que j'ai rapportés du Brésil pour y découvrir quelque chose, il y avait *Les dragons ne connaissent pas le paradis* de Caio Fernando Abreu. Et me voilà de nouveau interloquée ! Ses autres ouvrages ayant confirmé ma première impression, j'ai alors écrit à l'auteur à São Paulo, dans les mêmes termes que pour Torga, puis avec son accord – et la bénédiction de son agent... j'ai cherché un éditeur. Quelque temps avant, les

éditions Complexe qui préparaient leur collection “L’Heure furtive” m’avaient demandé des propositions. J’ai proposé Abreu. Sitôt lu, sitôt conclu, etc.

Voilà pour le “comment j’ai été amenée à”... devenir polygame.

Sur le deuxième point de mon volet : les problèmes rencontrés au passage entre des textes de nature et d’origine différentes.

Je dois dire que la traduction de l’œuvre de Torga entraîne à l’agilité, puisqu’il a touché à tous les genres, en renouvelant d’ailleurs nombre d’entre eux. A chaque type d’ouvrage j’ai dû prendre en compte l’unité certes – c’est ce qui m’intéresse dans la traduction d’une œuvre –, mais aussi la diversité, sans *a priori*, ni sentiment d’habitude. Comme si c’était la première fois.

La traduction de Harry Laus, brésilien, ne m’a pas posé de problèmes majeurs. Sa langue, du fait de la génération à laquelle il appartient (il aurait soixante-douze ans aujourd’hui) et de sa formation, ne présente pas de considérables différences avec le portugais du Portugal. Juste des problèmes de vocabulaire, souvent d’origine tupie, désignant des réalités locales (la faune, la flore, la cuisine, etc.), avec lesquels je m’étais déjà familiarisée en traduisant le deuxième jour de la *Création du monde* de Torga, situé au Brésil.

Mais, en arrivant à Caio Fernando Abreu, j’ai dû beaucoup apprendre. J’ai choisi de traduire cette œuvre par désir de confronter ma capacité de reproduire une voix – c’est mon objectif principal dans la traduction, j’insiste – à une autre voix, bien différente de celle que je fréquentais depuis vingt ans. J’ai été servie !

Caio Fernando Abreu est quadragénaire. Comme chez la plupart des écrivains brésiliens de cette génération, la langue portugaise est devenue le “portugais (Brésil)” comme le disent les premières de couverture ; avec non plus seulement un vocabulaire spécifique mais une syntaxe propre. Il faut l’apprendre.

Caio est d’origine *gaúcha*, né à Pôrto Alegre, Rio Grande do Sul, l’Etat mitoyen de l’Argentine et de l’Uruguay. C’est peut-être la seule ressemblance avec Torga, lui aussi un homme de frontière. Il y a dans certains ouvrages de Caio – par exemple le roman *Limite branco* qui fait partie de mon programme – des

traces de *portuñol*, un dialecte mêlant le portugais et l'espagnol. Cela aussi s'apprend.

Depuis un quart de siècle Caio est *paulista* c'est-à-dire habitant (parmi quelque dix-huit millions) de São Paulo. Son univers est donc presque exclusivement "mégaurbain". Pour moi, c'était passer de la montagne (de Torga) à Metropolis !

Caio est nourri d'underground, de musique et de cinéma, d'expériences des limites : il s'est donné pour projet d'être, je le cite, "le biographe des émotions de son temps". Ceci amène dans son écriture une accélération, un halètement, une violence, qui n'ont rien à voir avec le pas du montagnard Torga, régulier, bien posé, rude mais jamais violent. C'est réellement une "autre voix". (L'un de ses recueils de nouvelles porte opportunément ce titre.)

Enfin, sur le troisième point de mon volet : en recourant à quels "informateurs" ai-je résolu mes difficultés ?

En recourant aux auteurs eux-mêmes bien sûr, qui sont notre confort à tous, lorsqu'ils sont vivants. Mais je préfère, toujours, essayer de m'aider moi-même, et plutôt vérifier que demander. Dans l'ensemble, je questionne peu, et seulement pour des difficultés de sens. Pour les autres, de traduction proprement dite, la règle torguienne me convient parfaitement : "J'ai pris mes risques, me dit-il, prenez les vôtres !" Chacun son territoire et sa compétence.

– Pour l'œuvre de Torga, je le rappelle, j'ai résolu maintes difficultés de compréhension au sens large, en m'appuyant sur vingt ans de séjours réguliers dans le Trás-os-Montes, et mes propres origines terriennes. Mes grands-parents lozériens n'auraient pas été dépayés à São Martinho de Anta.

– Pour l'œuvre de Caio, j'ai consulté quelques comparses français, familiers des milieux fréquentés et écrits par lui. Des lexiques vivants, en quelque sorte, pour m'initier, ou me confirmer que j'étais bien dans le ton et le vocabulaire adéquats. Une seule erreur, de terminologie, m'a été signalée jusqu'à présent, dans *Qu'est devenue Dulce Vega ?*. Vous me pardonnerez de ne pas vous en faire profiter parce que, hors de son contexte, le propos passerait pour pornographique.

– Enfin, dans tous les cas, je trouve une aide très forte dans la pratique de la lecture à haute voix du texte original. Elle élucide, par l'accent qu'elle met sur les choix sonores et rythmiques de l'auteur. Le ton, en portugais d'ici ou d'ailleurs, c'est ainsi que je le trouve.

Et voilà ! très rapidement énumérées, les procédures par lesquelles, tous ici probablement, devenons polyinstrumentistes, en vocalisant sur plusieurs registres.

Avec tout ce qui fait la difficulté de la traduction, mais aussi son plaisir

Et ce sera le mot de ma fin.

Applaudissements.

MICHELLE GIUDICELLI

Merci, Claire Cayron. Je crois que tout le monde a été très sensible au mot *plaisir* parce que effectivement on ne peut pas traduire sans plaisir. Nous aurons sans doute l'occasion de revenir tout à l'heure sur certaines particularités de ce que vous avez dit en ce qui concerne les différences de ton entre les différents auteurs traduits.

Mais à présent la parole est à Alice Raillard qui a connu le chemin inverse de Claire Cayron. Elle a été fidèle pendant très longtemps, je ne dirai pas à un seul homme, mais à un pays, à un continent, le Brésil, et c'est très récemment qu'elle a commencé à traduire une romancière portugaise, Maria Gabriela Llansol, qui est d'ailleurs parmi nous et avec laquelle elle dialoguera tout à l'heure. J'aimerais qu'elle nous dise quelles ont été ses découvertes et ses vocalises différentes.

ALICE RAILLARD

C'est redoutable de prendre la parole après Claire Cayron, je n'ai pas sa rigueur. Je n'ai pu d'ailleurs que réunir quelques notes sur mon "parcours", puisque c'est le thème de cette table ronde, vous voudrez bien m'en excuser. Je me bornerai donc à évoquer rapidement mon travail avec quelques-uns des écrivains que j'ai traduits mais surtout je dirai ce qui m'est advenu, c'est-à-dire la rencontre d'un texte, d'une écriture qui est celle de Maria Gabriela Llansol, qui m'a précipitée dans un territoire qui n'était absolument pas le mien, qui m'était complètement étranger, qui est le Portugal, alors que mon domaine, c'est essentiellement le Brésil et je pensais qu'il le resterait toute ma vie. Le Brésil, pourquoi ? Parce qu'à mon sens il est important dans la traduction – pour moi c'était essentiel – qu'existe un rapport affectif avec une langue, un rapport qui repose sur quelque chose de vécu : pour moi, le brésilien est une langue avec laquelle j'ai vécu, dans laquelle j'ai eu des amitiés avec des gens, j'ai aimé un pays, j'ai de nombreuses expériences. C'est un pays auquel je reste extrêmement attachée. A l'intérieur de cela, je me suis souvent demandé ce qui faisait qu'on choisissait tel ou tel écrivain...

J'ai traduit un grand nombre d'ouvrages de Jorge Amado, j'ai l'impression quelquefois de passer pour la traductrice de Jorge Amado... de toute façon j'avais huit ans quand on a commencé à traduire Jorge Amado en France, la première traduction a paru en 1938. J'ai traduit également beaucoup d'autres écrivains. Je ne sais pas si je suivrai vraiment tout le parcours que j'ai fait, mais je pense que j'ai traduit des auteurs très différents entre lesquels, je pense, il doit y avoir un fil secret qui court.

Quoi qu'il en soit, je crois que je suis vraiment devenue traductrice en traduisant Jorge Amado, qu'il m'a énormément appris et cela pour beaucoup de raisons. Il y a chez lui, et peut-être chez les autres écrivains auxquels je me suis attachée, ce qu'un grand poète brésilien, João Cabral de Mello Neto appelle "la texture et la structure". Je ne vais pas parler de João Cabral – João Cabral pense que le Brésil est plus un pays de texture que de structure, lui privilégie la structure. Chez Amado, l'alliage de ces deux termes est très important. Est importante la force des rythmes du récit dans ses grandes constructions, mais aussi des rythmes intérieurs, multiples qui les parcourent. Il y a l'importance d'une culture populaire qui nourrit sa langue et son récit, et enfin une dimension, la dimension du métissage qui est l'expérience amadienne et celle d'une terre, le territoire de Bahia au nord du Brésil, où le mélange africain a une place très forte. Récemment, j'ai eu à traduire un texte de Jorge Amado pour une revue et au moment d'écrire "traduit du brésilien" ou "traduit du portugais" (je sais qu'en principe on doit dire "traduit du portugais" mais Jorge Amado tient beaucoup à ce que l'on dise "traduit du brésilien"), j'ai eu envie d'écrire "traduit du yorouba". En effet, c'était un texte qui retraçait une cérémonie religieuse dans un candomblé et l'on y trouvait presque uniquement des termes yoroubas. Pour satisfaire aux exigences de la revue, pour que ce soit intelligible, il m'a fallu faire quelques acrobaties. Cela étant, la langue de Jorge Amado plonge néanmoins dans le portugais et dans un portugais classique dont il est d'ailleurs extrêmement nourri ; il est un grand lecteur de Eça de Queirós et de littérature portugaise. Il entretient avec le Portugal des liens très proches. Il est très proche du portugais, mais il lui donne cette liberté qui a été le fait de la brésilianisation de la langue et à partir de laquelle il a commencé à écrire. La littérature de Jorge Amado est née d'une révolution, la révolution moderniste brésilienne de 1922, mais aussi d'une révolution politique (celle de 1930) et il y a toute cette force de renouvellement et de poussée en avant dans son œuvre. Je pense que tout cela est extrêmement

stimulant, vitalisant, cela a été important, je crois, pour le développement de la littérature brésilienne. Je parlerai à ce propos d'un autre écrivain que j'ai traduit, un autre Bahianais, João Ubaldo Ribeiro.

Je fais une parenthèse. Tout à l'heure Michelle Giudicelli parlait d'écrivains très connus en France et citait Jorge Amado. Je voudrais signaler à quel point non seulement la publication de son œuvre a ouvert une voie en France pour les autres écrivains brésiliens, mais comment lui-même se bat toujours pour que de nouveaux écrivains soient publiés.

A côté de Jorge Amado, donc, j'ai traduit un autre écrivain bahianais qui s'appelle João Ubaldo Ribeiro (*Sergent Getulio, Vila Real...*), dont sans doute Jacques Thiériot nous parlera aussi puisqu'il l'a également traduit. João Ubaldo Ribeiro est marqué aussi par une culture régionale mais avec une façon un peu autre de l'aborder, une façon à lui de construire une langue nouvelle à partir d'une langue populaire, d'inventer une langue à travers des brisures. De ce point de vue il y a, je pense, une influence nette de Guimarães Rosa, dans le jeu entre l'oralité et une transcription littéraire, dans son propre "phrasé".

Dans tout ce parcours, en ce qui concerne la traduction, ce qui a été important pour moi est d'arriver à découvrir ma langue, ou découvrir sans arrêt des nouvelles possibilités de faire franchir des limites au français. Je pense que la traduction c'est ce que disait tout à l'heure Edouard Glissant, c'est trouver une troisième langue, une "troisième rive" de la langue où confluent la langue de départ et la langue d'arrivée – ce sont des termes atroces – le portugais et le français, en l'occurrence le brésilien et le français. Je pense que c'est un peu cela qui m'a guidée, qui m'a orientée en passant d'un écrivain à un autre, c'est toujours une attirance pour un texte, un désir d'une nouvelle avancée possible. J'ai ainsi parcouru des territoires très différents – la diversité du Brésil est considérable –, je me suis initiée à l'indianité avec Darcy Ribeiro, grâce à lui j'ai acquis une certaine familiarité avec la culture indienne spécifique. En fait, je crois que le sujet du livre de ce grand anthropologue, de ce roman, *Maíra*, qu'il a écrit sur la vie quotidienne des Indiens, sur leurs mythes, est plutôt une réflexion sur sa façon d'être lui-même mi-brésilien mi-indien, ce que l'indianité lui a apporté. C'est par cette voie que j'ai pu entrer dans cet univers.

J'hésite un peu entre oublier trop et trop citer. Je pense important de citer, parmi les jalons de mon travail, un très étrange écrivain brésilien qui s'appelle Campos de Carvalho, et je remercie une fois encore Albin Michel de l'avoir publié il y a

des années, car c'est quelqu'un qui a été un peu oublié dans son pays, il n'a pas été réédité depuis un certain temps. C'est une espèce de dadaïste totalement étrange et un peu génial qui, entre autres, a écrit un livre, *La lune vient d'Asie*, qui commence par ces mots : "A seize ans j'ai tué mon professeur de logique..." C'est un livre d'une beauté extraordinaire, d'une pureté de ligne, d'une violence interne à travers une langue extrêmement épurée.

A été également extrêmement importante pour moi la traduction de Raduan Nassar, un romancier de São Paulo de proche origine libanaise, qui, dans un premier livre, *La Maison de la mémoire*, reconstitue la tradition et en même temps se rebelle contre elle, et qui est finalement à la recherche de la littérature pure. Je crois qu'il a fait avancer beaucoup la langue portugaise. Je pense que la traduction de Raduan Nassar a été un pas important pour moi dans le passage qui a été le mien avec la littérature portugaise et que cela me préparait peut-être à cette rencontre avec Maria Gabriela Llansol.

Lorsque j'ai connu Maria Gabriela Llansol, je ne connaissais pas le Portugal. Cela peut paraître bizarre, je suis allée souvent au Brésil, mais je n'étais jamais allée au Portugal. Bien sûr, j'en connaissais la littérature, je lisais ce qui paraissait, n'empêche, ça restait pour moi une terre inconnue... Je pensais, et je l'avais dit souvent à Michelle Giudicelli, que jamais je ne traduirais d'écrivain portugais. Ce n'était pas mon affaire. Et j'ai fait une rencontre avec un texte qui m'a illuminée et que j'ai vraiment voulu traduire. Il se trouve qu'avant de commencer ce travail j'ai été à Lisbonne. Et le fait d'avoir connu Lisbonne et surtout – cela va paraître un peu romantique – d'avoir vu le Tage a été essentiel et m'a beaucoup aidée. D'un seul coup j'ai eu l'impression que je lisais mieux Fernando Pessoa, que je comprenais une quantité de choses et cela m'a préparée à entreprendre ce travail avec Maria Gabriela Llansol.

Je n'ai pas parlé des rapports de traduction et du travail de traduction, mais je pense que dans un deuxième temps, avec Maria Gabriela Llansol, il sera possible d'aborder ce point.

Applaudissements.

MICHELLE GIUDICELLI

Vous aurez remarqué qu'avec Alice Raillard, tout en faisant une incursion à Lisbonne, nous avons pris pied sur un autre continent puisque c'est le Brésil qui a dominé dans son discours. Elle nous a parlé de rythme, elle a fait allusion à la "brésilianisation" de la langue, c'est-à-dire à quelque chose qui s'est produit en 1922 et dont Jacques Thiériot va maintenant

nous parler parce qu'il a traduit certains des auteurs qui ont le plus contribué – je pense en particulier à Mario de Andrade – à rompre avec l'académisme de la langue portugaise et à donner à la littérature brésilienne une expression qui corresponde non seulement au vécu et à la langue parlée mais aussi à l'univers culturel brésilien. Écoutons donc Jacques Thiériot qui, lui, est entièrement fidèle au Brésil.

JACQUES THIÉRIOT

Je n'ai jamais traduit d'œuvre portugaise malgré mon intérêt pour certaines et malgré des propositions qu'on m'a faites. Traduire, pour moi, c'est habiter une seconde patrie et ma seconde patrie c'est le Brésil depuis vingt-cinq ans. Dès mon arrivée au Brésil, en avril 1968, il y a eu le choc de ma rencontre avec le film *Macounaïma* qui m'a mené au livre dont ce film était tiré, *Macounaïma* de Mario de Andrade, paru en 1928, le livre fondateur de la littérature brésilienne contemporaine. Et j'ai décidé dans l'enthousiasme, *le saint était descendu* comme on dit en brésilien, de le traduire et je ne connaissais pas le portugais. (*Détente.*) Naturellement ce genre d'entreprise est à déconseiller formellement.

Il se trouve que, si j'ai appris le portugais, cela a été beaucoup plus tard, mais traduire *Macounaïma* a été apprendre la langue du Brésil, c'est-à-dire le brésilien. Et peut-être de façon provocatrice quelquefois, je ne cesse d'affirmer que je suis traducteur de brésilien et non pas de portugais du Brésil. Je vais essayer d'expliquer pourquoi, et quel a été mon parcours. Je ne parlerai pas de la quinzaine d'auteurs brésiliens que j'ai traduits mais je prendrai quelques faits significatifs, quelques œuvres exemplaires pour vous montrer le pourquoi de mon parti pris.

D'abord j'ai découvert que la première traduction de Jorge Amado de son roman *Jubiabá* qui a paru en français en 1938 sous le titre *Babia de tous les saints*, traduit par Pierre Hourcade et Michel Berveiller, portait à l'époque la mention "traduit du brésilien". Alors, les éditeurs sans doute, et non pas les traducteurs qui sont venus ensuite, en particulier Alice Raillard, ont abandonné cette mention que, moi, j'ai reprise.

En général, on dit "traduit du portugais, Brésil". C'est un euphémisme qui est calqué sur la présentation des œuvres traduites de l'espagnol de l'Amérique latine, mais Borges n'a jamais prétendu qu'il écrivait en argentin, Vargas Llosa en péruvien, Garcia Marquez en colombien pour prendre quelques exemples. Or, les écrivains brésiliens, depuis les années vingt en général, revendiquent l'usage d'une langue nationale et autonome. Leur traducteur ne peut que suivre leur parcours,

leurs réflexions et leurs questions sur leur identité et le matériau de leur écriture. Poète, critique, Alfonso Romano Sant'Anna, dans *Europe* en août 1982, a publié un article intitulé "Comment peut-on être un écrivain brésilien ?" où il résume ainsi l'inquiétude de ces écrivains : "La première caractéristique de l'écrivain brésilien est que, d'un point de vue historique, linguistique et stylistique, il en est encore à la période de la Renaissance et du Baroque. Et cela est dû à plusieurs raisons. Aussi bien parce qu'il est encore en train de forger et de stabiliser sa langue nationale que parce qu'il vit toujours historiquement la phase du poète-soldat comme au temps de Camoens et Cervantes. Mais il y a ici une différence essentielle : nous ne sommes pas dans l'armée du roi, du roi portugais, mais exactement du côté opposé."

Et il note aussi : "L'écrivain indien a d'une manière ambiguë un pied dans la forêt et l'autre en ville, et une partie du corps dans la «nature» et l'autre dans la «culture». Il s'efforce d'appartenir à un système littéraire dont il est en quelque sorte écarté, marginalisé. Enfin étrange, étranger, indien."

Cette problématique de l'écrivain brésilien contemporain, le traducteur ne peut l'oublier, il doit la faire sienne, il doit se rappeler la phrase de Mario de Andrade, écrite en 1921 : "*Sou um Tupi tangendo um alaude.*" "Je suis un Indien tupi qui joue du luth."

Il doit, comme João Ubaldo Ribeiro, que l'on vient de citer, reprendre l'histoire du Brésil depuis 1500, comme l'Indien du XVI^e siècle, il doit manger du Portugais et aussi de la chair hollandaise, plus savoureuse, participer aux péripéties de la décolonisation, de l'indépendance politique, de l'abolition de l'esclavage, d'un certain nombre de révolutions.

Le traducteur de littérature brésilienne doit comprendre que l'écrivain brésilien se fait le découvreur de son pays, de sa langue avec l'ivresse des hommes de la Renaissance, des hommes du XVI^e siècle, et il doit transcrire sa boulimie de mots autochtones ou assimilés par lesquels le Brésilien s'approprie des biens qu'il croyait aliénés.

Il n'y a rien d'étonnant dans cette démarche de l'écrivain, dont le pays a été colonisé, pour remonter à la source d'une langue qu'il accepte mais qu'il veut enrichir de tout ce qui a germé, poussé, fleuri sur son terroir, et en même temps pour marquer ses distances par rapport à la langue de la métropole.

Je me permettrai de dire que j'ai pu devenir traducteur d'ouvrages brésiliens justement parce que je ne suis pas arrivé au Brésil dans une caravelle portugaise mais par le chemin des Andes, et parce que, à peine arrivé en avril 1968, j'ai fait cette rencontre de *Macounaïma* dont je parlais à l'instant, ce héros national, "sans aucun caractère", comme le dit Mario de Andrade,

qui dit aussi “ce barbare Macounaïma”, sorti de légendes indiennes, noir à sa naissance, qui devient blanc et que j’ai très vite considéré comme mon frère brésilien.

Et puis, il y a aussi le choc avec le mouvement anthropophage d’Osvald de Andrade, en 1926-1928, avec la *Revue d’anthropophagie*, ce retour à l’Indien prôné par Osvald de Andrade. Il fallait manger et être mangé, et j’ai compris que traduire la littérature de ce pays c’était cela : manger et être mangé, être un Indien nu dans la forêt.

Macounaïma, publié en 1928, avait pour prétention d’imposer ce héros national mais aussi d’être linguistiquement un livre fondateur. Mario de Andrade à différents correspondants a parlé de “sa volonté délibérée d’écrire en brésilien”. Dans une lettre à Rubem Fusco du 21 novembre 1928, il dit : “Aujourd’hui il est incontestable qu’on écrit désormais en brésilien au Brésil.” Utilisant toutes les ressources régionales des divers parlars de son pays, il savait toutefois qu’il risquait d’être incompréhensible même pour les Brésiliens. Et ma traduction de *Macounaïma* qui m’a pris cinq ans, je peux vous le dire, a été d’une extrême difficulté parce, même avec des comparses et des interlocuteurs brésiliens, je ne trouvais pas toujours les solutions.

En 1930, une traductrice américaine, ayant demandé à Mario de Andrade des éclaircissements pour pouvoir traduire *Macounaïma*, Mario de Andrade a raconté à son ami Manuel Bandeira : “J’ai dû me donner la peine de traduire pour elle en portugais tous les mots brésiliens du livre.” C’est quand même péremptoire, ça !

Traduire *Macounaïma* a donc été pour moi un engagement, un acte de foi dans la cause de Mario de Andrade, en tout cas une témérité qui relevait peut-être de l’inconscience car comment restituer cette langue que Mario de Andrade appelait le *parler impur*, le *parler disparu de la tribu*. On est chez les Indiens, mais en même temps on n’est pas loin de Mallarmé.

En tout cas ce fut une option décisive car, par la suite, les œuvres que j’ai eu à traduire m’ont renforcé dans le parti pris de mon travail. Je prends quelques exemples. D’abord un livre qui s’appelle *l’Expédition Montaigne*, d’Antonio Callado, un très très grand écrivain brésilien, malheureusement trop peu connu en France. C’est un conte philosophique qui raconte l’aventure d’un journaliste portugais venu au Brésil et qui prétend, en compagnie de deux Indiens dégénérés, avec qui il fonde l’expédition Montaigne – ces deux Indiens, piroquette au vent, ne rêvant que de leur totem d’origine –, soulever les Indiens du Brésil et leur restituer leur empire d’avant la colonisation portugaise. Il s’agit de remonter l’Amazone et il s’agit, en

remontant l'Amazone, de remonter le temps jusqu'à 1500 et d'annihiler, de nier toute l'histoire du Brésil de 1500 à nos jours, de nier la colonisation portugaise. Je vous lis juste un tout petit passage, c'est l'arrivée du journaliste Vicentino Beirao qui vient libérer ces Indiens. "C'était Vicentino Beirao, libérateur de silvicoles, anti-pionnier, contre-Cabral, non-découvreur, qui venait d'envahir la prison. Tel un mascaret, résolu à mettre fin à l'Amazone en enfilant dans le fleuve de l'eau salée et du poisson de mer jusqu'aux Andes, Vicentino prétendait enfiler un reflux d'Indiens jusqu'à la source blanche du Brésil, afin de rétablir après un bref intervalle de cinq siècles, l'équilibre rompu, certain jour aigre, par – les mots étaient de lui – l'aqueduc et funèbre plouf d'une ancre de navire incrustée de coquillages chinois, hérissée de balanes des Indes, déchirant et rompant l'hymen et le giron des turgides eaux du Pindorama." Pindorama étant le nom que les Indiens donnaient à leur terre avant l'arrivée des Portugais.

Je dirai quelques mots aussi de cet ouvrage de João Ubaldo Ribeiro qui s'appelle *Vive le peuple brésilien* – c'est un énorme livre, c'est un hymne au peuple brésilien métissé et c'est un inventaire des richesses culturelles autochtones, à grands renforts d'énumérations, comme dans *Macounaima* du reste, qui sont comme une façon insolente de dire au lexicographe portugais : "Ma forêt tropicale est plus grande et plus plantureuse (et luxuriante et luxurieuse sans doute) que votre jardin." C'est là que le traducteur est confronté à de sérieux problèmes de transplantation. Ce roman est un recensement de tout ce que recèlent les forêts végétales et les forêts de pierre du Brésil : faune et flore avec leurs milliers d'espèces, les pierres parce qu'elles sont la forme minérale d'ancêtres ou de divinités, les fourmis, les moustiques et beaucoup de maladies, car le Brésilien est un hypocondriaque d'une espèce particulière.

Recensement aussi de thèmes que l'on pourrait qualifier d'ethnographiques : alimentation (ah la cuisine bahianaise !), les fêtes populaires, la chasse, la pêche, la navigation, les petits métiers et leurs outils, les cultes africains (*candomblé*, *macumba*) et la langue yorouba de leurs rituels, le diable toujours présent, les saints aussi et compagnie. A tout cela s'ajoutent les proverbes et locutions populaires, les mots locaux, les onomatopées, les cris rituels qui ne doivent rien au portugais. Et rappelons la référence à Rabelais qui a été reconnue par Mario de Andrade et João Ubaldo Ribeiro, d'où une saine paillardise, un vocabulaire cru et dru, une coprolalie libératrice absolument autochtones.

Il me reste à citer l'œuvre du plus grand écrivain brésilien du xx^e siècle : João Guimarães Rosa. *Iñes Ozeki*, ici présente,

a traduit ses *Premières histoires*. Maryvonne Lapouge, le gros livre qui s'appelle *Diadorim*, et j'ai traduit récemment le dernier livre de Guimarães Rosa qui s'appelle *Toutameia*. L'œuvre de Guimarães Rosa, elle, est ancrée dans le sertão du Minas Gerais, elle évoque ses petites gens, ses bouviers en transhumance, mais c'est aussi une quête philosophique, religieuse, hermétique qui s'appuie sur un travail forcené de la langue savante et populaire à la fois, avec des inventions verbales, des recours à l'étymologie, une dislocation constante de la syntaxe, un refus des clichés, une ambivalence permanente. Francis Uteza, qui a participé à ce travail de traduction, pourrait vous en parler également savamment. Le résultat est une langue extrêmement originale et complexe, inexportable au Portugal, très difficilement comprise par une minorité de Brésiliens, mais dont on a pu dire qu'elle était la langue universelle du sertão, et que, moi, j'appelle une langue introuvable, dans les deux sens du terme, une langue que l'on ne trouve nulle part ailleurs que dans les livres de Guimarães Rosa, introuvable au sens de chambre introuvable, c'est-à-dire parfaite, la langue parfaite dont parlait récemment Umberto Eco. Cette œuvre, cette langue montre la dérive totale du continent brésilien, détaché de son ancienne métropole, un peu à la façon de la très belle fable de José Saramago, de la *jangada* de pierre. Elle est, malgré sa difficulté, efflorescente, germinative, nourricière, et elle nourrit toutes les nouvelles générations, certainement d'une façon ou d'une autre, de la même façon que la langue fondatrice de *Macounaïma* continue, elle aussi, d'alimenter directement ou souterrainement la littérature brésilienne actuelle. En tout cas, cette langue de Guimarães Rosa est la plus haute preuve que le brésilien existe. J'espère vous en avoir convaincus et, malgré tout, je dois vous avouer, je crois avoir appris le portugais, j'espère bientôt traduire un grand poète portugais – je ne suis pas complètement iconoclaste –, j'ai une épouse brésilienne qui a pleuré à Sagres – le cap d'où partirent les caravelles lusitaniennes –, elle a pleuré en évoquant ces caravelles qui allaient découvrir ce qui serait son pays, et elle m'a dit : "Moi, ma patrie, c'est la langue portugaise." (Détente.) Alors, vous voyez, on arrive quand même à établir des compensations et des équilibres. Je vous remercie.

Applaudissements.

MICHELLE GIUDICELLI

Vous aurez remarqué la fougue de combattant d'un "traducteur du brésilien"... j'espère que son goût pour l'anthropophagie ne se portera pas sur les traducteurs du portugais.

JACQUES THIÉRIOT

... ni sur les traductrices !

MICHELLE GIUDICELLI

Jacques Thiériot a terminé en parlant de Guimarães Rosa et de ses inventions verbales qui avaient commencé au début du siècle avec Mario de Andrade et ses contemporains, et il a dit une chose sur laquelle nous pourrions peut-être discuter, sur laquelle nous allons sans doute discuter tout de suite. Il a dit que cette langue est inexportable au Portugal – c'est possible ; en tout cas, ce qui est certain, c'est qu'elle est exportable au moins ailleurs, en Afrique. Je crois que nous allons en parler tout de suite. En effet, Michel Laban, qui a traduit d'un auteur portugais, José Cardoso Pires, *La Ballade de la plage aux chiens*, est surtout le traducteur des auteurs africains, d'auteurs africains d'un peu tous les pays lusophones de l'Afrique ; il a à ses côtés aujourd'hui Mia Couto, dont il n'a traduit que quelques nouvelles dans un très beau numéro du *Serpent à plumes* qui s'intitule *Modernes Lusiades* et qui réunit des nouvelles à la fois portugaises, brésiliennes et d'auteurs de langue portugaise en Afrique.

Je passe la parole à Michel Laban qui va nous dire peut-être ses rapports à la traduction portugaise avec Cardoso Pires, mais sans doute plus encore avec ces différents auteurs, poètes, romanciers, conteurs, nouvellistes que sont les auteurs du Cap-Vert, du Mozambique et d'Angola.

MICHEL LABAN

Michelle Giudicelli parlait à l'instant de la fougue du combattant de mon voisin, tout à l'heure Claire Cayron a terminé son intervention sur le mot *plaisir*. Je voudrais dire dans ma courte intervention que je ne ressens pas du tout la fougue du combattant ; quand je traduis, le seul plaisir que j'éprouve, c'est au moment où je me délivre du texte. Je vis la traduction avec une très grande angoisse et une grande difficulté. Je vais essayer de vous dire pourquoi.

Premièrement, parce que je constate que les instruments de travail (dictionnaires, etc.) sont déficients. De plus, quand je travaille sur le domaine africain, ces déficiences deviennent terribles car je n'ai pratiquement aucun instrument pour m'aider. Quand je traduis un texte africain, je me trouve face à l'immense obstacle qui est celui de traduire plusieurs langues en même temps. Traduire Luandino Vieira, d'Angola, c'est traduire du portugais standard, et là ça va ; c'est aussi traduire du portugais de Luanda, la capitale de l'Angola, et là c'est déjà plus difficile, il faut être au courant de toutes les subtilités, il

y a un décalage par rapport à la norme de Lisbonne. C'est aussi traduire souvent des termes du kimbundu, une langue africaine de la région de Luanda. C'est ensuite traduire des créations propres à l'auteur, et là peut-être que l'on peut faire un parallèle avec Guimarães Rosa dont on parlait tout à l'heure. C'est donc une difficulté à plusieurs étages et qui est très difficile à gérer. C'est pour cela que je ne pourrai vraiment parler de plaisir : j'ai constamment la conscience de l'échec parce que je sais que tout ce que je fais est imparfait. Je suis tout à fait conscient de cette difficulté et mon travail est d'essayer de diminuer cet échec. Je pars d'un échec absolu et j'essaie ensuite de remonter un peu. Voilà.

Une façon de gérer cette angoisse est de m'adresser aux auteurs, et je leur envoie des centaines, des milliers de questions. (Détente.) Mia Couto est à côté de moi pour en témoigner. Je leur envoie tellement de questions qu'ils ne me répondent plus. (*Rires.*) Donc, dans le cas de Mia Couto, je n'ai trouvé d'autre moyen que de le rencontrer avec un magnétophone et d'enregistrer les réponses à ces questionnaires interminables. Pourquoi ? Parce que j'ai un autre but : je pense que toute cette lutte avec le texte doit aussi être utile. Donc, je prépare des dizaines et des dizaines d'inventaires du portugais de ces cinq pays de langue africaine en Afrique qui ont pour langue officielle le portugais : l'Angola, le Mozambique, le Cap-Vert, la Guinée-Bissau et les îles de São Tomé e Príncipe. Donc toute cette angoisse qui se traduit par ces questionnaires, au fond, est utile, parce que j'arrive à obtenir les définitions des auteurs et je pense publier tout ce matériel très bientôt. Voilà ce que je voulais vous dire. Le résultat est forcément imparfait et relatif.

Une autre difficulté se pose par rapport à la littérature du Cap-Vert. J'ai traduit un roman, le premier roman du Cap-Vert, *Chiquinbo*, qui a été publié par les éditions Actes Sud. Ici, un problème particulier se pose : l'auteur utilise une langue que personne n'utilise vraiment – c'est en gros ce qui se passe pour toute la littérature capverdienne. Les Capverdiens parlent en capverdien, ils ne parlent pas en portugais dans les situations normales, dans la rue, dans les champs, dans les cafés, lorsqu'ils font la queue à la poste, etc., ils parlent toujours en capverdien. Ils sont capables, tous, plus ou moins bien de vous parler en portugais s'il le faut. Pourtant la littérature capverdienne n'est pas écrite en capverdien mais dans un portugais très influencé par ce capverdien, c'est-à-dire dans une langue artificielle. Quelle est notre position, à nous, face à cette langue qui est artificielle, qui est la langue que parlerait éventuellement un Capverdien peu scolarisé en portugais s'il

était obligé de parler en portugais ? Ce Capverdien écrivait une langue de synthèse. En fait, on ne l'entend jamais cette langue de synthèse, et c'est cette langue que l'on doit traduire en français. Quelle est la solution ? Il n'y en a aucune. Là aussi, traduire est un petit drame pour le traducteur car il sait qu'il perd. J'écris en français normal, évidemment j'essaie de temps à autre d'introduire des mots capverdiens qui montrent le parfum, mais c'est tout à fait imparfait puisque, face à moi, j'ai un texte qui est à cent pour cent imprégné de ce mélange. Voilà une impossibilité. Donc j'insiste sur cette difficulté de travail.

Les traductions de José Cardoso Pires au Portugal, *La Ballade de la plage aux chiens*, *Alexandra Alpha*, c'est un autre type de difficulté. Je croyais que cela serait très facile, parce que là, enfin, je me trouvais face à une langue disons claire pour moi, portugaise. Je me suis aperçu, là encore, d'une très grande difficulté, que je pense que beaucoup de traducteurs doivent rencontrer normalement : c'est le léger dérapage par rapport à la norme, le léger dérapage, très discret, ce qui fait que certains textes, s'ils sont traduits en français normal, standard, perdent toute saveur. Donc il faut savoir déraper discrètement. Dans les textes africains, on peut déraper et quelquefois exploser, ce qui est le cas par exemple avec Mia Couto qui crée des termes. Il faut arriver à en faire parallèlement, et cela c'est très difficile, mais enfin on peut casser la norme. A mon avis, le français admet moins bien ces ruptures que le portugais. Voilà une difficulté de plus.

Autre chose. Je constate que la langue portugaise a une très grande souplesse de normes. On l'a vu, on parle même du brésilien. D'ailleurs à l'intérieur du Brésil il y a plusieurs normes du portugais populaire. Pour la langue portugaise en général, il n'y a pas eu d'Académie française, il n'y a pas eu de Révolution française et de XIX^e siècle qui a écrasé toutes les langues locales. Face à toute cette diversité d'aspects, nous, avec notre français très standard, très sage, que certains écrivains français évidemment ont bousculé, mais ils ne sont pas très nombreux, en général on se sent beaucoup moins libre qu'en portugais. Voilà une autre difficulté de mon travail.

J'ai donc insisté sur les aspects négatifs. (*Détente.*) La réponse à ce constat négatif est que je continue à travailler, à chercher... Je vous remercie.

Applaudissements.

MICHELLE GIUDICELLI

Merci, Michel. N'en tirez pas la conclusion qu'il est masochiste. Je pense que vous aurez reconnu peut-être en vous-mêmes

toutes les facettes du traducteur, du plaisir à l'angoisse, avec le sentiment parfois d'impossibilité et d'imperfection mais aussi la volonté d'aboutir.

Michel Laban a dit quelque chose qui est fondamental, comme Claire Cayron l'a fait remarquer, comme nous le savons tous, nous qui connaissons le portugais et qui nous battons avec cette langue qui est extrêmement souple ; c'est l'une des difficultés que l'on rencontre lorsqu'on doit la rendre en français parce que le français est effectivement beaucoup plus rigide, mais cette diversité fait aussi son charme. Nous allons le voir maintenant puisque nous avons le plaisir et la chance d'avoir avec nous deux représentants de cette littérature de langues portugaises, et je mets langues portugaises au pluriel, que sont Maria Gabriela Llansol qui est portugaise et Mia Couto qui est mozambicain. Nous allons avoir à travers le dialogue qu'ils vont entretenir avec leur traducteur un exemple de cette diversité d'expression et peut-être aussi de la diversité de rapport qu'il peut y avoir entre un écrivain et son traducteur français puisque les problèmes qui se posent d'une littérature à l'autre sont totalement différents.

Nous demanderons d'abord à Maria Gabriela Llansol de nous dire quels ont été ses rapports avec ses traducteurs et en particulier avec ses traducteurs français, notamment avec Alice Raillard, puisque le dialogue va s'établir très vite.

MARIA GABRIELA LLANSOL

Le plus important pour moi, ce n'était pas d'avoir un rapport personnel avec quelqu'un. Ce qui était bien présent à mon esprit, c'est qu'un ouvrage qui partait d'un support – dans ce cas-là c'était moi – et qui était écrit en langue portugaise allait traverser une frontière et entrer dans un autre espace et dans un autre pays. Je crois que c'est un poids très lourd pour un traducteur, que j'appellerai plutôt un deuxième écrivain, je pourrais même dire qui s'inscrit le premier dans sa langue, qui introduit une nouvelle voie.

Heureusement que j'ai rencontré Alice Raillard. Disons que nous avons vite compris quelle était la tâche que nous avions devant nous. A cet égard, je pense que je suis un écrivain vivant. Beaucoup d'autres de mon âge avant moi ont disparu. Je sentais qu'il fallait absolument une approche très profonde, très intime et sans imposture. Je pense que, même si on est vis-à-vis d'un écrivain mort, sa présence se fait moins remarquer à cause de ce fait, parce que je pense qu'il y a une attirance par le produit fulgurant qu'il a laissé sur ses pages, et que, cela, c'est vraiment le moteur profond qui fait que quelqu'un se met à la tâche à la fois exaltante et humble de

faire connaître à d'autres pays une intensité, un désir, un sens de la vie, une profondeur. C'est à partir de cela qu'avec Alice Raillard nous nous sommes mises au travail. Alice Raillard a eu l'obligeance, une fois, de venir au Portugal, et je me rappelle que pendant trois jours nous avons eu la tâche passionnante de faire revivre la langue dont j'étais le support. Je dis simplement que je suis le support de mes textes et non l'auteur. Nous avons essayé ensemble de les passer en langue française, de les passer dans le sens où ces textes allaient faire une très grande traversée comme s'il s'agissait d'un fleuve ou de la mer. C'est de ce point de vue que je vois le traducteur.

On a beaucoup parlé ici d'aspects techniques. Je dois convenir que, même s'ils me touchent beaucoup, ces aspects techniques me touchent avec beaucoup moins d'ampleur. En effet, moi-même je sais qu'à ma tâche d'écrivain il y a... je ne dirai pas un plaisir parce que ce n'est pas le mot que j'aime... mais cette jouissance cosmique de produire un texte qui peut-être, s'il trouve des lecteurs, va persister et contribuer de le monde à être un témoin bénéfique de toutes les atrocités dont nous sommes les témoins dans le monde présent.

J'ai beaucoup aimé travailler avec Alice Raillard et sentir ce frémissement qui était très identique au mien. C'est dans cette articulation que nous pensons continuer à travailler si vraiment nous continuons à ressentir cet appel.

Applaudissements.

MICHELLE GIUDICELLI

Alice Raillard, avez-vous quelque chose à ajouter à ce qu'a dit Maria Gabriela Llansol en ce qui concerne votre travail commun ?

ALICE RAILLARD

C'est difficile d'ajouter quelque chose après ce qu'a dit Maria Gabriela. Il y a une chose que j'ai dite à Maria Gabriela Llansol lorsque je lui ai dit que non seulement je voulais la publier mais, dans un deuxième temps, que je voulais la traduire. Je lui ai dit que je voulais la traduire parce que je pensais que j'allais découvrir des choses en la traduisant, des choses sur moi. C'est extrêmement vaste, c'est un peu métaphysique, mais c'est vrai, des choses sur la langue, des choses sur une réalité qui est cette réalité "insondable, incommunicable", etc. (je cite approximativement), que vous faites passer dans vos textes, Maria Gabriela.

Du point de vue purement technique de cette expérience extraordinaire qu'a été le travail en commun, à partir du texte déjà complètement traduit et proposé à Maria Gabriela qui l'avait relu et soigneusement annoté, nous avons parlé ensemble longuement, discuté parfois âprement, chacune restant très fermement sur ses positions sur certains points, et le grand gain c'était que Maria Gabriela m'aidait à violenter la langue française ! Finalement à partir de nos deux points de vue surgissait parfois une troisième solution, mais qui était toujours dans le sens d'une violation de cette langue française.

C'était très étrange, cette traduction, c'est vraiment la seule fois où une chose de ce genre m'est arrivée : à la première lecture de Maria Gabriela Llansol, il y a une espèce de luminosité qui apparaît, qui peut passer pour une perception, une compréhension très globale et très flottante que l'on a du texte. On sent parfaitement dans ce texte, qui en même temps joue sur une grande intertextualité sur tous les livres de Maria Gabriela Llansol, qu'elle brasse en même temps, sans arrêt, au fur et à mesure de son œuvre, qu'il y a des énigmes. De même dans les vides, dans les espaces qu'elle crée, même matériellement par des espaces blancs au milieu d'une phrase, qui sont comme un manque, comme un appel ou quelque chose à remplir ou à combler, donc on perçoit parfaitement ces énigmes à résoudre. Quand on commence la traduction, et contrairement à ce que l'on pouvait penser, au lieu que ces énigmes commencent à se résoudre, elles s'épaississent, c'est-à-dire que des phrases qui paraissaient totalement lumineuses, parlantes, claires, brusquement, au moment de les transcrire en français, cela devient absolument impossible. C'est extrêmement étrange. Je pense qu'on touche là à l'un des points où la traduction a marqué un manque, c'est-à-dire qu'il y a tout le temps dans Maria Gabriela Llansol des ambiguïtés sur les mots, des mots qui se superposent, des significations qui se superposent, et évidemment en traduisant on est souvent obligé de choisir et l'on perd un peu de cette multiplicité de sens.

C'est là une ébauche de mon expérience de cette traduction, une expérience très belle.

MARIA GABRIELA LLANSOL

Je trouve que c'est aussi le travail du traducteur comme de l'écrivain que d'élargir le sens qui est propre à une langue déterminée. C'est comme une sorte de brisure des limites, parce que moi-même, à l'intérieur de ma langue portugaise, j'ai toujours la sensation que je suis en train, tout en restant dans la langue portugaise, d'élargir ses limites, ses possibilités, d'y faire entrer une émotion, une pensée, une subtilité qui

n'existaient pas auparavant. Je l'ai reçue d'autres écrivains portugais universels avant moi, parce qu'en fait, avant de m'inscrire dans la langue portugaise, mon désir le plus profond est que ces textes puissent s'inscrire très humblement dans le grand paysage universel du texte.

ALICE RAILLARD

Si vous permettez, je voudrais lire une très courte citation extraite de *Faucon au poing* de Maria Gabriela Llansol, que j'ai traduit, qui parle de la littérature portugaise :

Je crois que le Portugal est un territoire de voyage, étoilé, ou ayant la configuration des étoiles selon les itinéraires des Portugais, fugitifs, juifs, commerçants, émigrants ou navigateurs. Tel est l'arbre généalogique dessiné en marge de la littérature portugaise. Ses thèmes, réduits au pays diminué de ses routes de voyage, sont des thèmes carcéraux qui révèlent la médiocrité des relations sociales en général, et le développement académique d'une littérature ; tout autre est la ligne discontinue des mémoires enfouies dans les sables d'une carte céleste ; presque ignoré de la littérature dominante s'obstine à surgir un champ inondé de la langue où se connaître à travers elle fait partie des amours intimes.

MICHELLE GIUDICELLI

Merci à vous deux. Nous aurons compris que l'une des préoccupations qui habitent l'écrivain autant que le traducteur est le travail sur la langue.

J'ai cru comprendre que vous vouliez aller au-delà des limites de la langue portugaise ?

MARIA GABRIELA LLANSOL

Pas seulement cela ! Je pense que ce qu'on dit, les thèmes, les contenus, cela voyage avec la langue. Je ne peux pas les sentir séparément.

MICHELLE GIUDICELLI

Il me semble que cela va de soi, mais pour exprimer cela il y a tout de même un besoin chez vous de trouver une langue nouvelle, de forger une langue qui puisse exprimer...

MARIA GABRIELA LLANSOL

Je dirai au contraire que ce sont les thèmes qui surgissent qui demandent que cette langue existe. C'est un mouvement qui va ensemble : il n'y a ni premier ni deuxième, c'est une globalité de mouvement.

MICHELLE GIUDICELLI

Nous verrons si cette globalité de mouvement se retrouve au Mozambique. Cette fois, nous allons retrouver une langue tout à fait nouvelle. Michel Laban y a fait allusion tout à l'heure. Mais Mia Couto a quelque chose de très intéressant à nous dire en ce qui concerne cette circulation de la langue portugaise et des cultures lusophones. On a beaucoup parlé de circulation triangulaire avec la traite des Noirs. Maintenant cette circulation a changé de nature, et elle est infiniment plus intéressante, puisqu'il s'agit d'une circulation culturelle. Tout à l'heure nous avons parlé de Guimarães Rosa et de l'influence qu'il avait pu avoir sur des écrivains africains. Mia Couto m'a fait une confidence dont j'aimerais qu'il vous parle maintenant en ce qui concerne cette circulation qui s'est faite peut-être par ricochet d'un auteur à l'autre.

MIA COUTO

Tout d'abord je dois avouer que mon français est très pauvre. J'ai demandé à Michel Laban de me traduire, il a refusé... (*Détente.*) J'ai essayé de faire du chantage en disant que je ne répondrais plus à son questionnaire. (*Rires.*)

Je vais essayer de vous parler de moi. Je suis né dans une petite ville du Mozambique, au centre du Mozambique et pendant mon enfance j'ai entendu une histoire qui venait de ce que nous appelons le conteur. Dans cette petite ville il y avait deux langues. Il y a beaucoup de langues africaines au Mozambique. Parfois cette histoire était racontée dans une langue que je ne parlais pas. Je parlais le chisséna, l'autre langue s'appelle le ndao, je ne la comprends pas. De toute façon, quand ces vieux racontaient ces histoires, j'éprouvais une sensation aussi belle que si je comprenais ce qu'ils disaient ! Et cela, c'est quelque chose qui m'a beaucoup marqué, parce que jusqu'à maintenant j'essaie dans l'écriture de faire ce genre de création d'une relation d'enchantement qui s'est créée en moi quand j'étais un petit enfant. Et pour cela il faut des instruments qui sont tout d'abord la poésie, et après je me suis aperçu que le portugais du Portugal, le portugais qu'on essaie d'implanter au Mozambique, ça ne marche pas. Et j'ai lu Luandino Vieira, un auteur d'Angola, et cela a déclenché en moi le déclic pour me faire penser qu'il est possible... Il a accredité la possibilité de faire la transgression et de faire quelque chose que je voudrais bien faire au Mozambique et qu'il faisait en Angola. J'ai lu par la suite qu'il a été éveillé de la même façon en lisant Guimarães Rosa, le Brésilien, et j'ai cherché le livre de Guimarães Rosa. Cela a été très important pour moi.

Je dois dire que je ne me sens pas un écrivain, bien que je me sois présenté comme un écrivain, mais je me sens comme quelqu'un qui aime faire un voyage non pas pour trouver quelque chose mais pour se perdre. Dans ma profession, je suis biologiste, je cherche des histoires du peuple qui habite la forêt de mon pays, et à ce moment je me sens aussi un traducteur. Quand ils me racontent des histoires, il y a des problèmes qui ne sont pas seulement linguistiques, il y a des problèmes qui sont différents systèmes de pensée. Par exemple, il y a des catégories pour lesquelles nous n'avons pas de mots en portugais, en français ou en anglais, pour nommer certaines relations de parenté ou pour nommer par exemple le fantôme. Au Mozambique, il y a plus de sept mots différents pour nommer un fantôme. De même pour nommer les choses très importantes comme les croyances religieuses. Nous n'avons pas de mots pour cela. Parfois on parle d'animisme, mais ce n'est pas exact, car il y a quelque chose de plus que l'animisme !

Ce qui se passe maintenant au Mozambique, c'est que le portugais est une langue très vivante et qu'elle bénéficie de ces influences. Les choses se passent de façon un peu différente du Brésil parce que la logique qui commande cette transformation est une logique non européenne. C'est une logique entièrement africaine et qui démonte et déconstruit le portugais et qui récupère dans le portugais des dimensions que vous avez oubliées ou que nous avons essayé de détruire. Par exemple la dimension poétique du langage, la présence du corps dans la langue, et la magie de ces langues locales qui peuvent enrichir le portugais.

C'est tout ce que je peux dire pour l'instant.

Applaudissements.

MICHELLE GIUDICELLI

C'est beaucoup ! Merci !

L'intervention de Mia Couto nous montre à quel point la langue portugaise est en train de s'enrichir. Pour revenir à ce que disait Jacques Thiériot tout à l'heure, le portugais en Afrique connaît peut-être actuellement ce qu'il a connu au Brésil en 1922. Personnellement, il me semble qu'il faudrait que la langue portugaise continue à être aussi souple et à pouvoir ainsi se diversifier car elle s'enrichit justement de tous ces apports. Je crois que Michel Laban, qui a établi un fichier impressionnant sur le sujet, pourrait nous en dire un peu plus long.

MICHEL LABAN

Il y a un aspect qui me semble intéressant, qui est justement une difficulté de plus, c'est le contexte dans lequel s'est fait cet enrichissement de la langue portugaise en Afrique. C'était le contexte colonial. Le colonisé – je l'ai remarqué, c'est même un personnage dans la littérature angolaise – le colonisé pensait diminuer le poids de la colonisation, cette oppression, en utilisant, si possible bien, la langue portugaise. Le colonisé parlant bien le portugais pensait qu'à travers le portugais il pourrait contourner cette pression. Et cela l'a conduit à apprécier les livres, à donner un poids très grand à l'instruction. Juste un petit détail : au Cap-Vert, en capverdien, l'instruction se dit *prenda*. En portugais, la *prenda* est un cadeau : l'instruction serait vue comme un cadeau, vous voyez tout ce que cela veut dire. Donc le colonisé essaie de conquérir la norme du portugais, de la langue qu'impose le colonisateur, et il n'y parvient pas toujours. Quelquefois il dérape, quelquefois dans des situations difficiles il crée de nouveaux mots. C'est pour cela qu'il y a un personnage dans la littérature angolaise qui s'appelle l'*ambaquista*. C'est un personnage qui a été repris par le colonisateur, qui se moquait du colonisé en disant : voilà, il parle mal, c'est un *ambaquista*, c'est un trompeur, il faut se méfier des *ambaquistas*. Mais en fait les *ambaquistas* cultivaient la langue portugaise, ils avaient compris l'intérêt de cette langue, mais ils aboutissaient à des résultats parfois surprenants. Je crois que c'est à partir de cette base que s'est créé le portugais populaire d'Angola. C'est la question que je souhaite poser à Mia Couto : au Mozambique il y a sans doute eu un phénomène parallèle, cette nécessité de dominer la langue imposée par le colonisateur a abouti à une langue quelquefois très libre, par la force des choses et par la force du système colonial. J'aimerais que Mia Couto parle de cela, étant donné que son œuvre est caractérisée par une suite ininterrompue d'explosions par rapport à la norme du portugais standard.

MIA COUTO

Je pense que la situation en Angola et au Mozambique est différente de celle des pays anglophones ou francophones de l'Afrique ! En effet, je vois qu'en Angola et au Mozambique il y a une liberté, une absence de complexe d'infériorité. Les personnes ont une relation très libre avec la langue portugaise, et c'est une relation amoureuse, je pense. Quand je voyage dans tout le pays, je rencontre des personnes qui veulent beaucoup parler portugais, pas le portugais qu'on appelle le portugais du Portugal, mais le portugais qu'ils sont en train de bâtir, qui est leur portugais.

Je vais parler d'une autre chose tout à fait différente pour illustrer la difficulté que l'on a, même en parlant la langue locale, pour faire la traduction de concepts locaux. Par exemple, il y a des langues qui ont des concepts où les mots manquent absolument. Dans toutes les langues du Mozambique on ne peut pas trouver de termes différents pour nommer la nature et la société humaine. C'est un seul mot qui nomme ces deux choses différentes, etc. De même il manque un terme pour dire les ordures, etc. Cela nous pose les problèmes que j'ai essayé d'expliquer dans ma première intervention.

MICHEL LABAN

Est-ce que tu penses qu'au Mozambique cette explosion linguistique, cette liberté par rapport à la norme, ce manque de complexe dont tu viens de parler peut s'expliquer par le poids du système colonial, la seule référence étant la norme portugaise, le portugais de Lisbonne ? Est-ce que tu penses que le Mozambicain essayant de dominer cette norme et n'y parvenant pas a ainsi créé de nouvelles formes et peu à peu s'est créée une liberté linguistique ? Est-ce que tu penses que cela s'est passé comme en Angola ?

MIA COUTO

Je réponds en portugais. Pardonnez-moi.

(Intervention en portugais.)

Traduction : Au Mozambique le thème du drame linguistique ne se pose pas comme on le voit dans les conférences sur les pays africains. Cela s'explique par le fait qu'il y a eu un profond métissage, plusieurs vagues de peuplement, arabe, indien, portugais, etc. La position du Frelimo a été de s'approprier le portugais comme un trophée de guerre.

Même dans les villages, tout le monde comprend les langues locales mais, quand il faut parler, on essaie de parler portugais dans les réunions officielles.

MICHELLE GIUDICELLI

Merci beaucoup, Mia Couto.

Maintenant, je vais donner la parole à la salle.

MARIA BELCHIOR (directrice du Centre culturel portugais)

J'ai vécu quatre ans au Brésil, je connais la richesse et la variété du portugais du Brésil. On peut dire du brésilien. J'ai été fort émue parce qu'il y a ici une Portugaise, un homme du

Mozambique, et madame qui est brésilienne a senti que c'était quand même la même langue portugaise.

C'est bien ce que vous avez dit ?

FRANCIS UTEZA

Térésia Thiériot a posé une question que je reprends : comment peut-on dire, puisque nous avons la langue portugaise, qu'un mot n'existe pas dans la perspective africaine ou dans la perspective brésilienne ?

SIMON MORALES

Je suis chilien. Monsieur Jacques Thiériot, je sais que vous avez voyagé dans toute l'Amérique du Sud, au Pérou, en Equateur. Pourquoi dites-vous que le brésilien est une langue différente du portugais alors qu'au Pérou, en Bolivie, au Chili, où il y a tellement de métissage aussi, on ne parle pas du péruvien ou du chilien ou du bolivien ?

JACQUES THIÉRIOT

Merci beaucoup de cette question qui est importante. Je pensais qu'on parlerait justement de cette différence qui existe en Amérique latine entre le continent brésilien et tous les autres pays de langue espagnole. Nous avons eu récemment à Aix-en-Provence des rencontres. On essayait de rapprocher des écrivains brésiliens et des écrivains de toute l'Amérique hispanophone. C'était un défi absolument vain, nous n'y sommes pas arrivés. Il y a deux langues différentes. Si on prend la globalité de ce qu'on appelle l'Amérique latine, il y a d'un côté l'espagnol avec ses différentes variétés ou composantes et il y a le portugais du Brésil. Alors, là, je dirai : oui, il y a deux langues d'ex-pays colonisateurs. Et là, on est portugais contre espagnol. Je simplifie.

Pourquoi les différences dont vous parlez ? J'ai dit – mais j'ai été peut-être trop rapide – que ce qui était important au Brésil, c'était le métissage, ce métissage extraordinaire : on commence avec des Indiens et puis viennent des Français, des Portugais, des Hollandais, puis après il y aura des immigrations allemande, italienne, libanaise, japonaise, et cela continue, ce brassage racial qui est en même temps un brassage culturel, linguistique, extraordinaire. Vous êtes chilien. Le pays est quand même ce qu'on appelle "un pays blanc" d'Amérique du Sud, avec l'Uruguay et l'Argentine. Les autres pays, Pérou, Bolivie, Equateur, sont des pays où il y a encore une très forte présence de l'Indien, de l'Indien des Andes, des descendants des Incas, des Aymaras, et quand il y a métissage, c'est un métissage indien-espagnol. Il n'y a pas ce brassage qu'il y a au Brésil. Cela aussi

conditionne un rapport à la métropole des ex-colonies de l'Espagne différent de celui de l'ex-colonie portugaise. La colonisation a été différente, celle des Portugais et celle des Espagnols. La décolonisation aussi ne s'est pas faite tout à fait de la même façon. Il y a mille facteurs qui établissent la différence entre le Brésil et les pays hispanophones et donc les phénomènes linguistiques des deux blocs.

SIMON MORALES

Je ne veux pas polémiquer, on y passerait sûrement de longues heures. Mais du brassage culturel dans les autres pays, il y en a aussi. Moi personnellement je peux vous citer des mots qu'on utilise au Chili dans le langage quotidien, qui viennent de l'indien mais qui viennent aussi de l'allemand, de l'anglais, de l'italien et du français, et si je me mets à parler avec des amis chiliens qui sont ici, sûrement les Espagnols ne vont pas comprendre ce que nous disons. Et pourtant, nous ne disons pas que notre langue est le chilien. C'est là où je pose la question.

JACQUES THIÉRIOT

Moi, je défends le brésilien du Brésil alors que pour les pays hispanophones, je l'ai dit en commençant, on dit effectivement "poèmes de Neruda traduits de l'espagnol (Chili) ; "Garcia Marquez (Colombie). Et là je crois qu'on a tout à fait raison, parce que je crois que les particularismes de la langue parlée au Chili, en Equateur, au Pérou, etc., par rapport à l'espagnol, sont quand même des choses qui sont du langage quotidien, du langage familial, que l'on peut retrouver dans des romans. Vargas Llosa, ici présent il y a quelques années, nous a raconté que son premier roman, *La Casa verde (La Maison verte)*, après avoir été publié au Pérou a été publié à Barcelone. Et lorsque les épreuves sont arrivées à Vargas Llosa, il a trouvé que tous ses péruanismes avaient été corrigés. Il s'est défendu pour que l'on maintienne quand même les péruanismes. Mais Vargas Llosa est un écrivain qui revendique d'être un écrivain espagnol. La preuve : il a pris la nationalité espagnole. Pour quelle raison exacte ? Nous ne rentrerons pas dans ce débat. Nous étions à Aix l'autre jour. J'aurais bien aimé lui poser cette question précisément de savoir s'il maintenait la volonté d'inclure des péruanismes dans son œuvre aujourd'hui. Je n'en suis pas sûr.

CLAIRE CAYRON

Concernant le continent brésilien, je voudrais rappeler qu'il y a plusieurs Brésils aussi. Si je suis allée chercher des écrivains

dans le sud du Brésil, c'est parce que justement j'étais un peu gênée par la prédominance du nord du Brésil. Le Brésil ce n'est pas seulement Bahia... cela a été d'abord Bahia... ce n'est pas seulement le sertão... ce sont les grandes mégapoles, et le sud du Brésil est un autre Brésil. Par exemple Caio Fernando Abreu dit qu'il se sent beaucoup plus près des écrivains du Rio de La Plata que de Jorge Amado qui, pour lui, est presque un écrivain étranger. Alors, c'est aussi cela, le Brésil.

PHILOMÈNE COUDRIG

J'apporte un tout petit témoignage. Je suis portugaise et j'ai fait un assez long voyage au Brésil. J'ai été étonnée parce que partout j'ai tout compris et je me suis fait comprendre. (*Détente.*) Je n'ai pas appris le brésilien, je suis portugaise, j'ai toujours parlé le portugais et cela a marché comme ça ! Alors, si ce n'est pas le portugais que l'on parle au Brésil, ma foi, je ne sais pas, c'est un mystère !

FRANCIS UTEZA

Ce n'est pas du problème de la langue que l'on parle, parce que parler dans la rue et comprendre, c'est une chose ; écrire et créer une littérature, c'est une autre chose.

PHILOMÈNE COUDRIG

Oui, oui... j'ai pas mal lu aussi, et je pense que les problèmes que vous trouvez en lisant certains auteurs brésiliens peuvent arriver aussi si on lit certains auteurs même portugais, par exemple Aquilino Ribeiro. Je défie beaucoup de Portugais de le comprendre ; et c'est un auteur portugais.

CLAIRE CAYRON

Miguel Torga aussi est difficile à comprendre pour les Portugais.

AUGUSTO JOACHIM

Ce n'est pas de la langue qu'on discute. La différence entre le Portugal, l'Espagne, la France et l'Angleterre, c'est que ceux qui ont commencé à parler le portugais, au Portugal, n'ont pas une attitude de possession de la langue. J'ai été tout ému d'écouter Mia Couto dans sa recherche disons d'une nouvelle voix pour le portugais. A la limite cela n'a aucune importance si beaucoup d'autres Portugais, ou d'autres Angolais ou Mozambicains ne le comprennent pas. Fait très important, Luandino Vieira a reçu le prix national de littérature au Portugal quand son livre était tout à fait émaillé de formes syntaxiques non normalisées par le Portugal. Donc il a été compris

et accepté comme Guimarães Rosa, comme un écrivain de l'espace lusophone, selon la formule de Michelle, et pas forcément portugais. Mais tout le monde comprend et tout le monde respecte le fait qu'on essaie de faire de nouvelles formes de littérature.

GIUSEPPE VITIELLO

Cet après-midi nous avons entendu la métaphore très belle de l'archipel et des îlots linguistiques qui émergent et peut-être disparaissent. Aujourd'hui on entend très souvent parler de simplification de la langue rituelle, l'anglais. Le cas que l'on vient d'écouter, au sujet de ces nouvelles langues au Mozambique, on peut d'une certaine manière l'expliquer mentalement. Nous avons le cas de pays qui étaient colonisés, de pays qui étaient très loin et qui acquièrent leur indépendance, donc qui essaient de forger une langue nationale.

Je voudrais vous signaler qu'à deux heures à peine de Francfort est née une nouvelle langue. Cette nouvelle langue s'appelle la langue moldave, elle est née il y a quelques mois, il n'y a pas plus de six mois en tout cas, c'est une langue qui, apparemment, est utilisée dans les documents administratifs et qui est, paraît-il, très semblable à la langue roumaine. Je n'entre pas dans un débat qui me semble très compliqué ; c'est peut-être un effort du gouvernement moldave pour arrêter une certaine attraction que la Moldavie était en train de subir de la part de la Roumanie après avoir subi celle de l'Union soviétique. Or, très récemment, il y a trois ou quatre mois, le Conseil de l'Europe a aidé à la création d'une bibliothèque bosniaque – bibliothèque au sens allemand de collection – et la demande était formulée de cette manière-ci : ce sont des livres emblématiques pour la culture bosniaque et ils sont dans la langue serbo-croate, variante bosniaque. Sommes-nous en train, là, probablement, de voir la naissance d'une autre langue ? Je n'ai pas de réponse. La question est : comment naît une langue ? En tout cas je n'ai pas de réponse.

IÑES OZEKI-DEPRÉ

Je voulais juste faire une petite remarque à Jacques Thiériot. Je comprends tout à fait sa position. Mais il me semble qu'elle est plus chargée d'affectivité et d'engagement littéraire qu'appuyée sur une réalité linguistique indéniable. Il est vrai que le portugais du Brésil est déjà un portugais multiple et que les gens du Nord ou de Pernambouc ou de Bahia n'ont absolument pas la même syntaxe ni la même prononciation que les gens de Rio Grande do Sul ou de São Paulo. Mais ce qu'il y a justement, c'est qu'à partir de Mario de Andrade et d'Osvald de Andrade, il y a une

position à la fois politique et anticoloniale et une position littéraire qui s'affirme et qui permet à des écrivains ou à des gens très proches du Brésil, à des Brésiliens, de dire que le "brésilien" existe.

EDUARDO PRADO COELHO

Je comprends que la position de Jacques Thiériot, qui est peut-être un peu provocatrice, ait suscité des réactions. Je poserai le problème à trois niveaux.

Je crois que, d'un point de vue linguistique, la langue est la même, c'est-à-dire que si l'on prend les critères linguistiques, la langue est la même. J'ai d'ailleurs appris la linguistique du portugais avec des professeurs brésiliens, avec M. Câmara Junior, M. Serafim de Silva Netto, M. Silvio Uia – ils étaient tous brésiliens. Ils m'ont appris qu'à quelques différences près la langue est la même.

Du point de vue littéraire, bien sûr que je comprends, et je vérifie que soit du point de vue des critiques, comme Afrânio Coutinho a fait, soit du point de vue des écrivains, il y avait l'idée de créer une tradition spécifique brésilienne. Vous avez parlé de *Macounaïma*. Je me rappelle d'avoir lu un psychanalyste brésilien qui disait : *Macounaïma* démontre que, pour les Européens, c'est le complexe d'Œdipe qui est important ; le Brésilien n'a pas de complexe d'Œdipe, c'est un pervers polymorphe. (*Rires.*)

Le troisième point de vue est le point de vue tactique, stratégique. Je crois qu'on n'aurait pas eu une séance comme celle-là si on avait fait deux séances, l'une pour le brésilien et l'autre pour le portugais et les écrivains du Mozambique. On ne gagne rien en perdant d'un côté Guimarães Rosa ou Machado de Assis ou en perdant Pessoa, ou en perdant Mia Couto et Luandino Vieira. Je m'explique. D'un point de vue stratégique, je crois qu'il faut accentuer ce qui nous unit plutôt que ce qui nous sépare en tenant compte d'ailleurs que chaque écrivain se sépare toujours de lui-même. Je me rappelle d'avoir parlé un jour avec Luandino Vieira qui m'a dit : j'ai fait quelques transformations dans ma langue si bien que parfois, quand je relis ce que j'ai écrit, je ne comprends pas ce que j'ai raconté. (*Rires.*)

Il y a un quatrième point que j'aimerais souligner. D'une certaine façon vous avez accentué – en gros c'est juste – une tendance disons du côté du Brésil ou du Mozambique pour faire de l'homme brésilien un sauvage, disons, "le bon sauvage", et une certaine tendance peut-être académique du côté de la langue portugaise. Cela, on peut peut-être le défendre en gros. Mais je crois quand même que ce que Michel Laban, et ensuite

Maria Gabriela Llansol, ont dit nous aide à penser que parfois ce que Michelle Giudicelli appelait “un certain dérapage”, plutôt discret, mais qui peut être très profond, peut créer des productions de la langue très violentes. Vous avez souvent fait référence à la métaphore de la fidélité. Il y a une chanson de Georges Brassens qui dit : “Le plus cocu des deux n’est pas celui qu’on pense...” Moi, je dis : parfois le plus sauvage n’est pas celui qu’on pense. Je donne deux exemples : dans le *Livre de l'intranquillité* de Pessoa et dans les textes de la *Comedia del sol* on peut trouver d’une façon peut-être plus discrète mais très intense un travail sur la syntaxe, et sur le sens des mots, qui est vraiment de la sauvagerie pure, aussi pure que celle de Guimarães Rosa ou celle de João Cabral de Mello Neto, qui fait d’ailleurs un autre travail très différent.

Je crois qu’il faut considérer aussi ces genres de dérapage discret qui peuvent avoir beaucoup de conséquences du point de vue du sens du monde et du paysage du monde que chaque littérature construit. (*Applaudissements.*)

ALICE RAILLARD

Je voudrais remercier Eduardo Prado Coelho du rapprochement qu’il a fait entre Maria Gabriela Llansol et João Cabral de Mello Neto, parce que aujourd’hui encore en parlant avec Maria Gabriela Llansol, ce rapprochement me paraissait évident et extrêmement important, et à creuser je pense.

CLAIRE CAYRON

Je voudrais revenir sur une chose qui a été évoquée souvent et qui m’agace profondément, pardonnez-moi, c’est la rigidité du français. Je suis française, je n’ai jamais constaté la rigidité du français. Quand je lis une page de Proust et une page de Céline et une page de Beckett et d’autres textes encore, je me demande où est la rigidité du français. Le français n’est pas plus rigide que d’autres langues. (*Applaudissements.*) Toutes les langues ont leur plasticité, il suffit de connaître leurs ressources.

MICHELLE GIUDICELLI

Oui, mais elles n’ont pas toutes les mêmes souplesses. Cela ne se situe pas forcément au même niveau. Evidemment c’est ensuite aux traducteurs de trouver les acrobaties nécessaires pour retomber sur leurs jambes !

LISSETTE SIFEL

Je représente la presse, mais de temps en temps je commets quelques traductions, pas littéraires. Je suis tout à

fait d'accord avec vous. Je pense que dans toutes les langues on peut aller au-delà. En fait on transmet le sens de l'auteur, ce ne sont pas les mots qu'on traduit mais la pensée de quelqu'un.

Tout en étant brésilienne, je voudrais revenir à la question du brésilien ou du portugais. Personnellement je ne crois pas qu'il puisse y avoir deux langues. Je crois que le portugais est une langue à part entière, qu'il soit parlé en Afrique, au Brésil ou au Portugal. Au Brésil nous avons plusieurs cultures. Et je pense que ce qui change fondamentalement c'est la culture des gens. Par exemple, quand l'écrivain Mia Couto a dit qu'il recherche des choses de son passé et de son enfance, de ses racines, je crois que chaque écrivain est imprégné de soi-même quand il écrit et c'est là qu'il va au-delà de toutes les frontières linguistiques ou des mots. Je crois que c'est cela qui fait la différence entre le portugais du Brésil – à part l'accent, en France à Arles on parle d'une façon et à Paris on parle d'une autre façon, au Canada on parle encore autrement, donc il ne s'agit pas des accents – mais il y a un langage tout à fait régional.

Je voudrais dire encore que *prenda* est un mot qui a un troisième sens, Mme Claire Cayron doit le connaître, c'est la jeune fille du *gaucho*, c'est aussi une jeune femme, en plus de l'apprentissage et des autres sens que vous avez donnés. Donc il y a une polysémie des mots. Mais cela, c'est une question culturelle. Nous avons été colonisés. Jorge Amado a été imprégné par la culture africaine d'une certaine façon et par de nombreuses autres choses ! Donc, chacun de ces écrivains a eu aussi sa vie intérieure et c'est de là que vient toute la richesse que vous, écrivains, vous nous transmettez.

JACQUES THIÉRIOT

Je réponds rapidement. Francis Uteza, qui est derrière vous, tout à l'heure a répondu à une autre question qui rejoignait ce que vous dites. Finalement je crois qu'on s'accorde sur le fait que le portugais est une langue de communication sur plusieurs continents, et qu'à l'intérieur d'un grand pays comme le Brésil – Claire Cayron l'a dit – il y a des différences, des régionalismes et tout, mais il y a une communication qui permet de se faire comprendre, que l'on soit portugais, brésilien, capverdien, etc. ! Francis Uteza nous a dit que parler et comprendre dans la rue, c'était une chose. Moi, j'ai été provocateur, c'est vrai, je vous ai parlé d'ouvrages littéraires qui prétendaient justement fonder une langue nationale, le *Macounaïma*

de Mario de Andrade ; *Vive le peuple brésilien* est une grande épopée brésilienne... mais il y a toute une part de recherche et de création linguistique et quand on arrive à Guimarães Rosa, justement, c'est la plus haute expression de la création littéraire, on n'est plus du tout dans une langue de communication courante, parce que, aujourd'hui encore, prenez des Portugais, prenez des Angolais, prenez des Brésiliens : quels sont ceux qui comprennent vraiment tout *Macounaïma* ou toute l'œuvre de Guimarães Rosa ? Voilà ce que j'avais voulu dire.

EDUARDO PRADO COELHO

Je voudrais vous raconter brièvement deux histoires en rapport avec notre discussion. Un grand poète portugais, Ramos Rose, un jour, dans ses rapports avec son traducteur français, a reçu la traduction proposée et a corrigé deux vers. Son traducteur a reçu cette traduction et a dit : "Attention... on ne peut pas dire cela en français, c'est impossible !" Et Ramos Rose, dans la lettre suivante, a expliqué : "Attention, c'est une citation cachée d'un poète français... alors il faut le dire comme ça en français !" (*Détente.*)

Deuxième histoire. Un jour je parlais avec Miguel Torga, qui faisait d'ailleurs l'éloge du travail extraordinaire de Claire Cayron, et il disait : "Vous savez pour la poésie c'est très difficile... traduire la poésie, ça passe très mal !"... Mais, peu de temps après, il faisait l'éloge de la traduction de ses poèmes en roumain, et j'étais un peu étonné, je me demandais pourquoi il disait que la traduction de ses poèmes en roumain lui semblait très bonne s'il ne comprenait pas le roumain. A la fin, quand il a compris mon étonnement, il m'a dit : "Vous savez, mes poèmes ne sont beaux que dans les langues que je ne connais pas !" (*Détente. Applaudissements.*) C'est vrai pour tout le monde : chaque écrivain écrit dans une langue qu'il ne connaît pas.

REZA SEYED HOSSEINI

Je suis persan. J'ai traduit Malraux et Camus en persan et je traduis en même temps de la langue turque en persan, mais il y a des pièges entre les deux langues. On tombe toujours dedans. Par exemple dans la langue turque en Iran, on dit *karkhâné*. *Karkhâné* signifie fabrique. Mais le même mot en Turquie signifie bordel. Cela arrive toujours entre deux langues.

MICHELLE GIUDICELLI

Je remercie chacun pour ses interventions et suggestions, qui nous ont fait comprendre combien la langue portugaise est à la fois riche et diverse, sans rien perdre cependant de son unité, ce qui permet aux traducteurs de s'intéresser à part égale à des écrivains issus de continents différents.

DEUXIÈME JOURNÉE

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ARMÉNIEN

Atelier animé par Pierre Ter-Sarkissian

J'avais retenu pour cet atelier deux pages de ma traduction, récemment parue chez Albin Michel, des *Jardins de Silihdar*, de Zabel Essayan, née en 1878 à Scutari, immigrée en Arménie soviétique, arrêtée en 1937 et disparue, probablement en 1943. L'ouvrage est une biographie plus ou moins romancée.

Les deux pages choisies narrent la mésaventure d'un oncle de l'auteur qui, après avoir été un farouche adversaire des quelques protestants, nouvellement apparus dans la population arménienne de Constantinople à la fin du siècle dernier, finit par prendre parti pour eux tant il est indigné par un épisode typique de l'hostilité dont l'Eglise nationale arménienne fait preuve à leur égard. L'Eglise en effet refuse qu'un prot (parpaillot) qui vient de mourir soit inhumé dans le cimetière de la communauté arménienne, c'est-à-dire en "terre sainte". Il s'ensuit une série de péripéties et une rixe au cours de laquelle l'oncle blesse un des policiers turcs intervenus pour rétablir l'ordre, ce qui lui coûte trois ans de prison.

Douze personnes, dont deux jeunes femmes d'origine arménienne mais passablement ignorantes de la langue, assistaient à l'atelier.

Dès l'abord, les participants ont posé de nombreuses questions – qui prouvaient leur vif intérêt – sur l'origine du peuple arménien, son histoire, sa langue, son alphabet, etc. Il a donc fallu répondre, le plus brièvement possible, sur ces divers points.

Une dame allemande, qui assistait à l'atelier, a montré une brochure publiée naguère par celui qui allait devenir le président de l'actuelle République arménienne indépendante, Levon Ter-Petrossian. Dans ce petit ouvrage, l'auteur parle des "Saints Traducteurs". Interrogé sur ce point, j'ai expliqué ce qu'étaient ces "*Sourb Thargmanitchk*" qui, après l'adoption du christianisme au début du IV^e siècle, traduisirent, pour libérer

l'Arménie de l'influence grecque, les Ecritures dans la langue nationale, entreprise qui fut rendue possible par l'invention, en 406, d'un alphabet spécifique. Ces Saints Traducteurs, qui furent à l'œuvre pendant trente ans, créèrent la base et les prémices d'une culture qui devait s'épanouir dès le ^ve siècle. L'Eglise les a canonisés, d'où leur nom.

Tout cela ayant été expliqué, on put en revenir au texte de Zabel Essayan et à sa traduction.

Les assistants n'ayant évidemment pas l'accès visuel au texte original, en raison de leur ignorance de l'alphabet, ma lecture à haute voix eut au moins le mérite de faire connaître la sonorité de la langue. On lut ensuite par paliers la traduction française avec des commentaires ponctuels sur les points essentiels : caractère agglutinant de la langue, présence de termes étrangers, notamment turcs et persans, existence de deux branches de la langue, l'occidentale et l'orientale, qui se distinguent par leurs différences syntaxiques et phonétiques, etc.

En ce qui concerne la technique propre de la traduction, j'en ai illustré un des aspects par la dernière phrase du texte choisi – seule phrase parlée du texte, d'ailleurs – qui est dite par l'oncle et qui, transcrite littéralement en français, s'énoncerait comme suit :

Je ne suis pas comme lui un homme sans expérience, j'ai fait trois ans de prison.

ce qui a été traduit ainsi :

J'ai de l'expérience, moi, je ne suis pas comme lui, c'est que j'ai fait trois ans de prison, moi...

Cet exemple était destiné à montrer comment donner un peu de "nerf" à une phrase parlée, démarche qui a été parfaitement comprise et approuvée par tous les participants à l'atelier.

Cette phrase est d'ailleurs la seule qui soit parlée dans le passage choisi, le reste du texte est narratif et porte sur l'incident relaté plus haut. Le caractère de cet incident implique, dans son exposé, des termes qui frisent parfois l'humour noir : les jours passent et les adversaires des *protos* exigent de ses proches qu'ils s'arrangent pour évacuer le cadavre. Le terme arménien employé ici pour désigner celui-ci est lèsche qu'en toute rigueur il faudrait rendre par "charogne". J'ai précisé que j'avais cru devoir me contenter du mot "carcasse" ; il y avait là un choix à faire et j'avais opté pour une certaine retenue.

En fait, d'une façon générale, le choix des termes n'a pas entraîné d'hésitation.

ATELIER DE CATALAN

Atelier animé par Edmond Raillard

Le texte proposé aux participants à l'atelier de catalan était extrait de *Llibreta de vacances*, de Ramon Solsona (Quaderns Crema, Barcelona, 1991). Cet ouvrage est un recueil de "contes", courts textes humoristiques et parfois parodiques (roman rose, genre policier...). Le titre du recueil, que l'on pourrait traduire par *Devoirs de vacances* ou *Cahier de vacances*, est dû à la présence, en fin de volume, d'exercices guidés se rapportant à chacun des textes, exercices, pour le coup, franchement parodiques de certaines pratiques critiques et pédagogiques. J'ai choisi de travailler sur le début d'une des nouvelles du recueil, *Cerezo rosa*, en raison d'une difficulté de traduction en apparence majeure, que j'ai provisoirement cachée à l'assistance, tout en en signalant l'existence. L'aveu de ma dissimulation a certes un peu piqué les participants, mais a suscité une émulation extrêmement fructueuse, chacun s'efforçant de découvrir le pot aux roses. Ainsi, de nombreux problèmes ont été soulevés et discutés, avant que nous n'abordions le point qui avait d'abord attiré mon attention dans ce texte.

Le titre même de la nouvelle posait problème, puisqu'il s'agit d'un syntagme en castillan, tiré d'un *bolero* de Pérez Prado, *Cerezo rosa, manzano blanco*. Faut-il ici privilégier le multilinguisme du texte original ou le sens dénotatif de l'expression ? Recourir à une note explicative, à des italiques ? Le débat s'est vite élargi, et les différentes solutions envisagées ont été mises en rapport avec des textes et des contextes adéquats. Pour celui-ci, le mieux, pour ne pas arrêter le lecteur par une trop grosse épaisseur textuelle, semble être la traduction pure et simple, la référence culturelle apparaissant plus loin avec suffisamment de clarté.

Autre difficulté dès les premiers mots du texte : "*Haver-me quedat de rodríguez està a punt de costar-me el matrimoni.*"

Les participants, nombreux à avoir préparé le texte avant notre rencontre, n'ont trouvé "rodríguez" dans aucun dictionnaire catalan. Et pour cause, puisqu'il s'agit d'une expression castillane, employée ici sans aucun signe distinctif.

C'est un phénomène assez courant dans les textes catalans (en particulier barcelonais) ou valenciens, écrits dans un contexte pluriculturel. Il faut donc avoir le réflexe, n'en déplaise aux puristes de la langue, d'aller chercher dans les dictionnaires castillans, ou dans sa propre culture hispanique, ces termes empruntés. Un autre type de difficulté lexicographique peut être rencontré à l'occasion de la traduction de textes antérieurs, ou légèrement postérieurs, à la normalisation orthographique du début du siècle. Dans ce cas, il faut recourir à des dictionnaires du XIX^e siècle (celui d'Aladern, par exemple), ou retrouver phonétiquement la graphie actuelle ("brítat" au XIX^e, "veritat" aujourd'hui).

Pour en revenir à notre "rodríguez", le *Pequeño Larousse ilustrado* donnait la solution : "Un rodríguez : marido que se divierte en la ciudad mientras la esposa e hijos están de vacaciones." Il s'agit donc d'un topique culturel, celui, par exemple, du film de Billy Wilder, *The Seven Years Itch* (*Sept ans de réflexion*, en espagnol *La Picazón del séptimo año*, 1955), avec Marilyn Monroe et Tom Ewell.

L'explication de ce terme (qui restait encore à traduire) permettait de résumer l'argument de la nouvelle. Le personnage narrateur reste en ville pour travailler dans l'entreprise d'informatique dont il est un des associés, alors que sa famille est en vacances. Il lui arrive alors "une chose extraordinaire", il tombe amoureux d'un homme.

Pour "*me quedat de rodríguez*", plusieurs traductions furent proposées par les traducteurs – chevronnés ou en herbe – présents à la séance : "passer le mois d'août [ou de juillet] en célibataire" ou "jouer les célibataires du mois d'août", pour ne citer que les meilleures.

Cet obstacle écarté, le travail d'atelier semblait pouvoir prendre son rythme de croisière. Le moment semblait venu de lever le secret – oublié par tous – sur les raisons qui m'avaient conduit à choisir ce texte, en demandant à quel genre il convenait de mettre les participes passés et les adjectifs. Personne n'avait soupçonné que le personnage narrateur pût être une femme. Le piège tendu par l'auteur lui-même avait parfaitement fonctionné : rien, grammaticalement, ne permettait de trancher pour le masculin ou le féminin, excepté dans le dernier paragraphe (le seul, je dois le reconnaître, à n'avoir pas été communiqué à l'avance), qui lève l'ambiguïté : "*La veritat és que tinc ganes d'estar amb el meu marit i de jugar amb els*

nens i estic disposada a fer un viacrucis expiatori pel regne de les vaques.” Et cetera.

Retour au texte pour repérer les mécanismes par lesquels l’auteur avait réussi à fourvoyer ses lecteurs : une accumulation de topiques culturels sur des rôles, des goûts et des comportements “normalement masculins”, dont je ne dresserai pas la liste exhaustive. Je mentionnerai simplement la passion de l’informatique et de la moto, l’inaptitude aux tâches ménagères et en particulier à la cuisine, les fonctions de chef d’entreprise...

Dès lors, la traduction semblait devenir un défi d’un ordre semblable à celui de la *Disparition* de Perec. Ce que le catalan, comme le castillan, permet facilement – parfois même trop ; on ne compte plus les erreurs sur le genre du locuteur commises dans des traductions hâtives –, était-il possible en français ? Après quelques reproches amicaux (Philippe Bataillon) au complice de la mystification, le groupe se remet donc au travail, s’interdisant les participes passés avec l’auxiliaire être (hormis un “je me suis laissé guider par les conventions” qui, avec son apparence de masculin, servait à merveille la stratégie de l’auteur) et les adjectifs portant la marque du genre. A ce jeu de la forme interdite, tous rivalisèrent d’ingéniosité, et nous fûmes surpris de découvrir que la difficulté était bien moindre que nous ne l’avions redouté. Il était possible, et presque aisé, d’écrire un texte ambigu, parfaitement correct, et surtout, d’une venue assez naturelle pour cacher la contrainte qui nous était faite. Voilà qui, au moins dans notre esprit, faisait reculer la frontière du texte réputé intraduisible.

A propos de naturel, et parmi les nombreux sujets abordés, une personne de l’assistance (Sylvaine Marandon) fit observer que nous tirions le texte vers une familiarité excessive. Cette remarque pertinente faisait ressortir un des dangers du travail d’atelier, exercice oral d’émulation où l’on recherche l’expression sonore, la formule colloquiale (qu’on me pardonne le néologisme), au risque, en privilégiant l’oreille, de perdre un peu de vue le ton du texte original.

Je voudrais conclure ces quelques notes en soulignant que s’il y avait parmi nous quelques catalanistes et d’assez nombreux hispanistes, l’essentiel des participants provenait des horizons linguistiques les plus divers, ce qui n’a à aucun moment été un obstacle au travail en commun, mais un facteur d’enrichissement inappréciable.

ATELIER D'ÉGYPTE PHARAONIQUE

Atelier animé par Pascal Vernus

Voici le premier poème d'un ensemble de chants d'amour intitulé *Les Formules du grand déduit*. Comme pour beaucoup d'œuvres littéraires de l'Égypte pharaonique, l'auteur demeure anonyme. Cet ensemble est connu par un très beau papyrus, appelé "papyrus Chester Beatty I", où avaient été copiées, par ailleurs, d'autres œuvres littéraires, *inter alia* d'autres chants d'amour et un conte narrant les querelles des dieux Horus et Seth. Ce magnifique manuscrit faisait l'orgueil d'une bibliothèque dont nous suivons la transmission de descendant à descendant dans une famille de scribes depuis le règne de Ramsès II à celui de Ramsès IX, c'est-à-dire du XII^e siècle au XI^e siècle avant J.-C.

L'écriture est une "tachygraphie" (écriture rapide) appelée "hiératique". L'écriture hiéroglyphique, en raison de son caractère figuratif, requérait trop de temps et de peine pour être utilisée dans la vie courante. On recourait alors à des cursives dans lesquelles les tracés des hiéroglyphes étaient simplifiés et souvent ligaturés les uns aux autres de manière à rendre plus facile et moins lent le travail du copiste. Toutefois, les principes du système hiéroglyphique, c'est-à-dire les combinaisons d'idéogrammes, de phonogrammes et de déterminatifs, demeuraient inaltérés.

Le poème était écrit en "vers", délimités par des points rouges au-dessus de la ligne. Malheureusement, les principes de cette versification ne sont pas encore totalement élucidés. Pourquoi cette difficulté ? Parce que l'écriture, hiéroglyphique ou hiératique, ne note que les consonnes, le lecteur étant censé restituer les voyelles grâce à sa connaissance de la langue. Las, l'égyptologue du XX^e siècle n'a pas la même maîtrise de l'égyptien que les scribes des pharaons, et il parvient tout juste à vocaliser quelques mots par extrapolation à partir du copte (dernier état de l'égyptien écrit et vocalisé à l'aide de

l'alphabet grec), ou des transcriptions attestées dans d'autres langues. Ce n'est pas assez pour rendre compte d'une versification dont on devine qu'elle était fondée sur l'assujettissement des unités syntaxiques à un nombre fixe d'accents de mots ou de syntagmes. Il semblerait que la structure prosodique du poème qui nous occupe soit fondée sur des distiques c'est-à-dire des groupes de deux vers. Certains sont heptamétriques, le premier vers comportant quatre accents de mots ou de syntagmes, le second trois accents ; d'autres paraissent hexamétriques, chacun des deux vers comptant trois accents.

Le poème, nous l'avons dit, est le premier d'un ensemble. Voilà pourquoi il commence et se termine par le mot "l'unique". En effet, le terme égyptien ainsi traduit fait assonance avec le mot "premier". Bien entendu, le deuxième poème commence et se termine par un terme faisant assonance avec le mot "deuxième", et ainsi de suite.

TRADUCTION ANNOTÉE

Début des (litt. : dans) Formules du grand déduit

*L'unique, la "sœur", sans égale¹,
Belle plus que toutes les autres².*

*La voir est³ comme (voir) l'étoile qui apparaît
Au début d'une bonne année.*

*Celle à la perfection lumineuse, à la complexion resplendissante,
Celle aux jolis yeux⁴ quand ils⁵ jettent un regard.*

*Suave est sa lèvre quand elle parle ;
Elle n'a pas un mot de trop⁶.*

1. Litt. : "sans son égale".

2. Litt. : "que toute personne".

3. Phrase nominale. Le verbe "est" en français n'a pas d'équivalent terme pour terme dans cette construction égyptienne, la prédication étant marquée par la relation entre la catégorie grammaticale de l'ordre des constituants, à savoir sujet (substantif ou équivalent) + prédicat (syntagme prépositionnel) .

4. Litt. : "lumineuse de perfection", "resplendissante de complexion", "jolie des deux yeux" (l'égyptien emploie le duel pour les parties du corps ou les éléments constituant des couples naturels ou culturellement reconnus).

5. Litt. : "à jeter-un-regard" ; la préposition *br*, qui est utilisée comme morphème (voir note 3 page 78) d'une forme ici en fonction de gérondif, tendait à l'époque à n'être pas systématiquement écrite, parce qu'elle s'était trouvée réduite à un élément vocalique.

6. Litt. : Il-n'y-a-pas à elle un-mot de-trop. L'expression paraîtrait bien "machiste" de nos jours. Pour rester galant, il faudrait comprendre "il n'y a pas un mot (à dire) en plus à son sujet", ce qui sollicite quelque peu le texte.

*Celle à la longue nuque, à la poitrine resplendissante*¹,
*Ses cheveux sont du véritable lapis-lazuli*².

*Ses bras l'emportent sur l'or*³,
*Et ses doigts sont comme des lotus*⁴.

*Celle à la chute de reins alanguie (et) à la taille étroite*⁵,
*Si bien que*⁶ *ses hanches accentuent sa beauté*.

*Celle à l'allure plaisante*⁷ *quand elle marche*⁸ *sur le sol*,
Elle conquiert mon cœur par son maintien.

*Son effet*⁹ : *les cous de tous les hommes*
*Sont tournés*¹⁰ *pour la voir*.

*Combien*¹¹ *heureux quiconque l'étreint !*
Il se trouve être le premier des amoureux.

Quand on la voit sortir au-dehors,
*C'est comme cette (divinité)-là, l'Unique*¹².

1. Litt. : "longue de nuque", "resplendissante de poitrine".

2. Phrase nominale d'un autre type que celle mentionnée à la note 3 page 77. Il s'agit ici d'une phrase nominale identifiant un sujet à une classe. L'ordre est prédicat (du véritable lapis-lazuli) sujet (ses cheveux).

3. Construction verbale de type sujet + radical, d'un point de vue synchronique, mais étymologiquement bâtie sur une phrase nominale du type mentionné à la note 3 page 77. Le prédicat est constitué par une préposition devenue morphème à la suite du processus de grammaticalisation, et suivie de l'infinitif.

4. Même construction que celle mentionnée note 3 page 77.

5. Litt. : "Alanguie de chute-de-reins", "étroite de taille".

6. La traduction "si bien que" est une manière de rendre l'un des effets de sens possibles selon les contextes de la forme verbale appelée "prospectif", et qui est une forme fondamentalement modale.

7. Litt. : "plaisante d'allure".

8. Forme verbale de type radical + sujet, en variante stylistique avec la construction sujet + *br* + infinitif (voir note 3 ci-dessus) en fonction de gérondif (voir note 5 page 77).

9. Litt. : "Elle fait que... soient."

10. Construction de type sujet + pseudo-participe, à valeur résultative (litt. "se trouvent tournés") et à laquelle l'auxiliaire *wn* permet de fonctionner comme complétive.

11. L'exclamation intensive est marquée par le suffixe *-wy* qui suit immédiatement l'adjectif prédicat *rš*, "heureux".

12. Litt. : "si on la voit sortir au-dehors, c'est comme cette (divinité)-là, l'Unique". La forme verbale est un temps second qui indique que l'information marquée comme essentielle (le "rhème") n'est pas portée par le verbe et son complément, comme le plus souvent, mais par le complément prépositionnel "comme cette (divinité)-là, l'Unique".

TRANSLITTÉRATION ET MOT A MOT JUXTALINEAIRE

A côté de la traduction annotée de ce poème, nous présentons, accompagnée d'un mot à mot juxtalinéaire, une translittération dans laquelle on a indiqué non seulement le découpage en distiques, mais aussi chaque unité accentuelle en l'isolant par des blancs. Quand une unité accentuelle correspond à un "syntagme", c'est-à-dire comporte plusieurs éléments, ces éléments sont unis par le signe =.

Comme on l'a dit, l'écriture ne note pas les voyelles ; la translittération sera donc consonantique. Pour faciliter la lecture d'une telle translittération, trois procédés :

1. Les semi-consonnes comme *w*, ou *j* (et *y*) sont susceptibles de réalisations vocaliques. On les lira donc respectivement *ou* et *i*.

2. Entre consonnes, on introduira dans la lecture des voyelles *e*, purement conventionnelles : ainsi, *shmb* se lira *sehemeh* ; répétons-le, il s'agit d'un artifice qui ne correspond nullement à la réalité phonétique.

3. Artifice aussi, la lecture *â* et *a* des consonnes notées respectivement *t* et *s*. Ces consonnes correspondent en fait respectivement à *l'ayin* de l'arabe et à un stop glottal.

TRANSLITTÉRATION ET MOT A MOT

1 2 3 4 5 6 7
h3ty-'m r3.w nw t3 shm h-jb '3
 1 2 3 4+5 7 6
Début des (litt. : dans) Formules du grand déduit

1 2 3 4 5
w't sn.t nn snuy = s
 1 2 3 5 4
L'unique, la-"sœur", sans son égale,

1 2 = 3 4
nfr r = hr nb
 1 2 3 4
Belle plus-que toute personne

1 2 3 4 5
ptr = s mj sb3.t h'y
 2 1 3 4 5
La voir (est) comme (voir) l'étoile qui-apparaît

1 2 3 4
m ḥ3.t rnp.t nfr.t

1 2 3 4 3
Au début d'une bonne année

1 2 3 4
sšp.t jqr.t wbḥ.t jnw

1 2 3 4
Lumineuse de perfection, resplendissante de complexion

1 2 3 4
'n.t jr. ty (ḥr) + gmḥ

1 2 3 4
Jolie des deux-yeux (quand-ils) jettent-un regard.

1 2 3 4 5
bnj spr.t = s (ḥr) = md.t

1 2 3 4 5
Suave (est) sa lèvre (quand-elle)-parle ;

1 2 3 4 5
bn n.s ḥnw m-ḥ3w

1 2 3 4 5
Il-n'y-a-pas pour elle un mot de-trop.

1 2 3 4
q3.t nḥb.t wbḥ.t qby.t

1 2 3 4
Longue de nuque, resplendissante de poitrine,

1 2 3 4
ḥsbd.t m3'snw = s

4 3 2 1
Ses cheveux (sont) du-véritable lapis-lazuli.

1 2 3 + 4 5
gb.t = s ḥr = jt.t nwb

2 1 3 + 4 5
Ses bras l'emportent-sur l'or,

1 2 3 4
db'.w = s mj sšn

1 2 3 4
Ses doigts (sont) comme des-lotus

1 2 3 4
bdš pḥ.t mrw ḥr.t-jb

1 2 3 4
Alanguie de chute-de-reins, étroite de taille,

1 2 3 4 5
d₃ mnty = s nfr = s
1 3 2 1 5 4
Si-bien-que ses hanches accentuent sa beauté.

1 2 3 4 5 6
twt jw.t hnd = s hrt₃
1 2 3 4 3 5 6
Plaisante d'allure quand-elle-marche sur le-sol,

1 2 3 4 5 6 7
j_t = s jb = j m = hpt.s
2 1 4 3 5 6 7
Elle conquiert mon cœur par son maintien.

1 2 3 4 5 6
dj = s = wn nḥb. w t₃y nb
2 1 4 6 5 3
Elle fait-que les-cous de-tous les-hommes soient

1 2 3 4
msh.w n m₃₃.s
1 2 4 3
tournés pour la voir.

1 2 3 4 5
rš.wy hpt = s nb
2 1 5 4 3
Combien heureux quiconque l'étreint !

1 2 3 4 5
sw-mj tpy n-mry.w
1 2 3 4 5
Il (est) comme le-premier des amoureux.

1 2 3 4 5
ptr = tw pr.s r-ḥ₃
2 4 1 3 5
Si-on la voit sortir au-dehors

1 2 3
mj tfy w'.t
1 2 3
C'est-comme cette-(divinité)-là, l'Unique.

ATELIER DE PORTUGAIS

Atelier animé par Michelle Giudicelli

Le texte choisi pour l'atelier de portugais était un célèbre poème de l'écrivain communiste Manuel da Fonseca (1911-1993). Écrit sous la dictature de Salazar, ce poème, sous le biais de la nostalgie de l'enfance, exhorte en fait à la révolte en reprenant le rythme d'une marche militaire. Le nom même de la marche, *Almadanim*, créé par l'auteur sur le modèle de noms à consonance arabe nombreux dans l'Alentejo, la région au sud du Tage où il situe tous ses textes, renvoie à cette idée en faisant entendre, à un deuxième degré, une *alma danada* (âme enragée), voire *daninba* (susceptible de nuire). Impossible de rendre ces connotations en français. On s'est donc contenté de les signaler, en insistant sur la nécessité de retrouver, dans la traduction, le rythme de la marche. Ce dernier a été marqué d'emblée par la lecture éclairante et très expressive qu'en a faite, à ma demande, Maria de Lourdes Belchior. Puis, certains des assistants ne connaissant pas le portugais, une traduction provisoire a été lue, qui a servi de support au travail collectif, et a permis de ne s'arrêter qu'aux points les plus délicats.

Ils n'ont pas tardé à se manifester. Le titre, déjà, où un mot, *tuna*, recouvre une réalité culturelle spécifique au sud du Portugal, a longuement et vivement opposé les vingt-cinq à trente personnes présentes, qui se sont divisées en deux groupes irréductibles. Un tiers tenait pour la traduction par l'équivalent français le plus proche, "fanfare", que les deux autres tiers repoussaient, jugeant que ce mot ne pouvait en aucune façon convenir pour désigner un groupe musical composé d'instruments à cordes ; ils préféreraient conserver le mot portugais malgré l'objection présentée par le premier groupe selon laquelle le mot *tuna* pouvait induire en erreur et renvoyer à une autre réalité culturelle, espagnole celle-là. La même opposition devait se manifester un peu plus loin dans le texte au sujet de la traduction (ou de la non-traduction) d'un lieu-dit, *Quinta Nova*,

conservé tel quel par les uns alors que les autres préféraient le traduire par “Grange-Nouvelle”. Dans les deux cas, au terme d’une discussion très animée, chacun est resté sur ses positions.

La traduction de la suite du texte a été plus harmonieuse et consensuelle ; seule l’interprétation du deuxième vers de la deuxième strophe (*paava o comércio pelas portas*) a donné lieu à une controverse. L’écrasante majorité de l’assistance, composée en grande partie de lusistes et de Portugais du Nord, comprenait que “les commerçants sortaient sur le pas de leur porte”, et contestaient la traduction proposée (“les colporteurs s’arrêtaient”) ; le secours providentiel de Maria de Lourdes Belchior, originaire de la même province que Manuel da Fonseca, a mis fin au débat en confirmant d’autres informations selon lesquelles la tournure employée constituait un régionalisme prêtant en effet à confusion... et tendant un piège au traducteur non averti.

Le reste des discussions a porté essentiellement sur la meilleure façon de rendre l’allure populaire et rythmée de la marche. Anne-Marie Quint, amateur de beau langage, a bien voulu que l’on fasse une entorse à la règle en écrivant par exemple “c’était pas d’la musique”, et Maurice Darmon a remporté un franc succès en mimant “avé l’assent” l’indignation des nantis du Midi portugais.

Le temps a volé, et à midi on s’est quittés, convaincus de la vertu des traductions collectives, après que Maryvonne Boudoy eut relu, en respectant les diverses options, le fruit des efforts conjugués, c’est-à-dire la moitié du poème, que voici :

ILS ONT TUÉ LA TUNA¹ [LA FANFARE]

Les dimanches d’autrefois – sarraus noirs et toupies –
sortait la Tuna [la Fanfare] de Zê Jacinto
faisant vibrer guitares et mandolines
jouant la marche *Almadanim*.

Des fenêtres s’ouvraient, des filles souriaient
les colporteurs s’arrêtaient
et les bons paysans venus à la ville
suspendant leurs pas écoutaient en groupe.
Les gamins de la rue avaient le pied léger
l’âne de la noria de Quinta Nova [de Grange-Nouvelle]
dressait l’oreille d’un air inquiet

1. Groupe musical populaire, villageois dans le cas présent, formé d’instruments à cordes.

Manuel da Agua portait cravate !
Tout s'animait, tout s'éveillait
au son d'la marche *Almadanim*
chantant la marche *Almadanim*.

Qui donc ne la savait par cœur ?
On la chantait sifflait par cœur
(seule Marianita se trompait
(Ah ! seule Marianita se trompait
et je me plais à lui apprendre...)
moi qui la savais par cœur
tout entière par cœur
et pour moi le dimanche n'était pas le dimanche
c'était la marche *Almadanim* !

Pourtant les dames ne l'aimaient pas
elles se moquaient et trouvaient à redire
les messieurs non plus ne l'aimaient pas
ils tordaient le nez devant la Tuna [la Fanfare] :
Ah ! cette marche, d'une indécence !
Vraiment, on aurait dit des fous :
c'était pas d'la musique, c'était d'la rage
que cette marche *Almadanim*.

MATARAM A TUNA !

*Nos domingos antigos do bibe e pião
saia a Tuna do Zé Jacinto
tangendo violas e bandolins
locando a marcha Almadanim.*

*Abriam janelas meninas sorrindo
paava o comércio pelas portas
e os campaniços de vir à vila
tolhendo os passos escutando em grupo.
Moços da rua tinham pé leve
o burro da nora da Quinta Nova
espetava orelhas apreensivo
Manuel da Água punha gravata !
Tudo mexia como acordado
ao som da marcha Almadanim
cantando a marcha Almadanim.*

*Quem não sabia aquilo de cor ?
A gente cantava assobiava aquilo de cor...
(só a Marianita se enganava*

*ai só a Marianita se enganava
e eu matava-me a ensinar...)
que eu sabia de cor
inteirinba de cor
e para mim domingo não era domingo
era a marcha Almadanim !*

*Entanto as senhoras não gostavam
faziam troça dizendo coisas
e os senhores também não gostavam
faziam má cara para a Tuna :
– que era indecente aquela marcha
parecia até coisa de doidos :
não era musica era raiva
aquela marcha Almadanim.*

L'ABBÉ DESFONTAINES
UN TRADUCTEUR DU XVIII^e SIÈCLE

Conférence de Françoise du Sorbier

En parlant de l'abbé Desfontaines dans le cadre des Assises de la traduction littéraire, j'ai voulu rendre hommage à une vieille connaissance, car, si son nom ne nous est pas familier, c'est tout de même à lui que la plupart d'entre nous, nous devons d'avoir découvert *les Voyages de Gulliver*, *Joseph Andrews* et incidemment Virgile. Il figure dans les dictionnaires biographiques, non pas comme traducteur – c'est d'ailleurs une rubrique qui vient en général en dernier quand elle apparaît – mais comme littérateur, catégorie plus noble sans doute.

Desfontaines est un de ces abbés de plume qui, au XVIII^e siècle, a occupé une place importante de journaliste et de critique littéraire. Son œuvre de traduction est d'autant plus intéressante qu'il a fait sur son travail et sur sa finalité des remarques très nombreuses, et notamment à propos de sa traduction de *Joseph Andrews* dont je parlerai plus particulièrement.

Si les choix de Desfontaines apparaissent parfois discutables aujourd'hui, les questions qu'il se pose face à des œuvres étrangères à introduire dans une langue et une culture différentes sont encore tout à fait d'actualité à deux siècles de distance et elles conservent leur caractère mordant et provocateur. Deux adjectifs qui conviennent bien d'ailleurs à Desfontaines tel qu'il est décrit dans sa biographie et tel qu'il transparait dans ses écrits. C'est un homme qui, après des débuts comme jésuite et professeur de rhétorique, a consacré sa vie à la littérature.

Pierre-François Guyot Desfontaines est né à Rouen en 1685 et mort à Paris en 1745. Son père, conseiller au parlement de Rouen, l'envoie étudier chez les jésuites. A quinze ans il est admis dans leur société. Bientôt, il reçoit les ordres et enseigne la rhétorique, d'abord à Bourges puis dans deux ou trois autres villes. Il quitte bientôt la compagnie des Jésuites pour des raisons

obscur et devient curé dans le Calvados. Mais l'ennui le gagne et il abandonne sa paroisse pour venir à Paris avec l'intention d'y vivre de sa plume. Il a alors trente-six ans. Le bibliothécaire du roi, l'abbé Jean-Paul Bignon, l'introduit au *Journal des Savants*, où il commence à écrire et redonne à ce journal un certain éclat.

Suit une période assez trouble où l'on critique sa fréquentation de débauchés notoires et ses mœurs dépravées. Il est donc enfermé pendant plusieurs mois à Bicêtre, d'où il ne sortira que grâce à l'intervention de Voltaire, alors son ami (pour quelque temps encore). Avant cet emprisonnement, Desfontaines avait été chargé de diriger le *Journal des Savants*, tâche dont il s'est acquitté avec beaucoup de succès sinon avec douceur et diplomatie. C'était un homme d'un caractère difficile. Au bout de trois ans il a dû quitter ce journal pour incompatibilité d'humeur avec les autres collaborateurs. De toute façon il travaillait à ce moment-là à sa traduction des *Voyages de Gulliver*, qui est publiée en 1727. Quelques années plus tard, avec l'abbé Granet, Fréron, Destrées, il fonde le *Nouvelliste du Parnasse*, revue critique sur les écrits récents. Cette publication sera remplacée en 1735 par les *Observations sur les écrits modernes* qui va faire grincer beaucoup de dents. Il faut dire que Desfontaines n'est pas tendre et que ses jugements à l'emporte-pièce lui valent de nombreuses inimitiés.

L'un de ses contemporains, qui fera une compilation de ses œuvres critiques après sa mort, nous dit : "Si l'abbé Desfontaines réunissait plusieurs des qualités qu'exige l'espèce de magistrature dont il s'était revêtu dans les lettres, on doit convenir qu'il lui en manquait de fort importantes. Il ne connut pas, ou négligea beaucoup trop ces formes agréables, ces tours délicats et polis auxquels un censeur prudent a recours pour éviter que les conseils de la critique ne deviennent autant de blessures pour l'amour-propre. Il se piqua moins encore de cette impassible équité qui, dans l'examen d'un livre, ne voit jamais l'auteur, ne voit que son ouvrage." C'est une remarque qui me semble d'une pertinence pérenne.

L'abbé Desfontaines s'attire l'inimitié de Voltaire, ayant eu le malheur, la maladresse ou l'impertinence de faire dans les trois premiers numéros de son journal quelques remarques critiques sur les écrits de Voltaire. Et, on le sait, le philosophe ne supportait pas très bien la critique. Furieux, en 1738, il publie un texte intitulé *Le Préservatif (Rires.)*, qui doit se traduire par "qui préserve d'un mal moral" où, sous prétexte de relever quelques erreurs de l'abbé, il se livre à des attaques personnelles en règle.

Evidemment Desfontaines répond par un pamphlet, *La Voltairomanie*, en 1738. Voltaire réagit en utilisant notamment

dans sa réponse des passages que Desfontaines lui avait écrits quand il l'avait remercié au sortir de Bicêtre. Élégance douteuse. Donc la querelle s'envenime, tant et si bien que le journal de Desfontaines est interdit en 1743. Pendant ce temps, notre bon abbé continue à traduire et *les Aventures de Joseph Andrews* paraissent en français en 1742, l'année même de leur parution en Angleterre. Sa traduction de Virgile, en quatre volumes, paraît en 1743.

Après l'interdiction de son journal, il ne désarme pas et crée un nouveau périodique, *Les Jugements sur les écrits nouveaux* qui sont un autre avatar des *Observations*. Mais ce journal ne survivra pas à la mort de son fondateur en 1745. L'abbé Desfontaines avait alors soixante ans.

C'est donc un personnage extrêmement vigoureux et tranchant, auquel nous avons affaire, un homme très impliqué dans son siècle, un homme qui a de la culture et de la littérature françaises une très haute idée et qui adopte souvent des positions très rigides et très conservatrices. Or, paradoxalement, c'est cet homme-là qui fait passer dans notre langue deux chefs-d'œuvre de la littérature anglaise, et je crois qu'il est extrêmement représentatif de ce mouvement complexe d'attraction et de répulsion vis-à-vis de l'étranger qui caractérise la France au XVIII^e siècle à une époque où elle est encore tout auréolée du prestige ou des retombées du siècle de Louis XIV et à une époque où se produit la formidable explosion du Siècle des lumières.

Il faut dire qu'à l'époque, la France se considère comme le pays le plus civilisé du monde, l'arbitre absolu en matière de goût et d'élégance. En même temps, cette époque est curieuse de l'étranger en général et de l'Angleterre en particulier. L'anglomanie apparaît vers le deuxième tiers du XVIII^e siècle. Nos voisins d'Outre-Manche nous fascinent par leur législation, leur philosophie sensualiste, leur découverte de la gravitation universelle, leur pratique de l'inoculation, et le roman anglais séduit le public français qu'il dépayse car il décrit le quotidien, les affections privées, la scène domestique, et ne ressemble en rien à nos propres productions. De fait, il arrive à un moment où la scène romanesque est assez vacante. Si la littérature du XVIII^e siècle est très riche sur le plan de l'essai, du conte philosophique et du théâtre, le roman occupe une place extrêmement réduite. Lesage imite les picaresques espagnols. Marivaux n'est pas encore reconnu comme romancier. L'œuvre de Choderlos de Laclos est isolée. Quant à l'abbé Prévost, dont nous aurons l'occasion de reparler, toute une partie de son inspiration est puisée dans les auteurs anglais qu'il traduit.

Or, on traduit beaucoup en ce temps-là. J'ouvre une petite parenthèse parce qu'au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle il y a eu

deux vagues d'émigration de Français en Angleterre : la première a suivi la révocation de l'édit de Nantes, la deuxième a eu lieu pendant la Révolution française. Les premières traductions de la littérature en général et du roman en particulier ont été faites dans la colonie française de Londres. D'ailleurs, il y avait à ce moment-là environ soixante-dix mille Français dans la capitale britannique.

C'est alors que commence une diffusion plus large de la littérature anglaise en France. Et c'est dans ce contexte que se situent les traductions de Desfontaines. Je parlerai plus particulièrement de celle de *Joseph Andrews*, non seulement parce qu'elle est très caractéristique de l'attitude de Desfontaines vis-à-vis de l'étranger mais surtout parce qu'il y adjoint des commentaires, en adoptant le masque d'une dame anglaise qui aurait traduit l'œuvre de l'un de ses compatriotes en français. Il y a donc là tout un jeu spéculaire extrêmement révélateur et les aventures de Joseph Andrews offrent une illustration de ce qu'on pourrait appeler la traversée du goût, cet ensemble de déplacements, de coupures et de dérives qui s'observent dans le passage du texte anglais au texte français. Les modifications, extrêmement révélatrices, renvoient à une perception donnée de l'étrangeté du texte original, au rapport qu'entretient le traducteur avec sa propre langue, sa propre culture, ainsi qu'à la hiérarchie implicite qui gouverne ses choix au cours de la traduction. Desfontaines compte au nombre des partisans de la théorie libérale de la traduction : la "naturalisation", qui était très largement dominante au XVIII^e siècle. Ces traducteurs reconnaissent le génie des romanciers anglais mais déplorent leur manque de goût, d'ordre et de logique, leur effroyable vulgarité. Comme ils trouvent l'écriture trop touffue, les digressions injustifiées et de nombreux passages trop longs, ils s'arrogent le droit de couper, d'élaguer, enfin d'édulcorer le texte original pour respecter la délicatesse française. Au nom de cette naturalisation, les traducteurs jouent le rôle de réviseurs, censeurs et adaptateurs. Le travail de Desfontaines sur le *Joseph Andrews* de Fielding est exemplaire à cet égard.

A la fin du livre se trouve insérée une lettre à Mme X – en ce temps béni où le traducteur pouvait faire entendre sa voix. Desfontaines se présente comme une "dame anglaise", en profite pour égratigner au passage les romans de Prévost et de Marivaux, et justifie en ces termes sa politique :

J'ai fait beaucoup de changements dans ma traduction, parce que le long séjour que j'ai fait à Saint-Germain, à Paris, puis à Montpellier, m'a donné la connaissance du goût français. Ainsi, j'ai supprimé certaines choses qui n'auraient pas plu

en France ; j'ai même osé faire quelques additions que j'ai cru convenir. Comme les Français aiment les idées nettes, précises et liées, j'ai aussi pris la liberté de faire quelques corrections à la préface qui, traduite littéralement, aurait eu peut-être de la peine à se faire lire en France. Je souhaite que, dans l'état et dans la langue où j'ai mis l'ouvrage de M. Feilding (*sic*), il soit goûté des Français...

Je reviendrai sur les coupures et les ajouts. Mais déjà les corrections faites à la préface méritent notre attention.

Par exemple, Fielding dit une chose toute simple : *"It may not be improper to premise a few words concerning this kind of writing."* Cela devient : "Ainsi je crois devoir faire ici une espèce de dissertation sur ce genre d'écrire."

Déjà, entre *a few words*, qui indique un propos moderne, et "une espèce de dissertation", on voit tout l'écart qu'il y a entre l'essai à l'anglaise et la dissertation à la française. C'est là une expression témoin de deux modes de raisonnement foncièrement dissemblables.

A propos de la "dame anglaise", il y a un énoncé un petit peu provocateur. On a l'impression dans ce qu'elle dit que "les idées nettes, précises et liées" sont l'apanage des Français. Cela sous-entendrait que de l'autre côté de la Manche le raisonnement est flou, les propositions juxtaposées et les transitions approximatives... Toujours est-il que dans le passage de la préface anglaise à la préface française, on note l'apparition d'une armature logique formelle où se sent bien la pratique de l'argumentation classique.

Les modifications apportées par Desfontaines ne touchent pas seulement la forme. Dans la préface, Fielding définit le genre qu'il inaugure à partir de différents modèles classiques, notamment l'épopée. Or, son traducteur, là encore, gauchit le texte original jusqu'au contresens délibéré, et il va même jusqu'à changer les référents que se donne Fielding qui définit ainsi le *mock epic* : *"Now, a comic romance is a comic epic poem in prose differing from comedy, as the serious epic from tragedy : its action being more extended and comprehensive ; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters."*

Cela devient : "Un roman tel que les romans de Cervantes et de Scarron ou celui-ci est un poème épique, poème dans le genre comique quoique écrit en prose. Il ne diffère de la tragédie théâtrale que comme le poème épique dans le genre tragique diffère de la tragédie théâtrale : l'action y est plus étendue et plus variée, les péripéties et les catastrophes plus surprenantes, et les caractères plus nombreux et plus diversifiés."

Là, il y a déjà un assez large écart. Fielding ne prend ses sources ni dans la culture française ni dans la culture hispanique mais dans la culture grecque et ses catégories, très claires, ne recouvrent pas du tout celles qu'évoque son traducteur, qui renvoient à une théorie des genres marquée par l'esthétique classique française. Alors, la traduction de Desfontaines a le mérite d'évoquer pour le lecteur un univers littéraire familier mais il trahit facilement l'original car il le réduit à des catégories qui lui sont étrangères faisant peu de cas de la démarche novatrice de l'auteur. Fielding veut écrire une variante comique de l'épopée, et il définit dès le début un certain rapport au burlesque. Mais justement ce rapport au burlesque varie considérablement de l'anglais au français. Pour Fielding, la parodie burlesque est délibérée. Pour Desfontaines c'est un pis-aller.

On le sent bien dans la traduction de Desfontaines qui, pour une fois, est beaucoup plus brève : "Pour la diction, elle est de toutes les espèces et jusqu'au burlesque. Je me suis servi de ce privilège pour décrire plus d'une aventure dont je n'ai pu me tirer que par là." Autrement dit, l'utilisation du burlesque est pour lui un pis-aller. Et donc, de Fielding à Desfontaines, s'opère un glissement important dans la perception du jeu intertextuel, du rapport entre le narrateur et son destinataire. Chez Fielding la finalité de ce jeu c'est une sorte de connivence ludique avec son destinataire, tandis que Desfontaines, lui, éprouve visiblement le besoin de justifier l'emploi d'un mode d'écriture qui lui déplaît.

D'ailleurs, la préface française a une armature rhétorique plus lourde que l'anglais. Là où Fielding pose une assertion, Desfontaines substitue le plus souvent un couple observation-conclusion. Et il y a un glissement vers la rhétorique classique d'autant plus notable que Fielding égratigne à plaisir dans son livre tout ce qui relève du pédantisme scolastique. Donc, là, l'auteur va dans un sens et son traducteur dans un autre. Et c'est comme cela tout au long du livre : il y a vraiment deux habitudes culturelles complètement opposées. Desfontaines n'est pas un cas isolé à son époque puisque, en règle générale, l'une des critiques les plus souvent adressées au roman anglais concerne sa vulgarité : tout le monde la déplore. Dans son *Préservatif contre l'anglomanie*, 1757, Foucheret de Montbron dit que les Anglais sont "les sauvages de l'Europe". Aubert de la Chesnaye, critiquant *Paméla* nous dit : "Réduites à un tiers, dépouillées de tout ce qu'il y a de bas et de grossier, les lettres de Paméla eussent composé le plus joli roman qui eût paru depuis longtemps."

Toujours à propos de *Paméla*, son traducteur déclare : "On sait que la langue anglaise n'est pas tout à fait aussi châtiée

que la française. On souffre dans celle-là des expressions que l'on ne permettrait pas dans celle-ci." Toujours dans la même ligne de pensée, à propos de *Clarissa*, qu'il a traduit, Prévost annonce dans sa préface : "Par le droit suprême de tout écrivain qui cherche à plaire dans sa langue naturelle – *cela peut nous laisser rêveurs* – j'ai changé ou supprimé ce que je n'ai pas jugé conforme à cette vue. Ma crainte n'est pas qu'on m'accuse d'un excès de rigueur. Depuis vingt ans que la littérature anglaise est connue à Paris, on sait que pour s'y faire naturaliser elle a besoin de ces petites réparations." (*Détente.*)

Donc, là où les Anglais invoquent le naturel, les Français s'offusquent au nom du bon goût, des bonnes manières, de la politesse, bref du code culturel qu'ils considèrent comme souverain. Les traducteurs vont se faire le relais de la délicatesse française et adoucir les expressions trop crues, rogner les scènes où les appétits se manifestent trop spontanément, celles où le comique est jugé trop grossier car il montre le corps et ses fonctions. Et on sent que Desfontaines a voulu remonter d'un cran le style de l'original. Ce souci est perceptible dans le dialogue, dans certaines des scènes comiques et aussi dans le registre de langage de certains personnages délibérément rectifié et édulcoré.

Alors, le lecteur français aura du mal à reconnaître les irrésistibles scènes entre Lady Booby et Joseph. Dépouillées de leurs sous-entendus licencieux et de leur touche discrète de pathétique, elles se réduisent à un banal dialogue où une dame tente de mettre son valet dans son lit. Les coupures sont nombreuses et l'on sent bien l'embarras du traducteur devant un comportement féminin qu'il réprovoque à l'évidence. Dès qu'il le peut, il souligne le caractère scabreux de la situation et se réfugie dans des périphrases ampoulées. Lady Booby, furieuse de voir Joseph la négliger, et pensant qu'il a autre chose à faire ailleurs, dit qu'elle a congédié une servante : "... *that impudent trollop who is with child by you is discharged by this time*". Cela devient : "... une effrontée, qui porte même le témoignage de votre témérité et de sa faiblesse, et à qui pour cela j'ai fait donner son congé". (*Rires.*) On voit là un certain embarras qui montre un traducteur rétif.

De même les scènes d'auberge sont affadies, tronquées, les batailles moins toniques, le vocabulaire moins dru, les postures moins indiscretes et les projectiles moins scatologiques. Quand notre bon pasteur Adams, grand distrait devant l'Eternel, se trompe de chambre en pleine nuit et reçoit à la tête un pot de chambre dont le contenu lui dégouline jusque dans la barbe, Fielding s'en donne à cœur joie et parodie les batailles héroïques et homériques. Mais Desfontaines n'est pas sensible du tout à ce genre de comique et travaille plus avec les ciseaux

du censeur qu'avec une plume. Je ne résiste pas au plaisir de vous citer un passage très connu où le pasteur Adams apparaît en tenue nocturne un peu négligée : *"He had on his torn cassock and his greatcoat ; but, as the remainder of his cassock being down below his greatcoat, so did a small stripe of white, or rather whitish, linen appear below that ; to which appeared on his face, where a long pissburnt beard served to retain the liquor of the stone pot, and that of a blacker hue distilled by the mop."*

Cela devient : "Sa robe déchirée pendait sous son surtout et on apercevait quelques lambeaux d'une chemise assez sale. Son visage conservait les couleurs que le torchon y avait empreintes." (*Fou rire dans la salle.*)

Il y a là un certain nombre de disparitions et notamment la serpillière qui se transforme en un inoffensif torchon, si bien que le lecteur ne comprend plus la raison d'être d'une notation d'où ont disparu toutes les souillures liquides. La truculence de l'original disparaît dans le passage au français.

Le travail sur la langue a été souvent aussi gommé, notamment les déformations cocasses perpétrées par Mrs Slipslop ne sont pas rendues. Le traducteur a d'ailleurs agi de propos délibéré. Je rappelle pour ceux qui ne seraient pas anglicistes que Mrs Slipslop est une servante d'un genre tout à fait particulier. D'abord c'est une personne assez robuste, assez âgée, assez belliqueuse, et elle s'inscrit dans une tradition anglaise de personnages féminins, mal embouchés sans le savoir, personnages qui massacrent allègrement le langage. C'est une tradition qui est bien installée au XIX^e siècle puisque Dickens l'a réutilisée dans Mrs Gamp. Le traducteur a agi là de propos délibéré. Il nous dit dans sa postface : "Dans l'original, la demoiselle Slipslop parle un jargon ridicule, estropiant beaucoup de mots, surtout les mots savants, dont elle affecte de se servir sans en savoir bien la signification et affectant de temps en temps un langage sublime qui, dans la bouche d'une soubrette, est très comique. Il m'a fallu chercher des équivalences dans notre langue pour rendre à peu près son langage impertinent." Les équivalences, on peut les chercher, car elles sont faibles, voire inexistantes.

Desfontaines remet soigneusement en français convenable les *slipsloperies* de l'original. Quand Mrs Slipslop dit : *"I think him the ragmaticallest fellow in the family"*, cela devient : "Je le regarde comme le plus vilain animal qu'il y ait dans le pays." Ou : *"If you will turn away every footman (...) that is a lover of the sport, you must soon open the coach door yourself, or get a set of mophrodites to wait upon you."* Evidemment il y a tout le jeu sur *hermaphrodite* et *mophrodite*. Cela devient : "Si vous

chassez les domestiques qui en content à vos femmes (...) vous n'avez qu'à chercher des anges pour vous servir." Evidemment, entre le *mophrodite* et l'*ange*, il y a quand même une petite perte.

Tout le jeu sur la syntaxe et le lexique disparaît, ainsi que les délectables écarts entre la norme et la déformation. Le texte français rend le contenu mais évacue tout le travail sur la langue, donc le comique verbal qui donne à Slipslop son épaisseur. Au terme de la traduction, il ne reste du personnage de la "soubrette" – comme dit le traducteur – que peu de chose. D'ailleurs le mot qui vient à l'esprit quand on décrit Slipslop, ce n'est sûrement pas une soubrette parce qu'il s'agit d'une créature mafflue, hanchue, mamelue et moustachue qui n'a absolument pas la silhouette de la soubrette classique telle que nous l'imaginons.

Le roman anglais est en général considéré comme trop touffu par les lecteurs français contemporains et par la critique française du XVIII^e siècle, trop bavard, et affligé de longueurs dont pâtit l'action. Aussi va-t-on couper sans scrupule. Les scènes d'auberge sont non seulement édulcorées mais raccourcies, et les situations en milieu vulgaire subissent des élagages massifs. Là encore, il ne s'agit pas d'une réaction personnelle de Desfontaines. L'abbé Prévost, après avoir traduit le très chaste roman, *Grandison* de Richardson, nous dit : "J'ai donné une nouvelle face à son ouvrage par le retranchement des excursions languissantes, des peintures surchargées, des conversations inutiles et des réflexions déplacées. Le principal reproche que la critique fait à M. Richardson est de perdre quelquefois de vue la mesure de son sujet et de s'oublier dans les détails. J'ai fait une guerre continuelle à ce défaut de proportion."

Ce qui offense par trop le goût français dans le roman anglais du XVIII^e siècle est supprimé au passage dans la traduction. Desfontaines fonctionne de cette façon-là. Les citations latines dans son auteur, qui en général ont une fonction ironique dans le texte, soit qu'elles renvoient au pédantisme de celui qui les utilise, soit qu'elles renvoient à son ignorance, sont très souvent supprimées. Supprimées aussi les notations mythologiques que Fielding utilise à des fins parodiques et qui constituent l'une des caractéristiques du style *mock heroic*. Tout se passe en gros comme si Desfontaines préférait passer sous silence ces crimes de lèse-divinité car, pour le professeur de rhétorique qu'il a été, la culture classique ne saurait souffrir d'être ainsi malmenée. De plus, la France se considère comme l'héritière et la dépositaire de cette culture classique.

Dans l'ensemble, Desfontaines prend le parti de naturaliser le livre et de tirer les référents du côté du français autant que

faire se peut. Ce qui choque un lecteur français, c'est la torsion infligée au référent ou les ajouts et commentaires sur la littérature française qui sont glissés sournoisement par le traducteur au fil du texte qu'il utilise parfois comme une tribune. L'exemple le plus frappant est sans doute la célèbre scène où Joseph Andrews et le pasteur Adams sont attaqués par une meute de chiens. Il y a là une parodie célèbre des batailles homériques, mais on a changé de registre. Ce n'est pas avec un bouclier comme Achille que Joseph se défend, mais avec une grosse massue que Fielding décrit en nous disant simplement que la sculpture dont elle s'orne n'est pas une tête de Gorgone mais la tête d'un baronnet anglais. Voilà ce que cela devient dans la version française – je passe la lecture de l'anglais qui serait trop longue. Desfontaines a à la fois condensé et complètement changé les référents.

Joseph, voyant le danger où était M. Adams, arracha soudain au mylord la massue dont son père l'avait autrefois armé comme un second Rodrigue, pour venger sa querelle. Cette massue était le chef-d'œuvre du plus grand artiste de l'Angleterre en ce genre. C'est lui qui fait les massues de tous nos petits maîtres anglais. On dit même qu'il en a fourni la superbe ville de Paris, mais pour des usages bien différents. A Londres elles ne servent que de parure ; ce sont comme des joncs ou des cannes d'écaille de tortue. A Paris elles sont consacrées au meurtre, et on assure que des brigands nocturnes en ont assommé les honnêtes gens ; mais la vigilance des magistrats en a fait heureusement passer la mode, ce qui ne doit plus effrayer nos Anglais, que le séjour dans cette vaste et charmante capitale attire dans ses murs pour s'y former à la politesse, et y puiser le bon goût et la connaissance de tous les beaux arts qu'on y cultive.

Le texte sert de prétexte à une apologie de la France, de son goût, de ses auteurs. Donc toute la dimension parodique disparaît du texte traduit et on n'a plus du tout des descriptions à la manière d'Homère mais, encore une fois, une apologie du goût français, modèle européen proposé aux Anglais. Ce présumé de Desfontaines, on le sent partout, comme si le traducteur ne pouvait pas se contenir plus longtemps, et comme s'il donnait à ses lecteurs son credo.

Ce qui est un peu gênant, c'est que, pour Fielding, ni le bon goût ni la politesse ne constituent véritablement des priorités. Il les utilise à des fins démonstratives, son but étant de démasquer le ridicule et l'hypocrisie. Il y a là véritablement un détournement pur et simple du texte, les buts poursuivis par le

traducteur n'étant pas les buts de l'auteur. Aussi, dans cette perspective, on ne s'étonne plus de voir des changements de références spectaculaires. Toutes les allusions au bouclier d'Achille cèdent la place dans le texte français à des évocations de la culture française, de notre patrimoine culturel. Desfontaines modifie très souvent les allusions intertextuelles : à des allusions portant sur la culture anglaise, il préfère en substituer d'autres sur la culture française. Mais surtout il ajoute des jugements sur la scène littéraire française. Par exemple, dans la préface, Fielding cite deux vers de Ben Jonson à propos de la peinture du ridicule :

*None are for being what they are in fault
But for not being what they would be thought.*

que Desfontaines traduit, en prose mais fort bien... Seulement il met immédiatement un astérisque et une note dans laquelle il en profite pour saluer l'un de ses amis.

M. Despréaux dit aussi bien que le poète anglais :
Chacun pris dans son air est agréable en soi,
Ce n'est que l'air d'autrui qui peut déplaire en moi.

Desfontaines d'ailleurs ne résiste pas au plaisir de se citer lui-même dans une note très longue à propos de la comparaison entre Télémaque et l'*Odyssée*. La note commence ainsi : "M. l'abbé Desfontaines est d'un sentiment différent dans quelque endroit de ses *Observations*, que je ne me rappelle pas, et M. de Voltaire pense comme lui dans son *Essay sur la poésie grecque*."

Dans la même page, il renchérit sur Fielding qui évoque les romans précieux ; lui ne résiste pas au plaisir d'ajouter son petit commentaire, il les qualifie de : "suite énorme de volumes que peu de personnes ont le courage de lire".

Enfin, toujours dans la préface, il modifie la présentation du pasteur Adams, anticipant le jugement éventuel des lecteurs français et ajoutant des caractéristiques qui ne figurent pas dans l'original. Il dit : "Il est un composé de philosophie..." alors que philosophie n'existe pas dans le texte original "... et de piété, de sçavoir et d'ignorance, d'esprit et de simplicité, de bon sens et d'extravagance."

On se demande s'il entendait flatter le lecteur de l'époque des Lumières et prévenir ainsi des réactions de surprise et d'intolérance vis-à-vis du personnage présenté. J'aurais plutôt tendance à penser que cette attitude nous renseigne sur sa propre réaction, qu'il projette sur son éventuel public.

Ce souci du destinataire apparaît avec plus de netteté encore dans la postface de la "dame anglaise". Là, Desfontaines dresse une sorte de précis des mœurs anglaises et donne des rensei-

gnements en matière de justice, de pratiques religieuses, de politique, de théâtre, de littérature, de mode, de maquillage ou d'habitudes sociales, comme celle par exemple du pourboire aux laquais qui le choque beaucoup. La postface nous renseigne à la fois sur ce qui l'a surpris et sur ce qu'il perçoit comme exotique pour un Français. Un Français qui serait moins au fait que lui des coutumes de nos voisins anglais. Bref, de tout ce qui fait l'étrangeté de ce qui se passe en Grande-Bretagne. Or, il me semble que son rapport avec l'étrangeté de l'étranger est très très ambigu. L'entreprise même de la traduction le prouve. Le discours de la "dame anglaise" insiste sur le culte voué par ses compatriotes à la nature. Elle nous dit :

Je vous prie de faire réflexion que tout ce qui représente la nature n'est jamais méprisé parmi nous. Tout tableau qui peint fidèlement la nature, quelle qu'elle soit, est toujours beau ; il n'y a que le sale et le dégoûtant qui est banni de nos ouvrages, comme il l'est dans la peinture. (...) Suivant les préjugés de votre pays, il y a du bas dans Don Quichotte, dans votre *Roman comique* de Scarron, dans *Guzmán de Alfarache*, dans *Lazarillo de Tormes*, dans votre *Gil Blas de Santillane*. Suivant les préjugés du nôtre, il y a du guindé, du métaphysique, du froid, du plat, dans la plupart de vos romans les plus à la mode à Paris.

Ce passage donne la clé des attitudes relevées ici. La persona adoptée par le traducteur lui permet de prendre ses distances par rapport aux deux cultures et il se réserve une confortable marge de manœuvre. Ce passage inscrit l'ouvrage traduit dans la tradition du picaresque – admirée en France – et en profite pour opposer le naturel au poli, au policé. Cependant, souvent, Desfontaines ne résiste pas à la tentation de pointer son nez hors du masque de la "dame anglaise" et, lorsque la description de la nature devient pour lui trop offensante, il met la barre de l'autre côté et sacrifie au goût national en coupant, en naturalisant, ou en tordant le référent. Il y a donc une différence entre le discours de la postface et la pratique de Desfontaines, la façon dont il a procédé tout au long de sa traduction qui est beaucoup moins tolérante que ne le laissent supposer les déclarations de la supposée traductrice.

Le cas Desfontaines me paraît exemplaire, parce qu'on y sent à la fois la fascination d'un rapport à la nature inconnu en France et une certaine crispation sur des limites à ne pas franchir, limites établies par le traducteur lui-même, mais qui révèlent beaucoup plus qu'une subjectivité. A travers Desfontaines c'est toute une époque qui s'exprime, et, surtout, son seuil de tolé-

rance à l'étrangeté, à l'étrangeté de ce qui vient d'Angleterre. Et ce n'est pas la moindre des ironies que de constater que, quand on compare le texte et la traduction, cette dernière présente tous les travers que "la dame anglaise" reproche aux productions françaises. Et l'élégance parfois extrême du texte de Desfontaines fige la spontanéité, la gaieté de l'original et le souci de bienséance aplatit en les édulcorant de nombreuses scènes hautes en couleur.

Il n'empêche que le texte leur résiste parce que son irréductible vigueur fait tout de même jouer le carcan de la politesse à la française. Et, au terme de cette vigoureuse bataille entre deux langues et deux cultures, le texte garde assez de sa vitalité corrosive pour être encore perçu comme fondamentalement exotique, si bien qu'au bout du compte les efforts de naturalisation et d'adaptation du traducteur ne me paraissent être en fin de compte qu'autant de signes de cette irréductible altérité.

Applaudissements.

JULIEN GRACQ ET SES TRADUCTEURS
TRADUCTION DU STYLE ET STYLE DE LA TRADUCTION

*Table ronde animée par Michel Murat
avec Carl Gustaf Bjurström (Suède)
Micaela Ghitescu (Roumanie)
Dieter Hornig (Autriche)
Michaela Jurovska (République slovaque)
Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)*

MICHEL MURAT

Cette table ronde est consacrée à la traduction des œuvres de Julien Gracq. Le comité d'organisation avait sollicité Julien Gracq, en espérant qu'il honorerait cette table ronde de sa présence. Celui-ci a refusé, comme on pouvait s'y attendre, mais il a écrit à M. Guiloineau une lettre très aimable, dont je vous donnerai lecture pour commencer :

Le choix que vous avez fait de la traduction de mes livres pour sujet d'une des tables rondes des rencontres d'Arles est particulièrement obligeant pour moi, et j'y suis très sensible. Je regrette malheureusement qu'Arles soit si loin et que des problèmes de santé dans ma famille me retiennent en Anjou de telle façon qu'ils m'interdisent de répondre à votre aimable invitation.

Je vous prie de vouloir bien communiquer mes regrets à tous les traducteurs présents, auxquels je suis redevable et que j'aurais eu, pour certains, l'occasion de rencontrer et de remercier personnellement pour la première fois. L'occasion ne me sera pas donnée de vous rencontrer dans cette ville qui m'avait tant séduit, il y a bien des années. En vous disant que j'en suis déçu, je vous remercie cordialement de votre lettre et de votre invitation.

Essayons donc de faire en sorte que son œuvre, à défaut de sa personne, soit présente parmi nous.

Nous avons choisi de centrer cette table ronde sur la question de la traduction du style et du style de la traduction.

Le texte de Gracq exerce un pouvoir lié essentiellement aux rapports qu'il entretient avec la langue et, à travers la langue, avec notre culture et notre tradition littéraire. Ce n'est pas un écrivain à histoires ni à anecdotes. Il n'y a d'ailleurs pas non plus sur lui-même beaucoup de choses à raconter. Nous ne parlerons donc ici que des textes.

Je vais, dans un premier temps, vous présenter quelques traits dominants de l'écriture de Julien Gracq, envisagés dans une perspective qui, bien sûr, est celle du lecteur français. Je ne m'étais jamais posé la question de la traduction de ses œuvres, mais une certaine familiarité avec le texte de Gracq m'a permis peut-être de découvrir quelques questions à poser à la traduction.

Ce qui frappe dans le style de Gracq, c'est l'association entre la distance aristocratique ou la théâtralité du style d'un côté, et de l'autre, la familiarité, la recherche d'une connivence culturelle, et une dimension allusive, qui fait appel à la mémoire de la langue et à la mémoire des textes.

Dans son livre sur Rome, *Autour des sept collines*, Gracq lie, par une sorte de jeu de mots, "allusion" et alluvion :

A Rome, tout est allusions et tout est alluvion.

Je crois que cette expression convient aussi à son style.

La langue de Gracq, en effet, est presque entièrement apprise ; c'est une langue qui a été construite à l'école. On peut la dire "secondaire" au sens où elle fait l'objet d'un apprentissage. Gracq oppose cette langue littéraire à ce qui serait un idiome, un parler natif. Lui-même ne parle pas un idiome ; sa langue s'est élaborée dans la familiarité des grands auteurs.

Je vais essayer à présent, quitte à parler d'une manière un petit peu technique, de dégager quelques traits qui me paraissent significatifs de la manière d'écrire de Gracq. Ces points porteront sur le lexique, sur certains aspects de la syntaxe, sur la manière de traiter les images, sur la manière aussi d'établir et de moduler la distance entre l'auteur et le lecteur.

Je commencerai par parler des mots : quels sont les mots privilégiés de Gracq, et ceux qui sont chez lui les plus caractéristiques ?

Je ne crois pas que Gracq soit un écrivain archaïsant. Il y a peu d'archaïsmes véritables chez lui, à part un petit nombre dans le *Rivage des Syrtes*, où ils sont tous très motivés.

Il y a, en revanche, une catégorie de mots qui revient sous sa plume avec une fréquence remarquable. Ce sont des substantifs dérivés de verbes, en particulier, des verbes de mouvement ; et autour de ces substantifs, on rencontre des dérivés de toutes sortes. La dérivation permet à Gracq de jouer sur des rapports qui existent à l'intérieur des mots, et qui les associent non pas dans l'histoire de la langue, mais plutôt dans son épaisseur.

Voici par exemple, quelques verbes de mouvement qui se transforment, et font apparaître des néologismes presque de manière impromptue : à côté de *serpentement*, *rencoignement*, qui sont dans le dictionnaire, Gracq écrit aussi *lézardement*, ou *sabotement*, qu'on y chercherait en vain.

On voit surgir à travers ces mots un dynamisme de la perception, mais accompagné du souvenir littéraire, de ce qui était un tic de l'écriture artiste, disons, du style des Goncourt. Gracq, en effet, n'écrit pas qu'une porte se ferme, il semble être obligé d'écrire : *l'enclenchement du cadenas*.

Plutôt que de nommer des actions, il les immobilise dans des propriétés qu'il fige. Par exemple, il écrira de Vanessa, dans *le Rivage des Syrtes* :

Elle avait le piétinement gauche et le volètement incertain d'un oiseau de passage.

Et, à l'occasion, il transfère et fait circuler ces propriétés. Tous ces dérivés adjectifs ou substantifs nous font passer de la saisie des objets à celle des mouvements ou des formes, et permettent une introduction immédiate, presque imperceptible, de la métaphore.

Remarquez, par exemple, un mot comme *crayeux*. *Crayeux*, cela ne peut pas être dit de la craie. Donc quand vous évoquez *un soleil âpre et crayeux*, vous faites sentir par analogie ce qu'une atmosphère peut avoir d'assoiffant, comme si vous mangiez de la craie. C'est cela que Gracq appelle jouer sur les liaisons enterrées ou souterraines entre les mots.

Je vais vous lire un petit texte subtil, où l'on voit comment Gracq fait jouer, dans la langue, le rythme des préfixes et des suffixes ; c'est un passage de *la Presqu'île* :

Les mouettes s'abattaient par pas ondulants sur les glaçures miroitantes. Entre la mer, qui se retirait encapuchonnée de sombre pour la nuit, et le quai où se défaisaient les groupes encore animés des baigneurs, grandissait une zone de délaissement songeuse, repeuplée peu à peu, comme un marais perdu, par les oiseaux criards.

Les préfixes : *retirer*, *repeupler*, *défaire*, *délaisser*. Les suffixes : les uns aux voyelles douces, *baigneurs* ou *songeuse* ; les autres aux voyelles agressives, *glaçures*, *criards* : voilà comment ces mots dérivés font le ton du texte.

Et s'il y avait un seul mot à retenir, comme mot emblématique de Gracq, c'est un dérivé que je retiendrais : le mot "ensauvager".

Le deuxième point que je voudrais évoquer, ce sont les images.

Pour Gracq, les images sont avant tout perçues comme une dynamique d'écriture, un mouvement qui s'accélère ou qui se ralentit. Il les voit jouer entre deux pôles : d'un côté, une sorte de coagulation en agrégats : les éléments précipitent en s'agglutinant les uns aux autres, et ralentissent le texte ; souvent ils correspondent à la difficulté de rendre compte d'une relation ou d'un état ambigu. De l'autre côté, la métaphore et le saut analogique ont un pouvoir d'ébranlement et de circulation rapide. Gracq parle de "chemin de foudre", d'une "allure zigzagante".

Des compromis subtils passent ainsi, au courant de la plume, dans l'invention même du texte. Il y aurait bien des exemples à vous donner, mais certains viendront dans le courant de l'analyse.

Je me bornerai donc à un second passage de *la Presqu'île*, où l'on voit bien comment, sur des métaphores, le texte enchaîne et fait avancer d'une manière insidieuse l'histoire elle-même :

De temps en temps, deux ou trois maisons passaient le long du chemin : de vraies chaumières maintenant, au pesant capuchon brun rabattu jusqu'aux yeux, le lait de chaux de leurs murs blanc et cru comme une nuque sous la toison tranchée à pleines poignées dans l'épaisseur.

Et le narrateur évoque la femme absente :

Quand Irmgard était couchée sur le ventre, il aimait soulever les cheveux lourds pour découvrir la nacrure de la fraîche lisière rasée, promener sur le chaume dru qui gardait encore le luisant de l'acier un doigt qu'aiguisaient brusquement, en faisant passer en lui une petite vague sensuelle, les deux mots de *coupe au rasoir*.

L'image du capuchon de chaume tranché et de la coupe au rasoir qui fait le lien, si je puis dire, et détache en même temps la chevelure. Cette manière de faufiler le texte par des images me paraît bien typique de Gracq.

De même est caractéristique, chez lui, une orientation d'ensemble de l'écriture. Cette orientation – c'est un mot que je reprends à la chimie – est dextrogyre : elle développe vers la droite, conformément à une structure fondamentale de la langue française, qui va du déterminé au déterminant.

Le texte de Gracq se développe donc en particulier par appositions ; celles-ci permettent à la phrase de se relancer, alors qu'elle a déjà atteint un point de complétude syntaxique. La phrase ainsi peut courir la chance de rapprochements

nouveaux, d'autres analogies, et se prolonger jusqu'au moment où il faudra repartir sur de nouveaux frais.

Gracq est en effet un écrivain très sensible à la question de l'économie de moyens, parce qu'il ne dispose pas lui-même d'une immense capacité créatrice. Sa phrase obéit, dans l'ensemble, à une logique de l'invention : elle est le moyen qui lui permet de s'aventurer le plus loin possible, à partir d'un investissement de départ qui, souvent, est réduit à peu de chose.

Le dernier point que je voudrais traiter concerne ce que Gracq appelle, dans le beau livre qu'il consacre à André Breton, "une certaine manière de poser la voix".

Ce ton de voix décide de la construction de la figure de l'auteur dans le texte, et de la manière dont il entre en relation avec un lecteur.

En voici deux procédés caractéristiques.

Le premier, c'est la mise en italique, souvent relevée par la critique gracquienne.

Pour Gracq, l'italique a une valeur pulsionnelle. Le soulignement est un geste de la main qui accompagne le surgissement d'un fait de langage non prémédité, et qui a donc le statut de la trouvaille, au sens que les surréalistes donnaient à ce mot : quelque chose surgit des profondeurs, par l'effet d'une sorte d'automatisme. L'italique *stylise* en faisant jouer les distances. Il s'empare de choses qui sont à la fois plus haut et plus bas ; il permet, à la fois, la prise de distance et la familiarité. Voici un épisode de la guerre de 40, raconté dans *Lettrines* :

Le moral, il faut l'avouer, était bas. Pour la première fois en dehors des enterrements, j'entendais des hommes sangloter. Cela semblait vraiment être la *fin des haricots*.

C'est le langage de la troupe que l'italique nous présente, mais avec une profonde sympathie.

Enfin Gracq modalise sans cesse ses propos, en faisant ressortir la "semblance", c'est-à-dire à la fois la subjectivité de la perception, et le caractère fictif des objets introduits. Tous les lecteurs de Gracq ont repéré ces expressions qui reviennent sous sa plume : "il semblait que", ou "il me semblait que", "on eût dit que", "comme si", ou encore le mot *comme*, suivi d'un adjectif ou d'un groupe nominal. Ces termes signalent que l'expression qu'on va employer a une valeur d'approximation ou d'image.

Parfois, l'image surgit ainsi de façon incongrue dans le contexte le plus banal. Gracq est capable de dire d'une bouche que c'était "comme si elle tirait la langue". Ce qui veut dire qu'elle ne la tire pas, mais que, d'une certaine manière, on pense qu'elle va la tirer, ou qu'elle pourrait le faire. Le texte

joue à faire apparaître ou disparaître le réel ; et l'auteur se dessine en profil perdu : il fait signe dans le lointain, fuyant et séducteur. Il nous invite à le rejoindre, et cependant il reste au seuil de l'œuvre qu'il nous tend.

Je vais à présent passer la parole, après cette brève présentation, aux traducteurs de Julien Gracq, et je commencerai par nos collègues hispanisants : Bernard Tissier et Simon Morales.

BERNARD TISSIER

Après coup, le traducteur ne peut échapper à cette lancinante question : qu'est-ce que j'ai fait du style de Julien Gracq ? Comment ai-je rendu sa musique ? Mais il laisse à d'autres le soin de répondre à cette question de manière définitive.

Je crois qu'une certaine naïveté sied au traducteur de Gracq.

S'il s'est livré à ce travail, c'est d'abord afin de prolonger le sentiment de bonheur allègre, de liberté, qui s'attache à des souvenirs de lecture. Puis c'est afin de goûter le plaisir et le risque de jouer Gracq sur un clavier qui n'est pas le sien – dans notre cas, l'espagnol.

L'oreille et la mémoire du lecteur sont sélectives. Le traducteur, lui, s'applique à déchiffrer et transcrire l'intégralité de la partition. Ce faisant, la perception qu'il a de l'œuvre va se modifier.

C'est donc autour d'une relation vivante entre l'œuvre et le traducteur que la traduction s'ordonne. Car du texte, le traducteur reçoit des impulsions qui vont fouetter son imagination, parfois déclencher une sorte de "rêverie associative".

Je donnerai deux exemples de cette dynamique : l'un concerne un passage de la *Forme d'une ville*, tandis que l'autre s'attache à l'ensemble du texte des *Eaux Etroites*.

Voici le premier.

C'est là, dans la prairie de Mauves, qu'une après-midi, allongé dans l'herbe haute, et regardant couler la Loire au ras des prés, j'eus tout à coup l'esprit ensoleillé par une bizarre illumination quiétiste : le sentiment, au moins approximatif, qu'il était parfaitement indifférent, et en même temps parfaitement suffisant et délectable, de me tenir ici ou d'être ailleurs, qu'une circulation instantanée s'établissait entre tous les lieux et tous les moments, et que l'étendue et le temps n'étaient, l'un et l'autre, qu'un mode universel de confluence.

Ce passage, qui n'avait pas particulièrement attiré mon attention lors de la première lecture, m'a violemment fait réagir lors de la traduction. Il me semble qu'il a été donné, là, à un enfant, un jeune adolescent tout au plus, de vivre une aventure

exceptionnelle. Elle semblerait d'ailleurs avoir été unique dans l'existence de Gracq, car je ne me souviens pas qu'il y ait mention d'autres expériences de cette nature dans son œuvre. L'auteur l'a qualifiée de quiétisme ; on pourrait songer aussi à la spiritualité extrême-orientale. Gracq n'y apporte aucun commentaire, nous allons donc la laisser baigner dans son mystère.

Le deuxième exemple se situe vers la fin de notre travail sur les *Eaux Etroites*. Un jour, brusquement, m'est apparue l'analogie entre la promenade sur l'Evre, et les *songlines*, les itinéraires chantés des aborigènes australiens, également dénommés "pistes des rêves" ou "chemins de la loi". Je rappelle que tout le pays est sillonné de chemins invisibles qu'ont tracés les ancêtres, en chantant le monde, et en faisant venir ce monde à l'existence. Chaque Australien a reçu en héritage un tronçon du chant d'un ancêtre et un tronçon du pays où passait ce chant. Je crois que Julien Gracq a reçu en héritage cet itinéraire chanté qu'est le cours de l'Evre, depuis le barrage du Marillais jusqu'au barrage de Coulènes.

Certes on ne peut prétendre à un lien mécanique entre l'écho que le texte éveille dans le traducteur et la traduction. En revanche, je pense qu'il en reçoit une impulsion, un surcroît d'énergie.

Il faut maintenant s'aventurer à donner quelques détails sur la façon dont nous travaillons. Mais d'abord je vais aller chercher du secours du côté de Julien Gracq lui-même, et notamment dans ce qu'il dit de la "phrase déferlante", dans son essai sur Breton :

Son utilisation consiste... à se confier, les yeux fermés, à l'élan de la vague soulevée qui emporte la phrase, à se maintenir coûte que coûte dans le fil, à se cramponner à la crinière d'écume, avec un sentiment miraculeux de liberté, à la suivre partout où la mène un dernier sursaut de vie, un influx privilégié de propulsion.

J'ignore dans quelle mesure la phrase déferlante peut caractériser aussi l'écriture poétique de Julien Gracq. Cette citation s'applique assez exactement à l'esprit dans lequel nous travaillons, et d'une manière très concrète. En effet j'ai pris conscience que, sur le point d'affronter une phrase longue, aux nombreuses incidentes, je répugnais à la lire et à l'étudier dans son entier avant d'en commencer la traduction, mais préférerais rester sur le seuil de la phrase, y jeter un bref coup d'œil, et me lancer dans l'action. Je crois que cette volonté de s'abandonner au texte, d'en suivre au plus près, et sans *a priori*, les méandres, les sursauts, les frémissements, répond à

un double souci : faire de la traduction une aventure, et restituer, en espagnol, la ligne de vie de la phrase de Gracq. Une façon de procéder qu'au demeurant il ne nous viendrait pas à l'esprit d'ériger en méthode, et qui n'est pas sans danger car, en dépit du cousinage qui les lie, le français et l'espagnol obéissent à des disciplines somme toute assez différentes. De sorte qu'il n'est pas rare qu'au cours de notre navigation nous venions à nous briser sur des écueils. Il faut alors effectuer un retour en arrière, opérer cet examen de la phrase dont nous nous étions d'abord dispensés, afin d'ajuster, de corriger, d'adapter, de trouver des équivalences.

C'est la phase la plus dangereuse du travail, car l'impossibilité d'une traduction purement littérale peut conduire insensiblement à donner à la phrase espagnole un tour plus classique, plus policé, avec pour conséquence une baisse de tension et d'énergie.

Toutefois, nous avons le sentiment, à relire Gracq en espagnol, de nous trouver encore sur des terres gracquiennes. Et, en manière de conclusion, nous vous ferons entendre un court passage des *Eaux Etroites*, en français, suivi de sa traduction en espagnol.

SIMON MORALES

En français, d'abord :

La rêverie fascinée – la plus exclusive, la plus obsédante de toutes – conduit sans doute par un chemin descendant, selon une pesanteur spécifique, vers ces régions frontalières où l'esprit se laisse engluier par le monde, et presque intégrer dans un de ses règnes. Mais il existe une autre rêverie, plus rare, à laquelle sont liés d'autres privilèges, et que signale presque toujours le sentiment de liberté, et souvent d'ubiquité foudroyante qui s'attache aux plus beaux rêves de vol : rêverie ascensionnelle tendant, non vers l'indistinction finale et vers la sécurité de l'élément, mais plutôt vers la totale liberté d'association qui remet sans trêve dans le jeu les significations et les images : son climat exclusif est la vitesse, et son trajet d'élection le court-circuit.

Ce qui donne en espagnol :

La ensoñación fascinada – la más exclusiva, la más obsesiva entre todas – lleva ciertamente por un camino descendente, según una fuerza de gravedad específica, hacia esas comarcas fronterizas donde el espíritu se deja enligar por el mundo, y casi integrar en uno de sus reinos. Pero

existe otra ensoñación, mas escasa, a la que estan vinculados otros privilegios, y que señala siempre el sentimiento de libertad, y a menudo de ubicuidad fulminante, unido a los mas bellos sueños de vuelo : ensueño ascensional que tiende no hacia la indistinción final y hacia la seguridad del elemento, sino mas bien hacia la total libertad de asociación que vuelve sin tregua a poner en juego los significados y las imágenes : su clima exclusivo es la velocidad, y su trayecto predilecto el cortocircuito.

MICHEL MURAT

Merci à Simon Morales, qui nous fait entendre la voix de Gracq venant d'outre-Pyrénées. J'aimerais maintenant saluer la présence, parmi nous, de M. Bjurström, qui est sans doute le plus ancien, ou un des tout premiers traducteurs de Gracq : il a traduit *Liberté grande* en 1947, donc quelques mois après la parution du recueil.

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

Effectivement, la parenté entre les deux langues, entre l'espagnol et le français, pose aussi un problème particulier, qui est celui de traduire entre deux langues qui ont tellement de choses en commun qu'il est difficile de se déplacer et de se mouvoir parfaitement à l'aise. Je conçois bien ce que cela doit être parce que si, moi-même, je devais traduire du danois en suédois, je serais très ennuyé.

Il m'est évidemment un peu difficile de prendre la parole après ces analyses. Pour m'excuser, je dirai que je suis personnellement plutôt un traducteur de type intuitif que de type intellectuel, et vous ne m'en voudrez pas d'utiliser plutôt des images que des concepts.

Il m'est arrivé de comparer l'écriture des écrivains que j'ai traduits avec des activités manuelles. Ainsi, la prose de Claude Simon est, pour moi, d'un bois souple qui se laisse couper en longs copeaux, tandis que celle de Michel Butor me fait penser à un bois de fibres courtes qui se casse et qui fait des échardes qui s'enfoncent sous les ongles. L'écriture de Jouhandeau me fait l'impression d'une grille, il faut passer le fer au feu avant de lui redonner sa forme.

En ce qui concerne Julien Gracq, le *Rivage des Syrtes* m'avait tout d'abord donné l'impression d'un beau tissu, pourquoi pas un brocart d'or, qu'il fallait faire tomber dans des plis profonds et harmonieux. Mais ce n'est peut-être là qu'une association d'idées qui provient de l'image de Venise, qu'on voit tout le temps se profiler derrière la description de la ville d'Orsenna. En effet, les romans qui ont suivi n'ont pas eu tout à fait le

même aspect ou la même lumière, même si, par son thème, on peut associer *Un balcon en forêt* avec *le Rivage des Syrtes*.

Mais ayant cette sensation manuelle de la traduction, il m'est difficile d'analyser en lisant, il faut que j'y mette la main. Je vous dirai, par exemple, que j'ai été confronté à un essai italien, qui me semblait tellement subtil que je n'arriverais jamais à le comprendre si je ne le traduais pas. Pour que j'entende la phrase, il me faut donc la main et l'oreille, qui me sont plus précieuses que l'intellect. Et cela m'apporte aussi une sorte d'expérience que je peux éventuellement utiliser.

Sur beaucoup de points, je suis d'accord avec l'analyse de Michel Murat, mais il y a un terrain où je ne peux pas le suivre, c'est quand il parle de dérivation, parce que cette description repose sur une certaine conception de la langue qui est très sensible, à vous Français, qui est celle du bon français. Il n'y a pas de bon suédois, il n'y a pas de règles qui permettent de dire que quelqu'un écrit mal. La force, l'invention peuvent donner lieu à des expressions et des tournures qui ne sont pas répertoriées parmi les expressions correctes. Il n'y a pas de répertoire de ce genre, il y a tout juste quelques livres qui vous donnent des conseils, plutôt que des règles. Par exemple, les terminaisons en "ent" que cite M. Murat ne posent pas le problème que l'on pense et le traducteur trouvera sans difficulté, à mon sens, la terminaison qu'il faut, parce qu'il s'agit d'un mouvement ou d'un verbe qui est transformé en vision. Il faut alors savoir que c'est aussi une manière de figer ce mouvement en quelque chose d'abstrait. Et c'est plutôt sur ces substantifs qui transforment tout en abstractions que le traducteur va buter, mais cela est vrai pour tous les écrivains français.

Ce qu'il faut retenir de cette remarque sur la dérivation, c'est qu'en enfreignant parfois les règles, Gracq souligne encore davantage qu'il s'exprime, je cite, en ce : "français littéraire promu par l'entreprise d'éducation nationale". Il y a effectivement quelque chose d'à la fois un peu abstrait et un peu timide dans cette façon de procéder.

En ce qui concerne le rythme des images, je serais par contre tout à fait enclin à penser comme Michel Murat, surtout quand il souligne que, chez Gracq, l'image ne peut pas se dissocier du mouvement de pensée qui lui donne naissance et dont elle est à la fois le principe et le produit. Cela veut dire que Gracq est plus poète que romancier et c'est par le rythme de sa phrase qu'il respire et qu'il progresse.

Cette phrase ne pose pas de problèmes vraiment insupportables ou insurmontables et les difficultés ne sont pas aussi considérables que celles que l'on rencontre avec un écrivain comme Claude Simon.

Chez Simon, tout le monde le sait, les phrases sont longues, avec une quantité de subordonnées et de parenthèses, qu'une syntaxe étrangère ne permet pas aisément de raccorder, il faut pour cela faire bien des détours. C'est pourquoi je suis volontiers Michel Murat quand il rappelle que Gracq lui-même a parlé de "phrase déferlante" : le mouvement de cette phrase peut être retrouvé dans d'autres langues, d'autant plus aisément d'ailleurs en suédois que c'est une langue agglutinante qui permet de rassembler en un mot plusieurs choses : objet, couleur, bruit, etc., et de se passer de tous ces petits mots intermédiaires qui rendent si difficile la traduction de la poésie suédoise en français : tous ces "de", "le", "en", "y", et autres, où l'on a l'impression d'avancer dans une vieille carriole, sur une route cahoteuse ou, comme dirait Gracq, sur un "hérissonnage de pierres".

C'est le rythme qui s'impose, et si on se laisse emporter par lui, les mots se présentent parfois plus concrets d'aspect certainement, mais il faut qu'ils aient la force de le porter. Et dans la fameuse phrase déferlante, je verrais les italiques plutôt comme des crêtes, à partir desquelles il faut s'élancer de nouveau dans le mouvement de la vague : ces italiques peuvent être des constatations, parfois étonnées, ou des défis inattendus, ils peuvent aussi apporter une révélation soudaine, aussitôt effacée, comme l'écume qui couronne la vague.

Il y a des livres où l'écriture change de rythme ou de vitesse.

Il me semble que ce n'est pas tellement le cas chez Gracq. Il y a aussi des romans qui sont édifiés selon un plan parfois très compliqué. Il ne me semble pas non plus que ce soit le cas de Gracq. Je crois qu'il est poète en ce sens que chaque phrase, ou peut-être chaque paragraphe, forme un poème, au rythme parfaitement dominé, selon lequel respirent des images, dont la couleur peut changer, mais qui, le plus souvent, restent dans une même gamme à travers l'ouvrage tout entier. On peut, par exemple, dire qu'il y a dans *le Rivage des Syrtes* une toute autre lumière que dans *la Forme d'une ville*, et je ne pense pas que cela vienne uniquement des climats différents entre Venise et Nantes – Nantes est ouverte sur l'Atlantique, alors qu'Orsenna se recroqueville sur elle-même. Cette différence provient peut-être tout simplement du fait qu'Orsenna est la ville des mauvais sentiments, et Nantes une ville éclairée par le souvenir, somme toute heureux, que Gracq porte en lui. Mais, pour cela, il faut chercher la musique des mots, c'est là que réside la lumière.

MICHEL MURAT

Merci à M. Bjurström de nous rappeler cette lumière qui baigne les textes de Gracq, et de souligner l'homogénéité et la continuité de son style.

J'aurais une question à lui poser, parce que j'attendais une remarque sur Gracq dans le registre de la menuiserie et nous ne l'avons pas eue : de quel genre de bois Gracq est-il fait ?

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

Vous savez bien que le bois de hêtre ne se coupe pas de la même façon que le bois de pin ou de sapin. Il y a des bois qui donnent de longs copeaux, il y a des bois qui, malgré tout, s'effritent entre vos mains.

MICHEL MURAT

Nous n'en concluons rien pour le moment. Je vais passer maintenant la parole à Michaela Jurovska, qui a traduit plusieurs ouvrages de Gracq en slovaque ; nous allons donc à nouveau changer de famille pour passer du côté des langues slaves.

MICHAELA JUROVSKA

En 1985, nous avons réussi à faire publier les Œuvres choisies de Julien Gracq en slovaque. Je dis "nous", parce que moi, j'ai fait le choix et la présentation, c'est-à-dire la postface suivie de la biobibliographie de l'auteur, et j'ai traduit trois ouvrages : *Le Rivage des Syrtes*, *Le Roi Cophétua*, tiré de *La Presqu'île*, et *La Littérature à l'estomac*, tandis que ma collègue Lùbica Vychovalá a traduit *Un balcon en forêt* et *les Eaux Etroites*.

C'était le choix conditionné dans une certaine mesure par la situation en ex-Tchécoslovaquie des années quatre-vingt, encore des années de "normalisation", bien qu'il y eût déjà une perestroïka ailleurs. Donc, ce choix avait une connotation politico-culturelle. Ce n'était pas seulement un choix littéraire et personnel, même si, pour moi, c'était à la fois une affaire très intime et une sorte de défi, parce que Julien Gracq est un écrivain extraordinaire (extra-ordinaire), rare, exclusif – et extrêmement excitant, si on est traducteur littéraire.

Je viens d'un autre domaine linguistique et culturel que mes collègues espagnols ou M. Bjurström, et d'un contexte socio-politique différent, et cela aussi a une certaine importance : comment pouvais-je oser transférer, à l'époque, un écrivain "secondaire", comme dit M. Murat, un écrivain qui incarne la littérature en tant qu'immanence, là où l'immanence était réfutée officiellement par les marxistes ? C'était vraiment une sorte de défi motivé aussi par un besoin de stimuler la littérature slovaque, d'élargir un horizon littéraire et culturel qui risquait de se rétrécir de plus en plus, avant 1989, en y introduisant l'œuvre d'un écrivain qui reste fidèle à lui-même – c'est cette rigueur, cette fidélité à lui-même qui me paraît très

importante – et qui est persuadé, comme il l’a dit dans son essai *la Littérature à l’estomac*, qu’un “engagement irrévocable de la pensée dans la forme prête souffle à la littérature”, en nous rappelant que “dans le domaine du sensible, cet engagement est la condition même de la poésie”, et qui refuse toutes les préoccupations idéologiques.

C’est un auteur qui représente, pour moi, une recherche littéraire conséquente et une liberté – une liberté même dans l’approche et la pratique des genres littéraires. D’après lui, comme il me l’a dit dans un entretien que j’ai publié en 1983 dans la revue littéraire slovaque *Revú svetovej literatúry*, les frontières strictes entre les genres littéraires, à notre époque, n’existent pas. Sa façon de concevoir le genre romanesque n’est pas loin de celle de Mikhaïl Bakhtine, qu’il a lu probablement. Je cite :

Beaucoup plus qu’une forme précise, le roman représente pour moi, en littérature, un espace de liberté, y compris – on n’insiste pas assez là-dessus – par l’élasticité de ses dimensions... Le roman représente sans doute, dans la déstructuration progressive des genres littéraires, la forme la plus indifférenciée, la plus souple, la plus déformable à volonté, capable de tout enrober et de tout figurer, tout comme l’argile, en géologie, représente l’état final de la roche, le plus plastique et le moins structuré.

Voilà un discours gracquien typique – n’est-ce pas ? Même dans un entretien par écrit – car Gracq n’a pas voulu me répondre sur place quand je suis allée le voir à Paris, et il a préféré m’envoyer ses réponses – même dans un entretien comme cela, pour une revue littéraire, il emploie une image. Une métaphore.

Et voilà tout le problème qui se pose au traducteur de Gracq : comment traduire cet auteur qui écrit apparemment de la prose, mais qui est, au fond, un poète, un écrivain aux pièges imperceptibles, comme je le dis dans ma postface pour l’édition slovaque, un écrivain à pièges ? C’est cette liberté et cette approche poétique, de poète, qui font toute la difficulté, pour un traducteur, tandis que lui-même, Julien Gracq, constate, toujours dans l’entretien pour la *Revú svetovej literatúry* :

Je suis toujours surpris quand on me parle de l’ésotérisme de mes livres. Il m’a toujours semblé qu’ils étaient assez faciles à lire, si on n’a pas d’objection contre une phrase parfois assez longue et enchevêtrée, mais non obscure. Je pense que cette phrase, souvent chargée d’incidentes, et jouant sur des échos internes entre les

vocables, est difficile à traduire, comme tout ce qui est orienté par des préoccupations poétiques, et j'ai beaucoup de considération, en général, pour l'abnégation et la conscience des traducteurs.

Quant à l'interprétation qu'on peut faire de mes livres, le lecteur, ici, est souverain. C'est toujours une affaire individuelle, et l'interprétation qu'on peut faire d'un ouvrage n'est appauvrissante que pour les pauvres, puisque le texte reste essentiellement disponible.

C'est dit avec beaucoup d'élégance, beaucoup d'allure. Toutefois, comme nous le savons tous, un traducteur n'est pas seulement un lecteur. Bien sûr, une bonne lecture est la condition *sine qua non* d'une bonne réécriture, mais c'est là que commencent les problèmes.

Je passe maintenant à quelques remarques fragmentaires sur le style de ma traduction et le style de Gracq, en soulignant que j'ai essayé de traduire l'œuvre de l'écrivain, pas seulement son style, parce que c'est quand même un peu plus complexe. J'ai lu avec beaucoup d'attention quelques chapitres du livre de M. Murat concernant le style de Julien Gracq. Je peux dire, comme mon collègue suédois, qu'il y a, dans les analyses de M. Murat, des éléments extrêmement intéressants, mais qui ne sont pas tellement importants pour un traducteur. Tout dépend de la langue dans laquelle on traduit, et du contexte culturel, historique et littéraire, dans lequel on transpose un livre. Ainsi, les substantifs terminés en "ment", soulignés par M. Murat, ne m'ont pas paru être un grand problème. L'une des solutions consistait à les traduire par des substantifs du genre féminin, et pas neutre (en slovaque, nous avons trois genres comme en allemand), parce que l'emploi du genre neutre, qui est très abstrait et typique pour le style scientifique et technique, serait un peu trop artificiel et voulu. Une autre solution était la traduction par un verbe dans une forme active – le verbe, en slovaque, joue un rôle dominant dans la construction de la phrase. J'ai eu recours à ce procédé même en traduisant certains adverbes en "ment" dont l'usage est propre à Gracq d'après M. Murat, et en me servant en slovaque de deux verbes dont le deuxième serait d'un emploi assez peu fréquent – par exemple, dans *le Roi Cophétua* : "Je songeais à cette masse lourde de cheveux noirs qui *vivait* quelque part *épaissement* dans la maison enténébrée" (207-8, souligné par M. J.) – "*Myslel som na tú tážkú čiernu hrivu, ktorá kdesi žije a bujnie v potemnom dome*" (435). Car il faut rendre une sorte d'étrangeté de la

vision de Gracq par des moyens qui sont propres à la langue cible. Et on peut toujours compenser, traduire, par exemple, des participes passés significatifs pour le style de Gracq et qu'il est difficile de garder dans la traduction slovaque, par des "simples" adjectifs concernant toutefois des substantifs qui sont "plus en vue" et pas banals (par exemple, toujours dans *le Roi Cophétua*, "l'odeur trempée" – 194, et "*vlbký pach*" – 428), et d'autre part, là où c'est possible, employer des participes passés en fonction d'adjectifs ou des adjectifs qui se font plus rares, même si dans le texte français nous lisons : "Ces murs sans accueil" (*Le Roi Cophétua* – 194) – "*medzi nehostinnými múrmi*" (428).

Cela, c'est tout un jeu subtil d'échanges, je dirais. Du mot, nous passons à tout un réseau de mots, qui jouent entre eux, et qui forment la structure du texte gracquien, des mots-clés et leurs dérivés dont il faudrait bien garder la forme, toujours la même, et la signification, souvent très variée. La nouvelle *le Roi Cophétua* en est un bon exemple, étant toute basée sur quelques séries : perdre et perdu, orange, y compris des cheveux orangeux, sommeil, veille-éveillé. Et puis il y a l'image de l'eau, d'où viennent glace, froid, gel, glace-miroir, et aussi lumière-clarté-flamme opposée à l'obscurité. Et puis il y a des images sonores...

Ce qui fait toute la difficulté de Gracq, c'est que, non seulement le roman comme *le Rivage des Syrtes* ou la nouvelle *le Roi Cophétua*, mais même son essai *la Littérature à l'estomac* ou ses méditations subtiles *les Eaux Etroites*, et d'autres textes, sont structurés, malgré l'évolution de son style, de la même manière. Donc, c'est l'image qui prédomine et c'est le rythme de la phrase qui est extrêmement important.

MICHEL MURAT

Au fur et à mesure de cette table ronde, je recueille des métaphores. J'ai retenu que Gracq considérait le roman comme la forme ultime de la décomposition des genres littéraires, et qu'il la comparait à l'argile. De la menuiserie, on est donc passé à la poterie. Nous aurons bientôt de quoi monter tout un magasin d'artisanat !

Je vais passer maintenant la parole à M. Dieter Hornig, qui a traduit Gracq en allemand.

DIETER HORNIG

Je voudrais faire quelques remarques, très fragmentaires aussi, sur les problèmes de traduction que j'ai rencontrés en traduisant Gracq.

Gracq est un auteur qui intimide beaucoup de gens, beaucoup de lecteurs tout simplement déjà, et encore plus les traducteurs.

J'ai lu quelque part qu'on était un traducteur à partir du moment où on pouvait se passer d'un dictionnaire. Eh bien, quand on traduit Gracq, on retourne sur le banc des écoliers, parce que les dictionnaires sont insuffisants. C'est un des premiers problèmes : il y a toute une recherche du mot. Je suis traducteur, et je suis en même temps universitaire et, jusqu'à présent, il y avait une certaine schizophrénie : ma pratique de traducteur était totalement séparée d'une activité d'universitaire, qui produit des textes critiques et qui en lit beaucoup, et en traduisant Gracq, j'avais parfois, pour la première fois, envie de lire quand même quelques ouvrages critiques sur le style de Gracq, pour m'éclairer. J'ai résisté. J'ai lu avec beaucoup de profit, après, le livre de M. Murat, mais je me suis plutôt tourné vers Gracq lui-même, qui a quand même, tout au long de son œuvre, une réflexion constante et continue sur l'écriture en général, et très souvent, sur sa propre écriture.

Je voudrais commencer mes remarques par un paradoxe : Gracq est un auteur peut-être difficile à traduire, ou laborieux, mais tout à fait traduisible, contrairement à d'autres auteurs ; autre paradoxe : Gracq passe plutôt bien en allemand. Ce qui ne veut pas dire que ce n'est pas un travail – je m'expliquerai plus tard sur cette facilité – mais simplement qu'un certain nombre de particularités du style de Gracq, un certain nombre d'écarts, par rapport à une certaine norme, sont gommés ou totalement absorbés par le passage vers l'allemand.

D'abord, quel Gracq ? C'est un deuxième problème pour moi, parce que mon premier contact avec l'œuvre de Gracq s'est fait à travers *le Rivage des Syrtes*, et c'est un roman qui ne m'a pas attiré du tout.

Je crois que c'est pour une part un problème de génération. Gracq dit lui-même qu'il peut exister en parallèle des littératures de rupture, et des littératures qui s'appuient sur la tradition. A ce moment-là, c'était à peu près vers 1976-1977, je voyais Gracq du côté de la littérature qui s'appuie sur la tradition. Après, j'ai fait une deuxième tentative avec *la Presqu'île*, et là, le déclic s'est produit. Gracq dit quelque part : "Si la littérature n'est pas un répertoire de femmes fatales et de créatures de perdition, elle n'en vaut pas la chandelle." Donc, *la Presqu'île*, pour moi, c'est effectivement une femme fatale. J'ai trouvé là une liberté, une aisance, qu'il n'y avait pas dans *le Rivage des Syrtes*, et en même temps une complexité, une densité, une multiplicité de registres. Et surtout le moteur de l'écriture, ce n'était plus l'action ou la fiction – Gracq, je crois, était toujours mal à l'aise dans ces conventions-là – mais très souvent, le langage lui-même. C'est cela qui m'a attiré, et j'ai essayé de le traduire ; mais je me suis vite rendu compte des difficultés.

Première difficulté : ce sont des textes très franco-français. Il y a tout un contexte de civilisation omniprésent, qu'il faut préserver, et qui est parfois difficile à faire passer.

La deuxième difficulté est une difficulté de culture littéraire : il y a beaucoup de références littéraires qui sont incrustées dans le texte, en quelque sorte, et qu'on a du mal à retrouver. Par exemple, dans *la Forme d'une ville* – là encore, ma culture littéraire était suffisante – je me souvenais du poème de Baudelaire dans les *Tableaux parisiens* où il est question de la forme d'une ville qui "change, hélas, plus vite que le cœur d'un mortel". Donc, il faut retrouver cela. Mais il y a une autre citation, dans le même livre, où il est question de la reine des bergers, je n'ai pas reconnu que c'était un poème de Rimbaud. Maintenant, je le sais. Et en plus de ces références, qu'on ne distingue pas tout de suite, il y a tout un climat littéraire qui est loin aujourd'hui. Vous avez cité Barrès tout à l'heure ; on pourrait mentionner aussi Claudel ou Montherlant.

Le plus grand problème, en fait, sur le plan lexical, ce sont les termes techniques de géographie. Il y en a énormément, et j'ai été ravi de voir que vous m'aviez donné une photocopie d'un texte des *Eaux Etroites*, sur lequel j'ai vu que vous aviez souligné l'expression "barrage noyé", avec une paraphrase en dessous "réserve entre deux barrages". Ces termes de géographie, il faut d'abord les identifier comme tels, et non pas comme des termes poétiques, et cela est un problème pour moi.

Il faut trouver ensuite l'équivalent en allemand, et là, le dictionnaire est trop faible, les dictionnaires de synonymes sont insuffisants. J'ai donc lu beaucoup de manuels de géographie pour trouver des termes, et notamment, des termes qui sont en rapport avec l'océan Atlantique.

Un dernier problème : le langage vernaculaire des citations. Quand les italiques apparaissent dans le texte, c'est souvent qu'il s'encanaille un peu. Par exemple, il fustige parfois le langage à la mode. Dans *la Forme d'une ville*, je crois, il se moque d'une circulaire ministérielle du ministère de l'Education nationale, où il n'est plus question d'élèves, mais "d'apprenants tutés". Il faut rendre cela en allemand.

Mais toutes ces difficultés sont tout à fait surmontables. Le vrai problème, c'est la philosophie du mot qui est derrière le mot isolé. Il y a beaucoup de réflexions de Gracq sur l'importance du mot. La littérature est une forme d'expression à halo, quelque chose qui a une aura autour d'un mot. Donc, il faut trouver des mots vivants.

Et lui-même distingue entre deux types d'écrivains : l'oiseleur – c'est Rimbaud – et le traqueur – c'est Mallarmé. Il dit que les traqueurs ont un rendement plus élevé, mais qu'ils ne

rapportent pas de gibier vivant. Gracq cherche à être un oiseleur, à avoir un mot qui vibre dans l'écriture, et le plus grand problème sur le plan lexical est de garder ce mot vivant.

Un autre grand problème, dans la traduction de Gracq, c'est le statut de l'histoire et de la géographie. Gracq, lui-même professeur d'histoire et de géographie, est un grand spécialiste ; mais derrière cette opposition, se cache en fait une opposition plus fondamentale qui est celle entre nature et civilisation.

Gracq décrit très souvent des faits de civilisation, avec des termes empruntés à la nature. Le problème, c'est que cette opposition nature/civilisation, en français, a un statut totalement différent de celui qu'elle a dans la langue allemande ou dans l'espace germanophone, où la "nature" a été très souvent confisquée par l'idéologie. Une traduction mot à mot ou trop fidèle risque donc de rapprocher Gracq de certains auteurs qui, aujourd'hui, ne sont pas tellement bien vus. Il pourrait y avoir un malentendu, que Gracq lui-même n'apprécierait pas beaucoup.

Je donne un exemple simple.

La ville (il s'agit de Nantes), qui s'est tardivement, difficilement implantée au sud, par-delà quatre bras de la Loire, y trouve pourtant, on dirait, le terroir dont elle semble avoir levé spontanément, celui avec lequel son ton le plus familier est en consonance naturelle, ville du vin, et non du cidre, presque autant vendéenne que bretonne, et solidement accrochée et retenue aux dernières pentes du sillon de Bretagne. N'avançant qu'un pied peureux vers les grèves déjà méridionales de la rive gauche, elle semble regarder les rivages de Saint-Sébastien et de Tremoult, comme les lisières d'un pays de cocagne, pays où elle puise sa sève populaire, pays qui la séduit et qui l'attire, mais dont un fleuve difficile lui a mesuré chichement les accès.

Comment traduire le terme "terroir", en allemand, et surtout, comment traduire la "sève populaire" ? Si l'on traduit cela mot à mot, cela rapproche le style de Gracq de quelque chose de très "*völkisch*" et de très *Blut and Boden*. Donc, il faut le protéger. Dans ce cas-là, il faut vraiment l'éloigner, et la traduction principalement fidèle travestirait le style et l'intention de Gracq. En ce qui concerne la tendance à l'abstraction, ou tout simplement la substantivation des verbes, des adjectifs, cela fait partie des ressources traditionnelles de l'allemand. Donc, cet aspect est totalement gommé et absorbé par la traduction.

Les préfixes peuvent être très bien rendus en allemand, sauf certains préfixes négatifs qu'il affectionne, comme par exemple

le préfixe dé- : défaire, déclore, défleuri. Mais sinon “ensauvagement”, c’est tout à fait facile en allemand.

La question que je me pose, c’est plutôt la fonction du participe passé. On attendrait, en fait, souvent, un participe présent. Je ne sais pas si vous avez des lumières là-dessus : je pense à une expression comme “une poussée aveugle et dévorée”. Là, il faut à chaque fois trouver avant tout la signification.

Pour les images, vous avez lu par hasard le passage que j’avais choisi moi-même sur le chaume dru et la coupe au rasoir. Effectivement, c’est très difficile à sauvegarder, mais je pense que cela fait partie des problèmes tout à fait courants de toute traduction. La difficulté est plus grande avec ce qu’on pourrait appeler la mythologie personnelle de Gracq. Elle est composée de mots extrêmement simples, comme par exemple, le terme “terrain vague,” ou le mot “glacis”, ou le terme “pli” qui joue un grand rôle chez lui. Ce sont des termes qui gardent parfois, en français, une certaine dimension poétique, comme le mot “terrain vague”, qui est quotidien, mais qui apporte quelque chose. En allemand, on dirait *Eine Baustelle*. C’est affreux, cela n’a rien de poétique. On a du mal à garder ce type de cohérence, il faut adapter à chaque instant.

La syntaxe ne pose absolument aucun problème en allemand. Il ne faut jamais modifier – c’est un de mes principes de traduction – la structure d’une phrase, si on n’y est pas obligé ; et surtout, il faut respecter l’ordre des mots. Chez Gracq, la phrase est une véritable dramaturgie, et il faut respecter, dans cette dramaturgie, l’ordre des apparitions ou des entrées en scène. Mais bizarrement cela ne pose aucun problème, contrairement à beaucoup d’autres écrivains français qui utilisent des ressources traditionnelles, comme les participes présents, etc. On est alors obligé de tout chambouler. Chez Gracq, c’est relativement facile.

Mis à part les questions de lexique, le plus difficile pour une traduction de Gracq vers l’allemand, ce sont les registres, et la façon de “poser la voix”. Il y a, chez Gracq, des changements de registres très rapides ; et surtout, je me suis posé la question de savoir si les registres se laissent transposer si facilement.

On trouve même dans les œuvres tardives de Gracq un registre qui est plutôt pathétique. Le pathos, en France, n’a pas le même statut qu’en Allemagne, aujourd’hui en tout cas. Il y a une continuité de Racine et de Corneille jusqu’au discours de Malraux ou de De Gaulle, si vous voulez : un pathos qui est resté intact, en quelque sorte, tandis qu’en allemand, pour des raisons historiques, le pathos passe en ce moment très mal. Il en va de même pour la théâtralité. Chaque fois que je me suis dit : “Tiens, on est dans le registre du pathos”, j’ai essayé

de trouver, en allemand, un registre qui serait plutôt celui de l'émotion. Quand, en français, je me suis trouvé en face d'un registre théâtral, j'ai cherché quelque chose qui serait plutôt de la dramaturgie. J'ai donc légèrement atténué certains registres, parce que j'ai l'impression que le pathos ne peut pas se transposer mécaniquement par un pathos équivalent.

Voilà, en gros, ma stratégie de traduction.

Le danger, avec Gracq, c'est qu'on pourrait très bien, et très facilement, en faire un écrivain allemand, mais ce serait un véritable travestissement, parce que toutes les particularités de son style seraient alors gommées.

Je me suis moi-même posé la question, avant de terminer la traduction : vers quel style le verrais-je en tant qu'écrivain allemand ? Je me suis dit que je n'avais pas envie de le voir du côté d'Ernst Jünger, où tout le monde le place, mais que je le verrais plutôt du côté de la prose de Hofmannsthal, par exemple, à certains moments.

En ce qui concerne le style de Gracq, je voudrais quand même revenir sur la coexistence en parallèle de deux littératures : littérature de tradition et littérature de rupture. Gracq cherche quand même, à mon avis, des ruptures, mais ces ruptures sont extrêmement subtiles ; ce sont des déplacements légers qu'il opère en permanence. J'essaie donc, moi-même, de ne pas le placer dans une littérature purement traditionnelle, mais de lui garder quand même une étrangeté et quelque chose de subversif par rapport à une norme, ou si vous voulez, une certaine conception du beau style.

MICHEL MURAT

Merci à M. Hornig. Je vais passer la parole à notre dernier intervenant traducteur.

Il était prévu que nous terminions ce tour d'horizon européen par une traduction de Gracq en grec moderne, mais les contraintes de calendrier ont voulu que M. Analis ne soit pas parmi nous. Nous avons eu la chance de rencontrer Mme Micaela Ghiteșcu, qui a traduit Gracq en roumain et qui, sans préparation, a bien voulu monter à la tribune et nous faire part de son expérience. Je la remercie très vivement d'avoir accepté avec beaucoup de naturel et d'amabilité. Je vais donc lui passer la parole, et après, nous en viendrons à une discussion générale.

MICAELA GHITESCU

J'espère que cette improvisation (car il y a seulement deux ou trois heures que j'ai appris que j'allais intervenir dans ce débat) ne va pas dépasser cinq minutes.

Je dois vous dire d'abord que, par rapport à ma collègue slovaque, j'ai une expérience éditoriale de Gracq assez différente. On a en effet publié *le Rivage des Syrtes* dans une très bonne traduction, faite par un de nos grands poètes surréalistes, Gellu Naum, en 1970, et depuis lors, il y a eu un hiatus total. C'est seulement en 1991 que j'ai réussi à convaincre une petite maison d'édition de publier *Un balcon en forêt*. J'ai enchaîné avec *Un beau ténébreux*, et j'espère que l'avenir va maintenant s'éclaircir de ce point de vue.

Ces deux livres – *Un balcon en forêt* et *Un beau ténébreux* –, je les ai traduits sous la coupole du Collège international des traducteurs d'Arles, et donc je suis contente de pouvoir dire quelques mots sur mon travail.

Dans l'ensemble, je suis absolument d'accord avec mon collègue allemand. C'est curieux, parce que le roumain est une langue d'origine latine ; mais en roumain aussi il me semble que Gracq passe très bien. Notre langue peut être considérée comme une langue poétique, donc, elle se plie très bien à la prose de Julien Gracq. J'ai lu quelque part qu'on qualifiait son œuvre de long poème en prose, le plus extraordinaire de la littérature française.

Le roumain permet cette approche poétique. Il y a même un éditeur français – il est vrai qu'il est d'origine roumaine – qui a dit que tout ce que l'on traduit en roumain gagne, et tout ce qui est traduit de la littérature roumaine, dans une langue étrangère, perd. Je ne veux pas dire que ma traduction de Julien Gracq ait gagné par rapport au texte. Mais cela m'a été une grande aide, parce que notre langue permet une certaine ambiguïté, qui est de mise dans la prose de Gracq.

Deux exemples me viennent à l'esprit. Nous avons deux infinitifs : l'infinitif court, qui est parallèle à l'infinitif dans les autres langues, et un infinitif long, qui peut être en même temps substantif. Donc, il y a cette ambiguïté entre le verbe et le substantif dérivé. D'autre part, les adjectifs et les adverbes ont souvent la même forme.

Bien que gardant encore du latin les déclinaisons le roumain a une syntaxe extrêmement souple. Il permet donc beaucoup d'incidentes, il permet ces longues phrases. Par exemple, nous n'avons pas de concordance des temps très rigide ; là encore il est donc possible de jouer avec la langue et de la plier à un certain mystère.

Par contre, l'une des difficultés qui peut ne pas vous paraître très importante, mais qui, pour moi, était essentielle, c'est que nous avons des règles très strictes pour la ponctuation. Sur ce point, j'ai vraiment eu des difficultés. On peut trouver un seul tiret chez Gracq, mais en roumain, c'est peu

recommandable. Notre ponctuation demande que l'incidente soit mise entre deux tirets. De toute façon, on ne peut pas diviser une phrase par un seul tiret.

Voilà quelques idées que j'ai eues. Je ne voudrais pas terminer sans remercier Julien Gracq, de loin, en supposant que, bien qu'il n'ait pas pu venir ici, il y est quand même présent en esprit ; je voudrais le remercier pour les belles et bonnes lettres qu'il m'a écrites, pendant ces années de travail sur son œuvre.

Je vous donne un exemple : en roumain, je ne pouvais pas traduire *Un beau ténébreux*, ça n'allait pas parce que cela aurait donné *Frumos Tenebros*, donc une rime rébarbative. J'ai dû remplacer l'article indéfini par l'article défini, et le titre est *Frumosul Tenebros*. Et Julien Gracq a été d'accord.

MICHEL MURAT

Merci à Mme Ghitescu de nous apporter ce témoignage de plus. Nous sommes quelques-uns, dans cette salle, à avoir reçu des belles et bonnes lettres de Julien Gracq, comme vous le disiez à l'instant.

Je vous propose maintenant de poursuivre la discussion autour de deux thèmes déjà en partie abordés.

Je formulerai ainsi le premier point : Gracq est un écrivain inscrit au plus profond de la littérature, et pourtant, il ne laisse pas d'être, d'une certaine manière, décalé par rapport aux canons littéraires, aux modèles du bien écrire ou de la norme. Quelqu'un y a été très sensible : c'est Maurice Blanchot. En 1947, dans un petit article sur *Un beau ténébreux*, qui s'intitule "Grève désolée, obscur malaise", il disait que, parfois, pour bien écrire, il faut mal écrire ; et il avait cette phrase magnifique, parlant de Gracq : "obligé d'avancer sur un chemin qu'il encombre au fur et à mesure qu'il le dégager".

Que l'écrivain soit obligé d'encombrer le chemin pour pouvoir le dégager, ou de mal écrire pour bien écrire, c'est-à-dire pour écrire d'une manière authentique, et vraiment personnelle sans se laisser emprisonner dans les clichés, voilà une idée très éclairante pour l'écriture de Gracq ; mais cela pose aussi à la traduction des problèmes redoutables, car cet équilibre se définit dans un contexte linguistique, littéraire, et culturel, spécifiquement français.

Je vous propose que nous commençons par là. Qu'en dites-vous, Simon Morales ?

SIMON MORALES

J'ai écouté avec attention Carl-Gustaf Bjurström, qui disait tout à l'heure que la question ne se posait pas en suédois, parce qu'il n'y aurait pas un "bien écrire". Par contre, en espagnol, nous

avons ce que nous appelons “un bien écrire”. Ce qui nous place, nous traducteurs, sur un terrain assez glissant parce que, en voulant rester assez lié à la façon de charpenter les phrases qui est celle de Julien Gracq, à cet élan intérieur de la phrase, on risque toujours, par rapport à une lecture sommaire, d’être vu comme un traducteur qui n’utilise pas forcément bien la langue. Je peux d’ailleurs raconter ici que notre éditeur espagnol a eu une première lecture, je pense, un peu légère du texte. Il a réagi en nous demandant si on pouvait essayer de remettre cela en bon espagnol. Nous avons échangé nos points de vue, et je crois qu’il est arrivé à comprendre un peu la différence. On est donc bien sur un terrain très délicat.

MICHEL MURAT

Dans une culture, dès qu’il y a des modèles et des normes institués, comme c’est le cas en français, et que l’on ruse avec eux comme le fait Gracq, il faut arriver à reconstituer ce jeu, et c’est difficile.

Vous avez dit, tout à l’heure, M. Bjurström, qu’en suédois, il n’y avait pas de normes du bien écrire ou du mal écrire : comment dès lors faire ressortir ce qui est, par rapport au français, la relative étrangeté de Gracq, et en même temps, son caractère essentiellement littéraire ?

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

Le côté littéraire de l’écriture, on n’a pas besoin de le souligner dès lors qu’on traduit du français, mais d’un autre côté, il est certain que les choses changent aussi de génération en génération, et qu’on utilise peut-être, aujourd’hui, un langage plus simplifié que ce que nous faisons autrefois. Il existe donc, si vous voulez, une sorte de boîte de résonance, à laquelle on peut faire appel dans le choix des mots, et surtout, dans le choix des sonorités des mots, qui permet de donner à une phrase une allure un peu plus éloquente que celle à laquelle nous sommes habitués.

Ce qui me frappe dans Gracq, c’est l’aspect un peu rhétorique de sa façon de parler, qui rejoint d’ailleurs sur ce plan-là tout à fait celle de Breton. Breton n’a rien de révolutionnaire quand il parle : il utilise une éloquence tout à fait traditionnelle, tout en faisant ressortir des idées qui ne le sont pas.

MICHEL MURAT

Vous parliez de l’éloquence de Breton : à certains points de vue, c’est l’éloquence des tribuns révolutionnaires. Breton hérite aussi de la tradition des tribuns révolutionnaires. Mais je ne suis pas sûr que Gracq soit si rhétorique, ni qu’il le soit de la

même manière que Breton. Surtout dans les textes récents, comme *les Eaux Etroites*.

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

Il me semble que le fait qu'il y entre une expérience personnelle plus évidente ne contribue pas à rendre sa phrase plus transparente : car à l'effort de trouver, au pressentiment de trouver ceci ou cela, se substitue la remémoration d'une foule de choses. C'est ainsi que, dans *les Eaux Etroites*, on trouve une série d'observations excessivement précises, et qui ont ce côté poétique de toute évocation d'un milieu, ou d'un moment qu'a vécu l'auteur.

DIETER HORNIG

Concernant ce problème de la norme, il y a deux remarques qui ont un peu orienté ma traduction. Elles viennent de l'interview avec Carrière. L'interviewer pose la question à Gracq et lui dit : "Je me demande si vous êtes un écrivain français, j'ai envie de placer devant chacune de vos œuvres «traduit du...»." Gracq était extrêmement mécontent. Il répond : "Ce serait attristant, pour moi, que mes livres puissent donner l'impression d'être «traduits de...». Mon souhait, irréalisable, aurait été plutôt qu'ils tiennent tellement à la langue qu'ils en soient pratiquement intraduisibles."

En réalité je crois que les deux propositions reviennent à une seule et même position : c'est-à-dire que, lorsqu'on essaie d'être au cœur de la langue, on écrit une langue étrangère.

MICHEL MURAT

On pourrait dire aussi qu'on écrit la langue dans son étrangeté, qu'on cherche à la faire entendre comme si on la découvrait pour la première fois. Gracq n'est pas le seul à nous y faire songer.

Vous auriez quelque chose à nous dire de ce point de vue-là, Mme Jurovska ?

MICHAELA JUROVSKA

Je ne crois pas qu'en slovaque littéraire ou, plutôt, en littérature slovaque, il y ait une norme du bien écrire. Il y a, bien sûr, des règles intérieures de la langue qu'il ne faut pas transgresser. Par exemple, il est très difficile de transposer, en slovaque, ces épithètes faites de séries d'adjectifs et de constructions substantives en apposition. Chez Gracq il y a des images extrêmement significatives construites de cette façon et là, il faut trouver d'autres solutions. Parfois, il faut un peu expliciter les choses. Parfois, on peut desserrer et traduire, par exemple : "... les lourdes jupes

ballonnées de voleuse d'enfants de la silhouette noire..." (*Le Roi Cophétua* – 214) par une comparaison : "... v sukniach čiernej postavy, ťažkých a vydutých ako u zlodejky detí..." (438), ce qui donnerait en français : "... jupes de la silhouette noire, lourdes et ballonnées comme les portent des voleuses d'enfants"...

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais poser une question à Dieter Hornig. Il a dit, et je m'en réjouis parce que c'était aussi mon sentiment en lisant Gracq, que c'était une écriture presque allemande, et que les substantifs dérivés produisent un effet qui forcément se trouve gommé dans la traduction allemande. L'écriture de Gracq a quelque chose de cette "troisième langue", dont on parle dans les milieux des traducteurs : une langue en devenir, non pas belle, mais ouverte à d'autres cultures, et à d'autres langues. Il vous est donc difficile dans ce cas de créer le même effet d'étrangeté, puisque le texte lui-même rejoint le cœur même de la langue allemande. Est-ce qu'une façon de traduire Gracq en allemand n'aurait pas été justement d'ouvrir la langue allemande, de la violenter, dans le sens du français ou de je ne sais quelle autre langue, et donc, de réécrire le même effet – de ne pas écrire en allemand-allemand ?

Ma seconde question est toute ponctuelle. Je crois qu'il y a beaucoup de germanistes ici qui aimeraient savoir comment vous avez traduit "terroir" et "sève populaire", parce que le *Blut and Boden*, etc., cela doit être bien épineux ! Comment vous en êtes-vous tiré ?

DIETER HORNIG

Je ne sais plus, parce que je n'ai plus d'exemplaire de ma traduction de *la Forme d'une ville*. Je me souviens que j'ai passé plusieurs heures à chercher quelque chose pour "terroir" et "sève populaire". D'ailleurs le terme de "sève" pose un problème chez Gracq. A un moment, il parle du *Faust* de Goethe, en disant que c'est une œuvre "congestionnée de sève".

En ce qui concerne la première question, c'est intéressant, ce que vous proposez : casser ou violenter l'allemand. J'aurais bien aimé faire cela. Seulement, il y a quand même une pente naturelle, dans la prose de Gracq, vers un certain type de ressources. L'allemand offre ces ressources-là ; ce serait à la limite un contresens de ne pas les utiliser. Si on perd une certaine étrangeté, on récupère, à un autre niveau, par le côté allusif et le côté microcosme français, un exotisme, auquel il ne faut pas toucher.

ALINE SCHULMAN

Si l'auteur a droit aux infractions, le traducteur n'y a pas véritablement droit ; et si monsieur avait choisi de traduire dans un mauvais allemand, si je puis dire, ou dans un allemand extrême, on lui aurait peut-être reproché d'écrire dans un allemand mauvais.

DIETER HORNIG

Je me souviens d'un critique, dont je sais pertinemment qu'il ne lit pas le français, qui a dit : "Les maladresses stylistiques ne sont pas toutes imputables au traducteur." Donc, quelque chose est passé.

JACQUES THIÉRIOT

A l'occasion de la traduction d'un article d'un essai brésilien sur *le Rivage des Syrtes*, j'ai relu récemment cet ouvrage, et, une chose m'a frappé : ce sont les mots en italique dont vous avez parlé. J'ai eu l'impression que ces mots jalonnaient le livre, constituaient une structure très forte ; que, sans doute, il y avait des échos à ces jalons, et que, si j'avais été traducteur du *Rivage des Syrtes*, j'aurais commencé par faire une liste de ces mots et à m'attacher à la plus grande précision dans leur traduction : car, à mes yeux, ils constituaient toute l'ossature du livre, outre leur sens particulier.

MICHEL MURAT

Gracq vous donnerait tout à fait raison. Je voulais quant à moi attirer l'attention sur le fait que l'usage de l'italique, dès *le Rivage des Syrtes*, va au-delà de l'établissement de clés tonales ou de leitmotiv. Gracq se sert bien entendu de ces mots pour construire des systèmes d'échos. Mais il y a aussi un tout autre plan, qui est le rapport à la langue et à la culture du lecteur ; ces deux plans ne concordent pas toujours entre eux.

JACQUES THIÉRIOT

Est-ce qu'un traducteur peut répondre ? S'est-il attaché sur ce point de la traduction de ces mots en italique ?

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

J'ai traduit *le Rivage des Syrtes*, il y a quarante ans. Je ne pourrai donc pas vous dire exactement comment j'ai procédé, certainement pas de la façon dont vous parlez. Il me semble que, quoi qu'il en soit, ces mots doivent jaillir du contexte ; si je n'ai pas ce contexte pour m'appuyer et pour faire passer cette espèce de résumé que sont ces italiques, je ne les trouverai jamais.

Je peux vous donner un exemple de traduction, qui est vraiment très difficile, mais qui n'est pas de chez Gracq. C'est le "A nous deux !", de Rastignac, à la fin du *Père Goriot*. J'ai essayé récemment de traduire ce petit passage, pour un article très anodin sur Paris et les romanciers, et je vous dirai que c'est excessivement difficile, sans avoir lu tout le bouquin, de savoir de quoi il s'agit. En suédois, "A nous deux", ce serait, ou bien, une phrase beaucoup plus longue, qui n'aurait pas tellement d'intérêt, ou bien : "attaquez-moi", ou quelque chose dans ce genre-là, et ce n'est pas la situation dans laquelle se trouve Rastignac à ce moment-là. Il faut donc tout le support de ce qui est avant et après pour pouvoir vraiment lancer ce genre d'expression.

MICHEL MURAT

Je crois que le premier point de vue est caractéristique d'un lecteur qui reconstruit le texte dans sa mémoire, alors que ce que dit M. Bjurström correspond davantage à la manière dont les choses se passent quand on écrit.

MICHALEA JUROVSKA

Moi aussi, j'ai traduit *le Rivage des Syrtes*, mais je n'ai pas fait cette liste. Peut-être que, si je retraduis le livre, je la ferai. Ce qui était très important, c'était de placer le mot en italique à un moment précis de la phrase. Cela doit culminer du point de vue du rythme et de la sonorité. C'est dans ce sens-là que j'ai opéré quelques changements. Gracq dit, par exemple, dans *le Rivage des Syrtes* : "(... un sentiment... de ceux... qui nous désignent...) un lieu attirant" (30). Ce qui est tout à fait normal en slovaque. Seulement, l'adjectif doit être placé devant le substantif, ce qui donne "un attirant lieu", alors, c'est le lieu qui est souligné. Je l'ai traduit avec une construction substantive "un lieu d'attirance" – "(... *pocit označujúci...*) *to miesto prítťažlivosti*" – (28). Comme cela, l'idée de l'attirance est devenue le point culminant de la phrase qui pouvait continuer encore, comme en reflux.

MICHEL MURAT

Votre remarque va tout à fait dans le même sens.

EDMOND RAILLARD

D'abord, je voudrais remercier tous les praticiens réunis à cette table pour cette communication à plusieurs voix, extrêmement vivante et éclairante, non seulement sur l'œuvre de Gracq et la traduction de Gracq, mais sur la traduction en général.

Je voudrais revenir sur les premiers propos de Bernard Tissier. Il a ouvert une voie, ensuite abordée par d'autres intervenants, en particulier Carl Gustaf Bjurström, qui se présentait comme un traducteur intuitif, et Dieter Hornig, qui disait qu'il était un traducteur et un professeur schizophrène.

Bernard Tissier, vous nous avez dit quelque chose qui m'a beaucoup touché, en me rappelant ce que j'ai moi-même souvent honte d'avouer : c'est cette façon de se laisser aller à l'aventure du texte, au seuil de la longue phrase. Je me laisse porter à l'aventure du texte, quitte ensuite, en cas de déséquilibre trop flagrant, à analyser et à courir un danger de cartésianisme. Sans vouloir m'étendre sur mon cas personnel, il m'arrive de traduire des romans sans les avoir relus depuis assez longtemps, et de me laisser porter à cette aventure du texte, quitte ensuite à avoir un regard plus critique. J'ajouterai que cette schizophrénie du professeur et du traducteur se fait sentir parfois assez loin : on peut avoir autant de mal à tenir un discours critique sur des œuvres que l'on a traduites, que si on les avait soi-même écrites.

JEAN-JOSÉ MARCHAND (critique littéraire)

Je voudrais poser une question à tous les traducteurs – je ne suis pas traducteur moi-même – question qui les concerne, en même temps que les éditeurs, pour une fois réunis dans le problème que je vais poser.

Nous avons l'impression (vous voyez que je ne suis pas très jeune) que des auteurs pour lesquels nous nous passionnions dans ma génération, c'est-à-dire Malraux, Sartre, etc., la nouvelle génération, je veux dire la génération du sida, du chômage, de la fin des idéologies, considère qu'ils n'ont aucun intérêt. Ses traducteurs ont-ils l'impression que Gracq, dans leurs pays respectifs, va être pris dans ce tourbillon et que les jeunes, qui ont aujourd'hui entre dix-huit et vingt-cinq ans, vont dire que cela n'a pas beaucoup d'intérêt ?

MICHEL MURAT

Je peux répondre à une question comme celle-là, parce qu'elle ne concerne pas directement la traduction.

Je crois que Sartre, Malraux ont eu une stature et un rôle d'intellectuels leaders d'opinion, auxquels Gracq n'a jamais prétendu, et que leur discrédit actuel est lié très directement au fait que nous ne sommes plus prêts, ni nous, en tant que public, à accepter, ni peut-être les écrivains, à assumer ce type de fonction. Gracq est tout à fait à part ; il n'a jamais été très populaire. Le discrédit dont vous parlez n'est relatif à aucun crédit dont il aurait disposé.

Je crois que Gracq a choisi d'avoir avec ses lecteurs un rapport beaucoup plus individuel. Dans la génération dont vous parlez, un certain nombre de gens viendront à lui, comme d'autres sont venus de notre génération. Et ce ne sera pas plus mal pour autant.

L'œuvre de Gracq est construite en résistance au triomphe des idéologies. Il s'est affirmé comme écrivain au moment de la guerre froide, et il lui est arrivé de connaître un isolement très grand. Je ne suis pas sûr qu'il soit plus isolé dans les temps qui viennent qu'il ne l'a été autrefois.

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

Cela dépend aussi de la production de Gracq : elle ne se prête pas tout entière à des publications immédiates ; il maintient une distance entre ses réflexions personnelles et le mouvement de pensée ailleurs. Cependant, ce qu'on pourrait appeler le romantisme de Gracq, première manière, reste encore très vivant, et un jeune écrivain suédois me disait que *le Rivage des Syrtes* avait une signification pour lui.

MICHAELA JUROVSKA

Même chez nous, en 1985, quand ont paru les œuvres de Gracq, traduites en slovaque, elles ont rencontré un très bon écho auprès des écrivains. Bien sûr, Julien Gracq n'est pas un auteur pour un public de masse, comme on dit, mais les écrivains slovaques se sentaient très touchés, surtout Ján Johánides, qui a écrit un très bel article à propos de ma traduction. Je crois qu'il y a un certain public qui l'a acceptée comme un enrichissement de la littérature slovaque. Car, dans les "petites" littératures, nous considérons toujours la littérature traduite comme faisant partie de notre littérature et comme un enrichissement.

Pour répondre à M. Raillard, qui parlait de la schizophrénie de M. Hornig, je dirai que, moi aussi, pendant quelque temps, j'ai enseigné à l'université de Bratislava (d'où j'ai été expulsée ensuite), et je traduisais en même temps. Je ne crois pas que l'exercice de ces deux métiers trahisse une schizophrénie : un traducteur est plutôt schizoïde, parce qu'il y a deux phases dans son travail : une phase de lecture, d'interprétation critique, et une phase de réécriture du texte, et c'est là qu'on peut se laisser emporter par son élan créateur.

MICAELA GHITESCU

Juste un mot à propos des lecteurs actuels de Julien Gracq. J'ai l'impression, en ce qui concerne *Un balcon en forêt*, qui a paru il y a deux ou trois ans, qu'une partie de la jeunesse – car

chez nous, une partie de la jeunesse est très romantique – a aimé ce livre. Chez nous, ce ne sont pas les traductions de Gracq qui pourraient avoir une influence sur les intellectuels ou les écrivains parce que, en général, ils le lisent en français. Et quand ils lisent des traductions, il s’agit de langues plutôt rares. Mais les jeunes gens qui ne connaissent pratiquement que l’anglais, j’ai l’impression qu’ils peuvent aussi apprécier et aimer Gracq.

JEAN-PAUL CORTADA

Je voudrais d’abord m’adresser à Jean-José Marchand. Lorsqu’il se réfère aux lecteurs qu’il appelle les jeunes, la tranche dix-huit/vingt-cinq ans me semble absurde. Je connais des jeunes – je suis amené à en fréquenter étant enseignant – qui lisent Julien Gracq, et avec passion, mais je connais aussi des gens plus âgés qui le lisent également. Je rejoins tout à fait M. Murat, qui disait que c’était un écrivain décalé. Moi, je dirais plutôt “marginal”.

Pourquoi marginal ? Parce que la marge n’existe que par rapport à la page, et ce qui compte finalement, c’est la marge plus que la page.

La question que je voudrais poser, une fois que j’aurai avoué mon admiration sans bornes pour Gracq, c’est que personne, ici, ne s’est référé à son œuvre théâtrale, *Le Roi pêcheur*, ni à son œuvre critique. Cette partie de l’œuvre a-t-elle été traduite ?

MICHEL MURAT

Il faut demander à Bertrand Fillaudeau, directeur des éditions José Corti, qui est là dans la salle, et que je salue à cette occasion, si *le Roi Pêcheur* a été traduit.

BERTRAND FILLAUDEAU

Le Roi pêcheur a été traduit en hongrois, si mes souvenirs sont bons. Il y a eu une adaptation aussi en allemand. Il est évident que les œuvres les plus traduites de Gracq sont ses romans ; cependant, je ne crois pas que ce soit un problème de traducteur, mais plutôt de politique éditoriale. Il suffit de réfléchir à la situation française : les éditeurs français privilégient, de façon dramatique, les œuvres romanesques, pour de simples questions de diffusion. Mais les *Lettrines*, par exemple, ont été traduites en italien. *En lisant, en écrivant* va être traduit en espagnol. Il y a beaucoup d’œuvres critiques qui ont déjà été traduites.

BERNARD TISSIER

Uniquement à titre d’information, je précise que pour notre première tentative de traduction de Julien Gracq nous avons

élu son essai sur Stendhal, dans *En lisant, en écrivant*. Nous en avons traduit des extraits qui ont été publiés dans une revue littéraire colombienne.

MICHEL MURAT

Nous voici près de conclure. S'il n'y a plus d'autre question, je vous propose le mot de la fin, puisqu'on a parlé de jeunesse. C'est un mot d'André Breton qui me revient à la mémoire. Je crois que, comme pour tous les grands écrivains, on le peut dire pour Gracq : "Tout ce que j'aime est jeune et ne saurait vieillir."

PROCLAMATION DU PRIX HALPERINE-KAMINSKY (SGDL)
ET DU PRIX NELLY-SACHS

Remise des prix du concours ATLAS JUNIOR

JEAN GUILOINEAU

Nous allons, comme le veut la tradition, procéder à la remise des prix de traduction : tout d'abord, le prix Halpérine-Kaminsky, de la Société des gens de lettres, ensuite, le prix Nelly-Sachs.

Je vous précise que, comme le veut aussi la tradition, même si cette année la formule est un petit peu modifiée, à l'issue de la remise des prix, il y aura un petit spectacle consacré à Shakespeare, parce que vous savez que l'ombre de Shakespeare plane sur ces Assises.

Pour la proclamation des prix de la Société des gens de lettres, j'appelle Marie-France Briselance et Françoise Cartano.

MARIE-FRANCE BRISELANCE

Je vous remercie d'être venus si nombreux, et je profite de ce qu'il y a beaucoup de traducteurs et d'écrivains dans la salle pour vous annoncer une bonne nouvelle – une fois n'est pas coutume : vous savez qu'il y a une dizaine d'années que nous nous battons pour la réglementation des photocopies de l'écrit, aussi bien en littérature que dans le domaine scientifique et pour la presse, enfin, tout ce qui concerne l'écrit. Et, après des rebondissements multiples, des accords signés, désavoués par les successeurs du ministre, le mois dernier, Jacques Toubon a présenté au Conseil des ministres un projet de loi, qui a été transmis et accepté par le premier ministre, M. Balladur, et qui va passer au Sénat, puis à l'Assemblée nationale où, je pense, il sera voté dans l'état où il a été présenté.

C'est une excellente nouvelle, parce que vous savez que la réglementation de la photocopie était vitale pour notre métier, pour les auteurs, mais aussi pour les éditeurs, pour les journalistes. On ne pouvait pas continuer ainsi : l'écrit était pillé, sans aucune contrepartie financière. Ce qui, à terme, aurait

amené la mort de l'écrit. Donc, je pense que cette affaire se réglera le plus heureusement, dans les semaines ou les mois qui viennent.

Maintenant, je vais donner la parole à Françoise Cartano pour remettre le prix Découverte Halpérine-Kaminsky. C'est un prix réservé à un jeune traducteur, comme son nom l'indique.

FRANÇOISE CARTANO

C'est donc un prix qui est décerné pour la seconde fois ici, puisque c'est la seconde année que le prix Halpérine-Kaminsky est divisé en un prix Consécration, pour l'ensemble d'une œuvre de traducteur, et un prix Découverte, pour un traducteur encore peu connu, avec la difficulté pour le jury, quand il lit une traduction, et qu'il ne connaît pas parfaitement le nom du traducteur, de se demander s'il est jeune tout court – ce n'est pas grave – mais s'il est vraiment jeune dans la traduction, ou bien s'il est passé un petit peu inaperçu, le nom du traducteur n'étant pas toujours ce qu'il y a de plus visible dans les livres, ni ce qui retient le plus l'attention dans les critiques, que l'on peut lire à droite et à gauche.

Cette année, nous avons retenu Gilles Ortlieb, traducteur du grec, pour sa traduction des *Six nuits sur l'Acropole*, de Georges Sféris.

Gilles Ortlieb collabore à diverses revues, il a publié lui-même, en son nom, deux recueils de poèmes ; fort heureusement pour nous, il n'a pas encore traduit trop de livres, et nous n'avons pas l'air ridicules en découvrant quelqu'un qui est déjà découvert depuis un certain temps. En revanche, nous espérons qu'il continuera longtemps à nous faire passer de la littérature, avec le talent qu'on a remarqué dans ce livre *Six nuits sur l'Acropole*.

Applaudissements.

MARIE-FRANCE BRISELANCE

Si vous le permettez, comme Françoise et moi, nous sommes deux femmes savantes, je vous dirai : Ah, pour l'amour du grec, souffrez qu'on vous embrasse !

Rires, applaudissements.

Remise du prix à Gilles Ortlieb, qu'elle embrasse.

GILLES ORTLIEB

Je suis un peu intimidé, un peu impressionné. Je ne veux pas dire des banalités sur le travail de la traduction, sur les difficultés qu'on rencontre quand on a l'impression de faire un travail

de mineur, au fond de sa galerie. On est content simplement, au bout du compte, de voir que le travail est parfois reconnu.

MARIE-FRANCE BRISELANCE

Maintenant, nous allons remettre le prix Consécration Halpérine-Kaminsky.

Le prix Consécration Halpérine-Kaminsky de la Société des gens de lettres de France couronne l'ensemble de l'œuvre d'un traducteur.

Lorsqu'il revient à Jusuf Vrioni, le traducteur d'Ismaïl Kadaré, c'est non seulement une œuvre qu'il couronne, mais une vie.

Albanais, Jusuf Vrioni est un parfait polyglotte. Il parle couramment le grec, le français, l'anglais, l'italien, l'allemand... Ces langues, il les manie aussi bien que sa langue maternelle. Il les a apprises dès sa petite enfance (il avait par exemple une gouvernante française), car il est né dans une famille où il était de tradition de maîtriser un bon nombre de langues. Le père de Jusuf Vrioni a été premier ministre du roi Zog d'Albanie, ministre des Affaires étrangères puis ambassadeur d'Albanie en France. C'est ainsi qu'à sept ans, Jusuf Vrioni revient à Paris, où il fait ses études à Jeanson-de-Sailly. Il mène alors la vie dorée des fils de famille. Son avenir semble tout tracé. Il aurait dû être celui d'un jeune homme appartenant à la très grande bourgeoisie et qui se destine au droit et aux affaires internationales.

Mais la guerre va bouleverser ce destin, comme elle a détruit tant d'autres vies. Au début de l'été 1939, Jusuf Vrioni doit quitter Paris. C'est pour lui un véritable déchirement. Il raconte qu'il a eu envie d'embrasser les pavés de la rue qui le conduisait à la gare de Lyon. Sombre pressentiment. Jusuf Vrioni ne reviendra pas à Paris avant cinquante ans. Il passe ensuite quatre ans en Italie, où il termine ses études. Puis il décide de rentrer en Albanie, car il ressent la nécessité de "faire quelque chose pour son pays". Il va rester en Albanie, même après la prise du pouvoir par les communistes. En 1947, il est arrêté, jugé et condamné sous l'accusation d'espionnage au profit de la France. Il est inutile de préciser que Jusuf Vrioni était innocent. On ne peut être ni innocent ni coupable d'un crime inventé de toutes pièces. Jusuf Vrioni est condamné au bagne à perpétuité. Ce jeune homme qui voulait faire quelque chose pour son pays, ce diplômé des meilleures grandes écoles européennes, se retrouve à casser les cailloux au bord des chemins pour creuser des canaux d'irrigation puis construire l'aéroport de Tirana. Lorsque Jusuf Vrioni parle des treize années qu'il a passées au bagne, il évoque d'abord sa pelle, parce que la pelle, c'est ce qu'il y a de plus important pour un bagnard. Elle est sa compagne de tous les jours, son amie la plus fidèle, le gage de sa survie, son seul et indispensable outil de

travail. Jusuf Vrioni nous dit aussi, avec tant de modestie, que le bain c'est ce qu'il a fait de mieux dans sa vie. Il y a rencontré, bien sûr, des crapules, des mouchards, mais aussi des gens merveilleux. On pense alors à Dostoïevski et à *Souvenirs de la maison des morts*. On pense aussi à Soljenitsyne.

Au bout de treize longues années, Jusuf Vrioni est libéré. Il devient traducteur pour la Maison des langues étrangères de Tirana (des maisons de traduction comme il en a existé dans tous les pays communistes, qui publiaient sous le strict contrôle du PC les œuvres étrangères). La plume a remplacé la pelle, Jusuf Vrioni travaille sans relâche. C'est une autre forme d'esclavage, car il traduit jusqu'à trente pages par jour. Et puis, un jour, il lit le roman d'un jeune écrivain inconnu, *Le Général de l'armée morte* d'Ismail Kadaré. De son propre chef, il décide de le traduire en français. Par chance, le nouvel ambassadeur d'Albanie en France aime le roman d'Ismail Kadaré. Il emporte la traduction de Jusuf Vrioni à Paris et c'est ainsi que *le Général de l'armée morte* est publié par les éditions Albin Michel en 1970, mais sans mention du traducteur. *Le Général de l'armée morte* devient un best-seller mondial. Un film est tiré du roman (avec Michel Piccoli et Marcello Mastroianni) et pourtant Jusuf Vrioni reste un traducteur fantôme. Il lui faudra attendre la publication de sa traduction du *Grand Hiver*, en 1978, pour que son nom apparaisse enfin sur la page de garde. Jusuf Vrioni était rentré en Albanie en 1943 pour faire "quelque chose pour son pays". En traduisant Kadaré à la fin des années soixante, il vient de faire quelque chose de fantastique pour son pays. Quelque chose d'irremplaçable. Souvenons-nous de l'Albanie, à cette époque, cette république dite "socialiste" qui avait choisi de rester fidèle au stalinisme après le rapport de Khrouchtchev sur les crimes de Staline, au XX^e Congrès du parti communiste de l'URSS en 1956. Grâce à Jusuf Vrioni, qui nous rendait accessibles les romans d'Ismail Kadaré (traduits dans le monde entier à partir des traductions françaises de Jusuf Vrioni), nous avons pu entendre une voix de l'Albanie, qui était une parole beaucoup plus riche, et plus fidèle, de ce malheureux pays écrasé sous la dictature d'Enver Hoxha.

Jusuf Vrioni est revenu à Paris en 1989, invité à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française qui avait décrété les Droits de l'homme. Ces Droits de l'homme que Jusuf Vrioni a si bien servis. Tant avec sa pelle de bagnard qu'avec sa plume de traducteur.

FRANÇOISE CARTANO

Avant de laisser la parole à Jusuf Vrioni, je voudrais aussi dire que, non seulement, il a permis à Kadaré d'être connu en français, mais que nombre de pays et nombre de langues ont

accueilli Kadaré à partir de la traduction française de Jusuf Vrioni, ce qui est un cas qui méritait d'être signalé.

Et puis, je vais vous trahir un autre secret, qu'il m'a confié hier – je le fais devant M. le maire, et devant nombre d'Arlésiens – c'est que, après ses diverses pérégrinations, Jusuf Vrioni aime beaucoup, beaucoup Arles, et qu'il aimerait être considéré comme un citoyen d'Arles.

Applaudissements.

JUSUF VRIONI

Je demande votre indulgence, parce qu'on serait ému à moins que cela. Je suis vraiment trop ému, je ne sais pas ce que je vais vous dire. J'avais préparé un papier, que je ne vais naturellement pas vous lire parce qu'il n'y a pas grand-chose à ajouter. Mme Briselance et Mme Cartano ont déjà dit tant de choses à mon égard, j'ai été flatté, très ému, très touché. Je remercie tous les gens qui ont apprécié mon travail.

Je veux remercier aussi mes amis d'ATLAS, qui ont été d'une gentillesse vraiment infinie avec moi, et m'ont accueilli ces dernières années, surtout l'an dernier, avec beaucoup de chaleur. Je ne parlerai pas de la traduction et de ses problèmes. L'année dernière, il y a eu une réunion ici, où Kadaré et différents auteurs ont parlé de leurs rapports avec leurs traducteurs. Donc, même si le sujet n'est certes pas épuisé, je ne vais pas revenir là-dessus.

Je vous remercie de votre sympathie, de la manière dont vous l'avez exprimée. Je ne sais pas ce que je pourrais ajouter d'autre, si ce n'est une série de remerciements, tout d'abord, à Ismaïl Kadaré, qui m'a donné l'occasion de connaître toutes ses œuvres et de les traduire. Et je voudrais remercier aussi la réalité albanaise, c'est-à-dire mon pays même, qui a donné à Kadaré l'occasion de faire montre de son talent.

Je remercierai aussi la France et sa culture, dont j'ai été imprégné dès mon plus jeune âge, et c'est vraiment le fruit de ce rapport d'amour que je vois consacré aujourd'hui. J'ai un petit scrupule – je parle avec humilité, ce n'est pas une humilité feinte – j'aimerais vraiment être certain d'avoir mérité ce prix.

Je vous remercie.

Vifs applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Après cet instant d'émotion, nous allons procéder à la remise du prix Nelly-Sachs qui est, comme vous le savez, le troisième prix remis au cours des Assises.

En l'absence de Mme Minkowski et de François Xavier Jaujard, qui est un peu l'âme du prix Nelly-Sachs, mais qui ne peut être présent cette année, celui-ci m'a demandé de remettre le prix avec Mme Julia Tardy-Marcus, qui est la donatrice, et de vous lire ceci : "Le prix Nelly-Sachs est attribué, pour la septième fois, au cours de ces Assises d'Arles.

Quitte à paraître, aux yeux de certains, évoquer des évidences, je me permettrai d'abord de rappeler qui fut Nelly Sachs, car les membres de notre jury constatent souvent avec une certaine stupeur à quel point ce très grand poète est méconnu.

Née en 1891, en Allemagne, elle doit – étant juive – quitter son pays, en proie à la barbarie, pour la Suède où l'accueille Selma Lagerlöf. Son œuvre poétique ne cesse de grandir : citons *Brasier d'énigmes*, *Présence à la nuit*, *Eli*, jusqu'au prix Nobel de 1966, qu'elle partage avec l'écrivain israélien, Samuel Joseph Agnon. Elle meurt en 1970.

C'est en pensant à ce témoin des vicissitudes du siècle, et à cette voix singulière, que notre amie, Julia Tardy-Marcus, a voulu donner son nom au prix de traduction qu'elle a créé.

Cette année, nous avons décerné le prix Nelly-Sachs à Alain Suied, pour l'ensemble de son œuvre de traducteur.

*Mme Julia Tardy-Marcus remet le prix à Alain Suied.
Applaudissements.*

"Alain Suied est un traducteur hors de l'ordinaire, que l'on ne saurait séparer du poète qu'il est d'abord. A dix-huit ans, il publie son premier livre, *Le Silence*¹, et ses premières traductions dans des revues. Dès ce moment, sa voix est assurée. Le temps apportera un approfondissement lent et patient à ces prémices éclatantes. Alain Suied n'a jamais traduit – Anglais ou Américains – que des poètes auxquels le lie un attachement personnel très fort. Son itinéraire va de Blake, Keats, à Ezra Pound, Faulkner, Dylan Thomas ; ces trois derniers auteurs sont publiés chez Gallimard. Et nous avons voulu montrer l'unité et la cohérence de ce beau travail en couronnant, plutôt que tel ou tel livre, l'ensemble de son œuvre de traducteur. Ainsi, apparaîtra-t-elle comme un double de son œuvre de poète, avec la même rigueur et les mêmes libertés.

S'il fallait choisir à tout prix, je dirais personnellement que Keats et Thomas me paraissent ses réussites les plus vives. Il est exaltant, il est émouvant d'entendre en contrepoint ces

1. Mercure de France, éditeur. En 1995, Alain Suied publie : *Le Premier Regard*, éditions Arfuyen.

grandes voix du passé si présentes, et la voix d'un poète moderne qui les interroge, les scrute, les recrée avec cette empathie qui est une des plus belles formes de l'amour."

ALAIN SUIED

Bonsoir, et merci, Mme Tardy-Marcus, merci, Jean Guiloineau.

Quelques mots, si vous le permettez.

Je voudrais dédier mon prix à François Xavier Jaujard, que nous venons d'évoquer. Je le considère comme un exemple pour tous les traducteurs, et ce que je dis n'étonnera pas les habitués des Assises : même si son nom est rarement cité, de nombreuses réalisations lui doivent beaucoup. C'est aussi un immense lecteur, et un éditeur courageux. Il est doué de la plus grande des qualités dans notre domaine : l'intransigeance. On devine pourquoi, avec Maurice Nadeau, Claude Esteban, Céline Zins, et quelques autres éminents écrivains, il participe à l'existence et à la pérennité du prix Nelly-Sachs, l'un des poètes les plus subtils de notre siècle de barbarie et d'indifférence.

Pour toutes ces raisons, mon bonheur, ce soir, est double : recevoir un prix voué à la poésie, que je sers depuis de longues années, loin des "chapelles" et des faux-semblants, et pouvoir dire à un public de professionnels ce que nous devons à l'éditeur de John Cowper Powys, Kathleen Raine ou Gerard Manley Hopkins.

Dans un essai consacré à la traduction des sonnets de Shakespeare, Yves Bonnefoy défend son choix de traduire en vers libres des poèmes écrits selon la règle complexe de la prosodie anglaise. A la règle, il oppose la loi, une loi plus haute, qui tient dans son amour de la vraie poésie.

C'est cette loi qui me guide, et qui devrait guider tout traducteur de poésie : la simple et vertigineuse volonté de témoigner de cette lueur inaccessible que tout poème approche ou libère, le pur cristal du vivant. Au-delà des usages et des contraintes, mais à travers leur filtre, pour offrir au lecteur français le sens et l'obscurité du sens, la langue étrangère et l'étrangeté même : la parole du poète.

Cette parole qui est elle-même la traduction de l'âme humaine, la traduction des non-dits et du refoulé que le langage commun abrite au lieu de rejeter.

La poésie est la première et l'ultime question posée à la Création. Traduire un poème, c'est accepter de se fondre dans la transparence du mystère.

Merci.

Applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Nous allons laisser la place au spectacle, et y retrouver Shakespeare.

A la suite de la remise des prix du concours ATLAS JUNIOR, M. le sénateur-maire remercie les jeunes de leur jeu, qui met en valeur la nécessité de l'expression dans notre société. Mais il n'y a pas que le langage, on peut communiquer par une manière d'être, et Jusuf Vrioni doit être remercié pour sa contribution aux Assises.

Pour terminer, M. le sénateur-maire cite trois vers :

*Celui qui sent ne parle pas
Celui qui parle ne sent pas
Car, plus on parle, moins on dit.*

TROISIÈME JOURNÉE

POUR UN CONTRAT DE COMMANDE
DE TRADUCTION D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE¹

*Table ronde animée par Jean-Michel Déprats
avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers*

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Bonjour. Merci de vous être levés si tôt pour venir débattre avec nous.

Les participants à cette table ronde sont :

- Karin Wackers, traductrice d'italien et directrice de la Maison Antoine-Vitez ;
- Lily Denis, traductrice de russe ;
- Patrice Montico, spécialiste des problèmes de droits d'auteur à la SACD.

Cette table ronde est un peu en porte-à-faux puisque nous attendions également un représentant du théâtre public et un représentant du théâtre privé. Jean Lebeau, codirecteur du Théâtre des Treize Vents devait être parmi nous, il est malade, nous l'avons su hier. Nous attendions également M. François Chantenay, qui travaille dans le théâtre privé. Il n'est pas là. Il ne s'est pas décommandé. Même s'il y a des raisons de santé dans un des cas, on peut se demander si cette absence n'est pas en soi symboliquement significative du peu d'intérêt que les directeurs de théâtre portent à nos problèmes.

Il y a six ans, jour pour jour, nous avons tenu ici même une table ronde qui s'intitulait "La place du traducteur dans la chaîne théâtrale". Nous y avons évoqué plusieurs problèmes :

- le rapport du traducteur au metteur en scène ;
- le rapport du traducteur aux acteurs ;
- le devenir scénique du texte traduit ;
- les modifications qui peuvent être faites sans l'accord du traducteur ;
- le problème de l'édition théâtrale ;
- le problème des lacunes immenses du répertoire traduit. Je vous reporte aux *Actes* des Sixièmes Assises.

1. Voir les contrats types en annexe page 193 *sq.*

La table ronde d'aujourd'hui tentera de faire le point, de faire le bilan, de voir sur quels plans les choses ont avancé, sur quels plans au contraire les mêmes problèmes demeurent.

Par rapport au bilan fait en 1989, il y a trois plans sur lesquels il y a eu une avancée.

Le premier plan est celui de l'exploration systématique et cohérente du répertoire et du théâtre contemporain. La création de la Maison Antoine-Vitez, centre international de traduction théâtrale, dont le siège social est à Montpellier, apporte une structure, un mouvement qui permet de mener cette exploration de manière un peu plus suivie, grâce à des aides à la traduction. Cette Maison Antoine-Vitez est un peu la fille d'ATLAS. Elle s'est créée dans la foulée des Sixièmes Assises. Jacques Nichet, directeur du Théâtre des Treize Vents qui avait visité l'espace Van Gogh et s'était montré extrêmement enthousiaste, a eu le souhait de faire un peu la même chose à Montpellier. Cela n'est de fait pas la même chose car nous ne pouvons toujours pas accueillir des traducteurs, mais l'élan est donné et nous ne désespérons pas de pouvoir éventuellement en héberger un jour.

KARIN WACKERS

Il y a déjà dans la région Languedoc-Roussillon une structure de résidence, la Chartreuse. Pour financer la restauration des locaux que l'on pourrait récupérer dans le domaine de Treize Vents, sur une école de football installée en face de nos bureaux, il faudrait d'énormes moyens si on voulait pouvoir les utiliser comme résidences.

De plus, cela représente une énorme logistique "hôtelière".

Il faudrait élargir notre association et notre structure. Pour l'instant, dans le milieu théâtral, cela me paraît peu probable. Cela dit, nous avons déjà organisé des résidences à la Chartreuse, où il y a un théâtre, un plateau et une scène, des logements, bref une infrastructure. Le souhait de la région Languedoc-Roussillon est de faire travailler les structures existantes en étroite collaboration.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

La Maison Antoine-Vitez est essentiellement un mouvement artistique, pas encore un lieu d'hébergement des traducteurs de théâtre qui sont d'ailleurs chaleureusement accueillis, le cas échéant, au Collège d'Arles.

Donc, cela me paraît une avancée significative.

Le deuxième plan sur lequel les choses ont progressé est celui des rapports avec la SACD. Alors qu'ils étaient conflictuels, ils se sont détendus, ils sont même devenus amicaux, et nous avons mis en commun les problèmes qui se posaient. De ce

point de vue-là, même si certains griefs demeurent, les rapports avec la SACD sont plus confiants.

Le troisième plan est l'objet de notre rencontre. Nous avons élaboré avec la SACD un projet de contrat de commande. Vous avez le document sous les yeux. Il y a deux types de contrats :

– contrat de commande de la traduction d'une œuvre dramatique dont les droits de la traduction et de représentation ont été acquis ;

– contrat de commande pour la traduction d'une œuvre dramatique dont les droits de traduction et de représentation n'ont pas encore été acquis.

Comme la plupart des gens qui assistent aux Assises sont des traducteurs de romans ou de poésie et travaillent pour l'édition, je me permets de rappeler que pour le traducteur de théâtre, la rémunération est calculée selon un système qui n'a rien à voir avec la façon dont les choses se passent dans l'édition. Le traducteur de théâtre est rémunéré sur le billet d'entrée, sur l'argent qui rentre dans les caisses du théâtre. 10 % des recettes vont donc servir à payer le traducteur de théâtre. Je précise. Sur ces 10 %, 12 % à la Comédie-Française...

PATRICE MONTICO

Je me permets d'intervenir : le taux de perception de la SACD est 12 % sur Paris, principalement dans les théâtres privés parisiens, et 10 % en province. En ce qui concerne la Comédie-Française, il existe un décret de Moscou qui prévoit que le taux de perception est de 15 %.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Merci pour la précision, mais personnellement je peux apporter le témoignage de l'expérience. Quand ma traduction de Macbeth a été jouée à la Comédie-Française je n'ai jamais perçu 15 %. Donc, le traducteur de théâtre est rémunéré sur le prix du billet. Soyons plus précis sur ce que touche à l'arrivée ledit traducteur de théâtre. Une fois ces 10 % à 15 % collectés, 30 % des sommes prélevées vont au Fonds des auteurs ; ensuite il y a les prélèvements sociaux. On peut dire en gros que si le théâtre verse 10 % des recettes, le traducteur perçoit à peu près 5 % à l'arrivée. L'important, c'est la différence pour la rémunération entre ce qui se passe quand on travaille pour l'édition et ce qui se passe quand on travaille pour le théâtre. Si vous avez traduit une pièce et que cette pièce n'est pas jouée, vous n'êtes pas rémunéré.

Nous avons donc ressenti le besoin d'élaborer en commun un projet de contrat de commande et d'inciter tous les traducteurs à ne pas traduire avant d'avoir signé ce contrat. Ce contrat

(que nous allons présenter de manière plus précise) leur permet une rémunération qui leur reste acquise même dans l'hypothèse où la pièce ne se jouerait pas.

Dans le théâtre public, nombreux sont les théâtres qui, dès qu'ils passent commande, vous établissent déjà ce type de contrat.

Nous allons demander à Karin de nous dire quelles sont les caractéristiques, sur le plan juridique de ce contrat. Ensuite nous demanderons à Patrice Montico d'apporter toutes les précisions qu'il estimera nécessaires et de nous dire son sentiment.

KARIN WACKERS

Une petite précision d'abord. Ce document a été élaboré à l'initiative de la Maison Antoine-Vitez et c'était un souhait profond de tous ses membres de rencontrer la SACD à un moment donné pour éclaircir et élaborer un cadre juridique pour les traducteurs de théâtre. Ce contrat qui est déjà bien avancé, sur lequel nous avons longuement réfléchi et travaillé, est proposé aux traducteurs par la Maison Antoine-Vitez. Ce travail a pris du temps parce qu'il fallait réfléchir, il fallait se consulter et essayer de voir toutes les possibilités, tous les cas, entendre les uns et les autres raconter leur expérience et en tirer des conséquences et des conclusions. Cela a pris exactement deux ans, puisque notre première réunion avec la SACD a eu lieu en mars 1992. Comme vous pouvez le voir, le contrat de commande de traduction est daté de février 1994.

Comme Jean-Michel Déprats vous l'a dit, il y a deux versions, deux cas : le premier cas est celui où le contractant, toute personne physique ou morale – directeur de compagnie, metteur en scène, producteur de spectacle, directeur de théâtre, qu'il soit privé ou public... passe une commande d'une traduction en vue d'en donner des représentations dans le cadre du spectacle vivant. Petite précision : par spectacle vivant on entend un spectacle sans aucun support fixe, donc sans support audiovisuel, sans pellicule, sans papier.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je t'interromps... Je me rends compte que j'ai commis une lacune importante dans mon exposé des données de rémunération. Pour ma part, je traduis principalement des textes qui sont du domaine public, mais le cas de figure le plus fréquent est la traduction d'un auteur contemporain, et là, bien évidemment, les droits sont répartis selon des fourchettes qui varient entre l'auteur et le traducteur. Pour donner une image concrète et reprendre l'exemple des 10 francs que verse le théâtre, ce

n'est pas 5 francs à l'arrivée mais 2,50 francs que touche le traducteur, ou 2 francs. La répartition des droits entre auteur et traducteur tourne autour de 50 %. C'est plus fréquemment 60 % pour l'auteur et 40 % pour le traducteur, voire 70 % pour l'auteur et 30 % pour le traducteur.

KARIN WACKERS

Revenons au contrat. Dans le premier cas, le contractant a déjà acquis les droits de traduction et de représentation. Le deuxième cas est le cas où le contractant, metteur en scène ou autre, n'a pas encore acquis les droits de représentation. Il souhaite obtenir une traduction et, plus tard, acquérir les droits de représentation. J'ai donné les précisions sur ce que l'on entendait par contractant. Nous avons préféré le terme "contractant" à celui de "commanditaire", ce qui nous paraissait plus logique et mieux convenir à notre exigence. En préalable il est précisé si l'acquisition des droits a été faite à titre exclusif ou non exclusif. Viennent ensuite tous les articles qui vont faire l'objet du contrat.

Article 1 : Commande pour un spectacle vivant.

Article 2 : Nature de la commande.

Article 3 : Le contractant s'engage à ne pas adjoindre un co-auteur au texte traduit sans l'accord du premier traducteur.

Par "exigences artistiques et/ou techniques particulières", on entend une traduction "fidèle" ou une adaptation à un lieu, à une époque, à un public, à un théâtre.

L'article 4 prend en compte la rémunération de la commande.

Il s'agit là de donner la rémunération forfaitaire et ensuite de la décomposer. Vous avez :

- les droits d'auteur ;
- les caisses de retraite ;
- les frais administratifs.

Patrice Montico vient de m'apporter une précision. Sur décision du conseil d'administration de la SACD, ces frais (caisses de retraite et frais administratifs) ne sont plus perçus. Il reste donc :

- les retenues à la source par la SACD ;
- l'AGESSA ;
- les retenues statutaires de 2 % ;
- la CSG : 2,4 % sur 95 % du brut, c'est-à-dire au total 17 % de retenue à la source.

Paragraphe 2 de l'article 4 : Cette somme sera payable à la SACD - ce qui sous-entend que le traducteur est membre de la SACD. L'usage veut en général un versement de 50 % à la signature du présent contrat et 50 % à la remise du texte traduit.

Le reste ne pose pas de problème.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

L'article 3 indique clairement que ces sommes seront acquises au traducteur dans l'hypothèse où le spectacle ne serait pas monté.

KARIN WACKERS

Tout à fait !

Article 5 : Droit de représentation.

Dans le cas où les droits sont acquis, "le traducteur s'engage à conclure un contrat particulier de représentation" qui est différent du contrat de traduction.

"Aux conditions protocolaires" : ces conditions varient selon les accords de la SACD. Si on souhaite avoir des détails, il est préférable d'appeler directement la direction du théâtre de la SACD qui pourra vous expliquer tout cela en long et en large. Ils sont très compétents.

Dans le cas où les droits de représentation ne seraient pas encore acquis, nous avons souligné que, "sous réserve que le contractant obtienne les droits de traduction et d'adaptation de l'œuvre", il y aurait ensuite un contrat de représentation séparé.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

On peut dire aux jeunes traducteurs : ne traduisez pas sans vous être préoccupés de la question des droits.

Si quelqu'un traduit un texte déjà traduit ou si quelqu'un traduit un texte dont il n'a pas acquis les droits de représentation, il se retrouvera dans une situation difficile parce qu'il n'aura pas fait les démarches préalables. On n'y pense pas toujours.

KARIN WACKERS

Outre l'autorisation à obtenir, il est aussi souhaitable d'obtenir et de signer le contrat de représentation préalablement aux représentations. C'est quelque chose qui nous semble fondamental, mais il n'est pas exclu qu'on le signe après ou qu'il y ait des problèmes à ce sujet. Nous les avons rencontrés plus d'une fois.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Pour ma part, je n'ai jamais reçu de contrat de représentation avant les représentations. Jamais ! Le délai qui était autrefois d'un an n'est plus que de six mois. Mais j'ai reçu avant-hier encore un contrat de représentation pour des représentations qui sont achevées depuis un mois ! Inutile de vous dire qu'à ce moment-là il n'y a plus rien à négocier.

PATRICE MONTICO

La SACD regroupe en son sein tous les auteurs. Le code de propriété littéraire et artistique prévoit que les traducteurs sont auteurs. Bien évidemment la SACD a en son sein non seulement les auteurs originaux mais aussi les traducteurs, et à ce titre, elle se doit de défendre les deux parties, les deux auteurs en présence. Quant à la signature du contrat particulier de représentation, quand nous sommes en présence d'un auteur original membre de la société et qui habite dans un pays étranger, il est évident que nous rencontrons parfois des difficultés pour faire signer ce contrat particulier de représentation, compte tenu de l'éloignement.

Karin a rappelé tout à l'heure que la SACD a deux types de tarification : les conditions générales et les tarifications protocolaires. Donc, systématiquement, lorsqu'une œuvre est représentée par un directeur de théâtre ou une compagnie, automatiquement la SACD lui applique les conditions générales s'il n'y a pas de protocole spécifique avec la SACD ou lui applique les conditions protocolaires, et ce, quand bien même le contrat particulier de représentation ne serait pas signé. C'est une sécurité, c'est une garantie. Là-dessus je suis tout à fait formel.

Autre point. Ce qui est très important, justement, avant même de signer le contrat particulier de représentation, c'est qu'il y ait une entente entre l'auteur original et le traducteur sur le partage des droits. Pourquoi cela ? Parce qu'au moment de la négociation, quand le directeur va obtenir les droits de traduction et les droits de représentation de l'œuvre d'origine, il est tenu de le faire pour ensuite pouvoir représenter la traduction qu'il aura commandée. Il est absolument nécessaire qu'à ce moment-là puisse être fixé le partage des droits entre chacun afin d'éviter ultérieurement toute difficulté entre l'auteur original et le traducteur. Il faut que les traducteurs aient bien cela à l'esprit.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Puisque Shakespeare est difficilement consultable, pourquoi, dans ce cas de figure où la répartition ne pose pas de problème, a-t-on toujours le contrat de représentation après les représentations ?

PATRICE MONTICO

Il est évident qu'à la SACD nous avons énormément d'auteurs...

Détente.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

... Lui est connu !

PATRICE MONTICO

... nous avons énormément de traducteurs membres de notre société et, parfois, les délais peuvent s'allonger !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Toujours !

PATRICE MONTICO

C'est lié aux services.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je n'ai jamais reçu de contrat avant la représentation !

PATRICE MONTICO

Le principal c'est que les droits d'auteur aient été perçus.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Non !... je pense que c'est un point qui mérite d'être rappelé. Quand les représentations sont terminées, on ne peut plus rien négocier.

PATRICE MONTICO

Il n'y a pas de négociation qui intervient quant au taux des droits d'auteur. La société détermine des conditions générales de perception. Donc le directeur de théâtre, lorsqu'il va représenter une œuvre, sait qu'il devra payer au minimum 10 % sur les recettes lorsque c'est en province. C'est un fait acquis. En plus, pour votre cas spécifique ou celui d'autres traducteurs, ils sont très fréquemment en relation avec le directeur de théâtre ; il est évident que le traducteur, s'il n'a pas signé le contrat particulier de représentation, a tout au moins donné une autorisation tacite au directeur pour la représentation. En fait le contrat particulier de représentation qui est signé par l'intermédiaire de la SACD a, certes, une valeur très importante mais cette valeur est relativisée par l'existence des traités généraux conclus par la SACD.

KARIN WACKERS

A la fin de l'article 5, il est dit que la conclusion du présent contrat n'entraîne pas pour autant la cession complète des droits d'exploitation de l'œuvre pour la publication et l'édition éventuelle, celle-ci restant l'entière propriété du traducteur. C'est au traducteur à négocier avec un éditeur et à signer un

contrat d'édition. En effet, je précise que bon nombre de théâtres éditent actuellement les textes eux-mêmes. Bon nombre de théâtres publient les pièces représentées, soit dans le programme soit dans une collection théâtrale que possède le théâtre. Il faut être vigilant et exiger un contrat d'édition séparé. Je termine. Pour la publicité, il faut que le traducteur vérifie que son nom apparaît clairement sur les affiches, les programmes, les dossiers de presse, les invitations, ce qui malheureusement n'est pas souvent le cas. Bien entendu, cela reste très compliqué, d'autant qu'on vous donne rarement le bon à tirer des affiches et de la publicité du théâtre. Bien souvent, on se rend compte de ces "oublis" trop tard.

Dernier article, l'article 8 : Défaut d'exécution. Je dirai simplement que la réciproque est vraie. Le respect des échéances et des clauses vaut également pour le traducteur lui-même, comme pour le "contractant".

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Avant de donner la parole à la salle, je vais demander à Patrice Montico s'il a des précisions d'ordre juridique ou autre à donner.

PATRICE MONTICO

J'ai quelques précisions à apporter.

Il faut rappeler, je crois, l'économie générale de ce contrat. En fait vous avez un directeur de théâtre, une compagnie, un producteur qui veut représenter une œuvre, une traduction et qui va voir un traducteur. Il faut insister véritablement sur la nature des sommes qui sont versées dans ce contrat quant à la prime de commande. La prime de commande versée rémunère un travail, un travail effectif fait par le traducteur. Et souvent les producteurs ont tendance à vouloir considérer cette prime de commande comme étant un à-valoir sur les droits d'auteur qui vont être ensuite perçus par la SACD. Ceci est très important à rappeler. Il faut surtout espérer que les traducteurs puissent véritablement faire respecter cette nature de prime de commande acquise définitivement au traducteur. C'est la première des choses.

Deuxième chose importante. Il est prévu, à l'article 2 du contrat, le fait que le directeur, la compagnie, le producteur s'engage effectivement à ne pas commander d'autres traductions à une autre personne. C'est une sécurité pour le traducteur. Le traducteur aura la certitude que le producteur ne va pas aller voir une autre personne et lui demander une autre traduction. C'est un élément très important dans le contrat.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Le point que tu viens de soulever introduit en effet la deuxième partie de notre débat. La question renvoie à des cas de figure assez nombreux où une traduction a été commandée et où le scénario suivant va se produire. Un agrégé d'anglais, de russe, d'italien fournit une traduction – bien évidemment exacte et laborieuse – et on va demander à un écrivain en renom qui n'a pas de compétence linguistique particulière, qui parfois même ignore la langue de départ, parfois même d'ailleurs s'en glorifie, de "retravailler" la traduction. A l'arrivée le seul signataire dans le programme et les affiches sera cet écrivain en renom. C'est un cas de figure qui se produit trop souvent.

PATRICE MONTICO

Il est important que les traducteurs prennent conscience que ce contrat est pour eux tout à fait favorable. Pour deux raisons. La première, c'est que lorsque la prime de commande transite par notre société, la SACD va établir au nom du producteur une facture de droits d'auteur. Donc le traducteur va ensuite recevoir ces sommes d'argent sur son compte. Cette somme sera assimilée à des droits d'auteur. Toute somme qui transite par l'intermédiaire d'une société de gestion de droits d'auteur est assimilée fiscalement au versement de droits d'auteur. C'est une présomption irréfragable. C'est-à-dire que le fisc ne peut pas revenir sur la qualification des sommes attribuées par la société. Alors que, si le traducteur se fait verser directement la prime de commande par un directeur de théâtre, fiscalement il peut avoir des difficultés : le fisc peut requalifier la nature des sommes versées, bien souvent les traducteurs se font verser cette somme sous forme d'honoraires, alors qu'ils ne sont pas en profession libérale. Il risque donc d'y avoir un redressement. La deuxième raison : lorsque dans le contrat il est indiqué : "les sommes transiteront par l'intermédiaire de la SACD", cela veut dire que le traducteur n'est plus tout seul face au producteur. Il y a le traducteur, la SACD et le producteur. Le rapport de force est tout à fait différent, puisque lorsque le producteur sait que la SACD est avec le traducteur, son attitude ne sera pas du tout la même que si le producteur a uniquement en face de lui le traducteur.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Merci, Patrice Montico. Le moment est venu de donner la parole à la salle.

LILIANE HASSON

J'aurais voulu savoir quelles sont les conditions de dépôt d'une œuvre à la SACD dans le cas où il n'y aurait pas signature

de contrat, ce qui est le cas le plus fréquent jusqu'ici, puisque ce type de contrat est nouveau, n'est-ce pas ?

PATRICE MONTICO

Il faut bien distinguer deux choses. Il y a le dépôt de l'œuvre et la déclaration de l'œuvre. Le dépôt de l'œuvre est un acte que fait l'auteur ; il y a un service spécialisé à la SACD, il va voir ce service, il met son texte sous enveloppe cachetée. Cela lui permet de pouvoir apporter la preuve ultérieurement en cas de plagiat qu'il avait l'antériorité et la paternité sur ce texte. Cela, c'est le dépôt de l'œuvre. Cela n'implique pas perception de droits de la part de la SACD. Ensuite, il y a la déclaration de l'œuvre. Lorsque le traducteur est membre de la SACD, il a l'obligation de déclarer son œuvre au répertoire. Cette déclaration permet à la fois d'identifier la traduction, et c'est aussi un contrat entre l'auteur original et le traducteur puisqu'ils vont fixer entre eux le partage de droits.

LILIANE HASSON

Cela se fait avec l'auteur ?

PATRICE MONTICO

Non... quand vous déposez votre traduction, vous n'avez pas besoin de l'auteur...

Il y a deux choses. Il y a le pur dépôt. Un traducteur a traduit un auteur original, quel qu'il soit, il veut que sa traduction soit protégée. Il n'est pas question de représentation.

Par contre, lorsqu'il est question de représentation, il faut procéder à la déclaration de l'œuvre et automatiquement, si le traducteur a traduit un ouvrage d'un auteur contemporain qui est forcément protégé, il faut aussi l'accord de l'auteur original puisque l'auteur original va devoir signer le bulletin de déclaration.

LILIANE HASSON

Je vous remercie.

RÉMY LAMBRECHTS

Je trouve que ce contrat est très pudique sur les cas de conflit qui pourraient surgir quant au texte une fois rendu, soit que le commanditaire contractant est horrifié par le résultat de ce qu'on lui rend, soit qu'il le tripatouille, et le contrat, mis à part le fait qu'on ne saurait adjoindre de co-auteur, ne dit mot de la façon de résoudre ces conflits qui peuvent surgir.

PATRICE MONTICO

Il est évident que ce contrat est un contrat type, c'est-à-dire qu'il prévoit les clauses les plus importantes qui doivent être indiquées dans ce genre de lien contractuel établi avec un producteur. Il est vrai qu'on aurait pu aller un peu plus avant et prévoir ce type de problème-là. Mais je crois très franchement que, lorsqu'on fait un contrat, quand bien même on indiquerait le maximum de clauses, il y aura toujours des problèmes. On sera toujours confronté à des problèmes concrets spécifiques. Le contractant donc le producteur n'est pas d'accord avec la traduction qui a été faite, il veut modifier tel ou tel point de la traduction. On ne sera jamais à l'abri de ce genre de problème quand bien même un article très spécifique aurait été rédigé pour éviter ces problèmes-là.

Cela dit, cela peut être indiqué dans les exigences. Vous avez pu constater qu'on a prévu "exigences techniques" ; à ce niveau-là effectivement on peut régler ce problème.

CLAUDE ERNOULT

Un peu en marge de ce débat, il y a des traductions d'œuvres dramatiques pour la radiodiffusion. Je voulais savoir quelle est la part de la SACD et la part de la SCAM en ce qui concerne la gestion de ces droits et quels sont les accords qui existent entre les sociétés puisque, à ma connaissance, c'est la SCAM qui gère très largement les droits de radiodiffusion. Je sais par expérience, puisque j'étais dans la radiodiffusion pendant des années, qu'on traduit des textes dramatiques pour la radiodiffusion.

PATRICE MONTICO

Très franchement, je vais avouer mon ignorance. Je m'occupe uniquement du spectacle vivant à la SACD Donc je ne sais pas. Il n'y a malheureusement pas de représentant de la SACD pour la diffusion radio ou télévision. Je suis dans l'impossibilité de vous répondre.

LILY DENIS

Ce que je peux vous dire c'est que j'ai déjà fait diffuser une dizaine de dramatiques au cours des années et que tous mes droits sont toujours passés par la SACD et elle seule et que je n'ai jamais eu le moindre problème.

JOSIE MÉLY

Dans le prolongement de ce que disait Claude Ernoult pour la radiodiffusion, vous avez sur ARTE, une fois par mois, une présentation d'œuvres de théâtre étrangères qui, dans un certain nombre de cas, sont déjà traduites, donc pour lesquelles il

existe un traducteur. Nous demandons l'autorisation d'utiliser la traduction. Mais ces pièces originales passant par le biais du sous-titrage, il y a une nouvelle adaptation par un second traducteur. J'ai été deux fois dans ce cas de figure. C'est extrêmement compliqué, parce qu'on va s'inspirer de la traduction originale mais on va faire aussi une espèce de recreation pour le sous-titrage. Quelle répartition est envisagée ?

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je suis embarrassé pour vous répondre, car le peu d'expérience que j'ai de cela m'indique en effet qu'en général le sous-titreur s'attribue la totalité des droits. Pour beaucoup d'œuvres du répertoire, ce qu'il fait, c'est en effet un travail de contraction, de resserrement d'une traduction déjà existante. Je peux vous donner un exemple précis puisque Sylvère Monod est dans la salle. On m'avait demandé de faire le sous-titrage du film Henri V de Branagh. Comme je n'étais pas en mesure de faire dans les temps de nouveaux sous-titres, on m'a demandé de revoir le travail des Dutter. Ceux-ci avaient pris la traduction de Sylvère Monod, ils avaient ajouté quelques contresens et ils avaient contracté. (Rires.) Je leur ai signalé qu'il fallait quand même que Sylvère Monod soit mentionné comme coauteur du sous-titrage. Ils ne l'ont pas fait. Le sous-titreur ou le doubleur s'estiment trop souvent l'unique auteur des sous-titrages et des doublages qu'ils font d'après une traduction antérieure. Je ne sous-estime pas le travail du doubleur ou du sous-titreur mais il est de notoriété publique, surtout quand on leur laisse huit jours pour donner des sous-titres (comme c'était le cas à Bobigny l'année dernière pour le Conte d'hiver), qu'ils prennent une traduction existante, éventuellement deux ou trois traductions qu'ils ne citent jamais.

JOSIE MÉLY

Je dois vous dire que je mets un point d'honneur, travaillant à ARTE et étant traductrice, à ce que le traducteur de la première traduction originale soit mentionné et que cela apparaisse à l'écran.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je vous en remercie et je vous en félicite. On peut dire à l'auditoire que vous êtes un cas de figure tout à fait exceptionnel. En général le sous-titreur ou le doubleur s'estime le seul auteur ; dans sa tête il est le seul auteur puisqu'il est le seul en effet qui domine la technique du sous-titrage ou du doublage.

JOSIE MÉLY

On l'a fait récemment pour la fameuse traduction de Faust de Jean Malaplate.

Au niveau de la SACD, Patrice Montico, vous nous avez dit que vous n'étiez pas compétent en matière de radio et de télédiffusion, mais pourrait-on envisager, du point de vue financier, qu'il y ait une répartition entre le premier traducteur et l'adaptateur sous-titreur ?

PATRICE MONTICO

Le fonctionnement de la SACD est fait par rapport au Code de propriété intellectuelle. Dans la mesure où le sous-titreur a qualité d'auteur de ses sous-titres, on peut envisager un partage entre le traducteur et le sous-titreur. Tout cela reste à déterminer.

PHILIPPE BATAILLON

J'entendais Jean-Michel Déprats dire : si on a le contrat de représentation après les représentations, plus rien n'est négociable. Il y a là un hiatus pour le public non averti. Qu'est-ce qui est négociable et quelle peut être la différence entre les traités généraux et les contrats protocolaires dont on a parlé pour la SACD ? Il y a là une chose qui n'est pas claire quand on n'est pas au courant.

PATRICE MONTICO

Le fonctionnement de la SACD est le suivant. Les auteurs au sens large adhèrent à notre société et font un apport en gérance pour le spectacle vivant, c'est-à-dire qu'ils conservent le droit d'autoriser ou d'interdire les représentations de leurs œuvres. En fait la SACD a pour mission de négocier avec tel ou tel directeur ou avec tel ou tel syndicat représentatif du producteur des traités généraux et des protocoles d'accord, fixant des conditions financières. Des conditions minimales en fait puisque la société prévoit toujours que l'auteur, lorsqu'il donne son autorisation, signera un contrat particulier. L'auteur peut toujours demander des conditions supérieures.

La négociation qui peut éventuellement exister entre l'auteur et le producteur est une négociation prévoyant des conditions de perception supérieures et la durée de l'autorisation. Le contrat particulier de représentation fixe la durée des autorisations et l'étendue géographique de l'autorisation.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Qu'est-ce qui serait négociable, alors ?

PATRICE MONTICO

Ce qui est négociable pour l'auteur, cela peut être le taux de droits d'auteur (l'auteur pourrait demander des conditions de perception supérieures), l'étendue géographique et la durée de l'autorisation.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Et les conditions de perception supérieures pourraient être légitimées par quel type de considération ?

PATRICE MONTICO

Le Code de propriété intellectuelle prévoit que l'auteur fixe toujours les conditions de son autorisation. C'est-à-dire que c'est l'auteur qui va fixer le taux de perception pour la représentation de son œuvre. Lorsque nous sommes en présence de traductions ou d'adaptations d'œuvres d'origine anglaise ou américaine, il arrive souvent que les ayants droit, les agents des auteurs, demandent des conditions de perception assez élevées qui sont bien souvent du montant du taux prévu de nos conditions minimales, à savoir 10 %. Dans ces cas-là pour que le traducteur ou l'adaptateur puisse avoir une quote-part respectable on demandera des conditions de perception plus importantes. On arrive ainsi à des taux de 13 % et 14 % ! C'est surtout le cas pour les comédies musicales.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais savoir ce qui se passe lorsqu'un théâtre publie une traduction sans prévenir le traducteur. Que se passe-t-il quand le traducteur s'aperçoit que non seulement sa traduction a été jouée (et il a eu un contrat), mais qu'elle a été publiée. Peut-il arriver que sa traduction soit donnée à un éditeur sans son accord ?

PATRICE MONTICO

La loi prévoit très explicitement qu'il faut l'autorisation expresse de l'auteur pour la représentation de son œuvre et pour la reproduction de son œuvre. Un éditeur qui va publier l'œuvre est tenu de signer avec l'auteur un contrat d'édition. Maintenant, effectivement, on n'est pas à l'abri d'un éditeur qui va prendre le texte, en sortir des exemplaires, etc. Il est en infraction avec la loi. Il s'agit de livres illicites.

CLAUDE DANDRÉA

J'aurais voulu poser une question très particulière. Quand une troupe de théâtre joue une pièce du domaine public, traduite de l'étranger, a-t-elle le droit de le faire sans déposer le

texte ? Si on prend l'exemple d'une pièce d'une centaine d'années qu'ils ont eux-mêmes traduite, ont-ils le droit de la jouer sans déposer le texte ?

PATRICE MONTICO

Si les nouveaux traducteurs ne sont pas membres de la SACD, la troupe peut représenter leurs œuvres sans déclarer la nouvelle traduction à la SACD.

CLAUDE DANDRÉA

Juridiquement parlant ce n'est pas obligatoire ?

PATRICE MONTICO

Encore une fois la SACD intervient pour la perception des droits uniquement pour les auteurs membres de la société. Nous ne percevons de droits que pour les auteurs membres. Il se peut que le traducteur ne veuille pas, pour des raisons qui lui sont personnelles, adhérer à la SACD et préfère contracter directement avec une compagnie. Il est évident que tout auteur, et un traducteur est un auteur, a droit à une rémunération proportionnelle sur l'exploitation de son œuvre.

CLAUDE DANDRÉA

... Et quand l'auteur est mort depuis longtemps ?

PATRICE MONTICO

L'auteur est mort depuis longtemps mais le traducteur est vivant, donc il a des droits.

LILIANE HASSON

Que se passe-t-il dans le cas d'une représentation gratuite ? Je pense à un cas précis. Cela s'est passé au centre Pompidou il y a deux ans. Il y a eu une représentation gratuite d'une œuvre d'un auteur vivant, traduite par votre servante, qui est vivante aussi jusqu'à preuve du contraire. Les comédiens ont été rémunérés. Il s'agit d'une lecture, mais avec musique, c'était un peu plus qu'une lecture. Le comédien et le musicien ont été rémunérés, mais pas l'auteur et pas le traducteur.

PATRICE MONTICO

Et tous les deux étaient membres de la SACD ?

LILIANE HASSON

Oui ! mais la représentation était gratuite.

PATRICE MONTICO

Dans le cas d'une représentation gratuite, il y a toujours un minimum garanti qui est perçu. Là il faudrait voir le dossier particulier, mais le principe général c'est que lorsque nous sommes en présence d'une représentation gratuite, les comédiens, les autres intervenants du spectacle sont rémunérés. Il faut que l'auteur, lui aussi, soit rémunéré. C'est pourquoi nous avons ce système de minimum garanti.

LILY DENIS

Je voudrais ajouter une question à ce que vient de dire madame. Elle a parlé de représentation gratuite. Pour des représentations publiques, je suis tout à fait sa question. Mais quand il s'agit non pas de représentations publiques, mais de représentations auxquelles sont invités et conviés les professionnels, qu'est-ce que cela devient alors qu'il y a des comédiens rémunérés et qu'il y a un auteur qui ne l'est pas ? C'est la même situation sauf que le public est différent.

PATRICE MONTICO

Dans ce cas précis, il doit y avoir perception de droits d'auteur. Cela dit, je ne vous le cache pas, lorsque nous sommes en face du producteur, on a des difficultés de perception parce que justement le producteur va nous dire : il s'agissait de représentations qui ont été données à destination de professionnels. Lorsqu'on rencontre ce genre de situation, lorsque les minima garantis ne sont pas élevés, on va voir l'auteur, on lui explique le problème, et on lui demande si effectivement il consent ou pas à ce que les droits d'auteur soient abandonnés.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Nous allons reprendre la parole. Lily Denis voudrait nous présenter un tableau assez large des principaux dysfonctionnements qu'elle a observés. Dans cette deuxième partie, nous allons essayer de voir tout ce qui marche mal.

LILY DENIS

Jean-Michel Déprats m'a demandé de me présenter en ce qui concerne le théâtre. Ce sera très rapide : j'ai fait jouer trente-cinq pièces traduites ou adaptées du russe dans des lieux allant des grands théâtres nationaux de France et de la francophonie à des théâtres beaucoup plus modestes ou aux ondes de France Culture. J'ai donc une certaine expérience de la chose jouée. On vient de vous parler des problèmes pratiques qui précèdent la mise en œuvre d'une pièce ; je vous tiendrai des propos beaucoup plus ambitieux. J'aurai pour cela à utiliser quelques

grands mots, mais il va s'agir de notre dignité professionnelle et cela, on n'en parle pas avec les mots de tous les jours. Ce n'est pas par manie des grandeurs. Je sais très bien que notre métier est un métier d'humilité et que nous nous devons d'être très humbles aussi bien devant la page blanche que vis-à-vis de l'auteur d'origine.

Beaucoup de choses ne vont pas dans l'usage ou dans ce que je préfère appeler le mésusage des relations entre les traducteurs et ceux que je nomme les "producteurs", mot qui englobe les directeurs de salles et les metteurs en scène et leurs équipes qui tranchent sur nos textes et parfois procèdent à de véritables captations. Pour ne pas rester dans l'abstrait, je vais donc vous citer deux cas précis. L'un est le mien, l'autre celui d'une de mes excellentes collègues qui se trouve dans la salle et qui pourra me corriger si je me trompe.

Je ne vous dirai pas qui j'ai eu en face de moi, quel théâtre, quel texte, car nous ne sommes pas ici du tout pour régler des querelles personnelles. Le directeur et metteur en scène d'un centre dramatique national me demande de traduire la pièce d'un jeune auteur contemporain. Je le fais et j'envoie mon texte. Naturellement avant de le faire, je l'ai déposé à la SACD. Ici j'ouvre une parenthèse à l'usage des jeunes auteurs présents : ne laissez jamais circuler un texte sans l'avoir déposé. Vous avez pour cela plusieurs solutions : celle que nous pratiquons le plus est le dépôt à la SACD dont le système fonctionne parfaitement. Le dépôt peut être aussi fait chez un officier ministériel, un notaire par exemple, ou auprès de deux ou trois autres sociétés qui assurent également ce service.

Donc, mon texte est déposé. Tout semble très bien aller. Le "producteur" en question a déjà monté quatre de mes adaptations et nous nous entendons fort bien. Et voilà qu'un beau jour je découvre un imprimé où la pièce du jeune auteur figure au programme comme traduite par un autre, un autre que je ne connais pas et qui – on le découvrira plus tard – ne sait pas un mot de russe. J'essaie de comprendre, je demande que l'on me communique cette seconde traduction, je l'obtiens avec beaucoup de difficulté, et je m'aperçois que c'est un plagiat à 95 % ! Les 5 % restants sont quelques phrases resserrées fort adroitement. L'œuvre d'origine est presque entièrement rédigée en argot. Pour traduire l'argot russe en argot français, il y a évidemment beaucoup de variantes possibles, or, partout, j'ai retrouvé la mienne. Finalement j'ai dû aller jusqu'à une menace d'interdiction pour faire rétablir mon texte (avec des concessions) et imposer mon nom. La gravité du cas n'échappera à personne. L'autre exemple est assez différent. Il s'agit aussi d'un grand théâtre national. Ma consœur traduit un texte. C'est un grand

texte de la littérature du début du siècle, un très beau texte, très poétique. Il circule un peu, il n'a jamais été édité. On ne sait même pas par quel biais il parvient jusqu'au "producteur" qui décide de l'inscrire à son programme. Là, de nouveau, le texte est modifié sans l'accord de la traductrice, sans qu'elle ait été avertie, sans qu'elle n'en ait rien su. D'où des interventions dont la principale est celle de la Maison Antoine-Vitez. La fin de l'histoire est que la pièce n'a pas été présentée du tout. Ma consœur n'a pas obtenu satisfaction. Le beau texte que le public aurait pu connaître est retourné à ses limbes. Encore un bel exemple de mésusage.

Pour lutter contre de tels abus, que peut-on faire ? Je l'ai dit et je le redis, en premier lieu, il est indispensable de déposer nos pièces. C'est bien parce que je l'ai fait que j'ai pu faire envoyer une lettre d'interdiction.

Il nous appartient de défendre notre travail, et comme corollaire d'affirmer et de réaffirmer notre nom. Notre nom, c'est notre peau. Nous priver de notre nom c'est nous arracher quelque chose, c'est nous arracher notre chair... Voilà les grands mots annoncés. On n'a le droit ni de nous priver de notre nom ni de se servir à notre insu de notre travail. Nous ne pouvons pas accepter cette mutilation. Nous ne pouvons pas accepter l'anonymat. Or si nous ne faisons rien, cela continuera de plus belle : des metteurs en scène se saisiront de nos textes sans nous en demander l'autorisation pour en faire n'importe quoi et nous y perdrons à la fois notre nom et nos droits d'auteur.

D'autres pratiques sont aussi à dénoncer, et elles se produisent de plus en plus souvent. Par exemple : un "producteur" demande à un étranger de faire un mot à mot d'une œuvre de sa langue. L'étranger produit une traduction en sabir, elle n'est pas jouable. Alors le "producteur" la donne à un bon écrivain français en lui disant : mets-moi cela en forme !... Faut-il tolérer cela ? C'est un problème et un vrai problème auquel il faut réfléchir et sur lequel je suis beaucoup moins catégorique que tout à l'heure. Il révolte les traducteurs professionnels qui savent que par ce biais l'auteur d'origine sera complètement déformé. Mais si d'une part, le sentiment d'une malhonnêteté intellectuelle domine, de l'autre, il peut se produire des alliances de talents assez heureuses. Parfois. J'attends vos suggestions. Pour essayer de mettre de l'ordre dans tout ceci, je vais faire quelques suggestions, une ébauche d'orientation. Il faudrait éclaircir, chercher le moyen de mettre un terme à ces dérives. Qu'est-ce qu'une traduction théâtrale ?

– C'est très rarement une traduction académique, précise, qui mérite la définition de *traduction*.

– Si en serrant le texte d'assez près on l'aménage de façon à respecter son rythme, son souffle, à laisser entier son impact

sur le spectateur, toutes choses que la traduction académique ne fait pas, on produit un “texte français...” C’est ce que fait Jean-Michel Déprats. Ce que je fais aussi.

– Ensuite viendrait quelque chose d’un peu retravaillé du point de vue structurel, du point de vue de la sémantique, de tous les points de vue de l’écriture, de la mise à jour historique, etc. C’est à cela que l’on réserverait le nom d’*adaptation*.

– Enfin, viendraient les textes complètement manipulés. Je prends un exemple dont on a beaucoup parlé : *Les Perses* d’Eschyle, donnés à Paris il y a quelques mois. Le sentiment de la plupart de ceux qui l’ont vu était : “Eschyle... Eschyle... il n’était pas là du tout ! C’était quelqu’un d’autre qui avait écrit quelque chose sur le même sujet !” Bon ! Appeler cela une traduction, comme le faisait l’affiche, était très, très abusif. Il eût été plus honnête de dire : “M. Tartempion : *Les Perses* d’après Eschyle.”

Pourquoi tous ces distinguos ? Parce que le public a le droit de savoir comment apprécier l’auteur de départ. L’éclairer est le devoir du “producteur” envers l’un comme envers l’autre. Ces quatre catégories, “traduction”, “texte français de”, “adaptation”, “d’après tel auteur”, ne sont que des propositions qui ont besoin d’être travaillées. Je vous ai proposé les catégories que j’envisage, peut-être y en a-t-il d’autres. Il ne m’échappe pas que leur définition est très difficile. A chacun de nous de la formuler selon ce qu’il sait avoir fait. Je ne vois pas qu’il puisse y avoir une loi organique qui en déciderait, car je doute qu’on parvienne à définir des critères précis. Nous sommes bien, nous, traducteurs, dans le domaine de la création.

Mais une recherche dans ce sens est un pas de plus à faire dans notre profession qui est de plus en plus connue, mais mal connue et mal définie. Merci de votre attention.

Applaudissements.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Merci, Lily Denis, pour cette communication vibrante et grave. Avant de céder la parole au public, je voudrais dire que s’il y a en effet des situations complexes, il y a aussi des situations simples de captation de son travail dans lesquelles le traducteur est démuné. En effet, quels sont ses droits dans ce cas de figure ? Celui de retirer son nom ou celui d’interdire le spectacle ! C’est une option à laquelle on ne peut recourir qu’en toute dernière instance. Nous sommes donc démunés, car même quand nous sommes devant des cas de plagiat, la seule possibilité, ce serait d’intenter un procès. On sait d’avance

qu'on le perdra. Je vais citer un cas précis et, moi, cela ne me gêne pas du tout de citer les noms : il y a quelque temps Terry Hands, qui n'est pas un inconnu, me téléphone... il était passé par la SACD pour avoir mes coordonnées, donc il y avait un acte officiel. Il me dit qu'il a l'intention de monter *Hamlet* dans ma traduction, dont il me dit beaucoup de bien. Il demande à me rencontrer. Nous nous voyons. Il me dit qu'il serait désireux de retravailler avec moi certains passages. Je dis : "Tout à fait d'accord !" Et puis j'apprends, après lui avoir envoyé plusieurs courriers, qu'il a décidé de faire sa traduction lui-même. Bon... évidemment on a un soupçon ! (*Détente.*) Et le soupçon se confirme le jour de la première. La traduction de Terry Hands est un plagiat de ma traduction, mais c'est un plagiat à 70 % car Terry Hands a pris aussi 15 % à 20 % dans la traduction de Marcel Schwob. (*Rires.*) Alors, sa participation créatrice proprement dite doit être entre 5 %, 10 % et 15 %... je ne sais pas... ce serait au tribunal de l'estimer. De toute façon, si vous allez vers un procès, vous le perdez ! Ce n'est pas un plagiat à 100 % ! Voilà, tout le problème est posé ! Je n'ai évidemment pas fait un procès. Cela prend du temps, de l'argent, et, comme dans ce cas de figure, on perdra, il n'y a rien à faire ! Il n'y a rien à faire... Personne ne pourra m'expliquer quelles précautions j'aurais dû prendre parce que j'ai vu les choses arriver dès le départ. L'année dernière Francis Huster a interprété *Hamlet* "dans la traduction de Terry Hands". D'ailleurs Terry Hands n'a pas souhaité que la traduction soit publiée comme cela lui était proposé. Tout le monde savait, Francis Huster, le directeur du théâtre, et on ne pouvait rien faire.

Ce ne sont pas des cas rares. Je peux citer un autre exemple. C'est un problème différent, celui de la répartition des droits. Permettez-moi encore, et je me tairai après, de citer un cas précis. L'année dernière on joue *Orlando* au Théâtre de l'Odéon. Il s'agit d'une adaptation pour la scène de Bob Wilson et Darryl Pinckney du roman de Virginia Woolf ; mais cette adaptation est un simple montage d'extraits ; le travail a consisté essentiellement à prendre le feutre jaune et à cocher les passages retenus. Cela, c'est donc l'adaptation. Et on m'a demandé de faire une traduction. Le directeur du théâtre me téléphone quelques mois avant le début des répétitions pour me dire : est-ce que la répartition 60 % pour toi et 40 % pour l'adaptateur te paraît convenable dans la mesure, me dit-il, où cette adaptation s'est déjà jouée en traduction allemande et où les adaptateurs ont déjà touché des droits. Je lui dis : je trouve cela absolument inespéré, bien sûr je suis tout à fait d'accord. Huit jours avant, le directeur du théâtre me retéléphone pour me dire : "L'adaptateur demande 75 % des droits." Je lui dis : "Non." Il

me dit : "L'adaptateur, comme tu le sais, c'est Bob Wilson !" Et voilà ! vous avez tout compris. Donc Bob Wilson a touché 75 % des droits d'une adaptation dont il n'était même pas l'auteur puisque c'était Darryl Pinckney qui l'avait faite. Darryl Pinckney étant l'ami de Bob Wilson, il avait accepté que les droits soient répartis entre lui et Bob Wilson. (Effectivement, peut-être que sans Bob Wilson il n'aurait pas touché de droits du tout.)

Voilà... le théâtre m'a fait comprendre que ma protestation était mal venue. Qui étais-je pour m'opposer à Bob Wilson ? J'ai reçu des fax me disant : l'artiste demande... l'artiste impose... ! Voilà ! Qu'est-ce qu'on fait ?... Là, on est quand même dans le cas de figure où le traducteur est tout à fait désireux de se défendre, où il envoie comme on le lui conseille des lettres recommandées et où il n'aura plus comme solution éventuelle que de faire interdire le spectacle. Est-ce que vous imaginez une seconde que l'on peut faire interdire un spectacle interprété par Isabelle Huppert dans une mise en scène de Bob Wilson ? Je ne dis même pas : la prochaine fois on ne m'y reprendra pas, puisque, la prochaine fois, que pourrai-je faire de plus ?

JACQUES THIÉRIOT

A la suite de ce que tu as dit et de ce qu'a dit Lily Denis, je cite un cas encore plus désespérant, concernant l'impuissance du traducteur. Il y a quelques années, la traduction d'une pièce brésilienne que j'avais faite a été montée au Théâtre La Bruyère. J'étais très tranquille. Mon texte était déposé à la SACD. Je suis membre de la SACD. Il était prévu que mon nom serait à l'affiche. Je suis allé à la première, et mon nom était à l'affiche. Qu'est-ce qui s'est passé ?... Je me suis aperçu que ma traduction avait été complètement tripatouillée, massacrée, avec des coupes, des ajouts, des modifications très graves faites le plus souvent en fonction du comédien qui jouait le rôle principal. Dans ces conditions, que faire ? C'est encore plus désespérant... mon nom était à l'affiche, il était déposé, j'allais toucher des droits... j'ai touché des droits... ! Mais, justement, dans la fugacité de l'instant de la représentation, il aurait fallu faire venir un huissier pour enregistrer et pour faire comparer ce qui était joué et dit, par rapport au texte que j'avais déposé à la SACD. Pour moi c'est encore plus désespérant. Je n'ai rien pu faire.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Est-ce que la personne qui avait fait les modifications apparaissait sur le programme et les affiches ?

JACQUES THIÉRIOT

C'était le metteur en scène, Jean-François Prévand. C'est un bon metteur en scène. J'avais confiance en lui, je le connaissais assez bien. Et c'est pendant les répétitions qu'il a fait ce travail. Cela arrive souvent, nous le savons. Le metteur en scène intervient pendant les répétitions sur le texte qui est proposé. Et donc il s'arroge des droits absolument abusifs. Dans ce cas, il touche son cachet de metteur en scène, il n'a pas revendiqué de droits de traducteur...

JEAN-MICHEL DÉPRATS

... C'est ce que j'allais te dire avec humour noir : c'est presque positif ! Il n'a pas touché de droits sur ce travail créatif qu'il a fait sur ta traduction !
Détente.

JACQUES THIÉRIOT

C'est sur le plan moral que cela se passe. J'ai touché les droits normalement, 5 % des 10 % ! Je ne pouvais rien faire, je touchais des droits pour un texte qui ne m'appartenait plus, qui n'était pas du tout fidèle à l'original ! Pour moi cela a été le plus grand scandale que j'ai pu connaître dans ma carrière de traducteur de théâtre.

JEAN-JOSÉ MARCHAND

Un vieux traducteur, mort maintenant et très connu, qui est excellent traducteur d'espagnol à mon avis et moins bon traducteur d'anglais, m'a raconté ceci. "J'avais traduit une pièce très célèbre, certains d'entre vous la reconnaîtront tout de suite. Bien des années après, cette pièce est éditée et traduite par Albert Camus. Je suis invité à la représentation. Je bouillais depuis vingt ans parce que j'avais laissé passer un contresens dans ma traduction. J'écoutais de toutes mes oreilles et j'entends mon contresens. Je me suis reporté à mon texte puis au texte de Camus. J'ai vu que c'était à peu près le même texte." Je lui dis : "Mais alors, vous avez écrit à Camus ?..." Il me répond : "Ah non, parce que Molière a plagié Cyrano de Bergerac, Baudelaire a plagié Washington Irving... je préfère être du côté de Cyrano de Bergerac et de Washington Irving !..."

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Alors, qu'est-ce que vous nous suggérez ? Le problème est bien là. Personnellement j'ai une toute petite suggestion pratique, qui serait de constituer un observatoire composé de traducteurs, de gens qui travaillent à la SACD, de directeurs de théâtres publics et de directeurs du théâtre privé pour essayer

de réfléchir aux formes d'actions. Comme vous pouvez le constatez, le traducteur, quel que soit le cas de figure, se trouve le plus souvent démuné. On peut ajouter un cas encore plus fréquent que le tien, Jacques, qui est : la traduction a été revue par quelqu'un d'autre qui a changé très peu de choses et qui va être le seul signataire ! Cela se passe dans de grands théâtres.

RÉMY LAMBRECHTS

Moi, je sais une chose en tout cas, c'est que les protestations des traducteurs ou autres gens maltraités ne sont crédibles que s'il y a des précédents, que s'il y a jurisprudence ! A partir du moment où un traducteur se sera, un jour, rebellé dans un cas flagrant et aura obtenu réparation, les directeurs de théâtre y réfléchiront à deux fois lorsqu'ils recevront un recommandé. A partir du moment où il y aura un cas où ils se seront fait "taper sur les doigts", je pense qu'ils prêteront l'oreille et qu'ils seront plus disposés à des compromis, etc.

LILY DENIS

Je me permets de vous répondre puisque j'ai cité mon cas tout à l'heure. Je suis allée jusqu'à la lettre d'interdiction. Bien entendu j'ai perdu le contact avec ce théâtre qui, pendant dix-sept ans, avait joué mes traductions, et je me suis fait la réputation d'une "très mauvaise coucheuse", c'est tout ! je n'ai rien gagné.

UNE TRADUCTRICE

Il faut une jurisprudence devant les tribunaux !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

On ne l'obtient pas. Il faut un cas de plagiat absolument à 100 % et le droit du metteur en scène d'intervenir sur le texte est un droit statutaire.

RÉMY LAMBRECHTS

Je ne pensais pas que le contrat réglait par avance tous les problèmes d'interférence sur le texte entre metteur en scène et traducteur, mais je regrette que le contrat ne prévoie pas des modalités de procédure pour mettre les gens d'accord !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il y a tout de même deux droits qui sont en conflit : il y a le droit de création du metteur en scène et il y a le droit du traducteur. La complexité du problème est là. Je me souviens d'une conversation assez amusante avec Peter Zadek qui devait monter *Mesure pour mesure* dans ma traduction. Dans le contrat de commande que le Théâtre de Chaillot, je m'empresse

de le dire, avait établi à des conditions tout à fait correctes pour le traducteur, il y avait un article qui précisait que le metteur en scène ne pouvait pas intervenir sur le texte sans l'autorisation du traducteur. Zadek m'a fait venir et m'a dit : *"Can you shoot ?..."*

Il était tout à fait angoissé à l'idée qu'il ne pouvait pas intervenir sur le texte ou que le traducteur puisse se rebeller. Il avait eu en effet la mésaventure de se retrouver face à Jean Genet qui l'avait menacé d'un revolver parce qu'il avait fait des coupures dans son texte. Voilà. C'est cela la question : *"Can we shoot ?"*

MIKE SENS

A mon avis, la seule possibilité c'est que le traducteur de théâtre se retrouve avec le pouvoir du dramaturge. Je pense qu'il y a un lien véritable entre la fonction du traducteur de théâtre et celle du dramaturge, et mon espoir pour l'avenir du traducteur de théâtre, c'est que justement il se rapproche du metteur en scène un peu comme le fait le dramaturge en Allemagne, par exemple, où il a un peu la vision d'un directeur artistique sur un travail au théâtre. Cela n'existe que très peu en France. C'est vrai. C'est peut-être quelque chose qui mérite d'être développé !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Ce n'est pas parce que tu seras dramaturge que tu empêcheras le metteur en scène de faire signer ton texte, de faire faire une traduction littérale par un spécialiste de la langue puis de confier ce texte à un auteur de renom. Ce n'est pas parce que tu seras dramaturge que les choses seront modifiées.

JEAN GUILOINEAU

Je voudrais reprendre l'idée qu'a lancée Jean-Michel Déprats d'un "observatoire". Je crois que c'est une très bonne idée qu'une "institution" (entre guillemets, je n'ai pas d'autre mot) puisse intervenir à la place de la personne du traducteur qui, très souvent, comme tout le monde l'explique ici, se trouve confronté ou bien à des personnalités comme Bob Wilson ou bien à des théâtres extrêmement importants dans une position de faiblesse telle qu'il abandonne toute idée de poursuite. Je crois qu'il faut absolument que Jean-Michel Déprats poursuive l'idée de cet observatoire en envisageant la possibilité de lui donner une personnalité juridique qui permette dans des cas flagrants de plagiat, dans des cas flagrants de refus de rémunération juste, d'intervenir en justice à la place de

l'auteur...

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Ce sera peut-être une phase ultime. Dans un premier temps il faudrait simplement être là pour conseiller aux jeunes traducteurs de ne pas traduire sans contrat, de ne pas traduire sans avoir les droits de représentation, de s'assurer qu'ils seront bien les seuls signataires du texte. Dans le contrat que nous vous proposons, il y a une clause là-dessus. La clause "pas de coauteur" permet quand même de se défendre y compris en justice. J'imagine qu'il faut essayer de régler les problèmes de manière satisfaisante avant d'aller en justice.

Je précise que dans un certain nombre de cas évoqués, le traducteur qui aura été l'objet de la captation est parfois d'accord. On lui met le marché en mains : on te donne 5 000 ou 10 000 francs. Ce qu'il ne sait pas, c'est que l'auteur va toucher 400 000 francs ! Souvent il y a des acceptations du traducteur.

Je garde la parole une seconde pour dire que, comme nous sommes réunis entre traducteurs, on met l'accent sur ce qui se passe à notre détriment. Il faudrait quand même, pour la vérité, que l'on dise aussi qu'il y a des cas difficiles à gérer pour les metteurs en scène de théâtre. Il arrive qu'ils doivent représenter une traduction qui n'est pas théâtrale ou une traduction qui n'est pas exacte. Dans certaines situations, le traducteur ou la traductrice a l'exclusivité des droits. Que peut faire le metteur en scène ? Il va demander à quelqu'un d'autre de retravailler la traduction (dans ce cas-là l'intervention de cette deuxième personne est quand même légitime sur le plan de l'exactitude ou de la théâtralité) ; dans ces cas-là, en général, le théâtre rémunère sur un budget de dramaturgie l'intervention qui a été faite et qui est parfois essentielle. Ces cas existent aussi.

Voilà une question sur laquelle il faut que la réflexion mûrisse, celle de l'exclusivité. Pour que les rapports s'assainissent, il faut aussi qu'il n'y ait pas de cas où quelqu'un détient à vie les droits de traduction d'une œuvre.

Je sais que je suis en train de soulever un vrai problème – il s'agit du droit d'auteur. Dès lors que l'auteur a confié à un de ses amis, pour prendre un cas fréquent, ou à quelqu'un auquel il est lié, l'exclusivité de la traduction, des problèmes sérieux peuvent surgir aussi pour l'utilisateur. Il faut faire avancer la réflexion sur ce plan-là aussi. J'avais proposé que l'on essaie de réfléchir à l'idée d'une exclusivité pour cinq ans, ce qui permet au metteur en scène d'attendre cinq ans

si, effectivement, il n'est pas content d'une traduction, ce qui est tout à fait son droit.

Pour résumer, je crois qu'il y a quand même deux droits en question qui sont l'un et l'autre juridiquement incontestables, le droit du traducteur et le droit du metteur en scène.

PATRICE MONTICO

Je reviens sur l'observation et le rôle de l'observatoire. Toute la difficulté, et Jean-Michel Déprats l'a bien soulignée, vient de ce que lorsqu'il y a altération d'une traduction par un producteur ou un metteur en scène, il s'agit d'un problème de droit moral. C'est le droit moral de l'auteur qui est en jeu : le droit moral est personnel à l'auteur. S'il y a une action judiciaire, seul l'auteur pourra mener cette action judiciaire, il ne pourra pas y avoir une quelconque entité juridique, un organisme quel qu'il soit, qui puisse, en lieu et place de l'auteur, mener cette action judiciaire. C'est pourquoi, malheureusement, même si le principe posé par la loi, le droit moral de l'auteur, du traducteur, est quelque chose de fondamental et d'important, beaucoup de pays revendiquent ce droit moral, notamment des pays où la loi sur le droit d'auteur est moins protectrice. C'est le cas des auteurs américains. Il y a malheureusement des limites puisque l'auteur se retrouve tout seul face à ses altérations. Il se retrouve tout seul pour faire valoir ses droits en justice.

Deuxième point : concernant le droit du metteur en scène, le droit du traducteur, ce débat doit être élargi. En fait c'est le droit de l'auteur et le droit du metteur en scène. Dans la pratique l'auteur a écrit un texte, le traducteur a fait une traduction, et l'œuvre va être montée. Il y a malheureusement énormément de conflits entre l'auteur et le metteur en scène parce que le metteur en scène, pour des raisons qui lui sont personnelles, pour des raisons de mise en scène de l'œuvre, se croit autorisé à pouvoir modifier l'œuvre, à pouvoir altérer l'œuvre. Toute la difficulté c'est que le metteur en scène ne prend pas assez conscience du conflit qu'il va créer entre l'auteur, le traducteur et lui-même. C'est souvent le cas quand on est en présence du metteur en scène et de l'auteur producteur. Je doute que nous puissions un jour éviter ce type de problème, parce qu'en fait vous avez en présence deux auteurs, dont l'un se croit plus autorisé que l'autre à pouvoir faire ces modifications, à pouvoir faire ces altérations, compte tenu de sa mission qui est de porter ce texte à la scène.

LILY DENIS

Je voudrais ajouter un mot pour votre information pratique. Il est exact que nous sommes les seuls à posséder le droit

moral, et personne ne peut intervenir à notre place. Cependant je dois dire que j'ai été fortement appuyée officieusement (elle ne pouvait pas le faire juridiquement) par la SACD qui a donné des coups de téléphone, qui a envoyé des lettres, qui m'a défendue – mais défendue de loin parce qu'elle ne pouvait pas le faire davantage.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

J'aurais envie de relayer l'intervention de Patrice Montico pour dire qu'il y a en effet un problème spécifique dans le domaine du théâtre. Il y a une action de longue haleine que l'on doit mener pour faire admettre l'idée d'une traduction théâtrale qui soit respectueuse du texte d'origine. Personnellement je ne suis pas d'accord, Lily Denis, pour parler d'adaptation quand on traduit un texte pour qu'il soit joué !

C'est cela la traduction théâtrale : du texte original à sa présentation scénique. Cela va entraîner des choix qui, si je reprends l'exemple de Shakespeare, vont faire différer la traduction théâtrale d'une traduction universitaire.

Pour recentrer l'essentiel de ce que je voudrais dire, il est absolument évident qu'à part un certain nombre, croissant d'ailleurs mais limité, de metteurs en scène intelligents, cultivés, le cas de figure le plus fréquent dans le théâtre c'est qu'on estime que l'agrégé d'anglais, de russe, d'italien, etc., est capable de faire une "traduction" mais n'est pas capable de faire passer l'œuvre, de restituer ou de recréer sa théâtralité ; dans la tête de nombreux metteurs en scène, cela n'a strictement aucune importance que l'auteur signataire de l'adaptation du texte français ne connaisse pas la langue d'origine. Il y a à cet égard un débat interne, c'est-à-dire que de nombreux adaptateurs dramaturges, etc., ont une position parfois explicitement agressive vis-à-vis des traducteurs linguistes. Seuls les adaptateurs qui adaptent à partir de l'italien, du russe, de l'anglais, de l'allemand auraient selon eux la science de la parole théâtrale. C'est un peu comme cela que c'est vécu dans les mentalités par un très grand nombre de metteurs en scène. J'ai lu récemment dans le Figaro que Michel Blanc monte le Marchand de Venise et que c'est Eric-Emmanuel Schmitt qui va faire l'adaptation. Eric-Emmanuel Schmitt a écrit pour le théâtre privé une pièce qui s'appelle le Visiteur, qui a eu beaucoup de succès. Il est normalien, mais pas du tout angliciste. La première idée qui vient à Michel Blanc c'est de prendre un auteur de théâtre. Seul l'auteur de théâtre ayant écrit des pièces de théâtre est susceptible de détenir la science du théâtre. C'est cela qu'il faut faire évoluer en montrant que l'on peut être à la fois angliciste et auteur de théâtre, italianiste et auteur de

théâtre, etc. Le problème est là. Pour la plupart des metteurs en scène, “traducteur” est un terme qui désigne la besogne de la traduction linguistique, dans les lycées, dans les universités, etc. Il faut un adaptateur susceptible d’écrire une nouvelle pièce ; on estime que peu importent les trahisons, l’important c’est que cela passe la rampe, que cela ait une théâtralité.

Je crois ne pas caricaturer en disant que c’est ce qui est dans la tête d’un très grand nombre de metteurs en scène, en particulier dans le théâtre privé.

GABRIELLE MERCHEZ

Je reviens en arrière.

Si j’ai bien compris, le plagiat n’est reconnu que si le texte est plagié à 100 % ! Ne peut-on pas envisager de redéfinir cette notion de plagiat ?

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Ce n’est pas nous qui pouvons le faire. C’est un débat juridique. Quand je craignais personnellement que Jérôme Savary ne signe une traduction du Songe d’une nuit d’été, j’ai téléphoné à Victor Haïm, auteur connu et membre de la commission de la SACD, qui m’a dit : “Si tu veux pouvoir te défendre après, la seule solution – et Lily Denis m’a dit que c’est la solution à laquelle elle recourait – c’est de mettre dans l’œuvre une phrase qui ne vient pas du tout de l’œuvre.” (Détente.) Il m’a dit : “C’est ta seule façon de gagner le procès. Même dans le cas d’un plagiat à 100 %, tu n’es pas du tout sûr de gagner ton procès. Donc tu mets quelque part dans ta traduction : Je rêve d’un dieu qui saurait danser.”

LILY DENIS

Au moment où vous faites circuler votre texte, vous introduisez cette espèce de crapaud dans le diamant ! Une fois que la pièce est acceptée et que le metteur en scène la monte, vous pouvez très bien lui dire : cela, c’est peut-être en trop... on va le retirer !

Détente.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Pour prolonger ta question : à qui faudrait-il s’adresser pour qu’on puisse avoir une évolution éventuelle de la réflexion juridique sur la notion de plagiat ? Quand il s’agit vraiment d’un plagiat et d’un plagiat à 100 % et que les gens qui ont une expérience de la chose me disent : “Tu vas au casse-pipe si tu vas en justice”, qu’est-ce qu’on peut faire ? Le plagiat est défini. Seulement, la plupart du temps, ce n’est pas un plagiat à 100 %. Comme à l’école, quand on copie, on essaie de copier bien !

GABRIELLE MERCHEZ

Justement c'est une question qui dépasse la seule traduction de théâtre. La redéfinition du concept de plagiat peut s'appliquer à tout le domaine de l'édition et de la traduction d'une œuvre, quelle qu'elle soit, pour le théâtre ou pour toute écriture. Qui aurait les moyens de s'attaquer à ce problème ?

PATRICE MONTICO

Toute la difficulté est là : le principe lui-même a été établi par le législateur. Il a reconnu qu'effectivement quand il y a plagiat, cela peut être condamné. Mais seuls les juges peuvent apprécier si oui ou non il y a plagiat. Lorsqu'on est en présence d'un auteur qui a écrit un texte original, la jurisprudence est assez constante sur ce point, elle consiste à dire : le juge va essayer de s'attacher à prendre en considération un faisceau d'indices. Notamment le fait que la personne qui a plagié le texte d'origine ait pu être en contact avec ce texte d'origine et le juge va s'attacher non pas aux points de ressemblance mais aux points de dissemblance.

En ce qui concerne la traduction, un juge n'est pas un professionnel de la traduction. C'est la première difficulté. Il va être en présence de deux textes qui sont tirés tous deux d'un texte d'origine de langue étrangère. Toute la difficulté pour le juge, puisque forcément dans une traduction il y a des points de ressemblance, toute la difficulté pour le juge est de déterminer si oui ou non il y a plagiat. Et, malheureusement, il n'y a pas de jurisprudence en la matière. Le juge bien souvent a tendance à ne pas vouloir se prononcer parce qu'il ne veut pas prendre parti, il est assez frileux. De plus il n'a malheureusement pas les moyens véritables pour apprécier si, oui ou non, il y a plagiat parce que ce n'est pas un spécialiste.

Autre difficulté en matière de plagiat. Le plagiat n'est véritablement caractérisé que le jour de la première représentation. Je rencontre cette difficulté très fréquemment. Des traducteurs prennent contact avec moi, ils savent très bien que tel ou tel texte a été monté et que ce texte d'un autre traducteur est en fait leur texte qui a été plagié. Ils me demandent d'intervenir. Malheureusement je suis contraint de leur répondre : nous ne pourrons intervenir qu'au jour de la première représentation parce que ce sera à ce moment précis que le plagiat sera caractérisé. Avant, malheureusement, tant qu'il n'y a pas eu de diffusion, de représentation publique de l'œuvre, le plagiat n'est pas caractérisé. Tout cela pour vous dire, Jean-Michel Déprats le rappelait tout à l'heure, que lorsque le plagiat est constaté au jour de la première représentation, cela veut dire

que la production est engagée et qu'il est beaucoup plus difficile d'intervenir. Même si nous, SACD, à la demande des auteurs, nous intervenons pour essayer de faire pression auprès du producteur pour dire qu'il y a plagiat, lui faire reconnaître qu'il faut qu'il change le nom du traducteur, il est beaucoup plus difficile d'intervenir, de faire reconnaître le plagiat, de faire reconnaître le droit du premier traducteur.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Dans le théâtre nous sommes un tout petit nombre, une famille où tout le monde se connaît. Ce sont parfois des gens que l'on connaît bien qui pratiquent ce genre de captation. C'est très difficile d'intervenir, et il y a du dommage. Dans le cas de figure qui a été évoqué tout à l'heure – la personne concernée souhaitera peut-être donner des précisions – la Maison Antoine-Vitez est intervenue par une lettre tout à fait courtoise...

KARIN WACKERS

... courtoise mais ferme.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Que s'est-il passé ? Ce théâtre avec qui nous entretenions des rapports suivis, qui accueillait nos lectures, nous a fermé la porte !

KARIN WACKERS

... A un certain moment il faut avoir le courage...

JEAN-MICHEL DÉPRATS

... Nous l'avons eu... ce n'a pas été sans dommage !

KARIN WACKERS

C'est vrai, que ce n'est pas sans dommage, mais quand on est saisi par la demande d'une traductrice au comble du désespoir parce qu'elle a traduit un texte superbe, que ce texte est tombé entre les mains d'un metteur en scène à la tête d'un théâtre national qui a eu la bonne idée de confier ce travail à quelqu'un qui ne connaissait pas du tout la langue d'origine, quand une traductrice vous téléphone et qu'elle vous dit qu'elle est prête à abandonner le métier de la traduction théâtrale parce qu'elle en a assez d'être confrontée à ces problèmes, il faut réagir ! De toute façon, la Maison Antoine-Vitez est considérée comme le toit des traducteurs de théâtre. Elle a été créée pour les "abriter". Notre intervention n'a pas été sans dommage... oui et non, parce que, de toute façon, ils ne nous ont pas nécessairement fermé la porte. Mais c'était une façon

de faire reconnaître et respecter notre métier ! A un moment donné il ne faut pas non plus que la Maison Antoine-Vitez "s'aplatisse" pour avoir des lectures dans un théâtre national à Paris !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Justement ! non seulement on ne continue pas à s'"aplatir" et on ne s'est jamais aplati, mais si on voulait être radicaux, on se fâcherait avec trois ou quatre sur cinq des théâtres nationaux... eh oui !

KARIN WACKERS

Ils ne réagissent pas tous de la même façon.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Ces pratiques sont quand même courantes. Si on fait une évaluation approximative, je dirais que dans un tiers des cas il y a un dysfonctionnement qui se produit !

PATRICE MONTICO

A l'analyse de tout ce qui vient d'être dit, pourquoi y a-t-il tous ces problèmes ? J'ai dit depuis le début que le traducteur était un auteur, et j'en suis tout à fait convaincu. La seule difficulté, et je pense que c'est à la fois vrai pour les metteurs en scène et pour les producteurs, c'est que pour eux les traducteurs sont des techniciens, ils ont pour rôle de prendre un texte, de le traduire en français, et c'est tout ! Pour eux, ils n'ont pas la qualité d'auteur. Les traducteurs n'arrivent pas à faire entendre leur qualité d'auteur. Je crois véritablement que lorsque l'ensemble de la profession aura reconnu que le traducteur est un auteur et qu'il bénéficie de tous les droits liés aux auteurs, à partir de ce moment-là, toutes ces difficultés seront supprimées.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Tu ne pourras pas supprimer l'appât du gain ! Quel est le cas le plus fréquent ? C'est que le metteur en scène signe lui-même l'adaptation. Il le fait avec bonne ou mauvaise conscience, je ne sais pas, mais il le fait, le but étant de gagner l'argent des droits d'auteur. Il n'y a pas de moyen d'intervenir là-dessus. On peut lui dire : Tu ne connais pas l'italien ! Il vous répondra : Non mais je me suis fait aider par un ami qui connaît l'italien ! Que de fois on vous dit cela dans le théâtre ! "Ah bon ?... c'est un tel qui traduit ?... mais il n'est pas angliciste !..." "Non, mais il a travaillé avec une Américaine, une de ses amies qui connaît l'anglais." C'est ce qui se passe constamment ! La semaine dernière encore

j'avais proposé mes services pour faire le sur-titrage du *Merchant of Venice*... mis en scène par Peter Sellars. Le directeur de théâtre de Bobigny m'a dit : "Non... non... j'ai fait appel à quelqu'un d'ARTE... il connaît l'anglais !" Il connaît l'anglais ! Donc, connaissant l'anglais, il peut prendre plusieurs traductions du *Marchand de Venise* et faire ses sur-titrages à partir de ces diverses traductions !

LILY DENIS

Je voudrais simplement vous donner un petit argument amusant mais il faut y penser. Quand vous regardez un programme de théâtre, vous voyez qu'on cite tout le monde, y compris le dernier aide-électricien qui est considéré comme tel et respecté dans son travail. C'est tout à fait naturel. Il est vrai que les électriciens sont très nombreux et qu'ils ont des syndicats très puissants. Nous, nous ne sommes pas nombreux du tout, comme le disait Jean-Michel, mais nous sommes aussi considérés par la plupart des metteurs en scène comme des besogneux et c'est contre cela qu'il faut lutter !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

D'ailleurs, le problème n'est pas limité au théâtre. Je disais à Jacqueline Carnaud au téléphone il y a quelque temps que j'étais très choqué : le British Council a envoyé à tous les anglicistes et à beaucoup d'autres gens l'annonce de la programmation de la saison théâtrale 1993-1994. Cette saison il y a beaucoup de pièces britanniques ou américaines. Sur le document du British Council il y avait le nom du metteur en scène en gros, il n'y avait en aucun cas le nom du traducteur ! Alors qu'il arrive assez fréquemment au British Council de faire des tables rondes ou des rencontres autour de la traduction ! Donc, ils ont oublié ! C'est cela qui est grave ! Ils ne l'ont pas fait exprès de ne pas le mettre, mais ils ont oublié. Si on joue une pièce, il est évident pour eux que ce que l'on entend, c'est le texte original !

Donc, comme je le disais tout à l'heure, ce sont les mentalités qu'il faut faire évoluer. Il faut sensibiliser les metteurs en scène au problème de la traduction et c'est un travail de longue haleine. Il faut continuer à se battre.

Je vous remercie d'avoir participé activement à cette table ronde.

Applaudissements.

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ANGLAIS

Atelier animé par Pierre Furlan

Pour cet atelier, je proposais une page du roman de J. J. Phillips, *Mojo Hand*. Cette œuvre originale, atypique dans le paysage littéraire américain, permettait d'aborder quelques problèmes particuliers de traduction. D'emblée la discussion, après avoir effleuré l'impossible débat qui veut définir une langue "américaine" par rapport à l'"anglais" (et il a été rappelé que le lexicographe Noah Webster avait donné pour titre à son grand ouvrage de 1828 : *Dictionnaire américain de la langue anglaise*), s'est attardée sur la question, ici essentielle, du *Black English*. S'il est généralement admis, depuis les travaux de William A. Stewart et de J. L. Dillard, que l'anglais des Noirs du sud des Etats-Unis n'est pas à considérer comme un "anglais standard déficient" mais comme un idiome particulier dérivé du pidgin qui a été parlé sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest pendant la période de la traite des esclaves, il n'en reste pas moins que cette langue s'érige à côté de l'américain standard et contre lui à la manière d'un argot ou du jargon que les adolescents emploient pour se différencier. Ainsi relève-t-on des changements de sens imposés à des mots récents importés du langage majoritaire ou l'emploi du verlan, notamment pour désigner les Blancs dans des mots comme *ofay* ou *peckerwood*. Quant à la dérivation africaine du *Black English*, on la retrouve non seulement dans certaines formes syntaxiques, mais également dans le vocabulaire. C'est ainsi que dans le roman qui nous occupe aujourd'hui, on relève le terme *mojo* qui provient de *moco'o*, désignant chez les Peuls le sorcier-médecin.

Le roman de J. J. Phillips se déroule dans l'univers des chanteurs de blues de Caroline du Nord. Le personnage masculin principal est calqué sur Lightnin' Hopkins avec qui J. J. Phillips a vécu. D'où l'importance du blues et les particularités de traduction que cela induit. Phillips se sert des paroles du blues comme d'un paysage intérieur (et parfois extérieur) qui reflète

et accompagne l'action du livre. Il va sans dire que ces paroles sont souvent inventées, exactement comme le sont celles des blues déjà enregistrées sur disque. Car c'est une forme qui admet des variations infinies sur le canevas de base d'ennuis personnels le plus souvent amoureux mais relevant aussi du manque d'argent, des rapports avec la police ou de l'injustice en général. Pour traduire, il n'est donc pas nécessaire de rechercher des "originaux" qui authentifieraient la version française.

De là nous passons à d'autres questions lexicales. Ainsi certains hapax comme *shank* pour signifier (à peu près) *boss* ou *buddy*. Nous nous attardons sur *essy rider*, ce qui donne lieu à pas mal d'interprétations. *Jelly roll*, dans sa profusion de sens, nous retient aussi un instant.

Une fois abordées ces questions lexicales, reste la tentative de rendre cet univers – qui, après tant d'analyses s'éloigne encore plus irrésistiblement de l'anglais standard – sensible pour le lecteur français. Ici intervient aussi le style de Phillips. Ce texte a été écrit dans les années soixante par une jeune fille de vingt ans ; il en résulte une belle fraîcheur mais aussi, à cause de l'inexpérience, une certaine préciosité. Certains participants parlent à ce propos du côté *funky* (et donc assez précisément daté) de ce style.

A la fin, je m'aperçois que toutes ces discussions passionnantes ont placé ma traduction dans une nouvelle perspective. Toujours de nouveaux éléments à prendre en compte. Ratures, biffures, reprises. Quand la traduction est-elle achevée ?

ATELIER D'ALLEMAND

*Atelier animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel
Sens, rythme, geste (B. Brecht et Th. Bernhard)*

Il s'agissait, dans cet atelier, de travailler sur l'interaction du sens, du rythme et du geste, en partant du modèle théorique fourni par Brecht dans l'essai : *Sur la poésie lyrique sans rime, avec rythmes irréguliers* (1938-1939). Brecht s'en prend aux harmonies de la poésie conventionnelle, lisse et bien huilée. Il leur oppose la conception de rythmes "changeants, syncopés, gestuels", visant à déjouer les effets berceurs ou endormeurs des premières (ramenées à des ambiances de transe ou de rêve). Brecht établit une relation entre cette "rythmisation gestuelle" et les dissonances sociales, les processus interhumains, faits de contrastes, de violences, de combats furieux. La "langue gestuelle" traduit alors tantôt "les sentiments contradictoires du locuteur", tantôt "la lutte de la pensée", tantôt une certaine façon de "nager contre le courant".

L'exemple le plus connu choisi par Brecht pour illustrer son propos est celui de Luther, traducteur de la Bible, écrivant : "Si ton œil t'irrite, arrache-le !", plutôt que : "Arrache l'œil qui t'irrite." La première formulation comporte l'avantage d'être "gestuellement plus riche et plus pure" que la seconde. Elle décompose nettement l'énoncé en deux gestes, et laisse entre l'un et l'autre la place de la délibération et de la résolution. D'abord, commente Brecht, l'hypothèse initiale : "Si ton œil t'irrite" ; puis une légère pause, marquant un suspens ; enfin, le stupéfiant conseil : "Arrache-le." La seconde formulation, au contraire, enchaîne tous les éléments de l'énoncé selon la loi d'un discours linéaire, sans césure ni relief.

Dans l'atelier, l'exercice de traduction proprement dit porte sur le sizain célèbre formant l'épilogue d'*Arturo Ui* (et dont les quatre derniers vers clôturent également, à quelques modifications près, *l'ABC de la guerre*). Ce sizain, solidement architecturé, sobre et carré, se compose de phrases plutôt brèves [cf. à ce sujet l'étude d'Yves Bonnefoy, *La Petite Phrase et la longue*

phrase, La TILV éditeur, 1994 : la petite phrase est censée aller “prudemment d’un point solidement établi – ou en tout cas clairement proposé à l’appréciation collective – à un autre également vérifié ou vérifiable” (p. 7), tandis que la longue phrase “ajoute à la précarité épistémologique de la pensée, en assurant aux notions qu’elle met en jeu un répit, un répit bien long, avant qu’elles ne soient contraintes à la rencontre des choses” (p. 11)]. Chez Brecht, la clarté rigoureuse des phrases est soutenue et relevée par le vers, qui découpe bien les unités de sens. Les rimes, les assonances, et les rythmes introduisent des effets marqués de régularité. Néanmoins, le déroulement du vers paraît heurté, secoué d’une série d’explosions sonores, aussi nettes que sèches.

EPILOG

*Ihr aber lernet, wie man sieht statt stiert
Und handelt, statt zu reden noch und noch.
So was hätt einmal fast die Welt regiert !
Die Völker wurden seiner Herr, jedoch
Daß keiner uns zu früh da triumphiert –
Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch !*

Le groupe de l’atelier bute d’abord sur les deux premiers vers, et s’y attarde sans doute trop longtemps : faut-il traiter *handelt* comme un impératif (sur le même plan que *lernet*) ou comme un indicatif (sur le même plan que *sieht*) ? Si ce qui compte ici est le geste du commandement, on estimera qu’il prend toute sa valeur, entre autres rythmique, par le jeu de la répétition (mais vous apprenez... et agissez !).

Le geste du commandement, repris une troisième fois, vers 5, est suivi, vers 6, par l’explication qui le justifie. Ce vers 6 a donné lieu à une traduction d’Armand Jacob, devenue, comme on dit, incontournable : “Le ventre est encore fécond, d’où a surgi la bête immonde.” C’est le sommet du sizain, sculpté avec vigueur. Cela étant, cette traduction partout citée, qui s’est gravée dans la mémoire publique (un succès éminemment politique à cet égard) s’éloigne très sensiblement de l’original. Dans l’original, en effet, la “bête immonde” est désignée par un pronom neutre, *das*, ça, cela, et, loin de surgir tout armée de la cuisse de Satan, elle rampe à terre, abjecte sans aucun doute, mais plus encore peut-être de rester innommée, si ce n’est innommable, à la limite de toute représentation. Chez Armand Jacob, le vers, une sorte d’alexandrin augmenté, produit un effet oratoire renforçant l’obsession visionnaire du monstre apocalyptique. Mais on peut s’interroger sur l’efficacité historique de cet exhaussement biblique, de ce retour – hugolien – à la grande tradition. Le texte de Brecht,

lui, attire l'attention sur la discrète banalité du mal naissant *bic et nunc*, dans l'ordinaire du quotidien : il s'agit alors d'éveiller l'observation critique et de promouvoir l'intervention active avant qu'il ne soit trop tard, avant que l'horreur n'ait pris nom. S'il fallait proposer une autre traduction du sizain, on pourrait repartir du sens littéral de ce dernier vers : "Le ventre est encore fécond d'où cela vint, rampant." Il s'agirait ensuite de recomposer, en obéissant aux contraintes imposées par le dernier vers, tout le système de rimes, d'assonances et de rythmes, bref la langue gestuelle qui confère à l'ensemble sa force de pénétration.

PH. I.

*

La formulation "technique" du problème ensuite proposé à la discussion était la suivante : $8 = 2$. Autrement dit : le traducteur de *Die Ursache (L'Origine)*, Gallimard, 1981 – traduction reprise telle quelle en 1990 pour la collection "Biblos" chez le même éditeur) divise les 2 premières phrases du texte de Thomas Bernhard en 8 phrases : 2 phrases pour la première phrase de Thomas Bernhard, 6 phrases pour la seconde phrase de Thomas Bernhard. Autrement dit : le produit de cette division est une multiplication. Question 1 : A quelle nécessité peut bien obéir une telle opération ? Question 2 : Quel est le coût de celle-ci en termes de sens, de rythme et de geste ?

Aucune réponse précise ne pouvait être apportée à la question 1, il aurait fallu interroger le traducteur et l'éditeur. Mais la réponse risque d'avoir un rapport avec ces remarques de Milan Kundera sur la traduction : "L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du «beau français» (du bel allemand, du bel anglais, etc.) à savoir..." (*Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, p. 133.)

La discussion a donc porté sur la question 2 et fait l'objet d'un consensus sur l'évaluation du coût.

Le découpage en paragraphes (ici respecté) et en phrases (ici abandonné) de l'original donne le macrorythme. La phrase est l'unité respiratoire, rythmique (érotique) de base du texte en prose, qui détermine tout le microrythme (interne à la phrase). L'abandon de l'un prive de toute possibilité de rendre l'autre. Ce double abandon modifie radicalement le "geste", notion brechtienne que l'on peut reprendre pour analyser le texte de Thomas Bernhard et se poser le problème pratique de sa traduction. Le geste de Thomas Bernhard est celui de l'imprécation (terme utilisé par Bernard Lortholary dans sa

préface à l'édition Biblos des cinq textes autobiographiques), de la dénonciation urgente, dont la première phrase expose le programme que la seconde développe (grande précision rhétorique du discours). La première arme rhétorique et musicale (référence indispensable pour tout texte de Thomas Bernhard) de l'imprécateur est la répétition, le martèlement, qui ne laisse tout d'abord au lecteur aucune liberté critique, qui vise au contraire à le submerger. Dans sa seconde phrase, Thomas Bernhard utilise un modèle syntaxique très simple (sujet + verbe + c. o. d.), mais il le sature par une série d'expansions répétées (du sujet et du c. o. d.), qui font perdre au lecteur le repère syntaxique de base : celui-ci est *perdu* à un endroit très précis de la phrase. C'est dans ce procédé que réside la transgression du beau style opérée par Thomas Bernhard, et donc "l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression" (Milan Kundera, *op. cit.*, p. 134). Or la saturation du modèle sujet + verbe + complément d'objet direct ne pose aucun problème en français, permettant même dans ce cas précis une équivalence exacte de la "transgression" qui fait l'originalité de l'original.

L'abandon du rythme modifie radicalement le geste : celui de l'imprécation devient le geste, explicatif, informatif et distancié de l'auteur anonyme d'un guide ou d'un prospectus touristique (sur Salzbourg). Ce qui est énoncé comme une rafale de blocs dénonciateurs devient dans ce nouveau découpage une suite d'arguments exposés, ce qui conduit au non-sens ou au raté. Car dans la prose musicale exacte de Thomas Bernhard, l'accès au sens passe par le rythme et le geste.

Tout cela, au fond très simple et très banal de l'avis général, nous ramène à ce qui devrait être un principe absolu de traduction : respect du découpage phrastique de l'original.

D. T.

LES ATELIERS THÉMATIQUES

ATELIER THEMATIQUE SUR LES JEUX DE MOTS

Animé par Liliane Hasson (espagnol)
et Marie-Claire Pasquier (anglais)

A PARTIR DE LA LANGUE ESPAGNOLE :

LILIANE HASSON : *JEU DE MOTS INTRADUISIBLE EN FRANCAIS*

D'entrée de jeu (de mots) et à ce jeu-là, tout texte littéraire serait par nature *intraduisible*. J'ai choisi pour illustrer mon propos des extraits de *El Color del verano* ("La couleur de l'été"), roman posthume de l'écrivain cubain Reinaldo Arenas (trad. à paraître). Cette œuvre foisonnante, entrecoupée de *Treinta truculentos trabalenguas* ("Trente atterrantes chausse-trapes") jouant sur la sonorité de noms de personnages plus ou moins célèbres, est émaillée d'innombrables jeux verbaux basés sur des allitérations, des calembours, des contrepèteries, d'audacieuses métaphores, des bouts-rimés ; il fallait en respecter le rythme, quitte à le décaler, en suggérer les connotations, quitte à les réinventer. Au cas par cas, au coup par coup, il fallait privilégier tantôt le délire verbal, le *nonsense*, le *disparate*, afin de sauvegarder autant que possible l'humour, le burlesque, l'effet d'accumulation, tantôt le sens en se fiant au... bon sens. J'ai sollicité sans vergogne l'imagination de mes confrères dont l'esprit mal tourné et l'esprit tout court ont fait merveille. Qu'on en juge.

Parmi les trois cents et quelques personnages de *la Couleur de l'été* figure en bonne place *santa Marica* (litt. : sainte Pédale), ainsi nommé(e) parce qu'il/elle garde sa virginité jusqu'à sa mort et du même coup, si j'ose dire, en est sanctifié. *Marica* évoque bien entendu *Maria*. Il fallait une allitération sacrilège. Que faire ? *Sainte Verge* (*Rires.*) emporte l'adhésion d'un public au demeurant indulgent ; car nous sommes tous conscients de la perte de sens, pour cause de Pédale disparue.

Le célèbre écrivain Miguel Barnet (pron. Barné) est affublé du sobriquet de *Miguel Barniz* (pron. Barni), c'est-à-dire *Vernis*. Garder *Barniz* aurait facilité l'identification du personnage, mais on y aurait perdu la double connotation de "Vernis", dans ce

contexte : brosse à reluire, superficialité. Va pour “Vernis”. Dans le même *accroche-langue*, le Vernis “aborde, barbu, un bourbon berbère râblé”, grâce à son art de *birlibirloca*. C’est un néologisme (onomatopée *birlibir* + adj. *loca*, folle). Il me vient un souvenir de Prévert – “les filles aux bilboquets, les filles au mille beaux culs” – et j’opte pour “bilboqueutard” ; un confrère suggère “bilboqueuse”. Pourquoi pas ? Les paris sont ouverts.

Mi meta es que me la metan, s’écrie une folle en mal de mâle (litt. : mon but est qu’on me la mette). Un confrère décidément en verve suggère “Mon zobjet” : c’est désopilant, mais il y manque le second terme. “Mon but c’est la bite”, me souffle mon acolyte ; c’est drôle et percutant mais trop direct ici. Je propose – j’ai beau *jeu*, je ne pense qu’à ça¹ depuis des mois ! : “Mon but c’est qu’on me culbute.” Adopté, d’autant que la première syllabe du verbe n’est pas pour nous déplaire... *Instrucciones para colarse en la cola del Coppelia* (litt. : s’introduire dans la queue). J’avais traduit : “Instructions pour se faufiler dans la file du Coppelia.” L’assistance préfère s’enfiler dans la file ; à juste titre, car la *file* étant plus convenable que la *queue*, on compense par le scabreux *s’enfiler* au lieu de l’innocent *se faufiler*.

Nullement scabreuses et d’une traduction moins problématique, ces “merveilles du socialisme cubain” que sont les *croquetas del cielo* (litt. : les croquettes du ciel), qui restent collées au *cielo de la boca*. Il s’agit évidemment des “croquettes du palais”.

Après ce survol(tage), voici une “chasse-trape” basée sur les sonorités *gra, gro, grio, gre...* Elle est dédiée “A un groupe de folles dans un camp de travaux forcés” : *el magro y agrio congreso de ogresas presas se alegra (se réjouit) y celebra el milagro y el logro (la réussite) de inventar un ogro negro de imponente piragua tiesa*. Essai de traduction : “le maigre et aigre congrès d’ogresses prisonnières célèbre, allègre, le prodige et le prestige d’inventer un ogre noir à l’imposante pirogue rigide”. C’est de l’à-peu-près, mais que les puristes me jettent la première pierre.

Selon Milan Kundera (*Les Testaments trabis*), “Rien n’exige, de la part d’un traducteur, plus d’exactitude que la traduction d’une métaphore. C’est là que l’on touche le cœur de l’originalité poétique d’un auteur.” Certes. Il suffit de définir l’exactitude et tout est dit. Même le non-dit.

1. Je n’ai pas dit au ça.

Tout travail d'écrivain, tout travail de traducteur est un jeu sur les mots, avec les mots, mais le "jeu de mots", ou *pun* en anglais, est un peu plus délibérément ludique, et pose au traducteur un casse-tête d'un ordre particulier, où le talent consiste à s'inspirer de la démarche inventive, voire transgressive de l'auteur. Il s'agit de jouer au plus fin, à malin malin et demi, et la langue, dans ses tours et détours, procure parfois d'heureuses surprises. Il s'agit aussi de retrouver, par rapport au lecteur second, une attitude de séduction faite à la fois d'esquive et de complicité culturelle. Il y faut le goût du leurre, parfois même de la supercherie. La propension au jeu de mots relève souvent d'une sorte de fétichisme des mots : langage morcelé comme on parle de corps morcelé. On s'attache à tel ou tel mot qu'on détache de la chaîne syntaxique pour en faire un objet de fascination, le placer dans un jeu de miroirs où il perd son sens fonctionnel pour acquérir une valeur "poétique". On joue sur les associations, les retournements ou rapprochements plus ou moins incongrus. Souvent, c'est là sa nature, le jeu de mots (le calembour, le mot-valise) est parodique : dérision, crime de lèse-majesté, sacrilège, blasphème, voilà certains de ses registres favoris. Comme le disait Stephan Brecht à propos du metteur en scène américain Richard Foreman : "Toute action humaine de par sa duplicité exige une interprétation ; et c'est une perception lubrique des choses qui habituellement la fournit." Un double sens, "double-entendre" comme on dit en anglais – pour bien rattacher cette pratique peu recommandable au mauvais esprit français – demande à être décrypté et, comme dans l'anamorphose, la révélation du sens caché est choquante, on en est troublé malgré soi. Sous son manteau, l'exhibitionniste est nu, sexe dressé.

Deux écrivains ont été choisis pour cet atelier, Beckett et Lewis Carroll, orfèvres en la matière. Certains des titres eux-mêmes de Beckett sont des jeux de mots, et les participants à l'atelier ont pu exercer leur sagacité sur *More Pricks Than Kicks*, la difficulté consistant à ne perdre de vue ni le sens sexuel de *prick* et de *kick*, ni l'allusion biblique (le Christ disant à Saul sur le chemin de Damas : "*It is hard for you to kick against the prick.*" "Il t'est difficile de regimber contre l'aiguillon.") Propositions : "Plus d'aiguillons que de ruades", "Plus de ventres que de bombances", "Plus d'instruments que de performances", ou même "Je me bats les glands". Dans la traduction toute récente

aux Editions de Minuit, Edith Fournier a choisi “Bande et sara-bande”. Autre casse-tête : *Whoroscope*. Propositions : “Horospote”, “Horostupre”, “Horoscopote”. Pour *Worstward Ho*, personne ne trouve mieux que la solution d’Edith Fournier : “Cap au pire”. On admire l’ingéniosité de Beckett lorsqu’il se traduit lui-même. Ainsi dans *Murphy* :

“*Now that we have let the cat out of the bag.*
— *The pig out of the poke*”, said Wylie.

Beckett joue sur deux expressions populaires imagées : “*To let the cat out of the bag*” (vendre la mèche) et “*to buy a pig in a poke*” (acheter chat en poche). Traduction :

“Maintenant que nous avons découvert le pot aux roses...
— Mettons-y la poule, dit Wylie.
— Tournons autour”, dit Neary.

Pour *Alice au pays des merveilles*, le jeu consistait à comparer les trouvailles de Jacques Papy (Pauvert, 1961, Folio, 1994) et d’André Parisot (Flammarion, 1968, Pléiade 1990). On donnera ici seulement deux exemples : “*Curiouser and curiouser*” traduit par le premier “De plus en plus curieux”, et par le second “De plus en plus pire”.

“*Mine is a long and sad tale !*” said the Mouse, turning to Alice, and sighing.
“*It is a long tail, certainly*”, said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail.

Première solution :

“Elle est bien longue et bien triste !” s’exclama la souris en soupirant et en regardant sa queue.
“Il est exact qu’elle est très longue”, déclara Alice.

Deuxième solution :

“*C’est que... c’est long et triste !*” dit la Souris en soupirant et en regardant sa queue.
“Vos queues, à vous autres souris, sont longues sans doute”, dit Alice.

L’atelier se termine sur un casse-tête emprunté à Lorrie Moore dans *Self-Help*. “*Ray pawned off my ten dresses.*” Hors contexte, rien d’étonnant à ce que personne n’ait reconnu l’air de *Samson* et *Dalila* : “Répondez-à-ma-tendresse.”

ATELIER THÉMATIQUE DE TRADUCTION
SUR LE LANGAGE AMOUREUX

Animé par André Gabastou (espagnol) et
Jean Guiloineau (anglais)

A PARTIR DE LA LANGUE ESPAGNOLE :
ANDRE GABASTOU

A l'initiative de Marie-Claire Pasquier, les Onzièmes Assises de la traduction littéraire en Arles inauguraient deux ateliers thématiques. J'animais l'un d'eux aux côtés de Jean Guiloineau, consacré au langage amoureux, et nous avons volontairement choisi deux textes qu'on pourrait dire antithétiques, l'un extrait de *Mémoires de poussière et de neige* de Breyten Breytenbach, l'autre d'un roman d'Alvaro Pombo, dont la version française s'intitule *Des crimes insignifiants* (Gallimard, 1988).

Le texte d'Alvaro Pombo clôture un long face à face dans le huis clos d'un Madrid écrasé de chaleur entre Ortega, qui fut un romancier reconnu mais dont l'inspiration s'est tarie, et un beau jeune homme désœuvré, Quiros, en lequel il voit un redoutable prédateur dont il n'arrive pas à se délivrer, face à face récurrent dans l'œuvre de Pombo, dont l'issue est toujours tragique. Après une insoutenable scène de sodomie, Ortega se jette dans le vide, aussi comblé que terrorisé.

La coexistence de métaphores précieuses, voire gongoriennes, et d'un langage d'une extrême crudité a pour fonction de montrer le trouble qui s'empare de la conscience d'Ortega envahie par la prolifération d'un désir longtemps refoulé. L'atelier ne portait pas sur la traduction qui a déjà été donnée de ce texte. La question qui se posait était la suivante : comment préserver en français des télescopages linguistiques auxquels notre langue n'est guère familiarisée ?

“Toute langue est une tradition”, aimait à répéter Jorge Luis Borges, ce qui veut dire que dans la pratique de la traduction on ne peut se contenter d'un simple transfert de l'une à l'autre. Il faut pour trouver le ton juste et légèrement discordant, éviter

aussi bien la surtraduction que le contresens qui consisterait à vider le texte de sa substance, vide que le français appelle de lui-même si on n'y prend pas garde.

On lit dans le texte espagnol “Quiros chevauchait sur le cul d’Ortega, comme un enfant”, et plus loin, “il [Ortega] se jucha sur la balustrade, comme lorsqu’il était petit”. Il faut en français garder la symétrie des constructions syntaxiques qui structurent le texte, sans pour autant s’en tenir à ces traductions littérales. Telle était la substance de ce débat sur la traduction d’une scène amoureuse, plus que du lexique amoureux lui-même. Mais que les traducteurs de scènes amoureuses se méfient d’eux-mêmes et qu’ils n’aillent pas, à l’instar de ceux de Tolède, contracter des maladies. Souvenons-nous de ce que l’écrivain galicien Alvaro Cunqueiro disait d’eux : “Les traducteurs de Tolède contractaient diverses maladies, nées de leur travail, dont l’une était appelée «œil fou» ou «œil baladeur», ayant pour origine la lecture de droite à gauche que leur imposaient les textes arabes, lecture à laquelle ils n’étaient pas habitués pour avoir été éduqués dans la lecture des textes latins, qui vont de gauche à droite. Lorsqu’ils avaient passé plusieurs heures sur un texte arabe, il leur était impossible de passer au texte latin, parce que l’œil s’obstinait à lire de droite à gauche, et au lieu de lire, par exemple, *per omnia saecula saeculorum*, ils lisaient *«muroluceas aluceas ainmo rep»*.”

A PARTIR DE LA LANGUE ANGLAISE (AFRIQUE DU SUD) :
JEAN GUILOINEAU

J’avais donc choisi pour cet atelier consacré à la traduction du langage amoureux un texte de Breyten Breytenbach tiré de *Mémoires de poussière et de neige*.

Dans ce passage, la scène d’amour est décrite de façon entièrement métaphorique. Une barque, un lac, deux amants, la lune, l’eau, le reflet de la lune, les rames qui plongent dans l’eau ; autour du lac, des montagnes, un manoir avec une fenêtre éclairée. L’enchaînement des événements et la fin du texte échappent à toute logique habituelle du récit. Il n’y a que des objets métaphoriques et des images qui se répondent l’une l’autre. Et ce sont ces “correspondances” qui “racontent” l’histoire. Nous sommes proches d’une démarche surréaliste. La traduction implique au préalable une analyse très rigoureuse du texte afin de préméditer les reprises et les récurrences, en tentant, grâce au choix du vocabulaire en particulier, de rendre compte à la fois de la “logique” interne du texte, mais en même temps de son rythme et de sa musique.

Plus que jamais, la notion de “passage”, qu’on associe souvent de façon rapide et insuffisante à la traduction d’un texte, montre ici ses limites et son peu de pertinence. Ici (comme presque toujours quand il s’agit du texte d’un véritable écrivain), il ne s’agit pas de traduire un texte anglais mais un texte “littéraire” et la langue en est autant celle de l’auteur que l’anglais proprement dit. Après l’analyse préalable du texte, le traducteur doit repartir de l’intérieur de la langue française, et peut-être de sa propre langue. C’est là que la familiarité avec l’œuvre – et la langue – d’un auteur se révèle essentielle.

Cette démarche du traducteur me semble la seule qui permette de rendre compte de la dimension amoureuse, c’est-à-dire sexuelle, du texte. Breytenbach utilise tout un fatras romantique pour le détourner et décrire un rapport sexuel. Cela ne rend que plus forte la scène et prépare le lecteur à la chute finale (la mort). Pour me résumer de façon peut-être un peu brutale, je dirai que le traducteur doit refaire dans sa propre langue la démarche suivie par l’auteur dans la langue étrangère.

ANNEXE

CONTRATS TYPES

I

CONTRAT DE COMMANDE POUR LA TRADUCTION
D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE DONT LES DROITS
DE TRADUCTION ET DE REPRÉSENTATION
ONT ÉTÉ ACQUIS

Entre

..... dont le siège social est à représenté par son directeur, M.

Ci-après dénommé le contractant

D'une part,

Et

M. faisant élection de domicile à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques ci-après dénommée la SACD Société Civile à capital variable inscrite au Registre du Commerce et des Sociétés de Paris sous le numéro D 784 406 938 dont le Siège Social est à Paris (75009) 11 bis, rue Ballu

Ci-après dénommé le traducteur

D'autre part,

Il a été préalablement exposé ce qui suit

Le contractant a acquis pour tous les pays de langue française, par actes sous seing privé séparés, les droits de traduction et de représentation, en langue française, à titre exclusif / non exclusif, pour une durée de, à compter du, de l'œuvre intitulée dont les auteurs sont

Il a été convenu ce qui suit

ARTICLE 1 – OBJET

Le contractant commande la traduction, en langue française, de l'œuvre intitulée, en vue d'en donner des représentations dans le cadre du spectacle vivant.

ARTICLE 2 – NATURE DE LA COMMANDE

Le contractant déclare ne pas avoir commandé d'autre traduction de l'œuvre originale et s'engage à ne pas conclure de contrat pour les mêmes causes que celles visées aux présentes jusqu'à.....

ARTICLE 3 – CONDITIONS DE LA TRADUCTION

Le contractant ne pourra pas adjoindre un autre coauteur du texte sans l'accord du traducteur.

Exigences artistiques et/ou techniques particulières :

ARTICLES 4 – RÉMUNÉRATION DE LA COMMANDE

1. En contrepartie de cette commande, le contractant versera une somme de FF TTC, qui se décompose comme suit :

Droits d'auteur :	FF
+ CR et FA (20 % des droits) :	FF
<hr/>		
Total soumis à TVA :	FF (HTVA)
+ TVA (taux à 5,50 %) :	FF
<hr/>		
TOTAL TVA COMPRISE :	FF (A)
+ Agessa (1 % des droits) :	FF (B) (*)
<hr/>		
TOTAL TTC	FF (A + B)

(*) non soumis à TVA

2. Cette somme sera payable à la SACD, pour le compte du traducteur, de la façon suivante :

..... FF hors taxes à la signature des présentes
..... FF hors taxes à la remise de la traduction
qui devra être effectuée au plus tard le

3. Si le contractant décide, pour des raisons autres que la force majeure, de ne plus faire traduire tout ou partie de l'œuvre, les sommes prévues ci-dessus non encore versées deviendraient immédiatement exigibles.

ARTICLES 5 – DROIT DE REPRÉSENTATION

Le traducteur s'engage à conclure par l'intermédiaire de la SACD, un contrat particulier de représentation aux conditions générales déterminées par la SACD pour l'accès à son répertoire, ou, le cas échéant,

aux conditions protocolaires, étant entendu que si les autres ayants droit de l'œuvre sont membres de la SACD ou représentés par ladite Société, la part du traducteur sera de % des droits minima perçus par la SACD.

En contrepartie de l'engagement pris par le traducteur de conclure un contrat particulier de représentation, le contractant versera à titre d'à-valoir à la SACD, pour le compte du traducteur, une somme de FF (+ TVA taux à 5,50 %) FF, soit un total de FF TTC payable à la signature des présentes.

Cette somme viendra s'imputer sur les sommes dues par le contractant au traducteur au titre des représentations faisant l'objet du contrat particulier de représentation ci-dessus visé. Elle sera remboursée au contractant par la SACD.

Le contrat particulier de représentation devra être conclu préalablement aux représentations et au plus tard le

A défaut de signature par le contractant, dans les délais susmentionnés, d'un contrat particulier de représentation conforme aux conditions précisées au présent article, le traducteur recouvrera alors, sans qu'il soit besoin d'une mise en demeure ou formalité judiciaire quelconque, l'entière propriété de tous ses droits sur sa traduction, la somme déjà perçue par lui au titre de son engagement de conclure un contrat particulier de représentation, lui restant définitivement acquise à titre de dédit.

Le contractant reconnaît que la conclusion des présentes n'emporte pas la cession des droits d'exploitation de l'œuvre, notamment, le droit d'imprimer, de publier, de reproduire et de vendre une édition de la traduction, qui restent l'entière propriété du traducteur, avec la faculté d'en disposer à son gré et sans restriction aucune.

ARTICLE 6 – MODALITÉS DE VERSEMENTS DES SOMMES

Le contractant reconnaît que le traducteur est membre de la SACD et s'engage à payer les sommes prévues dans les présentes, intégralement et exclusivement à la SACD.

ARTICLE 7 – PUBLICITÉ

Le traducteur sera cité sur tous documents destinés au public et notamment sur les affiches, programmes, dossiers de presse, invitations, etc., de la manière suivante :

ARTICLE 8 – DÉFAUT D'EXÉCUTION

Faute d'exécution d'une clause des présentes et quinze (15) jours après l'envoi par le traducteur ou la SACD d'une mise en demeure par lettre recommandée avec accusé de réception restée sans effet, le présent contrat sera résilié de plein droit sans qu'il soit besoin d'une formalité judiciaire quelconque aux torts et griefs de la partie défaillante. Les sommes dues aux termes du présent contrat seront immédiatement exigibles.

ARTICLE 9 – LITIGES

En cas de litige, attribution de juridiction est faite aux tribunaux compétents de Paris.

Fait à Paris, en trois exemplaires
dont un pour la SACD

Le traducteur

Le contractant

II

CONTRAT DE COMMANDE POUR LA TRADUCTION D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE DONT LES DROITS DE TRADUCTION ET DE REPRÉSENTATION N'ONT PAS ENCORE ÉTÉ ACQUIS

Entre

..... dont le siège social est à représenté par son directeur, M.

Ci-après dénommé le contractant

D'une part,

Et

M. faisant élection de domicile à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques ci-après dénommée la SACD Société Civile à capital variable inscrite au Registre du Commerce et des Sociétés de Paris sous le numéro D 784 406 938 dont le Siège Social est à Paris (75009) 11 bis, rue Ballu

Ci-après dénommé le traducteur

D'autre part,

Il a été préalablement exposé ce qui suit

Le contractant n'a pas encore acquis, pour les pays de langue française, les droits de traduction et de représentation, en langue française, de l'œuvre intitulée dont les auteurs sont

Il a été convenu ce qui suit

ARTICLE 1 – OBJET

Le contractant commande la traduction, en langue française, de l'œuvre intitulée, en vue d'en donner des représentations dans le cadre du spectacle vivant.

ARTICLE 2 – NATURE DE LA COMMANDE

Le contractant déclare ne pas avoir commandé d'autre traduction de l'œuvre originale et s'engage à ne pas conclure de contrat pour les mêmes causes que celles visées aux présentes jusqu'à.....

ARTICLE 3 – CONDITIONS DE LA TRADUCTION

Le contractant ne pourra pas adjoindre un autre coauteur du texte sans l'accord du traducteur.

Exigences artistiques et/ou techniques particulières :

ARTICLES 4 – RÉMUNÉRATION DE LA COMMANDE

1. En contrepartie de cette commande, le contractant versera une somme de FF TTC, qui se décompose comme suit :

Droits d'auteur :	FF
+ CR et FA (20 % des droits) :	FF
<hr/>		
Total soumis à TVA :	FF (HTVA)
+ TVA (taux à 5,50 %) :	FF
<hr/>		
TOTAL TVA COMPRISE :	FF (A)
+ Agessa (1 % des droits) :	FF (B) (*)
<hr/>		
TOTAL TTC :	FF (A + B)

(*) non soumis à TVA

2. Cette somme sera payable à la SACD, pour le compte du traducteur, de la façon suivante :

..... FF hors taxes à la signature des présentes
..... FF hors taxes à la remise de la traduction
qui devra être effectuée au plus tard le

3. Si le contractant décide, pour des raisons autres que la force majeure, de ne plus faire traduire tout ou partie de l'œuvre, les sommes prévues ci-dessus non encore versées deviendraient immédiatement exigibles.

ARTICLES 5 – DROIT DE REPRÉSENTATION

Sous réserve que le contractant obtienne les droits de traduction et d'adaptation de l'œuvre, en langue française et pour les pays de langue française, le traducteur s'engage à conclure par l'intermédiaire de la

SACD, un contrat particulier de représentation aux conditions générales déterminées par la SACD pour l'accès à son répertoire, ou, le cas échéant, aux conditions protocolaires, étant entendu que si les autres ayants droit de l'œuvre sont membres de la SACD ou représentés par ladite Société, la part du traducteur sera de % des droits minima perçus par la SACD.

En contrepartie de l'engagement pris par le traducteur de conclure un contrat particulier de représentation, le contractant versera à titre d'à-valoir à la SACD, pour le compte du traducteur, une somme de FF (+ TVA taux à 5,50 %) FF, soit un total de FF TTC payable à la signature des présentes.

Cette somme viendra s'imputer sur les sommes dues par le contractant au traducteur au titre des représentations faisant l'objet du contrat particulier de représentation ci-dessus visé. Elle sera remboursée au contractant par la SACD.

Le contrat particulier de représentation devra être conclu préalablement aux représentations et au plus tard le

A défaut de signature par le contractant, dans les délais susmentionnés, d'un contrat particulier de représentation conforme aux conditions précisées au présent article, le traducteur recouvrera alors, sans qu'il soit besoin d'une mise en demeure ou formalité judiciaire quelconque, l'entière propriété de tous ses droits sur sa traduction, la somme déjà perçue par lui au titre de son engagement de conclure un contrat particulier de représentation, lui restant définitivement acquise à titre de dédit.

Le contractant reconnaît que la conclusion des présentes n'emporte pas la cession des droits d'exploitation de l'œuvre, notamment, le droit d'imprimer, de publier, de reproduire et de vendre une édition de la traduction, qui restent l'entière propriété du traducteur, avec la faculté d'en disposer à son gré et sans restriction aucune.

ARTICLE 6 – MODALITÉS DE VERSEMENTS DES SOMMES

Le contractant reconnaît que le traducteur est membre de la SACD et s'engage à payer les sommes prévues dans les présentes, intégralement et exclusivement à la SACD.

ARTICLE 7 – PUBLICITÉ

Le traducteur sera cité sur tous documents destinés au public et notamment sur les affiches, programmes, dossiers de presse, invitations, etc., de la manière suivante :

ARTICLE 8 – DÉFAUT D'EXÉCUTION

Faute d'exécution d'une clause des présentes et quinze (15) jours après l'envoi par le traducteur ou la SACD d'une mise en demeure par lettre recommandée avec accusé de réception restée sans effet, le présent contrat sera résilié de plein droit sans qu'il soit besoin d'une formalité judiciaire quelconque aux torts et griefs de la partie défaillante. Les sommes dues aux termes du présent contrat seront immédiatement exigibles.

ARTICLE 9 – LITIGES

En cas de litige, attribution de juridiction est faite aux tribunaux compétents de Paris.

Fait à Paris, en trois exemplaires
dont un pour la SACD

Le traducteur

Le contractant

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

CARL GUSTAF BJURSTRÖM

Né le 9 décembre 1919, de nationalité suédoise, élevé en France. Licencié ès lettres, Paris 1941 ; docteur *honoris causa*, Uppsala 1979. Correspondant à Paris de diverses maisons d'édition étrangères, collaborateur de divers journaux, revues, dictionnaires, etc. en Suède et en France. Traducteur du français en suédois (Anouilh, Balzac, Beckett, Camus, Céline, Le Clézio, Malraux, Michaux, Claude Simon, Michel Tournier, etc.) et du suédois en français, seul ou en collaboration (Carpelan, Dagerman, Ekelöf, Strindberg, Ingmar Bergman, etc.). Traductions de Julien Gracq : une dizaine de poèmes en prose repris dans *Liberté grande* (1946), *Le Rivage des Syrtes* (1951), *Liberté grande* (1985), *Un balcon en forêt* (1986), *La Forme d'une ville* (1989).

CLAIRE CAYRON

Professeur de littérature comparée à l'université de Bordeaux-III (formation aux métiers du livre). Traductrice, membre de l'ATLF et membre fondateur d'ATLAS. A fait connaître en France les œuvres du Portugais Miguel Torga (onze titres), des Brésiliens Harry Laus (quatre titres) et Caio Fernando Abreu (quatre titres). Également traductrice de l'œuvre en prose de Sophia de Mello Breyner (deux titres) et de *l'Histoire du Portugal* d'Oliveira Martins. Auteur de *Sésame pour la traduction*, Ed. Le Mascaret, 1987.

HENRY COLOMER

Henry Colomer a étudié à l'IDHEC et au Dramatiska Institutet (Stockholm). Après avoir réalisé des courts métrages de fiction et écrit des scénarios de longs métrages, il se consacre au documentaire depuis 1987. Il a réalisé des portraits d'écrivains, *Salvador Espriu*, *Primo Levi*, une série de trois heures sur l'histoire des couleurs, *Les Routes de la lumière*, et tourne actuellement une série de films sur la traduction : *Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare*, *Claire Cayron traduit Miguel Torga*.

MIA COUTO

Né au Mozambique en 1955. Formation de biologiste. A travaillé plusieurs années comme journaliste. Œuvres publiées : *Raiz de orvalho* (poésie, 1983), *Vozes anotecidas* (contes, 1987), *Cronicando* (contes, 1988), *Cada homem é um raça* (contes, 1989), *Terra sonambula* (roman, 1992, traduction française de Maryvonne Lapouge-Petorelli, Albin Michel, 1994), *Estorias abensonbadas* (contes,

1994). Plusieurs de ces livres ont été traduits ou sont en cours de traduction en Italie, Angleterre, Norvège, Suède, Allemagne, Belgique, Pays-Bas. Prix national de littérature pour *Vozes anoitecidas* (1989) ; prix Areosa-Pena pour *Cronicando*.

LILY DENIS

Traductrice de russe. Prix Halpérine-Kaminsky. Prix Gorki pour l'ensemble de son œuvre. Cofondatrice de l'ATLF (1973). Auteur de l'avant-projet de la commission d'aide à la traduction du CNL (1971). Conseillère littéraire aux éditions Gallimard. Quatre-vingt-cinq volumes d'œuvres romanesques classiques et modernes. Trente-cinq pièces de théâtre classiques et modernes jouées dans les théâtres nationaux de la francophonie ou diffusées, notamment sur France Culture.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Maître de conférences à l'université de Paris-X-Nanterre. A traduit pour le théâtre plus de vingt pièces de Shakespeare (mises en scène par Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Georges Lavaudant, Luca Ronconi, Peter Zadek, Jérôme Savary, etc.), *Le Baladin du monde occidental* de J. M. Synge (mise en scène Jacques Nichet) et *Orlando* d'après Virginia Woolf (mise en scène Bob Wilson). Pour le cinéma, a établi la version doublée de *Henry V* (Kenneth Branagh) et *Hamlet* (Zeffirelli). Dirige la nouvelle édition des *Œuvres complètes de Shakespeare* dans la Bibliothèque de la Pléiade.

PIERRE FURLAN

Pierre Furlan est traducteur et romancier. Diplômé de l'université de Californie à Berkeley, il est spécialiste de littérature américaine contemporaine, ayant traduit notamment Paul Auster, Russell Banks, J. J. Phillips, Denis Johnson. Il est l'auteur de textes de critique littéraire et de trois romans.

ANDRE GABASTOU

André Gabastou est conseiller littéraire dans diverses maisons d'édition, notamment Le Serpent à plumes, critique, traducteur d'auteurs tels que Adolfo Bioy Casares, Camilo José Cela, Juan Carlos Onetti, Alvaro Pombo et Bernardo Atxaga. Il a réalisé avec Pierre-André Boutang un film sur Adolfo Bioy Casares et dirigé *Nations basques* paru en 1994 aux éditions Autrement.

MICAELA GHITESCU

Traductrice roumaine de français : Julien Gracq, Jean-Noël Schiffano ; de portugais : Eça de Queirós, Urbano Tavares Rodrigues, Fernando Namora, Camilo Castelo Branco (Portugal) ; Erico Verissimo, José Sarney, Antonio Olinto (Brésil). Auteur d'un *Dictionnaire de proverbes* en cinq langues romanes.

MICHELLE GIUDICELLI

Agrégée d'espagnol, maître de conférences à l'université Lumière-Lyon-II où elle enseigne la langue et la littérature portugaises. Auteur d'études critiques sur la traduction et sur la littérature portugaise. A traduit toute l'œuvre en prose de Jorge de Sena ainsi qu'une anthologie poétique de cet auteur, des romans (Eça de Queirós, Aquilino Ribeiro, Antonio Lobo Antunes), des nouvelles et des poèmes portugais contemporains.

ÉDOUARD GLISSANT

Né en 1928 à la Martinique, Edouard Glissant est formé au lycée Schœlcher de Fort-de-France. Puis il poursuit des études de philosophie à la Sorbonne et

d'ethnologie au musée de l'Homme. Figure marquante du renouveau culturel négro-africain, il participe aux congrès d'écrivains et d'artistes noirs de Paris en 1956 et de Rome en 1959. Homme d'action, il crée en 1959 avec Paul Nizer le Front antillo-guyanais proche des milieux intellectuels algériens ; cela lui vaut d'être expulsé de Guadeloupe et assigné à résidence en France. De retour à la Martinique en 1965, il fonde un établissement de recherche et d'enseignement ainsi qu'une revue de sciences humaines, *Acoma*. De 1982 à 1988, il dirige le *Courrier de l'UNESCO*. L'année suivante il est nommé *distinguished university professor* de l'université d'Etat de la Louisiane, où il dirige actuellement le centre d'études françaises et francophones. Edouard Glissant vit en région parisienne, à la Martinique ou aux Etats-Unis, c'est selon. Poésie : *Poèmes complets* (1947-1993) : Le sang rivé, Un champ d'îles, La terre inquiète, Les Indes, Le sel noir, Boises, Pays rêve, pays réel, Fastes, Les grands chaos (Gallimard, 1994). Romans : *Tout-monde* (1993), *Mabagony* (1987), *La Case du commandeur* (1981), *Malemort* (1975), *Le Quatrième Siècle* (1964), *La Lézarde* (1958). Essais : *Poétique de la relation* (1990), *Le Discours antillais* (1981), *Soleil de la conscience* (1955). Théâtre : *Monsieur Toussaint* (1961). L'œuvre d'Edouard Glissant est éditée au Seuil et chez Gallimard.

JEAN GUILOINEAU

Conseiller du XIII^e arrondissement à Paris. Président d'ATLAS depuis février 1992. Chevalier des Arts et Lettres. Ecrivain : *Vivre à Pékin* (Plon, 1978), *Les Premières Lumières du soir* (nouvelles, Stock, 1980), *Nelson Mandela* (biographie, Plon, 1990, réédition Payot, 1994). Traducteur de l'anglais : Angela Carter, Julian Barnes (*Le Perroquet de Flaubert*), André Brink, Breyten Breytenbach, Nadine Gordimer, Henry Miller, Toni Morrison, Leonard Cohen, Virginia Woolf.

LILIANE HASSON

Maître de conférences à l'université de Nantes. Auteur de *L'Image de la révolution cubaine dans la presse française et espagnole – Essai d'analyse de contenu* (Editions hispaniques, Paris, 1981). Auteur et traductrice de *Cuba – Nouvelles et contes d'aujourd'hui* (éd. L'Harmattan, Paris, 1985). Traductrice de littérature latino-américaine (roman, théâtre, poésie) : Reinaldo Arenas, Ricardo Piglia, Virgilio Pinera, José Triana. Sous-titrages de films et traductions de scénarios.

DIETER HORNIG

Né en 1954 en Autriche. Etudes de lettres à l'université de Vienne. Vit à Paris depuis 1977. Maître de conférences à l'université Paris-III. Publications sur le roman français au XIX^e siècle et la littérature autrichienne du XX^e siècle. Traducteur (entre autres) de Roland Barthes, Gérard Genette, Julia Kristeva, Marivaux, Henri Michaux et Julien Gracq.

PHILIPPE IVERNEL

Germaniste (dernier poste d'enseignant : maître de conférences à l'université Paris-VIII). Contribution à diverses publications de l'équipe de recherches théâtrales du CNRS (autour de l'expressionnisme, de Brecht, du théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, du théâtre d'intervention depuis 1968). Articles sur Walter Benjamin. Traductions dans le domaine du théâtre moderne (Brecht, P. Weiss, R. W. Fassbinder, Harald Mueller) et de la philosophie sociale (Georg Simmel, Max Horkheimer).

MICHAELA JUROVSKA

Critique littéraire, essayiste et traductrice slovaque. Vingt-cinq livres traduits du français (France, Mauriac, Gracq, Butor, Rolin, Chedid, Boulanger) et de

l'italien (*Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa, Malerba, Dolci), de nombreuses postfaces (Faraggi, Morselli, Prisco, Lagorio, Duranti), textes pour deux albums sur la France et sur Paris. Plusieurs prix de la meilleure traduction de l'année : prix des éditions Smena (*Le Clézio, Désert*, 1985), prix des éditions Slovensky spisovatel (Buzzati, *Le Désert des Tartares*, 1977 ; Perec, *Quel petit vélo... Espèces d'espaces, Un cabinet d'amateur*, 1992), grand prix de traduction du Centre slovaque des lettres, prix Jan-Holly 1986 (Duras, *L'Amant*). Fondatrice et présidente de la première association indépendante des traducteurs littéraires slovaques issue de la révolution de velours et déléguée générale de l'association auprès du CEATL (1990-1991). Conseiller culturel à l'ambassade de la République slovaque à Paris. Chevalier des Arts et des Lettres (1992).

MICHEL LABAN

Né en 1946 à Constantine (Algérie). Maître de conférences de portugais à l'université de Paris-III. Domaine de recherches : les littératures des cinq pays africains dont la langue officielle est le portugais. Traducteur de l'Angolais José Luandino Vieira (*Autrefois, dans la vie ; Nous autres, de Mabalusu*, éd. Gallimard), du Capverdien Baltasar Lopes (*Chiquinbo*, éd. Actes Sud), du Portugais José Cardoso Pires (*Ballade de la plage aux chiens, Alexandra Alpha*, éd. Gallimard).

MARIA GABRIELA LLANSOL

Née en 1931 à Lisbonne, elle a longtemps vécu en Belgique. Elle a fait des études de droit.

Grand prix de l'Association des Ecrivains portugais pour l'ensemble de son œuvre en 1991. Première œuvre publiée en 1962 : *Os pregos na erva*. La plus récente (1994) est *Lisboaleipzig*. Œuvres traduites en français : *Les Errances du Mal* (Contos do Mal Errante) – (prix INASSET 1987), postface d'Eduardo Prado Coelho, traduction d'Isabel Meyres, Paris, 1991, éd. Métailié / Fondation Calouste Gulbenkian, *La Foudre sur le crayon* (O Raio sobre o Lápís), traduction d'Augusto Joaquim, illustrations de Julião Sarmiento, Lisbonne, Europalia, 1991, *Un faucon au poing. Journal 1 (Um falcão no Punho)* – (prix Casa de Mateus 1986), préface d'Eduardo Prado Coelho, traduction d'Alice Raillard, éd. Gallimard, Paris, 1993.

PATRICE MONTICO

Spécialisé en droit d'auteur, a d'abord travaillé au département juridique de la SACEM, pour rejoindre la SACD en septembre 1990, en qualité d'adjoint au directeur de la direction du Théâtre, de la Musique et de la Danse, responsable du département autorisation. Chargé d'étudier l'ensemble des problèmes des auteurs liés à la représentation de leur œuvre.

SIMON MORALES

Chilien. En tant que traducteur, compte parmi ses principaux travaux de traduction, en collaboration avec Bernard Tissier : de Julien Gracq, *Les Eaux Etroites, La Forme d'une ville, Un beau ténébreux* ; de Noël Devaulx, *Bal chez Alféoni*. En traduction théâtrale, *L'Antichambre* de J.-C. Brisville. Professeur d'espagnol à Paris, il est aussi auteur-compositeur-interprète ainsi que comédien.

MICHEL MURAT

Né en 1950, est ancien élève de l'Ecole normale supérieure. Spécialiste de Julien Gracq à qui il a consacré sa thèse (José Corti, 1983) et un ouvrage d'ensemble (Belfond, 1992), il travaille aussi sur le surréalisme (Robert Desnos, *Les Grands Jours du poète*, Corti, 1988). Il est professeur de littérature du xx^e siècle à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

GILLES ORTLIEB

Né en 1953 au Maroc. Diplômé des langues orientales, il a vécu à Paris avant de se fixer au Luxembourg en 1986. Il a collaboré à diverses revues et publié deux recueils de poèmes, *Brouillard journalier* (Obsidiane, 1984) et *Petit Duché de Luxembourg* (Le temps qu'il fait, 1992), ainsi qu'un volume de prose, *Soldats et autres récits* (Le temps qu'il fait, 1991). Outre les *Six nuits sur l'Acropole*, de Georges Séféris, il a traduit des contes grecs : *L'Arbre-Serpent* (Bordas, 1982), un petit récit de Frank Wedekind, *Un mauvais garçon* (la Dogana, 1990), et, en collaboration avec Pierre Leyris, *Poèmes anciens et retrouvés* de Constantin Cavafy (Seghers, 1987).

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Vice-présidente d'ATLAS. Professeur de littérature américaine à l'université de Paris-X-Nanterre. Auteur aux PUF du *Théâtre américain aujourd'hui*. Traductrice, chez Belfond, de William Kennedy (*L'Herbe de fer, Vieilles carcasses*), chez Gallimard, de Virginia Woolf (*Mrs Dalloway*), aux éditions Rages, de Kaye Gibbons (*Ellen Foster, Une femme vertueuse*), Lorrie Moore (*Des histoires pour rien*), Gertrude Stein (*Brewsie & Willie*), Norman MacLean (*La Rivière du sixième jour*).

ALICE RAILLARD

Spécialiste de littérature brésilienne, a traduit en particulier Jorge Amado, Darcy Ribeiro, Campos de Carvalho, João Ubaldo Ribeiro, Dyonelio Machado, João Cabral de Mello Neto ; du Portugal, Maria Gabriela Llansol. A publié des *Conversations avec Jorge Amado* (Gallimard, 1990). Responsable littéraire aux éditions Gallimard du domaine lusophone. Collaboration à *la Quinzaine littéraire* et, de 1980 à 1991, à *la Croix*. Grand prix national des Lettres pour la traduction 1990.

EDMOND RAILLARD

Né à Lyon en 1951. Agrégé d'espagnol, assistant à l'université Stendhal-Grenoble-III (cinéma, littérature contemporaine, traduction, catalan). Professeur invité au CETL (Bruxelles). Collaborateur de *la Quinzaine littéraire*. Traducteur d'écrits de peintres (Joan Miró, Antonio Saura, Antoni Tapiés) et de littérature catalane contemporaine (Ferran Torrent, J. Brossa S. Esprice).

FRANCOISE DU SORBIER

Agrégée d'anglais. Docteur ès lettres. Professeur à l'université de Paris-VIII. Enseigne la littérature anglaise. Secrétaire générale adjointe d'ATLAS. A traduit notamment John Wain (Angleterre), Morris West (Australie), Richard Reve (Afrique du Sud), la biographie de García Lorca par Gibson, ainsi que Daniel Defoe, Charles Dickens, Anthony Trollope.

ALAIN SUIED

Né le 17 juillet 1951 à Tunis. Un de ses poèmes est publié en 1968 dans la revue *l'Ephémère*. Cette première publication ouvre la voie à plusieurs recueils de poèmes : *Le Silence*, en 1970, puis *C'est la langue*, trois ans plus tard. En 1979 paraît un recueil de traductions de poèmes de Dylan Thomas sous le titre *N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit* (Gallimard). Il a traduit John Updike, Ezra Pound, John Keats. Ses poèmes de 1973 à 1983 sont réunis en 1988 sous le titre *La Lumière de l'origine. Le corps parle*, publié l'année suivante, met en correspondance deux aspects de sa recherche : poèmes et confrontations poétiques avec le roman, la musique et la peinture. Publications récentes : *L'Etre dans la nuit du monde* (Granit, Paris, 1991), *Face au mur de la Loi* (Arfuyen, Paris,

1991), *Au cœur inconnu du vivant* (1992). Traductions : *Les Chants d'Innocence* (1992) et *Les Chants de l'expérience* (1994) de William Blake aux éditions Arfuyen.

DOMINIQUE TASSEL

Né en 1938. Professeur d'allemand à l'université de Paris-VIII et traducteur. Entre autres traductions : Nietzsche, *L'Antéchrist* (10/18) ; Albert Vigoleis Thelen, *L'Île du second visage*, Fayard (prix franco-allemand de traduction Gérard-de-Nerval, 1989) ; Ernst Weiss, *L'Aristocrate* ; Hartmut Lange, *Une fatigue*, Fayard, etc.

PIERRE TER-SARKISSIAN

1950-1955 : rédacteur au bureau parisien de l'*Associated Press*.

1955-1981 : *Sélection du Reader's Digest*, secrétaire de rédaction puis rédacteur en chef adjoint.

Années cinquante et soixante : traductions pour la *Série Noire* de Gallimard.

Traductions de l'arménien : Kostan Zarian, *Le Bateau sur la Montagne*, Seuil, 1986 ; Dikran Tcheugurian, *Le Monastère*, Parenthèses, Marseille, 1988 ; Gourguen Mahari, *Les Barbelés en fleurs*, Messidor, 1990 ; Eghiché Tcharenta, *La Maison de rééducation*, Parenthèses, 1992 ; Zabel Essayan, *Les Jardins de Silibdar*, Albin Michel, 1994 ; Brant Matévossian, *Soleil d'automne et autres nouvelles*, Albin Michel, 1994.

JACQUES THIÉRIOT

Boulingueur culturel en Equateur, Pérou, Brésil de 1958 à 1978 ; à l'abbaye des Prémontés de 1979 à 1988. Directeur du CRTL depuis le 1^{er} avril 1988. Traducteur de littérature brésilienne depuis 1970 : Mario de Andrade (*Macounaimá*), Oswald de Andrade (*Anthropophagies*), Antonio Torres, Marcio Souza, Antonio Callado (*Sempreviva et Expédition*, Montaigne), Autran Dourado (*L'Opéra des morts*), Oswaldo França Júnior, Clarice Lispector (six titres en collaboration avec Térésa Thiériot), João Guimarães Rosa (*Toutameia*). Et d'une douzaine de pièces de théâtre.

BERNARD TISSIER

Diplômé de troisième cycle de l'Institut d'études du développement économique et social (Paris-I). Pendant près de vingt-cinq ans, a exercé à l'INSEE des fonctions de coopération technique avec les pays d'Afrique et d'Amérique latine. Depuis 1990, se partage entre traduction technique et littéraire. De Julien Gracq, a traduit en collaboration avec Simon Morales : choix de textes sur Stendhal (*Lettrines 2* et *En lisant, en écrivant*), *Les Eaux Etroites*, *La Forme d'une ville*, *Un beau ténébreux* (en cours).

PASCAL VERNUS

Agrégé de lettres classiques. Docteur d'Etat. Ancien membre scientifique de l'Institut français d'archéologie orientale. Directeur d'études à l'Ecole pratique des hautes études (IV^e section), détenteur de la chaire d'égyptien. Membre de la mission archéologique espagnole d'Héracléopolis. A enseigné dans les universités de Yale et de Lisbonne. A écrit une centaine de contributions sur l'Égypte pharaonique, parmi lesquelles les livres suivants, accessibles aux non-spécialistes : *Au temps des pharaons* (Hachette, 1978, réédition 1994), *Les Pharaons* (éditions MA, 1988 en collaboration avec J. Yoyotte), *Affaires et scandales sous les Ramsès* (Pygmalion, 1993), *Chants d'amour de l'Égypte antique* (Imprimerie nationale, 1992).

GIUSEPPE VITIELLO

Giuseppe Vitiello, trente-neuf ans, vient d'être nommé chargé de mission pour le livre, la lecture et la traduction à la Direction de l'enseignement, de la culture et du sport au Conseil de l'Europe, poste où il remplace Jean Gattégno. Titulaire d'une maîtrise de littérature française et d'une maîtrise de littérature provençale, il a passé un DEA en histoire des traductions au XIX^e siècle à l'École des hautes études en sciences sociales sous la direction de Roger Chartier. Il a notamment été conservateur à la bibliothèque nationale de Florence, puis chargé des relations internationales à la Direction des bibliothèques du ministère de la culture (Rome) et expert à la commission européenne (DG XIII). Il est l'auteur de différents ouvrages d'histoire des traductions et du livre, ainsi que de bibliéconomie comparée.

JUSUF VRIONI

Né à Corfou en 1916. Après des études primaires et secondaires à Paris (lycée Jeanson), sort d'HEC en 1938. Licencié en droit la même année, DES d'économie politique en 1939. Ayant quitté Paris pour les vacances, immobilisé en 1939 par la guerre en Albanie, poursuit ensuite des études à Rome. Doctorats en droit et en sciences politiques en 1940-1942. Rentré en Albanie en 1943, condamné en 1947 à quinze ans de travaux forcés comme ennemi du pouvoir et prétendu agent de l'étranger, notamment de la France. Libéré après plus de douze ans de détention, se recycle, quelques années après, dans la traduction, unique secteur d'activité possible dans les conditions de l'époque. Traduit principalement des textes politiques et de sciences humaines, ainsi que des textes littéraires. Entreprend de son propre chef la traduction du *Général de l'armée morte* de Kadaré puis traduit successivement la quasi-totalité de l'œuvre de ce dernier : en particulier *Les Tambours de la pluie*, *Chronique de la ville de pierre*, *Le Grand Hiver*, *Avril brisé*, *Le Concert*, *La Pyramide*. Traduit également des œuvres d'autres auteurs albanais, entre autres Miseni, Dh. Paske, D. Agolli.

KARIN WACKERS

Traductrice de théâtre et dramaturge. A traduit de l'italien *Une vie pour le théâtre – conversations avec Giorgio Strebler* par Ugo Ronfani (éd. Belfond), le théâtre de Dino Buzzati (éd. Actes Sud-Papiers), ainsi que des pièces de Corrado Alvaro, d'Alberto Savinio, de Natalia Ginzburg, de Giuseppe Manfridi, de Luca De Bei et un livret d'opéra de Lorenzo Da Ponte. Actuellement directrice de la Maison Antoine-Vitez, Centre international de la traduction théâtrale, à Montpellier.

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 1995
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
A MAYENNE
SUR PAPIER DES
PAPETERIES DE JEAND'HEURS
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS
ACTES SUD
LE MÉJAN
PLACE NINA-BERBEROVA
13200 ARLES

D P T L GAL

1^{re} EDITION : NOVEMBRE 1995

N^o impr. :

(Imprimé en France)