

TREIZIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1996)

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par Yves Bonnefoy, Claude Esteban,
Marie-Claire Pasquier, Bernard Hoëpffner,
Albert Bensoussan,
les participants aux tables rondes
et les animateurs des ateliers,
et sa révision effectuée par Claude Ernout,
Jean Guiloineau et Michel Volkovitch.

© ACTES SUD, 1997
ISBN 2-7427-1477-4

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

TREIZIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 1996)

LA COMMUNAUTÉ DES TRADUCTEURS

conférence inaugurale

par Yves Bonnefoy

LES TRADUCTEURS D'YVES BONNEFOY

FRANÇOIS-VICTOR HUGO, TRADUCTEUR DE SHAKESPEARE

par Marie-Claire Pasquier

LA TRADUCTION DU ROMAN IRLANDAIS CONTEMPORAIN

EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ÉCRITURE

avec la participation de :

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

MARC AMFREVILLE

BATIA BAUM

ALBERT BENSOUSSAN

YVES BONNEFOY

SERGE CHAUVIN

ANNE COLIN DU TERRAIL

ELSA CROSS

PHILIPPE DI MEO

FLORENCE DUPONT

MICHAEL EDWARDS

CLAUDE ESTEBAN

ISABELLE FAMCHON

BERTRAND FILLAUDEAU

ANNE GIBSON

CESARE GREPPI

MARC GRINBERG

JEAN GUILOINEAU

BERNARD HCEPFFNER

FRIEDHELM KEMP

RÉMY LAMBRECHTS

KIM LEFÈVRE

FRANÇOIS MASPERO

IRINA MAVRODIN

ISABEL MEYRELLES

JAN H. MYSJKIN

JOHN T. NAUGHTON

MARIE-CLAIRE PASQUIER

CLAUDE PORCELL

ANTHONY RUDOLF

GEORGES-MICHEL SAROTTE

SIGERU SIMIZU

AHMET SOYSAL

JACQUES THIÉRIOT

MICHEL VOLKOVITCH

ADAM WODNICKI

FRANÇOISE WUILMART



ACTES SUD

Sous le haut parrainage de
M. le président de la République

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS

Jean Guiloineau (président)
Claude Ernoult (vice-président)
Marie-Claire Pasquier (vice-présidente)
Aline Schulman (secrétaire générale)
Françoise du Sorbier (secrétaire générale adjointe)
Hélène Henry (trésorière)

Jacqueline Carnaud, André Gabastou,
Jacqueline Lahana, Rémy Lambrechts,
Gabrielle Merchez, Erika Tophoven,
Michel Volkovitch

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

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
La Commission des Communautés européennes
le ministère de la Culture et de la Francophonie
(direction du Livre et de la Lecture)
le ministère des Affaires étrangères
(sous-direction du Livre)
le ministère de la Coopération
le conseil régional
Provence-Alpes-Côte d'Azur
la direction régionale des Affaires culturelles
le conseil général
des Bouches-du-Rhône
le service culturel de l'ambassade
de la république fédérale d'Allemagne
les éditions
Actes Sud, Gallimard
la fondation Rhône-Poulenc Rorer
l'Association des traducteurs littéraires
de France
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles
l'Institut culturel italien de Marseille
The British Council
l'ambassade de France en Belgique
délégation culturelle pour la Flandre
Julia Tardy-Marcus
donatrice du prix Nelly-Sachs
la Société des gens de lettres

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE

Samedi 9 novembre

OUVERTURE DES ASSISES	
Allocutions de Michel Vauzelle et Jean Guiloineau.....	11
LA COMMUNAUTÉ DES TRADUCTEURS	
Conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy.....	25
LES TRADUCTEURS D'YVES BONNEFOY	
Table ronde animée par Claude Esteban, avec Elsa Cross (Mexique), Michael Edwards (Grande-Bretagne), Cesare Greppi (Italie), Friedhelm Kemp (Allemagne), Jan Mysj- kin (Belgique), Sigeru Simizu (Japon), Ahmet Soysal (Turquie).....	39

DEUXIÈME JOURNÉE

Dimanche 10 novembre

ATELIERS DE LANGUES

<i>Allemand</i> , par Françoise Wuilmart.....	71
<i>Anglais</i> (Irlande), par Isabelle Famchon.....	76
<i>Brésilien</i> , par Jacques Thiériot.....	80
<i>Poèmes d'Yves Bonnefoy</i> , par Marc Grinberg (Russie) et Adam Wodnicki (Pologne).....	82
ATELIER D'ÉCRITURE	
par Jean Guiloineau.....	87

FRANÇOIS-VICTOR HUGO TRADUCTEUR DE SHAKESPEARE Conférence par Marie-Claire Pasquier	93
--	----

LA TRADUCTION DU ROMAN IRLANDAIS CONTEMPORAIN Table ronde animée par Bernard Hœpffner, avec Michèle Albaret-Maatsch, Marc Amfreville, Anna Gibson, Georges- Michel Sarotte	113
---	-----

PROCLAMATION DU PRIX NELLY-SACHS, DES PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY (SGDL), DU PRIX GULBENKIAN DE TRADUCTION (POÉSIE PORTU- GAISE), DU PRIX AMÉDÉE-PICHOT DE LA VILLE D'ARLES, DES PRIX DU CONCOURS ATLAS JUNIOR	151
---	-----

TROISIÈME JOURNÉE
Lundi 11 novembre

EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE Table ronde ATLF animée par Albert Bensoussan, avec Serge Chauvin, Anne Colin du Terrail, Bertrand Fillau- deau, Rémy Lambrechts, Kim Lefèvre	169
--	-----

ATELIERS DE LANGUES

<i>Italien</i> , par Philippe Di Meo	209
<i>Latin</i> , par Florence Dupont	212
<i>Roumain</i> , par Irina Mavrodin	214
<i>Poèmes d'Yves Bonnefoy</i> , par John T. Naughton (USA) et Anthony Rudolf (G.-B.).....	215
<i>Poésie grecque</i> , par Michel Volkovitch, lauréat du prix Nelly-Sachs 1996.....	218
BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS	221
ANNEXE : sommaires des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 1996.....	231

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

*Allocutions de Michel Vauzelle, maire d'Arles,
et de Jean Guiloineau*

Mesdames, messieurs,

Je suis très heureux, en tant que maire d'Arles, de vous accueillir dans cette salle d'honneur de l'hôtel de ville, et de vous souhaiter la bienvenue dans notre ville.

La politique est souvent cruelle pour mille raisons, mais aussi pour celle de faire parler un honnête maire d'Arles dans le même temps que des personnes qui sont des maîtres du verbe, comme Jean Guiloineau et Yves Bonnefoy.

Mais il vaut mieux qu'on ait eu l'amabilité de me faire parler avant qu'après eux, ce qui aurait été trop cruel.

Je voulais en tout cas vous redire cette année, en tant que maire et au nom de la municipalité – qui est ici bien représentée, outre le maire, si je peux me permettre, par les adjoints, les conseillers régionaux, M. Schiavetti, les adjoints à la culture et à l'économie et d'autres élus dans cette salle –, pour vous dire combien nous nous réjouissons, au nom de la ville d'Arles, de pouvoir, pour la treizième fois, je crois, vous accueillir ici, hautes personnalités du monde littéraire et d'autres disciplines également, confirmant ainsi que vous acceptez de voir cette ville d'Arles continuer à jouer un rôle éminent, grâce à ce rassemblement chaque année des traducteurs littéraires.

C'est en effet un honneur. C'est aussi un bonheur pour nous de voir confirmer, dans ce domaine, le rôle de capitale pour Arles, auquel naturellement, en tant qu'Arlésiens, nous sommes très attachés. Mais c'est aussi un bonheur de vivre avec vous ces instants, chaque année, ces trois jours, bonheur qui, pour moi, a commencé depuis quelques heures, puisque j'ai eu le plaisir de pouvoir déjà m'entretenir tout à l'heure avec Yves Bonnefoy, que je connaissais naturellement pour l'avoir lu, mais que je n'avais pas eu le plaisir de rencontrer, pas plus que je n'avais eu la possibilité de parler avec lui.

Honneur et bonheur, donc, particuliers cette année – donc ces mots, dont je voulais souligner l’existence dans nos cœurs –, de nous rassembler autour d’Yves Bonnefoy qui est le traducteur entre les traducteurs, puisque la poésie est traduction. Je ne m’attarderai pas sur ce difficile sujet qui me dépasse mais que je ressens profondément, dans la mesure où – comme vous, je l’imagine – je considère, sans être très original sur ce point, que la poésie est essentielle et vitale, que sans poésie, il n’y aurait pas de culture, bien sûr, il n’y aurait pas de société, et je crois qu’il n’y aurait pas tout simplement de vie.

Hommage à Yves Bonnefoy, hommage à Jean Guiloineau – répété – président d’ATLAS, et avec lequel je me réjouis de collaborer – du moins depuis que je suis maire d’Arles – pour que, en effet, ces journées se déroulent avec ce très haut niveau que grâce à lui nous avons atteint, et dont nous nous réjouissons pour notre ville.

Hommage également répété, s’il me le permet, à Jacques Thiériot, Arlésien éminent, directeur du Collège des traducteurs, et en effet, sans lequel nous ne serions pas là dans les conditions où nous nous trouvons, le collège manifestant de manière éclatante la pérennité de la démarche arlésienne ou de la démarche des traducteurs envers notre ville.

Traduire d’une langue à une autre, je m’étais permis d’en dire quelques mots l’année dernière. Et tout à l’heure, nous avions de la difficulté, au moment du déjeuner, à traduire le mot *papeton* – un papeton d’aubergines – qui, pour le moment, semble ne pas avoir d’équivalent, ni en portugais, ni en grec, ni en albanais, ni même en anglais.

Et je me souvenais d’une époque où j’étais porte-parole du président de la République, et où – lors d’un sommet particulièrement éprouvant, un sommet européen où les travaux étaient extrêmement difficiles et où la nuit paraissait bien longue – j’avais dû rencontrer les journalistes qui étaient essentiellement de langue anglaise. Et ne sachant plus, non pas à quel saint me vouer, mais en tout cas quels mots trouver pour expliquer la situation dans laquelle était le sommet, j’avais dit (et c’est le provençal qui ressortait) : “Le sommet est *empégué*.”

J’ai vu alors les journalistes anglais, américains et japonais, se précipiter vers des conseillers d’ambassade et vers des dictionnaires, en cherchant le mot *empégué* pour voir quelle pouvait bien être la traduction de ce qu’était la situation du sommet. C’était à Athènes il y a quelques années. Cela aurait pu être ailleurs, mais pour moi, le souvenir est resté précis.

Mais ces journées ne *s’empègueront* pas, parce que (je l’ai su en lisant le programme et en sachant qui sont les responsables de ces journées) nous n’avons pas les risques à courir du sommet européen d’Athènes.

Traduire en poésie – et je pense qu'Yves Bonnefoy est là pour l'exprimer, il incarne lui-même ce que peut être cette traduction-là –, c'est ce qu'il y a sans doute de plus élevé dans la pensée et le sentiment. Traduire en mots ce qui est inexprimable, ce qui est le divin, c'est créer, on retrouve bien l'étymologie du mot "poésie".

Il y a tout de même un sujet, pendant que je profite de mon temps de parole, que je voudrais soumettre à ceux d'entre vous qui sont préoccupés de ces choses ; et je retombe un peu davantage dans mon domaine de compétence. C'est vous exprimer le souci des hommes et des femmes qui ont des responsabilités politiques.

Je ne vais pas vous raconter nos misères, mais je voudrais vous dire tout de même que nous avons nous-mêmes à affronter (et je le crains demain davantage encore qu'aujourd'hui ou qu'hier) un problème de traduction, non pas d'une langue dans une autre, mais à l'intérieur même de notre propre langue.

Et notamment deux problèmes sur lesquels j'invite à réfléchir ceux d'entre vous qui sont démocrates et républicains (et j'imagine que c'est le cas de tous).

Nous avons la difficulté de nous adresser à des personnes qui ont la même langue que nous, et qui, cependant, ne nous comprennent plus. Non pas qu'on ne puisse pas faire un effort de traduction pour trouver un cheminement vers une jeunesse qui, peut-être moins favorisée que d'autres par la culture ou par la fortune, doit voir le monde politique en effet s'adapter et trouver les voies et cheminements dans le vocabulaire nouveau que l'on parle dans certains quartiers, pour essayer de garder ce contact avec cette jeunesse, mais qu'on constate une absence de communauté quant aux valeurs, quant aux références culturelles, qui fait que, même si on fait l'effort de parler "verlan" ou un langage plus populaire, peut-être risquait-on tout de même d'avoir cette difficulté de communication.

Et je pense que les traducteurs éminents et distingués que vous êtes peuvent peut-être, par leur cheminement personnel, par leur expérience personnelle, nous permettre de voir, par de sages conseils, comment éviter cette "ghettoïsation" de secteurs entiers de la population, celle qui porte l'avenir de notre pays ou de nos pays sur ses épaules, avec laquelle il faut absolument retrouver les moyens de traduire une langue qui apparaît malheureusement trop souvent comme une langue de bois.

Et à propos de langue de bois, je voudrais dire (et ce sera la fin de mon propos) qu'il y a un autre problème de traduction qui ne s'adresse pas simplement à la jeunesse de nos banlieues ou de nos grands quartiers populaires, mais qui est celui des termes du combat politique.

Comment, en effet – question que je vous pose, je n’ai pas de réponse –, dans le débat politique qui sera celui que nous connaissons dans ce pays – et peut-être dans d’autres, face aux montées de l’intégrisme ou des tendances totalitaires –, comment trouver des termes d’un débat (sans traduction) pour le public qui écouterait ces débats, entre ceux qui utiliseraient les armes du slogan rapide, de la vulgarité, de la grossièreté, dès lors que voulant rester fidèles à des valeurs démocratiques et républicaines, nous n’accepterions pas de combattre avec ces armes-là ?

Et comment faire alors pour que la démocratie soit sauvée, à l’époque où ceux qui ne savent pas résumer une pensée politique, un programme politique dans un slogan réducteur, risquent d’être sanctionnés ? Je veux dire que les téléspectateurs citoyens risqueraient de “zapper” pour passer sur une chaîne plus intéressante, plus attrayante, plus facile.

Il y a donc là un problème que je pose aux traducteurs, parce qu’il s’agit de traduire une pensée qui se veut au service des valeurs démocratiques et républicaines, et ce problème de traduction, d’expression, est grave. Et il sera encore plus grave, me semble-t-il, dans les années qui viennent.

Je me suis permis de vous proposer cette réflexion, et peut-être, dans le cours des heures ou des journées qui viennent, aurons-nous, lors d’une rencontre ici ou là, l’occasion de parler de ces choses qui nous intéressent tous.

Je terminerai sur une note plus gaie. Je voudrais simplement, avec le sourire, et avec beaucoup de chaleur, vous remercier pour la gentillesse avec laquelle vous voulez bien vous rassembler à Arles cette année encore.

Vous nous apportez en effet, dans cette forêt un peu sombre que je viens de décrire – et qui est le paysage politique du moment, avec les inquiétudes qui montent, non pas pour les élus et les responsables politiques, mais pour l’ensemble de la société qui est, en effet, inquiète –, avec ce dont vous allez débattre pendant trois jours, avec ce que va exprimer Yves Bonnefoy dans quelques instants, vous nous apportez, dans cette forêt sombre des inquiétudes présentes, une clairière et une lumière dont je tiens à vous remercier.

Merci beaucoup.

Applaudissements.

Avant de vous donner la parole, monsieur le président, je voudrais exécuter une décision du conseil municipal, que j’ai l’honneur de présider, en décernant à M. Yussuf Vrioni le diplôme de citoyen d’honneur de la ville d’Arles.

M. Vrioni, qui est présent parmi nous, et à qui je vais remettre la médaille de la ville et le diplôme de citoyen d'honneur de la ville d'Arles, est albanais. Il est traducteur de toute l'œuvre d'Ismaïl Kadaré. C'est un homme d'une qualité humaine exceptionnelle. Il a souffert dans sa chair à cause du régime qui était à la tête de son pays pendant de trop longues années. Il est arlésien d'honneur, parce qu'il est venu plusieurs fois à Arles, qu'il connaît bien notre ville.

Il a été distingué, au-delà de la ville d'Arles, par de nombreuses récompenses, et notamment, il y a deux ans, par le prix Halpérine-Kaminsky de la Société des gens de lettres.

Donc, je vous demande d'applaudir Yussuf Vrioni très fort, tandis que je vais maintenant lui demander de s'approcher pour lui remettre la médaille de la ville et son diplôme de citoyen d'honneur de la ville d'Arles.

Applaudissements.

YUSSUF VRIONI

Vous pouvez imaginer à quel point je suis touché de cette marque d'estime. Tout d'abord, un Albanais citoyen d'honneur d'Arles, franchement ce n'est pas très courant. Je voudrais rappeler brièvement le cheminement qui m'y a conduit.

Ma première visite à Arles, où je suis revenu à trois reprises à l'occasion des Assises annuelles, date d'un séjour que j'y ai fait, il y a cinq ans, à titre de traducteur au collègue qui dirige M. Thiériot. Ce premier contact m'a laissé à beaucoup d'égards une impression ineffaçable. D'abord j'ai été frappé par la beauté de la ville, la gentillesse de ses habitants, sa convivialité, et aussi, après plusieurs décennies d'une chape matérielle et spirituelle inimaginable, par les relations rendues possibles avec des gens de multiples courants de pensée, écrivains, traducteurs, français, allemands de l'Est et de l'Ouest, suédois, norvégiens, italiens, etc. Intellectuellement, mais aussi affectivement, ce fut une secousse qui m'a aidé à renouer le contact avec un univers que, malgré toutes les chaînes qui m'avaient lié, je n'avais cessé de cultiver en moi.

M. Thiériot et son équipe m'ont reçu avec une extrême gentillesse. Jacques a même eu celle d'inviter mon épouse à me rejoindre. Nous avons connu la ville, ses habitants, la chaleur de leur accueil.

Entre Arles et moi s'est ainsi établi un lien sentimental, et ce lien, M. le maire, en vertu des pouvoirs qui lui sont conférés, vient en quelque sorte, de le sanctionner. A travers cet acte de générosité et de compréhension, auquel je suis très sensible,

cette attache sentimentale s'est donc fortifiée pour se muer en une sorte d'appartenance.

Je ne m'étendrai pas outre mesure. J'aurais tellement de choses à dire sur les émotions qui me lient à votre ville, sur l'attraction qu'elle exerce sur moi. Néanmoins je ne voudrais pas terminer ces mots de remerciements sans exprimer aussi ma gratitude, en comptant bien qu'ils partagent ma joie, à tous mes amis d'ATLAS et de l'ATLF, qui m'ont reçu et me reçoivent toujours comme un des leurs, ainsi qu'à ceux de la Société des gens de lettres et du Centre national du Livre, souvent les mêmes, qui m'ont gratifié de leur bienveillance et de leurs encouragements.

Monsieur le maire, mesdames, messieurs, mes chers confrères, en vous renouvelant l'expression de ma profonde émotion et aussi, je ne vous le cache pas, de ma fierté, je vous dis merci.

Applaudissements.

Michel Vauzelle, maire d'Arles, remet à Yussuf Vrioni le diplôme et la médaille de la ville d'Arles.

MICHEL VAUZELLE

Nous avons beaucoup d'Arlésiens d'origines italienne, espagnole, grecque. Il était juste que nous ayons des Arlésiens d'origine albanaise. Le cheminement est logique, et nous en sommes très fiers.

La parole est à Jean Guiloineau.

JEAN GUILOINEAU

Monsieur le maire, mesdames, messieurs, chers collègues et chers amis.

Avant toute chose, j'aimerais, en mon nom personnel et au nom d'ATLAS – c'est-à-dire au nom vraiment de tous les traducteurs de notre association –, rendre hommage à la mémoire de François Xavier Jaujard, qui nous a quittés au début de cette année.

En tant qu'administrateur de l'ATLF, il avait appartenu à la première équipe qui, autour de Laure Bataillon, s'était lancée dans l'aventure des Assises, il y a plus de treize ans, et il était resté membre du conseil d'administration d'ATLAS jusqu'à ces dernières années, jusqu'à ce que la maladie l'oblige à restreindre ses activités.

C'est lui en particulier qui a créé le sigle "ATLAS" – Assises de la traduction littéraire en Arles. C'est lui qui, pendant des années, a assuré la tâche ingrate d'établir le texte des *Actes*, coédités par ATLAS et Actes Sud.

François Xavier Jaujard était d'abord un traducteur passionné et exigeant, qui supportait mal que, par paresse, par prétention, ou par ignorance, on maintienne la traduction littéraire dans un rang subalterne, pour ne pas dire dans le mépris.

C'est ce qui explique son engagement dans nos associations. En tant que traducteur, il a voulu mettre ses hautes compétences et sa force de conviction dans ce combat que nous menons pour la reconnaissance d'une activité littéraire essentielle, et pour celle d'un statut professionnel fondé d'abord sur le respect de notre travail. En ce sens, je pense que tous les traducteurs lui sont redevables.

Dans un hommage sous forme de lettre posthume, publié par *TransLittérature* (qui est la revue d'ATLAS et de l'ATLF), Claire Malroux écrit, en s'adressant directement à François Xavier Jaujard :

"Vous aviez des ennemis dans la vie : le temps était l'un deux, que vous n'avez jamais pu persuader d'aller à votre rythme ; la bêtise, un autre, et d'une façon générale, en poète nourri de poètes, vous étiez contre tout ce qui souillait et entravait la beauté, votre idée de la beauté."

François Xavier Jaujard, traducteur et poète, avait accordé ses passions, d'une part, en créant sa propre maison d'édition, Granit, dans laquelle il publiait des traductions de poètes, et, d'autre part, en jouant un rôle très actif dans le jury du prix Nelly-Sachs, dont il était le secrétaire général.

Ce sont là, et nous le savons tous, quelques mots bien insuffisants pour évoquer un homme qui mérite qu'on se souvienne de lui. Paul Nizan écrivait : "C'est ainsi qu'une vie s'évapore, c'est ainsi qu'un homme quitte ses compagnons."

Je vous propose que ces treizièmes Assises de la traduction littéraire en Arles lui soient dédiées.

J'évoquais à l'instant la poésie. Vous le savez, on vient d'en parler, une part importante de ces Assises est consacrée à la traduction de la poésie, et nous sommes heureux et fiers d'accueillir ici Yves Bonnefoy et onze de ses traducteurs, venus – et, pour une fois, je vous assure, ce n'est pas une formule – du monde entier.

Pendant trois jours, nous allons donc évoquer, sous diverses formes, les problèmes posés par la traduction de la poésie.

Mais, qu'on ne s'y trompe pas, ces problèmes-là concernent bien évidemment tous les traducteurs. L'exigence de l'écriture poétique, sa nature même, et l'utilisation particulière du langage qu'elle implique, font que la réflexion sur la traduction de la poésie est valable pour toutes les traductions que nous aurons à faire.

Nous traduisons évidemment (je dis "évidemment", mais j'ai presque envie de dire "malheureusement") beaucoup plus d'œuvres romanesques que d'œuvres poétiques ; mais il n'y a pas, à mon sens, de différence de nature entre ces deux types de traductions. Tout cela forme la spécificité de ce que nous appelons "la traduction littéraire", et dont nos associations affirment le caractère propre.

Aussi, je pense qu'entre la traduction de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, le travail de traducteur de François-Victor Hugo, et la traduction du roman irlandais contemporain, il y a une cohérence et une unité, que viennent renforcer et prolonger de façon concrète et pratique les ateliers.

Enfin, je me félicite que la table ronde organisée par l'ATLF soit consacrée cette année au français des traducteurs, tant il est vrai qu'une grande partie du travail du traducteur, pour ne pas dire la partie essentielle (en tout cas, du traducteur français) consiste à écrire en français.

L'an dernier, j'avais annoncé que le collège d'Arles avait reçu en legs la bibliothèque Victor-Smirnoff. Aujourd'hui, j'ai le plaisir de vous dire que les travaux d'agrandissement de la bibliothèque du collège sont achevés grâce, d'une part, à une subvention d'équipement de l'Etat, et d'autre part, à une subvention du conseil général des Bouches-du-Rhône. Les six mille volumes de la bibliothèque Smirnoff sont maintenant installés sur les rayonnages. Bernard Bonnefon, le bibliothécaire du collège, a entrepris le catalogage et l'informatisation du fonds qui, dans sa totalité, compte maintenant plus de quinze mille ouvrages.

A cette occasion j'évoquerai la personnalité de Victor Smirnoff.

Né à Saint-Petersbourg en 1919, il quitte son pays presque aussitôt avec sa mère, pour la Lituanie et Berlin, où ils arrivent en 1921. C'est là que Victor Smirnoff (qui est de langue maternelle russe) va faire ses études primaires en langue allemande.

Puis, en 1929, à cause de la montée du fascisme en Allemagne, sa mère et lui viennent à Paris. Victor fait ses études secondaires – en français – au lycée Janson-de-Sailly, où, si j'en crois la chronologie, il a dû croiser Yussuf Vrioni, qui était alors, lui aussi, élève du lycée Janson-de-Sailly.

C'était une époque où la France était vraiment une terre d'asile. Vous comprendrez donc, cher Yussuf Vrioni, à quel point

nous sommes heureux de savoir qu'aujourd'hui vous êtes citoyen d'Arles. Cela prouve que l'esprit de ce droit d'asile existe encore.

Après le lycée, Victor Smirnoff fait des études de médecine qu'il termine en 1945, et il se dirige alors vers la pédiatrie et la pédopsychiatrie. Une bourse de la fondation Rockefeller lui permet de passer deux ans aux Etats-Unis (où il va faire des études en anglais).

Quelques années après son retour, il entame une analyse avec Jacques Lacan, et il deviendra un des grands spécialistes français de la psychiatrie infantile. Quand je dis "français", c'est parce que c'est sa terre d'exercice, mais il devient, bien sûr, un spécialiste international. Il est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages, dont une *Psychanalyse de l'enfant*, rééditée en 1994, et qui fait autorité.

Sa bibliothèque comprend évidemment un fonds très riche de psychanalyse. Mais c'est aussi et surtout la bibliothèque d'un "honnête homme" du xx^e siècle, un membre de cette "intelligentsia", au sens premier du terme – c'est-à-dire russe, puisque c'est un mot russe –, mais aussi au sens international.

On y trouve en différentes langues tous les grands auteurs russes, allemands, français, anglais, américains, etc., dans des éditions qui datent de l'époque de la sortie des livres où Victor Smirnoff les a achetés, ou alors dans des collections prestigieuses. Il y a, par exemple, cent vingt volumes de la Pléiade.

A travers cette bibliothèque, se dessine le portrait de l'homme qui l'a réunie et l'a lue. Je peux dire que tous ceux qui ont regardé de près la bibliothèque ressentent quelque chose de très émouvant. Vladimir Granoff a écrit de lui : "Il laisse ce qui, aux yeux de plus d'un, est – surtout de nos jours – rare et précieux, c'est-à-dire un témoignage."

C'est ce témoignage – et aussi un outil de travail exceptionnel – qui est maintenant à la disposition des résidents du collège d'Arles. Je remercie à nouveau Marie-Claude Fusco d'avoir choisi ATLAS comme destinataire de cette bibliothèque.

Autre nouvelle d'importance qui, je suis heureux de le dire, confirme le développement de nos activités : dans le cadre d'une aide pour l'organisation de rencontres européennes de traducteurs littéraires, les Communautés européennes viennent d'accorder à l'association ATLAS une subvention annuelle importante, puisqu'elle correspond à près de vingt pour cent de notre budget actuel d'organisation des Assises.

Cela signifie concrètement qu'à partir de maintenant nous allons pouvoir enrichir et renforcer nos activités, pour mieux répondre aux besoins et aux souhaits des traducteurs littéraires, et pour toujours faire reconnaître la spécificité de notre travail dont je parlais tout à l'heure.

Je tiens bien sûr, au nom d'ATLAS, à remercier la Commission qui nous a attribué cette subvention.

Enfin, pour terminer ce chapitre des nouvelles, je voudrais excuser Eric Desgarets, qui dirige le centre régional des lettres d'Aquitaine, et qui, étant souffrant, n'a pas pu venir.

Le centre régional des lettres d'Aquitaine, qui a en charge l'ancienne maison familiale de François Mauriac, située à Malagar, près de Bordeaux, a proposé à ATLAS de collaborer pour animer cette maison, qui va devenir une résidence pour écrivains et traducteurs.

Il ne s'agit pas du tout de faire un second collège de traduction. Le nombre de résidents mais également la fonction même de cette résidence seront différents. Il s'agit d'accueillir sur un pied d'égalité des écrivains et des traducteurs travaillant sur des thèmes ou des auteurs communs.

Personnellement, je me réjouis de ce type de collaboration, et j'espère que nous pourrons renouveler cette initiative dans d'autres résidences de France, surtout à un moment où ces résidences ont tendance à se multiplier, et où le ministère de la Culture a entrepris une réflexion sur les maisons d'écrivains.

Je souhaite que, partout où seront créées des résidences, elles soient ouvertes aux écrivains et aux traducteurs.

J'ajouterai, en ce qui concerne la maison Mauriac de Malagar, que la collaboration ATLAS-CRL fait suite à une collaboration plus ancienne. En effet, il y a quelques années, Gabrielle Merchez, qui est membre du conseil d'administration d'ATLAS, avait organisé le concours ATLAS junior dans les lycées de la région.

Et puisque je parle de résidences, j'en profite (pour conclure ce chapitre) pour signaler l'ouverture de trois nouveaux collèges de traducteurs en Europe :

– dans l'île de Rhodes, un collège qui est lié au Centre baltique de Visby, dans l'île de Gotland, en Suède (donc, deux îles à l'opposé de l'Europe) ;

– ensuite, en Irlande ;

– enfin, en Slovaquie. Le collège de Slovaquie est le premier à ouvrir dans un ancien pays de l'Est. Comme vous le devinez, c'est un événement d'une grande portée symbolique.

J'aimerais dire un dernier mot sur les prix de traduction qui sont proclamés au cours des Assises. Vous l'avez remarqué, leur nombre, cette année, a augmenté. Traditionnellement, étaient proclamés deux prix qui nous sont très chers : tout d'abord, le prix Nelly-Sachs (et je suis heureux de saluer Mme Julia Tardy-Marcus qui en est la donatrice) ainsi que Mme Anne Wade Minkowski, qui l'attribuera demain.

La Société des gens de lettres proclame également les prix Halpérine-Kaminsky (prix Consécration et prix Découverte)

au cours des Assises. Ils seront remis cette année par le nouveau président de la SGDL, François Coupry, que je salue également, et par Françoise Cartano, qui nous rejoindra demain.

Et cette année, pour la première fois, sera attribué le prix de traduction de poésie portugaise, créé par la fondation Calouste-Gulbenkian. Je remercie M. José Blanco et Mme Belchior, responsables de la fondation Gulbenkian, ainsi que M. Prado Coelho, conseiller culturel à l'ambassade du Portugal – tous trois présents – d'avoir choisi les Assises pour cette proclamation.

Enfin, pour la première fois également, sera décerné le prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles, et je remercie bien entendu la municipalité d'avoir eu cette initiative. Et j'ajouterai que la traduction (et surtout les traducteurs) et la ville d'Arles sont si étroitement liées, qu'on a l'impression que ce prix de traduction de la ville d'Arles existait depuis déjà longtemps.

Beaucoup de prix, donc – certains trouveront peut-être que cela fait trop –, mais s'il vous plaît, ne vous y trompez pas. Les traducteurs ne se sont pas lancés dans une recherche frénétique d'honneurs ou de congratulations. Mais il faut savoir que les prix signifient au moins deux choses :

- tout d'abord, ils participent à cette exigence de reconnaissance de notre profession par la reconnaissance du travail d'un certain nombre d'entre nous ;

- ensuite, ils sont dotés ; et la somme que touchent les lauréats peut être considérée comme une forme d'aide ou de bourse, particulière il est vrai, mais bien réelle.

Vu les conditions de rétribution des traducteurs, je vous assure que cette somme est toujours la bienvenue. Et puis, c'est l'occasion de faire une petite fête aux traducteurs, et cela ne leur arrive pas souvent.

Pour conclure, je tiens à remercier les personnes et les institutions sans lesquelles ces Assises n'existeraient pas.

Au premier rang, bien sûr, la ville d'Arles et son maire, Michel Vauzelle. Je le remercie d'ailleurs des compliments qu'il a bien voulu m'adresser, mais je tiens à y associer l'ensemble du conseil d'administration de l'association ATLAS qui, tout au long de l'année, cherche, discute, dispute, pour établir le programme qui nous semble le mieux convenir à la fois à notre mission, à ce qu'attendent les traducteurs, et à ce dont les traducteurs ont besoin.

Parfois, à propos de la ville d'Arles – où je viens d'ailleurs de plus en plus souvent –, je me dis qu'il y a peu de villes en France où les traducteurs auraient été accueillis avec autant de chaleur et d'attention ; et cela, depuis treize ans.

Et je n'oublie pas le personnel municipal, les services techniques, le service "communication", qui sont très sollicités pour la préparation des Assises, ainsi que l'office du tourisme.

Je tiens, bien sûr, à remercier la direction du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture, ainsi que le Centre national du Livre. Je salue en particulier, avec un très grand plaisir, Geneviève Charpentier, Marie-Josèphe Delteil et Catherine Pradille, du CNL, qui sont parmi nous, et qui seront rejointes, demain, par plusieurs de leurs collègues.

Je remercie également le conseil général des Bouches-du-Rhône et le conseil régional de la région PACA, le ministère des Affaires étrangères et la direction régionale des Affaires culturelles.

Je salue Jean-Jacques Boin, qui est le conseiller du Livre de la DRAC, et qui est parmi nous, comme chaque année. Je remercie les éditeurs qui nous soutiennent, en particulier les éditions Gallimard – qui sont d’une très grande fidélité dans leur soutien – et bien sûr (cela va sans dire, mais, comme on dit, cela va mieux en le disant), Actes Sud et Hubert Nyssen, que je salue amicalement.

Je remercie l’Institut culturel italien de Marseille, le British Council, la délégation culturelle pour la Flandre à l’ambassade de France en Belgique, et son responsable Georges Lory, ainsi que le service culturel de l’ambassade d’Allemagne.

Je remercie enfin la fondation Rhône-Poulenc Rorer.

Vous voyez à quel point un certain nombre d’institutions nationales et internationales s’intéressent aux Assises.

Je remercie également pour leur compétence, leur dévouement et leur amitié – après M. le maire – Jacques Thiériot, directeur du collège d’Arles, son assistante Christine Janssens et Bernard Bonnefon, le bibliothécaire.

Je remercie aussi, bien sûr, Claude Brunet-Moret qui assure tout le travail à Paris, que tout le monde connaît (surtout les intervenants) et apprécie. C’est une des grandes chances et des grandes forces d’ATLAS que d’avoir des collaborateurs de cette qualité.

Je remercie aussi tous nos amis étrangers (et ils m’excuseront, parce que je ne vais certainement pas les citer tous) qui sont présents ici, qui viennent d’Angleterre, d’Irlande, de Slovaquie, de Belgique, du Canada, de Grèce, d’Espagne, et qui nous font le plaisir d’assister aux Assises. Ce qui permet également, tout au long de l’année, des échanges de pays à pays. Nous-mêmes allons participer à des activités de ce genre à Madrid, en Suède, etc.

Je salue également Peter Bergsma, hollandais, qui est le nouveau président du Comité européen des associations de traducteurs littéraires.

Enfin, je tiens à remercier (et je les ai gardés, comme on dit en France, “pour la bonne bouche”) tous les intervenants qui, pendant trois jours, vont animer les tables rondes et les ateliers.

Je n'oublie pas les jeunes de la région PACA qui ont participé au concours ATLAS junior organisé par Gabrielle Merchez.

Je remercie aussi les professeurs et les traducteurs (en particulier Françoise du Sorbier et Rémy Lambrechts), qui ont relu les traductions pour y apporter des corrections, et j'accorderai, bien sûr, une mention spéciale, pour son travail et sa présence, à Teresa Thiériot.

Je vais maintenant céder la parole à quelqu'un qui est un peu un modèle pour beaucoup d'entre nous, puisqu'il est à la fois poète, traducteur et théoricien de la traduction.

Yves Bonnefoy a intitulé sa conférence "La communauté des traducteurs". A mon sens, il n'y avait pas de plus belle expression pour définir notre assemblée.

Applaudissements.

LA COMMUNAUTÉ DES TRADUCTEURS

Conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy

D'abord, merci, monsieur le maire, pour votre accueil et vos paroles, et merci, monsieur Guiloineau, pour l'intérêt que votre association sait porter aux problèmes de la traduction poétique.

Mesdames, messieurs,

Je vois rassemblés dans cette salle beaucoup de traducteurs de mes livres, et je devrais peut-être me contenter de leur exprimer ma gratitude, d'autant que je sais que ma façon d'écrire, soit en poésie, soit en prose, n'est pas pour faciliter leur tâche. Mais je ne puis oublier que je suis moi-même un traducteur, ce qui me fait penser, aujourd'hui comme bien souvent, aux problèmes qui sont les vôtres, mes amis. Et je me permettrai donc, en ce début de notre rencontre, quelques réflexions sur la traduction, quitte à me limiter à l'attention que celle-ci voue aux œuvres de poésie.

Et voici la première des remarques que je veux donc vous soumettre : et qui sera la critique d'une conception de la poésie aujourd'hui courante. La pensée contemporaine incline, vous le savez, à considérer que ce qui vaut en littérature, c'est ce qui excéderait dans les œuvres de celle-ci le sens que l'auteur chercherait à y formuler, ou s'imaginerait avoir réussi à y dire. Cette façon de poser le problème perçoit, correctement d'ailleurs, que le "texte" du poème, ou même du récit, ou même de l'essai, est plus nombreux, plus "épais" que l'ensemble des propositions, des significations, qu'y reconnaîtrait son auteur ; et elle situe au niveau de cette supposée spécificité textuelle de l'œuvre, et à cause de sa richesse, la raison de la sorte d'intérêt qu'à son avis on doit lui porter.

Et c'est là faire de la lecture une activité, une activité incessante, et non plus une simple réception, puisqu'on ne reconnaît plus dans l'œuvre un dire explicite qui en serait l'essentiel ; et qu'il s'agit donc désormais de se frayer un chemin par-dessous

ce dire, cette surface, pour atteindre à des grappes de significations inexplicitées par l'auteur, à supposer même qu'elles ne soient pas pour ce dernier partiellement sinon tout à fait inconscientes. Une activité, mais également, et c'est tout aussi important à souligner, une activité qui doit se savoir et s'accepter subjective, les chemins praticables pour cette exploration de l'épaisseur textuelle étant trop nombreux, pour ne pas dire sans nombre, et cela vers un centre trop éluusif si ce n'est pas introuvable, pour qu'on puisse espérer en dresser la carte. Il y a trop de voies pour l'exploration, on ne peut qu'en suivre certaines, lesquelles dépendent donc des moyens propres de l'interprète, soit ressources de son intellect, soit tendances de son désir, et en sont comme le reflet sur la surface de l'œuvre. Et de ce fait l'interprète, le lecteur pourrait sembler voué à cette surface. Mais – ajoutera la pensée que je rappelle brièvement – il est tout autant celui qui, à cause précisément de la subjectivité de son acte, à cause de sa hardiesse à faire des signifiés du texte les signifiants de son interprétation, reste le proche de l'auteur, lequel s'était comporté tout aussi librement avec les données de sa condition. L'acte du lecteur ressemble à l'acte de l'écrivain, en cela il le comprend mieux que ces esprits d'autrefois qui avaient l'illusion, auteurs ou lecteurs, d'une maîtrise du sens des œuvres – et ce lecteur d'aujourd'hui aurait même sur le poète qu'il analyse une supériorité, au plan de cette parenté des démarches. Laquelle ? Eh bien, comme il a été plus attentif que ce créateur encore naïf au fonctionnement réel de la parole, comme il a voulu plus que lui trouver le sens des indices qui montent de l'inconscient, il va être aussi plus averti que lui du fait humain, du désir humain, il va passer en lucidité cet être limité et même dupé par sa chimère.

En bref, l'auteur, croyant dire, et dire vrai, se tournerait vers ce qu'il imagine le monde, et la vérité, en fait simples constructions de ses mots, simples mirages ; et ainsi il perdrait de vue un foisonnement de son texte qui serait la vraie puissance de la parole ; tandis que son hardi interprète pourrait, lui, percevoir ce foisonnement et en savoir la valeur. A tort l'écrivain croirait qu'il y a un monde extérieur au travail des mots, à tort il se préoccuperait de ce monde, à tort il essaierait de le dire et se satisferait de sa façon de le dire. A raison le lecteur averti, celui dont notre époque est capable, ne reconnaîtrait dans l'œuvre que des faits de langue, de parole, et se garderait à leur plan dans ce texte où heureusement, mais sans assez le savoir, l'écrivain avait laissé ses mots vivre de leur vie propre et dès lors féconde.

Telle, grosso modo, cette conception de l'œuvre littéraire et de sa lecture, aujourd'hui souvent prévalente. Et, bien sûr, elle

a été appliquée aussi à cette forme particulière de lecture qu'est l'entreprise du traducteur. D'abord, il a semblé évident que celui-ci ne peut rencontrer, dans ce qu'il traduit, rien qui puisse être autre que mots et rapports de mots sur la page ; du texte, autrement dit, et non une expérience vécue aux limites ou au-delà du langage. Et, par conséquent, a-t-on pu estimer aussi, il va être aussi naturel que facile d'adopter envers ce texte, seul objet qu'il ait à considérer, l'attitude d'interprétation active et délibérément personnelle que j'évoquais tout à l'heure. Une tâche bien claire : qu'il lise, librement, qu'il suive librement, hardiment, sa voie dans le texte. Et ce lui sera produire à son tour un texte, qui par rapport à l'original peut certes passer pour lacunaire : car il aura absolutisé un aspect de l'œuvre, celui qu'a privilégié sa lecture, alors que l'œuvre garde en réserve, et non même sans les laisser affleurer, une multitude de dimensions. Mais aussi bien cette traduction sans illusions ni sanctions ne peut que se consentir un simple moment au sein d'une suite d'autres versions du même poème, lequel peut en engendrer beaucoup : et ce consentement institue une activité, le *traduire* – le traduire comme on dit déjà le parler, l'écrire – avec des conséquences nombreuses et de considérable portée. Ce traduire sans cesse en cours, ce devenir qui reprend de génération en génération redéploiera, en effet, il révélera peu à peu, la pluralité du texte original, cette pluralité qui en est le trait le plus spécifique ; et de ce fait il va être l'acte, on ne peut plus décisif, qui accoutumera la pensée à compter, dans tout texte, toute parole, avec la vie secrète des mots, et obtiendra de l'esprit qu'il déconstruise ses prétendues évidences, ses convictions illusoire : tout ce qui freine le développement de la civilisation.

En somme, si chaque traduction est moins que l'original, le traduire comme tel, l'activité que l'on appelle traduire, va, nous dit-on, en être, à la longue, l'équivalent et sans doute même davantage, puisqu'elle fait ainsi paraître au grand jour la vie intime du texte, cette vie que l'auteur, pour sa part, avait réfrénée autant que produite. Et il découle de cette constatation que critiques et philosophes qui la tiennent pour suffisante peuvent déclarer que le poème, le poème pourtant tenu pour original, est non la cause mais la conséquence de la traduction, l'événement que celle-ci rend possible ; et que traduire a donc à être considéré, non comme une tâche ancillaire, aux marges de la véritable invention, mais l'activité primordiale de la pensée au travail. On soulignera par exemple, et à bon droit, que le traducteur, découvrant dans sa version d'une œuvre, des aspects de celle-ci qui n'y paraissaient pas en surface, à cause quelquefois des refoulements, des illusions, des

idéologies inaperçues, de la langue originale, va aider sa propre langue, celle dans laquelle il traduit, à déceler ses insuffisances à elle, dans le rapport du conscient et de l'inconscient, lui permettant ainsi d'explorer des pouvoirs encore virtuels. Que de poèmes, c'est vrai, que de grands poèmes innovateurs, sont nés à proximité de traductions faites, ou projetées, d'une façon novatrice ! Pour s'en convaincre, il suffit de penser à Hölderlin, traducteur hardi – de la poésie de la Grèce – autant que le recommencement de la poésie allemande.

II

Je viens d'exposer, trop succinctement sans doute, une théorie de la traduction – ou plutôt, nous l'avons vu, du traduire – et c'est bien volontiers qu'en ce point j'ajoute que c'est là une pensée cohérente, et pénétrante, dont il y aurait intérêt à considérer les implications, et notamment l'idée, qu'on y pressent affleurante, de l'unité de l'esprit : l'esprit comme parole absolue qui, en avant des diverses langues, serait l'horizon commun de l'écrire et du traduire, voués de façon complémentaire à déconstruire les illusions des diverses formes de la parole ordinaire. Toutefois, il me faut aussi, et sans plus tarder, remarquer que quelque chose, qui est peut-être l'essentiel, quand il s'agit de la poésie, ne semble pas même être soupçonné par cette philosophie de l'écriture. Et d'abord, cette question : pourquoi les traducteurs, j'entends les grands traducteurs, ceux dont les écrits vont compter, s'attachent-ils à telle œuvre plus qu'à d'autres ? Et pourquoi même le traduire – cette activité, le traduire – en revient-il avec insistance à certains poèmes, comme si ces derniers étaient davantage des sources que beaucoup d'autres ? Est-ce parce qu'il y aurait chez Dante, ou Shakespeare, ou Baudelaire, plus de significations bien serrées dans les coffres de leurs paroles, que chez de moindres poètes ? Mais, on nous a dit aussi que la pluralité de la signification est infinie dans le moindre texte ! Si bien qu'on peut penser qu'il serait tout aussi fructueux de traduire, et de continuer à traduire, un auteur de quatrième ordre que les plus grands.

Mais – et il est grand temps maintenant que je le rappelle – la signification n'est nullement ce qui constitue un poème. Souvenez-vous de vos premières lectures, de vos découvertes en poésie ! Ce n'est pas par une signification que vous avez été attirés par un poème, émus par ce qu'il y a en lui de spécifiquement poétique. Entendant : "Ariane, ma sœur", ou "Ce

soir, à Circeto des hautes glaces (...) son cœur ambre et spunk”, ce n’est pas une pensée, un jugement qui vous ont bouleversés, ni l’impression que vous appréhendiez un indice qui allait vous permettre de commencer l’examen de ce qu’ont été Rimbaud ou Racine. Non, nous aimons un poème, au premier instant, sans savoir ce qu’il y est dit. Nous l’aimons pour ses mots, ses mots comme tels, ses mots aussi évidents qu’ils sont énigmatiques, avant de prendre conscience des significations qui sont tissées dans leur trame.

Et me dira-t-on maintenant que s’il nous requiert ainsi, c’est peut-être bien tout de même par ce que nous pressentons dans ces mots qui se refusent, dans ces phrases si évidemment au-delà du simple discours, l’affleurement de la polysémie, justement, l’imminence de son débordement dans notre conscience du texte, et avec cette polysémie la possibilité d’une belle lecture, au sens que je viens d’évoquer ? Mais alors, pourquoi nous sommes-nous laissé envahir de façon si forte par la musique qui prend les mots, par les rythmes qui les soulèvent, alors que l’on sent bien que cette musique, ces rythmes, favorisent, dans l’écoute du mot, sa part sonore, et que ce son, ce beau son, s’impose à nous, aux dépens des concepts qui établissent dans le poème les réseaux de la pensée, de la signification ? La musique des mots en poésie change l’effet de ceux-ci sur nous. Soutenus, portés par les timbres, les assonances, les rythmes, les mots sont moins désormais des instruments pour l’interprétation interminable du monde, ou pour les constructions du désir, que les désignations directes et, dirais-je même, silencieuses qui restituent à la chose son éclat du jardin d’Eden. La poésie ne signifie pas, elle montre. Elle ne joue pas le jeu de la signification, elle la dénie au contraire, sa raison d’être étant de se porter au-delà des représentations conceptualisées, des formulations, des analyses, vers l’immédiateté de l’être sensible que les concepts nous dérobent.

Et cette constatation, que je crois élémentaire, et l’expérience commune de tous ceux qui aiment la poésie pour, disons-le, elle-même, ne peuvent que nous inciter à réfléchir autrement à ce qui dans le poème est signification, tout de même, et doit donc être situé à sa juste place, ne serait-ce qu’en vue de la traduction en projet. Il y a de la signification dans les poèmes, c’est là un fait. Quel que soit le désir du poète de se porter au-delà du jeu des signifiants et des signifiés pour une expérience directe et pleine de la présence du monde, l’auteur qu’il est reste pris dans les illusions de son propre rapport à soi, qui lui fait souvent tenir pour l’immédiat et l’originel ce qui n’est en fait qu’une construction de son rêve, lequel, vous le savez, est un réseau de métonymies, de métaphores, c’est-à-dire de significations : le psychanalyste

en est bien la preuve. Et à cause de cet empiègement les partisans de la poésie comme texte n'ont pas tort de percevoir dans celle-ci une densité, et même un bouillonnement, de significations qu'ils ont bien le droit de tenter de percer à jour.

Mais quelque chose de tout autre s'ajoute pourtant dans les poèmes, dans les véritables poèmes, à ces réseaux de la signification. Celle-ci, en effet, qu'elle soit de la pensée, des affirmations de valeur, ou l'expression de désirs, c'est la forme que prend dans le rapport à soi du poète ce que l'on pourrait appeler son *moi*, c'est-à-dire cette façon particulière que nous avons d'exister, de rencontrer notre monde, du fait du hasard de notre naissance, suivis de ceux de notre formation morale ou intellectuelle. Mais le poète, celui qui a entendu les mots comme matière sonore et y a recherché un rythme, inventé une musique, le poète qui a mis ainsi les significations à distance, dans sa parole, et a donc entrevu ce que la réalité au-delà des mots a d'immédiat, d'indécomposé, de plein, ce poète n'ignore plus que sous les structures propres du moi il y a une capacité d'être au monde, plus originelle autant que virtuellement plus universelle, ce que l'on peut appeler le *Je*, au sens où Rimbaud a dit que "Je est un autre" ; et il a pressenti alors quelques grandes façons de vivre cet être-au-monde, de rencontrer la réalité, qui sont le propre de ce niveau de conscience, il a perçu quelques évidences – par exemple que ce Je, qui n'est rien, c'est aussi le tout, comme on peut l'éprouver en certains instants qui ont plénitude –, après quoi, il va avoir le désir de fixer cette intuition, ce savoir peut-être, un savoir de sorte nouvelle, à l'aide des mots dont il dispose, et même, si ceux-ci continuent de le trahir, requis comme ils sont toujours par la signification ordinaire... La tâche étant difficile, assurément : il va de soi que le moi va essayer de couvrir la voix du Je ; que les pensées et soucis et désirs de la vie courante vont, imposant leurs associations, leurs enchaînements, refouler dans les mots qui se font poème la recherche de l'absolu. Mais de tâche, il n'en est pas d'autre pour le poète, c'est la poésie, spécifiquement, que de comprendre cela, de même que c'est l'obstination qu'a mise l'auteur à recommencer ce travail à chaque fois qu'il échoue, qui fait la qualité, la beauté d'une œuvre, dans la profondeur d'une écriture.

En bref, dans la signification comme elle apparaît dans un poème, dans ces strates de signifiants et de signifiés qui le constituent, il faut apprendre à distinguer deux niveaux. Le niveau, d'abord, de la conscience ordinaire, celle qui ne voit pas plus loin que le langage, si j'ose dire, celle que j'ai nommée le moi avec ses connaissances propres, ses idées, ses désirs, ses rêves, tout un réseau de discours, conscients ou pas, et enchevêtrés, et polysémiques.

Puis, percevons-le maintenant, cet autre niveau que constitue la pensée, celle-ci essentiellement consciente, qui cherche chez le poète à se dégager de la parole du moi, de cette parole en somme fantasmatique, pour approfondir et noter son propre savoir : une idée de la vie et de la façon de la vivre qui peut être, elle, parfois, très simple mais qu'il faut prendre au sérieux, ce sera notre façon de lecteur de reconnaître la poésie et de participer de son acte. Cet autre emploi de la signification, à la fois simple et second, caractéristique des grands poèmes, je l'appellerai le "dire" de ceux-ci.

Le "dire", quelque chose de réfléchi, de conscient, d'ardemment assumé par le poète, et qui est donc en opposition à toutes les significations qu'en sollicitant le texte, la critique cherche à lui faire avouer, mais en parlant à sa place.

III

Le dire. Et de la pensée de ce dire, je déduirai ce que doit être la tâche du lecteur et celle du traducteur.

Celle du lecteur, tout d'abord, et plus précisément celle du critique. Certes, celui-ci peut faire tout ce qu'il veut. Et s'il décide de voir dans un poème un simple document au service d'une recherche qu'il a décidé d'entreprendre, celle, disons, de l'historien ou du psychanalyste ou du sociologue, il lui sera loisible de pratiquer dans la matière verbale toutes sortes de coupes qui y dégageront des plans de signification, et sur chacun de ceux-ci nombre de structures signifiantes, qui serviront son besoin. Il pourra s'intéresser de cette façon au travail de la névrose dans l'écriture d'*Annabel Lee* ou du *Domaine d'Arnheim*, chez Edgar Poe ; ou à celui des convictions religieuses d'une époque dans le théâtre de Shakespeare ; ou aux arrière-pensées politiques chez tel ou tel, analyse, celle-ci, qu'il arrive d'ailleurs que des poètes fassent eux-mêmes : comme Rimbaud se moquant d'un certain M. de Kerdrel dans "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs". Ces lectures partielles ont certainement du sens, de la raison d'être, pour autant qu'elles se savent partielles, attestant, par cette admission, que la poésie n'est pas ces significations qu'elles pêchent dans la profondeur textuelle.

Et rien n'empêche non plus le lecteur, en cela plus écrivain que critique, de jouer avec les phrases que le texte lui donne à lire, mettant en rapport tel ou tel de leurs éléments pour des montages que déterminent les interventions de son propre

rêve. Mais alors, il faut que cet interprète comprenne, ou qu'on comprenne pour lui, qu'il a accompli quelque chose de grave. Il a laissé entendre, en effet, qu'il a respecté le poème comme poème, qu'il a travaillé seulement à en révéler la polysémie qui en serait la richesse.

Mais, en réalité, qu'a-t-il fait, sinon se placer au niveau des réseaux de signification – quitte à en détourner quelques-uns vers les siens propres –, là où pourtant il aurait dû reconnaître la prééminence d'un dire, et savoir et rappeler que ce dire est l'acte propre, la spécificité du poète, le fait sans lequel la poésie n'a pas lieu ? Disons-le bien, cette activité de lecture en somme ludique c'est la censure du poétique. Et c'est pourquoi nous éprouvons un réel malaise devant des exégèses qui sont assurément ingénieuses, mais ne nous choquent pas moins par le plaisir que, d'évidence, elles trouvent à leur échafaudement alors que celui-ci recouvre sinon étouffe ce qui est pourtant l'essentiel. Je pense ainsi aux lectures que l'on a faites du poème "Les chats", de Baudelaire ; ou à celles de quelques poèmes de Paul Celan que l'on a décidé de considérer elliptiques, ce qui autoriserait à leur ajouter tout ce que l'on veut de significations supposées manquantes, au lieu de se tourner vers d'autres pages du même auteur dont l'évidence est aussi universelle que souhaitablement méditable.

En fait, si on veut lire un poème pour ce qu'il est véritablement, c'est-à-dire une tentative de poésie assurément entravée, si ce n'est pas déjouée, par d'autres soucis ou désirs chez celui qui écrivait là ; si on veut vraiment déchiffrer la poésie comme poésie, il faut oublier, au moins un premier moment, tous ces travaux de l'analyse partielle et tous ces jeux sur le texte : car c'est donc le dire, ce que j'ai nommé le dire, qui compte. Parfois, celui-ci est simple, je l'ai déjà rappelé, simple tout autant qu'explicite. Il ressemble à la sagesse ordinaire au point de sembler un truisme, toutefois, il n'en demande pas moins de son lecteur un effort, qui est de lui donner tout son sens en se représentant avec les moyens de sa propre vie les situations d'existence que le poème rapporte et qui l'ont vu se former. Mais quelquefois aussi, à cause de sa lutte dans chaque mot avec la vision du monde conceptuelle, il arrive, c'est vrai, que ce dire du poème soit enveloppé, obscur, et se cherche dans des formulations incertaines qui demandent d'abord des analyses, que l'on peut dire textuelles, d'où suit qu'on risquera en allant vers lui de s'égarer, d'être en désaccord avec d'autres lecteurs, d'autres façons avertis. Mais attention ! Ces divergences ne sont plus les "lectures" ludiques dont je parlais tout à l'heure, elles ne signifient nullement qu'on puisse avancer, à propos d'un poème, n'importe quoi : au contraire, elles supposent qu'il y a

une vérité, qu'honnêtement chacun doit chercher, quitte à rectifier sa pensée quand quelqu'un d'autre a mieux lu le texte. Dans les difficultés de l'interprétation, il faut garder en esprit que le poème a été le lieu d'une expérience qui essaya de se dire, qui n'y parvint qu'à demi, mais qui, pour s'être embrouillée, n'en fut pas moins une seule pensée en quête de soi, autant qu'intéressée par avance à l'assentiment du lecteur. La tâche de ce dernier est là : ne pas oublier que le besoin de la poésie, chez qui l'a écrite, c'est aussi le souci d'une vérité partageable.

Et celle du traducteur ? Eh bien, si celui-ci n'est pas un simple historien, s'il ne veut pas simplement nous faire savoir quels étaient dans *La Divine Comédie* le nom et les agissements des interlocuteurs de Dante en enfer ou au purgatoire, s'il veut traduire la poésie comme telle, il lui faut savoir, lui aussi, que le premier objet de son attention ne doit pas être les enchevêtrements sémantiques de la matière textuelle, mais ce rythme, cette musique des vers, cet enthousiasme de la matière sonore, qui ont permis au poète de transgresser dans le texte le plan où le mot est d'abord concept. Et pour être ainsi attentif, que lui faut-il sinon se laisser prendre, naïvement, immédiatement, par cette musique, afin qu'elle éveille en lui, lui le traducteur en puissance, le même état poétique, le même "état chantant", que chez l'auteur du poème. Qu'il sache écouter ainsi, répondre ainsi, et va s'offrir à lui, cette fois dans sa propre langue, va s'éveiller dans les mots de sa traduction en projet une musique encore, la sienne désormais : et va s'ouvrir ce chemin, vers l'expérience de l'être, vers le savoir de la vie, que la musique des mots est peut-être seule à rendre possible. Après quoi peu importe si ces rythmes nouveaux auront différé, par la prosodie, par les timbres, de la rythmique propre de l'œuvre originale, car l'essentiel c'est qu'un rapport se soit établi dans le traducteur devenu poète avec la matière sonore, et bien inutiles me semblent les tentatives qui par exemple s'escriment à imiter en français la métrique de Keats, ou celle de Yeats, si singulière puisse apparaître cette dernière. De tels rendus pied par pied et rime par rime ne sont que le refoulement de la spontanéité du traducteur ; et de toute façon aucune langue n'est capable en matière de prosodie d'en passer par les voies d'une autre. Ce qu'il faut, c'est que l'accession à la musique des vers suscite un état par la grâce duquel, la conscience changeant, se simplifiant, le dire, dans le poème, se découvre clair, évident, se propose à nouveau comme du vécu en puissance : un vécu, si le traducteur le fait sien, qui ne sera certes pas une entrave à sa traduction ; car c'est avec les mots qu'on emploie et éprouve chaque jour qu'on écrit le mieux. On ne traduit que parce que d'emblée, instinctivement, on participe de ce que l'on cherche à traduire.

En somme, le traducteur ne doit pas se laisser prendre au piège de la pluralité des significations dans le texte, il doit, devant cette polysémie, recommencer le mouvement même par lequel le poète y a vu se dissiper le concept, et s'est porté à de la présence ; c'est à ce prix seul que la poésie, la poésie comme telle, sera préservable dans la traduction, sera peut-être sauvée. Et quant aux significations qui gisent dans l'épaisseur textuelle, elles se présenteront alors au regard du traducteur sous l'angle où l'auteur lui-même les a rencontrées, subies, dominées : ce qui n'est pas la moins bonne façon pour se débrouiller parmi elles.

Et si d'ailleurs le lecteur n'est pas satisfait de la façon dont un traducteur a retraversé ce niveau de la signification dans un poème qui lui importe, il pourra toujours recommencer le travail : ce qui, s'il se place à son tour sous un signe spécifiquement poétique, instituera d'une traduction à l'autre un devenir à nouveau, un dépassement à nouveau de la traduction par le traduire : sauf qu'il ne s'agira pas cette fois de juxtaposer des lectures, pour un déploiement progressif du corps textuel dont chacune aurait été un parcours, mais d'aborder de divers côtés le massif au centre duquel, dans l'œuvre originelle, s'élançait au-delà des mots l'intuition de présence qui soutient toute poésie. Cette expérience est vite oubliée, dans la société ordinaire. Il faut donc lui offrir autant d'occasions que possible, ce que ne peut assurer la seule création de nouveaux poèmes. Et ainsi est-il souhaitable que les grandes œuvres de la poésie universelle, celles qui attestent le poétique d'une façon saisissante, soient constamment reconsidérées, revisitées par les traducteurs : les changements chez ces derniers de la conscience du monde, du fait du devenir de la civilisation, leur permettant de prendre par d'autres bouts, mieux compréhensibles à leur époque, l'interprétation de ces œuvres. Le recommencement, dans la série parfois longue des traductions d'un poème, ce n'est que le besoin de revivre, avec le parler d'un moment neuf de l'histoire la désignation de présence, en soi non historique, qui avait requis l'œuvre originale. Et comme ce recommencement est aussi ce que tentent, au même moment, les nouveaux poètes, traducteurs et poètes n'ont guère à se sentir différents. Ils constituent la même communauté.

Et une remarque en ce point. Quand nous parlions, tout à l'heure, de la communauté des traducteurs, telle que la conçoit la pensée qui identifie poésie et texte, ce que l'on voyait se profiler, c'était l'espoir qu'à déchiffrer l'implicité des textes, à ramener en surface le travail autonome des signifiants, le traducteur démultiplierait la parole, y ferait apparaître de nouveaux pouvoirs, de nouvelles terres verbales, travaillant ainsi à

l'avènement d'une langue qui serait enfin à la puissance de l'esprit, et, en somme, réparerait le désastre de Babel. Mais vous voyez maintenant la critique que je puis faire de ce projet-là, et de cet espoir. Née d'un questionnement dans les textes de ce qui n'y est que signification, emploi conceptuel des signes, cette langue en gestation ne saurait être que refermée sur des réseaux de concepts, elle tendrait à rendre toujours plus difficile le ressaisissement par la musique, et le savoir de l'être-au-monde dont celui-ci est la clé, en bref elle déploierait la matière, effaçant jusqu'à la mémoire de ce que peut être un rapport humain à la terre. Il n'y a rien de bon pour ce dernier, pour la vie, à espérer de langues qui ne sont que conceptuelles, et celles-ci fussent-elles dans l'avenir bien plus différenciées que les nôtres. Cette richesse-là vaudrait pour la science, mais ne nous rendrait pas les quelques grands symboles et archétypes que l'intuition poétique sait aisément retrouver avec les moyens des langues comme elles sont, dont chacune d'elles peut être dite, depuis l'origine des temps, poétiquement suffisante.

Et ce n'est donc pas une langue ultime et complète qu'il faut vouloir de l'activité des traducteurs, du traduire : mais ce dernier n'en tend pas moins à un but, il a un objet qu'en collaboration avec les poètes il peut aider à dégager des nappes de brumes qui l'enveloppent. Cet objet, c'est ce qu'on appelle la raison.

La raison ? Vous vous étonnerez peut-être de rencontrer ce mot, cette idée, dans une réflexion sur la poésie. C'est bien plus couramment qu'on associe les poètes avec le rêve, avec l'irraison du rêve, avec ses fantasmes et fantasmagories les plus absurdes, et pour ce faire on peut recourir à bien des exemples, qui semblent irréfutables. Qu'y a-t-il de raisonnable dans les *Illuminations* ? Dans les poèmes de Breton, ou d'Henri Michaux ? Constatations que les théoriciens de la lecture textuelle s'empresseraient d'ailleurs de prendre à leur compte. Car ils définissent le texte littéraire comme l'écriture qui s'est libérée de toute contrainte, comme celle qui assume toutes les contradictions, toutes les incohérences et aurait valeur, cependant, mais précisément de ce fait même. C'est au critique que reviendrait, dans et par son étude des fonctionnements d'un texte, la tâche de la vérité, de l'universalité : non à celui qui écrit ce texte.

Mais dans mon idée de la poésie, il y a, vous le savez maintenant, qu'étant mémoire, voire expérience d'un état originel, indécomposé, de la présence au monde, l'intuition poétique transgresse les signifiés qui nous dérobent cette présence et rejette donc les mirages, les fantasmes, les mythes qui naissent de l'écart entre les mots et les choses. Il suit de cette vocation de la poésie au simple qu'elle permet à l'esprit de rencontrer

les données fondamentales de la vie en ce que celles-ci ont de plus élémentaire et universel, et c'est bien là le terrain où, armé de sa logique, l'être humain peut mener cette réflexion libre de toute attache à des intérêts personnels que nous nommons la raison. La poésie ? C'est ce qui dégage la raison, cette pensée de l'universel, des chaînes de la parole fantasmatique, laquelle est le fait des comportements qui restent particuliers. Et ce n'est certes pas par hasard, je le souligne au passage, si les principaux moments de l'invention poétique ont coïncidé dans l'histoire de l'Occident avec ceux où la raison se délivrait, pour sa part, de la dépendance où la gardait jusqu'alors la pensée mythique. Pensez à Dante, écrivant juste après le grand effort de rationalisation et de vérité que fut la philosophie thomiste. Pensez à Pétrarque, tout éclairé par le premier esprit des Lumières, celui qui colore de son inimitable allégresse les débuts de la Renaissance. Puis, comme une suite de Galilée, pensez à Poussin, un peintre qui fut foncièrement un poète, et après les encyclopédistes en France pensez aussi, ce ne sont pas leurs ennemis malgré l'apparence, à Hölderlin, à Wordsworth, à Leopardi, à Nerval. Et demandons-nous, réciproquement, si les difficultés de la poésie, en cette fin du XX^e siècle, son incapacité, souvent même, à avoir foi en sa vocation, ce n'est pas aussi ou d'abord la conséquence de l'invasion de la société par des idéologies désormais brutales, qui découragent notre raison.

IV

D'où, aussi bien, ma dernière remarque pour aujourd'hui. Grâce, d'ailleurs, à l'activité des traducteurs, toujours plus grande et plus inventive, on a fait, au XX^e siècle, beaucoup de progrès, au moins en Occident, dans la connaissance des faits de civilisation, qui sont le propre d'autres pays. L'étranger est devenu presque familier. De nombreux aspects, hier encore inconnus de la vie d'autres sociétés que la nôtre, nous sont devenus des objets de réflexion attentive, et assurément, cela est bien. Toutefois, depuis quelques années, cette connaissance accrue s'accompagne d'une pensée de plus en plus obstinément affirmée. Ces civilisations, nous dit-on, sont chacune belles et respectables, et nous avons à les constater mais aussi à les laisser exister sans interférer avec leurs principes, étant donné qu'il y a en elles, en chacune d'elles, une cohérence qui assure leur être propre, et qui serait comme telle irréductible à tout autre. Nous avons, oui, à constater ces cultures mais non à les

critiquer, nous avons à faire place à leur différence. Et cette pensée est fière de soi, car, à se voir ainsi tolérante, elle se juge une ouverture, un accueil. Dans notre rapport à l'étranger, il n'y aurait plus d'ethnocentrisme.

Mais je ne suis pas, pour ma part, aussi optimiste, car cette ouverture, qui laisse à l'autre le droit de s'enfermer dans l'état présent de son évolution historique, renonce, ce faisant, à cette exigence d'autocritique, de remise en question de soi, que la raison dont je parlais à l'instant, la raison et son besoin de valeurs qui ne peuvent être qu'universelles, a cependant le droit, si ce n'est pas le devoir, d'exercer, sur tout acte humain, que celui-ci soit le fait d'autres que nous, ou qu'il soit le fait de nous-mêmes. A tout accepter, on perd de vue la nécessité de rechercher en commun des valeurs qui seraient pour tous un mieux-être et un mieux penser. Et c'est donc là, à mon sens, non un progrès de l'esprit, mais un grave renoncement, dont l'intention secrète est chez celui qui s'y livre de préserver ses propres réserves de chimères : son rapport prétendu ouvert aux autres cultures n'étant en dernière analyse qu'une forme et une occasion d'indifférence, ce que prouve bien l'égoïsme avec lequel l'Amérique et l'Europe laissent les sociétés africaines ou balkaniques se disloquer sans leur prêter aide. Là où il faudrait cette véritable ouverture que serait la sympathie mais aussi le jugement, un jugement où d'ailleurs, et d'abord, l'on se met en question soi-même, ce qui permet donc un échange, un vrai, cette fois, on en vient à dire : "ils sont comme cela, c'est leur façon d'être" ; et le respect supposé de la différence n'est plus ainsi qu'une forme moderne et sophistiquée du racisme, lequel en profite d'ailleurs pour proliférer à nouveau sous ses formes les plus grossières.

En bref, l'approfondissement de la connaissance des autres qui est le louable produit du développement de la traduction ne peut aboutir à rien de bon s'il en vient à n'être qu'une acceptation non critique des cultures, par abandon de la pensée de l'universel. Et ce que je voudrais finir par dire, c'est que la traduction de la poésie, qui est, je viens de le suggérer, qui est pour autant qu'elle est bien conduite, le dégagement de l'universel, la réouverture du champ de la raison, a de ce point de vue dans la société d'aujourd'hui une fonction bénéfique. C'est elle, tout d'abord, qui peut distinguer dans les littératures qu'elle traduit ces grands poètes chez lesquels il y a si intensément le déni des fantasmes, c'est-à-dire une critique directe des illusions ou mensonges, de leur société, de leur langue : c'est elle qui peut voir que lire Shakespeare n'est pas pour constater, simplement, la culture élisabéthaine, mais pour redécouvrir la question sur l'avenir de l'esprit qu'il y a dans *Hamlet*, disons, sous les ambiguïtés sans nombre de cette pièce.

Et c'est elle aussi qui, armée de ces beaux exemples, peut aider ses lecteurs à la même sorte de transgression des aliénations, des paresse.

Pour peu qu'elle sache reconnaître l'essence de la poésie et veuille activement lui rester fidèle, la traduction des poèmes est donc aujourd'hui on ne peut plus nécessaire. Elle est une des activités de notre temps malheureux, qui pourraient contribuer à sauver le monde.

Vifs applaudissements.

LES TRADUCTEURS D'YVES BONNEFOY

*Table ronde animée par Claude Esteban avec
Michael Edwards (Grande-Bretagne), Elsa Cross (Mexique),
Cesare Greppi (Italie), Friedhelm Kemp (Allemagne),
Jan Mysjkin (Belgique), Sigeru Simizu (Japon),
Abmet Soysal (Turquie)*

JEAN GUILOINEAU

Après ce temps d'arrêt qui vous a été, je suppose, bénéfique pour méditer les paroles d'Yves Bonnefoy, nous allons donc ouvrir cette table ronde avec, justement, les traducteurs d'Yves Bonnefoy, tout au moins une partie d'entre eux. Nous avons la chance qu'ils soient nombreux et qu'ils soient de pays et de langues fort différents.

Mais avant d'ouvrir cette table ronde, je voudrais que vous écoutiez le message que nous a envoyé un de nos grands amis, poète et conjointement traducteur de poésie française – et tout spécialement d'Yves Bonnefoy –, Adonis, qui ne peut être des nôtres.

Et je vais demander à sa traductrice, Anne Wade Minkowski, si elle veut bien nous lire le message que nous a envoyé Adonis.

ANNE WADE MINKOWSKI

Cher Yves Bonnefoy, je ne suis pas votre traductrice et je le regrette, mais, comme vous le savez, je suis la traductrice de votre traducteur en arabe. Et c'est à ce titre que je vous lirai ce texte, qui est un peu plus qu'un message. C'est plutôt un témoignage, comme le dit son titre, d'ailleurs, qui est : *Témoignage sur la traduction de la poésie*.

“Mon intention n'est pas d'ouvrir une discussion polémique sur la traduction de la poésie, ni de défendre un point de vue personnel à ce sujet. Ce que je voudrais exprimer est un simple témoignage : description d'un travail que j'ai effectué en hommage à un grand poète et un grand ami.

“La traduction n'est pas pour moi un métier, et je peux dire que tout mon travail de traducteur, jusqu'à présent, n'a été qu'une autre manière d'écrire de la poésie. Une manière qui, à côté de ma propre poésie, et dans l'univers linguistique dont

elle relève, m'a permis de mettre en parallèle une autre poésie, avec laquelle j'entretiens des liens intellectuels et esthétiques, spirituels aussi, poésie dont les auteurs, je le sens bien, sont reliés à moi par des affinités profondes.

“Ainsi, préférerais-je dire que je ne traduis pas, mais que je donne l'hospitalité à cette autre poésie, en lui ouvrant le sein de ma langue.

“Dans ce travail, je me fonde sur un point de vue que d'autres avant moi – dont un critique arabe du IX^e siècle, Al-Jâhiz – ont prôné, et que l'expérience a étayé dans mon esprit de plus en plus, à mesure que passe le temps, à savoir que la poésie est intraduisible si, par traduction, nous entendons le transport que réaliserait une correspondance complète sur tous les plans – linguistique, esthétique et intellectuel – entre le texte à transporter et le texte transporteur.

“Même si nous acceptons comme postulat que cette correspondance peut se réaliser dans le «dit», c'est-à-dire le contenu, il est impossible, je pense, de le réaliser dans la forme, dans le «comment» du dire.

“En effet, de quelle manière traduire la structure poétique, la charpente des énoncés, le tissage des mots, leur rythme, leur timbre, la sensibilité particulière cachée derrière eux et qui a présidé à leur choix, ainsi que la spécificité du rapport intime entre le mot et le mot, entre le mot et la chose ? Et comment rendre l'histoire du mot, sa vie, son air et son eau dans la patrie mère, ou ce qu'Anne Wade Minkowski appelle «la température des mots» ?

“Mais si le poème est un édifice, et la traduction, par nécessité, une destruction, que reste-t-il de l'édifice original ? Il reste sa «matière».

“Ici, se posent deux questions :

“1. Comment le traducteur va-t-il couler cette matière dans une forme nouvelle ? Selon les marques distinctives de sa propre langue et ses méthodes de construction, ou selon celles du poème-édifice d'origine ?

“2. Le poème ne perdra-t-il pas son «sens» quand il aura perdu son architecture ?

“Ma réponse à ces questions, qui est – je me permets de le répéter – fondée sur l'expérience plutôt que sur la théorie, est que le second choix – celui qui tendrait à privilégier les priorités de la langue d'origine – serait une avancée dans la destruction. Et, en ce cas, le pari que pose la traduction d'un poème ne serait-il pas, non de substituer un corps qui ressemblerait parfaitement au corps original, mais de créer un corps capable de se transformer en source d'énergie irradiant l'énergie première du corps premier ?

“Il n’y a, entre le français et l’arabe, aucune parenté en ce qui concerne la grammaire, le rythme, les sonorités, la syntaxe, bref, la forme. Chacune de ces deux langues plonge ses racines dans une tradition radicalement différente de celle de l’autre. Je crois l’avoir déjà dit, ici même, à Arles, en 1986, lors d’une table ronde qui se tenait autour de la traduction de l’arabe en français et du français en arabe*.

“Je peux aller plus loin encore, maintenant, en disant qu’il est impossible d’y trouver, poétiquement parlant, deux mots équivalents qui auraient les mêmes connotations, les mêmes zones d’ombre et de lumière, parce que la nature du rapport entre le mot et la chose, dans la langue arabe, est autre qu’en français.

“Et si le mot prend son sens à partir de son emploi – comme le dit Benveniste – si nous sommes sûrs, d’autre part, qu’il peut exister deux mots qui lexicalement correspondent dans les deux langues, alors, le sens du mot arabe prendra de toute façon une autre coloration, car son emploi dans le contexte de la phrase arabe sera différent de son emploi dans la phrase française. Le même référent n’aura donc pas la même valeur poétique dans les deux emplois.

“Après la déconstruction, des mots nouveaux viendront prendre la place des premiers. Il y aura aussi d’autres voix, d’autres musiques, d’autres cadences. Le lit où dormait et rêvait le poème, et où il se réveillait, sera remplacé par un autre lit. Des situations et des rapports différents naîtront. Peut-être le singulier deviendra-t-il pluriel, le masculin féminin, ou vice versa. Peut-être le nom sera-t-il verbe et le verbe nom. Peut-être verra-t-on les adjectifs et les adverbes s’entremêler...

“Ces déconstructions et reconstructions conduiront peut-être à des résultats considérés par certains comme des erreurs lexicales ou syntaxiques, alors qu’au contraire, ces transgressions doivent être commises, afin d’éviter la plus grande erreur de toutes : *l’erreur poétique*.

“Cela nécessite de la part du traducteur une grande connaissance créatrice de sa propre langue, en même temps qu’une fine compréhension de la vision du poète qu’il traduit. Ce feu intérieur, ce scintillement ontologique qui balisent notre cheminement dans la nuit du monde et révèlent un horizon qui s’ouvre et se dessine devant nous, voilà ce avec quoi il faut s’éclairer quand on traduit un poète, voilà ce que l’on essaie d’instiller dans le poème traduit.

“La poésie d’Yves Bonnefoy, dans sa traduction arabe, n’est pas, j’ose l’espérer, un simple reflet, n’est pas une ombre ou un

* Voir les *Actes des Troisièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1986)*, ATLAS / Actes Sud, 1987. (N.d.E.)

spectre. Elle a une identité poétique. C'est ce que me conduit à penser le succès qu'elle a connu : le premier tirage (à trois mille exemplaires) de son œuvre poétique complète a été épuisé en moins de trois mois. Celle-ci fait partie maintenant du langage poétique arabe. Elle est entrée dans notre patrimoine*.”

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

C'est en effet en 1986, je m'en souviens, qu'Adonis était ici, dans cette salle, et je m'y trouvais moi-même, et si je dis cela, c'est parce que tout à l'heure, on a rendu, à juste titre, hommage à notre ami François Xavier Jaujard, qui avait eu la grande gentillesse de me présenter, et auparavant, il y avait également auprès de nous, Jean Gattegno et Laure Bataillon.

Le temps est passé, et de ces trois amis, plus aucun n'est là, mais ils demeurent présents, je crois, dans notre mémoire, pas simplement à ATLAS, mais pour le travail qu'ils ont fait autour et au sujet de la poésie.

Chers amis, cette table ronde, qui ne l'est que métaphoriquement, réunit autour de moi, qui ne suis en l'occurrence que l'interprète ou le truchement de la parole à venir, un certain nombre important déjà de traducteurs d'Yves Bonnefoy. D'autres participeront à des ateliers dans les prochains jours. C'est dire à quel point cette expérience de traduction, qui s'est révélée fructueuse, va se manifester devant vous également dans son ouverture, et je dirais dans l'ampleur de sa vision.

C'est donc autour du *massif*, mot qu'Yves Bonnefoy a retenu tout à l'heure, autour du massif de son œuvre que s'est constitué ce collègue multiple de traducteurs, qui ne se connaissent pas souvent les uns les autres et qui ont fait œuvre, chacun dans sa langue. Et cette expérience-là méritait d'être contée.

Yves Bonnefoy parlait tout à l'heure, au détour d'une phrase, mais au fond c'était un propos assez mallarméen, je crois, du désastre de Babel. Pour ma part, et peut-être ne suis-je pas le seul à le penser, en dépit de la réflexion profonde de Mallarmé sur le défaut des langues et l'absence d'une langue unique, Babel a été une sorte de bonheur, en tout cas, il l'est devenu pour nous puisque la multiplicité des langues et des idiomes autorise ces passages difficiles, problématiques, mais permanents et indispensables à une compréhension plus large, et peut-être que l'unité et la monotonie d'une langue unique n'aurait pas permis à la poésie d'être ce qu'elle est et ce qu'elle a été.

* Texte traduit de l'arabe par Anne Wade Minkowski. (N.d.E.)

Je dirais que, par rapport au fait poétique, à l'acte de poésie qui, en effet, est unique et ne se renouvelle plus, la traduction – Yves Bonnefoy le déclarait lui-même – est toujours à refaire, elle est un acte inachevé et inachevable. Mais cette manifestation plurielle qui est celle de cette après-midi nous montre qu'en effet la prééminence d'un dire – pour reprendre encore une expression d'Yves Bonnefoy – s'est comme diaprée, ouverte à travers des idiomes différents, et je crois que chacun des acteurs de cette traduction va pouvoir exprimer à sa façon la relation qu'il a pu entretenir, intime, mais aussi idiomatique, avec le texte, avec le poème premier.

Je vais donc leur donner la parole, à eux tous, l'un après l'autre. Je souhaiterais que cela puisse donner lieu peut-être à des questions, pas simplement à un échange à cette table, mais avec le public, et j'avais pensé à une sorte de petit mémorandum, qu'on m'avait demandé du reste, formé de quelques questions, qui peut-être n'aboutiront à aucune réponse, et ce sera aussi bien. Je disais entre autres choses, dans ce petit papier qui n'existe plus, en présence d'Yves Bonnefoy, lui-même traducteur de Shakespeare, et qui s'est longuement interrogé sur le sens de ce travail, que la poésie dans le passage d'une langue à l'autre risque beaucoup de sa présence et même de sa raison d'être, et que, dès lors, deux questions d'ordre général peuvent se poser.

La première, à mes yeux – elle n'est pas fondamentale, mais elle existe –, serait de savoir quelles sont les variantes de registre entre la traduction du poème et celle de l'essai, toujours à propos d'Yves Bonnefoy, et plus largement de ses œuvres en prose, s'il y a là une concordance ou une discordance. Puis, une question qui me tient assez à cœur, mais peut-être intéresse-t-elle aussi certains d'entre vous : peut-on parler d'idiomes où les affinités se révéleraient plus évidentes entre un original français et la langue dans laquelle il vient s'inscrire ?

Et puis, ce qui peut-être pourrait donner lieu alors à une interrogation plus large, si le temps nous en est donné : est-ce que la traduction de poésie, et donc le poème nouveau qui apparaît dans une autre langue est pour le lecteur, et davantage encore pour le poète qui le traduit, une source d'enrichissement au cœur de sa propre expérience d'écriture ? Je dis cela parce que les personnes qui sont assises à cette table ont une œuvre personnelle, ont travaillé dans leur propre langue, souvent ont écrit des poèmes ou des textes de prose, en tout cas, ont fait l'expérience de l'écriture et, par conséquent, sûrement de leur part, on peut s'attendre à une réponse à ces questions.

Je n'en dis pas plus et je vais tout de suite demander à Michael Edwards, de Grande-Bretagne, de nous apporter son témoignage.

J'aimerais parler, en tant que poète anglais, des problèmes que pose la poésie d'Yves Bonnefoy, et bien plus encore des possibilités qu'elle offre à celui qui voudrait la traduire en anglais, en notant tout de suite que la perspective de l'anglais est en quelque sorte privilégiée, et cela pour plusieurs raisons. Ce sont d'abord la langue et la poésie anglaises qu'Yves Bonnefoy choisit comme point de comparaison, et de contraste surtout, lorsqu'il médite sur la nature même de la langue française et de la poésie qu'elle semble promouvoir. Ce sont les poètes anglais, surtout Shakespeare et Yeats, mais aussi Donne, Keats, qu'il s'est engagé lui-même à traduire, dans des versions qui entrent si loin et dans la poésie qu'il traduit et dans le réalisable de la poésie française qu'elles permettent de voir à l'œuvre les différences et parfois les antagonismes entre nos deux idiomes et nos deux traditions poétiques. Et l'élection de l'anglais vient peut-être du même instinct obscur qui pousse un poète anglais à approfondir le domaine poétique français, du sentiment que la langue et la poésie d'en face, de l'autre côté de la Manche, sont véritablement étrangères, merveilleusement autres, et riches en leçons de poésie.

Premier problème, première possibilité : on sait que Bonnefoy aime à s'ouvrir en poésie à certaines présences de la terre : au feu, au vent, à la pierre, à l'arbre, dans la recherche de sa propre présence au monde et des retrouvailles de l'Un. Mais l'on ne peut pas *dire* en anglais, aussitôt et sans la médiation d'une longue réflexion sur l'épistémologie et la métaphysique de la langue, cette tentative pour toucher par l'esprit du corps aux grandes forces terrestres. Il ne s'agit pas simplement d'un emploi différent de l'article et du fait que, pour passer d'un titre comme "Le puits, les ronces" à l'*anglicité* intrinsèque, pour ainsi dire, de l'anglais, il faudrait changer le premier article défini en un article indéfini et supprimer le deuxième pour pouvoir écrire : *A well, brambles*. On voit néanmoins que cette question de l'article en dit long sur la manière dont nos deux langues vivent le monde et que, si elle trouble la traduction de tout poème français, elle nous parle aussi des différentes façons dont nos deux peuples envisagent et désirent le réel dans les langues qu'ils ont élaborées hors de la poésie, en vue des multiples emplois, disons, prosaïques des mots. Lorsque Bonnefoy traduit, chez Yeats, "*most violent ways*" par "la violence", un Anglais doit faire un saut linguistique pour comprendre que ce qui lui paraît une abstraction presque platonicienne planant au-dessus des circonstances variées, des contingences réelles, où la violence se concrétise – comme ce serait le cas du mot *violence* en anglais, qui signifie ou qui tend à signifier la violence

en elle-même plutôt que des actes violents –, n'en est pas une pour un Français, qui trouve dans "*la violence*", si je ne me trompe, à la fois la chose nommée dans son essence et imaginée dans ses manifestations.

Et Bonnefoy avance bien plus loin car, dans la perspective anglaise du moins, sa poésie, comme celle de Racine pour d'autres raisons, est française par excellence, ou mieux, avec elle, on descend jusqu'à la lointaine profondeur de la poésie française. Ce faisant, il heurte de front, par son "feu", par son "arbre", par sa "salamandre" et son "orante", l'être même de l'anglais, qui aime l'apparence et qui trouve, de par sa double ascendance germanique et latine, une abondance de synonymes pour la décrire, qui cherche par tous les moyens à nommer premièrement l'accessoire et ensuite l'essentiel, d'abord l'accident et après, la substance, et qui se plaît aussi à narrer chaque événement dans ses moments successifs. Puisque le français, en revanche, recrée d'emblée un monde matériel dans l'esprit et va au fond significatif de chaque événement pour pouvoir le transformer en une forme syntaxique qui l'ordonne, la poésie de Bonnefoy, qui explore le possible lointain du français, non seulement oblige à être conscient de ces différences, mais demande au traducteur de créer une nouvelle dimension de la poésie anglaise capable de recevoir cette façon autre de se mouvoir parmi les mots et les choses.

Le deuxième problème est celui de la prosodie, dans le sens large du mot. La poésie de Bonnefoy sonde la prosodie méconnue du français. On sait, en ce qui concerne la métrique, qu'il évite souvent, mais non pas toujours, les structures, qu'il entend comme closes, des vers réguliers, de l'alexandrin et du décasyllabe, pour les ouvrir à une voix moins soucieuse de perfection que de vérité et pour laisser entrer l'air du réel, en faisant, par exemple, un déséquilibre entre une mesure de six syllabes et une autre de cinq. Il est déjà difficile de faire entendre en anglais le battement infiniment variable du vers français, fondé sur des segments rythmiques et sur la présence du *e* muet, miraculeuse invention de la langue française et puissance subtilement et secrètement active, entre le son et le silence, dans la poésie française et nulle part ailleurs, que je sache, alors que les vers anglais prennent leur élan au contraire, et maintiennent leur dynamisme rythmique dans les accents forts qui leur viennent tout naturellement, eux aussi, du langage parlé. Il est plus que difficile, il est impossible, de reproduire en anglais l'effet "historique" du vers de Bonnefoy, puisque le pentamètre anglais n'a pas connu la même histoire de perfectionnement, selon des règles strictes, suivi d'assouplissement progressif. Mais ce qu'il faut tenter, après tout, c'est de revivre

le sens du refus de Bonnefoy en obligeant les vers anglais que l'on forme à demeurer, eux aussi, en deçà d'une sorte d'absolu régulier et fermé. C'est évidemment à chaque traducteur de trouver comment résister au grand vers sans simplement le rendre boiteux. Et je pourrais parler de ce que j'ai trouvé.

On sait aussi que les vers qui ne s'accomplissent pas pleinement ont la même fonction dans la poésie de Bonnefoy que certaines tournures volontairement prosaïques et apparemment gauches qui conjurent, elles aussi, une écriture souveraine, afin de laisser affleurer, si je puis dire, la poésie profonde malgré la poésie de surface. Mais traduire cela est loin d'être simple, surtout quand on s'aperçoit que, partout en poésie, la parole transgresse aussi, pour Bonnefoy, le langage ordinaire, pour l'empêcher, au moins provisoirement, de nous dérober le réel. Car il faut que le traducteur accepte de transgresser le langage ordinaire de sa propre langue, et de se demander s'il *veut* le faire, et si une telle transgression a pour lui un sens, ce qui implique de sa part, on le voit bien, un travail authentique de poète, où il ne peut se contenter de "traduire Bonnefoy" mais doit refaire en anglais, s'il décide que cela est possible et désirable, l'acte poétique de Bonnefoy, en demeurant, ou plutôt, en devenant fidèle moins au poème qu'il lit sur la page qu'aux élans et aux résistances qui l'ont produit. Ici encore, chaque traducteur découvrira, ou non, sa propre façon de contredire son langage en le disant, et je pourrais parler de ce que j'ai découvert.

On fait des choix décisifs, en traduisant, pour la poésie et pour la vie. Et je crois qu'il reste au moins deux autres choses à dire, et des plus importantes. Car, au-delà de ces questions de théorie et de technique, il y a, outre l'essentiel – qui est, après tout, la rencontre de l'autre, le désir de traduire, de Bonnefoy, non les mots mais la parole, et le désir aussi de modifier sa propre voix pour pouvoir parler la poésie de Bonnefoy –, le fait d'abord qu'une traduction anglaise changera nécessairement des poèmes français et que, ce faisant, elle peut explorer, comme nulle autre pratique et nulle forme de réflexion ne sont capables de le faire, ce qui sépare et ce qui rapproche ces deux manières différentes de nommer, de pénétrer et de transformer le monde que sont la langue française et la langue anglaise. Si un traducteur anglais a le sentiment, en lisant Bonnefoy, d'entendre la poésie française en profondeur, comme il entend aussi une langue romane relativement pure, à des années-lumière de sa propre langue, amalgame de dialectes anglo-saxons et du français de Normandie, il peut vouloir, certes, ouvrir la poésie anglaise à cette présence réellement étrangère, mais il peut vouloir aussi que cette altérité

commence à exister dans une poésie pleinement anglaise. Cela le conduira à mettre en œuvre aussi les ressources spécifiques à la poésie en anglais : le rythme fortement iam-bique, par exemple, les rejets, le manque de coïncidence entre les structures syntaxiques et les structures métriques, pour permettre à Yves Bonnefoy de parler en anglais, et pour donner à ses poèmes une deuxième vie dans une autre langue.

Applaudissements.

On nous a demandé aussi de lire une traduction, je ne sais pas si j'ai le temps de le faire.

CLAUDE ESTEBAN

C'est une idée qui m'est personnelle ; je crois qu'il serait bon, après la totalité des communications, qu'il y ait justement ce court échange de langues, pour qu'elles soient là, côte à côte, plutôt que de voir cette parole poétique se perdre dans des exposés discursifs. Je remercie Michael Edwards. Sans doute, d'autres questions lui seront posées. Pour ma part, ce qu'il a dit sur la matière sonore de l'anglais est quelque chose qui m'interroge, comme on dit aujourd'hui. Laissons cela pour l'instant. Je passe la parole à Cesare Greppi, d'Italie.

CESARE GREPPI

Les circonstances ont voulu que je sois le traducteur d'un seul livre d'Yves Bonnefoy : *Récits en rêve*. En retour, les mêmes circonstances ont voulu que cette traduction devienne au moins une des conditions indispensables à l'éventuelle issue satisfaisante : le long temps mis à ma disposition. Dès l'instant où je sais que je suis, que je dois être, que je veux être, le traducteur des *Récits en rêve*, mon regard sur la page, dont peu auparavant j'étais lecteur libre et passionné, se transforme et voilà que j'ai un regard excité et anxieux. Quelque chose s'est perdu du bonheur parfait de ma lecture. Des "contextes inexprimés" dans lesquels baignent tous les produits culturels, le traducteur sait qu'une grande part lui demeure obscure, ou s'avère trop lointaine pour se voir contrôlée, mais il est à même d'avoir conscience de quelque chose. Cet ensemble d'attitudes mentales, émotives, etc., qui président à son travail peut devenir, non seulement formulable (suite à une lecture, par exemple, de George Steiner), mais reconnu en acte, accueilli, écouté, si l'intervalle est suffisamment ample avant qu'il ne remette le livre. Ainsi, l'oscillation du traducteur entre proximité et distance, entre vision agressive et contemplation, même si elle ne

cesse, revêt-elle son sens. C'est le temps, le *tempo* musical, de la traduction.

L'on a beaucoup écrit, l'on sait presque tout, sur les phénomènes qui se manifestent lorsque, dans la traduction, se rencontrent deux langues voisines. A la puérile conviction d'une possible superposition et coïncidence immédiate des surfaces, s'oppose, chez le traducteur, l'inquiétude, tout autant parfaitement puérile, que dans sa langue il y ait des mots manquants (je ne pense pas aux expressions, aux images typiques). Il utiliserait une langue, pour recouvrir le monde de son livre, semblable à une toile sans trame par endroits. Je sais que le titre du livre de Bonnefoy sera *Racconti in sogno*, mais ceci me signale en italien l'absence du mot "récit". Je n'ai pas "le fou rire", je dirai *risate*, et il n'y aura pas lieu, par économie, de spécifier que ce rire est irrépessible. Et à propos de titre, je ne disposerai pas même du mot "leurre". A présent, le mécanisme du travail s'oriente, je pense, plus facilement vers les transitions presque automatiques (il y a des répertoires qui circulent, qui sont dans l'air), il se fonde bien sur l'évidence de la familiarité, et à cause de cela, il est vraiment opportun que reste en éveil l'ingénue perception des vides dans la langue. Du reste, comment un lecteur de Bonnefoy pourrait-il l'ignorer ? Je cite : "Pourquoi n'y a-t-il pas un vocable pour désigner par rien que quelques syllabes ces feuilles mortes et ces poussières qui tournent dans un remous de la bise ?" Certes, le discours concerne ici un autre plan de l'expérience, mais le traducteur se permettra d'en détourner à son profit un écho.

Traduire signifierait donc seulement travailler contre. Contre la fallacieuse facilité ? Je n'oserais le prétendre car les coïncidences heureuses, certaines révélations – par exemple, dans l'ordre de la combinatoire sonore et du mouvement rythmique –, dont le littéralisme le gratifie de façon imprévisible, sont des signaux, des points d'appui formidables pour le traducteur, même s'il les accueille, comme il se doit, sans idéalisation. En ce sens, se voulaient "littéralistes" les écrivains catholiques qui, au XVI^e siècle, se risquaient à traduire la Bible, fray Luis de León, qui traduisait le *Cantar de los cantares*, c'était en vue d'un supplément de révélation. Chez Bonnefoy, ces points d'appui s'appelleraient "le plein qui est tout entier... dans l'évidence... se donnant à qui n'interprète pas".

Le traducteur obtient, naturellement, une autre gratification possible en opérant sur certains points sensibles du désaccord grammatical entre les deux langues. Il s'agit d'opérations élémentaires. Je pense, dans notre cas, au jeu de conservation / abolition des possessifs et des démonstratifs, au renversement de l'ordre "phrastique", etc. Je citerai un exemple, qui est cano-

nique, relatif au pronom “on”, et que j’expérimente sur une page de Bonnefoy, le merveilleux finale, une (*coda*), mis complètement entre parenthèses, qui clôt le récit “Au mont Aso”. Je cite : “On va à la montagne par groupes, on se jette à l’assaut..., on joue à se perdre... On fait à l’aveuglette des pique-niques. On rencontre des mains...” Je réalise à présent que, dans ma traduction, “on” se voit réfracté en diverses solutions : *Vanno sulla montagna a gruppi, si lanciano all’assalto... Si gioca a perdersi... Si fanno, alla cieca, dei picnic. Incontrano mani...* La troisième personne du pluriel, sans ombre de sujet manifeste, naturellement poétique, dirait Leopardi, ne pourrait-elle pas être la manière italienne de saisir le trait le plus intense de la vision, sa distance ?

Attentif à ces impulsions minimes, en somme, le traducteur forme le dessein d’une écriture, que le lecteur, dans son parcours, puisse en quelque façon ramener à une unité, à une voix, une écriture, qu’il perçoive comme assumée par un sujet, quelque ambigu qu’il soit, un double, un sujet dans le miroir.

Au terme de son travail, le traducteur considère l’effet d’ensemble de la transplantation opérée, la position du livre dans le contexte “autre”. Les *Récits en rêve* se voient dépayés en Italie, pour deux raisons : la prose de Bonnefoy, l’idée de prose qui prend forme dans l’écriture de Bonnefoy, n’a pas d’équivalent en italien, non plus que, disons, le genre littéraire. Cette évidence, qui représente, je crois, un des attraits du livre pour le lecteur italien, est pour le traducteur motif de réflexion, sinon de malaise, un malaise qui ne va pas sans la contrepartie d’un vif plaisir. Le traducteur n’a pas écrit nourri du souffle d’une tradition. Il n’existait pas, au temps de Racine, et n’a pas existé par la suite, cette parole naturellement grave, qui sent son propre poids et qui, en même temps, poursuit son rythme avec une aisance confiante, je dirais recueillie sur sa propre marche, ni une sagesse rhétorique, dans l’élocution comme dans la disposition, qui devient instrument privilégié de résonances intérieures ; tout comme dans la modernité ne s’est pas enraciné en Italie, même si l’on y a aspiré, le poème en prose. La prose moderne italienne a surtout été attirée vers des destins que l’on peut qualifier d’expressionnistes, et l’autorité de Gianfranco Contini a sanctionné le phénomène. Ici, en un lieu ainsi disposé, viennent donc s’inscrire les *Récits en rêve* comme *Racconti in sogno*. Les traductions continuent d’être, malgré tout, des *a parte* énigmatiques dans le théâtre que nous nommons littérature nationale.

Yves Bonnefoy a généreusement accepté d’écrire une préface pour l’édition italienne de son livre. Et ce n’est pas un écrit d’ornement. A la fin, la question se révèle être : combien

est difficile pour l'auteur d'accepter la perte que lui inflige la traduction. Bonnefoy parle d'hésitation, de trouble. L'Italie, on le sait, a été un des lieux privilégiés où a germé le processus de son écriture : Florence, les courbes des collines de Toscane et des Marches, etc. Mais c'étaient des lieux non pétris de langue, les mots conscients, suspendus au rêve ou à peine détachés du rêve ne peuvent être que les mots maternels. Du reste, à Mantoue, ce rêve qui ne rêve pas en mantouan. A présent, ces rapports : Bonnefoy et l'Italie, le rêve et les mots, ont subi un étrange renversement dans la traduction, un bouleversement. Encore une fois, joue, entre autres, l'effet fort et ambigu de la proximité. Hélas, le traducteur, sur l'autre rivage, n'a à offrir nul remède ou consolation. Ce sont des pages très belles et je souhaite que les lecteurs français, s'ils ne les connaissent encore, aient l'occasion de les lire.

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

Je remercie Cesare Greppi. J'ajouterai simplement que j'ai été touché par cette méditation / hésitation sur le "on", qui appartient au français et que les langues romanes voisines, et je les connais un peu, n'ont pas. Autant chacun est prêt à admettre les difficultés que l'anglais, l'allemand peuvent rencontrer à traduire du français, autant chacun ou presque a l'impression, tout à fait aberrante et fautive, que les langues romanes se ressemblent tellement qu'une simple translation peut permettre d'aller de l'une à l'autre. Grâce à Cesare Greppi et à quelques expériences personnelles, je pense que vous comprendrez que les langues romanes ont aussi beaucoup divergé, et c'est tant mieux.

Je passe la parole à Friedhelm Kemp.

FRIEDHELM KEMP

Mesdames et messieurs, je me vois un peu gêné et pris au dépourvu, parce que je pensais que cette table ronde serait un colloque, et non pas la lecture de papiers ; donc, je n'ai rien préparé. (*Applaudissements.*) Je me permets de vous retracer simplement quelques étapes de mon acheminement vers l'œuvre et la personne d'Yves Bonnefoy.

Quand j'avais quinze ans, j'étais fasciné par l'œuvre de Charles Baudelaire, et c'est avec *Les Fleurs du mal* que j'ai appris la langue française ; c'était déjà une lecture assez drôle, je dirais, pour un jeune homme de cette époque. Pendant la guerre, quand j'étais encore soldat, c'était plutôt Maurice Scève

qui m'a fasciné, et j'ai traduit pas mal de dizains de sa *Délie*. J'ai fait ma thèse sur *Baudelaire et le christianisme*, mais plus tard, ce sont d'autres poètes, des poètes plus modernes : Pierre Jean Jouve, par exemple, et Saint-John Perse, que j'ai traduits dans les années cinquante. En 1959, j'ai pris part à un colloque à Lourmarin, dirigé par François Bondy et Pierre Emmanuel, où il y avait des Français et des Allemands. J'ai fait alors la connaissance de Claude Vigée, et je lui ai posé la question : Est-ce que vous ne pourriez pas nous nommer certains poètes jeunes auxquels on pourrait s'intéresser ? Il m'a donné trois noms comme des noms d'amis. C'étaient Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, et Jacques Dupin. Je me suis procuré les quelques publications qui existaient de ces poètes, qui étaient encore vraiment des poètes très jeunes.

Pour Philippe Jaccottet, je n'ai pas eu de difficultés mais, pour Bonnefoy, oui, je n'entrais pas dans l'œuvre. Il y avait deux recueils : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* et *Hier régnant désert*. Puis, j'ai découvert, dans une anthologie allemande de la poésie mondiale, une traduction d'un poème de Bonnefoy. Je l'ai lue et je me suis dit : "Je ne comprends rien." Alors, j'ai comparé et j'ai trouvé la traduction tellement défectueuse que je me suis dit qu'il faudrait la refaire. Donc, je m'y suis plongé. Mon travail de traduction était plutôt pour comprendre, pas pour faire quelque chose d'abord, pour entrer dans la poésie. C'était justement *Hier régnant désert* qui m'a fasciné. J'ai proposé à une revue allemande, *Die Neue Rundschau*, d'en faire une traduction intégrale. J'ai commencé et, évidemment, il y avait des difficultés. Heureusement, deux années plus tard peut-être, j'ai rencontré par hasard Yves Bonnefoy à Sarrebruck où il y avait un colloque, et il a pu m'expliquer certaines choses. Je lui ai envoyé, comme je l'ai fait aussi pour Saint-John Perse, des questionnaires. Quand j'ai eu des difficultés, je l'ai prié de me les expliquer ; avec une gentillesse amicale, il m'a aidé. Je crains qu'il ne reste quelques malentendus dans certaines de mes traductions, surtout qu'il y a un problème, assez grave : c'est le seul de ses recueils de poésie qu'Yves Bonnefoy a remaniés et, malheureusement, ma traduction ne colle qu'à la première rédaction. Cela, c'est un problème encore à part.

Et puis, évidemment, j'ai fait sa connaissance, nous sommes devenus amis, et cela a été pour moi un apport essentiel dans ma vie de travailler pour des amis en langue étrangère. Donc, j'ai continué, mais j'ai continué surtout pour les poèmes et pour les récits en prose, c'est-à-dire les textes que je considère comme des poèmes en prose : *Récits en rêve*, *Rue Traversière*, et tout dernièrement, *La Vie errante*. Il manque encore le premier

et le troisième recueil qui n'ont pas paru en langue allemande, mais que je vais réunir avec ma traduction de *Hier régnant désert*, de façon que j'aurai traduit toute l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, à l'exception de quelques petits textes qui sont restés dans les coins, si on peut dire.

Je ne suis pas un traducteur de profession, je suis un traducteur amateur, et la théorie de la traduction ne m'a pas occupé outre mesure ; c'est-à-dire que je me suis plongé dans les textes, j'ai tâché de me débrouiller, de traverser la brousse de certains textes difficiles, même dans des langues que je ne connais pas très bien. Une fois, je me suis risqué dans la poésie espagnole sans connaître vraiment l'espagnol. J'ai dit : il faut prendre le poète le plus compliqué, Góngora, et on arrivera à quelque chose. Le cas d'Yves Bonnefoy se rapproche de celui-là, je crois. Il y a quand même des difficultés énormes, mais en même temps – c'est une sorte de confession que je vous fais – un enrichissement du côté humain par la poésie que je trouve tout à fait extraordinaire dans la poésie contemporaine. Et pour vous dire le sujet, le thème qui me touche le plus chez lui, c'est qu'il n'est pas seulement un grand poète de l'amour et de la terre, mais qu'il est en même temps un poète de l'enfant, pas de l'enfance, mais de l'enfant, ce qui est tellement rare dans la poésie française ; des couples, il y en a un peu partout, mais des enfants, on n'en rencontre presque pas dans la poésie.

Donc, je voudrais bien terminer, non pas par une traduction de ma part, mais seulement avec quelques vers pour vous rappeler ce thème-là. Des vers du grand poème *Dans le leurre du seuil* :

*Et vois, l'enfant
Est là, dans l'amandier
Debout
Comme plusieurs vaisseaux arrivant en rêve.*

*Il monte
Entre lune et soleil. Il essaie de pencher vers nous
Dans la fumée
Sans feu, riant,
Où l'ange et le serpent ont même visage.
Il offre
Dans la touffe des mots, qui a fleuri,
Une seconde fois du fruit de l'arbre.*

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

Je remercie Friedhelm Kemp d'avoir joué la règle du jeu, alors qu'on ne s'y soumet pas, ou pas encore... Ce qui m'a touché aussi de sa part, c'est cet étrange parallèle qu'il a lancé – et possible pourquoi pas ? – entre Yves Bonnefoy et Góngora, qui m'est familier, et je trouve que se découvrent là des perspectives assez étonnantes. Peut-être que le point commun serait celui-ci : on parlait des affinités que le traducteur éprouve pour le poète qu'il va traduire, mais ces affinités sont parfois assez difficiles à rejoindre, il y a comme des sortes de *barri-cades mystérieuses*, et parfois, c'est le poème qui vous résiste qui vous devient le plus cher, parce qu'il vous a résisté, ou plutôt que, par sa résistance, il signifiait une espèce de massif dont la difficulté d'approche vous imposait quasiment de le gravir.

Je passe la parole à Jan Mysjkin.

JAN MYSJKIN

J'ai traduit presque la totalité de l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy, sans réfléchir sur la traduction de ses poèmes et quand j'ai reçu l'invitation pour parler ici, j'ai essayé de faire un texte cohérent, mais comme je n'ai aucune expérience en tant que professeur ni en tant que conférencier, j'ai dû abandonner cette idée. Je risquais de m'endormir, même avant l'audience. Donc, j'ai pris deux mots clés chez Yves Bonnefoy pour échanger quelques réflexions ensemble. Le premier mot, c'est celui de présence. Ce mot de présence me semble en contradiction avec celui de la traduction. Le deuxième, c'est le mot "la missive". Je vais commencer avec "la missive", parce que c'est un peu plus dur, et je préfère terminer sur une note positive.

Il y a deux ans, la revue *L'Œil de bœuf* a consacré un numéro à Yves Bonnefoy et, dans ce numéro, il y avait quelques traductions, par Yves Bonnefoy, des sonnets de Shakespeare, et c'était assez curieux : les traductions n'avaient absolument pas la forme d'un sonnet ; cela pouvait être cinq vers à la place de quatre. Yves Bonnefoy a ajouté une note explicative à la traduction de ces sonnets de Shakespeare. Et là, j'ai été très surpris de lire qu'Yves Bonnefoy veut "favoriser la missive, qui seule compte". (C'est une citation.) Il préfère donc "la missive qui seule compte au jeu de paume verbal qui n'est que l'enveloppe brillante". Alors, je me suis dit : si c'est la missive qui seule compte, mieux vaut se convertir au journalisme. Je me vois mal traduire l'épars, l'indivisible, ou l'agitation du rêve, sous la forme d'un article de journal.

De plus, la première fois que j'ai traduit Bonnefoy, c'était dans le cadre d'une anthologie de la poésie française avec des

auteurs vivants, c'est-à-dire qu'il y a quand même plusieurs auteurs qu'il faut traduire et chaque fois qu'il y en a dix, et qu'ils sont très bons, l'éditeur porte le texte à l'imprimeur. Il me semble – c'était ma position – que, lorsqu'on fait une anthologie qui rassemble plusieurs poètes, il faut respecter la forme de ce poète, il faut essayer d'entrer dans la pensée du poète, et puis respecter ce qu'il a donné. Mais si on écarte "l'enveloppe brillante" ou "le jeu de paume verbal", comme Yves Bonnefoy l'a dit, pour accentuer sur "la missive", il me semble que cette anthologie sera à la fin un saucisson à rondelles identiques. Donc, je ne suis pas d'accord avec cette idée ; de toute façon, cela me semble un peu curieux.

Et de plus, cette idée de "la missive" s'est heurtée chez moi à une expérience un peu douloureuse dans le métro de Paris. On sait qu'à Paris on expose des poèmes dans le métro. Il y a trois ans, en revenant des Assises, ici en Arles, pour retourner chez moi, j'ai pris le métro à la gare de Lyon et je suis passé à la Bastille. Il y avait un poème d'Yves Bonnefoy, un poème du recueil *Douve*, le premier poème de la dernière section, que je vais vous lire, et qui s'appelle "Vrai lieu" :

*Qu'une place soit faite à celui qui approche,
Personnage ayant froid et privé de maison,*

*Personnage tenté par le bruit d'une lampe,
Par le seuil éclairé d'une seule maison.*

*Et s'il reste recru d'angoisse et de fatigue,
Qu'on redise pour lui les mots de guérison.*

*Que faut-il à ce cœur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,*

*Et comme un peu de feu soudain la nuit,
La table entrevue d'une pauvre maison ?*

Alors, ce poème, et c'est le seul poème que j'ai vu traité de cette manière, dans le métro à Paris, a été bafoué par un critique qui avait écrit dessus : "Assez de bonnes paroles, des actions !" (*Rires.*) Moi, je n'ai pas ri, j'étais choqué quand j'ai vu ce poème bafoué de cette manière-là. Et en fait, je suis choqué pour deux raisons :

La première, c'est que quelqu'un a pu interpréter ce poème comme une gifle, d'un intellectuel bien placé, aux SDF.

Le deuxième choc, c'est que je suis retourné à la maison, j'ai pris le recueil de *Douve*, j'ai relu le poème et j'ai essayé de me mettre dans la peau d'un exclu, parce que je connais évidemment

le poème et tous les traducteurs et les lecteurs de Bonnefoy le situent dans le recueil de *Douve*, et j'ai toujours interprété ce poème dans le cadre de *Douve*, il prend toute sa signification là-dedans. Mais, là, comme le poème est écarté de ce contexte-là, pour le mettre dans le métro, j'ai essayé de le lire comme le lit un exclu. Et en effet, le poème peut être lu de cette manière-là (il lit d'une voix nasillarde) :

*Qu'une place soit faite à celui qui approche,
Personnage ayant froid et privé de maison...*

Donc, quand il s'agit de la missive d'un poème, cela ne nous avance pas beaucoup dans la traduction de la poésie. Je dirais même que ce poème, qui a pour titre "Vrai lieu", tout à coup, devient un poème d'hypocrisie. Moi, je ne trouve pas cela drôle du tout.

C'est là que j'en viens à l'autre thème, celui de la présence. Je pense qu'avec cette idée de présence chez Bonnefoy, on fait un pas de plus. On sait qu'Yves Bonnefoy essaie dans sa poésie d'atteindre ce qui est, mais du moment qu'on essaie de le formuler, de le mettre en mots, il y a déjà la parole qui nous sépare de ce qui est. Donc, il faut que, avec ces mots, dans la poésie, on essaie de nouveau de l'atteindre. Seulement, en tant que traducteur, la première chose à laquelle on est confronté, ce sont justement les mots. Cela veut dire que c'est juste la grille à laquelle on se heurte, et si on ne le veut pas, on est obligé de passer par un dictionnaire et par une grammaire, même si c'est un dictionnaire ou une grammaire qu'on a acquis dans le moment. Je ne dis pas qu'il faut prendre physiquement un dictionnaire, cela veut dire qu'on passe par du bruit, et Yves Bonnefoy a très bien dit que ce qu'il faut atteindre dans la poésie c'est le silence d'un champ de pierres. Et je trouve que la tâche d'un traducteur d'Yves Bonnefoy, c'est justement d'écarter de plus en plus le bruit de ce dictionnaire et le bruit de la grammaire pour faire ressortir dans sa propre traduction de nouveau ce silence d'un champ de pierres. Et en ce qui me concerne, ce sera un silence vraiment très littéral, parce que je n'ai pas apporté mes traductions, donc, ma traduction sera vraiment très silencieuse.

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

Je remercie Jan Mysjkin de son expérience dans le métro. Au fond, je ne sais pas s'il a rencontré la poésie ou Zazie dans le métro, en tout cas, il en a tiré un très bon parti, me semble-t-il,

et plus grave qu'il n'a l'air de le dire à travers ses propos plaisants, mais qui montrent beaucoup de sérieux dans le fort de son entreprise.

Je passe la parole à Sigeru Simizu.

SIGERU SIMIZU

A vrai dire, j'ai un peu peur de parler, en présence du poète lui-même, de la traduction de ses œuvres. Mais il me faut en parler quand même, parce que j'ai traduit *Ce qui fut sans lumière*, et aussi le livre sur Giacometti.

Traduire un texte littéraire, surtout dans le domaine de la poésie, comme celle de M. Bonnefoy, est une expérience spécifiquement spirituelle pour moi. Mais dans cette expérience, on ne peut pas éviter des problèmes, des difficultés quelquefois infranchissables, de divers niveaux.

D'abord, il faut remarquer qu'on trouve tout de suite une différence entre la langue française et la nôtre, dans l'étendue conceptuelle d'un mot, souvent très essentiel. Par exemple, c'est le cas du mot "vie" en français. En anglais, on a le mot *life*, en allemand, le mot *Leben*, etc. Et cependant, en japonais, il n'y aurait pas de mot qui, à lui seul, corresponde exactement à ce mot français "vie", qui est d'ailleurs polysémique. Dans le dictionnaire, on trouve quelques usages de ce mot "vie" : donner sa vie pour la liberté, une vie de misère, la vie quotidienne, le niveau de vie, la vie de Mozart, que la vie est belle ! (*Rires.*) Mais pour chaque usage de ce mot, il faut choisir des mots tout différents en japonais et quand on dit : donner sa vie pour la liberté, on emploie le mot *inochi*, une vie de misère : le mot *issbô*, la vie quotidienne : le mot *seikatsu*, le niveau de vie : le mot *kurashi*, la vie de Mozart : le mot *shôgai*, que la vie est belle : le mot *jinsei*. Donc, il faut presque toujours examiner dans un mot l'étendue conceptuelle qu'il occupe à chaque usage et chercher le mot japonais qui puisse en tenir le rôle. Particulièrement, dans le texte de M. Bonnefoy, le mot "réalité" aussi suscite une pareille difficulté pour traduire, tandis que ce mot est très important qui nous présente une partie de son idée essentielle, comme les mots "présence", "évidence", etc.

Et puis, je montrerai un autre problème : comme vous le savez, notre écriture est en général verticale, surtout dans le domaine du texte littéraire traditionnellement, alors que beaucoup de langues indo-européennes sont écrites horizontalement, et cela soulève souvent une difficulté insurmontable – je parle toujours de la traduction – problème de l'effet visuel des lignes, des vers. M. Bonnefoy dirait qu'il y a un abîme au-dessous et les mots sont suspendus, en danger !

Maintenant, je voudrais vous montrer un exemple d'un poème de M. Bonnefoy, intitulé "Une pierre", dans *Ce qui fut sans lumière*. Le premier vers de ce poème est : "Ils aimaient ce miroir." Les lignes suivantes sont arrangées symétriquement, ce qui rappelle toujours aux lecteurs l'existence d'un miroir invisible. Alors, comment faire dans la traduction japonaise ? On ne peut pas développer un miroir invisible, tout au plus, on ne pourrait imaginer qu'un reflet très faible dans l'eau. Mais ce n'est qu'un problème de niveau technique.

Il reste enfin un troisième obstacle, et j'ose dire le plus difficile qu'il y ait en cette occasion de présenter à nos lecteurs les poèmes de M. Bonnefoy, c'est celui qui vient du manque de qualité poético-mystique de la poésie japonaise, surtout dans celle de l'après-guerre. Autrefois, cette qualité était remarquable, comme chez Matsuo Bashô ou Ryôkan. Mais cette tradition est déjà disparue dans le domaine de la poésie moderne japonaise et cette perte nous rendrait aujourd'hui peut-être beaucoup plus difficile la compréhension suffisante de la poésie de M. Bonnefoy.

Que M. Bonnefoy donc me pardonne l'indiscrétion avec laquelle j'ai essayé de traduire ses poèmes, en sachant qu'un poème étranger est essentiellement intraduisible. Mais je l'ai fait. J'ai voulu partager la vive jouissance de les lire avec mes amis qui ne peuvent l'éprouver directement en français. C'est toujours lui qui nous renforce dans la conviction que la poésie nous est absolument indispensable dans ce monde actuel, qui me semble de plus en plus matérialiste et qui ne respecte que l'efficacité économique, en négligeant l'esprit humain et la nature divine. La poésie, aujourd'hui, est en crise, surtout dans notre pays, au Japon, et cependant c'est elle seule qui peut enfin nous mettre en accord avec l'Univers.

Dans sa postface des *Vingt-Quatre Sonnets* de Shakespeare, M. Bonnefoy nous suggère beaucoup de choses très importantes en ce qui concerne le travail difficile qu'est la traduction de poèmes étrangers. Après avoir remarqué l'expérience poétique du traducteur lui-même, fondée sur la sympathie essentielle pour l'original, il dit que, si cette sorte d'accord n'était pas possible, mieux vaudrait que le traducteur renonce à la traduction, car on ne traduit bien que son proche.

Je suis vraiment heureux de pouvoir dire que je partage complètement sa pensée, et... le reste est silence.

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

Je remercie M. Simizu et je demeure quelque peu effrayé par cette image qu'il nous a donnée de l'écriture, qui ne m'avait pas paru aussi terrible, mais les abîmes qui se creusent dans l'espace qu'il nous a montré vont nous obliger à être beaucoup plus attentifs à la mise en page des poèmes dans des langues qui ne sont pas les nôtres.

Je passe la parole à Ahmet Soysal.

AHMET SOYSAL

Sous la mutuelle reconnaissance entre les traducteurs et leur auteur – perfection de l'humain – qu'implique cette rencontre, on pourrait affirmer que nul, des deux côtés, n'étant sûr de l'accomplissement ultime de l'acte de traduction, il y a, de part et d'autre, une confiance en l'inconnu – en ce qu'on ne saura jamais vraiment – qui rayonne ici même, une confiance quelque peu étrange, car accordée justement à l'étrange.

Jamais accompli, l'acte de traduction ?

Deux ordres de possibilités sont confrontés – langue d'origine, langue de la traduction – et l'enjeu n'est pas seulement en poésie, comme chacun le sait, celui du sens. Le sens poétique étant lui-même toujours, si j'ose dire, porteur d'errance, la part du signifiant – multiple parce qu'elle concerne le son, le rythme – est ce qui, dans une traduction poétique, ou autre, est la moins évidente à rendre et parfois franchement délaissée : ce qui ajoute à l'errance et à l'inconnu du résultat.

Mais nous ne devons pas, sur ce sujet, nous laisser aller à généraliser trop. Il s'agit bien d'une écriture unique qui nous a réunis, tous différents et venant d'horizons différents d'un même monde, et d'une amitié, dirai-je, vouée à une parole singulière, et de là à la personne réelle avec laquelle cette parole s'identifie : je veux désigner l'écriture et la personne d'Yves Bonnefoy.

Et à travers cette même amitié que nous portons à un seul être singulier, nous nous retrouvons amis et réunis ici entre amis, avant même de nous être présentés l'un à l'autre, nous, traducteurs de Bonnefoy. Et c'est Yves Bonnefoy lui-même qui, sans doute, nous aura présentés l'un à l'autre ; lui par qui sont réunis ses traducteurs et par qui s'est formée cette communauté des traducteurs de son œuvre.

Et certainement une œuvre poétique ne débute pas avec la conscience qu'elle sera redite dans l'inconnu d'autres langues. En elle, la parole est sous l'emprise d'autres inconnus qui sont ceux du sujet lui-même qui écrit dans sa propre langue et livre par le moyen problématique des mots rien d'autre que sa propre vie, dans le don de poésie. Cette expérience première nous précède tous et constitue, pour nous autres traducteurs, le

premier des inconnus. C'est sur une expérience première et sur le sens qui en découla pour une seule personne – le poète – que repose notre propre travail à nous, traducteurs, et il s'agit d'Yves Bonnefoy et de personne d'autre.

Et la parole d'Yves Bonnefoy nous a captivés et nous avons voulu la traduire. Acte d'amour ? Acte d'appropriation ? Nous avons voulu redire cette parole dans notre propre langue. C'est donc que nous avons voulu, pour nous-mêmes et ceux de nos pays la rendre propre, lui donner une autre naissance ailleurs, chez nous.

Est-ce à dire qu'elle s'y prêtait ?

Qu'est-ce, pour une parole écrite, que de *se prêter* à la traduction ? Est-ce que cela ne témoignerait pas de sa *générosité* ? Mais serait-elle, en cela même, maîtresse de sa générosité ?

Difficiles questions.

Nous sommes réunis ici par l'œuvre et la personne de Bonnefoy, et nous devons parler.

Nous avons traduit "leurre", "présence", "improbable", "dévotion"...

Nous avons *décidé* du sens, nous avons fait un pas au-delà de la pure lecture, nous avons *inscrit* notre décision portant sur le sens de ce que nous avons lu : audace et une certaine inquiétude. Nous avons pris le risque de ce que je nommais tout à l'heure l'"inconnu". Et nos lecteurs, à leur tour, lecteurs des lecteurs que nous fûmes et demeurons, auront ou non confiance. Et peut-être, nous les aurons trompés, et ils pourront avoir confiance même avec ce soupçon...

Finitude de la traduction – de l'acte qui traduit, chez Bonnefoy, et c'est central, le mot "finitude". Et c'est avec cette blessure d'une finitude assumée, concernant notre acte de traduction, que nous sommes réunis ici, autour de Bonnefoy.

Et ce moment même, éphémère, fragile, est appelé à passer et cette communauté ne se sera incarnée qu'un moment et elle se dispersera.

Mais nous tous, au sein de cette communauté, ayant en quelque sorte sur le bout de la langue, et la transportant partout où nous nous trouvons, cette parole de Bonnefoy, qui devient en des moments essentiels part de notre souffle – que dirons-nous l'un à l'autre, et que dirons-nous à Bonnefoy ?

Sans doute, vu l'heureuse circonstance, plus le plein que la faille, plus une certaine assurance que la finitude.

Lors d'amicales journées entre étrangers, on ne prononce pas les paroles de la faille.

Mais ne saurons-nous pas – ne savons-nous pas – en même temps que la faille, sous le nom de la finitude et du leurre, et d'autres noms encore – imperfection, mort –, est au centre de

l'œuvre de Bonnefoy, qu'elle est ce que cette œuvre n'a pas craint de dire dès le début, dans son double versant de poésie et de prose ?

Ne sommes-nous pas ici réunis justement de par cette angoisse écrite et l'espoir qui ne s'en détache jamais tout à fait ? Réunis de par cela même, que la circonstance nous le fasse dénier ou non... ?

Selon moi en tout cas, la beauté même et la vérité de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, dans sa générosité se prêtant à la traduction, résident dans le fait d'avoir su dire, dès le début, avec l'intensité qui est la sienne, la conscience d'une finitude qui n'est pas fermée à l'espoir, mais qui ne s'oublie jamais. Et d'avoir su la dire sans l'excès qui bien souvent dénature la violence des affirmations graves.

Œuvre fermée à toute légèreté et gratuité, mais aussi à l'ironie et au cri qui défait. Œuvre en même temps fermée à la parole trop obscure et à l'expérimental qui ne communique plus.

Ecrivant et traduisant dans nos langues respectives, avant de lire et traduire Bonnefoy, nous n'étions pas forcément dans ces parages-là. Nous avons dû nous ajuster à la parole de Bonnefoy. Et cela ne nous a-t-il pas fait gagner, au-delà de nos traductions de Bonnefoy, dans nos propres écrits, quelque chose de la justesse de ton et de la gravité de sa parole ?

Amour, connaissance de l'œuvre, double responsabilité – face à l'auteur, face aux lecteurs dans une autre langue : la nôtre –, conscience inquiète du manque, savoir-faire doublé de patience – les ressources de l'écriture poétique... voilà quelques-unes des qualités nécessaires pour traduire la poésie, et d'abord celle d'Yves Bonnefoy.

Une joie – qui n'est certes pas le signe d'un accomplissement sur le plan formel, lequel est impossible – vient quand la traduction trouve un écho véridique chez le lecteur d'une nouvelle langue. Joie du traducteur, en somme, au contact de la joie du lecteur.

C'est cette dernière aussi, et peut-être surtout, entrevue à des instants par chacun de nous, que nous voudrions transmettre ici à Yves Bonnefoy – cette joie avec sa part d'inconnu, cette joie d'étrangers parlant des langues parfois très lointaines, comme le turc.

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

Je remercie Ahmet Soysal de son témoignage d'autant plus émouvant qu'il a dit, à un moment donné : "Avons-nous (avec

une sorte de pluriel collectif qui nous a englobés) gagné quelque chose à lire et à traduire Yves Bonnefoy ?” Et bien évidemment, la réponse ne fait pas de doute.

Je passe la parole à Elsa Cross.

ELSA CROSS

C'est mon expérience que la meilleure façon de connaître la poésie d'un poète, c'est de le traduire. Chaque nuance de son langage permet de découvrir les plis de son monde intérieur.

Traduire la poésie d'Yves Bonnefoy m'a conduite vers une expérience unique : dans sa poésie, j'ai trouvé à la surface des vers limpides qui ne font que cacher un fond indéchiffrable. Sa poésie est un lien entre la partie visible et la partie invisible de la réalité. C'est, d'après une de ses plus remarquables métaphores, comme les longues perches qui, au bord d'une barque, s'enfoncent on ne sait dans quel lit, pour avancer, ou bien comme le gouffre qui s'ouvre soudain sur le visage de Zeuxis, la fissure qui questionne les apparences où tout prétend si lucidement trouver sa place.

Qu'y a-t-il dans cette profondeur ? On ne sait pas. La seule donnée, c'est la poésie même qui connecte les différents niveaux de la réalité et de la conscience. La lumière qui nous permet de voir l'obscurité, le mot qui nous permet de parler du silence.

Naturellement, il est possible que tout cela ne soit que la tentation d'un traducteur d'interpréter le poète. D'un certain point de vue, il n'y a pas d'autre façon de traduire que de chercher une référence fondamentale. De cette interprétation vont dépendre les mots qu'on utilise, avec tous leurs jeux de résonances et de connotations.

Mais même quand le traducteur veut travailler à partir de sa propre vision, imposer quelquefois son propre goût et sa sensibilité, je m'interroge aussi pour savoir jusqu'à quel point il ne serait pas plus valide pour le traducteur de s'effacer un peu lui-même derrière l'auteur, oublier un peu sa signature pour permettre de faire briller la poésie, telle que le poète l'a conçue. Je crois que cela devient possible quand le traducteur essaie de se fondre, de se dissoudre dans l'univers poétique de l'auteur avant d'avancer ses propres "élucidations". Même quand cela peut sembler un peu utopique, je pense qu'à côté de l'approche d'objectivité et de distance pour faire une traduction, on peut avoir aussi une vraie approche de proximité extrême, presque de mimétisme.

C'est cela que j'ai expérimenté quand j'ai traduit une partie des derniers livres de poèmes d'Yves Bonnefoy, il y a deux ans. Je suis alors passée par beaucoup de questions et de réflexions et je remercie beaucoup Yves Bonnefoy de cette occasion de

le traduire. Je ne sais si j'ai réussi à me rapprocher de son univers poétique et à le transmettre le mieux possible, mais je suis sûre qu'en essayant de le faire, j'ai beaucoup reçu. Je crois que c'est aussi l'expérience de mes compagnons à cette table ronde.

D'après le regard de Bonnefoy, j'ai vu d'une façon différente, pas seulement les paysages, mais la correspondance entre la poésie et la peinture, l'architecture, le mythe, la philosophie, mais aussi les phénomènes de la nature. Je me souviens d'une question insoluble pour moi, quand j'étais en train de traduire, c'était la référence qu'il fait dans un de ses poèmes aux fils de la Vierge. J'ai pensé d'abord qu'il s'agissait d'une toile d'araignée, mais Yves Bonnefoy, très amicalement aussi, m'a expliqué que ces fils de la Vierge étaient réellement un phénomène atmosphérique, des sortes de fils lumineux qui tombent du ciel, dans certaines régions, à des époques données, et ceci est pour moi une sensation dominante encore, que j'étends à toute la poésie de Bonnefoy. Elle est aussi comme ces fils de lumière qui tombent de l'inconnu et nous laissent au moins une certitude : celle de la beauté et du mystère.

Applaudissements.

CLAUDE ESTEBAN

Je me dois d'ajouter que, présentant Elsa Cross, j'ai oublié de vous dire qu'elle était poète et qu'elle vient de publier tout récemment une anthologie très importante de la poésie d'Yves Bonnefoy, en espagnol, au Mexique.

J'aurais bien aimé maintenant, après ce semblant de table ronde, que quelques questions apparaissent, dirigées à l'un, à l'autre de mes voisins traducteurs. Le temps que vous pensiez à vos questions, je souhaiterais que chacun dise quelques vers dans sa langue, sans que le texte français soit présent.

Lecture en turc, par Ahmet Soysal, du début du poème intitulé Dans le leurre du seuil.

Lecture en anglais, par Michael Edwards, du début du poème "La voix qui a repris", dans Ce qui fut sans lumière.

Lecture en espagnol, par Elsa Cross, d'un poème commençant par Despues de la noche de nieve.

Lecture en allemand, par Friedhelm Kemp, dans Hier régnant désert, du poème intitulé "La beauté".

Lecture en japonais par Sigeru Simizu du poème "Le mot ronce, dis-tu", dans Ce qui fut sans lumière.

Lecture en italien, par Cesare Greppi, du poème en prose Tornare...

CLAUDE ESTEBAN

Après ces petites lectures qui vous ont permis d'entendre les langues – et je pense que c'était le principal – maintenant que vous avez eu tout le temps de réfléchir, y a-t-il des questions ?

MIREILLE GANZEL

Ma question s'adresse à M. Simizu : pourquoi le mot "vie" n'est-il pas traduisible en japonais ?

SIGERU SIMIZU

C'est uniquement à cause de la différence de l'étendue conceptuelle. Le mot "vie" occupe beaucoup plus d'état conceptuel que certains des mots que je viens de vous indiquer en japonais. Donc, il faut examiner, pour ce mot, quel domaine exact correspond au mot japonais. Je donnerai un autre exemple. Le mot "réalité" qui signifie d'une part l'actualité, et d'autre part la vérité, et qui d'ailleurs tient un rôle très important, bien nuancé, dans le texte de Bonnefoy, il est difficile, presque impossible, je pense, de communiquer dans notre langue ce que veut dire vraiment ce mot.

GUY VERRET

Il s'agit plus d'une réflexion que d'une question, mais qui me semble pouvoir en entraîner d'autres. Je veux parler de la lecture qui a été faite devant nous, il y a un instant. Il me semble que chacun des lecteurs a lu de façon très différente, et pour autant que j'ai pu entendre Yves Bonnefoy, aucun d'entre eux n'a lu de la façon dont Bonnefoy lit lui-même ses poèmes. Est-ce délibéré chez les traducteurs ? D'autre part, ont-ils l'impression eux-mêmes que leur langue, donc leur traduction, commande certaines intonations, certains rythmes, une lecture plus ou moins lente, ou plus ou moins rapide, etc. ?

CLAUDE ESTEBAN

Qui peut répondre à cette question ?

MICHAEL EDWARDS

La question est extrêmement intéressante mais, pour ma part, si je devais lire à la manière d'Yves Bonnefoy, j'aurais l'impression de jouer la comédie, parce que je ne suis pas Yves Bonnefoy. Si je lisais un poème en français, peut-être y arriverais-je. Vous avez posé la question parce qu'il s'agit de langues étrangères. Il est vrai qu'en anglais, essayer de lire comme Yves n'aurait pas beaucoup de sens, mais on peut dire aussi que, même dans le poème que j'ai lu à l'anglaise – puisque c'est un poème en anglais –, il y a, à un certain moment, une

syntaxe qui n'est pas très anglaise. Par exemple, en anglais, on ne dirait pas d'instinct, spontanément : *as the keel passes of another world*. Il faut mettre le membre de phrase *keel of another world* ensemble, et j'ai pensé qu'en mettant le verbe tout de suite après *keel* "comme passe la barque d'un autre monde", je donnais quand même un peu le *feel*, comme on dit en anglais, de la syntaxe d'Yves.

A un autre moment, j'ai remarqué que l'anglais n'a pas beaucoup de ces sons très profonds qu'a le français :

*Moi-même, il m'enferma dans des cavernes sombres,
Lieux profonds, et voisins de l'empire des ombres...*

Cela, c'est Racine, ce n'est pas Yves Bonnefoy... (*Rires.*)

Mais chez Yves Bonnefoy aussi, il y a beaucoup de ces sonorités basses : "ombres", par exemple. En anglais, il n'y a pas de sons nasaux, comme vous le savez. Il y a le son *or*, qui peut être très long, et j'ai essayé de traduire "maître du seuil", non pas par *master of the threshold*, qui vient tout de suite, mais par *lord of the door stone*. Il se trouve que les sonorités sont ce que je voulais. Il se trouve aussi que *lord of the door stone* sont cinq mots entièrement du registre anglo-saxon, il n'y a absolument pas de latinité là-dedans. Pour un Anglais, évidemment, cela ne sonne pas comme Yves, lorsqu'il lit ses poèmes, de cette façon merveilleuse que nous connaissons, et qu'il serait idiot d'essayer de reproduire parce qu'on n'y arriverait pas, on ferait une sorte de sous-Bonnefoy. Mais, pour un Anglais, une expression comme celle-là sonne un peu de façon étrange et je pense que c'est par là plutôt qu'il faut essayer, non pas de reproduire, mais presque d'imiter à l'anglaise, ou à la turque, je suppose, non pas la façon de lire d'Yves, mais la façon dont j'entends personnellement ses poèmes.

Applaudissements.

FRIEDHELM KEMP

Je tâcherai de dire aussi quelque chose sur ma façon de lire ce poème. Ce poème est quand même une invective, ce n'est pas un poème lyrique, pour ainsi dire, et qui a même une certaine tenue rhétorique, et j'ai peut-être appuyé ce côté-là dans le texte ; j'avoue que, dans le texte français, il est plus doux et plus agréable à entendre que dans le texte allemand. Si vous écoutez le dernier vers : "... notre pitié ce cœur menant à toute boue", qui est un alexandrin pur, en allemand, j'ai dit : *Unser Erbarmen dies Herz das in jeglichen Schmutz führt*, cela fait dur, les deux syllabes appuyées à la fin, mais c'est vraiment

cela : “mène dans la boue”, *in Schmutz führt*, et j’ai appuyé pour bien faire comprendre.

ALINE SCHULMAN

Je voudrais me permettre de demander à Yves Bonnefoy de lire un poème. Peut-être y en a-t-il, parmi nous, qui savent comment il lit ses poèmes, mais beaucoup ne le savent pas.

YVES BONNEFOY

Je vais lire le poème “La voix qui a repris”, puisque cela me permettra peut-être de faire une comparaison plus poussée. Mais, puisqu’on m’a donné le micro, je vais en profiter pour faire deux remarques :

La première à propos du poème dans le métro, dont vous avez parlé. J’ai été extrêmement mécontent de voir ce poème sur les murs du métro. On ne m’avait pas demandé mon avis et j’ai eu tout de suite le sentiment qu’il était destiné au pire des malentendus, venant non pas simplement des personnes qui pouvaient lire ce poème et le comprendre mal, mais certainement de la personne qui l’a choisi, d’abord, pour le mettre là, et qui l’a choisi à partir d’une lecture que je considère, comme vous, je suppose, évidemment erronée ou déplacée. Mais je suis le premier à la faire quand je vois le poème dans cette situation.

La deuxième – et cela me rapproche de la lecture de ce poème – vous n’avez pas compris (peut-être me suis-je trompé) ce que j’ai dit dans ces quelques lignes qui accompagnent la traduction des sonnets de Shakespeare dans ce cahier. Je ne pense évidemment pas qu’une traduction ne doit pas avoir une forme, simplement, elle doit avoir la forme qui naît de la réalité propre du traducteur. Et ce que je répudie dans le petit texte qui accompagne ma traduction de ce sonnet, c’est l’idée qu’il faille s’assujettir à quatorze vers distribués en 4, 4, 4, et 2. S’il s’agit de traduire ces sonnets, il faut garder quelque chose de la forme du sonnet, mais se sentir libre aussi de revivre le rythme fondamental de la seule façon qui nous soit possible, c’est-à-dire à partir de nous-mêmes. Mais on aboutit à une forme, et je ne pense pas du tout que ce que j’ai pu faire avec les sonnets de Shakespeare ne soit pas une forme d’un bout à l’autre ; c’est beaucoup plus une forme vraiment vécue, en tout cas de mon point de vue, que si je m’étais assujetti à traduire vers par vers, pied par pied, rime par rime, pour imiter la forme de l’original. Je crois vraiment que le traducteur a droit à la forme dans sa traduction, et même que c’est là qu’il est véritablement lui-même.

Yves Bonnefoy lit le poème "La voix qui a repris".

Es-tu venu...

Vifs applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Il me semble que la lecture d'un poème d'Yves Bonnefoy peut être laissée comme une sorte de point d'orgue à cette séance.

DEUXIÈME JOURNÉE

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Françoise Wuilmart

Il peut sembler étrange que Jean Améry n'ait pas été traduit plus tôt en français. En effet, l'œuvre de ce Juif autrichien est unanimement considérée aujourd'hui comme un témoignage aussi important que celui de Primo Levi, sur le plan du vécu et de l'écriture. Peut-être son nom à consonance française et le lieu où il vivra dès 1939, la Bruxelles francophone, ont-ils jeté quelque ambiguïté sur ce personnage que les Allemands aussi bien que les Français ont pu prendre pour un auteur de langue française : c'est en 1955 qu'il se forgera son nom de plume, qui trahit à la fois son intérêt pour la culture française et la distance qu'il prend à l'égard du monde germanique – Jean Améry est l'anagramme du patronyme Hans Mayer. Au demeurant, la langue de cet exilé coupé de ses origines peut étonner les germanophones car l'idiome de Voltaire y a incontestablement laissé des traces. Il n'est donc pas surprenant que la réflexion sur la langue en général soit centrale dans son œuvre, et que la transposition de sa prose dans une autre langue pose d'énormes problèmes au traducteur.

La présentation de l'écrivain semblait incontournable, car sa problématique existentielle constitue le fondement essentiel de son écriture.

Ce qui frappe dans le parcours biographique d'Améry, c'est le destin qui semble le contraindre à la judaïté qui ne lui est pas innée. Il voit le jour à Vienne en 1912, et jouit d'une éducation catholique : petit Tyrolien parmi d'autres, il fête la Noël à l'église et autour du sapin familial. Ce n'est qu'à l'âge de dix-neuf ans qu'il entendra parler pour la première fois de l'existence d'une langue yiddish.

Il fera des études de littérature et de philosophie à Vienne et découvrira "par les autres" ses origines juives (en la personne d'un grand-père) ; par ailleurs il épousera une Juive en 1937. Toutefois, il ne se sentira jamais juif au fond de l'âme et

ne le deviendra que par la force des choses et des hommes, mais surtout il décidera de le rester par solidarité tout en se définissant lui-même comme un “non-non-Juif” !

Cette distorsion dans la personnalité de l'écrivain est le premier foyer de ses jongleries linguistiques.

Dès décembre 1938 il se réfugiera à Anvers et “usurpera la langue française parce qu'on lui a volé l'allemand” !

A partir de là, sa biographie se confondra avec celle d'une victime des nazis. Interné d'abord à Malines, il se ralliera en 1941 à la Résistance belge dans un réseau communiste, organisation germanophone chargée de faire de la propagande anti-nazie. Il sera ensuite arrêté par la Gestapo en 1943, torturé à Breen-donk, et interné successivement dans les camps d'Auschwitz, Buchenwald, et Bergen-Belsen d'où il sera libéré par les Britanniques en avril 1945. Il rentrera à Bruxelles, y vivra de ses critiques de littérature et de cinéma. Au cours d'une tournée de conférences en Allemagne et en Autriche, il se donnera volontairement la mort, à Salzbourg, le 17 octobre 1978. Fidèle à sa philosophie profonde, il avait déjà tenté de se suicider auparavant, convaincu que la “mort volontaire est la seule mort «naturelle» au sens où la condition humaine est justement caractérisée par la liberté”. Il n'avait rencontré Sartre qu'une seule fois à Bruxelles, et si la personnalité du grand penseur l'avait quelque peu écrasé, il faut bien le dire, il n'en était pas moins sartrien et existentialiste dans l'âme. Nous démontrons par des exemples l'importance de la pensée sartrienne qui affleure dans tous ses textes, avec de nombreuses citations qui ne s'avouent pas comme telles et ne s'assortissent donc pas de guillemets !

On comprend mieux pourquoi la problématique de la langue maternelle est centrale dans l'œuvre d'Améry et qu'il passait pour être intraduisible. Dès le premier coup de poing que lui assènent ses tortionnaires à Breendonk, Améry sera jeté hors du monde dans la souffrance et dans la mort. Pour toujours “aliéné à soi”, et heimatlos. Dans son livre intitulé *Jenseits von Schuld und Sühne (Par-delà le crime et le châtement, Actes Sud)*, il analyse la langue atrophiée des exilés, coupés de la réalité allemande, et surtout la consonance hostile de la langue maternelle, devenue celle de l'ennemi. Nous en donnons quelques exemples à l'atelier. Sa seconde préoccupation est celle de l'impossibilité de la communication. Aucun texte, aucune métaphore, aucun art plastique jamais ne pourra “faire sentir” le vécu intime d'un homme amputé de sa dignité humaine.

Comme support concret de ce problème du rapport à la langue, analysé et exprimé dans une prose extrêmement travaillée et soucieuse de précision à la fois logique et poétique,

nous avons choisi un des romans-essais les plus ardues de Jean Améry : *Lefeu oder der Abbruch*, (*Lefeu ou la Démolition*, Actes Sud). Un peintre du nom de Lefeu, alias Feuermann, d'origine allemande, vit à Paris où il a son atelier sous les combles d'un immeuble voué à la démolition pour cause d'insalubrité. Lefeu fait l'éloge de son environnement, de la "vraie décadence" à laquelle il refuse de renoncer, et qui est un acte de résistance à la "décadence clinquante" : celle des constructions de verre et de béton, des biftecks sous plastique, de "la modernité, de la vie qui s'engage et se consolide bruyamment et brillamment dans la compétition et la sélection". "La véritable décadence est un processus lent, elle est douce et mélodieuse : ruissellement dans les vieux murs, chaquet sonore des gouttes d'eau qu'égrène le robinet défectueux..." L'amie de Lefeu est une poétesse de la décadence clinquante : elle fait des poèmes automatiques, c'est-à-dire qu'elle juxtapose des mots vidés de sens et de contacts à la réalité. Elle utilise une langue violente et démantelée, et ses jeux verbaux peuvent conduire et conduiront d'ailleurs la jeune femme à la folie...

A partir de ces considérations, tout le texte d'Améry sera une fidèle illustration du rapport réel ou faux à la langue. Les jeux de mots en seront une première application directe.

Nous consacrons donc la première partie de l'atelier à l'analyse de ces jeux verbaux et à la possibilité d'un rendu fidèle en français. Car dans un texte comme celui-ci les jeux de mots ne sont pas une coquetterie verbale mais le miroir direct d'une relation linguistique profonde. Plus que jamais le style est ici l'unique voie immédiate pouvant rapprocher le lecteur d'un vécu intime. Nous tenterons de démontrer qu'à l'impossible le traducteur est toujours tenu, et que pour arriver à ses fins tous les moyens lui seront bons. Nous prenons un premier exemple, mineur sans doute, mais déjà révélateur de toutes les autres difficultés du même type : le prénom de la poétesse elle-même, Irene. Une critique revient régulièrement dans la bouche du protagoniste : "*Irene, du gebörs in eine Irenenanstalt*", littéralement : "Ta place, Irène, est dans une institution d'Irènes", ce qui ne veut rien dire, si l'on ignore la ressemblance entre le nom Irene et le mot *Irren*, c'est-à-dire "fous" (*Irrenanstalt* signifie en effet "asile d'aliénés"). Dieu merci, le prénom n'était pas choisi pour sa connotation biblique, mais pour sa référence au monde des fous. Ce qui nous autorisa à recourir à un simple subterfuge pour nous sortir de l'impasse : transformer le nom d'Irene en Aline, ce qui permettait une transposition à peu près fidèle dans son effet en français : "Aline, ta place est dans un asile d'alinénées."

Le problème majeur dans la traduction de ce livre fut sans conteste la transposition du poème automatique d'Aline ; la première occurrence allemande en est : "*Pappelallee, Pappelallee, alle Pappeln, Pappelnalle, Plapperpappel, Geplapper, Geplapper.*" *Pappel* signifie peuplier. Tout le poème est bâti sur les transformations successives de ce mot jusqu'à aboutir au terme *Geplapper*, qui veut dire à peu près "verbiage". En français le mot peuplier ne pouvait conduire à un terme physiquement semblable évoquant le verbiage. Il fallait donc changer d'arbre. Nous avons choisi le bouleau, ce qui a donné : "Ah les bouleaux, allée de bouleaux, bouleaux en boulaie, boulaie vezée (*vieux mot français*), billevesées, billevesées." Le problème se trouvait accru du fait qu'Améry lui-même fournit plus loin, mais dans un autre contexte, une traduction française du poème : "Peupliers, peuple lié, peuples liés, oh peuples, liez-vous !" Nous ne pouvions la reprendre car les mots ici font sens, contrairement au poème d'Aline qui est in-sensé. Et le sens de ces mots avait d'autant plus de poids que le peuplier est pour ainsi dire emblématique dans toute l'œuvre d'Améry : la voiture de la Gestapo qui l'avait conduit, pieds et poings liés, à son premier lieu de torture, avait longé une allée de peupliers, et pour Améry cet arbre restera à tout jamais tragiquement connoté. Alors que dans le poème d'Aline, il apparaît grotesquement vidé de toute sève, et n'évoque plus ni la vie, ni la mort.

Nous multiplions les exemples de jeux verbaux qui trahissent tous ce rapport profond et fondamental entre une langue vidée de son sang, littéralement aliénée, miroir du déracinement de l'auteur "que l'on a privé de son pays, de son passé, de son moi et d'un Nous".

Nous consacrons ensuite une longue réflexion au bien-fondé de la note du traducteur, dans un texte qui, comme celui-ci, fourmille d'allusions culturelles.

Nous exposons notre position personnelle en la matière : plutôt que de livrer une édition scientifique, ponctuée de commentaires explicatifs et relevant du travail universitaire, nous préférons considérer la traduction littéraire comme une récréation au plein sens du terme. Au demeurant le texte original ne fournit lui-même aucune explication, ni dans le corps du texte ni dans des notes infrapaginales. Sans aucun doute certaines références culturelles claires pour les Allemands ne le sont-elles pas forcément pour le lecteur francophone. Mais qu'à cela ne tienne. Nous démontrons à l'aide d'une foule d'exemples qu'il y a moyen de glisser l'explication dans le flux de la prose elle-même. Nous préférons laisser la parole à l'auteur, nous substituant brièvement à lui sans trahir son style,

plutôt que de jouer les exégètes malvenus dans une texture avant tout artistique. Si l'auteur parle par exemple d'un poète sans citer son nom, nous l'ajouterons en français ; s'il a recours à une citation connue de tout Allemand cultivé, nous lui substituerons un équivalent français susceptible de créer un effet semblable sur le public d'arrivée. Quand Améry parle du *Fall* de Wittgenstein, concept subtil, intraduisible et souvent mal traduit, mais connu de tout intellectuel quelle que soit sa nationalité, nous garderons dans un premier temps le terme allemand, et nous l'assortirons d'une périphrase quelque peu clarifiante (du moins l'espérons-nous).

Malgré le thème ardu de notre atelier, et en dépit du vécu tragique qui sous-tend tous les romans-essais de Jean Améry, il faut bien reconnaître que la séance que nous lui avons consacrée fut une expérience d'une intensité et d'une convivialité extraordinaires, en raison surtout de la qualité du public et des questions qui fusaient, et qui m'ont poussée à remettre beaucoup de mes positions initiales en question... mais n'est-ce pas cela qui fait toute la richesse de l'atelier de bon aloi : ouvrir l'esprit et les horizons de l'animateur plus encore peut-être que ceux des participants ?

ATELIER D'ANGLAIS (IRLANDE)

animé par Isabelle Famchon

Vers la fin de l'été 1996, me parvient une proposition d'ATLAS d'animer un atelier sur la traduction du théâtre irlandais contemporain. Contemporain pour moi cela va presque sans dire, le théâtre irlandais d'autres époques ayant largement été répertorié comme théâtre anglais, il n'a pas vraiment besoin de mes services ; tandis que je me régale toujours de faire un tant soit peu sortir de l'ombre quelque auteur vivant à qui des bribes de compréhension ainsi que l'éventualité de subsides pourraient être agréables. L'un de "mes" auteurs me disait d'ailleurs – ô fortes bouffées de bonheur – que "nous étions intimes dès l'abord", puisque "traduire c'est intime". Contemporain, oui, contemporain irrémédiablement, mon engagement de traductrice, surtout en ce qui concerne l'Irlande, pays aimé, connu de l'intérieur, vécu en direct jusqu'à la conflagration parfois. En plus c'est pratique le contemporain, on a toujours la possibilité de vérifier auprès de l'auteur si l'on a bien compris. Pour *Bailegangaire* surtout, sans les longues heures passées à cuisiner Tom Murphy, il n'y aurait pas eu de traduction possible, tout s'est fait au son, à la voix, à l'écoute, dans la confiance musicale.

Flattée de cette invitation certes je le suis, et heureuse de surcroît, c'est si bon de parler, parler au pluriel de ce métier singulier et solitaire... et puis la perspective du soleil arlésien de novembre et celle de la présence du "maître de maison", le gentleman-traducteur Jacques Thiériot. C'est d'accord.

Pourtant, dès l'abord, une véritable inquiétude me gagne : oui, c'est bien volontiers que j'accepte mais quelle pièce choisir ? Au cours de l'année précédente, j'avais été très gâtée, ayant traduit dans le cadre du festival "L'Imaginaire irlandais" plusieurs magnifiques pièces irlandaises et en particulier ayant tenté d'ouvrir de nouveaux chemins vers la traduction théâtrale à partir de textes limites (le langage onomatopéique de

l'acteur / auteur Donal O'Kelly qui demande l'intervention d'un interprète pour peu à peu ciseler une correspondance textuelle).

O'Kelly tiens, en voilà un qui pourrait susciter de beaux débats. Mais en fait, je ne le connais pas encore assez, je ne suis pas allée au bout. Alors oui, qui choisir parmi tous ces compagnons de route dont j'avais entrepris la traduction dans un cadre institutionnel (commande) ou par pur goût du vagabondage ou de la jubilation linguistique ? McGuinness, Vincent Woods, McDonagh ? Si beaux soient leurs textes, si importantes les interrogations posées par ceux-ci, ils n'exigent pas cette plongée fusionnelle dans l'étrangeté du langage qu'a représentée pour moi l'aventure *Bailegangaire*. Certes ils comportent des difficultés, mais des difficultés autres, témoignant plus du métier de la traduction dans ce que ce terme peut avoir de technique, que de l'acte même de la traduction et de son moment. Et c'est du moment de la traduction que je voudrais m'ouvrir, de cette seconde où les choses se font, où intelligence, intuition, savoir s'accordent en musicalité pour aider le traducteur à "trouver". De ce moment de dépassement, de prolongement de soi, d'étirement à l'horizon.

C'est décidé, il faut nous interroger sur cette pièce-là, *Bailegangaire* qui tient une place particulière dans mon parcours de traductrice, une place "séminal" comme on dirait outre-Manche et Atlantique, le fruit préféré de mes amours irlandaises, la lanterne magique qui m'a ouvert un continent intérieur inexploré. Mais en même temps, n'est-il pas un peu culotté de choisir ce texte depuis un certain temps traduit, publié, lu en public et commenté ? Le contentement que cette expérience évoque en moi n'est-il pas légèrement frelaté ? Ma traduction préférée est-elle nécessairement la plus intéressante pour les autres ? De plus j'ai fait des choix si atypiques que je risque peut-être de me faire gourmander par les défenseurs du beau français et du bien parler. En résumé, je suis à la fois en veine de confidences translittéraires et traversée par un trac paralysant.

Mais voilà je n'ai, moi en plein devenir personnel et en mutation d'écriture, rien à dire de mieux à propos de cette Irlande que j'aime que ce que j'ai essayé de dire au travers de cette traduction. Mon amour pour ce pays est dans cette traduction, mon chemin d'être humain passe par cette traduction, transfuge à jamais, ayant déjà atteint l'autre rive. Alors pourquoi tergiverser et parler d'autre chose ? Jouons donc le jeu, amusons-nous à supposer que le travail est en cours, qu'il n'y a pas eu de solutions "définitives" ne serait-ce qu'entrevues, amusons-nous aussi à entendre ce que d'autres en auraient fait,

eussent-ils été assez folingues pour se lancer dans l'aventure.

Chaleureuse surprise, bonheur de se sentir multiple, d'autres traducteurs (de romans certes mais de romans irlandais contemporains) anglicistes auxquels j'avais fait le sale coup de balancer un texte très très très gaélistant et affreusement difficile se sont posé les mêmes questions que moi la théâtruse. Tout de suite d'ailleurs, de nombreuses questions sont lancées ne serait-ce qu'au sujet du titre qui nous prend une heure ou presque. *Bailegangaire* titre gaélique annonçant d'emblée la couleur, littéralement Ville sans rire, titre de conte pour enfant ouvrant sur ce qui sera une tragédie. "Bourkiriplu" aurait convenu à l'auteur dans son innocence onomatopéique. "Bonhomme Misère" m'aurait personnellement séduite pour sa présence dans le parler des Cornouailles bretonnes (cf. Pierre-Jakez Hélias que j'affirme avoir largement pompé). Lors des premières lectures (au Petit Odéon) certains décideurs ont proposé "La ville d'où le rire a disparu" qui fleure son Montherlant. Les titres c'est terrible, ce sera devenu *Bailegangaire* ou *La Ville d'où le rire a disparu* par usage, à défaut... pas non plus à regret, c'est comme ça, un titre il faut qu'on le comprenne, et je n'ai jamais été douée pour les titres. Certes, c'est joli mais je regretterai toujours de ne pas avoir pensé à "Misèreville" dû à Rémy Lambrechts – et entièrement à lui – ou autres propositions revigorantes des uns et des autres. Quel charme dans ces trouvailles, quels rebonds de l'imagination, tiens, tiens tu me donnes des idées, confrère... Et il en va ainsi deux heures durant ou presque. J'essaie de leur faire mesurer la difficulté de cette langue métisse dans laquelle la pièce est écrite, cet hiberno-anglais pour lequel il n'existe guère de dictionnaires. Et ils me font le plaisir de comprendre. Finalement je n'ai pas la prétention d'avoir appris quoi que ce soit à quiconque, mais dans ma défense quasiment politique de la multiplicité des langages, quel bonheur de se rendre compte qu'aucune diversité ne peut se figer, que même ce patois lyrique que j'ai voulu faire mien ne peut s'entendre qu'au pluriel. Traduire le langage populaire, est-ce seulement affaire de syntaxe et n'est-il pas question d'une musique différente ? Oui, l'acte de traduire est un engagement d'écriture, dans le sens où il est un choix, intime et public, d'autant plus public qu'il est intime, que par lui on se mouille là, maintenant, tout de suite. En fait de tous les participants à cet atelier c'est le soi-disant "spécialiste" qui aura sans doute le plus appris de ne pas se sentir unique.

Merci donc à ces quelques compagnons du tour du monde qui m'auront confirmée dans les résolutions suivantes contenues dans un article sur la traduction de *Bailegangaire* publié dans les *Cahiers de la MAV* :

"La prochaine étape serait sans doute de travailler sur le gaé-

lique, de l'apprendre pour arriver à une langue qui serait la plus miennne des langues miennes, peut-être ma vraie langue d'écrivain, méchamment hybride et impure franco-anglo-gaélique, mais, mais, mais attention... belle ! (il faut au moins le souhaiter) et correcte, pour des raisons à la fois éthiques (foin du parochialisme, nous n'en souffrons que trop actuellement), et globalement politiques car me répugnent absolument ces formes de pensées et ces positionnements idéologiques qui présupposent que les pauvres et les différents parlent mal ou pauvrement.

La vivance des langues, il est à notre charge à tous, auteurs, traducteurs, passeurs et messagers de tous ordres, de la maintenir. Cela passera par le métissage. Cela passera par la dissidence. Cela passera par une certaine forme d'insurrection langagière. En toute jubilation."

ATELIER DE BRÉSILIEN

animé par Jacques Thiériot

Ayant été amené à revoir ma propre traduction de *Macounaïma* de Mario de Andrade (publiée en 1979) à l'occasion de sa réédition en 1997, j'ai proposé un atelier de "brésilien", non pour relancer un vieux débat sur les différences entre le portugais du Portugal et celui du Brésil, mais pour montrer comment s'était manifestée, dans cette œuvre, la volonté de Mario de Andrade d'écrire en brésilien, de fonder une langue nationale syncrétique et quels problèmes se posaient au traducteur s'il voulait restituer cette double distanciation par rapport au français, comment agréger les éléments latins de la langue du colonisateur et les substrats indiens érigés en valeurs linguistiques nationales par l'auteur.

Macounaïma, l'Indien noir devenu blanc, est arrivé à São Paulo pour y retrouver l'amulette que lui avait donnée l'impératrice des Amazones (Icamiabas en tupi-guarani). Là il est confronté avec effarement à toutes les machines de la grande ville et découvre dans les "cabarets" les charmes vénaux des "petites Françaises et autres Polonaises" avec qui il dépense le pécule, "quarante fois quarante millions de cabosses de cacao", qu'il avait apporté. Aussi, comme tout Brésilien qui dit-on n'écrit à sa famille que pour lui demander de l'argent, se voit-il contraint d'adresser une lettre aux Icamiabas qu'il considère comme ses sujettes, pour solliciter l'envoi de deux cents barques chargées de cabosses. Ayant découvert qu'à São Paulo les gens "parlent une langue et en écrivent une autre", la langue de Camoens, Macounaïma, voulant prouver son acculturation, s'efforce de manier le style noble, mais tout comme Scarron dans son *Virgile travesti*, en rechutant constamment dans le *sermo vulgaris*. C'est un extrait significatif de cette "Lettre aux Icamiabas" que les participants (de diverses nationalités, connaissant ou non le portugais) ont pu traduire avec un bonheur certain, une fois induits aux registres de langue à trouver.

Il s'agissait d'abord d'un exercice de traduction d'un texte rhétorique où l'auteur marque les limites de l'imitation satirique, constamment aux confins de la parodie. Très vite il est apparu que les difficultés ne résidaient pas dans la restitution du style noble (syntaxe ultra-classique où fleurissent le subjonctif et l'emploi de mots "pompeux"), mais dans les écarts : termes populaires et argotiques (*burros* : tradales), erreurs involontaires du personnage – le retour du naturel – dont le lecteur doit retrouver l'effet comique.

Parmi tous les termes badins dont les participants ont recherché la traduction la plus imagée, deux en particulier ont suscité une discussion plaisante : *brincar* qui peut se traduire par jouer, se divertir, s'amuser, mot leitmotiv du roman pour parler de l'activité érotique inlassable du héros : "s'amuser" (et son dérivé "amusement") a paru le mieux s'appliquer à la folâtre paillardise du héros ; *os testiculos da Biblia* : je pense avoir convaincu mon auditoire qu'à une traduction littérale explicite, "les testicules de la Bible", on pouvait préférer une traduction implicite, "les texticules de la Bible", par laquelle on sollicitait davantage le sens de l'humour du lecteur. (Et réciproquement un mot ou une expression implicite pourrait susciter une traduction explicite.)

Le temps a manqué pour aborder de près un deuxième texte qui aurait permis d'étudier quelques brésilianismes de la langue de Mario de Andrade. A tout le moins la lecture à haute voix, d'abord par une Portugaise, puis par une Brésilienne, a fait percevoir aux assistants deux modulations différentes des mêmes mots : il y a une musique particulière de la langue brésilienne que le traducteur doit faire entendre.

Macounaïma est un texte en prose mais donné par l'auteur comme une "rhapsodie", sa traduction, comme l'ont montré quelques exemples, doit donc s'articuler sur un réseau de rimes, assonances et harmonies imitatives. Mais la tonalité particulière du texte est donnée par les mots empruntés à des langues indiennes (faune et flore) ou africaines (rites religieux). Intraduisibles, c'est par une transcription graphique appropriée de leur prononciation originale qu'on fera passer dans la langue d'arrivée leur couleur, leur musique en préservant leur "étrangeté", leur "brésilianité". Principe que j'ai adopté depuis vingt-cinq ans, mais qui peut prêter encore à discussion... et en tout cas ne fait pas toujours l'objet d'un consensus.

ATELIER SUR DES POÈMES D'YVES BONNEFOY

animé par Adam Wodnicki et Marc Grinberg

ADAM WODNICKI

Contre toute attente, l'atelier a réuni plus de quarante participants, dont tous les traducteurs d'Yves Bonnefoy venus aux Assises. Parmi eux deux hôtes d'honneur : Yves Bonnefoy et Lucy Vinnes, sa femme. Les organisateurs ont réuni dans cet atelier le polonais et le russe, deux langues qui bien qu'appartenant à la même famille slave restent néanmoins fort éloignées tant du point de vue de la phonétique que de la grammaire et du vocabulaire. Pour présenter nos problèmes respectifs de traduction, nous avons donc décidé de partager notre temps par moitié. Comme thème de débat nous avons choisi deux textes : le début du poème "Dedham vu de Langham" (*Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, 1992, p. 65) et un fragment de "Nuages" (*Dans le leurre du seuil*, Gallimard, 1982, p. 314).

Mais, avant d'aborder les textes mêmes, quelques mots sur les particularités de la langue polonaise. En phonétique, comparée à la langue russe, elle possède quelques traits caractéristiques : la conservation des voyelles nasales héritées du slave commun qui a subi la dénasalisation dans les autres langues slaves ; les alternances vocaliques ; l'existence de consonnes fortement palatalisées : les sifflantes, les sifflantes adoucies, ainsi que les chuintantes. La flexion comporte une déclinaison à sept cas, possédant de nombreuses alternances de finales, ainsi qu'une déclinaison spécifique des nombres cardinaux. En revanche, la conjugaison des verbes est fort simplifiée et ne comprend que trois temps : le présent, le passé et le futur, tout en gardant la distinction entre les verbes perfectifs et imperfectifs.

Les fragments des deux poèmes ne sont apparemment pas très difficiles, tant du point de vue du lexique que de la compréhension. Mais rien n'est plus difficile pour le traducteur qu'un texte simple, dépouillé de tout ornement, pur dans son

noble langage poétique. Entre ces deux textes il y a un singulier lien de parenté, un rapport intime qui les rattache : on y retrouve le même motif, le même souvenir persistant de l'émerveillement et de l'attente, de l'espoir, finalement déçu, d'avoir discerné les signes sur la pierre, comme un message énigmatique de la terre, par lesquels la nature interroge l'art sur ses mystères.

Hier, dans l'auditorium de la librairie Actes Sud, j'ai eu le plaisir d'ouvrir, en présence du poète, l'exposition intitulée *Signes, écritures*, préparée par mes étudiants de l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Nous avons vu comment les jeunes artistes, inspirés par les mêmes textes, les ont transformés en une suite de rythmes-images métaphoriques, qui sont devenus ainsi comme une autre traduction de la parole poétique. J'aimerais ici évoquer un souvenir personnel : l'année dernière je suis allé à Valsaintes pour confronter mon image intérieure de ce lieu, devenu magique, avec le réel, mais aussi avec un espoir secret d'y retrouver ne fût-ce qu'une de ces pierres mystérieuses décrites dans plusieurs textes d'Yves Bonnefoy. Tout y était : la même lumière rayonnante partout où on sentait la vibration de l'âme de la terre, le temps comme suspendu, arrêté, mais les pierres, hélas, je ne les ai pas retrouvées, ni dans l'ancienne demeure du poète, ni dans le ravin que je croyais reconnaître.

(Yves Bonnefoy : Si vous voulez, nous pouvons y aller ensemble, on les trouvera.)

Mais revenons de ce voyage initiatique aux problèmes de la traduction. Déjà les premières lignes de "Dedham" mettent un double miroir entre extérieur et intérieur, dicible et transdicible ; on entre dans un paysage de l'intime, créé par la parole poétique, superposée sur le paysage créé par le pinceau du peintre, un rêve superposé sur un autre rêve. En ces douze premières lignes du poème une esquisse de John Walker Constable est transmutée par une alchimie secrète en un espace autonome où s'inscrit la vision propre du poète. *Ut pictura poesis*. Mais avant d'examiner les problèmes que pose la traduction de ce texte, je voudrais avouer la conviction profonde qui m'a guidé et me guide toujours dans mon travail de traducteur. Tout d'abord je crois que seule la poésie peut traduire la poésie et que toute traduction, étant essentiellement une écriture, devient par la force des choses un acte créateur ; que le lieu où se produit la poésie est quelque part à mi-chemin entre le rêve et la pensée ; que le poète et le traducteur s'en remettent aux mêmes sources secrètes qui, à certains moments, se rejoignent et coulent harmonieusement de concert. Je pense aussi que le poème tout autant que sa traduction ont leur pré-histoire qui ne peut ni être préparée, ni entièrement expliquée.

Quand le poème traduit commence à se mouvoir avec une énergie propre, quand le traducteur commence à sentir ce qu'on appelle "le miracle des matériaux inattendus", quand la sensation de respirer avec ses propres poumons commence à dominer, quand cela arrive, on peut être sûr qu'une source préconsciente, sous la surface, nourrissant de sa force le poème, le fera vivre dans une autre langue et être perçu comme s'il y était né.

La traduction d'un poème donc, vécue comme une forme de participation à l'expérience d'un autre être, une sorte d'existence partagée, ne peut pas se réduire uniquement à son exactitude littérale, car le poème dans son intégrité est un acte beaucoup plus complexe. Tout en étant – comme le dit Yves Bonnefoy lui-même – "une certaine pensée que le poète a très consciemment mûrie dès avant d'écrire, pensée de la vie, de la mort, reconnaissance de ce qu'il aime ou refuse" et ce qui, disons-le encore une fois, doit être préservé à tout prix dans la traduction, il est aussi dans ce qui se trouve au-delà du sens, au-delà des mots, dans une approche d'ordre musical : une mélodie, une respiration, une certaine vibration lumineuse. Cette musique, cette vibration et cette lumière ne peuvent être, certes, reconstituées dans aucune autre langue. Il faut trouver une musique équivalente qui aurait pu être exécutée par un autre instrument et même parfois dans un autre système harmonique. Dans la traduction de la poésie, on sous-estime souvent le rôle significatif du rythme. Mais le sens est autant ou davantage *entre* les mots. Encore plus ce qui échappe au sens que les mots ont en propre, et qui leur vient directement du rythme et de la prosodie, c'est-à-dire de l'organisation des consonnes, des voyelles : un sens sériel, sa signifiante, sans oublier l'intonation. Et tout ce qui montre le mieux que le langage poétique n'est pas fait de mots, mais de ce qu'on sait mettre entre les mots, qui les tient ensemble. Dans les mots, il n'y a que du sens. Entre les mots il ne peut y avoir que le rythme. Il faudrait y mettre tout ce qui se passe entre les mots. L'infini du langage. Pourtant, c'est avec cet infini qu'on fait la poésie.

En guise d'introduction, je fais écouter l'enregistrement du fragment de "Dedham vu de Langham" en polonais, en attirant l'attention sur le rythme, la scansion, la sonorité – bref, ce qui vient d'un certain ajustement musical des mots dans la phrase, porteuse de contenu. La discussion sur la traduction de ce fragment du poème se révèle peu fructueuse car parmi les nombreux participants de l'atelier il n'y en a qu'un seul à pratiquer le polonais, ce qui permet un dialogue intéressant mais exclut d'avance le travail collectif. On remarque néanmoins un léger écart dans la quatrième-cinquième ligne du texte :

*Que la terre n'est pas
Même l'éternité des bêtes, des arbres...*

Dans la traduction polonaise, le mot “même” est caché dans la construction de la phrase. La discussion porte finalement sur le rôle, significatif ou rythmique, du silence dans un poème traduit. Il y est dit que l’on peut comparer le poème à une superstructure où les mots font les nœuds, leurs relations – les lignes de force. La forme, c’est la totalité des points stables avec ses espaces intérieurs ouvrant sur d’autres espaces. On y découvre parfois un mot invisible, comme on découvre une planète inconnue – grâce à la force de gravitation des autres mots dans la phrase.

Les traducteurs d’Yves Bonnefoy présents dans la salle profitent de cette rare occasion pour demander au poète lui-même des éclaircissements sur différents points du texte. L’heure prévue pour la traduction polonaise passe si vite qu’on n’a pas même le temps d’aborder l’autre fragment de poème prévu pour l’atelier. Avant de céder la parole à mon collègue Marc Grinberg, je propose aux participants d’écouter encore un autre fragment de l’enregistrement, en partie bilingue, réalisé par la radio polonaise – le meilleur moyen dont je dispose pour faire le rapprochement entre le texte original et sa traduction.

MARC GRINBERG

J’ai proposé d’analyser ma traduction de la première strophe du poème d’Yves Bonnefoy “Dedham vu de Langham”. Comme la plupart des participants ne savaient pas le russe, je m’étais permis, pour faciliter le travail, de faire la traduction “à rebours” de cette strophe, c’est-à-dire de traduire ma version en français en essayant de mettre en relief toutes les différences qu’il y avait entre elle et l’original. De plus, j’ai dit au début de notre entretien quelques mots pour expliquer mon choix de la forme du vers russe qui répond à mon avis à l’esprit métrique de la poésie d’Yves Bonnefoy. (Cette forme est le vers tonique non rimé, mais qui garde certains souvenirs du passé de la prosodie russe, comme le vers d’Yves Bonnefoy le fait à l’égard du passé de la prosodie française ; dans le cas présent, “Dedham vu de Langham”, cela veut dire que je ne varie pas, ou presque, le nombre d’accents, à l’exception des cas où les volumes syllabiques des vers de l’original font contraste, et j’accède à la souplesse rythmique surtout en variant les intervalles entre les accents.)

Ce préambule nous a permis de passer à l’examen d’un vers de la traduction, *Pod sobirajučšimis’a oblakami. Kazalos’ by*, qui correspond au vers “Où des nuages se rassemblent. On pourrait croire” de l’original. On a constaté, après le bref échange de vues, qu’il était bien raisonnable de ne pas reproduire dans

ce vers, dont le rythme est le plus desserré dans cette strophe de la traduction, la syntaxe de l'original et de remplacer la proposition subordonnée de lieu par la construction avec le participe présent de "se rassembler" qui entrave le rythme du vers russe. L'un des participants a approuvé d'autres transformations de la syntaxe et de la ponctuation qui, par exemple, ont permis d'éviter la répétition de la conjonction *čto* ("que") dans le texte russe. Par contre, un autre a indiqué un glissement du sens dans la traduction du passage "... la terre n'est pas / Même l'éternité des bêtes, des arbres" ; un commentaire d'Yves Bonnefoy qui assistait à l'atelier a suivi, et j'ai accepté cette précision avec reconnaissance. La plus longue et intéressante discussion a été soulevée à propos du dernier vers de la traduction *R'abaja poverchnost' v jejo nagote* où j'ai transformé radicalement l'original ("... ces sursauts de la chose nue"). J'ai été contraint de supprimer le mot "chose" qui pose très souvent, et c'est le cas, des problèmes énormes au traducteur russe (ainsi qu'au polonais, comme mon collègue en a témoigné ; un autre collègue, américain, a avoué qu'il avait eu lui aussi de graves difficultés en traduisant ce vers). J'ai essayé d'exprimer l'idée de la spontanéité, de l'irrégularité qu'on peut distinguer dans "ces sursauts" à l'aide de l'adjectif *r'abaja*, qui veut dire à la fois "inégalité" et "bigarrure", et qui, de plus, par sa relation au substantif *r'ab'* (dont la signification en russe est "les rides sur l'eau", "la houle"), suggère l'image de la désunion, de l'incohérence que propose ce vers, ainsi que le vers précédent. On a accepté ma solution, après l'avoir discutée en détail.

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Jean Guiloineau

Cet atelier était une proposition de Michel Volkovitch qui devait l'animer. Mais étant lauréat du prix Nelly-Sachs, il s'est vu contraint d'animer un atelier de poésie grecque. Je l'ai donc remplacé.

En introduction, pour détendre l'atmosphère, j'ai raconté quelques histoires (Chostakovitch, Freud, Malherbe) et cité deux textes d'Aragon, afin d'illustrer l'idée que toute écriture littéraire repose sur la *contrainte* et l'*erreur* (parfois provoquées).

Ensuite, j'ai proposé une série d'exercices qui avaient pour but de démontrer ce propos. J'avais pensé faire travailler les participants par groupes de quatre ou cinq s'ils étaient nombreux. Mais les cinquante-six personnes présentes ont toutes souhaité travailler ensemble. Je me suis donc incliné. Cependant, pour certains exercices assez difficiles, j'ai divisé la salle en deux.

Le premier exercice consistait à écrire un texte avec une liste de mots donnée. J'avais établi cette liste selon la méthode "finales de cinq", inspirée de l'Oulipo. Cela consiste à prendre un livre au hasard (il s'agissait en l'occurrence des *Mots* de Sartre) et de choisir le cinquième mot de la cinquième ligne toutes les cinq pages. Voici la liste des mots : *cache* – *me* – *gentilles* – *obligations* – *sel* – *clandestin* – *oncle* – *métamorphosé* – *solitude* – *commune* – *décent* – *naissance* – *La Fontaine* – *visage* – *poser* – *mortel* – *fesses* – *âme* – *grand-père* – *elle* – *quitter* – *bassin* – *prendre*, etc.

Voici quelques textes de participants :

1. "Cacher la vérité me semble s'inscrire au nombre des gentilles obligations que m'impose notre histoire. Le sel de ma vie, c'est cet amour clandestin que je te porte. Quant à l'oncle que

tu souhaites voir se métamorphoser en image paternelle, à l'idée de la solitude à venir de notre progéniture commune : cet enfant indécent auquel je compte malgré tout donner naissance.”

2. “Cachées sous la table, elles me faisaient des papouilles, les gentilles pensionnaires du boxon. Les poches pleines d'obligations, pendant que me passait le sel un passager clandestin, qui n'était autre que mon oncle métamorphosé.”

3. “Tu te caches et me laisses comme gentille obligation de mettre mon grain de sel dans les aventures clandestines de mon oncle qui s'était métamorphosé en hérisson. Sa solitude dans une commune décente n'était pas digne de sa naissance.”

4. “Cacher que je me dispersais en gentilles obligations ajoutait du sel à la soupe de mon clandestin d'oncle et métamorphosait notre solitude commune en une décente collation qui donna naissance...”

5. “Pourquoi te le cacher ? Ne me dis pas que ces femmes ne sont pas gentilles. Tu leur dois des obligations. Elles t'ont donné du sel dans un pays clandestin gouverné par mon oncle.”

Voici le texte que je proposais : “Pour me cacher des gentilles obligations du sel clandestin, mon oncle métamorphosé en solitude commune d'une décente naissance pose au visage de La Fontaine ses fesses mortelles sur l'âme de mon grand-père...”

Ensuite j'ai proposé un exercice consistant à écrire un texte (ou des textes) à partir d'expressions. J'ai proposé : “J'ai vu...”, me rappelant une vieille tradition de la chanson populaire *Les Mensonges* :

*Oh ! j'ai vu, j'ai vu.
Compèr' qu'as-tu vu ?
J'ai vu une vache
Qui dansait sur la glace
A la Saint-Jean d'été.
Compèr' vous mentez.*

*Ah ! j'ai vu, j'ai vu.
Compèr' qu'as-tu vu ?
J'ai vu une grenouille
Qui faisait la patrouille
Le sabre au côté.
Compèr' vous mentez.*

Voici quelques exemples de participants :

1. J'ai vu dans tes yeux mon regard
J'ai vu dans tes yeux le jour se lever
J'ai vu dans tes yeux la vie s'écouler...

2. J'ai vu ce matin
Le marchand de pain
Qui avait trop bu
J'ai vu ce matin
Le marchand de vin
Qui n'avait pas cru

3. J'ai vu passer celui qui ne m'a pas vue
J'ai vu qu'il ne me voyait pas
J'ai vu passer la mère chargée
J'ai vu passer le bus bondé

4. J'ai vu la mer battre des ailes sur ton corps.

Voici le texte que j'ai proposé :

J'ai vu un facteur poster une lettre.

J'ai vu un aveugle monter dans un bateau-mouche qui s'appelait Paris-Vision.

J'ai vu un ancien chômeur, employé à mi-temps au ramassage des ordures, dire que le travail lui avait rendu sa dignité d'homme.

J'ai vu des chars AMX transportés par des camions sur lesquels était écrit : "Convoi exceptionnel."

J'ai vu une dame qui avait laissé tomber sa chaussure dans la tranchée du métro à la station Montparnasse.

J'ai vu un magasin qui proposait des soldes "jusqu'à moins 50 % et plus".

L'exercice suivant est repris directement à Raymond Queneau. C'est ce qu'il appelle "isomorphisme" (cf. "Le cygne" de Mallarmé). Cela consiste à prendre un poème et à en changer par exemple les consonnes en conservant les voyelles.

J'ai proposé l'exercice sur "La vie antérieure" de Baudelaire.

La vie antérieure

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.*

*Les boules, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.*

*C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,*

*Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

Voici quelques résultats :

1. Et l'on rend raffiné tout le calme nordique
Ceux des sommeils badins peignés de villes jeux.
2. J'ai bon vent arrimé tout le casque portique,
Le dé beau raye ta main veillée que fixe feux,
Et le cœur prend mi pied croît et majestueux
tentaient sa vieille de boire aux chromes basaltiques.
3. J'ai longtemps mariné sous les gras poux et tiques
Que les balais d'airain peignaient de mes bœufs,
Et que leurs grands figuiers, dadais mal onctueux
Grondaient, merveille, et noirs de crottes maléfiques.

Deuxième quatrain :

1. Les foules en supportant les rages des gueux
Donnaient en saison pleinière et comique
Des corps puissants aux coups de ces chiches moustiques
Aux odeurs de mourants allongés deux par deux.
2. Mes louves en coupant des rivales, les pieux
Fêtaient un chaton potentiel mais mystique
Et outreucidant d'abord en friche et musique
O ! Son cœur nu croulant maîtrisé dans ses feux.
(participant non francophone)

Voici le texte (avec des imperfections) que je proposais :

*J'ai, content, élimé toutes larmes votives
Que les réveils latins baisaient des pires jeux
Et que leurs lents cimiers froids et incestueux
Mentaient, soleils, espoirs, aux molles maladvives.*

*Les loutres en foutant les otaries des vieux
Pétaient une chanson folle agnelle à salive,
Les roux cuisant d'abord dans ladite maldivie
Aux douceurs du mourant éméché l'air sérieux.*

*Salé que mes laitues sans mes solubles pattes
Au lit vieux de l'épouse, des râles, des atours
Et des épaves vues, soudain léchées d'amour.*

*Lui se rapetissait le tronc avec des lattes
Et, fondu, nique loin, épais d'astres bondis
L'essai très fou pour eux, le refait à l'envi.*

J'ai proposé ensuite un exercice de bouts rimés. J'ai donné les mots à la rime dans le sonnet d'Arvers. L'exercice consistait à reconstituer les alexandrins. C'est un exercice assez facile dans lequel chacun peut donner libre cours à sa fantaisie et à son imagination. Tout le monde s'est beaucoup amusé.

Un des participants a pris le texte original à contre-pied. D'un poème romantique – et quelque peu languissant – il a fait un texte paysan.

(Avec les rimes : *mystère, conçu, taire, su*)

Texte original :

*Mon âme a son secret, ma vie a son mystère :
Un amour éternel en un moment conçu ;
Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.*

Texte du participant à l'atelier :

*Je vas tout t'expliquer, pasqu'y a pas d'mystère.
Les mystères c'est des trucs que les aut' ont conçus
Au lieu de gamberger, y feraient mieux d'se taire.
Moi je vas t'expliquer ce qu'on a toujours su.*

Le temps nous a manqué pour les trois derniers exercices. Je souhaitais montrer que la *forme* d'un texte *littéraire* est porteuse de *sens*. Pour cela, au lieu de faire une explication de texte, je demandais qu'on réécrive un texte célèbre dans lequel on modifiait ce qui lui donne son caractère spécifique. C'est une démonstration *a contrario*.

Exemple : un texte tiré de *L'Étranger* de Camus. L'exercice consistait à remplacer les conjonctions et / ou par donc / car (c'est-à-dire introduire un lien de causalité) et à remplacer le passé composé par le présent. Le temps éclaté de Meursault, instants successifs sans lien entre eux, devient un temps continu et logique. "L'absurde" a disparu.

L'exemple suivant est tout à fait opposé, tout en concernant aussi le temps. L'exercice consistait à écrire en phrases brèves un texte de Proust (l'église de Combray). Le temps cette fois permanent et continu, éternel et présent (bergsonien), devient éclaté. Le sens même du texte de Proust (la recherche) disparaît. Il ne reste qu'une description, haletante et sans objet, d'une église.

Enfin, le troisième texte était tiré du *Voyage au bout de la nuit* de Céline. L'exercice consistait à le réécrire en français très correct. A nouveau le projet de l'auteur (faire passer l'émotion du langage parlé dans la langue écrite pour exprimer le désespoir absolu et morbide du médecin) disparaissait totalement.

Voici un travail sur Proust :

Ma tante devisait avec Françoise. J'accompagnais mes parents à la messe. J'aimais bien notre église. Je la revois bien. Nous entrions par le vieux porche. Il était noir et grêlé comme une écumoire. Il était dévié et creusé profondément aux angles. Le porche nous conduisait au bénitier également creusé, etc.

Conclusion :

Ceux qui assistaient à l'atelier ont été très attentifs et tous ont participé aux exercices avec beaucoup de plaisir et d'entrain. Cela n'a pas empêché parfois une certaine émotion. Par exemple, avec les trois derniers textes, même si, pressés par le temps, nous n'avons pu en faire qu'une toute petite partie. Le texte de Céline en particulier, désespéré et déchirant, a fait naître une grande émotion que l'animateur de l'atelier a profondément ressentie.

FRANÇOIS-VICTOR HUGO TRADUCTEUR DE SHAKESPEARE

par Marie-Claire Pasquier

Je voudrais dire pour commencer que je suis sensible à l'honneur paralysant qui m'est fait de parler en la présence (réelle ou planant sur nous) de deux grands traducteurs de Shakespeare, Yves Bonnefoy et Jean-Michel Déprats, sans oublier Sylvère Monod qui a l'avantage sur tout le monde d'avoir le même monogramme – renversé – que son auteur (S. M./W. S.). J'espère qu'on saluera au moins mon courage. Ce qui me donne un peu de cœur, c'est de partager avec vous, avec, comme disait Yves Bonnefoy, une "communauté de traducteurs", le mouvement qui m'a portée vers cette entreprise véritablement impressionnante. François-Victor Hugo a traduit, de l'âge de vingt-quatre ans à l'âge de trente-six ans, les *Œuvres complètes* de Shakespeare : trois pièces par an, plus les apocryphes, plus les *Sonnets*. Ce qui existait jusque-là, en France, c'était principalement la traduction de Letourneur, au XVIII^e siècle (vingt volumes, publiés de 1776 à 1782, dont s'était sottement moqué Voltaire). Cette traduction avait été revue et corrigée en 1821 par Guizot, l'historien Guizot, à qui Victor Hugo reprochait d'avoir "lui, doctrinaire et classique, touché à Shakespeare", Guizot qui avait travaillé "avec la collaboration de M. Amédée Pichot", cet Amédée Pichot "grand Arlésien traducteur" qui est notre ami depuis que Sylvère Monod nous en a parlé, ici même, en 1992. François-Victor Hugo était tout à fait conscient de l'ampleur de cette tâche. Au tout début, il écrit à un cousin de sa mère, Alfred Assouline : "Je me suis voué à un travail énorme : trente-six drames, cent vingt mille vers à traduire, trente-six préfaces à faire !"

Je voudrais rappeler aussi que ce qu'on m'a demandé de traiter, ce n'est pas "la traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo" (si téméraire que je sois, j'aurais sans doute décliné cet honneur) mais "François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare". La perspective est un peu différente. Telle que je

l'ai comprise, il s'est agi pour moi d'entrer dans la démarche d'un homme de son temps qui, avec des objectifs, des contraintes et des libertés, des ressources linguistiques qui ne sont pas forcément toujours les mêmes que ce qu'elles seraient aujourd'hui, a mené jusqu'à son terme une entreprise monumentale qui, malgré les réserves qu'on peut faire, et qu'on ne manque pas de faire, reste, après plus d'un siècle, une référence majeure. Certes, on ne peut pas donner raison à Victor Hugo lorsqu'il salue le travail de son fils en déclarant : "Le traducteur actuel sera, nous le croyons, le traducteur *définitif*." Nous savons aujourd'hui que nos traductions ne sont jamais définitives. Mais admirer, pour reprendre les termes d'Hugo, cette traduction fidèle, sincère, opiniâtre dans sa résolution d'obéir au texte, cette traduction modeste et fière, qui "ne tâche pas d'être supérieure à Shakespeare". Admirer ce jeune homme qui a eu, comme dit son père, "pendant douze années la fièvre de cette grande audace et de cette grande responsabilité", oui, cela, nous le pouvons, même un siècle plus tard, et même s'il est normal et légitime que les metteurs en scène d'aujourd'hui préfèrent commander des traductions neuves, mieux accordées, ou même seules accordées à leur projet dramaturgique et aux exigences de la scène.

Quitte à me priver du suspense indispensable à une écoute tenue en haleine, je souhaite annoncer d'emblée les trois points que je vais développer. Premier point, qui a l'air d'une vérité première, mais qui est plus riche de conséquences qu'il n'y paraît au premier abord : ce François-Victor Hugo qui a traduit Shakespeare, de 1852 à 1864, c'est vraiment le fils de son père, avec l'accord et le soutien de son père et quel père, le "périssime" comme on l'appelait dans sa famille. François-Victor (en fait, il s'appelait Victor, comme son père, en famille on l'appelait "Toto", quand je dirai "Victor" c'est de lui qu'il s'agira, je réserverai Hugo pour le nom du père), Victor donc est un fils "sous influence", à plus d'un titre, et cette influence éclate à chaque instant dans son travail de traducteur et de commentateur.

Mon deuxième point sera son rapport à Shakespeare, un rapport très affectif et très érudit à la fois. Shakespeare est pour lui un père spirituel qui lui permet de prendre une distance convenable par rapport à son père à lui. Il étoffe son travail de traduction proprement dit de tout un travail d'érudition par lequel il se projette dans l'univers de celui qu'il appelle "le poète" ou "le maître". Il étudie et il nous présente la genèse des œuvres, les œuvres antérieures à Shakespeare qui

lui ont servi de source, de modèle ou de prétexte. L'érudition n'est qu'un moyen. Comme le dit Hugo : "Forgez-vous une clé de science pour ouvrir cette poésie." Voilà le double travail – traducteur et commentateur – que François-Victor va confier à ce qu'il appelle "l'imprimerie impérissable", en dehors de toute éphémère mise en scène.

C'est là-dessus que portera mon troisième point, qui sera plus polémique que les deux premiers. On n'a jamais reproché à François-Victor Hugo son manque de fidélité. Là-dessus, tout le monde s'accorde à rendre hommage à son scrupule et à sa compétence. Mais ce qu'on lui a reproché, c'est son manque de théâtralité. J'essaierai de montrer que la notion même de théâtralité est une notion relative, qui évolue avec le temps, et qu'il y a, en fait, une "théâtralité" du travail de François-Victor Hugo, mais qui n'est pas là où on l'attendrait aujourd'hui. Barthes disait que *la théâtralité c'est le théâtre moins le texte*, et je serais tentée de dire, de façon un peu rapide certes, que pour les Hugo, père et fils, *la théâtralité c'est le théâtre moins la scène*.

Venons-en à *la scène fondatrice* de cette entreprise. Elle est racontée par Victor Hugo – avec un sens certain de la mise en scène, du dialogue, et de la transformation de l'anecdote en légende. Rappelons que l'exil pour Jersey de toute la famille Hugo remonte à 1852, et que les quinze volumes des traductions s'échelonnent de 1858 à 1866. En 1864, lorsque François-Victor Hugo vient de terminer son travail, son père publie un long essai sur Shakespeare. Voici, extraite de cet essai, la scène. Elle se situe à Jersey, au tout début de l'exil.

"Revenons à Marine Terrace. Un matin de la fin de novembre, deux des habitants du lieu, le père et le plus jeune des fils, étaient assis dans la salle basse. Ils se taisaient, comme des naufragés qui pensent.

Dehors il pleuvait, le vent soufflait, la maison était comme assourdie par ce grondement extérieur. Tous deux songeaient, absorbés peut-être par cette coïncidence d'un commencement d'hiver et d'un commencement d'exil.

Tout à coup, le fils éleva la voix et interrogea le père :

— *Que penses-tu de cet exil ?*

— *Qu'il sera long.*

— *Comment comptes-tu le remplir ?*

Le père répondit :

— *Je regarderai l'Océan.*

Il y eut un silence. Le père reprit :

— *Et toi ?*

— *Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare.*

La première question qui se pose, c'est : pourquoi François-Victor Hugo est-il allé rejoindre son père à Jersey, et pourquoi est-il resté avec lui et toute la famille à Guernesey jusqu'en 1864 – date où il achevait son monumental travail ? Je répondrai : il pouvait difficilement faire autrement, et il y trouva son avantage. En 1856, Adèle, sa mère, dans une lettre à son mari, fait un premier bilan : “L'exil dans ces conditions a pu être lourd pour nos fils, mais il y a eu de si bons résultats pour eux qu'il leur est, à mon avis, profitable.”

Rappelons que François-Victor, qui a vingt-quatre ans, sort de prison quand son père part en exil pour s'être opposé au régime de Louis-Napoléon. Lui et son frère Charles avaient fondé un journal, *L'Événement*, avec pour gérant, leur ami Paul Meurice. François-Victor avait même renoncé au baccalauréat – diplôme qui à l'époque conférait un certain prestige – pour collaborer avec son frère à ce journal. Tous les deux, dignes fils de leur père, voulaient faire leurs premières armes d'écrivains (ou de “littérateurs” comme on disait à l'époque) et défendre la liberté par le journalisme politique. Résultat, Charles se fait mettre en prison en juillet 1851 pour un article contre la peine de mort. Quant à Victor, prison également pour un article où il défendait le droit d'asile pour les exilés allemands. Comme la théâtralité, la liberté d'opinion est une notion qui n'a rien d'absolu, et qui change avec l'air du temps. Victor est condamné le 15 septembre 1851 par la cour d'assises de la Seine à neuf mois de prison, il partagera la cellule de son frère à la Conciergerie. Par une lettre qui paraît dans le journal *Le Siècle*, il refuse sa grâce avec beaucoup de noblesse : “La situation faite à mon père, faite à mon ami Paul Meurice, qui expie encore sous les verrous la responsabilité d'un article signé de moi seul, m'empêche d'accepter une grâce que je n'ai provoquée en aucune façon.” Il sera malgré tout libéré avant l'expiration de sa peine, sur intervention personnelle du prince-président.

Si François-Victor est parti pour Jersey, c'est que son père ne lui a pas laissé le choix. Victor Hugo veut toujours avoir toute sa tribu autour de lui, son “goum” comme il disait, et pour obtenir cela tous les arguments sont bons. En particulier, le plus efficace, c'est qu'il tient les cordons de la bourse, avec une rigueur qui peut ressembler à de l'avarice, lui qui par ailleurs peut se montrer aimant et généreux. Pour tenir son

monde, le mélange des deux est apparemment irrésistible. Même si on a lu Balzac et Maupassant, on mesure mal à quel point, jusqu'à une époque récente, le pouvoir dans les familles était entre les mains d'une personne unique, le *pater familias*. Tout le monde est sous tutelle, avec, chez les Hugo, des réactions diverses. Juliette, la maîtresse, avec une résignation de sainte et d'amoureuse. Adèle, la fille, en s'enfuyant mais avec les conséquences désastreuses qu'on sait. Les fils en se soumettant sans se laisser étouffer, en trouvant dans leur travail, surtout François-Victor, à la fois une fuite et un épanouissement. Adèle, leur mère, en sachant prendre sa part de liberté tout en restant solidaire de sa famille. Une phrase qu'elle écrit à son mari pour défendre la pauvre Adèle m'a frappée. Elle était au fond très lucide : "J'admets, écrit-elle, qu'avec ta célébrité, ta mission, ta personnalité, tu aies choisi un rocher où tu es admirablement dans ton cadre. Et je comprends que ta famille se sacrifie non seulement à ton honneur, mais aussi à ta figure."

Pour ce qui est de ce mélange chez Hugo de don et de contrôle, de tyrannie et de réel amour des siens et des autres, je citerai deux exemples. Dans une lettre à sa femme qui est à Paris, en 1861 : "N'oublie pas que dans le détail de tes 370 francs par mois, les timbres-poste sont à ta charge." Deuxième exemple. Victor Hugo rentrant enfin à Paris, en 1871, acclamé par la foule, assailli par les solliciteurs, note dans un de ses carnets, le 8 janvier : "Récapitulation de ce que j'ai donné depuis mon arrivée à Paris, en sommes de 5, 10 et 15 francs : 4 965 francs."

François-Victor était en tutelle. La preuve ? N'osant pas affronter son père directement, il vient d'écrire à Charles pour réclamer 50 francs par mois. Son père lui en accorde 25 (c'est en avril 1852). Lettre du père : "Ne dis pas que tu es en tutelle. Ne suis-je pas frère autant que père ? Je suis votre aîné dans la vie. Je vous conseille, c'est tout simple. Mais tout ce qui est à moi est à vous, chers enfants."

Ce statut prolongé de mineur permet à François-Victor d'être un éternel étudiant, dégagé de tous soucis matériels. Tant qu'il consent à ne pas s'éloigner, la vie lui est facile, et il est soutenu, moralement, intellectuellement, affectivement, dans son entreprise. Shakespeare, il n'y a personne qu'Hugo admire plus. Que les deux noms puissent dans l'esprit des Français être associés durablement grâce à la traduction des œuvres complètes par son fils, c'est un projet qui lui tient à cœur, et il fait tout pour le faciliter. Si Victor veut des livres, s'il veut faire des voyages à Londres, à Stratford ou en Ecosse pour ses recherches, qu'à cela ne tienne. Là, tout d'un coup, Hugo a de l'argent. Mais qu'il veuille rester à Paris au lieu de venir rejoindre

son père à Jersey, et on lui coupe les vivres. Un exemple tardif de cette tutelle prolongée. En 1864, François-Victor vient de terminer son dernier volume, son père lui écrit pour lui proposer un voyage. Il dit : "Je t'offre ce petit voyage belge comme une récompense de ton admirable et vaillant travail." La récompense de sa compagne, certes, mais aussi la prise en charge de ses dépenses.

Cette année-là, 1864, François-Victor qui est né le 21 octobre 1828, a trente-six ans ! On se frotte les yeux. Deux ans plus tard, son père lui écrit encore : "Je te verserai ta pension complète." Quand François-Victor Hugo meurt à quarante-cinq ans, le 26 décembre 1873, de tuberculose, il ne s'est pas marié, et tout indique qu'il n'a pas échappé à la tutelle paternelle.

Ces considérations ne sont pas hors de mon propos. Les transactions d'argent éclairent un des aspects importants de la relation entre François-Victor et son père. Elles restituent tout un contexte familial et social. *Liberté d'expression, autorité parentale, un sou est un sou*, tous ces termes recouvrent des réalités qui se sont éloignées de nous. On est moins étonné du coup de découvrir que le rapport à la traduction, le rapport entre traducteur et auteur se soient eux aussi modifiés. *Fidélité, obéissance, exactitude*, il ne faudrait pas s'étonner que ces termes-là, eux aussi, recouvrent des réalités différentes.

Revenons à 1852. Quand Victor Hugo quitte Bruxelles pour aller s'installer à Jersey, tout le monde l'accompagne, sauf François-Victor. Il vit une idylle passionnée avec une actrice des Variétés (c'est une des façons qu'ont les hommes de cette époque-là d'aimer le théâtre), une jeune femme qui s'appelle Anaïs Liévenne. Victor Hugo veut son fils auprès de lui, parce qu'il veut tout le monde auprès de lui, et aussi, reconnaissons-le, parce qu'il va faire paraître *Napoléon le Petit* et qu'il pense qu'il ne fera pas bon être le fils de Victor Hugo sur la place de Paris. En juillet 1852 il écrit : "Mon pauvre Toto serait tué en duel ou jeté à Cayenne avant quinze jours." Le 28 juillet 1852, Victor Hugo, qui va quitter Bruxelles le 31, écrit à son fils : "Ecoute, mon Victor, je prends acte de ta promesse, tu seras près de nous à Jersey au plus tard le 5 août. Je t'accorde, avec le cœur bien serré, le délai, peut-être fatal, que tu me demandes. Mais n'oublie pas que de ton côté, c'est un engagement sacré pour le 5 août à Jersey." Signalons que le 5 août, c'est exactement le jour où Victor Hugo débarque à Jersey, autant dire qu'il ne laisse à François-Victor aucun délai. Quand son fils ne vient toujours pas, il dépêche sa femme à Paris pour aller le chercher, il n'hésite pas à utiliser l'argument de sa santé, lui qui ne mourra que trente-trois ans plus tard, quatorze ans après l'aîné de ses fils et douze ans après le second – "Je n'ai moi-

même peut-être que peu de temps devant moi. Viens, viens tout de suite.” Une autre fois : “Viens tout de suite, je t’en prie, cher enfant, au besoin *je te le commande*.” Ou encore : “Ta présence ici est absolument nécessaire.” Comment résister ? Victor obtient d’amener Anaïs avec lui, Hugo explique aussitôt à la jeune femme que Jersey est épouvantable, qu’elle va gâcher sa carrière, et on charge Charles de la raccompagner à Paris, en enfermant François-Victor dans sa chambre – l’histoire ne dit pas si c’est au pain sec.

Les deux garçons sont sous la coupe de leur père, mais c’est un père qu’ils admirent infiniment, on en a mille preuves, un père qui veut leur réussite, qui joue sur l’émulation. De Bruxelles, en avril 1852, il écrivait à sa femme qui était à Paris : “Dis à Victor que Charles travaille. Allons ! Course au clocher entre Victor et Charles !”

L’arrivée à Jersey, c’est 1852. Le début des traductions, c’est quatre ans plus tard, 1856. En mars, Hugo écrit à Paul Meurice : “La fameuse caisse est enfin arrivée. Toto est ravi de son Shakespeare – le voilà qui grâce à vous va pouvoir confronter Letourneur, Laroche et Guizot à Shakespeare, les trahisseurs au trahi. Il partira de là pour faire mieux, et il fera mieux, je vous le garantis.” Ceci semblerait indiquer que François-Victor ne s’est pas mis tout de suite à cette traduction, il a d’ailleurs d’abord écrit un livre sur *La Normandie inconnue*, et une *Histoire de Jersey*. Je pense que, même avec ce projet en tête, il s’est donné le temps d’apprendre l’anglais. Une des raisons du choix de Jersey par Victor Hugo, c’était : “A Jersey on parle français, ce qui est précieux, *aucun de nous ne sachant l’anglais*.” “Aucun de nous”, cela incluait sans nul doute Victor. Victor et son frère ont appris les langues anciennes, Charles a même eu un premier prix de version latine au Concours général, et Victor un premier accessit de thème grec. Les bons élèves à l’époque, non seulement *lisaient à livre ouvert*, mais *écrivaient* en grec et en latin. Quand le jeune Victor a quinze ans, son père lui écrit : “Fais-tu exactement tes vingt vers de Virgile chaque matin ?” Son apprentissage des langues étrangères passe depuis toujours, remarquons-le, par la traduction. Je le vois apprenant l’anglais par l’étude, comme, à notre époque, Beckett a pu apprendre l’italien en lisant Dante dans le texte. A la fin du volume intitulé *Les Amis*, François-Victor présente, traduite par lui, une nouvelle italienne du XIV^e siècle, *Les Aventures de Gianetto*, qui a servi de “cadre”, comme il dit, à la pièce de Shakespeare *Le Marchand de Venise*. C’est le latiniste qui sait traduire un texte italien du XIV^e siècle. Un latiniste, un helléniste

sait évaluer le poids des mots, à la fois dans leurs rapports entre eux dans une phrase, dans leurs rapports entre eux dans la langue, et dans leur pedigree. J'ai lu des lettres de Victor en anglais, des lettres que son père lui demandait d'écrire pour tirer sa sœur du mauvais cas où elle s'était mise, ce sont des bijoux, on dirait du Lord Chesterfield, ce qui est presque un peu excessif pour écrire à un notaire.

Ajoutons qu'il a eu, pendant la plus grande partie de son travail, une collaboratrice. Il s'était trouvé à Guernesey une très chère amie, une "fiancée", la fille d'un architecte de Saint-Pierre-Port. C'est à elle qu'il dédiera le volume XIV des *Œuvres complètes* : "A Miss Emily (avec un y) de Putron, humble souvenir d'un ami." Il pensait l'épouser, ce que la dédicace (qui date de 1864) ne laisse pas deviner, mais cette malheureuse jeune fille mourra en janvier 1865 de phtisie galopante. Comme on avait enfermé Victor, cette fois on l'éloigne, pour l'épargner, et il ne remettra plus jamais les pieds à Guernesey. Tout donne à penser que cette Emily était anglophone ou bilingue et j'imagine son aide en amont (pour le mot à mot) et en aval (pour recopier les manuscrits). J'imagine aussi qu'une relation amoureuse, en tout cas sentimentale, devait beaucoup soutenir Victor dans sa laborieuse vie quotidienne. Mais le rôle d'Emily dut rester modeste puisque son nom n'apparaît nulle part sur les livres publiés, ni dans la première édition, ni dans la seconde. "Humble souvenir d'un ami", voici la seule trace, ô combien pudique, de la reconnaissance du traducteur.

Résumons. François-Victor était dans la situation idéale pour travailler. Il avait le vivre et le couvert assurés, il était protégé contre toutes sollicitations extérieures, il n'avait aucune vie publique, il était dans une retraite studieuse, comme s'il était dans un monastère, et en plus, dans une île (symboliquement c'est important), une île qui était comme un lieu intermédiaire entre l'Angleterre et la France. Il bénéficiait des conversations quotidiennes avec un des plus grands esprits de son temps, avec un homme qui, à chaque instant, le soutenait dans ses efforts. Il recevait sur place la documentation nécessaire, et il pouvait se déplacer – Bibliothèque nationale à Paris, British Museum à Londres, Cambridge – pour ses recherches. Plus, sur place, une jeune personne dont il était amoureux et qui avait l'heur de plaire à sa famille. *Last but not least*, il avait un contrat avec un éditeur, à Paris, Pagnerre, rue de Seine, qui était aussi l'éditeur de Victor Hugo. Cet éditeur le talonnait, situation

que nous connaissons bien, et il était obligé de remettre les pièces aux dates prévues : quinze volumes de 1858 à 1865, en huit ans, soit presque deux volumes par an, avec pour chaque volume une longue introduction de soixante à cent pages. Plus, en fin de volume, des notes érudites, et en appendice, des documents supplémentaires qui sont surtout, je le rappelle, des œuvres, traduites de l'espagnol, de l'italien, ou de l'anglais, ayant servi de source à Shakespeare.

J'ai pu consulter sur microfiches à la Bibliothèque nationale la toute première édition. Et grâce à une amie, Marie-Rose de Noirmont, que je remercie vivement, j'ai eu en main la deuxième édition, celle qui fut publiée, toujours chez Pagnerre, à partir de 1865 – ce qui prouve le succès de la première, puisque la seconde lui succède immédiatement. Et là, une énigme s'est présentée à moi, et j'ai failli rendre mon tablier. Heureusement que, dans notre métier de traducteurs, nous sommes habitués à des méthodes de détectives privés par rapport à nos auteurs. J'avais commencé par lire la préface de Victor Hugo en annexe à son *Shakespeare*, et c'est là que j'avais appris qu'existaient toutes ces préfaces de François-Victor : "A côté de cette première tâche, reproduire Shakespeare (vous remarquerez l'expression «reproduire»), il y en avait une deuxième, le commenter. L'une, on vient de le voir exige un poète, l'autre, un bénédictin... Ce traducteur a accepté l'une et l'autre... Œuvre de critique, œuvre de philologie, œuvre de philosophie, œuvre d'histoire, qui côtoie et corrobore la traduction." Fort bien, mais quand je trouve, dans la première édition, un avant-propos de François-Victor j'y lis : "Notre traduction sera nouvelle par l'association de deux noms. Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière : l'auteur de *Ruy Blas* commentant l'auteur d'*Hamlet*." Et la toute dernière phrase figure (je rappelle que c'est signé de février 1858) en tête du tout premier volume, c'est donc plutôt une déclaration d'intention qu'autre chose : "Un monument a été élevé dans l'exil à Shakespeare. L'étude en a posé la première pierre (sous-entendu moi). Le génie en a posé la dernière (sous-entendu : mon père). Il ne reste plus qu'à le consacrer. La France le voudra-t-elle ?"

En somme, le père dit que c'est le fils qui a fait les introductions, et le fils dit que c'est le père. Voilà une famille bien sympathique, mais peu obligeante pour les chercheurs. L'éditeur ne fait rien pour arranger les choses, car quand j'ai enfin en main les volumes de la deuxième édition, en quatrième de couverture, je lis : "Œuvres complètes de W. Shakespeare, traduites par François-Victor Hugo, avec une introduction par Victor Hugo." Evidemment, on ne peut pas faire une confiance aveugle à l'éditeur, qui a intérêt à monter en épingle le nom du "célébrisime périssime". Alors, qu'en est-il ?

J'ai eu le fin mot de l'affaire, et cela se résume à une rivalité entre éditeurs. Le projet initial de Victor Hugo, nous l'avons vu, était d'introduire le travail de son fils par un essai de son cru intitulé *Shakespeare* que leur éditeur commun, Pagnerre, aurait publié. Finalement, comme on pouvait le prévoir, c'est devenu tout un livre. A Bruxelles, Hugo trouve un éditeur, Lacroix, que son livre intéresse, et il lui propose de s'entendre fifty-fifty avec Pagnerre. Aucun des deux éditeurs n'accepte cette solution, Pagnerre ayant peur de perdre dans cette opération ses droits sur la traduction, qu'il a déjà payée, ou, comme il le dit avec des circonvolutions : "Par peur de devoir faire don aux acheteurs de votre volume de la traduction de monsieur votre fils." De son côté, Lacroix refuse de céder, en guise de préface, un chapitre du volume et s'oppose au sous-titre que proposait Hugo : "Publié à l'occasion du jubilé de Shakespeare en Angleterre et de la nouvelle traduction de Shakespeare en France." Argument : "Les malveillants diront : c'est une œuvre d'occasion." Les deux éditeurs sont donc d'accord sur une chose : que Victor Hugo rédige une préface inédite pour Pagnerre. Lacroix lui écrit : "Il n'y a pour vous qu'à puiser dans votre fonds, il est si riche... Ecrire seize pages, c'est quelques heures, avec ce don merveilleux de style que vous avez..." Victor Hugo, "avec ce don merveilleux" ("que ne l'eussé-je", dirait Beckett), écrit donc la préface inexactement baptisée, en quatrième de couverture, "introduction".

Et l'éditeur Pagnerre, pour la deuxième édition, qui publie cette préface en tête du premier volume, modifie la fin de l'avant-propos. On supprime "la France le voudra-t-elle ?" et la fin devient : "Elle offre au lecteur cette nouveauté suprême : une préface de l'auteur de *Ruy Blas*. Victor Hugo contresigne l'œuvre de son fils et la présente à la France." Il y a un petit tour de passe-passe puisque François-Victor qui parlait en son nom jusque-là pouvait difficilement écrire "Victor Hugo contresigne l'œuvre de son fils".

Après ces deux éditions, les traductions de François-Victor seront constamment rééditées, mais seules. On peut comprendre pourquoi. Elles sont savantes, trop savantes pour le grand public, et trop personnelles, trop hugoliennes, pour les savants. Les universitaires vont préférer faire leurs propres éditions savantes, et puis les études shakespeariennes évoluent. Sans avoir compétence pour juger du bien-fondé du point de vue de Victor quand il entre dans des polémiques avec les spécialistes anglais ou irlandais du XVIII^e siècle – Edward Capell, Edmund Malone, George Steevens ou, au XIX^e, John Payne Collier, je peux attester qu'il les a consultés, étudiés avec scrupule et intelligence. Mais sur ce plan-là, il est, forcément, daté.

Les pièces sont regroupées deux par deux ou trois par trois, pas du tout par ordre chronologique, mais de façon thématique. Le premier volume s'intitule *Les Deux Hamlet*, et donne une première version de la pièce, "sur le texte de l'exemplaire in-quarto découvert en 1825 et appartenant au duc de Devonshire". Je n'entre pas dans la polémique entre spécialistes pour savoir si cette première version est de Shakespeare ou non. Dans son introduction, François-Victor Hugo évoque Shakespeare âgé de dix-neuf ans, en 1583, faisant lire tout haut par son frère, Gilbert, en famille, le récit de Belleforest qu'il vient d'acheter à un colporteur. Et il y a là comme un écho tout naturel de la famille Hugo où on se faisait, pendant les soirées communes, beaucoup la lecture à haute voix. Ce volume est dédié "à ma mère, respectueuse offrande". Deuxième volume : *Féeries : Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*. Troisième : *Les Tyrans*. Et sans faire de commentaire, je ne peux pas m'empêcher de remarquer que c'est ce volume-là qui est dédié à son père. Ensuite deux volumes sur *Les Jaloux* (avec naturellement *Othello*). A la fin de son introduction sur *Les Jaloux*, il rattache l'univers de Shakespeare à la situation de la France sous Napoléon le Petit. "Pourquoi Othello et Desdémone sont-ils morts de cette mort cruelle ? Ils étaient nés dans un monde... où les Socrate boivent la ciguë, où les Brutus se suicident, où les Dante sont proscrits (toujours l'exil en fond de tableau), et où règnent les Tibère." Ensuite *Les Comédies de l'amour, Les Amants tragiques*, avec naturellement *Roméo et Juliette*. L'introduction est datée du 10 août 1860. C'est au moment de la guerre entre l'Autriche et l'Italie, et l'introduction se termine par un vibrant appel à Garibaldi. "Espérons, espérons. Le fils d'un pêcheur de la côte subalpine s'embarquera dans l'ouragan pour aller délivrer la terre de Masaniello." François-Victor s'indigne à l'idée que l'armée autrichienne occupe Vérone. "Songez qu'une sentinelle tudesque garde le monument où fut inhumée la fille des Capulet !" C'est le journaliste politique qui se réveille chez le traducteur. Ensuite *Les Amis* (avec *Comme il vous plaira*), *La Famille* (avec *Coriolan* et *Le Roi Lear : pourquoi pas...*), *La Société* (*Mesure pour mesure, Timon d'Athènes, Jules César*), *La Patrie* (qui regroupe les pièces historiques, sauf *Richard III* qui était dans *Les Tyrans*), enfin *Les Farces* (avec trois comédies).

Une idée bizarre de François-Victor Hugo, c'est de renoncer à la division en actes des pièces, au motif que cette division est postérieure à l'écrivain. "Cette division uniforme, écrit-il, si contraire au libre génie du grand Will, a été improvisée après sa mort par deux comédiens obscurs de l'époque." (Il s'agit de Heminge et Condell.) "Cette division, écrit-il ailleurs, a l'immense inconvénient de scinder arbitrairement l'action... Nous

avons fait comme les protestants : plein d'une fervente admiration pour le texte sacré, nous en avons supprimé toutes les interpolations posthumes et, au risque d'être taxé d'hérésie, nous avons fait disparaître dans notre édition ces indications d'actes qui rompaient arbitrairement l'unité profonde de l'œuvre." C'est méconnaître, semble-t-il, la nature d'une œuvre faite pour la scène où tout n'est qu'interruptions, dialogues, entrées, sorties, ruptures, passage d'un lieu à l'autre, coupure dans le temps. C'est bien dire que le Shakespeare qu'il nous offre est *un Shakespeare de lecture*. Ce choix n'a pas été retenu dans les éditions ultérieures. François-Victor Hugo "accepte" dans son édition la division par scènes, "pour donner plus de *clarté* à l'œuvre que nous traduisons". C'est ce que j'appellerai du "purisme", je ne pense pas que les metteurs en scène y trouvent leur compte*.

Les Anglais présentent le travail de François-Victor Hugo comme "une *traduction en prose* de Shakespeare", c'est apparemment ce parti pris de traduction en prose qui les frappe le plus. Et c'est un des reproches qu'on lui fait aujourd'hui, de ne pas avoir traduit en vers les passages qui sont en vers, que ce soit en vers rimés, pour un peu plus d'un dixième des vers, ou non rimés, la prose ne représentant chez Shakespeare (je m'abrite sous l'autorité d'Henri Suhamy), qu'un peu plus d'un quart du volume total. Le vers shakespearien, qu'il soit rimé ou non est le pentamètre iambique. Le parti le plus courant chez les traducteurs d'aujourd'hui est d'opter pour le vers libre, l'alexandrin non rimé, ou même le décasyllabe, en jouant sur l'économie au maximum, le resserrement, par souci pour ce que Jean-Michel Déprats appelle "la physique de la langue", "l'énergie du texte", le "geste théâtral que porte la phrase".

A l'inverse, avant François-Victor Hugo on adaptait Shakespeare *pour la scène française*, on l'apprivoisait en alexandrins, on "l'arrangeait", on représentait "des imitations en vers français". Ducis faisait de *Macbeth* une tragédie "remise au théâtre", il n'hésitait pas à édulcorer l'intrigue elle-même, avec une prédilection pour le happy end.

En 1828, on joue *Le Roi Lear* imité de Shakespeare par Jules Lacroix.

En 1830, à l'Odéon, *Le Marchand de Venise*, comédie en trois actes et en vers imitée de Shakespeare par M. Lamaule.

En 1847, *Hamlet*, drame en cinq actes et huit parties en vers. Pour raisons d'amitié, François-Victor salue "la belle traduction de Paul Meurice d'*Hamlet*, si habilement disposée pour la scène française par Alexandre Dumas".

* Jean-Michel Déprats m'explique que les shakespeariens sont eux-mêmes très critiqués par rapport à la division en actes, arbitraire et ne correspondant pas à un découpage cohérent de l'action. Dont acte.

C'est donc cela la situation de la traduction shakespearienne quand François-Victor Hugo entre en lice. Pourquoi décide-t-il de traduire en prose ? En rupture avec ce qui précédait. Pourquoi ne pas avoir adopté, comme on le fait aujourd'hui, une versification libre ? Je crois que ce n'était pas pensable à l'époque. Dieu sait que, dans la famille Hugo, on respirait en alexandrins, l'alexandrin rythmait la vie de cette famille comme le bruit des vagues rythmait leurs nuits. Mais l'alexandrin tel qu'il était pratiqué à l'époque était rimé ou il n'était pas. François-Victor Hugo tombe parfois dessus sans même s'en rendre compte, sinon il aurait cassé le rythme, comme on casse le pas cadencé des soldats quand ils passent sur un pont. Par exemple, dans *La Comédie des erreurs* :

Hopeless and helpless does Aegeon wend.

Sans espoir sans ressource Egéon se retire.

Ou encore (acte II, scène 2) :

I live unstained, thou dishonoured.

Alors je vis sans tache et toi sans déshonneur.

Mais la raison majeure reste le fait que François-Victor est le fils de son père. L'alexandrin, c'est papa. Signer Hugo des alexandrins qui ne soient pas de Victor, ce serait un crime de lèse-majesté. Soit ils seraient moins bien, soit, si par malheur ils étaient aussi bien, ce serait pire. L'alexandrin sent le roussi.

On sait qu'à Jersey la famille Hugo et leurs amis, pour se distraire dans leur exil, pour passer magiquement les frontières, évoquaient les esprits en faisant tourner les tables. Après tout, les fantômes étaient comme eux des proscrits, des hors-la-loi, on se faisait une obligation d'accueil. Naturellement, un des premiers qu'on convoque, c'est Shakespeare. Shakespeare annonce : "Ce sont des vers que je veux vous dire." On lui demande : "En anglais ou en français ?" Fort obligeamment, Shakespeare répond : "La langue anglaise est inférieure à la langue française." Et lui qui n'a pas de problème de lèse-majesté par rapport à Victor Hugo s'exprime tout naturellement en alexandrins. Au bout de deux quatrains – rimés – il dit :

*O mon Dieu, j'agenouille à tes pieds mes victoires,
Hamlet, Lear, à genoux ! à genoux, Othello !
Courbez-vous, mes drapeaux, devant le dieu des gloires.*

Victor Hugo lui dit : "Sais-tu que nous sommes bien plus tes compatriotes que les Anglais ?"

Toujours aussi courtois pour ses hôtes, Shakespeare répond : "Oui."

Pour marquer l'opposition entre vers et prose, François-Victor Hugo trouve une solution qu'on peut juger aujourd'hui naïve, et qui a été supprimée dans les éditions modernes. Voici ce qu'il en dit : "Ne pouvant donner le rythme du vers shakespearien (là, j'accorde qu'il abandonne un peu vite), nous avons du moins tenu à en indiquer la *coupe*. Nous avons essayé de traduire le texte vers par vers, et nous avons mis un tiret entre chaque vers." Aujourd'hui on irait plutôt à la ligne, mais aller à la ligne après des lignes de longueur inégale, c'était une transgression qui n'allait devenir possible qu'après Rimbaud et Apollinaire. Le résultat est parfois peu heureux, les coupes en question ne respectent pas toujours le souffle du vers, il n'y a même pas des effets voulus d'enjambements, la phrase apparaît comme tronquée. Pour quelqu'un qui voulait préserver "l'unité profonde de l'œuvre", il y a par ce procédé des interruptions maladroites. Parfois François-Victor découpe les phrases un peu comme les Anglais découpent les poulets : à la scie. Je donne un exemple, au hasard, dans *Othello* :

*Voici l'homme ; c'est ce More que paraît-il
tirez votre mandat spécial a pour des affaires d'Etat
tirez appelé ici.*

Mais, tirets mis à part, le parti de traduire "vers à vers" se révèle d'une fidélité exemplaire. Je vais en donner un échantillon tout simple, dans *Antoine et Cléopâtre*. C'est dans la scène 5 de l'acte II. Le messager annonce à Cléopâtre qu'Antoine a épousé Octavie. Cléopâtre se met dans une colère épouvantable, elle menace : "Je te ferai fouetter avec le fer, étuver dans la saumure, et confire à la sauce ardente." (On frémit.) Le messager, sans s'émouvoir, répond :

*Gracious madam,
I that do bring the news made not the match.*

Dans la traduction de Gide, dans la Pléiade, cela donne : "Gracieuse madame, j'apporte la nouvelle du mariage, mais ce n'est pas moi qui l'ai fait."

François-Victor Hugo : "Gracieuse madame, si j'apporte la nouvelle, je n'ai pas fait le mariage."

La plus moderne des deux, c'est bien celle qui cloue l'information, qui la clôt avec le mot *match*, mariage, qui poignarde Cléopâtre. On perd ce coup de poignard avec le "mais ce n'est pas moi qui l'ai fait".

Et puisque nous en sommes à la fidélité, à la fin de l'acte, toujours dans les menaces de Cléopâtre :

I'll give you bloody teeth.

Le plus fidèle, le plus hardi des deux traducteurs dit : “Je te ferai saigner les dents”, alors que l’autre (Gide), plus timoré, plus “français”, plus *classique*, dit : “Je te briserai les dents.”

Dans *Coriolan*, François-Victor Hugo montre une fidélité hardie, moderne, à la Jean-Michel Déprats, lorsque, à l’acte I, scène 4, il traduit :

You souls of geese that bear the shapes of men

par :

Ames d’oies qui assumez figure d’hommes.

(Plus “resserré”, Déprats dit : *âmes d’oie à forme humaine*)

Ou encore, pour préserver la force contenue dans les associations, les échos, lorsque Shakespeare “joue avec un tout petit orchestre” :

Comédie des erreurs, acte II, scène 2 :

Wrong not that wrong with a more contempt

N’outrerez pas cet outrage par un surcroît de mépris

Victor Hugo a dit sur le rôle des traducteurs une phrase importante dont je m’étonne qu’elle ne soit pas plus souvent citée :

Les grands écrivains font l’enrichissement des langues. Les bons traducteurs en retardent l’appauvrissement.

Je crois que nous en sommes conscients dans notre travail de traducteurs, nous allons quelquefois repêcher des mots qui remontent à notre enfance, ou à nos lectures, nous leur donnons une survie. Nous avons le sentiment, non pas de “fixer” la langue, mais de porter témoignage. Ce qui est très beau chez Hugo, c’est qu’il dise l’enrichissement *des* langues au pluriel, et pas de *la* langue, comme un écrivain français qui ferait le tour du propriétaire.

Lire François-Victor Hugo, traducteur de Shakespeare, c’est bien avoir ce sentiment qu’il retarde l’appauvrissement de la langue. Il a à sa disposition les ressources de la langue de son temps, qui est très riche, qui peut se déplacer vers les archaïsmes du XVII^e siècle, qui peut, plus facilement que la nôtre, épouser les tournures syntaxiques de la langue latine, ce qui, dans les pièces romaines de Shakespeare, *Jules César*, *Coriolan*, ou *Antoine et Cléopâtre*, est d’un heureux effet. La langue dont il dispose est parfois éloignée de nous, parfois étonnamment proche. Quelques exemples qui montrent que la langue a doucement dérivé, comme les continents.

Pour traduire, dans *La Mégère apprivoisée*, “*I am dog-weary*”, François-Victor dit “je suis échiné”. En français moderne on peut encore *s’échiner*, mais on ne plus plus *être échiné*.

Pour traduire *Avaunt perplexity*, il trouve *Arrière, logogriphe !*

Un logogriphe, c'est une "sorte d'énigme consistant en un mot dont les lettres, diversement combinées, forment d'autres mots qu'il faut également deviner" (*Dictionnaire de l'Académie* de Charles Nodier, Firmin-Didot, 1855). C'est aussi, en langage littéraire, un "discours obscur, inintelligible" (*Petit Robert*).

Dans *La Comédie des erreurs*, insultant Luce qui ne veut pas lui ouvrir, Antipholus dit : *Thou baggage, let me in*. François-Victor Hugo traduit par : *Allons bagasse, laisse-nous entrer*. On se dit c'est trop beau, il l'a inventé, et puis on vérifie, ça existait parfaitement, avec le sens de "femme de mauvaise vie". Ailleurs on trouve "ruffian", on croit que cela traduit *ruffian*, bandit. Eh bien non, le sens de l'époque c'est "souteneur", et François-Victor l'utilise à bon escient pour traduire *baud*.

Les insultes, les menaces, c'est toujours, pour l'écrivain comme pour le traducteur, un exercice de style, qui demande qu'on tire parti de toutes les ressources de la langue. Dans *La Mégère apprivoisée*, c'est un festival, en particulier lorsque Petruccio, au début de l'acte IV, feint d'être de fort méchante humeur.

Voici, rapidement, une petite série d'exemples qui montreront à la fois fidélité, naturel, et inventivité.

where be these knaves : où sont ces drôles

you rogues, you villains : chenapans, gueux que vous êtes

you peasant swain ! you whoreson malt-horse drudge !

manant ! fils de putain ! cheval de bât ! bête de somme !

you logger-headed and unpolished grooms :

têtes de bûches ! grossiers palefreniers que vous êtes !

a whoreson, beetle-headed, flap-eared knave !

fils de putain ! tête de maillet (c'est un des sens de *beetle*) ! coquin à longues oreilles.

Dernier exemple :

you heedless joltheads and unmannered slaves :

étourneaux butors manants malappris que vous êtes.

(On remarque une prédilection qui se défend pour le renforcement par "que vous êtes".)

Je voudrais maintenant donner quelques exemples qui montrent François-Victor moderne, avec un naturel qui étonne, proche de nous, surtout dans la langue familière.

A la fin de la cérémonie, dans *La Mégère apprivoisée* : *Et qu'a dit la pauvrete, quand le prêtre s'est relevé ?*

Dans la scène 1 de l'acte II du *Songe d'une nuit d'été*, on lit (c'est Puck qui parle) : *for Oberon is passing fell and wrath*.

Dans ce que j'appelle "le Shakespeare illustré", c'est-à-dire une édition populaire en images, du XIX^e siècle, sans mention ni de date, ni d'éditeur, ni naturellement du moindre traducteur, on lit : *car Obéron est en proie à une colère sans mesure*.

François-Victor Hugo : *car Obéron est dans une rage épouvantable*.

Il utilise des mots qu'on n'attendrait pas chez lui, des mots comme "houspiller", ou comme "des sornettes", dans *La Comédie des erreurs*, le poil "biscornu" (pour *forked*), ou encore "il divague" (*he is distract*), "je te fendrai la caboche".

Voici maintenant, toujours dans le ton direct, léger, moderne, un exemple de salutation familière. C'est dans *The Taming of the Shrew*, *La Mégère apprivoisée* (François-Victor Hugo dit : *La Sauvage apprivoisée* et le Shakespeare illustré *La Mégère domptée*).

How now Grumio ?

How now, old lad ?

Shakespeare illustré :

Eh bien, comment ça va, Grumio ?

Eh bien, comment ça va-t-il, mon vieux compère ?

François-Victor :

Comment va, Grumio ?

Comment va, vieux ?

Mais toute traduction du XIX^e siècle, par la distance même, a son charme. Pour citer un mot qui s'appliquait à un autre contexte : "*When it's good it's very good, when it's bad, it's still good.*"

Un exemple : *continual plodders*. François-Victor Hugo dit "piocheurs assidus". Jean-Michel Déprats dit "bûcheurs assidus". Que dit le Shakespeare illustré ? "Vos culs-de-plomb assidus." Un cul-de-plomb, au XIX^e siècle, c'était un homme "laborieux et sédentaire". Quel malheur que l'expression ait disparu, avec d'autres expressions tout aussi parlantes, telles que (je les ai relevées dans le même dictionnaire de Charles Nodier) : être à cul (*sans ressources*), aller de cul et de tête (*s'y prendre avec ardeur mais sans précaution et sans mesure*), jouer cul levé (*celui qui perd s'en va*). "Notre langue s'est drapée de décence, comme dit Victor Hugo. Nous sommes une nation de demoiselles. Il faut s'observer dans notre pensionnat. Cambronne en a été expulsé dernièrement."

Et je voudrais déjà suggérer (c'est, rappelez-vous, mon dernier point) qu'il y a dans cette écriture du XIX^e siècle telle que

nous la lisons dans les traductions de François-Victor Hugo une théâtralité – qui n’a rien à voir, c’est vrai, avec l’économie propre à la scène telle que la pratique aujourd’hui un Jean-Michel Déprats. Mais qui a du moins le mérite, du coup, de ne pas porter la marque des conventions théâtrales de l’époque – à l’inverse des traductions que j’évoquais “en vers français”, “arrangées”, “remises au théâtre”, “disposées pour la scène française” – qui sont tributaires de la déclamation de l’époque, de la façon dont on proférait le texte : ces traductions-là nous tombent des mains. François-Victor Hugo, lui, ne tient aucun compte des conventions de son pays et de son époque. Nous n’avons d’ailleurs pratiquement pas de traces de ses expériences de spectateur, ni en France ni même en Angleterre. C’est une théâtralité qui surgit du pouvoir de suggestion des mots eux-mêmes. Mon sentiment d’ensemble, à l’avoir fréquenté par la seule lecture, c’est qu’il y a chez lui un goût très sûr et très ardent pour ce trésor qu’est la langue, un sens du rythme – peut-être plus lyrique ou narratif que purement dramatique, c’est vrai –, un ton littéraire qui est aussi celui de Musset, ou de Théophile Gautier dans *Le Capitaine Fracasse*. Un ton vif, qui volontiers donne à voir. J’en prendrai un seul exemple, que je trouve probant, c’est dans *La Mégère apprivoisée* (acte III, scène 2). Petruccio revient de son mariage avec l’allure de don Quichotte sur Rossinante, chère Aline. Voici le “morceau”. C’est Biondello qui raconte :

Eh bien Petruccio arrive avec un chapeau neuf et un vieux justaucorps, de vieilles culottes trois fois retournées, une paire de bottes ayant servi d’étui à chandelles, l’une bouclée, l’autre lacée ; une vieille épée rouillée tirée de l’arsenal de la ville, avec la poignée brisée, et sans fourreau, les ferrets de ses deux aiguillettes rompus. Son cheval est affublé d’une vieille selle vermoulue dont les étriers sont dépareillés ; il est de plus atteint de la morve, avec le dos pelé comme celui d’un rat, affligé d’un lampas, infecté de farcin, criblé d’écorchures, accablé d’éparvins, marqué de jaunisse, couvert d’avives incurables, perdu de vertigos, rongé de mites, l’échine rompue, les épaules disloquées, tout à fait fourbu...

On ne sait plus forcément ce que c’est que *lampas*, *farcin*, *éparvins*, *avives*, *vertigos*. Les effets d’archaïsme sont dus à la précision technique des termes, empruntés au registre vétérinaire. Mais, même si le sens n’est pas toujours perçu, l’effet d’accumulation comique est intact.

La théâtralité de François-Victor Hugo, comme celle de son père, aujourd’hui encore, c’est celle, hors scène, du *All the*

world's a stage. Une théâtralité visionnaire qui voit l'univers entier comme une perpétuelle mise en scène. Hugo a choisi un rocher où il est "admirablement dans son cadre". De là il regarde "la France à l'horizon et la république dans l'avenir". Il va voir son fils à Londres. Et dans son *Shakespeare*, il écrit : "Voir Londres est un saisissement. C'est une rumeur sous une fumée. Analogie mystérieuse ; la rumeur est la fumée du bruit."

Et François-Victor Hugo, qui est vraiment le fils de son père, voit comme lui les allégories en marche. Pour lui, tout se fait vision : les siècles, les âmes, les vices et les vertus, les complots, les noces. En un sens, cela se manifeste de façon plus éclatante dans ses introductions où il transforme les pièces en récit. Dans ses traductions et dans ses notes, il est savant, modeste, et scrupuleux. Dans ses introductions, il est romantique, il est orateur, il est en chaire, il est à la tribune. Le présent de narration, l'impératif, l'interrogation et l'exclamation sont ses modes d'expression favoris. Il apostrophe ses contemporains, il les prend au collet. Il voit l'univers shakespearien comme s'il était là, sous ses yeux, comme il voit l'histoire de sa propre époque :

"Regardez bien, et par cette froide nuit d'hiver, vous verrez passer – armé de pied en cap, le bâton de commandement à la main – ce spectre en cheveux blancs qui s'appelle le devoir."

"Sortons de ce sombre XIII^e siècle où les monarchies s'improvisaient par la trahison. Traversons vite le XIV^e siècle, car il est trop funèbre encore. Laissons derrière nous tout le Moyen Age et arrêtons-nous à l'aube des temps modernes."

A propos de *Richard III*, il évoque le mariage de Richard et d'Anne, veuve du fils d'Henri VI :

"Les voyez-vous d'ici, ce roi et cette reine ? Les voyez-vous marcher sur le long drap rouge, de la grande salle de Westminster à la chapelle Saint-Edouard ? Voici Suffolk qui chancelle sous le sceptre, voici Lincoln qui trébuche sous le globe, voici Norfolk qui ploie sous la couronne... tout cela respalendit de pierreries, de pourpre et d'or..."

Maintenant détournons-nous de cette parade éblouissante... Dirigeons-nous vers ce sombre édifice qui domine la cité. Nous voici à la tour de Londres... Entendez-vous comme des cris étouffés ? Ce sont les enfants d'Edouard qui se débattent..."

(Je pourrais vous en lire des pages. Ce sont de ces lectures comme en font les enfants, quand les enfants lisent, en vacances chez leurs grands-parents, et où ils se plongent dans un univers qui les transporte, littéralement, et bien souvent ils en émergent avec l'envie de se déguiser et de jouer au roi et à la reine.)

Ce pouvoir de suggestion, c'est ce qu'on demande au théâtre, par les moyens qui sont les siens. Peter Brook a bien expliqué

qu'un texte de Shakespeare bénéficie d'un plus grand pouvoir d'illusion au théâtre qu'au cinéma, à cause de la pauvreté même des moyens, grâce au fait que le bâton peut signifier l'arbre et l'arbre la forêt. En poussant le paradoxe, j'irai jusqu'à dire que la scène s'efforce de retrouver *le pouvoir de suggestion illimité de la lecture*.

Et j'invoquerai brièvement deux metteurs en scène contemporains qui vont dans ce sens de la suggestion illimitée. Antoine Vitez, d'abord : "Le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu et proprement injouable... Qu'avons-nous à faire d'auteurs chevronnés prévoyant les effets d'éclairage et la pente des planchers."

Claude Régy, qui cherche moins à "accomplir" les textes qu'à les entraver le moins possible : "Il ne faut rien faire sur la scène qui entrave en quoi que ce soit la liberté fantasmatique du spectateur."

A se tenir en dehors des contingences de la scène, à faire preuve d'un scrupule et d'une ferveur studieuse de bénédictin, François-Victor Hugo préserve, aimerais-je dire, une *théâtralité virtuelle du texte shakespearien*. Sa vertu est une vertu d'obéissance. Je voudrais faire avec Victor Hugo l'éloge de cette fidélité modeste et sûre. "Obéir c'est là qu'éclate la puissance du traducteur. Il se subordonne à l'original, et se subordonne avec autorité. Le traducteur excellent obéit à la lumière en vous renvoyant l'éblouissement. Plus de fidélité produit plus de rayonnement."

En début de parcours, j'ai dit que je me privais du suspense. Si j'osais, je le récupérerai en fin de parcours en adoptant le mode très XIX^e siècle du feuilleton et je terminerai en disant : ... une autre fois, j'aimerais vous parler du métissage des cultures par la traduction tel qu'Hugo en formait le vœu. Très en avance sur son temps, il est proche de ce que dira Benjamin, en 1923, sur "la tâche du traducteur". Affirmant par exemple que *les traductions sont utiles à la transformation des langues*. Que, "à condition de ne pas aller jusqu'à la déchirure, cette traction sur l'idiome le développe et l'agrandit". Ce sera pour une autre fois...

LA TRADUCTION DU ROMAN IRLANDAIS CONTEMPORAIN

*table ronde animée par Bernard Hoëpffner,
avec Michèle Albaret-Maatsch, Marc Amfreville,
Anna Gibson, Georges-Michel Sarotte*

BERNARD HOËPFFNER

Chers amis, je suis très heureux, et aussi un peu intimidé, d'être ici pour animer cette table ronde où nous allons tenter d'aborder certains problèmes spécifiques à la traduction du roman irlandais contemporain.

Il est évident que certains problèmes, propres à la traduction de la littérature irlandaise et du roman irlandais, sont assez semblables à ceux que l'on rencontre en traduisant d'autres littératures. Il y a tout de même, je pense, une certaine spécificité de la littérature irlandaise, et les traducteurs rencontrent donc des problèmes spécifiques ; c'est ce que nous allons essayer d'analyser cet après-midi.

Une phrase de Seamus Heaney offre un sous-titre à cette table ronde : *To know who you are, you have to have a place where you come from* ; "Pour savoir qui nous sommes, il nous faut venir de quelque part".

Je suis ici pour animer ou – puisqu'il s'agit de littérature irlandaise – pour servir de modérateur dans une table ronde sur les problèmes de la traduction du roman irlandais, mais il se trouve que je n'ai jamais traduit de roman irlandais, j'ai traduit des Irlandais, jamais de roman. Le premier livre que j'ai traduit est un roman irlandais, mais il n'a jamais été publié.

Je voudrais commencer par la lecture d'un court extrait de ce roman, qui s'intitule *In Transit* ("En transit"), de Brigid Brophy. Brigid Brophy est morte l'année dernière. Elle y parle, entre autres choses, des problèmes que pose le fait d'être divisé entre deux langues, l'irlandais et l'anglais, bien qu'elle avoue ne pas parler l'irlandais.

Pour ce qui est de la façon dont va se dérouler cette table ronde, après cette courte introduction, les quatre traducteurs vont vous parler des problèmes qu'eux-mêmes ont rencontrés en traduisant des romans irlandais. Le débat s'instaurera entre

nous d'abord, puis, le plus rapidement possible, avec vous, dans la salle.

Ce matin déjà, dans l'atelier sur la traduction du théâtre irlandais, quelques-uns des problèmes dont nous allons parler ont été ébauchés.

Donc, *In Transit*, le roman de Brigid Brophy, m'avait passionné et sa première phrase m'avait fasciné, je vous la cite telle quelle est dans le texte anglais : "Ce qui m'étonnait, c'était qu'it was my French that disintegrated first." Impossible à traduire, puisque la traduction donnerait : "What surprised me was that mon français s'était désintégré en premier..." Donc, une sorte de mélange entre les deux langues, et, déjà, une certaine traduction.

Voici donc un court extrait de ce roman :

Sans blague : je crois que c'est parce que nous n'avons pas vraiment de langue maternelle que nos langues trébuchent sur leurs racines.

Nous parlons l'anglais comme une langue étrangère, même si nous n'en avons pas d'autre. (Ceci est ma langue-maternelle-adoptive puisque je n'en ai pas utilisé d'autre depuis.) Comme nous sommes étrangers, c'est avec logique que nous nous servons du langage, nous prononçons twopence et threepence parce qu'il s'agit de deux ou trois pence distincts, et non pas ce hoquet qu'est le tuppence ou le thripence économique des Anglais. C'est cette même logique d'étrangers qui nous fait dire "Amn't I ?" [...]. Comment [ces étrangers que nous sommes] pourraient-ils savoir que le traditore se garde bien de dévoiler les secrets de sa sinécure ? Ce sont les expressions idiomatiques qui font marcher les tickets d'embarquement et les aéroports-levis. A nous – Irlandais / Indiens / Antillais – l'impérialisme nous a donné son vocabulaire, mais les expressions idiomatiques voyagent mal. L'impérialisme nous a marinés dans sa con-citoyenneté pour se retirer ensuite en nous laissant dans le bain : les premiers non-citoyens.

Transplantez-nous, greffez-nous encore, nous qui étions déjà déracinés, bannissez-nous de Jowth et Home, bannis d'hier et sans-bannières, et nous vous étonnerons en nous éclatant de floraisons fausses et de fausse monnaie bicéphale. Pompom. [...]

Et regardez ce qui est arrivé à mon distingué compatriote qui, avec une prédisposition tout irlandaise pour l'internationalisme, s'est dirigé vers le premier port franc qu'il avait sous la main ; il a été transplanté, s'est vu greffé

sur Trieste éventée, cette évocative Avoca où se rencontrent trois courants de vocables, où tout le monde est étranger et presque tous anarchistes. A Trieste, le vent dans les rues escarpées soulève le chapeau mou de l'anarchiste de sa tête d'œuf trop cuit. Et qui donc compatit-compatat derrière lui, martelant le sol plus bruyamment qu'un tramway triestin, pom-pommant avec encore plus d'exactitude que les bombes mollettes des anarchistes ? Ulysse, le héros qui n'accomplira jamais le retour au pays natal, car il n'en est pas natif.

Nous, les Irlandais, nous avons le mot juste au bout de la langue, mais les impérialistes y ont mis la main. Alors que nos mots devraient couler de source, nous trébuchons dessus. Nos combinaisons se gonflent en une confusion de jupons et de dessous affriolants. Jambes en l'air, nous nous dépêtrons de ce fouillis de vagues mousseuses. Nous nous employons à faire passer nos endémiques *lapsus linguæ* pour du précieux lapis, dont nous enluminons notre ancien *Book of Kells* (quel livre d'heures !). Nous ne sommes jamais sciemment sous-culottés. Nous sommes la proie du calembourisme.

Voulysse avez déjà tout fore-soufferts. Avant que le Juif n'erre, Juilysse errait déjà.

Je Thessalie, lecteur, d'un autre calembour irlandais.

(Excusez-moi, madame, vos mollybloomers dépassent.)

Voilà, en guise d'introduction, parce que j'ai l'impression que, dans ce texte, l'auteur introduit déjà toute une série de thèmes dont nous allons parler, et qui sont :

– Comment peut-on faire passer les expressions idiomatiques irlandaises dans la langue française ? Nous en avons souvent parlé et nous en reparlerons.

– Comment peut-on faire passer les noms propres ?

– Comment peut-on faire sentir les différences qui existent entre un nom propre à consonance anglaise et un nom propre à consonance irlandaise ?

– Comment peut-on faire passer le fait qu'un écrivain irlandais, dans la plupart des cas, va jouer sur cette différence, c'est-à-dire qu'il va se situer, par rapport à la langue anglaise, qui est sa langue, qui est en même temps la langue qu'on lui a imposée, une langue qui a une histoire, justement, d'impérialisme, comme le disait Brigid Brophy ?

– Comment l'écrivain joue-t-il avec cela, et surtout comment le traducteur va-t-il rendre compte de ces différences entre les langues, les littératures, entre le roman anglo-saxon britannique, par exemple, et son équivalent en Irlande ; comment le

lecteur français va-t-il sentir ces différences, peut-on parvenir à les lui faire sentir ?

Toutes ces questions ne trouveront pas, évidemment, de réponse. Simplement, il faut poser les problèmes, peut-être ensuite les étendre à d'autres littératures, à d'autres langues.

Les quatre traducteurs présents, après avoir fait état de quelques problèmes qu'ils ont rencontrés, indiqueront leurs solutions.

Tout d'abord, il me faut préciser que ces traducteurs ont d'autres livres à leur actif, qu'ils ont écrits ou traduits, que ceux dont nous allons parler aujourd'hui, je ne vais les présenter qu'en tant que traducteurs de romans irlandais.

En premier lieu, Marc Amfreville qui a traduit un roman de Briege Duffaud, *Les morts portent toujours le chapeau*.

MARC AMFREVILLE

C'est donc de Briege Duffaud dont je voudrais vous parler. Son livre : *A Wreath upon the Dead* est son premier roman, et elle offre la particularité de vivre en France depuis vingt-cinq ans. Jusqu'à cette traduction, elle était (en France, du moins) parfaitement inconnue ; et il semble bien que, malgré la publication de cette traduction, elle continue à être en France totalement inconnue, malgré l'intérêt que lui a porté le Centre international du Livre et le Centre de l'Imaginaire irlandais.

Il va donc m'être difficile de prétendre l'avoir toujours connue et d'avoir véritablement brûlé du désir de la traduire avant une simple suggestion d'éditeur.

Je dirais toutefois qu'il préexistait néanmoins l'envie de traduire un roman irlandais. J'avais traduit un ou deux romanciers britanniques, un ou deux américains, un ou deux canadiens, et je pensais qu'il me manquait comme expérience de traduction de l'anglais un roman irlandais, dans l'espoir d'une rencontre avec une écriture différente.

Après l'année et demie qui sépare la signature de la remise du manuscrit, c'est-à-dire quelque cinq cents pages plus tard, et quand m'est arrivée la proposition de participer à cette table ronde, je me suis aperçu que j'avais oublié cette question ; c'est-à-dire que la spécificité irlandaise, du moins la spécificité de la langue irlandaise, m'avait en quelque sorte échappé ; disons plutôt qu'elle était passée au second plan.

Pourtant, *A Wreath upon the Dead*, comme le savent quelques-uns d'entre vous qui l'ont lu, est un véritable monument historique, un monument d'histoire irlandaise. Briege Duffaud y met en relation un supposé rebelle des années de la grande famine, et une pseudo-terroriste de l'IRA, tout à fait contemporaine.

Le personnage de l'écrivain – l'écrivain dans le roman –, comme l'auteur, est une exilée volontaire, et elle ne cesse de dire, à travers ses colères contre ses parents, contre son village, contre l'Irlande, en témoignant d'une histoire douloureuse de petite catholique paysanne pauvre, sa passion pour une terre, qu'elle aime sans doute trop pour y vivre, mais qu'elle déteste assez pour lui consacrer un roman.

Le livre est donc émaillé de références culturelles et historiques qu'il m'a fallu comprendre pour traduire. Et la première chose que je voudrais dire est que, pour contribuer à ce débat, je me suis refusé les notes ; j'ai pris le parti de l'absence quasi totale de notes.

Il m'est toujours apparu que la référence historique et culturelle n'était pas un véritable obstacle à la compréhension du passage, et en tout cas qu'il ne l'était pas plus qu'il ne l'aurait été pour un lecteur américain ou canadien.

Je ne vois que deux contre-exemples que je voudrais citer, par honnêteté : il y a dans ce roman trois pages exactement d'une métaphore filée, qui joue sur le sens littéral de *wild geese* – les oies sauvages – et son sens spécifiquement irlandais, que j'ai découvert, qui signifie “vieilles familles aristocratiques ayant choisi l'exil”. Alors, comme on parle des plumes des vieilles familles et des envols des vieilles familles sur des lacs, j'ai cédé une fois à la tentation de la note.

Et puis, une autre fois – il ne s'agit d'ailleurs pas d'un irlandisme seulement, puisque cela existe dans le vocabulaire britannique – c'est Jerry. Un petit garçon meurt écrasé par une voiture (il s'appelle Jerry) ; il meurt au lendemain de la victoire de la Seconde Guerre mondiale, et quand sa mère entend *Jerry is dead*, elle dit : “J'ai cru que les Allemands avaient perdu la guerre une seconde fois.”

C'est donc les deux seuls cas où on trouve, dans ma traduction, une note. Je voudrais insister sur le fait que j'ai réservé ces notes à ce que je pourrais appeler “des aveux d'impuissance”. Dans tous les autres cas, j'ai pensé que le contexte, ou éventuellement quelques recherches menées par un lecteur scrupuleux, suffiraient à éclairer le texte. La bataille de la Boyne, par exemple, est dans tous les dictionnaires, et des choses un peu moins convenues, comme le bateau de Heysham, devient vite, pour le lecteur attentif, un synonyme d'émigration.

Reste la question du gaélique et de l'irlandisme. Il faut d'abord préciser que, dans l'édition originale, et conformément au choix de l'auteur (elle me l'a précisé) les rares mots gaéliques sont fondus dans le texte : ni italique, ni gras, ni astérisque, ni glosaire, ni note.

Il m'est apparu, mais je suis loin d'être convaincu d'avoir eu raison – et c'est sans doute un point dont nous débattons –, que la présence d'un mot irlandais dans une phrase française était plus “disruptive” qu'elle ne l'était dans une phrase anglaise. C'est une question d'oreille. J'attends vos avis.

Ainsi, par exemple, que diriez-vous d'un *the fellow was stocious* ? Il m'a semblé impossible de conserver le mot gaélique à l'intérieur d'une phrase. Le type était *stocious* – note “ivre” –, cela m'a semblé impossible.

Un autre exemple, pour lequel il s'agit seulement peut-être d'une déformation phonétique d'ailleurs, et pas d'un véritable mot gaélique, c'est *buer*, qui signifie putain, qui est utilisé à la façon dont l'anglais utilise *bloody*, c'est-à-dire qu'on parle de *buer a church*, *buer* quelque chose, cela vient modifier un nom, un adjectif. Donc, cela aussi m'est apparu complètement impossible à garder. Si bien que je n'ai gardé le gaélique que lorsque la phrase était entièrement en gaélique, entre deux points. J'ai pensé, dans ce cas-là, qu'il fallait restituer MON incompréhension. Il m'a semblé que le lecteur anglais ne comprendrait pas plus que moi.

Dernier problème : les transcriptions phonétiques de l'accent. On trouve des mots qui émaillent le texte, toujours sans italique, mais *yalla* pour *yellow*, et puis *Currist* pour Christ, qui ont également été perdus.

Rétrospectivement, après les questions écrites de Bernard, et en constatant et déplorant toutes ces déperditions, j'ai essayé de réfléchir à ce qui, contrairement à mon projet initial, découvrir une autre langue, m'avait fait perdre de vue les problèmes liés à “l'irlanditude” de la langue. J'en suis arrivé à me trouver une excuse : si ces questions sont passées au second plan, c'est qu'il s'en posait une autre, plus complexe, celle des points de vue.

A Wreath Upon the Dead ne comprend pas moins de six modes de narration : le roman dans le roman, la correspondance écrite, la conversation téléphonique, le monologue intérieur, le souvenir rapporté, et la narration impersonnelle. Ajoutons à cela que chacun de ces modes est pris en charge par des personnages différents, de conditions sociales différentes, et surtout appartenant à des époques différentes, puisque le roman se passe “à cheval” sur deux siècles.

Ainsi, s'il m'a été relativement facile de rendre la différence de voix entre une adolescente de la grande bourgeoisie écossaise installée sur le mode colonial en Irlande, au milieu du XIX^e siècle, et celle d'une adolescente junkie paumée des années quatre-vingt, j'ai eu beaucoup plus de mal avec des différences entre un paysan illettré du début du XIX^e siècle, et la grand-mère illettrée du XX^e.

De même, comment rend-on le langage ampoulé d'un ecclésiastique anglais et distingué du XIX^e siècle, qui visite l'Irlande – l'île sœur – dans une intention compatissante ? On peut se demander si sa prose est tellement différente de celle d'un prédicateur contemporain, qui, précisément, va solliciter l'histoire pour justifier ses positions politiques.

En clair et en résumé – et j'attends beaucoup de ce tour de table pour confirmer cette intuition – j'ai l'impression que les ambitions proprement littéraires de la littérature irlandaise contemporaine sont telles, que celles de leur "irlanditude" passent au second plan.

Encore une fois, je ne prétends pas avoir fait de choix préalables, mais je constate, quand je relis, quand je réfléchis aux questions posées, que tous les choix que j'ai faits – du gaélique à la phonétique, en passant par le parti pris d'une page ou d'une note – tirent le texte français dans ce sens, ce dont je ne suis pas forcément satisfait.

Il me semble que l'effet d'étrangeté culturelle a été confié au fond. Le roman est irlandais parce qu'il raconte une histoire irlandaise, tandis que l'aplanissement relatif des difficultés linguistiques, l'aplanissement relatif de la couleur locale – puisqu'il faut bien accepter de perdre et de sacrifier quelque chose –, permet de se tourner plus étroitement vers d'autres problèmes de type plus créatif, plus littéraire, plus universel.

Un mot encore, qui n'a rien à voir avec ce qui précède, qui est un autre sujet de réflexion que je voudrais lancer peut-être : c'est celui de l'humour.

Il m'a semblé que cette espèce d'ironie décapante qui marque le livre, ce regard sans complaisance, non seulement sur les Irlandais de l'autre bord (je vous rappelle que mon auteur est à la fois catholique, d'Ulster, qu'elle désapprouve l'IRA, et qu'elle désapprouve également évidemment la politique britannique), mais sur elle-même, sur sa propre communauté, s'il en est une. Ce regard très caustique déborde le cadre propre de "l'irlanditude" pour rejoindre un phénomène que l'on retrouve chez d'autres écrivains, appartenant à d'autres minorités, dans d'autres lieux, qui, tout en restant en marge des courants minoritaires, pratiquent cette forme d'autodérision ; et qui, par la manipulation des points de vue, le recours à certains registres de langue contrastés, se comparent à la littérature irlandaise contemporaine.

Si tel était le cas, si vous pouvez confirmer cette intuition, la vraie fidélité du traducteur ne se situerait-elle pas avant tout dans le respect d'un mode d'écrire, à mi-chemin entre l'affirmation et le rejet d'une spécificité identitaire ?

Applaudissements.

BERNARD HCEPFNER

Deux points viennent d'être abordés : les notes, et je pense que nous y reviendrons ; et, à partir des notes, les différences entre lecteurs, entre le lecteur irlandais, le lecteur anglais, le lecteur américain, le lecteur français d'une certaine classe sociale, le lecteur français d'une autre classe sociale ; dans quelle mesure ont-ils besoin d'un appareil critique, de quelque chose qui les aidera dans leur lecture ?

L'autre point, passionnant dans le cas de la littérature irlandaise, parce qu'il est central, c'est l'autodérision, c'est-à-dire l'humour, le calembour, cette façon de se dire inférieur tout en faisant comprendre le contraire.

Nous allons maintenant écouter Anna Gibson, qui traduit aussi du suédois. Elle a traduit trois livres d'un auteur irlandais, Colm Tóibín : *Désormais notre exil*, *Bad Blood* (une pérégrination à la frontière irlandaise) et *La Bruyère incendiée*.

ANNA GIBSON

Marc Amfreville et moi n'allons pas nous empoigner, je pense, car je suis d'accord avec ce qu'il a dit. Je vais dire un peu la même chose, avec un éclairage différent.

Lorsque j'ai rencontré Colm Tóibín pour la première fois, c'était ce printemps à Paris, à l'occasion de "L'Imaginaire irlandais". Il répondait aux questions d'un journaliste et il a commencé en disant qu'il y avait quatre mots qu'il voulait bannir du vocabulaire. Le premier c'était *Guinness*, le deuxième c'était *catholique*, le troisième c'était *protestant*, et le quatrième, c'était *l'âme irlandaise*.

Au fur et à mesure des interviews qui se sont succédé pendant son séjour, il a répété cela en changeant les mots, jusqu'à épuiser l'ensemble des clichés relatifs à l'Irlande, ce qui a été vite vu, car on en a vite fait le tour.

Quand je lui ai montré la traduction française de son livre, *Bad Blood*, qui venait de sortir, qu'il n'avait pas encore vue, il l'a ouverte directement à la première page du chapitre cinq, où un personnage ivre mort se tient sous la fenêtre d'un hôtel, dans une petite ville à la frontière entre le Nord et le Sud, la veille du 12 juillet – jour d'un défilé loyaliste qui donne lieu chaque année à des violences qui trouvent un écho jusque dans nos journaux – et ce personnage ivre mort sous la fenêtre répète *Fuck the pope*. Colm Tóibín était très curieux de voir comment j'avais traduit cela en français. C'était la seule chose qui l'intéressait. (*Rires.*)

Il était enchanté du résultat. Pas à cause de mon talent, mais à cause de la précision technique du français, en l'occurrence. (*Comment tu l'as traduit ?*) Vous le saurez en lisant le livre... (*Rires.*)

Bon, je vois qu'il n'est plus temps de me défilier. Il m'a semblé que j'avais le choix entre deux possibilités : *j'encule le pape et le pape enculé* ; j'ai choisi la première.

J'ai rencontré plusieurs difficultés en traduisant Tóibín. Pas celle des différents registres, parce que Colm Tóibín était un anglais très pur, très simple, mais des difficultés d'autres ordres.

D'abord, les dialogues. Il y a des nuances, dans les dialogues, que j'ai retrouvées chez d'autres auteurs irlandais. Une simplicité très spéciale, quelque chose de familier et en même temps de pudique, avec une espèce de réserve qui est marquée par des petits mots. Par exemple le mot *now* qui revient très souvent à la fin des phrases (exemple type : *don't worry now*). Utilisé ainsi, cela ne veut pas dire maintenant, cela veut dire aussi "allons", c'est une consolation, un encouragement, très discret, qui passe comme une évidence, presque invisible. Il est difficile de trouver un équivalent de cette familiarité-là, en français, de cette espèce de sympathie.

Je n'ai pas résolu cela. Cela fait partie des nombreuses difficultés que je n'ai pas résolues, d'ailleurs.

Il y a ensuite les mots en gaélique dont parlait Marc. Dans le deuxième roman (*La Bruyère incendiée*), le personnage principal s'appelle Eamon, à cause d'Eamon De Valera, le premier ministre. Il se trouve dans un hôpital, son père est très malade, Eamon sort de la chambre et, dans le couloir, une religieuse vient vers lui. Il y a là des membres de sa famille, ses oncles et tantes, et cette religieuse. (Il y a toujours des religieuses et des prêtres, où que l'on se tourne, dans ce livre. Il faut peut-être préciser que la famille de Colm Tóibín est du sud-est de l'Irlande, très marqué par le nationalisme. Lui-même a une relation difficile avec l'Irlande, il dit qu'il y retourne uniquement pour écrire, parce qu'on s'y ennue tellement qu'il n'y a rien d'autre à faire... Mais ses livres jusqu'à présent sont pleins de l'Irlande. Dans *La Bruyère incendiée*, le personnage principal est marqué par le nationalisme, et toute sa vie est la conséquence de l'engagement politique de sa famille.) Donc, il sort dans le couloir, et cette religieuse vient vers lui et lui dit : "*Eamon, a stór, we are going to lose him.*" *A stór* est en italique dans le texte anglais.

Je me suis demandé ce que voulait dire ce mot. Cette phrase est très belle ; donc je l'ai gardée en y touchant le moins possible et j'ai traduit : "Eamon, *a stór*, nous allons le perdre."

Plus tard j'ai vu Maggy Doyle qui est l'agent de Colm Tóibín à Paris (ils sont de la même ville, leurs familles se connaissent), et je lui ai demandé ce que ce mot voulait dire. Elle a répondu : "*A stór*, cela veut dire «mon chéri»." Or, Maggy Doyle ne parle pas le gaélique, et Tóibín non plus, mais il y a des mots qui ont été

transmis, que tout le monde comprend. On ne les utilise pas soi-même, mais on sait ce qu'ils veulent dire.

Evidemment, il était hors de question de mettre une note. Vous imaginez cela ; c'est la phrase où il comprend que son père va mourir, et juste après, il se tourne vers la fenêtre, et il pleure. Vous imaginez une note à cet endroit : "Mot gaélique signifiant etc." Je me suis demandé quoi faire. J'ai répondu : rien. J'ai pensé : le lecteur qui lira cette phrase si belle aura peut-être le même désir que moi, il ira voir quelqu'un et il lui posera la question, et peut-être aura-t-il la même émotion que celle que j'ai eue devant la réponse de Maggy.

Je crois, comme Marc, qu'il est très précieux de garder cette étrangeté du texte, de ne pas chercher à la remplacer par une fausse compréhension, une fausse proximité, qui brouille les repères et croit abolir la distance. Moi-même, lorsque je lis des livres traduits de langues que je ne comprends pas, c'est un des très grands plaisirs de la lecture. Cette distance, ce sentiment de – comment dire ? oui, de distance.

Donc, les mots gaéliques, je ne les ai pas traduits, je les ai laissés. Comme de petits cailloux noirs qui brillent, qui demandent qu'on ait le désir, peut-être, de les regarder.

Ensuite, il y a toutes les références historiques. Alors là, c'est inextricable. Je pense que nous ne sommes pas des pédagogues, nous n'avons pas un travail de pédagogue à faire, nous n'avons pas à expliquer "alors là c'est une référence à la bataille où Jacques Stewart a perdu face à Guillaume d'Orange", etc. D'autant que nous n'avons pas nécessairement la compétence requise. Si le lecteur est intéressé, il peut aller voir. Il y a des tas de livres consacrés à ces questions. Un roman, ce n'est pas cela. Un roman, c'est une création personnelle, un rapport personnel au matériau traité, quel qu'il soit. Alors que va apporter le fait de savoir (ou de s'imaginer savoir) ce qui s'est passé à la bataille de la Boyne ?

Parfois pourtant je n'ai pas pu m'empêcher de mettre une note, tout simplement dans le cas de phrases intraduisibles. Il y a une scène (toujours dans *La Bruyère incendiée*) où le jeune Eamon va prononcer un discours en présence de l'illustre Eamon De Valera. Juste avant, il va chez le coiffeur, il est très excité à l'idée de prononcer ce discours. Tout le monde se moque de lui, chez le coiffeur ; ce sont des insultes, des gentillesses un peu retorses, et à un moment quelqu'un dit, en parlant d'Eamon et de son père (il vit seul avec son père depuis que sa mère est morte) : *the mother and his child*. Il y a là un jeu de mots intraduisible. En plus, il m'a semblé qu'il devait y avoir une référence à l'arrière-plan, mais laquelle ? J'ai écrit à Tóibín qui m'a répondu en parlant d'un projet de loi de 1948 concernant

l'aide aux jeunes mères et à Sean McBride, fils de Maud Gonne, qui avait été élu peu de temps après. Il y avait eu à l'époque une plaisanterie là-dessus – *the mother and her child* – et c'était une allusion à cela !

Avec les Irlandais, on se heurte très vite à ce genre de mémoire retorse qui pour eux est présente et qui pour nous se perd dans des complexités invraisemblables. Là j'ai mis une note, le résultat, c'est qu'il y a une note de trois lignes à cet endroit parce que, sinon, je n'aurais pas pu garder cette réplique, j'aurais été obligée de la supprimer. A côté de cela il y a des mots pour lesquels je n'ai pas mis de note. Les *Black and Tan*, par exemple, je n'ai pas mis de note. Les *Four Courts*, le *Croppy Boy*, je n'ai pas mis de note.

J'ai regardé tout cela hier, et je ne suis pas contente de la manière dont j'ai fait ces notes, j'aurais dû les remplacer par un glossaire. Finalement, je me suis rattrapée, j'ai mis un glossaire à la fin du dernier traduit (*Bad Blood*), et j'ai pensé que cela servirait de glossaire collectif pour tous les livres de Colm... (*Rires.*)

Du coup, pour faire ce glossaire, je me suis plongée dans l'histoire irlandaise, ne serait-ce que pour donner une définition pas trop fantaisiste de sigles comme UDR, RUC, SAS, UVF... ou pour saisir la différence qui existe entre un loyaliste et un unioniste... Plus je lisais, plus j'avais le sentiment de comprendre et, à la fin, j'ai surtout commencé à comprendre qu'en réalité je ne comprenais rien.

Puis, il y a les chansons. Grande difficulté, cela. Traduit-on des chansons ? C'est impossible. Autant on peut s'essayer à traduire des poèmes raffinés, subtils, autant un bête refrain se présente comme le modèle du casse-tête radical. Que faire ?

En fin de compte, il n'y a que des points d'interrogation. Je ne suis pas très contente des solutions que j'ai trouvées, j'attends des suggestions, des idées.

Applaudissements.

BERNARD HCEPFNER

Merci, Anna. Et de nouveau, ces mêmes problèmes ; nous allons essayer d'en débattre.

Une des choses qui m'a intéressé dans ce qu'a dit Anna, ce sont ces mots de la culture irlandaise qui sont passés dans la langue française. En tant que traducteurs, nous avons parfois une façon un peu simple de sérier les problèmes, c'est-à-dire les expressions idiomatiques, ce qui est écrit en irlandais. *UDR*, *Black and Tan*, etc. Ces choses n'ont pas une grande importance, un lexique suffit à les expliquer.

En réalité, même si beaucoup d'Irlandais ont perdu l'usage de la langue irlandaise, même si elle n'a plus l'importance que les Irlandais aimeraient qu'elle ait, on s'aperçoit qu'elle a complètement pénétré leur façon de s'exprimer. J'ai été passionné de réaliser ce matin, au cours de l'atelier dirigé par Isabelle Famchon, que, dans le théâtre irlandais en tout cas, bien plus que dans la fiction contemporaine, la langue irlandaise a pénétré l'atmosphère, la musique, le vocabulaire. Il est impossible de couper la phrase et d'insérer une note. Il faudrait mettre quinze notes par page.

Nous allons entendre Georges-Michel Sarotte, qui a traduit John McGahern, sans doute le plus connu de tous les écrivains dont nous parlons aujourd'hui. Il a traduit *La Caserne* et *Haute Terre* ; également, mais ce n'est pas un auteur irlandais, Peter Ackroyd, l'auteur du *Testament d'Oscar Wilde*.

GEORGES-MICHEL SAROTTE

Donc, je vois que nous sommes tous en partie d'accord, et également en partie en désaccord, à propos notamment des notes, puisque moi, je suis un fervent partisan des notes, contrairement probablement à la plupart des traducteurs.

Mais je dois dire d'abord que je ne suis pas irlandiste, je suis américaniste, comme on dit ; donc pour moi, l'irlandais ou l'anglais irlandais, c'est quand même vraiment une langue étrangère.

D'autre part, je ne suis pas LE traducteur de John McGahern, c'est Alain Delahaye, qui n'est pas ici, je crois, qui est le traducteur de John McGahern. J'ai traduit John McGahern à un moment où Alain Delahaye ne voulait plus traduire. Donc, j'ai pris sa place – c'est Tony Cartano qui m'a demandé de traduire John McGahern – et c'est, non pas l'aspect irlandais de la langue, mais la beauté de la langue – car je crois que chaque grand écrivain a une langue particulière – et là, ne connaissant pas l'anglais irlandais, c'est uniquement la beauté spécifique du texte qui m'avait séduit ; et c'est pourquoi j'avais accepté lorsqu'on m'avait demandé de traduire *The Barracks (La Caserne)* roman de 1963 mais traduit en France beaucoup plus tard, en 1986.

John McGahern n'était pas connu en France, à l'époque ; il est, je crois, assez connu maintenant, non pas grâce à moi, mais grâce à la presse qui a beaucoup parlé de *La Caserne*. Mais avant, j'avais eu un très grand prédécesseur, puisque Pierre Leyris avait traduit un recueil de nouvelles, *Night Lines (Lignes de fond)* en 1971, en France, mais dans l'indifférence quasi générale.

Le problème que j'ai eu à résoudre, c'est plutôt un problème de niveaux de langue ; on a déjà là un peu évoqué la

question, mais comme les narrateurs de John McGahern, en général, écrivent un anglais qui semble assez britannique – si vous voulez, nous en reparlerons – c’est plutôt les questions de niveaux de langue qui m’ont intéressé.

Et aussi comment traduire les graphies, dont Marc Amfreville a parlé tout à l’heure, autrement dit, par exemple, *shook* est écrit *shuk* dans certains cas, *took*, *tuk*, ce genre de choses... Je pense qu’on ne peut pas en français retrouver exactement la même chose ; il faut trouver d’autres formules.

La solution adoptée en général – en tout cas, celle que j’ai adoptée – c’est d’utiliser un français qu’on appelle “non standard”, c’est-à-dire avec des familiarités, un style familier. Mais on retombe toujours un peu sur les mêmes procédés. Si j’avais traduit la langue des paysans de Faulkner, j’aurais probablement employé les mêmes procédés pour traduire ces différents niveaux de langue.

Donc, la première question que j’aimerais évoquer – j’espère qu’on en parlera tout à l’heure – c’est : peut-on vraiment, en français, indiquer par le style de la traduction qu’il s’agit d’un anglais irlandais ? Moi, je n’y crois pas véritablement. Le français a ses contraintes, donc, on retombe toujours en gros sur les mêmes procédés de traduction pour indiquer ces niveaux de langue.

L’autre point qu’on vient également d’évoquer, c’est le problème du gaélique, ou de l’irlandais, *Irish*, comme on dit dans les textes. Chez McGahern, surtout dans *La Caserne* par opposition à *Haute Terre* – je rappelle que *La Caserne* a paru en 1963 et *Haute Terre* en 1985, deux décennies après *La Caserne* –, il y a un changement, il y a beaucoup moins de gaélique en 1985 qu’en 1963, c’est peut-être une simple coïncidence ; je crois que c’est vrai dans les autres romans de McGahern que j’ai lus, sans trop faire attention à cet aspect-là.

Autrement dit, j’ai l’impression que dans *La Caserne* il voulait vraiment témoigner, en mettant très souvent des formules en gaélique, que j’ai moi traduites en notes. Peut-être parce que je suis universitaire, j’ai toujours l’impression qu’il faut éclairer le public. Pour moi le traducteur est avant tout un “passeur”.

Quand j’ai traduit *La Caserne*, je ne savais rien de l’anglais irlandais mais j’ai eu un très bon contact avec McGahern à qui j’ai écrit, que j’ai rencontré, et qui m’a tout expliqué ; la moindre allusion culturelle, il me l’a déchiffrée, le moindre mot que je ne connaissais pas, il me l’a traduit. Ce ne sont pas vraiment des notes du traducteur, mais des notes de l’auteur qui a aidé le traducteur, et qui aide à son tour le lecteur français.

Moi, en tant que lecteur d’un roman japonais, par exemple, j’aime qu’on m’explique l’allusion que je ne comprends pas ;

quand je ne la comprends pas, je n'ai pas forcément un Japonais sous la main pour lui demander ce que cela veut dire, j'aime que les traducteurs me disent à quoi cela se rapporte.

L'idéal est peut-être ce dont vous avez parlé, que je n'ai jamais employé, c'est-à-dire le glossaire. Ce serait peut-être bien, en effet, pour ne pas gêner la lecture, d'avoir à la fin une série de notes où les allusions seraient déchiffrées.

N'ayant pas pensé à cela à l'époque, j'ai simplement mis des notes pour expliquer ce que voulaient dire les phrases en gaélique, et ce que voulait dire telle allusion culturelle que j'avais décryptée seul ou grâce à McGahern.

Autrement dit, j'aidais le lecteur à comprendre ce que moi je n'avais pas compris au premier abord. Donc, j'ai mis des notes en grand nombre, je sais qu'on me l'a reproché, mais c'est comme cela. Et je continuerai à mettre des notes pour éclairer le lecteur.

Le gaélique est une langue qui informe l'anglais irlandais. Il y a une très bonne formule de John McGahern lui-même qui, dans une interview, dit ceci : *One is aware that inside English there is the ghost of the dead language. A lot of rhythms come directly from the Gaelic.*

Pour ceux qui ne connaissent pas l'anglais, je traduis : "On est conscient qu'à l'intérieur de l'anglais, il y a le fantôme d'une langue morte, beaucoup de rythmes viennent directement du gaélique."

Et ceci, c'est surtout lorsque les personnages parlent, dans les deux livres que j'ai traduits, qu'on le sent. Dans l'anglais du narrateur, dans les deux cas, on le sent très rarement, me semble-t-il ; en tout cas, moi, je ne l'ai pas senti très souvent.

Comment traduire cela en français ? Je ne sais pas s'il y a une solution, moi, je ne la connais pas.

Je voudrais dire également que, dans les deux textes que j'ai traduits, le gaélique est ressenti par les personnages comme une langue étrangère. La plupart ne le comprennent pas, ne le connaissent pas, bien que cela ait été obligatoire de l'étudier à l'école à l'époque où se passent ces histoires. Beaucoup disent : "Je n'étais pas du tout fort en gaélique ou en irlandais à l'école, je ne le comprends pas, j'ai peur pour ce concours d'être collé à cause du gaélique." Eux-mêmes sont très réticents vis-à-vis du gaélique même s'ils parlent naturellement l'anglais, avec un accent particulier, évidemment.

Et cet accent, on ne peut pas vraiment le rendre, et dans le texte, il n'apparaît pas, sauf dans *La Caserne*, grâce aux graphies – *shuk, tuk*, dont j'ai parlé –, mais en général, l'anglais est tellement transparent, pour quelqu'un qui connaît l'anglais, qu'on n'a pas l'impression qu'il y a une intonation typiquement irlandaise.

Et j'ai fait cette découverte avec grande surprise lorsque McGahern a lu, lors d'une réunion, une nouvelle que j'avais traduite ; et, soudain, le texte a pris une valeur extraordinaire, tout à fait différente de celle que je lui ai donnée en traduisant, grâce à son accent irlandais – l'accent de quelqu'un qui est quand même d'un certain niveau social, mais dont la mélodie est irlandaise, qui prononce les voyelles différemment d'un Britannique –, soudain, j'ai compris que le traducteur ne pouvait absolument pas rendre cela, et je pense même que les lecteurs britanniques, ou américains, ou australiens (car, maintenant, il est lu partout) ne peuvent pas, lorsqu'ils lisent le texte, restituer ce rythme et cette prononciation des voyelles.

Autrement dit, le Français qui lit ma traduction – ou celle d'un autre traducteur – se trouve dans un cas extrême, simplement ; il lit en français, et il est au fond presque dans la même situation que le Britannique ou que l'Australien, il perd pratiquement les trois quarts du rythme et de la mélodie du texte originel écrit par l'auteur irlandais.

J'en reviens aux notes rapidement. Je trouve que les notes rappellent les sous-titres d'un film. Je sous-titre le texte comme on sous-titre un film. On préfère en général voir le film en version originale sous-titrée, parce qu'on entend la mélodie, mais les sous-titres permettent de comprendre. Et mes notes sont un peu comme des sous-titres. Je rappelle au lecteur : "Voyez, vous n'êtes pas irlandais, vous ne comprenez pas directement les allusions, mais un Irlandais, lui, les comprendrait."

Quoi dire d'autre ? Pas grand-chose. Je crois que le plus important est de traduire les niveaux de langue. C'est très important. Et il y a deux exemples que je vais donner pour montrer que, parfois, il ne faut pas traduire les irlandismes, en tout cas, à mon avis.

Par exemple, il y a, dans *La Caserne*, un médecin qui est quelqu'un de cultivé, qui a étudié en Angleterre, qui y a travaillé de nombreuses années, et lorsque la protagoniste va le voir parce qu'elle croit qu'elle a le cancer, il lui dit (je le cite en anglais) : *Do you think might there be any cause ?* Si on traduisait par une formule incorrecte en français, je crois qu'on donnerait l'impression que le médecin ne parle pas un anglais correct, alors qu'il a simplement utilisé un irlandisme. Donc, moi, je n'ai pas traduit cette inversion.

Un autre exemple : Elisabeth, qui est une ancienne infirmière, qui a beaucoup lu, qui parle très bien l'anglais – on a ses monologues intérieurs qui sont dans un anglais tout à fait parfait –, dit au médecin, voyant qu'il y a beaucoup de monde dans la salle d'attente : *Does there be so much every morning ?*

(je n'ai pas l'accent irlandais, hélas)... cela, je n'ai pas voulu le traduire non plus, je n'ai pas voulu adapter cela, parce qu'en général, elle parle un anglais parfait, donc, pourquoi donner l'impression qu'elle fait une faute d'anglais (ou de français) ? J'ai donc laissé passer cet irlandisme.

Je pense que tous les cas sont des cas d'espèce. Il faut que le traducteur soit extrêmement attentif à ces nuances, et le principal, c'est que le lecteur qui lit le texte français se rende bien compte de ces niveaux de langue qu'il y a dans le texte extrêmement travaillé de McGahern, lorsqu'il décrit la campagne, la nature, texte qui est avant tout poétique, qui n'est pas plus irlandais, à mon avis, qu'américain ou australien ; c'est un texte "mcgahernien". Et ce que je cherche à rendre à ce moment-là, c'est la poésie du texte, et non pas l'irlandisme du texte.

Voilà en gros ce que je voulais dire. J'avais préparé autre chose, mais comme la discussion va commencer, peut-être pourra-t-on en discuter plus tard.

Applaudissements.

BERNARD HCEPFNER

Merci, Georges-Michel Sarotte. D'autres problèmes se posent. Certains se précisent, certains sont résolus de façon différente, par exemple, celui des notes.

J'ai été tout particulièrement intéressé par ce qui a été dit de la mélodie dans la langue anglaise d'Irlande, dans "l'hiberno-anglais".

Je ne sais pas s'il y a parmi vous des personnes qui après avoir lu, ou essayé de lire, *Finnegans Wake* de Joyce, ont entendu l'enregistrement de Joyce lisant ce livre. Cela a entièrement changé la vision que j'en avais. Et, depuis, bien que je ne l'aie jamais lu de la première à la dernière page, j'y prends un grand plaisir et à chaque fois j'entends Joyce, et il est vrai que c'est drôle quand on l'entend avec la voix et l'accent de Joyce.

De même quand on lit un livre en irlandais, quand on entend ces phrases pleines d'irlandismes, un tout petit peu tordues, ces phrases qui seraient incorrectes pour un Anglais, en Angleterre, mais qui pour un Irlandais sont parfaitement correctes, on entend une musique bien particulière.

Et je me souviens également de ce qu'a dit le premier colonisateur anglais qui a écrit sur l'Irlande, Giraldus Cambrensis, en fait Gerald Barry, qui, au XII^e siècle, a écrit *Histoire et topographie de l'Irlande*. Les Irlandais y sont décrits comme des rustres, ils se conduisent très mal, ils sont sales, vraiment rien

ne va, sauf la musique. C'est la seule chose que Barry semble apprécier en Irlande, la musique.

Cette musique, je pense que nous la retrouvons dans la langue. Comment peut-on la faire passer ? Peut-on dire qu'il s'agit d'un élément spécifiquement irlandais ? Nous essaierons d'en parler tout à l'heure.

Je passe la parole à Michèle Albaret-Maatsch, qui a traduit quatre romans de John Banville, *Le Livre des aveux*, *La Lettre de Newton*, *Kepler* et *Ghosts*.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Malgré son intérêt indéniable, je dois avouer que le thème de cette table ronde m'a posé problème. Il m'intéressait, j'étais contente de représenter John Banville ici, mais John Banville est quelqu'un qui, à mon sens, n'a pas une écriture spécifiquement irlandaise. Il a un style très classique, bourré de citations, et on a l'impression de circuler là-dedans comme dans un jardin extrêmement touffu, où il faut retrouver pas mal de petits, parce qu'il s'amuse à vous "balancer" quelques citations, ou alors, à d'autres moments, c'est de lui, mais on a l'impression que c'est une citation.

Alors, on lui pose la question, et il dit : "Ce doit être Untel." Il cherche, et j'aimerais bien, moi, retrouver l'équivalent de ce qu'il a fait en anglais.

On retrouve chez lui – je l'ai mis entre guillemets dans mon texte – "l'atmosphère irlandaise", à coups de nuage, à coups de pluie, à coups de paysage verdoyant. Mais il n'y a pas, chez John Banville, de références au conflit actuel. Pratiquement pas. J'ai essayé de reprendre les textes que j'avais traduits ; les thèmes ne s'articulent pas autour de l'Irlande, sinon, de manière discrète, dans *Le Livre des aveux*, *The Book of Evidence*, où l'action se déroule en Irlande.

Et cela démarre très fort : on voit le narrateur poser le pied sur le sol irlandais, poser son regard sur des dockers qui sont là, et tout de suite, on a l'image de visages extrêmement rougeauds, et ce commentaire : "mes concitoyens".

Survient ensuite le père du narrateur, qui ne parle jamais de *Dun Laoghaire*, mais de *Kingstown*, et dont l'auteur fait un catholique du château – le gratin des catholiques, en quelque sorte. Il va jusqu'à dire qu'il le soupçonnait d'avoir secrètement honte de ne pas être protestant.

C'est donc sous la forme de provocation qu'on va retrouver chez John Banville des références (culturelles) à l'Irlande. Je ne peux pas parler du vocabulaire, j'ai cherché, et vous donner quelques termes qui "sentiraient" l'irlandais, ce ne serait pas juste ; il y a pratiquement plus de termes en vieil anglais, chez John Banville, que des références à l'irlandais.

Mais les références culturelles diverses sont en revanche présentes partout. Seulement, c'est un problème que nous avons tous en traduction, c'est la part de l'implicite – nous allons y revenir –, c'est l'un des écueils de notre boulot, qui nous oblige, à mon sens, à recourir, soit à l'incise et à l'étoffement, soit aux notes en bas de pages. Je crois que là, nous avons tous été confrontés à ce problème. Nous y reviendrons plus tard.

J'ai repris ensuite un texte qui est paru dans *L'Express*, une interview d'Anne Pons publiée le 28 octobre 1993, et dans laquelle Banville disait que l'assimilation de la langue imposée aux Irlandais après la loi de l'Union en 1800 n'aurait pas eu que des effets pervers. Le langage des colonisateurs a engendré, selon lui, ce que l'on nomme "l'hiberno-*English*", en clarifiant le caractère vague du vocabulaire et de la syntaxe gaéliques (nous allons y venir).

Cette "grille" mêlant deux sensibilités est une sorte de "grammaire profonde" qui féconde l'exceptionnelle créativité du théâtre, de la poésie et de la fiction de son pays.

Et là, je le cite : "Si engagées soient-elles, ces œuvres demeurent une tentative pour retrouver l'harmonie perdue. Un autre facteur favorise la productivité exceptionnelle de la littérature irlandaise. Il tient, paradoxalement, au fait que nous n'avons pas de grande tradition littéraire, comme l'Angleterre, mais seulement des géants isolés. Joyce et Beckett ont travaillé contre le roman, et personne ne se mesure à Wilde ou à Shaw. Ce qui nous donne beaucoup de liberté."

Cette déclaration, qui me paraît aussi complexe que touchante, n'a pas arrangé mes affaires. Mais elle peut nous permettre aussi de discuter. Pour commencer et essayer de sérier les problèmes abordés, je dirai que mes connaissances en gaélique étant carrément inexistantes, j'ai couru voir une amie irlandaise à Paris (c'est peut-être la même...) et nous avons essayé de discuter du gaélique en l'espace d'une petite heure.

Bernard m'avait envoyé la même lettre qu'aux autres, il m'avait beaucoup impressionnée, donc, je voulais essayer de comprendre mieux l'histoire de la place des adjectifs en gaélique.

Et, effectivement, il semble que ces adjectifs soient placés après le nom, et que le passage du gaélique au français soit plus commode que ne peut l'être éventuellement le passage du gaélique à l'anglais, etc.

Cela étant, mon initiative n'a pas clarifié grand-chose et, comme tout le monde, je ne peux que constater la prééminence de l'anglais en tant que langue des échanges, en Irlande, même si le gaélique est la première langue officielle du pays depuis 1922. La créativité irlandaise est indéniable. Est-elle liée à une grammaire profonde ou à une situation plus ancienne où l'histoire et ses injustices auraient leur rôle à jouer ?

C'est une question qui, à mon sens, risquerait de nous entraîner un peu loin de notre table ronde, mais je n'ai pas pu résister à la nécessité de la poser.

Et pour ce qui est des géants isolés, je retiendrai la liberté ; parce que pour moi, à travers la littérature irlandaise – ou ce que j'en connais, il me reste encore beaucoup de choses à découvrir –, je trouve qu'il y a une extraordinaire liberté de création. Et cela, c'est assez fascinant à regarder ; justement, avec peut-être cette conscience politique qui fait qu'il y a différents éclairages et que c'est quelque chose d'émouvant.

En désespoir de cause, comme tout cela me laissait sur ma faim, il m'a paru plus simple d'écrire à John Banville pour lui demander où il se situait, comment il voyait les choses. Je vous livre donc sa réponse, d'abord en anglais, ensuite en français – elle est très courte :

I don't know what to say, except to give the old answer, that I think of myself as a writer, not as an IRISH writer. I suppose I am something of an outsider in Ireland, but that's exactly how an artist should be. In a survey in the Times Literary Supplement, last week, fiction in Ireland (c'était à peu près il y a un mois, un mois et demi) in the last twenty years was considered without mention of my name... Anyway : I think the artist should be at home nowhere, except in language...

“Je ne sais pas quoi dire, sinon répéter les mêmes trucs que d'habitude, que je me considère comme un écrivain et non comme un écrivain irlandais. Je suppose que je suis un outsider en Irlande, mais c'est exactement ce que doit être un artiste. Dans une enquête dans le supplément littéraire du *Times* la semaine dernière, le roman irlandais, au cours des vingt dernières années, a fait l'objet d'une étude sans qu'il y ait mention de mon nom... De toute façon, à mon avis, l'artiste ne doit être ancré nulle part, sinon dans le langage.”

Il est difficile d'ajouter grand-chose après une telle déclaration. Alors, en conclusion, je vous dirai que je ne peux en fait parler que des difficultés de traduction – de quelques-unes, rassurez-vous – que je rencontre chez Banville, entre autres, mais des difficultés que vous rencontrez aussi.

La part donc de l'implicite, comment la restituer et faire passer le message avec immédiateté au lecteur, et pourquoi pas – puisque j'ai rencontré ce problème chez John Banville – la traduction des noms propres, quand il y a intentionnalité de l'auteur, bien entendu ?

Applaudissements.

BERNARD HCEPFNER

Michèle et moi en avons déjà discuté, je ne suis pas tout à fait d'accord avec sa position. En tout cas en ce qui concerne un écrivain comme John Banville ; je pense que la plupart des écrivains d'Irlande se considèrent toujours d'abord comme des écrivains, et qu'ils ont parfaitement raison. C'est évident, c'est normal, c'est ainsi que les choses doivent être.

Les écrivains qui se disent irlandais, ce sont souvent ceux qui sont exportés vers le marché américain, ce sont ceux qui écrivent des nouvelles avec de belles jeunes filles aux cheveux roux, au sommet d'une petite colline où le vent souffle – dans la chaumière, à côté du lit, vivent trois cochons.

Il est évident que, dans ce sens-là, John Banville n'est pas un écrivain irlandais, et d'ailleurs, Michèle a raison, par rapport à beaucoup d'autres écrivains irlandais, il est important pour Banville d'être considéré comme autre chose qu'un écrivain irlandais.

L'écrivain vraiment irlandais du XX^e siècle, selon moi... c'est Flann O'Brien. Flann O'Brien s'est toujours prétendu irlandais ; dans chacune de ses phrases, il est irlandais. Synge est également un écrivain irlandais.

Le problème pour nous, traducteurs, est que nous ne traduisons pas un écrivain, nous ne traduisons pas simplement John Banville écrivain, ou McGahern écrivain, mais un texte qui est en partie irlandais et qui comprend des éléments spécifiquement irlandais.

Même John Banville, qui est tout à fait neutre et au-dessus de la mêlée ; j'ai quand même été très étonné en lisant *Le Livre des aveux*, qu'il parle des politiques emprisonnés et qu'il dise simplement : *Ils firent tous une grève de la faim*, et qu'il passe à autre chose !

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Oui, j'ai une référence ici, c'est vrai. C'est le père qui est censé s'exprimer, et il dit : *Schisms, wars, catastrophes, what did he care for such matters ?* C'est-à-dire : Schismes, guerres, catastrophes, qu'en avait-il à faire, de ces trucs-là ?

Bien sûr, c'est présent, mais j'ai bien pris la précaution, il me semble, de dire qu'il n'y avait pratiquement pas de références au conflit actuel.

BERNARD HCEPFNER

Je suis d'accord, les écrivains sont tout d'abord des écrivains. John Banville en est un.

GEORGES-MICHEL SAROTTE

Je pense que les écrivains pensent comme cela parce qu'ils en ont assez d'être qualifiés d'irlandais avant d'être qualifiés d'écrivains. Je pense surtout aux écrivains noirs américains que j'ai étudiés qui en avaient assez également d'être qualifiés d'écrivains NOIRS américains. Et Ralph Ellison, l'auteur de *L'Homme invisible (Invisible Man)*, a dit qu'il était d'abord un écrivain et ensuite noir. Il a dit (je cite de mémoire) : *I am a writer who happens to be black.*

Je pense qu'on peut très bien dire que les écrivains noirs américains doivent également être les porte-parole d'une minorité qui était opprimée encore beaucoup plus à l'époque où écrivait Ralph Ellison, mais ils ne veulent pas qu'on fasse toujours passer leur particularisme au premier plan.

Et cela pose un deuxième problème, il me semble, celui du lectorat. Ils veulent être lus par le plus grand nombre possible de personnes. John McGahern par exemple écrit maintenant pour le public américain, anglais, et peut-être avant tout pour le public britannique. D'ailleurs, les prix littéraires, c'est en Angleterre qu'on les donne, les éditeurs sont à Londres, etc. Donc, les écrivains irlandais veulent bien qu'on note un aspect irlandais, "l'âme irlandaise" entre guillemets, mais ils veulent être reconnus comme des écrivains. Un point c'est tout.

Et je crois que c'est très important, et je comprends très bien que John Banville, qui en plus est un grand critique littéraire, y tienne.

BERNARD HCEPFNER

Il y a des questions dans la salle.

JEAN GUILOINEAU

Je voudrais apporter une toute petite précision. Je remercie Georges-Michel Sarotte d'avoir cité le nom d'Alain Delahaye, qui a traduit beaucoup d'ouvrages essentiels de l'œuvre de John McGahern. Bien sûr, nous l'avions contacté, mais il n'a pas souhaité assister, pour des raisons qui lui sont personnelles, à un débat public. C'est un homme très attachant. J'ai eu à cette occasion (je ne le connaissais pas) de longues conversations téléphoniques avec lui. Il n'a pas souhaité venir, mais je vous remercie d'avoir cité son nom, c'est un très grand traducteur.

C'était un petit point de détail, et cela participe à la préparation des tables rondes ici.

Simplement, je voudrais dire que, quand les écrivains irlandais ne veulent pas qu'on dise qu'ils sont écrivains irlandais, je les comprends bien. J'aime votre comparaison avec les Noirs

américains qui n'ont pas envie – et j'emploie le mot à dessein – d'être enfermés dans une sorte de ghetto, où on dirait "il y a les écrivains, et puis il y a les écrivains noirs, les écrivains irlandais et les autres". Je comprends leur souci.

Mais lorsqu'on a à traduire un écrivain qui utilise l'anglais à partir de l'Irlande, ou qui utilise l'anglais à partir des Etats-Unis, et en particulier s'il est noir aux Etats-Unis, nous, traducteurs, quelles que soient sa volonté d'identité et son affirmation en tant qu'écrivain tout court, ce qui peut nous intéresser, c'est de savoir si, parce qu'ils sont noirs aux Etats-Unis, du Sud par exemple, ou s'ils mettent en scène des personnages du Sud qui sont dans le Nord – je pense à Toni Morrison –, le traducteur est amené à rencontrer un type de problème spécifique qui n'appartient pas à une sorte de langue anglaise à l'état zéro, qui n'existe pas puisqu'elle est parlée dans le monde entier et par des gens très différents ; et, à la limite, quelle que soit la conscience que l'écrivain a de lui-même – et je lui reconnais bien le titre d'écrivain tout court –, ce qui m'intéresse, dans un débat de ce genre, c'est de savoir si vous, vous avez rencontré un type de difficultés spécifiques dues au fait qu'ils écrivent en Irlande, à partir de l'Irlande, ou depuis l'Irlande.

ANNA GIBSON

Le plus difficile, c'est peut-être des mots courants, et dont on comprend à quel point ils ont une connotation collective profonde, très difficile à saisir pour quelqu'un qui n'est pas familier du pays et de l'histoire.

Par exemple, le mot *TB*. Dans une réplique, un dialogue, quelqu'un dit : *He's got TB*. *TB*, c'est la tuberculose ; mais ces initiales, sous la plume d'un écrivain irlandais, ont une connotation immédiatement repérable, je pense, par tous les Irlandais, qui ressemble à ce que peut être le sida pour nous. Ce sont des initiales maléfiques, d'une manière que "tuberculose" ne rend pas ; alors que c'est un mot très ordinaire. Ceci est un exemple. Mais il y en a d'autres comme cela.

RACHEL BOHE

Je suis galloise. Le mot *TB* en anglais, c'est exactement pareil, ce n'est pas uniquement de l'irlandais. Cela a le même sens.

ANNA GIBSON

Mais en français, cela n'existe pas. Il y a en Irlande des rapprochements maléfiques, c'est-à-dire que *TB*, cela va avec *famine*, avec *émigration*.

GEORGES-MICHEL SAROTTE

Je pense que l'impact des initiales *TB* tient surtout en effet à une époque, à un milieu social ; je ne crois pas que ce soit typiquement irlandais, et j'allais répondre dans le même sens. En anglais courant, américain, britannique, on dit *TB* pour la tuberculose.

BERNARD HCEPFNER

Pour revenir à ce problème des écrivains irlandais, ou des écrivains tout court, j'aimerais ajouter qu'aucun de nous cinq autour de cette table n'est traducteur d'irlandais, que nous sommes tous des traducteurs tout court.

JEAN-PAUL FAUCHER

J'ai la faculté de lire dans le futur, et je savais qu'on parlerait de lexicque. C'est pourquoi j'ai apporté *Astérix* en latin. Je m'explique. Quand on a un lexicque, on perd beaucoup de temps à faire ce geste, c'est-à-dire à faire passer toute une liasse de pages de droite à gauche, etc. Alors, pourquoi ne pas faire comme *Astérix* un lexicque qui ne soit pas solidaire du livre.

Mesdames et messieurs, si vous faites des lexicques, je vous en supplie, ne les faites pas solidaires du livre. Vous allez me dire qu'on peut les perdre en voyage, mais alors faites deux lexicques, un solidaire et une copie. On n'imagine pas le temps qu'on gagnerait ainsi.

ISABELLE FAMCHON

Je suis traductrice principalement de théâtre irlandais contemporain. Je voudrais rebondir, en particulier, sur certains propos de Michèle, et qui sont un peu dans la suite de ce que nous avons évoqué ce matin.

Une chose m'intéresse beaucoup dans ces interrogations, et je vais vous poser une question qui va vous paraître idiote : qu'est-ce qu'un écrivain irlandais et qu'appelle-t-on un écrivain irlandais ? Est-ce que c'est un écrivain comme Thomas Murphy dont je parlais ce matin, est-ce que c'est un écrivain paysan, éternellement condamné à rester paysan, ou est-ce un écrivain citadin, comme par exemple Dermott Bolger, qui a écrit un certain nombre de pièces et des romans traduits par Jacqueline Lahana ?

Ma question n'est pas tellement idiote, en fait, parce qu'elle est l'image qu'on se fait de l'écrivain irlandais, et pourquoi John Banville, par exemple, ne serait-il pas un écrivain irlandais ? Tout cela pour dire que l'identité à l'anglaise, nous le savons tous, nous, ne se cantonne pas aux cartes postales. Je comprends qu'ils en aient marre, je comprends que Colm Tóibín ne veuille pas dire *guinness*, les mots *âme irlandaise*, etc.

Je crois que nous tournons tous autour de la même chose : est-ce que nous sommes en train de traiter d'une Irlande qui est passéiste, colonisée, malheureuse, anglo-irlandaise, ou est-ce qu'on parle d'hiberno-anglais, d'une nation qui est en train de se développer à l'intérieur de l'Europe ? Je pourrais préciser, mais là, j'en ai pour trois heures.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Isabelle m'a prise à partie, je vais essayer de répondre, c'est un peu difficile.

ISABELLE FAMCHON

C'était collectif !

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

C'est une question que je me suis posée : qu'est-ce qu'un écrivain irlandais ? Mais je crois que dans votre question, il y a plusieurs niveaux. Vous avez déjà décomposé entre citadin et rural. J'ai envie de vous répondre par nationalité, d'une part, et dans ce cas, oui, John Banville est irlandais, de même que tous les auteurs représentés ici.

Maintenant, à un autre niveau, Bernard m'a répondu en disant, avec beaucoup d'humour – mais je n'ai pas apprécié – qu'il croyait de moins en moins à une littérature internationale. Cela m'a agacée, je n'ai pas répondu tout de suite, je me suis dit : "On verra plus tard." Nous y sommes.

Il ne s'agit pas d'écriture internationale, c'est une littérature universelle, la notion est là. Il est vrai que, pour moi, c'est ce que j'éprouve quand je lis John Banville. C'est très rapide, ce qu'on a fait, les thèmes traités quand c'est la trilogie *Copernic, Kepler, La Lettre de Newton*, c'est une pirouette, alors, oui, là, il y a des références, mais très discrètes à l'Irlande, on ne sait même pas où se situe, exactement l'action... Au milieu, mais au milieu d'où ? Mais c'est volontaire aussi, tout cela.

Si *Le Livre des aveux* renferme quelques notations sur l'Irlande, il n'y a rien dans la suite de la trilogie, c'est terminé ; on devine, mais ce n'est pas précisé. Dans *Le Monde d'or*, par exemple, le héros n'a pas de nom. Alors, où je l'ancre, ce bonhomme ?

BERNARD HCEPFNER

Avant de passer aux questions suivantes, j'aimerais recentrer le débat.

Le fait que ces écrivains se prétendent irlandais ou ne se prétendent pas irlandais n'est pas le thème. C'est nous qui traduisons des textes, il ne s'agit pas de savoir si nous traduisons

un écrivain irlandais ou un écrivain d'une autre langue. N'oublions pas cela.

GEORGES-MICHEL SAROTTE

Il faut opposer le contenu et le contenant, autrement dit, les thèmes que l'on trouve ou chez Banville, ou bien chez McGahern, ce sont des thèmes irlandais, il s'agit de régions irlandaises, il s'agit de Dublin, du Sligo, etc. (il y a des allusions culturelles constantes), et puis il y a la langue elle-même.

Et la langue du narrateur – pour l'instant, je ne parle que de McGahern – est une langue qui n'est pas typiquement irlandaise, à part quelques petites manies ou tics qui sont irlandais – à mon avis, puisque je les vois de l'extérieur – mais le contenu, chez McGahern, est pratiquement toujours irlandais. C'est la région du Sligo et de Dublin.

Il faut bien distinguer entre les niveaux de langue, encore une fois, lorsqu'un personnage parle, lorsque le narrateur parle, et, d'autre part, de quoi ils parlent ; ce sont trois choses entièrement différentes.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il y a des questions qui perdent évidemment de leur pertinence lorsque quelqu'un y a déjà répondu en partie.

Très vite, j'avais envie de revenir sur la question des notes. J'étais quand même content que Georges-Michel Sarotte s'affirme comme franc partisan des notes. Entre certaines éditions de la Pléiade, où il y a deux tiers de glose pour un tiers de texte, et l'édition des grands philosophes par Michel Serres, où il n'y a pas une seule note, il y a des solutions médianes qui respectent le lecteur et son désir d'avoir un certain nombre d'informations.

Je me vois mal lisant un roman irlandais et devant me lever et interrompre ma lecture pour aller acheter des livres de géographie ou d'histoire.

Les exemples que vous avez donnés, Anna Gibson, je ne les connaissais pas, pour la plupart, et je me dis : si moi, lecteur, on ne me donne pas de notes, à ce moment-là, je me sens quand même très frustré. Je pense qu'il en faut, sous forme de glossaires, avec des appels de notes discrets, mais il en faut.

Sur les autres questions plus fondamentales, il m'a semblé, à vous entendre – et je trouve que c'est certainement légitime de réaffirmer la chose –, que l'irlandicité n'était pas forcément le problème majeur auquel vous étiez confrontée ; vous avez rappelé que vous étiez surtout confrontée à des écritures singulières plutôt qu'à des phénomènes linguistiques spécifiques.

La question que je voulais poser est la suivante : dans ce que j'ai entendu, il m'a semblé qu'on parlait d'une influence du

gaélique soit au niveau de la musique – ce dont parlait Georges-Michel Sarotte –, une sorte de *pattern* rythmique, et en effet, comment le rendre ? Cela, je pense, en effet, c'est relativement hors d'atteinte. Soit dans les exemples que vous avez donnés, c'était presque toujours du citationnel, d'une certaine manière.

Donc, le problème est ponctuel. Peut-être que je résume d'une manière abusive, mais disons que vous m'avez donné le sentiment de ne pas rencontrer de manière constante, permanente, des irlandismes, ou une langue.

Et c'est la question que j'avais envie de poser, justement : n'y a-t-il pas de filiation de Synge dans le roman contemporain ? Quand on est confronté à l'écriture de Synge, disons que dans un tiers du texte, on a affaire, non pas à du gaélique, non pas à de l'anglais standard, mais à une langue duelle, une langue métissée, où ça parle gaélique avec des mots anglais, où le gaélique est là pour structurer la syntaxe, pour donner une syntaxe autre que celle de l'anglais.

J'ai en tête l'exemple : *In it dog night this long aware ago* ; ça, c'est du calque du gaélique, mais n'êtes-vous pas confrontée (vous, apparemment pas) à des romanciers irlandais qui ont repris le flambeau, et qui tentent d'écrire, non pas de manière continue mais intermittente, dans une langue double ? Ce qui pose évidemment des problèmes considérables.

MARC AMFREVILLE

Je reviens une seconde à cette question des notes, parce que je pense qu'elle s'ouvre sur d'autres littératures. Il me semble qu'on est en train de confondre, en mettant des notes – je regrette que Michel soit parti, parce que c'est un des sujets qui nous opposent, et on aurait pu lire une citation très semblable de Briège Duffaud sur son désir d'être un écrivain avant d'être un écrivain irlandais –, il me semble qu'on ne répond que de façon très imparfaite quand on dit : "Il y a des choses qu'un Irlandais aurait comprises."

Il me semble essentiel de dire que ces écrivains ne s'adressent pas à un public irlandais, avant tout, mais à un public anglophone avant tout. Et donc, cette part d'incompréhension est prise en compte par eux ; ils ne souhaitent pas (il n'y a qu'à voir par exemple ce qui se passe pour les éditions américaines des romanciers anglais), ils ne demandent pas d'appels de notes et d'explications des irlandismes.

Donc, je ne vois pas pourquoi le traducteur français travaillerait davantage pour le lecteur français que l'éditeur américain d'un écrivain anglais. Il me semble qu'on n'a pas ce travail d'interprétation supplémentaire à faire, il y a une rugosité, une difficulté à respecter.

Je suis convaincu que les passages cités tout à l'heure présenteraient des problèmes pour le lecteur anglophone, tout autant ou presque qu'ils en ont présentés pour moi. Le gaélique n'est pas compris par le lecteur anglophone, que je sache. Alors, il n'y a pas besoin de notes, encore une fois, avec la concession de l'aveu d'impuissance du traducteur, c'est-à-dire qu'il me semble que la note devrait être réservée au moment où le traducteur, de par les problèmes liés au français, n'a pas réussi à traduire, mais non pas à transformer un roman irlandais en une espèce de catalogue civilisationnel.

Cela, c'est la première partie de la réponse.

BERNARD HCEPFNER

Simplement sur ce problème des notes et avant de passer la parole à Michèle Albaret-Maatsch et à d'autres intervenants, je voudrais rappeler un problème dont il a été question hier, problème soulevé par le traducteur japonais d'Yves Bonnefoy quand il nous a montré que, dans sa traduction, le texte horizontal devenait un texte vertical.

Quant aux notes, on peut supposer que, le lecteur français possédant un *Petit Robert II*, il n'est pas nécessaire d'expliquer ce qui s'y trouve. Mais où s'arrêter ?

Il y a un problème graphique : nous traduisons des livres qui, pour la plupart – 99,9 % –, n'ont pas de notes, nous en faisons un livre avec des notes. Petite parenthèse provocatrice : une chose m'exaspère, c'est le "en français dans le texte", qui n'était pas dans le texte original.

Autre petite parenthèse : la présentation des dialogues qui, en anglais, sont souvent intégrés au paragraphe, entre guillemets anglais. Chaque double page aura, par exemple, quatre paragraphes. Le livre français, lui, fera cent pages de plus que l'édition originale anglaise, en outre les paragraphes seront découpés – une sorte de poème avec des tirets, des tirets...

Je m'élève contre cette division d'un texte ; autrefois quand on traduisait Dostoïevski, chaque paragraphe devenait quatre paragraphes.

JACQUELINE LAHANA

J'ai traduit deux livres de Dermott Bolger. Il se trouve que dans le premier, *La Ville des ténèbres*, paru aux Presses de la Renaissance, il y avait un glossaire dans le livre anglais. Je l'ai supprimé dans le livre français. (*Rires.*)

BERNARD HCEPFNER

Tu l'as remplacé par des notes ?

JACQUELINE LAHANA

Non, il y avait quinze ou vingt mots dans le glossaire, il doit y avoir trois notes. Le reste se comprenait très bien sans glossaire. Et d'autre part, il y avait quelques notes de l'auteur au point de vue historique, que j'ai laissées évidemment ; j'ai dû en ajouter deux qui concernaient l'histoire de l'Irlande.

En revanche, ce que j'ai dû faire, moi, pour comprendre le livre, c'est lire une histoire de l'Irlande, c'est lire des livres de civilisation sur l'Irlande, des tas de choses sur l'Irlande, pour comprendre ce qu'il y avait derrière le texte de Bolger.

Je suis même allée en Irlande. Il se trouve que Bolger m'a montré l'endroit où se passait l'action de son livre, nous sommes allés le visiter, je suis passée dans un certain nombre de villes et de villages, et je dois dire qu'il est beaucoup plus facile (entre guillemets) de traduire lorsqu'on sait de quoi il s'agit. Mais, justement, dans l'édition anglaise, il y avait un glossaire. Alors, est-ce que c'est l'éditeur anglais qui l'a mis, ou Bolger ? Je ne sais pas trop.

Je reviens également sur ce qu'on disait : un écrivain irlandais n'est reconnu malheureusement que lorsqu'il est publié à Londres. Pour lui, la consécration, c'est quand même d'être publié à Londres. Il y a donc un paradoxe.

BERNARD HOEPFFNER

Ce n'est pas aussi net que cela.

JACQUELINE LAHANA

Pour Bolger, au moins, la consécration, c'était d'être publié à Londres, et éventuellement aux Etats-Unis. En revanche, on peut laisser certaines expressions. Pour parler des Anglais, ils ont une expression un peu méprisante qui est *Britt*, que j'ai laissée en français, parce que je me dis que les gens peuvent comprendre ce genre de chose, et qu'on ne va pas mettre les *Angliches*, des trucs qui n'iraient pas du tout, en français. Mais il faut aussi un peu s'intéresser à la civilisation, à l'histoire du pays. C'est une démarche naturelle.

ANNA GIBSON

C'est une démarche qu'on fait lorsqu'on est traducteur, mais pour un lecteur, c'est pareil. Si je lis un livre qui est traduit du japonais, cela m'horripilerait si on essayait de m'expliquer quoi que ce soit ; parce que c'est une compréhension qui est fautive, qui redouble l'incompréhension.

JACQUELINE LAHANA

En revanche, j'ai traduit un livre qui se passe au Japon, écrit par une Américaine, mais il y a beaucoup de choses qui se

passent au Japon, et j'ai été obligée, là, de faire un glossaire avec l'aide d'une traductrice de japonais, parce qu'il y avait trop de mots, là...

SYLVIE RABOUTET

Je ne suis qu'une pauvre lectrice, et je sais certainement moins de choses que vous, par exemple, sur les auteurs que vous traduisez, ou même sur l'histoire irlandaise, mais je vais avoir envie, mettons, de lire un de ces romans-là ; je vais me plonger dedans, mais je ne vais peut-être pas aller me renseigner sur toute la littérature irlandaise, parce qu'à côté, je vais lire également d'autres choses. Et systématiquement, je ne vais pas avoir le temps, donc, d'aller me documenter sur tout, et je vais être assez contente d'avoir une page de notes avec quelques informations ; il ne faut pas être systématique, mais il ne faut pas non plus qu'il y en ait des tonnes, parce que je ne les lirai pas toutes, mais je pense qu'il faut qu'il y en ait un petit peu.

MARC AMFREVILLE

Je vais reprendre les deux questions en même temps. Il me semble, comme j'essayais de le dire tout à l'heure (moi non plus, je ne voudrais pas prolonger cette conversation sur les notes), mais c'est une forme de réponse : je pense qu'on perd effectivement – on a été au moins quatre à penser qu'on perdait – quelque chose du côté de l'étrangeté de la langue. Sinon, on tombe dans la couleur locale, et on fait parler un Irlandais de façon agrammaticale, ce qui est complètement le trahir.

Moi, j'ai senti d'un bout à l'autre qu'il y avait de la perte au niveau du charme ressenti d'abord ; c'est ce que j'appelle l'étrangeté. Et puisqu'on a perdu quelque chose du côté de la forme – c'est ce que je suggérais tout à l'heure – l'abrupt, le rugueux, peut rester du côté culturel, peut rester du côté de la référence historique, peut rester du côté du mot détonnant.

Il y a, à lire une littérature étrangère, soit une démarche à faire, soit d'accepter (vous parlez du temps que vous avez ou non pour aller consulter les encyclopédies) si vous ne prenez pas ce temps, ce qui est aussi louable, vous êtes face à une rugosité ; en allant lire une littérature étrangère, on doit être face à une chose qui n'est pas le confort habituel de la littérature française, avec laquelle on a plus de parenté.

SYLVIE RABOUTET

Je suis comédienne, je suis au Conservatoire, et je proposais un projet autour de Synge, mais il est bien évident que j'ai lu d'autres choses, et que je me suis plongée dans d'autres choses.

Je me fais un peu l'avocat du diable, et je dis : il y a d'autres gens qui ne vont pas aller faire des recherches ; on s'adresse à tous les types de lecteurs, et je ne suis pas sûre qu'ils fassent tous cette démarche-là.

MARC AMFREVILLE

Vous n'avez pas tout à fait entendu ce que je disais. Je disais que c'est tout aussi respectable de ne pas aller chercher, de ne pas avoir le temps, mais il vous restera quelque chose d'une incompréhension, et peut-être tant mieux.

SYLVIE RABOUTET

Il faut accepter du coup les zones d'ombre.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

C'est quand même hyper-intello, ce que tu nous dis. C'est une forme d'irrespect du lecteur. Votre culte du respect de l'étrangeté, je trouve cela quand même un coup de force incroyable, le discours que vous tenez !

MARC AMFREVILLE

Qu'est-ce que tu dis, alors, de la réponse précise à la position du lecteur anglophone non irlandisant ? C'est tout de même rester face à une incompréhension partielle. C'est ce que cela a d'homologue.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

On ne parle peut-être pas de la même chose. Anne Gibson parlait de la bataille de la Boyne... Cela, on met ou on ne met pas, on estime qu'il faut un minimum de contexte. Mais les deux exemples qu'elle a cités, ce sont des choses qui m'auraient arrêté, moi, dans ma lecture, qui ne me paraissent pas une étrangeté productive, une étrangeté de dépaysement. C'est simplement des choses sur lesquelles j'ai besoin d'avoir une information précise pour pouvoir continuer la lecture.

BERNARD HCEPFNER

J'ai l'impression qu'on tourne un peu en rond autour des notes – ce qui ne veut pas dire que le problème n'est pas intéressant – mais il y a d'autres choses dont nous devons parler, des questions qui doivent être posées.

ANNE GRIEVE

Je pense que les références culturelles avec ou sans notes, tout le monde en est plus ou moins d'accord ; vous dites vous-même que "certaines" notes sont nécessaires.

Je trouve que le problème le plus intéressant, c'est l'écart par rapport à l'anglais. Quand on dit que le texte est irlandais, je pense, moi, à des textes écossais, parce que la littérature irlandaise est maintenant bien connue, bien reconnue, et ce sont les Écossais et les Gallois qui commencent à revendiquer une littérature spécifique, qui est pourtant en langue anglaise.

Donc, à l'intérieur du Royaume-Uni il y a des spécificités écossaises, comme il y a des spécificités irlandaises, et personnellement, je ne vois pas comment on peut les traduire en français.

C'est le problème de Synge ce matin, est-ce qu'on traduit par quelque chose en patois ? Est-ce qu'on traduit par quelque chose qui est une incorrection grammaticale plus ou moins poussée ? En quoi cela devrait-il correspondre à quelque chose de national ? Cela ne correspond pas. On traduit une langue nationale, et non une langue sociale.

Une question a été posée tout à l'heure : sur ceux des romanciers qui se servent d'une langue irlandaise très populaire, donc pas tout à fait compréhensible pour les Anglais ; je pense, par exemple, à James Cowman, un écrivain écossais, qui a obtenu le *Booker Prize* à Londres pour *How Late it was How Late*, et à qui on a reproché d'être trop compréhensible par des Anglais, puisqu'il était reconnu par un prix anglais, de ne plus écrire de la littérature écossaise.

Je suis plutôt pessimiste, je trouve que le problème des références et des notes culturelles peut se résoudre, mais le problème du niveau de langue, et en particulier du caractère national du niveau de langue – ne serait-il pas simplement le niveau social ?

Soit il s'agit d'une référence culturelle – c'est le sujet – et on parle de l'Irlande et de choses irlandaises, soit de langue irlandaise. S'il s'agit de la langue, je ne vois pas comment le français s'en sortira.

C'est comme l'accent. C'est comme *tuk*, je ne saurais pas le dire. Je pense que l'Anglais qui lit le texte irlandais n'a pas cette musique-là dans l'oreille. Donc, lui-même, en anglais, il ne comprend pas. Le Français non plus ne comprend pas parfaitement, et il ne pourra jamais comprendre.

BERNARD HCEPFNER

Il serait peut-être temps de clore cette partie de la discussion, car il y a beaucoup d'autres problèmes que celui des notes de bas de page. Peut-être sommes-nous parvenus au problème de ce qui reste intraduisible.

J'aimerais citer Georges-Arthur Goldschmidt, traducteur de l'allemand, qui dit que c'est lorsqu'il se sent incapable de traduire

de l'allemand au français, que la traduction, le plaisir du traducteur, prend tout son sens ; c'est souvent ce moment, cette espèce de fossé entre deux langues, qui est un des meilleurs moments pour nous – et cela aussi, c'est important, parce que notre plaisir se ressent dans le texte d'arrivée –, c'est à ce moment-là que la traduction prend toute son... enfin... bon... (*Rires.*)

JEAN-PAUL FAUCHER

Je fais une colossale différence entre les notes et le glossaire. Les notes émaillent le texte... (*protestations*) non, ce sera terminé, attendez... tandis que le glossaire est à la fin. On peut ne pas s'en servir, c'est cela qui est merveilleux, et on peut s'en servir aussi.

Et j'ai vu les réactions de ces deux personnes-ci, qui sont des lecteurs, et c'est quand même au lecteur de dire ce qu'il souhaite recevoir, et tout le monde n'a pas la chance d'habiter près de Beaubourg ou d'habiter à Lyon ou à Marseille. Il y a des gens qui habitent à la campagne, et pour se renseigner, il faut qu'ils prennent le train.

Et quand je ne comprends pas suffisamment quelque chose, cela me rend triste, et même un peu agressif vis-à-vis de l'œuvre. Je n'ai pas toujours envie de continuer, et je maudis l'auteur et le traducteur.

ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON

Je traduis du russe.

J'aimerais revenir sur deux points qui ont été soulevés, mais pas traités et qui m'intéressent beaucoup : c'est-à-dire la traduction des noms propres lorsqu'il y a intentionnalité de l'auteur. C'est évidemment un problème que je connais bien en russe.

Tout le monde a lu Dostoïevski, et vous savez que Raskolnikov veut dire en réalité "celui qui a fait sécession", le schismatique. Razoumikhine, l'autre héros, c'est l'homme doué de raison, qui a une raison, et la littérature russe est absolument pleine de ces noms propres signifiants.

Il y a donc, d'une part, ce problème des noms propres des personnages qui sont signifiants, et là, je ne sais pas quoi faire, et je pense que personne n'a jamais rien fait ; on a toujours traduit ces noms propres tel quels, parce qu'on ne pouvait pas mettre "Hérétique" ; je ne vois pas ce qu'on pouvait faire.

Il y a, d'autre part, un autre choix à faire, c'est celui des noms de lieux et notamment des noms de rue. Très souvent, les noms de rues sont extrêmement signifiants. A Lyon, il y a la rue des Trois-Chapeaux ou des Quatre-Canards, et très souvent, dans le texte des traductions de la littérature russe, on a

des monstres de translations genre *Bolchaia morskaja* en caractères français, et c'est atroce, alors que "la grande rue de la mer", c'est quand même plus joli !

J'aimerais savoir quelles sont les solutions que vous préconisez et dont vous vous servez.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

C'est un problème qui m'intéresse énormément. Dans *Le Livre des aveux*, je me suis heurtée à ce problème, et malheureusement, l'éditeur a refusé de traduire les noms des personnages. Je crois que c'était le deuxième roman que je traduisais, et je n'avais pas encore donné tout à fait libre cours à mon entêtement naturel.

Mais quand il y a intentionnalité, je suis d'avis de traduire les noms, pour la simple raison que le lecteur, dans la langue de départ, ressent telle émotion à la lecture, et qu'il me paraît être mon rôle de faire passer cela, pour que le lecteur, dans la langue d'arrivée, ressente la même chose. Je ne dis pas que je réussis toujours, mais j'essaie, et cela me paraît fondamental.

J'ai travaillé sur un roman dont l'action se situe dans le Mississippi, et où l'auteur a choisi de tout inventer, de donner des noms qui ont une résonance, chacun d'entre eux, les personnages, les noms de lieux, etc. J'en ai discuté avant avec l'éditeur, parce que je ne voulais quand même pas lui faire un choc culturel trop dur, et j'ai traduit. Effectivement, ce sera au lecteur de juger. Mais j'ai essayé vraiment de restituer ce que je ressentais. C'est ce que nous essayons tous de faire, je suppose, dans notre boulot de passeur.

ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON

Je ne veux pas prolonger la discussion, mais en plus, il y a un problème, c'est que dans la littérature russe, il y a une grande tradition depuis très longtemps, pour les auteurs, de donner à leurs personnages des noms signifiants. Donc, le lecteur russe sait très bien de quoi on parle, il est prévenu, cela ne le choque pas, il n'est pas surpris parce que la traduction existe. En France, cela fait très comédie de dire l'Eveillée ou l'Endormi, cela fait très valet de Molière, c'est quelque chose qui ne passe pas.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Pas forcément, je crois qu'à ce moment-là, on en revient à ce que nous avons abordé tout à l'heure, c'est-à-dire la notion de l'étrangeté. Banville, par exemple, très souvent, met des références en allemand. Certains lecteurs anglais auront accès à ces références, d'autres non. Que faites-vous ? Vous traduisez

l'allemand ? Comment, sinon, faites-vous passer ce décalage ? Moi, je ne traduis pas. D'abord, je ne connais pas l'allemand.

BERNARD HCEPFFNER

Je pense qu'en ce qui concerne la traduction des noms propres, noms de lieux ou noms de personnes, il faut se poser la question : où est la limite ? C'est vrai qu'on peut les traduire. J'ai traduit récemment un livre dont le titre original est *Red the Fiend*, j'ai traduit *Red le Démon*, et quelqu'un m'a dit, mais pourquoi n'as-tu pas traduit son nom ? Il s'appelle Red. Pourquoi n'as-tu pas choisi Rouge le Démon ?

Il ne faut pas oublier que le nom de quelqu'un indique qui il est. Il s'appelle Red. Moi, je m'appelle Bernard, que je sois en Russie, en France ou en Amérique du Sud, c'est mon nom, il ne change pas. On ne peut pas le traduire, bien qu'il ait une signification.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Attends, on a précisé quelque chose avant : c'est l'intentionnalité de l'auteur.

BERNARD HCEPFFNER

Dans l'exemple de *Red le Démon*, Red, c'est intentionnel de la part de l'auteur, c'est rouge. Cela, le français le perd.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Non, rouge, c'est aussi la couleur du diable.

BERNARD HCEPFFNER

Mais si son nom reste Red, le lecteur français perd cette référence. Je crois qu'il est très difficile de savoir où s'arrêter quand on traduit des noms propres. Vous parliez de la rue des Trois-Chapeaux. Dans ce cas le traducteur ne risque-t-il pas de tomber dans l'analyse de texte : l'auteur, lorsqu'il a écrit rue des Trois-Chapeaux, voulait-il dire "la rue où il y avait trois chapeaux" ou était-ce simplement la rue qu'il traversait tous les matins ? Le traducteur ne doit pas décider de l'intention de l'auteur.

PHILIPPE BATAILLON

Je ne suis pas du tout angliciste, mais je m'interroge sur ce que vous avez dit sur la manière dont la langue d'un écrivain irlandais sonne à l'oreille d'un anglophone qui n'est pas irlandais ; et je me demande si cette étrangeté-là ne pourrait pas être un guide pour trouver une musique au texte français, qui soit guidé par cette étrangeté perçue par l'Anglais non irlandais.

MARC AMFREVILLE

Nous sommes en train de dire que nous sommes d'accord. Il s'agit bien de musique, il s'agit bien de restituer une étrangeté, il s'agit aussi de reconnaître, dans la plupart des cas, qu'on n'y arrive pas. C'est un de ces aveux d'impuissance qui fait que, je répète ce que je disais tout à l'heure, l'étrangeté va se déplacer ; sinon on arrive à une espèce de caricature de langue irlandaise.

Avec des contre-exemples, d'ailleurs. On a fait beaucoup d'aveux d'impuissance, on a aussi de grands moments de réussite où on trouve une très jolie phrase qui, justement, va être un peu étrange. Mais disons que, dans l'immense majorité des cas... Vous avez dit que le mot intéressant était "guide", et je suis d'accord avec vous, cela doit nous guider, mais cela n'empêche pas que, tout guide gardé, il arrive de ne pas réussir.

Cela rejoint une autre question de tout à l'heure. On a donné quelques exemples – ce qui ne veut pas dire que c'était les seuls, cela veut dire qu'il y a à peu près deux cents fois plus d'exemples que je n'en ai donné – de traces de gaélique ou d'irlandisme, mais il n'y a tout de même pas ce phénomène que vous essayez de décrire d'une langue complètement informée par le gaélique ; en tout cas chez Briege Duffaud, je n'ai jamais senti cela.

Et j'ai donc juste, effectivement, une perception d'étrangeté, d'un léger décalage, rien d'aussi frappant que ce qui a été décrit tout à l'heure, ponctuel mais multiplié, donc, ponctuel mais fréquent, qu'on essaie de rendre au coup par coup avec des fortunes diverses.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Je suis touchée par ce que dit Marc. Ce qu'on dit tous, c'est qu'on essaie de définir des grandes lignes de traduction comme s'il y avait une recette magique par rapport à tel problème. Or, à chaque fois, à chaque problème, on est confronté à quelque chose de nouveau. Oui, il y a des automatismes qui marchent, mais tous les jours, on tombe sur quelque chose de nouveau, sur lequel on s'interroge, et pour lequel on trouve des solutions, ou alors, on affine des solutions déjà utilisées avant.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Cela dépend si les problèmes sont chaque fois différents. Mais si les problèmes sont toujours de même nature ? Georges-Michel Sarotte a donné deux exemples. Il a dit : "mon parti est de ne pas marquer l'écart", mais je suppose qu'il y a un nombre assez important d'écarts dans le roman, et c'est tou-

jours, d'après ce que j'ai entendu, des calques d'habitudes lexicales ou syntaxiques gaéliques ; dans *might it be*, dont il a parlé, il n'y a pas de subordination.

Il faut quand même prendre un parti sur l'ensemble du livre, soit de complètement neutraliser, soit de marquer l'écart, mais pas une fois sur un mode, une autre fois sur l'autre, j'imagine.

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Je suis tout à fait d'accord.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

D'après les exemples que vous nous donniez, Marc Amfreville, vous avez été confronté, semble-t-il, surtout à des données lexicales, le mot "coloré" pour *typsy*.

MARC AMFREVILLE

Oui, j'ai choisi ces exemples-là, mais je pense qu'il y en a effectivement un certain nombre auxquels m'ont fait penser ceux que citait Georges-Michel Sarotte avant de partir. Moi, j'ai surtout été sensible à ce qu'il a dit du refus de tomber dans l'agrammaticalité.

Il a dit, je crois : "cette phrase serait parfaitement correcte pour un Irlandais", et il commence de là. Et je dirai que s'il y a un choix général, c'est bien cela, c'est de ne pas tomber dans une espèce de patois qui sonnerait faux.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Oui, on est tous d'accord.

MARC AMFREVILLE

Non, on n'est pas tous d'accord.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Aujourd'hui, je pense ! Je ne sais pas du tout à quels problèmes vous êtes confrontés, si l'on peut faire une synthèse des problèmes auxquels vous êtes confrontés avec des écritures différentes. Mais, par exemple, est-ce que certains d'entre vous explorent et choisissent les solutions que prend Françoise Morvan quand elle traduit du théâtre, c'est-à-dire d'utiliser des tournures du breton, du bas breton pour marquer l'écart ?

MICHÈLE ALBARET-MAASTCH

Moi, cela ne m'est pas arrivé avec Banville. Cela m'est arrivé avec un roman dont l'action se situe dans le Mississippi. Le problème se posait, mais j'ai choisi de transcrire comme s'il y avait

une oralité, avec énormément de fautes d'orthographe et de fautes de syntaxe, mais j'ai choisi une musicalité particulière pour rendre ce que je ressentais.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Vous pouvez nous donner un ou deux exemples ?

MICHÈLE ALBARET-MAASTCH

Non, j'ai rendu le livre il y a plusieurs mois, je n'ai pas encore retravaillé sur les épreuves. Si, attendez... par exemple "photo" que j'ai rendu par *foto*. C'est un petit exemple, mais il y en a beaucoup d'autres, plus parlants.

BERNARD HCEPFFNER

Il va falloir que nous nous arrêtions. Nous avons parlé de plusieurs problèmes, nous aurions pu en aborder beaucoup d'autres. Ils sont très nombreux et nous aurions pu aller beaucoup plus loin, aller dans des directions différentes à partir des notes et de la graphie, de ce qui fait la différence entre un livre et un autre.

Le problème de la musique, par exemple, a été à peine abordé ; je parle de la musique au sens large. Anna a parlé tout à l'heure des chansons qui se trouvent dans un texte, ces chansons doivent-elles être traduites ou pas, et comment ?

Nous n'avons pas eu le temps non plus de parler de la traduction de l'humour, de celle du calembour ; de parler de la façon dont le gaélique a pénétré l'hiberno-irlandais, et du moment où on dira simplement "l'irlandais". C'est un souhait de Sebastian Barry : "Un jour, cela s'appellera l'irlandais, l'irlandais sera suffisamment différent de l'anglais pour ne plus être de l'hiberno-irlandais."

Cette transformation de la langue, cette séparation, existe, même chez des écrivains qui n'ont jamais prononcé un mot de gaélique. J'ai trouvé par hasard cette phrase d'Engels : "Les Irlandais deviennent de plus en plus irlandais, à mesure qu'ils parlent de plus en plus anglais."

C'est un paradoxe, c'est une boutade, mais je pense que même si les Irlandais parlent de moins en moins l'irlandais, leur langue pénètre de plus en plus la langue anglaise, même si un jour, malheureusement je pense que c'est le cas, l'irlandais finit par disparaître, je parle de l'irlandais ancien... Il sera sans doute paradoxalement remplacé par un autre "irlandais".

Je pense que la langue irlandaise s'écarte déjà beaucoup de la langue anglaise.

Mais il y a beaucoup d'autres problèmes dont il faudrait débattre à propos de l'irlandais et les mêmes problèmes, ou

presque, existent dans toutes les autres langues, dans toutes les autres variétés de langues, dans différents pays.

Je vous remercie.

Applaudissements.

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

JEAN GUILOINEAU

Monsieur le maire, mesdames et messieurs,
Nous allons procéder, comme chaque année, à la remise des prix de traduction. Je précise qu'ils sont beaucoup plus nombreux, et nous nous en réjouissons. Mais, avant toute chose, nous allons commencer, puisque nous avons la chance d'avoir parmi nous Yves Bonnefoy, par écouter quelques-uns de ses poèmes dans différentes langues du monde.

Quelques jeunes gens et jeunes filles récitent sur scène des poèmes d'Yves Bonnefoy dans plusieurs langues.

JEAN GUILOINEAU

Nous allons maintenant attribuer deux prix qui récompensent des traducteurs de poésie. Tout d'abord, le prix le plus anciennement attribué lors des Assises, le prix Nelly-Sachs.

J'appelle Mmes Julia Tardy-Marcus, Anne Wade Minkowski, et M. Jean-Yves Masson.

ANNE WADE MINKOWSKI

Monsieur le maire d'Arles, chers amis,

Je vais m'adresser à vous très brièvement, car les prix s'ajoutent aux prix, et nous sommes loin de l'année 1988 où le prix de traduction de poésie Nelly-Sachs fut attribué pour la première fois et où nous étions seuls de notre espèce, si je puis dire, sur l'estrade. Il faut donc laisser du temps et de la place aux autres.

Mais je voudrais cependant rappeler le souvenir évoqué hier par Jean Guiloineau, de notre cher François Xavier Jaujard que j'avais désigné comme premier membre du jury avec moi-même. Il n'était guère possible de procéder à des élections démocratiques, à l'époque, puisque j'étais seule à prendre les décisions, Julia Tardy-Marcus, notre généreuse mécène, m'ayant

demandé de prendre en charge l'organisation du prix. Et, à cette occasion, je ne peux m'empêcher de prononcer le nom d'Elmar Tophoven, ce grand traducteur et fondateur du collège de Strælen, sans qui nous n'aurions pas connu Julia et même, je dirais, sans qui peut-être le Collège d'Arles n'aurait pas existé.

Il m'avait semblé qu'organiser un prix était une tâche relativement facile, mais j'ai vite déchanté, et là, François Xavier m'a apporté une aide et un soutien précieux, à la mesure de ceux qu'il m'avait généreusement prodigués pendant les années où j'ai eu l'honneur de présider ATLAS.

Travailler avec lui était un plaisir, une joie, et la rédaction des *Actes des Assises*, à laquelle nous avons collaboré plusieurs fois, m'a beaucoup appris, en même temps qu'elle a favorisé notre amitié. François Xavier était un éditeur plus que consciencieux et minutieux. Il était raffiné. Il ne laissait rien passer. Au contraire, il améliorait. C'est pourquoi je propose à ATLAS de prévoir, un jour, l'an prochain peut-être, une séance où seraient réunis ceux qui ont travaillé avec lui dans le domaine de l'édition, de la traduction, et de cette merveilleuse revue *L'Autre*, qui, hélas, n'a paru que cinq fois, comète vite disparue mais combien fulgurante !

L'idée vient de Jean-Yves Masson, qui a accepté de reprendre les tâches qui incombait à François Xavier, et à qui je vais laisser la parole pour vous annoncer la cuvée 1996 du prix Nelly-Sachs, mais auparavant je voudrais vous donner l'information suivante : nous avons recruté – démocratiquement cette fois – deux nouveaux membres pour notre jury : Hélène Henry, pour les lumières slaviques qu'elle nous apportera, et dont j'ai eu un avant-goût ce matin au cours d'un atelier, et René de Ceccatty, qui nous guidera sur les chemins compliqués d'un Orient extrême.

JEAN-YVES MASSON

Le prix Nelly-Sachs 1996 a été attribué à Michel Volkovitch pour l'ensemble de la série des *Cahiers grecs*, qu'il a d'abord édités lui-même, et qu'il publie dorénavant en collaboration avec la librairie Desmos, la librairie hellénique de Paris. Le prix a été plus particulièrement attribué à la traduction du recueil de Dinos Christianopoulos, intitulé : *Le Temps des vaches maigres*.

Cher Michel Volkovitch, bien des gens qui se trouvent ici aujourd'hui vous connaissent, parce que vous êtes depuis de nombreuses années dévoué au service de l'Association des traducteurs littéraires de France, en collaborant notamment à la revue *TransLittérature*, et c'est un très grand plaisir pour le jury du prix Nelly-Sachs de rappeler à l'occasion de ces Assises combien vous êtes avant tout un remarquable traducteur, et

combien, dans le contexte difficile de l'édition française d'aujourd'hui, votre démarche peut passer pour exemplaire.

Né en 1947, vous enseignez l'anglais en région parisienne. Pourtant, ce n'est pas à la langue anglaise que vous consacrez votre carrière de traducteur, mais à la langue grecque moderne, à la littérature grecque contemporaine, et particulièrement à la poésie qui reste dans une très large mesure à explorer. La poésie grecque moderne est une des plus belles et des plus riches de notre époque ; les quelques grandes œuvres qui ont touché jusqu'ici le public français, que ce soit celles de Sэфэris, d'Elytis, de Kavafis, pour admirables qu'elles soient, sont en quelque sorte les arbres qui nous cachent la forêt. C'est dans cette forêt qu'en véritable explorateur vous avez entrepris votre travail. Vous avez traduit une dizaine d'écrivains contemporains pour la prose, que je ne rappellerai pas tous ici, notamment Dimitris Hadzis, Costas Taktis, mais c'est avec les *Cahiers du confluent* de notre ami Yves Bergeret que vous avez commencé à traduire de la poésie tout au long des années 1980, avec une rigueur exemplaire. Ces publications étaient surtout accessibles, il faut bien le dire, au public qui fréquentait les librairies du Quartier latin et quelques-unes des grandes librairies de province. C'est là que vous avez commencé de nous faire découvrir Miltos Sakhtouris, Takis Sinopoulos, Christophoros Liondakis.

En 1990, une fois cette aventure terminée, vous avez publié une anthologie des *Poètes de Thessalonique et de la Grèce du Nord*, qui rassemblait vingt-six poètes, aux éditions Tram, et c'est en 1995, fort de treize ans d'expérience dans le domaine de la traduction littéraire, que vous avez décidé de devenir votre propre éditeur. C'est en quoi nous avons trouvé votre démarche particulièrement remarquable, face à la difficulté d'obtenir des subventions et de s'assurer la collaboration régulière d'une maison d'édition, difficulté encore accrue quand on travaille comme vous sur une langue dite rare, et sur un pays scandaleusement considéré comme petit.

Les progrès de la technique, mettant à notre disposition des ordinateurs, des logiciels qui nous permettent de fabriquer nos propres livres de façon relativement accessible, sont en train de modifier le paysage éditorial et de refaire de l'édition ce qu'elle était à l'époque de la Renaissance : un artisanat. Nous sommes, vous et moi, je le pense, convaincus que les grandes choses, en ces temps de culture de masse, commencent dans la clandestinité, et que le vrai visage spirituel de notre époque est quasi invisible, mais bien réel, car il se prépare dans des revues de littérature, de poésie, dans des petites structures à l'écart des circuits officiels, avec la complicité de libraires qui

sont l'honneur de leur profession, quand ils acceptent de mettre sur leurs tables des livres peu rentables mais essentiels.

Encore faut-il, une fois les livres prêts, qu'ils touchent cette fraction réduite du public, mais qui existe tout de même, qui s'intéresse à la poésie, et plus particulièrement à la poésie étrangère, ce public curieux, qui ne s'en tient pas aux seuls noms consacrés. C'est là une affaire qui justifie peut-être encore – pardonnez-moi de défendre mon métier – le métier d'éditeur, qui consiste non seulement à faire des livres, mais aussi à les conduire vers les lecteurs ; et le jury a été sensible au fait qu'après les premiers livres que vous avez fabriqués l'an dernier, vous vous soyez associé, pour leur assurer une diffusion, avec la librairie grecque de Paris, que nous saluons ici en la personne de son directeur, Yannis Mavroeidakos auprès de qui vous avez trouvé un précieux concours.

Naturellement, ce n'est ni à la diffusion, ni même à votre passage à l'édition bilingue, ou à la qualité maintenant parfaite de la présentation de vos livres, que le jury a été sensible, mais d'abord à la qualité de vos traductions. Nous étions tous d'accord avec l'un d'entre nous lors de la délibération, quand il a dit que, lorsqu'on vous lit, on comprend pourquoi vous êtes traducteur, quel esprit vous anime, quelle cohérence est celle de vos choix. Avec humilité, sans souci de gloire personnelle, vous nous donnez le sentiment de vouloir faire partager votre plaisir de lecteur, votre plaisir de découvreur.

Ecrivain vous-même (vous avez publié chez Maurice Nadeau *Le Bout du monde à Neuilly-Plaisance* il y a trois ans), vous savez que traduire un poète n'a de sens que si l'on recrée son œuvre de l'intérieur, et nous avons trouvé particulièrement réussi le volume que vous avez consacré à Dinos Christianopoulos, le grand poète de Thessalonique, né en 1931. Vous avez fait là une véritable découverte, celle d'une œuvre singulière que l'on pourrait rapprocher, tant par sa thématique amoureuse que par sa perfection formelle, à la fois de l'œuvre de Kavafis, et dans la littérature italienne, de celle de Sandro Penna, mais qui est une œuvre profondément personnelle. Par-delà cette découverte, ce sont toutes les autres que vous avez déjà faites, et toutes celles que vous ferez, que nous avons voulu saluer : votre traduction de Miltos Sakhtouris en deux volumes, *Apprentissage* de Titos Patrikios, *Gardien de ruines* d'Alexis Traianos, ou votre volume consacré à Kiki Dimoula.

Nous n'avons pas voulu attendre, pour saluer cette belle aventure avec le prix Nelly-Sachs, que vos traductions soient devenues des classiques, ce qu'elles seront certainement un jour. On les retrouvera dans des collections de poche, dans des

anthologies. En attendant, parce qu'il n'y a pas d'Europe sans la Grèce, et que la Grèce à son tour n'est pas concevable sans sa poésie nous sommes heureux de saluer en vous le talent et le courage d'un homme qui œuvre pour cette communication secrète entre les cultures qui, peu à peu, construit l'Europe.

MICHEL VOLKOVITCH

Je me sens un peu frustré : je ne pourrai pas ici remercier tous ceux qui m'ont aidé, m'ont appris par leurs écrits, leurs paroles, leur exemple. Ils sont plusieurs dizaines et beaucoup d'entre eux se trouvent dans cette salle. Je tiens à rappeler du moins que, sans le Centre national du Livre qui a subventionné *toutes* mes traductions depuis le début, je ne serais pas sur cette estrade, et même je n'existerais pas.

Je voudrais dire aussi que Laure Bataillon me manque aujourd'hui particulièrement, et qu'elle me manquera toujours.

Je vais vous parler un peu de poésie, comme la tradition du prix l'exige, et j'ai pensé me rendre utile en lançant un plaidoyer vibrant pour la traduction poétique, cet exercice hautement formateur qui effraie à tort certains d'entre nous. Mais là j'avoue mon embarras : la poésie, je ne sais toujours pas ce que c'est. Il m'est arrivé de traduire des textes, comme ceux de Georges Cheimonas, dont on se demande s'ils sont de la prose ou de la poésie ; et dans mon travail de traducteur, je ne fais pratiquement aucune différence entre les deux – il s'agit toujours de musique, de rythme, de souffle.

S'il fallait vraiment que je définisse la poésie, je dirais que c'est ce qui m'échappe. S'il est vrai que la poésie, comme le dit Brodsky, est un "prodigieux accélérateur de conscience", eh bien pour moi c'est le contraire : devant elle, je me sens plutôt débile. Je lis peu de poésie. Mon regard glisse à la surface du poème tant qu'il n'est pas lesté par le désir de traduire. La traduction, c'est les lunettes, la loupe, qui me permettent de lire la poésie.

Elle m'apparaît, cette poésie, comme une montagne superbe et inhabitable. Je me contente de l'explorer. C'est toute une aventure. Il y a des gorges, des gouffres, des pics, on passe par des déserts, des ténèbres, des trouées de lumière, on vit des moments d'étouffement, de soif, et des joies violentes. C'est comme une quête amoureuse, j'entrevois la poésie, elle me sourit, elle disparaît de nouveau.

Bref, le traducteur de poésie se sent bien souvent comme un séducteur sans conquêtes ; ou un aveugle tâtonnant – car on ne traduit pas avec les yeux, mais avec les oreilles, le bout des doigts ; ou comme un médium dépassé par le message qui le traverse ; un serviteur qui passe des plats dont il ne connaîtra

que l'odeur. Et surtout – il se l'avoue avec un mélange de honte et d'ivresse – il a une sacrée tête d'imposteur.

Je ne sais pas si je viens de faire pour la traduction de la poésie une publicité efficace. J'ai simplement voulu montrer à ceux qui se sentent exclus de la poésie qu'un type dans leur genre pouvait lui consacrer avec bonheur, et profit parfois, une bonne partie de son existence.

Cela dit, prenez garde : traduire la poésie, cela pourrait vous mener loin ! Moi, par exemple. Il y a deux ans, au Marché de la Poésie, j'ai proposé aux meilleurs éditeurs français mes chers poètes grecs. Eh bien, cette admirable poésie grecque d'aujourd'hui, certainement l'une des plus riches du monde, aucun de nos éditeurs n'a daigné ne serait-ce que la lire. Alors en 1995 j'ai édité moi-même cinq petits volumes, tout seul, avec une subvention de quinze mille francs du CNL, un ordinateur, un copain imprimeur et des photocopies.

La deuxième année, j'ai été rejoint par un associé moins fauché, les éditions Desmos, grâce auquel je suis passé dans une marginalité moins radicale. J'avais soixante-dix lecteurs payants, j'en ai maintenant trois ou quatre fois plus. Je ne connais plus tous mes lecteurs par leur prénom, ce qui me chagrine un peu, mais la poésie est plus que jamais pour moi – et ce n'est pas une mauvaise définition, je crois – le lieu par excellence d'une relation intime et fervente. Pour chacun de nous traducteurs, tout poème traduit est un peu comme une lettre à quelqu'un. Et voilà pourquoi, malgré tout, les traducteurs de poésie sont heureux.

JEAN GUILOINEAU

Nous allons proclamer pour la première fois un prix de traduction de poésie portugaise. Il a été créé, cette année, par la Fondation Gulbenkian. J'appelle M. Blanco, administrateur de la Fondation, qui va décerner ce prix.

M. BLANCO

Monsieur le maire, mesdames et messieurs,

Comme c'est la première fois que le prix Gulbenkian est attribué, je vais être très bref. Je rappellerai seulement l'origine de cette idée, proposée au conseil d'administration de la Fondation Calouste-Gulbenkian par Mme le directeur de son centre culturel à Paris.

Depuis plusieurs années, la Fondation Calouste-Gulbenkian appuie la promotion de la littérature portugaise partout dans le monde, et en particulier en France, pays avec lequel le Portugal a des liens privilégiés et des relations culturelles très anciennes. Je suis donc heureux qu'on m'ait proposé la créa-

tion d'un prix qui couronnerait les meilleures traductions françaises de poésie portugaise.

Pourquoi la poésie ? Parce que, c'est un lieu commun que le dire, le Portugal est un pays de poètes. Il n'y a pas que Pessoa : quinze volumes de traduction de poésie ont été publiés en France uniquement en 1994 et 1995, juste avant l'attribution du prix pour la première fois.

Le jury a décidé à l'unanimité d'attribuer le prix Gulbenkian à Mme Isabel Meyrelles, pour la traduction de deux livres de poèmes : l'un de Mário Cesariny de Vasconcelos, *Le Labyrinthe du chant*, et l'autre de José Régio, *Le Fertile Désespoir* (éditions L'Escampette).

C'est pour moi un très grand plaisir et un très grand honneur de demander à Mme Isabel Meyrelles de venir sur scène, pour que le prix lui soit remis.

*M. Blanco remet le prix à Isabel Meyrelles.
Applaudissements.*

ISABEL MEYRELLES

Je voudrais remercier la Fondation Gulbenkian, le jury qui a bien voulu attribuer ce prix, et je voudrais dire à tous mes collègues traducteurs de poésie que ce prix est aussi pour eux parce qu'ils se sont bien souvent trouvés confrontés aux mêmes problèmes que moi, au même dilemme de traduire l'indicible. Je les comprends, et ils me comprennent. Merci beaucoup.

Applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Le prix de la Fondation Gulbenkian vient donc d'entrer dans l'histoire d'ATLAS, et on en est très heureux.

L'émotion de toutes ces remises m'a fait oublier de dire à Michel Volkovitch, qui est membre du conseil d'administration d'ATLAS, que, au nom de tout le conseil, et au nom de l'association, je suis très fier qu'il ait été couronné.

Applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Les prix suivants sont les prix Consécration et Découverte de la Société des gens de lettres, c'est-à-dire les prix Halpérine-Kaminsky. J'appelle donc le nouveau président de la Société

des gens de lettres, François Couptry, ainsi que la trésorière de la Société des gens de lettres, Françoise Cartano.

FRANÇOIS COUPTRY

Monsieur le maire, mesdames et messieurs, j'ai toujours été très impressionné par les traducteurs, du moins par ceux et celles qui connaissent bien les langues étrangères, et je suppose que les traducteurs connaissent au moins une ou deux langues étrangères. Je suis donc très impressionné, moi qui parle très mal ma langue maternelle, le provençal, qui parle tout juste ma langue paternelle, le français, et qui, en vérité, ignore tout des autres langues.

Je suis très impressionné, mais tant pis, j'assumerai, en remettant, au nom de la Société des gens de lettres, les deux prix Halpérine-Kaminsky : l'un de Consécration, l'autre de Découverte.

Le prix Halpérine-Kaminsky fut fondé en 1937 par Mme Restrepo-Meija, en souvenir de son père grand traducteur de russe. Halpérine-Kaminsky, Restrepo-Meija, je trouve que ces noms sont formidables, on dirait des personnages d'un roman qui se passerait dans un train de nuit. C'est mieux que Goncourt ou Renaudot.

Commençons par la Consécration. Cette année, le prix Halpérine-Kaminsky Consécration a été attribué à Claude Porcell pour son œuvre, à l'occasion de la sortie de deux traductions : *Une fête pour Boris*, de Thomas Bernhard (L'Arche), et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke (Flammarion).

Claude Porcell, vous êtes très impressionnant. Vous êtes maître de conférences à la faculté d'études germaniques de l'université de Paris-Sorbonne, et vous avez traduit beaucoup de livres de Thomas Bernhard, de Botho Strauss, de Peter Handke. Il me semble que vous vous êtes fait une petite spécialité : la traduction des pièces de théâtre, ce qui vous a permis de travailler avec Roger Blin, Claude Régy, Henri Ronse, ou Jorge Lavelli.

Je vais peut-être dire une bêtise, mais il me semble que la traduction du théâtre est encore plus difficile qu'une traduction ordinaire, parce qu'il faut non seulement rendre une langue, mais aussi et surtout lui donner la possibilité d'être dite, vécue, par un acteur. Et comme vous aimez décidément les difficultés, vous vous êtes attaqué à un classique, cette œuvre en prose de Rilke, déjà traduite en français, ce qui permet aux petits malins de faire des comparaisons. Bravo pour ce prix bien mérité, monsieur. Françoise Cartano va vous remettre un petit rouleau.

*Françoise Cartano remet son prix à Claude Porcell.
Applaudissements.*

FRANÇOIS COUPRY

Continuons maintenant par la Découverte.

Cette année, le prix Halpérine-Kaminsky Découverte a été attribué à Batia Baum, pour sa traduction de *Yossik*, de Joseph Bulov.

Je suis d'autant plus impressionné, madame, que je ne comprends pas très bien pourquoi l'on vous découvre aujourd'hui, tant déjà votre œuvre, votre action dirais-je, est importante. Vous avez, vous aussi à partir d'un travail théâtral, retrouvé votre langue de la petite enfance, la langue yiddish, et cela me touche beaucoup. Vous exercez une activité d'enseignante, mais qu'est-ce qu'un traducteur, si ce n'est un enseignant à mieux se comprendre entre peuples ? Vous avez traduit de nombreux auteurs de cette langue yiddish, mal connue, comme Peretz, Anski ou Katzenelson. C'est déjà beaucoup pour une découverte. Et vous avez su nous faire partager l'impertinence et la canaillerie de Bulov. Bravo, madame, pour ce prix bien mérité, et puisque l'on vous découvre, permettez-moi de vous consacrer, en vous embrassant, et en vous remettant ce petit rouleau.

M. Coupry remet son prix à Batia Baum.

Applaudissements.

BATIA BAUM

Je dois d'abord vous dire ma joie et mon bonheur de me trouver ici consacrée, parce que c'est une consécration autant pour le yiddish que pour moi. En effet, je ne suis pas seule à être mal connue et peu découverte : la langue l'est aussi.

Je suis très heureuse de me trouver ici parmi vous. En 1993, je suis venue animer ici un atelier de traduction yiddish, auquel certains d'entre vous ont assisté, et j'ai eu le bonheur de voir que cet atelier avait porté ses fruits, c'est-à-dire que quelque chose s'était réellement passé en vous et que mon travail n'a pas été inutile. Déjà en 1984, au colloque de Cerisy sur Paul Celan, j'avais rencontré Elmar Tophoven qui m'avait poussée à traduire et qui m'avait invitée à l'époque à venir traduire à Strælen. Je me sens donc toujours sous la même étoile.

Je voudrais maintenant vous dire quelques mots sur le yiddish. C'est une langue qui porte en soi la traduction dans la mesure où elle se situe dans un entre-deux, dans un passage de la langue sacrée, l'hébreu, qui déjà signifie le "porteur" et qui véhicule la pensée du texte, à la langue de la mère, *mame loshen*, le yiddish. Ainsi il s'agit de faire passer la pensée du texte dans la vie, de la traduire dans la langue que l'on parle, dans la langue de la maison, la langue des peuples parmi lesquels on vit. En même temps elle s'imprègne de ce rapport au

texte, tout en introduisant dans le commentaire du texte une distance, cette distance même qui fait qu'on n'est pas collé au texte, la distance de l'humour, et du passage dans la vie tout simplement.

J'ai entendu parler ici du "désastre de Babel". Je voulais vous dire quelque chose à propos de cela. Dans la pensée juive, le désastre de Babel, ce n'est pas la multiplicité des langues, c'est l'arrogance de la langue unique. Quand on parle de la génération de Babel, c'est de cela qu'on veut parler, la multiplicité des langues n'étant qu'une réponse et un pis-aller face à une telle unicité. Surtout pour une langue comme le yiddish qui, justement, se situe entre les langues, trouvant là son milieu et sa croissance.

Me voilà interdite... et cela me rappelle que j'ai été interdite de parole : la langue de ma mère était le yiddish, mais elle m'a interdit, enfant, de parler cette langue. C'est donc une reconquête pour moi, et ça l'est aussi pour tout un milieu. Pour ma part, j'ai eu au moins la chance d'entendre parler cette langue, d'en sentir encore la vie, d'en avoir la chaleur, le contact. Je ne l'ai pas eue en bouche. Cela a été une reconquête d'apprendre à la lire, d'apprendre à parler, d'apprendre à donner voix. Et c'est par la poésie et le théâtre que j'y suis venue, simplement parce que je voulais donner voix à cette langue.

Je voudrais encore remercier un autre ange tutélaire. Parce que, dans le traumatisme de la perte, il y a ici, en France tout du moins, un état de torpeur par rapport à la langue. Et il a fallu que nous vienne d'Argentine quelqu'un qui portait en lui encore la vitalité, quelqu'un qui a reçu cet apprentissage dont nous avons été privés : je cite Yitzhak Niborski, qui a créé autour de lui un milieu dans lequel maintenant on peut apprendre à parler cette langue.

Pour terminer, je voudrais vous dire un poème, je voudrais faire entendre quelques mots de cette langue. C'est un poème de Yankev Glatstein. Je vais d'abord vous en donner la traduction, et ensuite je le lirai en yiddish.

La langue yiddish fleurit sur un bâton d'amandier.

Et chaque bénédiction a une saveur / chaque malédiction une verdeur / chaque parole une senteur / chaque mot perle de sève / chaque mot suinte la vie / du monde des mères de nos mères.

O fidèle paysage d'autrefois / – en un désert de sable.

Dans un désert fleurit un bâton d'amandier / et sur sa tige éclosent les mots du yiddish. / Le nomade à dos de dromadaire / y tend comme vers sa bien-aimée.

A l'entour du bâton en fleur / poussent des herbes fines – / et pour qui les goûte, toutes les énigmes celées / ouvrent leurs sens

/ et toutes les secrètes ignorances / deviennent les plus claires évidences. / Et tout prend valeur / tout prend substance / tout est gorgé d'années / et enivré de félicité / du monde des mères de nos mères.

*Le nomade crie dans la nuit / et son cri éveille –
Oyez ! Oyez ! Dans le désert fleurit un bâton d'amandier !*

Lecture du poème en yiddish.

Applaudissements.

FRANÇOIS COUPRY

Merci, Batia Baum.

CLAUDE PORCELL

Langues problématiques, le yiddish et l'allemand : le jury et vous-même avez mentionné les traductions, de Thomas Bernhard et Rilke. Thomas Bernhard s'est beaucoup intéressé à ce devenir de la langue dans une société. Sa pièce *Heldenplatz* notamment, a, je crois, beaucoup marqué il y a quelques années. Thomas Bernhard était couvert de prix, et il ne les refusait pas toujours, mais il aurait refusé certainement le Nobel, si on le lui avait proposé.

Je ne suis pas Thomas Bernhard et j'accepte donc le prix Halpérine-Kaminsky, avec joie. D'abord, parce que nous sommes à Arles, la ville d'ATLAS, et un peu de l'ATLF dont je fais partie. C'est un jury de personnalités extrêmement brillantes, de grands traducteurs qui savent de quoi ils parlent. Cela fait quand même plaisir d'être reconnu par, je n'ose pas dire ses pairs, mais pratiquement ses maîtres, et puis, effectivement, les deux auteurs qui ont été mentionnés sont pour moi importants : d'une part, un auteur de théâtre, et puis un auteur de poésie – de prose en l'occurrence, car *Les Carnets de Malte*, on ne sait pas très bien où cela peut se situer. Je remercie infiniment ce jury.

Je voudrais aussi remercier ceux qui m'ont appris ce métier, qui m'ont poussé à le faire. J'ai connu ainsi Elmar Tophoven, qui a été mon professeur à la rue d'Ulm, et il faut aussi que j'exprime ma gratitude à quelqu'un qui est présent ici, et qui m'a soutenu dans cette activité, Bernard Lortholary.

JEAN GUILOINEAU

Avant de passer aux récompenses d'ATLAS junior, nous allons décerner pour la première fois le prix Amédée-Pichot, prix de la ville d'Arles de traduction. J'appelle pour cela Mme de Margerie, présidente du jury, et M. Sylvère Monod.

DIANE DE MARGERIE

Le prix est attribué, pour la première fois, à François Maspero.

Je ne vais pas me lancer dans une analyse du parcours mouvementé de votre vie, parce que je pense que, dans cette salle, il y a des amis qui vous connaissent mieux que moi, parce que je fais votre connaissance ce soir et j'en suis très heureuse. Mais je voudrais rappeler certains faits qui me paraissent essentiels.

Je crois que le mot de résistance est un mot que vous avez douloureusement appris, puisque votre père est mort à Buchenwald, et votre mère à Ravensbrück. Votre père était résistant, et votre frère est mort au combat, engagé dans l'armée américaine. Ce passé est comme incandescent. Il brûle dans vos actions, vos déterminations, vos œuvres, dans le choix de vos traductions, notamment dans ce livre de Roa Bastos, magnifique, que vous venez de traduire, et qui se termine par une très belle image, que je vais citer ici.

Ce livre, qui s'appelle *A contrevie*, est l'histoire d'un rescapé qui a pu s'évader de prison alors que tous ses amis sont morts dans cette évasion. Et il veut retrouver un arbre, l'arbre de son enfance. Il le retrouve, mais l'arbre est en feu. Vous avez traduit : "Le passé était là, dans ce creux incandescent (de l'arbre), soudain immobile, qui brûlait ses impuretés sans laisser de cendres. L'homme se dépouilla des haillons qui collaient encore à sa peau. Il fut complètement nu. Il arrivait au monde, il y entraît libéré de tout le créé, exempt de souvenirs, de nostalgies, de regrets, de remords. Il prit appui sur une racine de l'arbre, et monta se coucher dans son creux."

Je pense que c'est le passé qui a déterminé en vous cette vocation de traducteur, et d'écrivain, et d'éditeur, c'est-à-dire que vous êtes trois fois témoin du monde qui vous entoure, et à travers trois langues, puisque vous avez traduit de l'italien, de l'espagnol et de l'anglais. Vous nous avez permis d'aborder beaucoup de rives : l'Uruguay, Cuba, la Colombie, le Paraguay, le Chili, l'Argentine, et en cette année 1996, vous avez traduit, non seulement Roa Bastos, mais Biamonti et John Reed, et je crois que vous préparez un autre Roa Bastos pour l'année prochaine.

Vous vous êtes consacré à l'édition, malgré mille difficultés, vous avez édité et préfacé des auteurs aussi différents que Paul Nizan, Che Guevara, Malcolm X, ou Rosa Luxembourg. Vous avez publié les premiers livres de Jean-Pierre Vernant, de Louis Althusser, et vous avez lutté sans concession contre le colonialisme. Vous avez bravé de nombreuses condamnations et interdictions. Je vois dans cette vie active, totalement inséparable de votre création et du choix de vos traductions, une exigence qui peut se résumer au mot de "résister". Dans votre article sur

Kadaré, dans *Le Monde* il y a quelques jours, vous rapportez ces propos de l'écrivain :

“La machine totalitaire (citiez-vous) a fait perdre la boussole aux gens.” Et encore : “J’aime le tragique, je ne voudrais pas donner à mon œuvre un épilogue léger.”

C'est bien ce sentiment que l'on retrouve chez les écrivains graves que vous avez choisi de traduire : Goytisoló, Lezama Lima, Alvaro Mutis, et Roa Bastos. Car vous avez traduit vingt-huit livres, si je ne me trompe, vous en avez écrit vous-même une demi-douzaine, et vous donnez un livre l'année prochaine, qui s'appelle *Balkans Transit*. Vous continuez votre combat à travers la traduction, car il me semble que le traducteur, c'est justement là son travail obstiné : abolir les frontières.

MICHEL VAUZELLE

Monsieur Maspero, il est difficile de parler après ce qui vient d'être dit si bien. Je n'ai même pas un petit ruban autour du document que je vais vous remettre pour ce prix de la traduction littéraire en Arles, Amédée-Pichot.

Je songeais, en effet, en écoutant ce qui a été dit sur votre père, votre mère, votre frère, et en songeant à ce que vous-même vous avez fait tout au long de votre existence, jusqu'à ce jour, pour une certaine idée de la liberté, que ce soit en Amérique latine, en Bolivie, en Espagne, en France, contre le colonialisme, par votre engagement politique, par toutes les façons dont avec tant de talent et de passion, par l'édition, l'écriture, par votre militantisme, tout ce que vous avez fait et qui peut-être démontre que, en effet, si ce beau mot de résistant vous convient si bien, c'est parce que vous permettez de comprendre que la libération, ce n'est pas ce qui est au bout de la résistance quand la résistance est victorieuse, la libération, probablement, se situe dans la résistance elle-même.

*Michel Vauzelle remet son prix à François Maspero.
Applaudissements.*

FRANÇOIS MASPERO

Je vous remercie. C'est déjà une grande satisfaction d'arriver à traduire un texte correctement, alors si en plus on reçoit un prix... !

Puisque vous avez évoqué le mot “résistance”, je voudrais rappeler qu'il est né pas très loin d'ici, à Aigues-Mortes, dans la tour de Constance, où Marie Durand, enfermée durant trente ans au temps de la guerre des camisards, l'a gravé sur le mur en témoignage de sa foi protestante.

Pour ce qui est de la traduction, l'année dernière, un hebdomadaire a publié un article où étaient interviewés quelques traducteurs dont je faisais partie. J'attendais sa parution avec intérêt et j'y ai découvert que le journaliste avait fait siens tous les lieux communs possibles, dont le premier est que le traducteur est un solitaire et qu'il est malheureux de l'être. Pourtant je ne me sens jamais seul. J'ai toujours été aidé, et je voudrais citer quelques personnes.

D'abord, les auteurs. J'ai la chance, alors que je ne choisis pas la plupart des livres que je traduis, d'avoir affaire à des auteurs comme Augusto Roa Bastos, justement, ou Francesco Biamonti, ou Alvaro Mutis, avec qui j'ai toujours des relations de confiance, une communication constante, et en fin de compte une amitié, qui font que je ne suis jamais seul.

Ensuite je voudrais évoquer deux personnes qui ont encouragé il y a une dizaine d'années l'amateur que j'étais et qui avait le sentiment d'entrer dans ce métier par effraction. Françoise Campo-Timal qui m'a confié l'une de mes premières traductions et qui, un jour de 1990, lorsque je lui ai dit ne pas savoir si j'avais le droit de prétendre à un séjour au Collège international à Arles, m'a répondu : "Mais si, François, vous êtes un traducteur." Et Laure Bataillon qui m'a permis généreusement de traduire le livre d'un auteur qu'elle avait toujours traduit, *Une ardente patience* de Skármeta, qui devait devenir le film *Il Postino*.

Il est quelqu'un, encore, à qui je veux dire ma reconnaissance : dans une autre époque de ma vie, quand je faisais ce métier d'éditeur qui est un métier magnifique et une profession odieuse, j'ai vu entrer dans mes éditions une jeune, très jeune femme, qui m'apportait un livre de Mario Benedetti qu'elle voulait traduire, *Avec ou sans nostalgie*, et j'ai eu le bonheur de publier sa belle traduction. Aujourd'hui les choses se sont inversées : Annie Morvan, si elle traduit toujours, est éditeur, au sens du métier bien sûr, aux éditions du Seuil, et c'est elle qui m'a confié notamment Roa Bastos.

A Arles, en 1990, il y avait un traducteur allemand qui faisait dans le stakhanovisme ; le soir il disait : "aujourd'hui, j'ai traduit vingt pages", "aujourd'hui, j'ai traduit vingt-cinq pages". Et puis une jeune femme est arrivée et a dit : "Moi, aujourd'hui, j'ai réussi à traduire un vers de Valéry." Je vous rassure tout de suite, la traduction de Valéry a fini par paraître, cette année : c'est la première traduction de Valéry en bulgare. Et à elle aussi, Ivana Ouzounova, présente ici ce soir, je veux dire ma reconnaissance : c'est elle, plus que tout autre, qui m'a appris à peser le poids des mots, des phrases, le respect et le doute, la connaissance intime d'une œuvre, enfin tout ce qui a été dit

tout à l'heure. Et à côté de cela, je ne me sens toujours qu'un amateur. Même si j'ai la chance d'avoir reçu ce prix.

Applaudissements.

JEAN GUILOINEAU

Je profite de l'occasion pour m'acquitter d'une dette à l'égard de François Maspero qui ne me connaît pas. Les gens de ma génération, étudiants au Quartier latin dans les années soixante, ont beaucoup appris à la fois par le travail d'éditeur de François Maspero et par son travail de libraire. La librairie du Quartier latin a été beaucoup plus qu'un lieu de rendez-vous, c'était un lieu de découverte. Je voulais vous en remercier.

Remise des prix ATLAS junior.

JEAN GUILOINEAU

Nous passons maintenant à la dernière série de prix qui est ATLAS junior, et j'appelle pour cela Gabrielle Merchez, membre du conseil d'administration d'ATLAS, qui organise le concours ATLAS junior, ainsi que M. le maire d'Arles, Michel Vauzelle.

Remise des prix par Michel Vauzelle, maire d'Arles.

MICHEL VAUZELLE

Je voudrais simplement dire que j'apprécie beaucoup le privilège d'être le maire d'Arles, qui permet ainsi d'avoir tant de charmantes traductrices, puisqu'il n'y a pas de quota masculin apparemment. J'ai donc eu le privilège d'embrasser beaucoup de charmantes jeunes filles venues de toute cette région d'Arles, qui me paraît, en effet, productrice de grands talents. Mon propos sera donc bref. Hier, j'ai eu quelques paroles préoccupées, peut-être exagérément, je parlais d'inquiétude, je parlais aussi d'espoir. Ce soir, avec beaucoup d'émotion, nous avons assisté à un spectacle tout à fait remarquable, et nous en avons l'habitude, c'était organisé par Teresa Thiériot.

Applaudissements.

MICHEL VAUZELLE

L'inquiétude est chassée et l'espoir renaît, dès lors que l'on voit tant de jeunes talents autour de nous, ils sont jeunes, gracieux,

porteurs de talent, d'imagination, de compétence, et en effet, grâce à eux, on peut espérer que demain les langues ne seront pas étrangères, mais qu'elles seront, grâce à des personnalités comme celles qui m'entourent, des langues amies, des langues qui nous apporteront beaucoup de richesse, qui nous permettront d'ouvrir notre cœur et notre esprit, et qui permettront à notre beau pays, que ce soit le pays d'Arles ou la France, de rester fidèle à leur vocation.

Merci à vous tous, et restez longtemps avec nous.

TROISIÈME JOURNÉE

EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE

*table ronde de l'ATLF animée par Albert Bensoussan
avec Serge Chauvin, Anne Colin du Terrail,
Bertrand Fillaudeau, Rémy Lambrechts, Kim Lefèvre*

ALBERT BENSOUSSAN

“En français dans le texte”. Je pense que ce titre-là ne vous a pas déconcertés ; nous allons parler de traduction, bien évidemment. Cette table ronde rassemble quatre traducteurs – et même cinq, si l’on compte M. Chauvin, qui est correcteur d’édition et traducteur – et M. Fillaudeau, qui est éditeur.

Je présenterai dans quelques instants mes collègues. Je vais d’abord introduire le sujet et vous indiquer tout de suite que cette table ronde est bien un débat avec le public. Nous allons donc exposer chacun, assez brièvement, notre affaire, et ensuite la salle aura la parole.

“En français dans le texte”, c’est toujours le problème de la traduction. Comment faut-il traduire, en quelle langue française ? Ce problème s’est toujours posé, et c’est toujours un problème épineux. A toute époque, on s’est interrogé sur ces deux pôles de la traduction, ces deux façons, ces deux modalités : le littéral, le littéraire. Déjà, Cicéron opposait l’interprète, *interpres*, qu’il ne voulait pas être, à l’orateur, *orator*, c’est-à-dire le créateur, qu’il voulait être, l’homme éloquent, auteur second certes, mais auteur tout de même. Et c’est toujours ce problème qui est posé aujourd’hui : le traducteur est-il simplement un scribe, qui copie, qui imite, qui fait du mot à mot, ou est-il d’une certaine façon un écrivain ?

Georges Mounin a tout dit, comme vous le savez, des querelles sur la traduction à travers les âges, et des “belles infidèles” ; il nous a parlé de cet écart entre la plate transcription mot à mot et l’heureuse transposition du texte. Et ce problème se pose toujours dans les mêmes termes depuis l’époque où saint Augustin en disputait avec saint Jérôme, notre patron.

Le dernier avatar de la polémique – car c’est une polémique qui n’est jamais close – nous le trouvons probablement dans le livre de Milan Kundera, *Les Testaments trabis*, où un chapitre

tout entier est consacré à la traduction de Kafka. Une fois de plus, nous voyons quelqu'un qui prend trois traductions d'un passage du *Château* de Kafka et trois traducteurs célèbres : Vialatte le premier, David dans la Pléiade, et enfin Lortholary. Kundera dit que tout cela, ce sont des traductions erronées, et qu'il va nous donner la vraie traduction, c'est-à-dire le mot à mot. Pour l'écrivain tchèque, le traducteur français souffre toujours de ce qu'il appelle le vice du "beau style" (vouloir faire beau) et du virus de la synonymisation. Citons un tout petit passage pour comprendre : "J'écris auteur, dit-il le traducteur traduit écrivain ; j'écris écrivain, il traduit romancier ; j'écris romancier, il traduit auteur ; quand je dis vers, il traduit poésie ; quand je dis poésie, il traduit poèmes." Vous voyez, cette cinglante ironie de Kundera appliquée aux traducteurs. Mais il sait quand même voir que la traduction signifie le choc de deux créativités, de deux puissances créatives, de deux styles, et il voit bien que le traducteur tente de faire valoir sa propre personnalité créative, sauf qu'il nous dit que c'est au détriment de l'auteur. Cela reste à prouver, et l'on estime toujours, malgré les contresens, la version d'Edgar Poe faite par Baudelaire, modèle de "belle infidèle", bien entendu.

Quelle est donc la liberté dont dispose le traducteur ? La question est posée. Quels sont ses garde-fous ? Quels sont ses rapports avec la norme, celle d'une langue, la langue française qu'on a souvent présentée, caricaturalement – en oubliant Rabelais, Céline, Queneau, Perec et bien d'autres –, comme corsetée et régie seulement par une extrême rationalité ? Le traducteur peut-il inventer une langue française, peut-il inventer des mots nouveaux, les introduire, ressusciter des vocables oubliés ? Françoise Wuilmart, hier, dans son atelier sur Jean Améry, nous a expliqué qu'elle était allée prendre des mots dans les glossaires du Moyen Age. Donc, le traducteur a-t-il le droit de ressusciter des mots anciens ou bien doit-il toujours puiser son vocabulaire dans les grands cimetières sous la lune que sont les dictionnaires *Littré* et *Robert* ? Notre table ronde a l'ambition d'en débattre une fois de plus, de peser tous ces termes, d'examiner ces diverses alternatives, d'évaluer les modalités de ce que Valéry Larbaud appelait la "pesée" de mots, afin d'essayer d'atteindre peut-être au concept de traduction "juste", ou tout au moins d'essayer de dégager une certaine éthique de la traduction.

En prenant pour base les fictions modernes, nous avons pensé confronter les points de vue divers, et pas nécessairement conflictuels – j'insiste là-dessus – de l'éditeur, du correcteur d'édition, et des traducteurs qui représentent des langues et cultures proches – c'est le cas de Rémy Lambrechts, traducteur

d'anglais, et éventuellement d'allemand – ou des langues et cultures lointaines, comme le finnois, avec Anne Colin du Terrail, et le vietnamien, avec Kim Lefèvre. Les problèmes, on le verra, ne se poseront pas du tout de la même façon dans l'héritage du latin et dans celui des parlers d'Asie ou des langues ouraliennes, dans des langues monosyllabiques ou agglutinées, et des langues polysyllabiques, dans des cultures ignorant le système verbal des modes et des temps. On verra, en finnois, que le futur est aux oubliettes, et que, dans le vietnamien, il n'y a aucun système de temps et de mode. On parlera des usages, du folklore, de la musique vocale, du rythme, d'un parler radicalement différent, et comment il faut le rendre dans notre langue française.

Le correcteur d'édition, quant à lui, saura nous dire quelle est sa part de liberté, la sienne – il existe en tant qu'élément de la fabrication du livre –, sa tâche de relecture d'un texte traduit, ce qu'il admet ou pas de la créativité du traducteur, ce qu'il s'autorise ou ce qu'il s'interdit. Quant à l'éditeur, éclairant une bonne fois les rapports, non pas de maître à esclave (tout de même pas !), mais de commanditaire à ouvrier, artisan ou artiste, comme on voudra l'appeler, qu'il entretient avec ses traducteurs, il nous dira ce qu'il réclame du texte français, ce qu'il en attend, ce qu'il accepte, ce qu'il refuse, quels sont aussi les droits, et je n'ose pas dire les devoirs, du lecteur ; enfin, ce qu'il faut faire pour le lecteur, pour l'attirer et pour le satisfaire. La traduction apparaissant dans cette espèce de combat comme ce qu'illustrerait peut-être l'expression espagnole *tira y afloja*, exprimant l'idée de tirer sur la corde et de donner du mou. Autrement dit, la traduction pourrait apparaître comme un compromis entre deux exigences, ou peut-être deux incertitudes.

Voilà ma courte introduction. Je voudrais maintenant laisser la parole à mes collègues, que je vais présenter rapidement :

Anne Colin du Terrail, depuis quelque temps, nous ravit par ses traductions d'Arto Paasilinna, qui est un immense romancier sans pareil, un homme des bois de la Laponie, et dont je voudrais signaler les traductions célèbres : *Le Meunier burlant*, *Le Lièvre de Vatanen*, *Le Fils du dieu de l'orage*, *La Forêt des renards pendus*. Elle a traduit également des œuvres de Leena Lander : *La Maison des papillons noirs*, *Vienne la tempête*, etc.

Kim Lefèvre nous parlera de la traduction du vietnamien. Je rappelle qu'elle est née au Viêt-nam ; elle est diplômée de littérature française, elle a une licence de lettres. Écrivain également, elle a publié un certain nombre de livres, dont un qui m'intrigue un peu, *Marina la Malinche*, qui est l'histoire de la maîtresse de Cortés, au Mexique, donc une rencontre heureuse entre la littérature vietnamienne, ou l'inspiration vietna-

mienne, et celle de l'histoire de l'Amérique latine. Les traducteurs du vietnamien en français ne sont pas nombreux sur le marché. Elle a publié un certain nombre de traductions, dont la dernière, *Quand on est jeune*, de Phan Thi Vang Anh, est un livre très beau, très pudique ; quand on le lit en français, c'est très fluide. Je ne sais pas comment elle a fait pour traduire cela de façon si extraordinaire. Elle a publié également *Les démons vivent parmi nous*, de Nguyễn Huy Thiệp (c'est du théâtre), *Histoire d'amour racontée avant l'aube*, publié précisément aux Editions de l'Aube, etc.

Ensuite, Rémy Lambrechts va intervenir comme traducteur d'anglais ; il est l'auteur d'une traduction estimable de John Updike, *La Parfaite Epouse*, un livre d'une extrême difficulté par ses différents niveaux de langage. Il nous expliquera comment il a pu traduire tout cela. Il a également traduit de l'allemand, d'Odön von Horváth, *Un fils de notre temps*, et bien d'autres titres.

Puis prendront la parole le correcteur d'édition Serge Chauvin, qui est également traducteur. Agrégé d'anglais et enseignant, il prépare une thèse de doctorat à Nanterre. Il a publié plusieurs traductions, mais sa présence ici est très précisément celle de correcteur aux éditions Gallimard. Pour la petite histoire, il a relu la traduction de John Updike de Rémy Lambrechts, mais je crois que cela s'est très bien passé.

Enfin, l'éditeur, notre ami Bertrand Fillaudeau qui, depuis une quinzaine d'années à peu près, je crois, a pris la succession de José Corti, cet homme âgé que nous allions voir dans sa librairie du Luxembourg et qui avait des livres précieux, des livres rares. Eh bien, cette librairie continue. Je dirais simplement de Bertrand Fillaudeau que c'est un éditeur courageux, audacieux, parce qu'il n'hésite pas, à une époque où les éditeurs sont souvent frileux, à parier sur l'avenir, et je crois qu'il faut lui rendre grâce pour cela.

Maintenant, je laisse la parole à Anne Colin du Terrail.

ANNE COLIN DU TERRAIL

Albert Bensoussan disait tout à l'heure qu'il y a des cultures et des langues qui sont plus ou moins proches ou lointaines du français. Par rapport à la France, la Finlande est à la fois proche et lointaine. Relativement lointaine géographiquement, d'abord, puisqu'elle se situe aux confins de l'Europe, sur la très ancienne ligne de fracture entre l'Orient et l'Occident. Lointaine subjectivement, ensuite car, bien que la Finlande fasse maintenant partie de l'Union européenne depuis deux ans, elle reste très largement méconnue en France. Pour ne citer qu'un exemple, depuis que le roman de langue finnoise existe, c'est-

à-dire depuis 1870, la moyenne des traductions est d'un peu moins une par an, c'est assez peu. Cela s'arrange, ces dernières années, mais c'est lent.

Les Finlandais, par contre, connaissent très bien la littérature française, et plus généralement la littérature européenne ; culturellement, la Finlande est fermement ancrée dans l'Europe, depuis toujours ; dans les milieux artistiques et littéraires, les échanges ont été nombreux, surtout avec l'Allemagne, mais aussi beaucoup avec la France et l'Italie. La Finlande n'est donc pas culturellement très étrangère, très lointaine de la France, la tradition gréco-latine y est très présente. Depuis le Moyen Age, les lettrés finlandais ont fait leurs études à la Sorbonne, par exemple, il y a même eu un recteur finlandais au Moyen Age ; l'enseignement universitaire s'est fait en Finlande en latin jusque très récemment, et la Finlande est encore aujourd'hui un des seuls pays au monde, à part peut-être le Vatican, qui diffuse tous les jours des nouvelles en latin à la radio.

Il ne faut pas oublier non plus que la Finlande est un pays bilingue où l'apprentissage des deux langues nationales, le finnois et le suédois, est obligatoire à l'école. Cette connaissance du suédois facilite, bien sûr, l'acquisition de l'allemand et de l'anglais, et contribue à la proximité culturelle avec ce que les Finlandais appellent l'Europe centrale, c'est-à-dire la France, l'Angleterre et l'Allemagne. La Finlande est aussi soumise à l'influence des Etats-Unis, ce qu'on voit bien, par exemple, dans l'argot : l'argot, qui était au XIX^e siècle essentiellement tiré du russe, et aussi abondamment du yiddish, puis du suédois, vient maintenant presque exclusivement de l'anglais, à commencer par le mot "argot" lui-même, qui se dit *slangi*.

La différence culturelle n'est donc pas un gros problème pour le traducteur, sauf parfois dans certains domaines ; là, je pense à la religion puisque les Finlandais sont luthériens. Ce n'est pas tant la religion au sens strict qui pose problème, mais le contexte qu'elle crée, souvent mal compris des Français. Je citerai l'exemple des jurons qui sont principalement des blasphèmes, même s'ils sont aujourd'hui détrônés par les jurons à connotation sexuelle. Je crois qu'un Français a beaucoup de mal à concevoir l'effet que peut faire, dans un salon finlandais, quelqu'un qui dit *perkele*, ce qui veut dire "diable". Evidemment, quand on traduit par "diable", personne ne comprend. Une autre difficulté avec les jurons, c'est qu'ils sont très souvent utilisés tout simplement pour ponctuer la conversation, un peu comme le "con" des Toulousains, mais dans un registre plus varié, car, comme l'a récemment dit un journaliste finlandais, "les jurons français, en comparaison des jurons finlandais, sont absolument pathétiques".

Si la culture finlandaise, à quelques exceptions près, n'est pas très éloignée de la nôtre, la langue finnoise par contre est très différente du français. Il s'agit de l'une des rares langues non indo-européennes d'Europe, qui appartient donc au groupe finno-ougrien.

Syntaxiquement, le finnois diffère essentiellement du français par son caractère agglutinant mais, curieusement, pour le reste, la construction des phrases est assez proche du français. L'ordre des mots est semblable, la longueur des phrases est équivalente et le discours se structure généralement de la même manière.

Parmi les différences, on peut quand même noter que rien ne permet de distinguer le défini de l'indéfini, ce qui pose, bien sûr, des problèmes en français. Il n'y a pas de temps futur non plus, et il y a des problèmes également avec les groupes adjectivaux et l'absence de genres. Les adjectifs composés finnois sont un sujet qui passionne les linguistes, mais qui est un peu complexe pour être analysé ici. Leur problème est celui de la syntaxe en général. Et là, je prendrai déjà position sur une question : faut-il tenir compte, en traduisant, de la structure grammaticale de la langue source ? En ce qui me concerne, la réponse est très claire : c'est non. La syntaxe est un outil qui doit être au service de l'expression, et non l'inverse. A partir du moment où un traducteur écrit en français, je pense qu'il est absolument impératif qu'il fasse le meilleur usage possible de la syntaxe française, sans se laisser "contaminer" par les particularités de la langue qu'il traduit.

Autre problème : l'absence de genres du finnois, qui fait que l'on se trouve souvent dans une situation où il est impossible de savoir si un personnage est un homme ou une femme. Ce flou n'est pas forcément un problème en soi, mais cela le devient quand on passe au français, puisque le français admet très mal cette ambiguïté, au sens grammatical. Cette neutralité syntaxique ne signifie pas que le finnois n'ait pas les moyens d'exprimer la différence des genres, mais simplement que l'auteur a le loisir de ne pas l'exprimer s'il le souhaite. On peut préciser aussi que les prénoms finnois par contre sont très nettement tranchés – au moins aux yeux des Finnois parce que, vu d'ici, ce n'est pas toujours évident –, nettement différenciés selon le sexe ; de ce point de vue-là, il n'y a pas d'ambiguïté. Mais, au-delà de la grammaire, le problème des genres touche aussi, à mon avis, à toute la vision symbolique du monde. Pour citer quelques exemples, la mort est un personnage masculin, comme en Allemagne d'ailleurs, et cela pose aussi des problèmes. Un autre exemple que je voudrais citer, c'est le mot finnois *ihminen* ; c'est un mot très courant qui désigne aussi

bien “l’être humain” que “les gens”, et qui remplace souvent le pronom indéterminé “on”. Ce mot, dans certaines régions, est aussi employé comme synonyme de “femme”. On voit la difficulté qu’il y a à le traduire en français par “l’homme”. (*Rires.*)

A part cela, la syntaxe du finnois a quand même tout pour faciliter le travail du traducteur ; contrairement à l’anglais, par exemple, en finnois, les fonctions grammaticales sont très précisément déterminées, grâce à une déclinaison qui comporte treize cas, et il est très rare d’avoir à interpréter une phrase dans un sens ou un autre, sauf, bien sûr, si l’auteur fait des jeux de mots, ou joue sciemment sur des homonymies.

Les difficultés commencent avec le vocabulaire. Le problème le plus élémentaire est l’absence de dictionnaire finnois-français digne de ce nom. Mais heureusement, les Finlandais eux-mêmes sont d’ardents défenseurs de leur langue et il existe d’excellents dictionnaires de finnois seul. Il existe également en Finlande un numéro vert qui permet d’obtenir par téléphone la définition de n’importe quel mot de patois ou d’argot répertorié dans les archives, qui sont certainement les plus complètes du monde de ce point de vue-là. Il faut dire que la langue finnoise écrite a été créée de toutes pièces au XIX^e siècle : avant, il y avait une tradition orale, mais pas d’écrit, et beaucoup de savants finlandais se sont mis à cette époque à relever les chants populaires, à relever la langue ; il existe donc des archives absolument fabuleuses où tout est vraiment répertorié. On prend son téléphone et on a la réponse. Les Finlandais se défendent aussi très efficacement contre le “*finglish*”, si j’ose dire, en créant des néologismes pour absolument toutes les nouveautés, qu’elles soient techniques ou autres ; avec l’Europe aujourd’hui, ils sont, dans ce domaine, très actifs.

Le traducteur est donc très bien armé pour comprendre le finnois. Encore faut-il restituer cette compréhension en français. La première difficulté, du strict point de vue du vocabulaire, provient de termes qui décrivent des objets ou des phénomènes inconnus en France, c’est essentiellement dans le champ des traditions rurales, du folklore ou de la nature, ce qui est loin d’être anecdotique car la nature a toujours une présence très forte dans la littérature finlandaise. Alors, là, j’avoue ne pas avoir vraiment de solution, ou j’en ai plusieurs.

La première consiste à conserver le mot étranger. L’exemple du sauna montre qu’avec de la patience le mot peut finir par entrer dans le vocabulaire français. On peut aussi parfois se résigner à un certain appauvrissement de la langue et par exemple, prendre le mot “tourbière” pour traduire un mot courant qui désigne très précisément “une tourbière à fond limoneux dont la couverture végétale est formée de carex, de

prêles, de ményanthes et d'autres plantes herbacées". Inutile de dire que cela passe très mal dans une traduction.

Une autre solution consiste à trouver des équivalents dans des parlars de régions où le climat, par exemple, est assez semblable, comme le Québec où on trouve de grandes ressources du point de vue de la flore, de la faune et aussi de l'industrie du bois. Ou, dans certains cas, on peut aussi aller piocher dans le patois de l'Alsace, du Morvan ou de la Franche-Comté où les conditions sont un peu les mêmes. Mais, là aussi, il faut se méfier d'une trop grande étrangeté de certains termes, qui sont français, mais qui ne sont pas compris immédiatement par le lecteur français standard, dirais-je.

Il y a aussi le problème de certains mots qui, en fait, existent en français mais qui ont une origine étrangère. Je pense, par exemple, aux habitations des Lapons, ou plutôt des Sames, pour employer le terme politiquement correct. Les Sames, donc, vivent dans des tipis, mais j'ai beaucoup de mal à écrire le mot "tipi" dans une traduction du finnois. Je n'ai pas de solution non plus.

Il y a une autre chose dont je voulais parler, mais on en a parlé hier déjà, c'est la traduction des noms propres. Les noms propres, les noms de personnes et les noms de lieux, en finnois, sont toujours très expressifs, très imagés, et c'est assez difficile, parce qu'on ne peut pas tous les traduire non plus. Quand on a un prénom comme Désiré, si on met Désiré, on est ridicule en français. Il faut savoir doser, peut-être en traduire certains, et pas d'autres.

La dernière difficulté, en dehors du vocabulaire, est d'essayer de restituer la très grande richesse auditive d'une langue qui est très concrète et qui contient une foule de mots dérivés d'onomatopées, et dont les procédés poétiques reposent essentiellement sur le rythme, les allitérations et la paronomase. Là, le traducteur est sans cesse confronté à la pauvreté du français dans ce domaine. Encore un petit exemple. C'est un proverbe, admirable de concision, qui dit : *Robkea rokan syö*. Littéralement, cela veut dire : "Le courageux mange la soupe aux pois." Ce qui ne veut pas dire qu'il faut du courage pour avaler ce plat, mais que la fortune sourit aux audacieux. On voit très bien que, là, le rapprochement entre *robkea* (courageux) et *rokka* (la soupe aux pois) est uniquement dû à des considérations phonétiques. Je vous proposerai en traduction un proverbe français : "Le chien peureux n'a jamais son saoul de lard." Je trouve cela assez joli.

Un dernier problème important, dans la traduction du finnois en français, c'est la réelle difficulté qu'il y a en français à "écrire comme on cause". Le finnois ne connaît pas ce pro-

blème et les auteurs ne se privent absolument pas de retranscrire très fidèlement l'argot et les accents régionaux, ce qui passe très mal en français. Par exemple, pour le pronom "je", qui se dit *mină*, il suffit de l'écrire *mă*, ou *mie*, et on sait tout de suite de quelle région est le locuteur. Evidemment, cela pose un double problème en français parce que, non seulement, notre langue se prête très mal à des graphies fantaisistes, mais bien sûr, les différences régionales ne sont pas transposables. Je crois que la seule solution consiste à essayer de faire passer dans le discours, sous forme d'un vocabulaire différent peut-être, ces différences, mais c'est très difficile. On touche là, je pense, aux limites inhérentes à la traduction. Mais le rôle du traducteur n'est pas, à mon avis, d'essayer de faire dire à toute force au français ce qu'il ne peut pas dire, mais plutôt d'utiliser toutes ses ressources pour faire passer le plus fidèlement, mais surtout le plus clairement possible, le message de l'auteur.

Applaudissements.

ALBERT BENSOUSSAN

Merci, Anne Colin du Terrail. Tout à l'heure, au moment du débat, nous reviendrons sur ces problèmes. Je donne immédiatement la parole à Kim Lefèvre.

KIM LEFÈVRE

Le vietnamien est une langue très éloignée de la langue française, c'est une langue où la sonorité et le rythme jouent un rôle primordial. Comme c'est une langue peu connue, je me permettrai de vous la présenter succinctement.

L'écriture vietnamienne utilisait, à l'origine, l'idéogramme chinois sous une forme dérivée, tout comme d'ailleurs le japonais et le coréen. La littérature vietnamienne à ses débuts était donc fortement influencée par la Chine, tant par sa construction syntaxique que par une abondance du vocabulaire chinois, ou des traits culturels comme la philosophie confucéenne. Par la suite, certains lettrés vietnamiens plus influencés par le bouddhisme cherchèrent à échapper à ce carcan en essayant d'utiliser dans leurs œuvres une écriture plus simple, plus proche de la langue parlée vietnamienne, et cela a donné une littérature extrêmement florissante, surtout au XVIII^e siècle, dont certaines œuvres sont des œuvres de référence aujourd'hui, un peu comme *L'Illiade* ou *L'Odyssée* en Occident.

Et puis, il y a eu une rupture vers le milieu du XVII^e siècle, lorsque des jésuites portugais, établis au Japon, sont venus évangéliser le Viêt-nam. Pour plus de commodité et afin de mieux

propager la foi, ils entreprirent de retranscrire phonétiquement la langue parlée en utilisant l'alphabet latin. Mais comme la langue est extrêmement musicale, ils ont dû y adjoindre un certain nombre d'accents, et c'est cette écriture qui perdure jusqu'à maintenant. La littérature qui en est issue, tout en conservant d'ailleurs son influence chinoise première, et ses caractéristiques propres, a subi d'abord, du fait de la colonisation française et des idées nouvelles qu'elle apportait, l'influence française et, par la suite, l'influence de la pensée marxiste.

Traduire du vietnamien en langue française comporte un certain nombre de difficultés, dues à la structure même de la langue, dont j'essaierai d'exposer ici quelques points essentiels.

C'est une langue monosyllabique, dotée d'un système d'accents qui, placés au-dessus ou au-dessous de la voyelle, confèrent au mot et son sens et sa sonorité. Si je prends, par exemple, un mot simple, comme *ba*. Il peut se prononcer, selon son accent, de six manières différentes, comme si on les chantait sur six notes de musique :

ton neutre : *ba*, cela signifie soit le chiffre "3", soit "le père" ;

ton grave : *bà*, cela signifie soit "grand-mère", soit "madame" ;

ton aigu : *bá*, cela signifie soit "la tante", soit "embrasser, prendre par les épaules" ;

ton interrogatif : *bâ*, cela signifie soit "un appât", soit "une nourriture empoisonnée" ;

un ton glissant : *bã*, cela signifie soit "déchet", soit "harassé" ;

un ton tombant : *bạ*, cela signifie soit "raffermir", soit le terme "n'importe quoi".

Donc, comme vous pouvez le remarquer, un mot peut recouvrir des significations entièrement différentes les unes des autres, et c'est au traducteur de juger, selon le contexte et la place qu'occupe un mot comme *bã* dans la phrase, s'il doit le traduire par "déchet" ou "harassé". Par ailleurs, comme c'est une langue extrêmement musicale, il est très fréquent qu'on ait recours à la répétition, à des allitérations, soit pour atténuer, soit au contraire augmenter la puissance évocatrice d'un mot. Par exemple, on emploie *sột sọt* pour qualifier un bruit qui ressemble à un papier qu'on froisse, ou encore *âm âm*, pour exprimer celui que font les vagues quand elles se brisent contre le rocher. Quand, par exemple, le traducteur traduit *âm âm* par "le grondement des vagues", il a le son, il n'a plus le fracas, et quand il traduit par "grondement fracassant des vagues", il a à peu près les deux, mais il utilise deux mots contenant trois syllabes chacun, pour *âm âm*.

Il arrive souvent aussi qu'une phrase ne comporte pas de pronom personnel. Dans une phrase (je vais vous le dire en vietnamien juste pour la musique) comme : *Thân em nhủ tâm*

họa otào qui, littéralement, signifie : “Le corps de sœur cadette est comme une pièce de soie rose”, sachant que “sœur cadette” veut dire “la jeune fille”, le traducteur se trouve devant trois cas possibles :

– ou alors, c’est la jeune fille qui parle, et à ce moment-là, la phrase se traduit par : “*Mon corps* est comme une pièce de soie rose” ;

– ou bien alors, c’est une réflexion d’ordre général, et le traducteur va le traduire par : “*Le corps d’une jeune fille* est comme une pièce de soie rose” ;

– ou bien c’est un jeune homme qui parle et qui s’adresse à une jeune fille et à ce moment-là, le traducteur doit traduire la même phrase par : “*Ton corps* est comme une pièce de soie rose.”

C’est à lui de trouver l’interprétation mais, dans le dernier cas, “Ton corps est comme une pièce de soie rose”, le traducteur peut très bien la traduire par : “*Ton corps* était comme une pièce de soie rose”, pour peu que le contexte lui indique que le garçon qui s’adresse à la jeune fille évoque sa beauté passée.

Rires.

C’est ici que réside la plus grande difficulté pour un traducteur, car le verbe vietnamien est invariable : il n’y a ni conjugaison, ni temps, ni mode. Si quelquefois la présence d’un adverbe, comme “hier”, “aujourd’hui”, ou “demain”, ou quelques mots que la langue vietnamienne a pris du français indiquent le passé ou l’avenir, en général rien ne le précise. Seule une juste compréhension du contexte permet de savoir si une action est en train de se faire ou si elle a eu lieu. La plupart du temps, le traducteur doit décider lui-même du temps à utiliser. C’est une décision extrêmement délicate quand on sait la place majeure qu’occupe le verbe dans la phrase française et sa vocation à traduire l’expérience du temps et de la durée. Cela est dû sans doute à ce que le temps en français est un temps quantifié, tandis qu’en vietnamien le temps est un cycle. Quoi qu’il en soit, le choix du temps à employer par le traducteur en français n’est jamais innocent. Il engage sa propre perception de la temporalité de l’œuvre, une perception soumise à sa subjectivité et dont il n’est jamais sûr qu’elle est la bonne.

Enfin, il existe, comme pour d’autres langues, des concepts particuliers à la langue vietnamienne et dus à sa culture. Un membre de phrase comme, par exemple, “Un tailleur de pierre (*truyên kiêp*)”, qui pourrait à première vue se traduire par “Un tailleur de pierre de père en fils”, peut ne pas se traduire de cette manière, car le binôme *truyên kiêp* comporte deux éléments, dont le premier, *truyên*, signifie “transmettre”, “léguer”, et le second, *kiêp*, signifie “destin”, ou “karma”. Un tailleur de

Pierre *truyên kiêp* est autant un tailleur de pierre qui a hérité du métier de son père que celui dont le karma conduit à l'état de tailleur de pierre. Donc, si en traduisant cette phrase par "un tailleur de pierre de père en fils", on perd la notion de karma, en traduisant par exemple, par "Les avatars d'un tailleur de pierre", on perd l'idée de transmission du métier d'une génération à l'autre. Cela est dû d'ailleurs à l'influence bouddhique, chose très fréquente dans la langue vietnamienne. De même, lorsqu'on traduit une phrase qui donne littéralement, par exemple, "Ce n'est pas parce qu'on porte des chaussures qu'on a chaud aux pieds", il faut savoir que la notion de chaleur ne représente pas la même chose en français qu'en vietnamien : avoir chaud, ici, est une sensation agréable, confortable, tandis que, dans un pays tropical comme le Viêt-nam, c'est un déplaisir, voire une souffrance. Donc, pour rendre son sens à la phrase source, il faudrait la traduire par : "Ce n'est pas parce qu'on porte des chaussures qu'on souffre d'avoir trop chaud aux pieds."

En conclusion, on peut dire que, pour le traducteur du vietnamien en français, la traduction littérale, le mot à mot est impraticable. Quand on rend une phrase simple, comme "je vais au marché", en vietnamien, cela s'écrit *Tôi / đi / chợ*, littéralement : "Je / aller / marché." Le traducteur est donc obligé, dans un premier temps, de mettre le texte dans une forme lisible en français. Ensuite, compte tenu de l'aspect essentiellement contextuel de la langue, il lui faut entreprendre une explication de texte, ce que font sans doute les traducteurs d'autres langues, mais qu'il doit mener avec beaucoup de minutie et d'attention s'il ne veut pas défigurer l'œuvre qu'il traduit par des contresens.

En fait, dans la pratique, je laisse le texte que je finis par connaître intimement me pénétrer, pour lui redonner la parole en français. J'agis un peu comme un musicien qui joue de mémoire, mais avec un œil toujours sur la partition, pour être certain qu'il est toujours dans le tempo et dans la sonorité de l'œuvre. C'est une tâche d'ailleurs qui devient difficile aujourd'hui, car des auteurs contemporains, afin d'éviter les tracasseries de la censure, ont parfois recours à des allégories pour exprimer la réalité politique et sociale de leur pays, une réalité aisément reconnaissable par le lecteur vietnamien, mais pleine d'écueils pour le traducteur, car il lui faut décoder, tout en évitant, dans sa traduction, de tomber dans des interprétations abusives. Pour finir, il lui faut, comme tout autre traducteur, avoir recours à des équivalences, des correspondances, des transpositions, parfois à la réécriture, ce qui suppose qu'il doive connaître non seulement parfaitement les deux langues,

mais savoir également écrire, s'il veut restituer au lecteur français, non seulement, l'intelligibilité de l'œuvre bien sûr, mais aussi ses images, sa musicalité, sa saveur et son émotion. Enfin en cette période de mutation où tout change extrêmement vite au Viêt-nam, y compris la langue, il devient quasiment indispensable pour le traducteur de pouvoir se rendre sur place afin de saisir l'évolution des mœurs et des mentalités, car il s'agit pour lui, non pas de procéder à une sorte de calque d'une langue dans une autre, ce qui est une vaine poursuite, mais de transmettre l'imaginaire d'une culture dans celui d'une autre culture.

Vifs applaudissements.

ALBERT BENSOUSSAN

Merci à Kim Lefèvre, l'enthousiasme des applaudissements me laisse présager de nombreuses questions, une fois achevé ce tour de table. Je donne immédiatement la parole à Rémy Lambrechts.

RÉMY LAMBRECHTS

Pour ma part, je vais me permettre des considérations d'abord excessivement personnelles, puis excessivement générales.

Quand j'ai commencé à traduire, j'ai connu quelques déboires avec le français, car ma langue maternelle – au sens de l'*alma mater* – est la mathématique : c'est-à-dire une langue formelle, qui est pure syntaxe et zéro sémantique (ça ne veut rien dire, ou tout dire, ce qui revient au même) : tout énoncé qui respecte les règles de formation est valide, un point c'est tout.

Ainsi, je n'avais pas réellement conscience de l'existence de verbes défectifs. Un jour, je me suis longuement creusé la tête pour trouver le passé simple du verbe *extraire* – il extrayit, extraya, extrit... extrut ? En fait je mens, j'ai naïvement écrit : "Il extraya la fiche du tiroir...", et – une pierre dans le jardin de mon voisin – la chose est imprimée dans un livre sous ma signature, ayant échappé au correcteur qui s'était braqué sur ma transcription, scientifique mais inorthodoxe, des onomatopées, interjections et autres raclements de gorge – par exemple, tous les sons à bouche fermée qui ponctuent une conversation au téléphone : *bon... onbon... mmm...* etc. – à l'instar de l'auteur du texte original.

Aujourd'hui encore, bien qu'assagi, j'ai du mal à digérer qu'en face de "tôt, tard", il y ait "tardif", mais rien en regard de "tôt" et, *in petto*, je traduis *the early works of...* par les *œuvres têtives*

de... Après quoi, je suis obligé de trouver autre chose. Coïncidence amusante, au moment où je méditais ces propos, j'ai pour une fois amené mes enfants à l'école largement à l'heure, et mon fils de me dire : "Ah, c'est bien, on est en retôt !" Je n'ai pas eu trop de mal à comprendre.

A l'opposé de la langue infiniment malléable, on trouve la langue rituelle : une langue qui ne subsiste que par un ensemble limité de formules, langue lourdement chargée de sens, mais *de facto* asyntaxique, puisque dépourvue de toute articulation : une fois entamée une prière ou une invocation, il n'y a plus qu'à aller jusqu'au bout.

Les langues depuis lesquelles ou vers lesquelles nous traduisons se situent entre ces deux extrêmes – la langue formelle, et quelque peu infantile ; la langue formulaire, et passablement sénile. Elles participent un peu des deux – il y a des mécanismes et des forces qui poussent au mouvement de la langue et d'autres qui tendent à la figer. La question est alors : comment cela s'arbitre-t-il ? Qui décide, quand, comment, qu'un mot, une acception, une tournure, une construction est recevable ou non ? La réponse est éminemment variable d'une langue à l'autre, alors même que les univers mentaux et matériels peuvent être très proches, et c'est là qu'apparaissent les difficultés du traducteur d'anglais avec son français : le français recevable est une langue foncièrement académique, au contraire de l'anglais.

On en a de bons exemples en considérant les lexiques, tels qu'en témoignent les dictionnaires – *Robert* pour le français, *Webster* pour l'anglais. Les adverbes en -ment (-ly) pour commencer : ils existent tous virtuellement, puisqu'il y a une règle claire de formation à partir de l'adjectif. Ils n'existent réellement, c'est-à-dire qu'on ne peut les utiliser sans qu'un correcteur ne pointe le barbarisme, que s'ils sont d'usage courant (*virtuellement, réellement*) ou s'ils ont reçu l'onction d'un bon auteur : ainsi *huileusement*, par Paul-Jean Toulet, mais *immondément* sera refusé. Rien de tel en anglais, si le besoin s'en fait sentir.

Plus profondément, il faut voir comment sont élaborés les dictionnaires et validées les entrées : le corpus du *Robert* (*idem* pour le *TLF*) se compose des "grands auteurs" (Maupassant et Roger Martin du Gard en tête) auxquels on adjoint une série d'ouvrages spécialisés pour les termes juridiques, économiques, médicaux, scientifiques et techniques, et, marginalement, quelques coupures de presse pour les mots d'apparition fraîche correspondant à des objets nouveaux (*ordinateur, magnéto-copie*, etc.) ou des faits d'actualité (soudain débarquement des *imams, ayatollahs* et autres *mollahs* vers 1980), c'est-à-dire, pour l'essentiel, des *autorités*.

A l'inverse, le lexique et les citations du *Webster* sont principalement puisés dans la presse (quotidienne et magazine), c'est-à-dire dans les sources écrites les plus proches de la communauté des locuteurs. Dans le *Robert* (et le *TLF*) on trouve *ruement*, au sens de *ruée*, attesté par la même citation de Maupassant, alors que ce doit être un quasi-hapax. Au contraire, *Webster* se fonde sur le constat d'un emploi cohérent et durable par des sources distinctes (et qui peuvent fort bien être anonymes) pour valider un mot ou une acception.

Ce qui est amusant, c'est qu'en français même l'argot est académique : les ouvrages de référence (*Cellard-Rey-Colin-Miével*) ont leur corpus d'autorités argotières patentées (Alphonse Boudard en tête) qui, à une poignée d'exceptions près (Céline, Mac Orlan), est presque intégralement distinct du corpus d'un dictionnaire général (alors qu'on trouve de l'argot chez Proust ou Claude Simon). Le dictionnaire de *slang* de Chapman, par exemple, puise largement aux mêmes sources que le *Webster* : en l'ouvrant au hasard, j'ai trouvé sur une même page une citation tirée du *New York Times* et une du *Washington Post*, soit deux quotidiens parmi les plus sérieux du pays.

A se laisser contaminer – comme il est fondamentalement souhaitable de le faire – par le caractère beaucoup plus ludique du rapport à la langue de beaucoup d'auteurs anglo-saxons, plus prompts à forger les néologismes, à forcer la main à la syntaxe, à mêler des niveaux de langue très divers, on court constamment le risque d'apparaître barbare : dépenaillé, elliptique, boiteux, etc. Cela oblige à une gestion très serrée des effets, à arrimer les "fautes volontaires" à une langue très tenue qui les rende limpides. Toute la difficulté, et c'est aussi le germe de bien des litiges, est de savoir jusqu'où on peut aller sans lâcher son lecteur.

L'écueil, qui est loin d'être toujours évité, c'est la surcompensation, par exemple l'emploi massif de formules toutes faites, le *for intérieur*, les trente ans *de bons et loyaux services*, et tant d'autres, qui, appartenant à ce qu'il y a de plus sclérosé dans la langue, ont un fort pouvoir affectif, identitaire, et qui, utilisées en traduction, me semblent jouer le rôle du claquement sourd des portières chez les berlines routières allemandes : ça rassure le client. Parfois elles finissent par constituer un métatexte qui martèle au lecteur (ou est-ce à l'éditeur ?) que le traducteur sait écrire un bon français, jusqu'au point d'étouffer complètement le texte lui-même.

Vifs applaudissements.

ALBERT BENSOUSSAN

Merci Rémy Lambrechts. Après ce tour de table des traducteurs, nous allons aborder le point de vue du correcteur d'édition. Serge Chauvin a la parole.

SERGE CHAUVIN

Je voudrais faire quelques remarques préliminaires.

D'une part, le point de vue que je vais développer ici est un point de vue partiel, donc personnel – je ne prétends pas parler au nom d'une hypothétique communauté des relecteurs. D'autre part, je ne travaille, tant comme traducteur que comme relecteur, que sur des traductions à partir de la langue anglaise, avec les réalités spécifiques que cela implique. C'est donc une expérience essentiellement subjective. Empirique. Et circonscrite par cette particularité-là.

L'autre remarque préliminaire qui me paraît importante, c'est que, au terme de "correcteur" je préférerais celui de "relecteur", pour deux raisons : d'une part, pour distinguer cette tâche d'un travail essentiel qui s'opère en aval et qui est celui des correcteurs au sens strict, ceux qui vérifient l'exactitude typographique, orthographique, la cohérence de la ponctuation, etc., donc qui établissent le texte avant fabrication, et dont d'ailleurs la compétence en matière notamment de règles orthographiques, d'accords, de ponctuation, dépasse de beaucoup la mienne. C'est un travail qui me laisse profondément admiratif. La seconde distinction que je fais entre la tâche du relecteur et celle du correcteur au sens strict, c'est avant tout que le premier n'est qu'un regard extérieur, le premier lecteur de la traduction en quelque sorte. Et il ne s'agit pas, contrairement aux apparences, d'une sorte de censeur qui viendrait annoter la copie, tel un professeur, voire la noter implicitement : il est clair que la traduction continue d'appartenir au traducteur, auquel incombent les choix définitifs concernant les modifications suggérées. Il s'agit simplement d'un regard qui permet de restaurer vis-à-vis du texte traduit une distance que le traducteur, immergé dans son rapport au texte d'origine, ne peut plus toujours avoir. C'est quelque chose que les traducteurs font certainement en pratique, c'est-à-dire qu'ils présentent leur traduction en cours à des proches, à des collègues, etc., simplement cette pratique est systématisée par l'édition, ce qui ne me paraît pas relever de la censure et devrait au contraire permettre un dialogue.

Le problème, c'est que très souvent, dans la pratique, le relecteur fait son travail dans son coin, annote d'une façon parfois un peu abrupte et anonyme, puis ce second texte est transmis au traducteur, qui n'est pas obligé de partager l'avis

du relecteur, mais idéalement – et lorsqu'il a pu en être ainsi, j'en ai été très heureux, et le traducteur je crois tout autant – il devrait s'instaurer un réel dialogue, pour que les choix du traducteur et les suggestions du relecteur puissent être discutés de part et d'autre. J'insiste sur cette tâche de *lecture* qui, bien sûr, est un travail un peu hybride, et qui demande une sorte de grand écart perpétuel entre l'abandon au texte français d'arrivée (dont on est effectivement le premier lecteur et par lequel, dans l'idéal, on doit pouvoir se laisser entraîner sans se référer au texte anglais de départ, même si on le connaît) et la nécessité d'un va-et-vient un peu laborieux, systématique et myope, entre le texte de départ et le texte d'arrivée, ne serait-ce que pour vérifier qu'il ne subsiste pas d'éventuelles omissions ou confusions, ce qui peut se produire. L'idéal est évidemment de voir dans quelle mesure ce texte d'arrivée existe à part entière en français.

Et je crois que le critère de base, c'est bien sûr la lisibilité, mais pas au sens d'un aplatissage du texte. Au contraire, la préoccupation majeure du relecteur, en tant que premier lecteur, c'est à mon sens de s'assurer que le texte *rebondit* effectivement en français, c'est-à-dire qu'il a un rythme, un tempo, des cadences, qu'il va de l'avant. A ce titre, sur cette question de la standardisation, je ne suis pas sûr, contrairement aux idées reçues, que la relecture qui s'effectue après traduction aille nécessairement dans le sens d'une normalisation du français gommant la richesse du texte original. Mais je crois que l'écueil majeur, c'est que le français – et là je suis d'accord avec Rémy Lambrechts – est une langue académique, au sens par exemple où il n'admet pas beaucoup le dialecte, la pluralité des approches de la langue ; et cela est un problème quasi insoluble quand on est confronté à la richesse et à la diversité de la langue anglaise, des idiomes britanniques à la langue américaine, sans parler du retravail de l'anglais qui s'opère dans les pays du Commonwealth, par exemple, où il y a tout un jeu d'écarts par rapport à la norme, mais des écarts dialectaux, pour lesquels il n'y a pas d'équivalent en français. Et là, c'est souvent un crève-cœur de s'apercevoir qu'on revient vers une standardisation, faute de pouvoir disposer d'un outil existant, car on ne peut pas créer de toutes pièces la langue d'une communauté, régionale ou sociale, et le plus souvent on n'a pas l'équivalent en français qui permette de rendre cette particularité du retravail de la langue. Même si c'est un pis-aller, on peut être alors tenté, du point de vue du relecteur, de retourner vers une standardisation.

A l'inverse, il me semble qu'il ne faut surtout pas pratiquer l'autocensure, et qu'il y a une grande malléabilité de la langue

en ce qui concerne les argots, les idiolectes, qui peuvent être soit ceux des personnages, soit ceux de l'auteur : là, il ne faut pas hésiter, oserais-je dire, à en *rajouter*. De ce point de vue, l'une des activités qui ont été les miennes en tant que relecteur, c'est justement d'essayer de me tenir au courant d'un état de la langue, particulièrement de la langue américaine, qui évolue plus vite, au rythme de l'environnement culturel, que la langue britannique, et de ne pas hésiter à aller dans le sens du néologisme ou de l'intégration d'argots français, même récents, au risque d'une obsolescence rapide de la traduction – obsolescence qui d'ailleurs peut aussi affecter le texte d'origine. A ce titre, je crois que la relecture ne procède pas d'une standardisation, mais au contraire d'une volonté de rétablir un relief, un rythme. Une couleur. Et si effectivement il y a une sorte d'impensé académique, de surmoi de la langue, c'est une auto-censure qui s'exerce aussi bien au moment de la traduction qu'au moment de la relecture.

Là-dessus, bien sûr, il faut établir une distinction entre ce qui ressortit simplement aux particularités de la langue d'origine et ce qui relève des intentions stylistiques de l'auteur. Sur ce point, je suis entièrement d'accord avec Anne Colin du Terrail lorsqu'elle dit que, de toute façon, les syntaxes de deux langues sont forcément distinctes, et qu'on ne va tout de même pas rendre un texte plus étrange qu'il n'est par soumission factice à une syntaxe différente de celle du français. Exemple simple : il n'est pas question, dans une traduction de l'allemand, de rejeter systématiquement le verbe de la subordonnée en fin de proposition, sauf à la limite en poésie, qui pose des problèmes différents, mais certainement pas en prose. Il ne s'agit pas pour autant de "standardiser" le texte d'origine, d'en gommer l'étrangeté, encore faut-il distinguer entre l'étrangeté du référent qui, de toute façon, subsistera en français, et une étrangeté de la langue qui n'apparaît pas comme telle au lecteur de la langue d'origine. Je crois que l'idéal – et c'est en ce sens aussi que le lecteur qu'est le relecteur réagit à la traduction –, c'est de voir, eu égard au texte originel, dans quelle mesure sa manière d'être surpris ou de ne pas être surpris à la lecture du texte français correspond à la réaction du lecteur de la langue d'origine. En d'autres termes, la traduction doit avoir, pour le lecteur français, le même coefficient d'étrangeté, ou inversement de transparence, que le texte d'origine pour le lecteur qui en partage la langue. Ce qui est simple construction grammaticale de la langue de départ peut alors être effectivement rendu en français par une tournure académique ou disons "standard". Inversement, il faut absolument pointer tous les écarts à la norme qu'opère l'au-

teur par rapport à sa langue, et bien sûr ne pas hésiter à *forcer* le français pour lui faire restituer ces écarts. La relecture va donc dans le sens d'une remise en relief, et surtout pas d'un aplatissement de la langue d'origine, et je pense que là encore, pour répondre à Rémy Lambrechts, le néologisme bien choisi n'est certainement pas ce que le relecteur devrait censurer, lorsqu'il va dans le sens d'une restitution éclatante du texte d'origine. Le relecteur doit plutôt traquer toute retombée éventuelle dans l'académique, dans la standardisation, et s'assurer qu'on retrouve la tonalité et les aspérités du texte d'origine.

A ce titre d'ailleurs, je crois qu'il est finalement plus "facile" de traduire un texte truculent, truffé de jeux de mots, ou jouant sur différents registres, qu'un texte dit transparent ou neutre ; là, la ligne de partage entre le respect de la neutralité de départ et la simple platitude en français laisse peu de marge au traducteur, alors qu'au contraire on peut toujours en rajouter (dans un sens non péjoratif) dans la truculence, dans la flamboyance verbale. C'est pour cela que les seules colères que je peux avoir en tant que relecteur, c'est lorsque je tombe sur la note : "jeu de mots intraduisible en français", ce qui me paraît vraiment le déshonneur du traducteur. Je pense que cela n'existe pas, le jeu de mots intraduisible en français, parce que de toute façon on opère dans un autre système de langue. Si le jeu de mots ne peut pas intervenir à ce stade-là du texte, on en créera un autre ailleurs, pour simplement retrouver cet esprit ludique qui est celui du texte d'origine. En tout cas, cela ne devrait pas être un problème, puisqu'on doit pouvoir jouer avec la langue, *tordre* la langue d'arrivée, dans le respect du jeu et des torsions qui sont ceux de l'auteur. A cet égard, je pense que le relecteur est peut-être du côté de la "belle infidèle", à ceci près qu'il s'agit d'une fidélité à l'esprit autant qu'à la beauté, l'idéal étant que le texte existe et vibre et vive à part entière en français.

Applaudissements.

ALBERT BENSOUSSAN

Merci, Serge Chauvin. Les questions ne manqueront pas certainement de fuser après cet exposé lumineux. Je cède tout de suite la parole à notre dernier intervenant, Bertrand Fillaudeau, qui va nous exposer le point de vue de l'éditeur.

BERTRAND FILLAUDEAU

Ma position ne prétend pas, et ne peut être représentative du monde éditorial, dont les pratiques sont extrêmement différentes

selon les maisons, les responsables de collection, les époques. Je ne voudrais pas non plus qu'elle paraisse dogmatique, et pour cause : la méthode infaillible, aux yeux de tel traducteur, ou de tel éditeur, se révélera bientôt caduque pour un autre auteur, un autre genre, une autre époque. Je parlerai donc plutôt des rencontres, des cas concrets où le facteur humain prédomine tant sur l'économique que sur le théorique.

L'aspect économique est, bien sûr, essentiel, puisqu'il permet de mesurer la capacité à mener à bien une politique dans la durée, tout comme de servir la passion et l'envie des collaborateurs. Y a-t-il, en effet, activité moins rentable que celle du traducteur attelé des heures, des jours, à une page qui lui rapportera entre cent et cent cinquante francs ? Lui, comme celui qui publie, s'ils étaient des animaux économiques, devraient renoncer à la plupart des projets intéressants et penser plutôt à se reconvertir. S'ils passent outre, c'est au nom d'une certaine conception, de la conviction que leur vie aurait été moins riche s'ils ne s'étaient adonnés à ces œuvres qui vont au-delà de la distraction, ouvrent à d'autres univers, d'autres expériences, d'autres façons de penser et d'écrire, et donc remodelent en profondeur ceux qui s'y confrontent et s'y vouent.

Se pose ainsi une première question, celle de la liberté du traducteur face aux contraintes de l'édition, étant entendu que les impératifs économiques sont donnés et incompressibles et peuvent limiter les ambitions de l'un, comme de l'autre, mais fondamentalement ne pèsent pas sur la totalité des choix éditoriaux. Que la collection "Ibériques", créée en 1988, reste globalement déficitaire, ne m'a jamais empêché de dormir ni de continuer à accepter des projets parfois déraisonnables. Je pense, par exemple, à *Octobre octobre* de Sampedro, qui va être traduit par Marianne Millon, et qui comporte 1 500 000 signes. De même, je ne pense pas qu'un traducteur digne de ce nom ait l'idée de ramener son à-valoir au seul salaire horaire ; un projet de traduction ne pouvant naître que d'une envie commune, je laisse toute liberté au traducteur qui la mènera à bien, et le considère en fait comme l'éditeur, au sens anglo-saxon du terme. Dès lors que j'aurai à intervenir sur un texte, faute d'en être satisfait – ce qui m'est arrivé parfois –, il est peu probable que d'autres projets communs naîtront. Je me refuse absolument à récrire ou à amender notablement le texte d'un auteur français, tout autant que celui d'un traducteur. Je me méfie beaucoup de la tendance actuelle à une certaine standardisation du style ou du trop grand respect d'un bon français sans saveur. Si à l'évidence, tout grand écrivain trouve sa propre langue, le traducteur doit, lui aussi, trouver la langue de l'écrivain qu'il traduit. Jean Cohen a montré le rôle fonda-

mental, dans la poésie, de l'écart à la norme. Ces remarques valent aussi pour la prose, auteurs et traducteurs confondus.

Je ne parlerai pas d'une dernière contrainte, celle du délai prévu pour la remise du manuscrit, lequel est toujours l'objet d'un accord préalable, même si je sais que, pour certains traducteurs ou éditeurs, c'est une épée de Damoclès.

Quant au problème de la longueur du texte traduit, par rapport à l'original en prose, il dépend à la fois de la langue d'origine, mais aussi de l'attitude du passeur. Le transfert de l'espagnol en français requiert généralement un supplément de signes de l'ordre de dix pour cent. Les conséquences du passage de l'anglais au français seraient de même ordre si le traducteur refusait de synthétiser, voire même de supprimer des répétitions, des redondances coutumières aux Anglo-Saxons, pour qui la reprise n'est pas un défaut. Lorsque André Fayot, par exemple, pour sa traduction de *Lavengro*, de George Borrow, ou Françoise du Sorbier pour *Les Lettres d'ailleurs*, de Lady Montagu, prennent le parti, dès lors que le sens est respecté, de nous épargner des superfluités qui passeraient mal, je les approuve absolument. Dans ces deux cas, le texte français gagnera en vivacité. Là encore, le traducteur doit penser et écrire en ayant à l'esprit l'effet recherché par l'auteur, le principe d'équivalence, le génie propre à chaque langue.

Mais quels sont les principes qui doivent primer tout autre ? Quelle question capitale se poser avant toute traduction ? Celle, me paraît-il, des choix stylistiques qui prévaudront. L'exemple d'auteurs ayant traduit eux-mêmes ou ayant participé à la traduction, nous démontre que, parfois, c'est en s'éloignant de l'original qu'on en est paradoxalement le plus proche. C'est l'éternelle question de l'esprit et de la lettre. Lorsque Beckett ou Ghérasim Luca nous livrent une version française de leurs textes, c'est un texte nouveau, mais c'est aussi le même texte. Je ne prône pas pour autant un systématisme, un éloignement du texte, un quelconque appauvrissement du vocabulaire ou des images, il faut en revenir à l'effet produit.

Si je prends le cas de la poésie rimée, par exemple, deux options sont possibles, et je me garderai de trancher. Pour Etkind, par exemple, toute traduction non rimée est un péché capital. Jean Malaplate, dans certaines de ses traductions, le *Faust* de Goethe, Claude d'Andréa, dans un Keats qui vient de paraître, nous montrent que la gageure est soutenable. D'autres fois, soit que le texte ne s'y prête pas, soit que le "truc" prédomine chez le traducteur (on sent l'huile de coude), on perd plus que l'on ne gagne. Face à ce risque d'artifice, d'autres renoncent à reproduire en miroir le modèle et partent à la recherche d'un équivalent mélodique, d'un rythme, d'une poésie,

assurément différents mais perceptibles pour le lecteur français. Je pense, par exemple, au travail de Pascal Aquien sur Swinburne, de Robert Davreux sur Shelley, ou de Claire Malroux sur Brontë. Rien n'est décidément simple dans ce domaine. Prenant un cas musical, je dirais qu'entre la *Passion selon saint Matthieu* dirigée par Klemperer ou par Leonhardt, je ne peux pas choisir.

Un dernier élément qui attestera l'importance de ce choix stylistique de départ : le problème de la traduction des auteurs anciens. J'aurais pu aussi bien retenir celui du niveau de langage à l'intérieur d'une même œuvre ou non. Maurice Molho, lorsqu'il s'attaque à une nouvelle traduction des *Travaux de Persilès*, prend pour base le travail d'un contemporain de Cervantes, d'Audiguier : il "utilise son étoffe pour y filer un tissage nouveau, le transforme en profondeur, mais conserve une langue, des périodes, des tournures, des images baroques, un vocabulaire daté" ; d'où un décalage temporel profond entre un lecteur d'aujourd'hui et ce texte, source d'un plaisir de connivence pour certains, mais d'une difficulté supplémentaire pour d'autres, embûches de même nature que pour un lecteur castillan d'aujourd'hui. Le dossier Cervantes est d'ailleurs ouvert ; j'attends avec impatience les futurs *Don Quichotte* du Seuil et de Gallimard.

Je suis rempli d'admiration pour le travail d'un Louis Evrard attaché à l'introduction d'un autre texte monumental, jamais encore traduit en français, *The Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton (1621), tour de force incomparable, puisque le traducteur parvenait à restituer l'original anglais dans une langue française qui en était contemporaine, prodige qui éloignait profondément du texte le lecteur d'aujourd'hui, et le réservait aux seuls *happy few*. D'autant qu'un appareil de notes complexe élucidait en partie seulement les multiples allusions ou références impossibles à percevoir aujourd'hui.

Une telle prouesse était-elle possible sur la masse entière : 3 750 000 signes ? Nous ne le saurons pas car Louis Evrard est mort en 1995 et n'envisageait pas d'aller au-delà de cette introduction. Tout en saluant son travail, Bernard Hoëpffner, le traducteur, et moi-même n'avons pas hésité une seconde à prendre une optique radicalement différente : vouloir éditer un tel livre aujourd'hui, c'est d'abord vouloir faire partager notre plaisir et notre admiration pour l'un des grands monuments de la littérature mondiale. Lorsque Burton écrit la sienne, sa langue est tout à fait accessible aux Anglais de l'époque. Son projet littéraire est assurément encyclopédique plus que stylistique, puisqu'il veut mettre le monde entier dans son livre. Bernard Hoëpffner a passé un an à lire les contemporains français et anglais pour

s'imprégner de l'époque, mais sa traduction visera à la plus grande clarté et lisibilité, sans pour autant vouloir nous faire croire que Burton est d'aujourd'hui. Le fait que Bernard Hoëpffner soit d'abord un familier des modernes, parfois d'avant-garde, lui a permis, je crois, de ne pas tomber dans l'artifice ni l'abâtardissement du texte, en respectant une juste distance vis-à-vis d'un auteur classique. Il est l'exemple même du traducteur polygraphe, abouti, ce qui me conduit à douter de l'opportunité de privilégier le spécialiste face au polygraphe, qui d'ailleurs parfois peut être un seul traducteur – je pense ici à Albert Bensoussan, fidèle à Espriu, et à quelques autres, mais capable de passer à Julián Ríos. Même si je me sens *a priori* plus proche de la famille des spécialistes dont l'œuvre frappe par la continuité, c'est-à-dire se voue à quelques écrivains plutôt qu'elle n'obéit à une visée encyclopédique.

J'ai été ainsi frappé par des rencontres incomparables. Je pense aux couples Ancet-Valente, Laroutis-Tomeo, Sesé-Jiménez..., et surtout au travail de Claire Cayron qui, avec acharnement, et après plus de vingt ans d'un soin constant, est parvenue en France à imposer l'œuvre de Miguel Torga, dont, en 1997, s'achèvera la publication des œuvres majeures.

Ce qui me conduit à une dernière question, celle de l'évolution de la politique du français dans le texte, brillamment évoquée par Claire Cayron dans le film d'Henry Colomer, consacré à la traduction de Torga. Le traducteur doit parfois prendre des risques. Lorsque Claire Cayron utilise le terme de "convivance", le correcteur barre, car le terme n'existe pas encore, il devait effectivement manquer à la langue française, puisqu'il est entré dans l'usage, sinon dans le *Robert*. Lorsque Silvia Baron Supervielle est confrontée, dans la *Quatorzième Poésie verticale*, de Juarroz, à de multiples *algo*, doit-elle systématiquement les rendre par "quelque chose", ou chercher autre chose ? Le traducteur sera d'abord jugé par ses pairs, mais au bout du compte c'est le temps et le public qui trancheront. Les traductions de Poe par Baudelaire, dont on parlait tout à l'heure, du *Faust* par Nerval, n'ont pas été remplacées par d'autres, parfois plus justes, parfois très talentueuses. L'évolution des politiques, au cours des temps, a été extrême : au XIX^e siècle, soit volonté d'économie des éditeurs, soit peur de troubler les lecteurs, soit état d'esprit d'époque, ou goût de la facilité, tout était permis pourvu que le texte passe en français. Dans *La Fatale Vengeance de Maturin*, qui sera traduit par Bernard Tissier, à qui j'ai demandé de revoir le texte, Jean Cohen avait supprimé tous les poèmes. Il avait résumé quelques paragraphes, voire un chapitre, en quelques lignes, sauté allègrement certaines difficultés. Ici, la décision était simple : reprendre le travail de Molho et tisser à partir du fil d'un autre.

Un cas plus embarrassant de “belles infidèles” sera résolu autrement. Lorsque Léon Bloy, Claudel, ou Barbey d’Aurevilly, séduits, découvrent *La Douleureuse Passion de Catherine Emmerich*, recueillie par Brentano, le préfacier devra justifier le maintien de cette traduction infidèle. Là encore, foin de dogmatisme, mais un devoir envers les lecteurs, celui de justifier l’option retenue en réfléchissant chaque fois sur les raisons qui feront prévaloir, parfois à tort, telle solution sur une autre. S’agissant d’un texte non encore traduit, ou déjà traduit, le respect scrupuleux du texte original semble devoir être dorénavant la règle.

Un dernier mot qui n’est pas de convention : si les éditions Corti, comme d’autres, tentent et tenteront de proposer aux lecteurs les meilleurs textes, dans les meilleures traductions possibles, c’est grâce, non seulement aux traducteurs qui, en outre, sont très souvent à l’origine des projets, mais encore à un organisme, tel que le Centre national du Livre, sans qui une telle politique aurait été impossible.

Applaudissements.

ALBERT BENSOUSSAN

Je me réjouis de ces applaudissements destinés à notre ami Bertrand Fillaudeau. Maintenant, la salle a la parole.

ROSE-MARIE FRANÇOIS

C’est à Rémy Lambrechts que je vais m’adresser, d’abord par un remerciement parce que, il y a environ un demi-siècle, moi aussi, j’ai dit joyeusement à ma mère : “Ah, aujourd’hui, papa est en retôt !” Je me souviens d’un dialogue de sourds à l’université de Liège, le logicien mathématique anglais qui nous disait : “Il est impossible d’énoncer des propos tels que «il pleut» et «il ne pleut pas».” Et je lui ai dit : “C’est curieux, moi, j’entends cela tous les jours, je vis en Belgique, alors on demande : «Est-ce qu’il pleut ? – Oh, tu sais, il pleut, il ne pleut pas, prends quand même un parapluie !»” Il y a un appauvrissement de la langue qui peut venir du gommage de la dynamique diachronique. Vous avez très bien illustré cela en parlant de votre “extraya”. Moi aussi, quand j’avais sept ans, je trouvais que c’était beaucoup mieux de dire “je descendai” que “je descendis”. Je trouve quand même aussi réducteur de refuser des néologismes – et je suis tout à fait d’accord avec vous, on est à l’heure de l’ouverture – que de refuser des archaïsmes, ou même certains régionalismes. En tant que Belge qui a publié au Livre de Poche, je peux vous dire que

j'ai eu certaines petites discussions de détail avec ma correctrice aussi, qui m'a refusé, par exemple, l'expression "en rue". Elle m'a fait mettre "dans la rue". Mais, moi je sais que, quand j'étais petite, on me disait : Rose-Marie, on ne mange pas "en rue". Et je termine par une petite anecdote touchante, si j'ose dire : j'ai eu la chance de connaître un peu Edmond Jabès, qui m'avait dit : "Vous savez, quand je vois dans un dictionnaire, à côté d'un terme mis en italique (mot vieilli), eh bien, ce mot, je me penche vers lui, je le prends par la main, je le mets dans mon texte, et je lui rends sa jeunesse."

RÉMY LAMBRECHTS

Je n'ai jamais dit qu'il fallait renoncer à l'emploi d'expressions comme *en son for intérieur* : simplement dans cette gestion de l'étrange et du familier, il arrive, hélas trop souvent, que les traductions soient à tel point truffées d'expressions qui signalent que c'est-bien-du-bon-français, qu'on ne sait plus qui parle à qui, que le texte de l'auteur, que l'on est censé faire passer au lecteur, est complètement pollué par le métatexte du traducteur qui dit à l'éditeur : "Je sais faire mon travail."

MIREILLE GANSEL

Je voulais remercier Kim Lefèvre pour son intervention et pour la qualité de son travail. Je voulais rajouter une toute petite chose, c'est que moi-même j'ai travaillé la traduction de la poésie vietnamienne et je suis tout à fait d'accord quand vous dites combien il est important de s'imprégner de l'imaginaire, de la sensibilité. C'est pour cela que, après avoir étudié le vietnamien plusieurs années, je suis partie travailler au Viêt-nam mes traductions. Et je voulais juste rajouter une petite chose. Pour reprendre l'expression du professeur Trân Van Khê, il y a, dans la poésie vietnamienne, ce qu'il appelle la cantilation, cette modulation de la voix, qui suit selon les régions l'extrême émotion, qui est une véritable musique appartenant à la langue, et qui est absolument intraduisible. Donc, dans un des livres que j'avais faits en particulier avec le poète Eiou, nous avions joint un petit disque, avec accompagnement du monocorde, pour rendre cette modulation de la voix qui est absolument intraduisible. Et je remercie encore Kim.

KIM LEFÈVRE

Vous avez raison, je n'ai pas abordé le domaine de la poésie, mais en vietnamien, la poésie ne se dit pas, elle se chante : on chante la poésie, elle est toujours accompagnée d'un instrument de musique, et ce chant-là est un chant qui varie selon les régions. La poésie, quand elle est chantée par

les gens du Nord, du Centre, ou du Sud, est différente, c'est vrai. Je n'en ai pas parlé, parce que c'est une question très difficile et que je ne me suis pas encore lancée dans la traduction de la poésie, mais, depuis quelque temps, j'y pense.

TIBOR DOAN

Je remercie également Kim Lefèvre pour son intervention. Je voudrais simplement ajouter que, en tant que Vietnamien de la diaspora vietnamienne en France, il me semble qu'il est difficile de disposer d'une anthologie de la poésie vietnamienne. Une chose encore : Kim Lefèvre a dit tout à l'heure une phrase extraite d'un poème : "Ton corps est comme un morceau de soie rose." Quand vous dites cette phrase, il est impossible de savoir si le corps appartient à un homme ou à une femme, tandis que, dans le texte vietnamien, même extrait de son contexte, on sait de qui il s'agit, cela ne peut être que le corps d'une femme. La poésie vietnamienne peut, non seulement, être très comparative, mais aussi très précise, par un simple mot, *âm âm*, *âm* est le mot clé.

JEAN-PAUL FAUCHER

Je voulais dire à la traductrice vietnamienne que, lorsque j'avais dix ans, un Vietnamien m'a chanté une poésie vietnamienne. J'ai été absolument émerveillé, sans avoir rien compris. On voit que les langues se côtoient et ne se ressemblent pas car, en français, Victor Hugo disait : "Ne mettez pas de musique au pied de mes vers." Au Moyen Age, on chantait, bien sûr, mais le XIX^e siècle est autre chose. Supposez, madame, un auteur vietnamien, parfaitement bilingue, ayant écrit en vietnamien et se traduisant lui-même en français. Donc, il doit, lui aussi, préciser exactement, comme s'il n'était pas auteur du texte qu'il traduit. Il traduit une dizaine de pages, il a un accident, il est dans le coma, il a perdu tout cela et, cinq ans plus tard, ne trouvant pas ses papiers, il recommence à traduire, disons les cinq premières pages qu'il avait perdues. Puis, un beau jour, il les retrouve quand même. Il compare ces deux lots de cinq pages, est-ce qu'il verrait lui-même qu'il n'a pas interprété exactement de la même façon ces cinq pages ?

KIM LEFÈVRE

Là, vous parlez d'un auteur qui traduit lui-même son texte, n'est-ce pas ? Moi, j'écris en français et j'ai un de mes livres traduit en vietnamien, par des Vietnamiens ; je suis incapable de traduire mon propre texte français en vietnamien. Je ne sais pas, je ne peux pas vous répondre parce que, n'ayant pas d'expérience dans ce domaine, lorsqu'on traduit son propre

texte, est-ce qu'on traduit ou est-ce qu'on le récrit ? Je n'en sais rien, vraiment.

JOSIE MÉLY

J'aurais souhaité deux, trois exemples de non-convergence entre ce qu'a écrit Rémy Lambrechts et ce qu'a écrit le correcteur.

RÉMY LAMBRECHTS

C'est de l'histoire ancienne.

SERGE CHAUVIN

C'est quelque chose qui s'est fait malheureusement de façon cloisonnée. Ce texte, je l'ai eu entre les mains, je l'ai annoté, il est ensuite repassé par l'éditeur et enfin il a été adressé à Rémy ; lui-même a alors tranché sur la validité ou non de mes suggestions. Je regrette effectivement qu'il n'y ait pas eu de dialogue réel. C'est vrai qu'en se rencontrant hier et en discutant pour la première fois, il y a eu, notamment sur des partis pris d'omission, un éclaircissement. Rémy précisait pourquoi il avait refusé de conserver une parenthèse qui lui paraissait peu traduisible, alors que je n'y avais vu (cela relève du travail de va-et-vient) qu'une omission. Il y avait cette phrase entre parenthèses dans le texte anglais. Pourquoi n'était-elle pas dans le texte français ? Et j'ai suggéré une traduction pour cette phrase. Cela dit, si nous avions dialogué à l'époque, je pense que j'aurais compris qu'il ne s'agissait pas d'une omission mais d'un choix délibéré de suppression, qui était en soi une opération de traduction.

RÉMY LAMBRECHTS

C'est très simple. Il s'agissait d'une incise qui n'avait pas d'échos ailleurs dans le texte et qui disait, *grosso modo* : "ce qu'à l'époque on appelait *heavy petting*". J'ai eu beau me creuser la tête, je n'ai rien trouvé qui colle en français, et tout ce que j'ai pu envisager de mettre était au détriment du texte. Mon choix de traduction a donc été de faire sauter cette demi-ligne, plutôt que de mettre n'importe quoi pour que la quantité y soit. Ceci étant, j'ai une fâcheuse tendance à oublier au moins une phrase par bouquin, et il n'est pas plus mal qu'il y ait quelqu'un derrière moi pour vérifier.

SERGE CHAUVIN

Dans ce cas précis, j'ai eu très peu de travail, finalement. En dehors des questions d'omission, ce qui compte le plus, c'est la restitution des différents registres, parfois dissonants, du texte d'origine, des tonalités, du rythme, et il était clair que je

n'avais rien à redire dans ce domaine. De même j'ai eu l'occasion de relire une traduction de Jean-Pierre Richard (à qui je dois par ailleurs de participer à ce débat) : il y avait tellement peu à reprendre que je devenais juste le premier lecteur, tout à son plaisir de lecteur anonyme. Le travail concret, en dehors du rétablissement d'un passage involontairement omis ou de la correction de telle ou telle confusion (par ignorance, mettons, d'un américanisme d'apparition récente, ou à la suite d'un malentendu sur le texte – ce qui peut se produire), porte le plus souvent sur le rythme, sur des questions de resserrement, de vivacité, ou peut viser à rétablir une sorte de *friction* du texte d'origine lorsque la traduction manque d'aspérités : d'ailleurs, les pages les plus annotées sont souvent les premières (et parfois les chutes), pages liminaires, débuts de partie, etc., parce qu'elles ont pour fonction concrète de *bapper* le lecteur, de le faire tomber dans le piège de la lecture. Le rythme y est donc absolument vital, souvent, cela se traduit par un resserrement, voire l'omission délibérée de tel ou tel mot pour la cadence, pour le tempo. Là encore, il ne s'agit que de suggestions, en aucun cas de censure ou de jugement tranché. C'est très oral, c'est beaucoup à l'oreille que je travaille sur une première page de roman. Tout cela demeure peut-être un peu général et théorique, mais je crois que c'est vraiment l'orientation principale de mon travail. L'exemple du roman d'Updike traduit par Rémy n'est pas très probant, parce qu'en l'occurrence ce n'est pas là-dessus que j'ai eu l'occasion de retravailler.

ALBERT BENSOUSSAN

Je voudrais ajouter un petit mot à titre personnel. J'ai, pour ma part, un contact permanent avec ma relectrice chez Gallimard et je n'ai qu'à me féliciter de notre dialogue qui permet dans tous les cas d'arriver à la traduction la plus juste. Je dois dire que c'est quelquefois rassurant pour un traducteur de savoir qu'à l'instar de l'acrobate, il a un filet en dessous, car nul n'est à l'abri de la culbute, du contresens, et surtout de l'omission : il arrive qu'on saute un mot, une ligne, un paragraphe, voire un chapitre, qui sait ?

Rires.

JEAN LALLOT

Je voudrais d'abord remercier, non seulement, Kim Lefèvre, qui a été abondamment remerciée, et à juste titre, mais tous les orateurs de cette table ronde. Je trouve que tout ce qu'ils nous ont dit était d'une extrême précision, d'une grande qualité, et l'ensemble, lorsqu'il sera imprimé, sera très intéressant à lire. Ma question est très pratique, mon ignorance est totale. On a

eu le cas d'un traducteur de l'anglais qui est relu par un agrégé d'anglais. J'aimerais savoir si c'est une pratique courante chez les éditeurs qu'une traduction soit toujours relue par quelqu'un qui sait très bien la langue de départ. Est-ce toujours le cas et, sinon, est-ce grave ?

BERTRAND FILLAUDEAU

Pour ma part, le traducteur est entièrement responsable de son texte, quand je lis une traduction, je ne m'occupe que du français.

ALBERT BENSOUSSAN

En général, le relecteur connaît la langue, bien entendu, il lit le texte, avant de lire la traduction, il relit. C'est ce que disait Serge Chauvin lorsque nous avons préparé notre table ronde, il lit l'œuvre originale dans sa langue avant de lire la traduction. En ce qui me concerne, ma relectrice de chez Gallimard a le texte original devant elle et suit mot à mot la traduction, pour voir si on n'a pas justement sauté un mot, ou une phrase.

ANNE COLIN DU TERRAIL

Je pense que, pour Kim Lefèvre, c'est la même chose : nous avons l'avantage, ou l'inconvénient, de ne pas avoir chez les éditeurs de personne qui parlent notre langue, donc on est entièrement responsable de ce point de vue-là. Si on saute un paragraphe, personne ne le saura jamais. C'est à la fois bien et pas bien, parce que c'est toujours une bonne chose de faire relire sa traduction par un regard extérieur. Je crois que c'est indispensable. Mais, moi, je sens que je vivrais cette confrontation de l'original et de la traduction un peu comme une insulte. C'est prendre un peu le traducteur pour quelqu'un qui fait une version au lycée. J'espère qu'on n'en est quand même plus là !

SERGE CHAUVIN

Justement. Il ne faut pas avoir cette réaction-là. Effectivement, dans la pratique, le fait de voir son texte annoté peut donner cette impression, mais je crois que cela doit être perçu comme un dialogue, qui n'est aucunement insultant. De toute façon, le traducteur garde toujours le pouvoir de décision. Du reste, c'est la même chose que de discuter du texte avec un proche ou un collègue, parce que vient un moment où la traduction a besoin d'un regard extérieur, qui peut être aussi bien le regard d'un lecteur anonyme qui verrait si le texte "passe" en français. Mais c'est encore mieux si c'est quelqu'un qui peut justement discuter la validité de tel ou tel choix. Ce type de dialogue se produit, bien sûr, en amont de la remise du manuscrit,

lorsqu'on en a l'occasion, mais je crois que la traduction est par nature un travail inachevé, inachevable. Aucun d'entre nous n'est jamais pleinement satisfait, même une fois la traduction publiée. Lorsque j'ai relu les miennes, j'ai continué d'y trouver des choses que finalement je regrettais. Et le relecteur, c'est quelqu'un qui a pour fonction de discuter de ces incertitudes. Idéalement, cela devrait se passer oralement, mais certainement pas pour noter, juger, censurer. C'est quand même toujours un point de vue bienveillant. Si les éditeurs sont souvent réticents à mettre en contact le traducteur et le relecteur, c'est qu'ils pensent que cela va se passer très mal, qu'il va y avoir des querelles de préséance et que chacun va monter sur ses grands chevaux. Mais ces craintes sont excessives. Moi aussi, j'appréhendais un peu de rencontrer les traducteurs, mais lorsque cela s'est produit, pour des raisons pratiques de délais (l'éternel problème !), la discussion a été beaucoup plus productive. Je crois que chacun est ouvert aux suggestions de l'autre. Il n'y a certainement là ni insulte ni humiliation. Au demeurant, le relecteur n'a pas davantage de certitude, sa traduction n'est pas nécessairement meilleure, il ne s'agit donc pas de récrire le texte français, simplement de faire des propositions. C'est quelque chose qui devrait être bien vécu par les traducteurs, dans la mesure où cela va vraiment dans le sens d'un enrichissement du texte à l'arrivée ; on est au service du texte, et il ne s'agit certainement pas de déposséder le traducteur de son rôle.

ANNE COLIN DU TERRAIL

J'ai dit que c'était *presque* une insulte mais, dans la réalité, j'ai eu d'excellents contacts personnels avec les correcteurs qui m'ont fait quelquefois des réflexions tout à fait judicieuses ; au contraire, en général, dès qu'on peut parler, cela se passe très très bien, même s'ils n'ont pas l'original.

KIM LEFÈVRE

En ce qui me concerne, j'ai une double expérience. Mes traductions ont été publiées dans deux maisons d'édition. Dans la première, j'étais seule responsable de ma traduction du point de vue du sens, puisque personne ne lit le vietnamien dans cette maison d'édition, et ma dernière traduction a été publiée chez Philippe Picquier, lequel a un directeur de collection, qui est traducteur lui-même, qui peut déjà vérifier, avec qui je peux dialoguer de manière extrêmement amicale puisque c'est un collègue ; donc, là-dessus, je n'ai jamais eu de problème. Je peux dire que je suis très contente, par exemple, de la correctrice de la maison d'édition Picquier, parce que les

quelques petites choses qu'elle a apportées en correction sur le texte français, je les ai trouvées extrêmement judicieuses et j'étais entièrement d'accord.

JACQUELINE LAHANA

Là, évidemment, on a fait un petit peu attention, à cette matinée de l'ATLF, d'inviter des éditeurs et des relecteurs amis. Mais il arrive quand même qu'il y ait des éditeurs et des relecteurs interventionnistes, et c'est en général là que cela se passe plutôt mal et que les traducteurs, ou les éditeurs d'ailleurs, ne tiennent plus à travailler les uns avec les autres. Là, on est dans une espèce de consensus, mais nous avons tous des cas, soit à l'ATLF, soit personnels, où nous avons eu de graves problèmes parce que l'éditeur, par exemple, voulait unifier tous les textes qui étaient publiés par sa maison. On connaît quelques cas – je ne vais pas les citer ici – où il y a un relecteur maison qui est là pour tout unifier. Ce sont quand même des choses qui arrivent. Cela dit, il est vrai que, dès qu'on arrive à parler avec un relecteur (je dis bien “à parler”, parce que parfois on n'y arrive pas), cela se passe en général bien ; je suppose que vous-même vous avez été relu pour votre traduction, et cela a dû bien se passer.

SERGE CHAUVIN

Oui, on reçoit des conseils ou des suggestions. Nous faisons tous des contresens, à un moment ou à un autre, ou simplement des omissions, ou bien parfois l'inspiration fléchit. Quelqu'un pointe cela, et c'est tout à fait utile et bénéfique. Effectivement, on peut parler de rivalité lorsque le relecteur se prend d'affection pour le texte d'origine au point de vouloir se l'approprier, alors que la traduction est tout à fait valide, et de proposer son propre texte en le superposant. Mais en général, on a tendance à se brider, ce qui est légitime. La traduction continue d'appartenir au traducteur. En revanche, dans l'exemple que je donnais du “jeu de mots intraduisible en français”, il m'incombe effectivement, en tant que relecteur, de trouver un jeu de mots, plus ou moins bon, à intégrer au texte traduit. Sur ce point, je pense que l'éditeur est de mon côté – et, à mon avis, au bénéfice de la traduction.

DOMINIQUE AUTRAND

Je suis responsable du service des traductions aux éditions Albin Michel. Je suis par ailleurs traductrice, donc un peu des deux côtés de la barrière. Et je voulais insister sur l'aspect subjectif de tout cela, qui est d'ailleurs apparu dans ce que vous avez dit les uns et les autres. Pour ce qui est des préparateurs

qui font des corrections abusives, des interventions abusives, on peut aussi dire pour leur défense que, eux aussi parfois, ont un fonctionnement extrêmement subjectif, c'est-à-dire que, lorsqu'ils sont face à une traduction parfaite, qu'ils ont passé un certain nombre d'heures à relire et qu'ils ne sont pas intervenus, ils se disent : "Mince, je suis payé pour quoi ? Je n'ai pas fait mon boulot !" Cela peut être un fonctionnement. Evidemment, à ce moment-là, l'éditeur est derrière, pour leur dire : "Non, c'est parfait, surtout n'intervenez pas." Je pense que le rôle des éditeurs là est important. En principe, on doit donner des directives aux correcteurs avant qu'ils relisent, on doit déjà les orienter sur le type de travail qu'ils vont avoir à faire. Et pour rester dans la question de la subjectivité, j'ai été assez amusée de voir intervenir cet "extraya", que j'ai rencontré effectivement plusieurs fois dans les traductions et qui me fait dresser les cheveux sur la tête. Je pense qu'il est très très important qu'on sente, quand on relit une traduction, que le traducteur a une parfaite maîtrise de sa langue. C'est très important de ne pas laisser passer des trucs comme ça, parce que cela introduit une sorte de doute qui fait que, lorsqu'on va tomber, quatre lignes plus loin, sur un néologisme qui est voulu, on aura tendance à le barrer à cause de l'"extraya" qui était quatre lignes plus haut, alors que la même audace de la part de quelqu'un dont on sent qu'il est extrêmement rigoureux passera très bien. Donc, je pense que la plus grande rigueur autorise la plus grande audace, et cela est très important.

RÉMY LAMBRECHTS

C'est pourquoi je conseille toujours aux débutants, bien évidemment de ne pas écrire des conneries monstrueuses comme "extraya", mais surtout de veiller très attentivement à l'orthographe, à la ponctuation, aux normes typographiques, de manière à signaler par là qu'ils savent ce qu'ils font. Je suis très choqué quand des traducteurs s'en remettent aux correcteurs pour les majuscules, les traits d'union et autres finesses du code typo. Gérer tout cela rigoureusement, c'est la meilleure façon d'indiquer à ceux qui relisent votre travail qu'on connaît son métier, sans le faire au détriment du texte.

JEAN-YVES MASSON

Aussi bien comme directeur de collection, quand je relis des traductions, que dans les miennes propres, j'éprouve la difficulté où nous sommes aujourd'hui, dans un état de la langue qui est en train de changer, en particulier en ce qui concerne par exemple un problème comme celui de l'imparfait du subjonctif, on ne sait jamais s'il faut respecter de façon absolu-

ment rigoureuse la concordance des temps ou si au contraire on peut se permettre des accommodements avec la grammaire stricte. C'est un problème qu'on remarque et qui ne rend pas la traduction facile. En particulier en ce qui concerne des textes classiques, quand on a affaire dans le texte original à une grammaticalité très rigoureuse, et qu'on se dit qu'il faudrait faire la même chose en français, on risque tout de suite de paraître trop littéraire, presque affecté, alors qu'en fait cela paraît presque indispensable. J'ai remarqué, très souvent, dans les manuscrits que je reçois, qu'il y a vraiment un problème parce que, dans un même texte, à trois phrases de distance, on va avoir quelqu'un qui tout à coup va mettre un imparfait du subjonctif et, trois lignes plus loin, peut-être parce que cela correspond à une forme moins belle phonétiquement, on ne va plus le mettre. Il y a là un problème de cohérence. Moi, je l'ai éprouvé comme une question due à l'état transitoire de la langue dans laquelle nous sommes actuellement. Qu'en pensez-vous ?

ANNE COLIN DU TERRAIL

Moi, quand je mets des imparfaits du subjonctif, je fais très attention à les mettre partout où il faut les mettre, et je ne pense pas que ce soit un tort, je pense que ce serait même un comble que les directeurs de collection viennent nous dire qu'on en met trop. Et puis d'ailleurs, on peut très bien se débrouiller pour ne pas mettre d'imparfait du subjonctif, si on veut. Mais je crois que c'est un problème plus général sur le niveau de la langue. La première chose que doit faire le traducteur, c'est de rester extrêmement cohérent tout au long d'une traduction.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Contre la subjectivité, qui est vraie aussi, je crois que nous serions tous d'accord, traducteurs, pour reconnaître la compétence des gens avec lesquels on travaille, et c'est peut-être cela qu'on réclame. Quelqu'un a dit que, lorsqu'on a des correcteurs, les correcteurs techniques sont souvent formidables. Je reconnais leur compétence. Quelqu'un qui sait l'anglais mieux que moi, je reconnais sa compétence, quelqu'un qui est écrivain, je reconnais sa compétence. Ce que nous ne supportons pas c'est que moins compétent que nous intervienne sur notre travail. Là, je crois qu'on pourrait se mettre d'accord. Avec les gens compétents dans les maisons d'édition, je crois qu'on n'a pas de conflit, les conflits sont avec les incompetents.

Applaudissements.

BERNARD HCEPFNER

J'aurais voulu simplement répondre pour les imparfaits du subjonctif. Il y a une époque où j'avais eu des problèmes avec un éditeur justement pour les imparfaits du subjonctif, et j'étais allé en librairie, j'étais allé regarder les livres écrits en français et les traductions. Il m'a semblé que le nombre d'imparfaits du subjonctif dans les traductions était beaucoup plus grand que dans les textes écrits en français. Quand on lit des textes écrits en français, on voit que l'imparfait du subjonctif est quelquefois utilisé et quelquefois, trois lignes plus loin, il disparaît ; quelquefois, on a envie de le mettre, quelquefois, on n'a pas envie de le mettre. Quand on traduit, on a l'impression qu'il faut être consistant, et que, lorsqu'on commence avec l'imparfait du subjonctif, il faut le mettre jusqu'à la fin. Là, c'est un problème d'oreille, c'est un problème de rythme. Je ne pense pas qu'il faille, d'un bout à l'autre, décider de mettre un imparfait du subjonctif, il y a des moments où cela marche, des moments où cela ne marche pas, et je crois qu'il faut lire les écrivains qui écrivent en français contemporain pour voir ce qu'ils font : eux font un très beau mélange de tous les temps du subjonctif, et il serait dommage de s'apercevoir que la traduction est là un élément retardataire, c'est-à-dire qu'elle a un rôle en fin de compte de préservation d'une forme qui est en train de disparaître dans la durée, qui est l'imparfait du subjonctif.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais revenir au rôle du relecteur. Il y a quelques années une relectrice d'une maison d'édition, que je ne nommerai pas, avait dit : "Mais, moi, je ne connais jamais la langue de départ", et cela m'avait choquée. Et puis, je suis revenue en arrière et je me demande si c'est une bonne chose de connaître la langue de départ. Je vais vous dire pourquoi. Je crois que, lorsqu'un texte traduit est un vrai texte, une texture cohérente sur le plan sémantique, sur tous les plans, on n'a pas nécessairement besoin de retourner à l'original pour voir que cela accroche, que cela ne va pas ici ou là. J'ai cette expérience horrible, chaque fois que je relis sur épreuves mes traductions (je suis vraiment la terreur des éditeurs, c'est horrible !), j'ai des illuminations de dernière minute parce que cela accroche, parce que je n'ai plus l'original en tête justement, c'est-à-dire que je n'ai plus l'écran du texte original en tête, et que je suis confrontée à un texte français pur qui devrait être écrit en français. Et cela ne rate pas : quand j'accroche, et que je retourne au texte allemand, effectivement, je me suis trompée. Il me semble, à ce stade d'évolution de ma réflexion sur

ce point – je peux encore changer d'idée plus tard –, que, au contraire, un relecteur qui connaîtrait l'original et qui ferait une comparaison, un parallèle ponctuel et minutieux, représenterait un danger, parce que tout relecteur, lecteur ou traducteur, est d'abord un lecteur qui fait une prise de sens, comme disait mon ami Albert Bensoussan. A la limite, quand il lirait l'original, il aurait sa prise de sens et il interviendrait là où il ne devrait pas, tandis que, s'il ne regarde pas l'original, il a un texte, et cette position me semble plus saine. Donc, selon moi, la qualité première d'un relecteur, c'est une grande sensibilité littéraire et une ouverture à l'étranger, cela ne doit pas être une "laide fidèle", ou une "belle infidèle".

SERGE CHAUVIN

Nous sommes d'accord sur le fond, en ce sens qu'il ne faut pas que la relecture amène, au nom de la fidélité, à réintroduire une étrangeté factice, un retour au littéral, etc. L'expérience pratique de relecteur, c'est en fait une double tentation permanente et contradictoire : celle du "strabisme divergent" qui va confronter terme à terme l'original et la traduction. Ou inversement (le plus souvent quand même, et c'est bon signe) une tendance à s'abandonner au texte français d'arrivée et à son rythme propre. En fait, c'est justement lorsqu'on voit que le texte français semble "patiner", ou qu'il y a un problème de rythme, ou un mot incompréhensible qu'on relit de plus près le texte original ; mais (idéalement ?) on voit davantage le français que l'anglais. Je garde le souvenir d'un texte français où les métaphores étaient presque toutes réinventées par rapport à l'original, et c'était d'une telle force, d'une telle évidence en français que je n'avais aucune tentation de rétablir la métaphore anglaise d'origine. J'étais emballé par le texte. Souvent, tout cela passe merveilleusement en français, mais il faut quand même vérifier, parce que cela fait partie du travail, qu'il n'y a pas une omission ou une confusion. Cela dit, une correction n'a de sens que si elle ajoute quelque chose, il ne s'agit pas qu'elle alourdisse ou ralentisse le texte d'arrivée. En tant que premier lecteur, il me paraît primordial que le texte d'arrivée existe en français à part entière : d'où justement mon hostilité à la non-traduction des jeux de mots, par exemple. Car il s'agit d'établir un texte français pour un lecteur francophone qui peut certes avoir, quoique rarement, des rudiments de la langue d'origine, mais qui va juger sur la seule foi de son plaisir et de son émotion de lecteur face au texte français.

FRANÇOISE CARTANO

Je serai brève dans la mesure où mon excellent confrère, Bernard Hoepffner, m'a un peu coupé l'herbe sous le pied. Je

voulais poser une question à un correcteur : est-ce que vous corrigez, est-ce que vous relisez, est-ce que vous révisez, ou est-ce que vous éditez, pour faire dans l'anglicisme – peu importe le verbe qu'on mettra –, est-ce que vous intervenez sur un texte traduit de la même façon que sur un texte écrit en français ? Je trouve étrange que ce soit aux traducteurs qui ont la contrainte d'une partition étrangère, et qui sont obligés finalement de faire bouger leur propre langue, qu'on demande le plus grand académisme. Moi aussi, j'ai relu du français et maintenant, quand je veux me remonter le moral, je lis du français, du français contemporain : il n'y a pas une cohérence parfaite, et une vraie langue, ça n'est pas toujours cohérent. On a souci de cohérence *ma non troppo*, et je me souviens d'une expérience avec un excellent éditeur, que je cite pour le plaisir parce que je l'aimais beaucoup et qu'il n'est plus là, Gilles Barbedette, qui s'est "appuyé" de relire une traduction un petit peu compliquée que j'avais rendue, et les quelques points qu'il m'a soulignés et sur lesquels il souhaitait intervenir, c'étaient des corrections que j'avais faites par souci de cohérence. J'avais rajouté un imparfait du subjonctif parce que je l'avais mis avant, et que je ne l'avais pas mis là, et il m'a dit : "Ecoute, celui-là est en trop." Pourquoi est-ce qu'on n'intervient pas de la même façon sur un texte en français et sur un texte traduit ?

SERGE CHAUVIN

Je répète que la relecture ne va certainement pas dans le sens d'une académisation, d'une normalisation, ni d'une standardisation.

FRANÇOISE CARTANO

Mais dans les faits, c'est quand même comme cela. Il n'y a pas très longtemps, j'ai passé huit jours et usé une gomme... c'était au crayon, c'était très poli, c'étaient des suggestions. J'ai fait une erreur, ce n'était pas "extraya", elle était peut-être moins agaçante parce que ce n'était pas une faute de français, mais j'ai fait mettre un but à un joueur de basket. Ce n'est pas génial, mais j'aurais préféré que mon relecteur, s'il joue de temps en temps au basket, eût rétabli le panier, plutôt que de me faire trois ou quatre suggestions par page.

SERGE CHAUVIN

Nous sommes d'accord. Je pense que justement la relecture vise aussi à supprimer ce qui peut rester de surmoi académique ou d'obsession du français standard ou simplement d'inféodation à un principe supposé de transposition d'une

langue étrangère. Le travail de relecture va au contraire dans l'intérêt du littéraire. Je parle en mon nom propre, mais je pense que tout relecteur digne de ce nom a ce parti pris-là.

JEAN-PAUL FAUCHER

L'imparfait du subjonctif est une question d'harmonie. Je l'ai entendu utilisé à tort et à travers, mais quand François Mitterrand ou Charles de Gaulle l'utilisaient à la télévision, l'imparfait du subjonctif leur allait aussi bien que leur cravate. Maintenant même quand on veut l'utiliser à bon escient, il faut être prudent. Par exemple, le présent du conditionnel, "il faudrait", est assimilé à un cas du passé, donc, "il faudrait que je partisse", mais qu'on n'écrive pas, comme je l'ai vu sous la plume d'un grand écrivain, "il faudrait que je partisse demain", parce que le futur "demain" est trop fort...

ALBERT BENSOUSSAN

Je vais devoir vous interrompre, parce que cet imparfait du subjonctif nous fait tourner sinon en bourrique, du moins en rond, et que nous avons largement dépassé le temps qui était imparti à ce parterre de traducteurs merveilleusement attentifs et assoiffés de parole qui n'était certes pas, à Babel abolie, d'inanité sonore. A vous tous je dis un grand merci.

Applaudissements.

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ITALIEN

animé par Philippe Di Meo

Giorgio Manganelli, l'un des écrivains les plus originaux et novateurs de l'après-guerre, a choisi de camper ses fictions dans un registre pseudo-théologique. Pour lui, la théologie, c'est ce discours, articulé à l'extrême, qui pose quelque chose là où il n'y a rien¹. La théologie est envisagée comme le règne de l'imaginaire par excellence, puisque la théologie est pur imaginaire. Ce parti pris va amener l'écrivain à élire une langue foncièrement anhistorique rehaussée de néologismes souvent désopilants mais également d'archaïsmes lexicaux ou syntactiques. Cela, dans la mesure où, justement, la fiction est hors le rationnel, fût-il purement chronologique.

La prose de Giorgio Manganelli est essentiellement une simulation². La notion d'"ultérieur" qualifie bien cette inclination, probablement la plus radicale d'entre toutes les expériences anti-aristotéliennes dans laquelle la littérature devient son propre personnage³.

Définir le champ verbal spécifique de Giorgio Manganelli sera la première tâche de son traducteur s'il n'entend pas en manquer le ton étant donné la rareté de la littérature critique.

A cet égard, la première phrase de *Aux dieux ultérieurs*⁴ est emblématique. Une affirmation – "Que je sois roi" – est assise par un temps de l'irréel, le subjonctif présent, pour aboutir à une affirmation seconde sur un autre mode de l'hypothétique : "on ne saurait [...] en douter", cisailée par une incise ("me semble-t-il") venant souligner cette suspension entre affirmation et dénégation qui caractérise le passage comme l'œuvre. L'italien recourt tout naturellement au subjonctif présent, la syntaxe et la concordance des temps de la langue d'arrivée requiert un conditionnel pour reconduire la simulation en acte d'une proposition assertorique, certes, mais purement hypothétique ("me semble-t-il").

Une autre difficulté découle du défaut de grand style rhétorique en langue française et d'autant moins d'un style qui, se

prévalant des arborescences et des volutes baroques, en vient à humilier et à bafouer, comme dans l'œuvre de Manganelli, les règles de bienséance, de vraisemblance et d'unité de temps et de lieu. Nous avons eu Bossuet, nous avons eu la prose d'ascendance cicéronienne de Proust, guère plus, à tout le moins comme mémoire littéraire où puiser. L'un et l'autre de ces modèles s'avèrent cependant inadéquats.

Paradoxalement, c'est une situation enviable pour un traducteur qui, d'une certaine façon, est contraint d'imprimer sa marque dans la langue d'arrivée. C'est, au reste, le propre de la traduction de toute grande œuvre. Se souvenir de la traduction de l'*Ulysse* de Joyce, par exemple. "*Ogni cosa avere un nome, collocarsi in una gerarchia incedere o strisciare, ma in modo emblematico.*" L'indication est clairement formulée par l'auteur lui-même.

L'autre problème que ce passage propose tient à la contiguïté de certains mots italiens, le plus souvent rares et recherchés, et du latin, tel *dilúcolo*, par exemple, que j'ai choisi de traduire par "premières lueurs de l'aube" afin de reconduire le balancement rythmique, emphatique en apparence, mais, en fait, sibyllin à l'extrême et colportant à la dérobee un rire énorme, sous-tendu par la simulation, qui engage le texte dans une lutte intestine de tous les instants, entre affirmation et irréalité de l'affirmation consciente de son jeu vertigineux. En regard de quoi, "petit jour", sémantiquement exact, s'avère naturaliste, descriptif, là où il faut précisément ne pas oublier que nous évoluons encore et toujours dans une spéculation pure, l'irréalité comme seule réalité de la littérature. Ce que des archaïsmes divers – "d'aucuns", "d'entre nuit et jour" –, des formes absolues – "bec d'aigle", "volatile blessure", "plaie en forme de bec" – soulignent fortement dans le corps du texte.

C'est pourquoi, on préférera "occire" (au reste parfait décalque de *uccidere*) à "tuer" ou à "assassiner" (possédant de surcroît des nuances différentes d'"occire", ici parfaitement approprié) afin de tendre le fil fragile de la simulation stylistique. L'archaïsme jouant, en pareil contexte, comme un déclic prospectif signalant la nature du texte.

De la même façon, les inversions du nom et de l'adjectif concourent à édifier l'affabulation rhétorique de Giorgio Manganelli d'autant plus "effrontée" et radicale qu'elle se donne d'emblée pour telle : "D'aucuns jugeront peut-être cette image laborieusement baroque ; eh bien, ils ne sont pas rois ceux-là..."

Les emplois absolus et les incisives abruptes de nombreuses appositions ("ailes métalliques et savante méchanceté des yeux"), l'inversion du verbe et du sujet ("immense est l'espace") assoient cette syntaxe contrastée, des plus animées et visionnaire.

Le choix, à chaque fois que cela est possible, de tournures archaïsantes ou d'un lexique recherché sert ce dessein : "ceux-là", "quêtant", etc.

En résumé, on peut soutenir, sans risque de se tromper, que l'œuvre de Manganelli en langue française introduit des ferments stylistiques nouveaux dans la langue littéraire française.

1. Cf. *La Littérature comme mensonge*, dans l'ouvrage homonyme, L'Arpenteur, 1991.
2. Cf. "Mensonge, vérité et réversibilité / ruines et rimes du moi", *L'Infini*, n° 13.
3. Cf. "La littérature comme personnage", *L'Infini*, n° 31.
4. *Aux dieux ultérieurs*, Ombres, 1997.

ATELIER DE LATIN

animé par Florence Dupont

Le texte proposé était le début du prologue de la *Médée* de Sénèque. Les participants avaient à leur disposition le texte latin, deux traductions dans la même collection universitaire (Budé) datant de 1925 et de 1996, assez proches l'une de l'autre, et ma propre traduction, parue en 1992, à l'Imprimerie nationale. Le débat a commencé autour du caractère poétique du texte et la question de la versification.

Or cette question est déjà l'objet de discussions scientifiques : l'alternance quantitative longue-brève était-elle entendue des Romains ? Était-elle constitutive d'une mélodie ? ou d'un rythme ? Peut-on, doit-on traduire en vers ou en prose ? Ou découper le texte en unités prosodiques, qu'on peut appeler "strophes" ? Je rappelle les données historiques qui nourrissent l'argumentation. Nous passons un certain temps sur ce sujet.

Ensuite, seconde question préalable : les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées à être lues ? ou jouées ? Doit-on en tenir compte dans la traduction ? A nouveau il convient de répondre à la question en donnant les éléments historiques.

Après ce préambule qui a déjà pris beaucoup de temps, je présente le texte dans son fonctionnement : il s'agit d'une prière, et les contraintes qu'impose ce texte envisagé comme "acte de parole". Or il faut traduire une prière romaine de telle sorte qu'elle soit ressentie à la fois comme prière, dans un processus d'assimilation, et comme romaine, dans un processus d'éloignement. Là intervient une discussion à propos des termes latins *precor*, *preces*, récurrents dans le passage : faut-il ou non garder l'effet de répétition, en usant du même mot, ou au moins de la même racine pour traduire ? Personnellement, j'ai varié les traductions afin de faire apparaître les différentes valeurs du verbe *precor* en latin qui ne se réduit pas à "prier", mais aussi "invoquer, implorer", etc. Nous pensons que tout dépend du type d'écriture, selon qu'il s'agit d'un texte clos, ou d'une

langue déjà constituée, propre au genre, comme ici, et donc sans effet textuel. Il apparaît ainsi que la méthode de traduction varie selon le statut originel du discours dans le contexte où il a été produit.

Je présente ensuite un problème propre aux textes antiques : celui de l'établissement du texte, à partir des différents manuscrits et qui concerne les vers 23-25. Sur le cas étudié, les deux versions données par les deux familles de manuscrits A et E suggèrent deux interprétations différentes :

... *liberos similes patri*
simileque matri pariat (ou *parta*) ; *iam ultio parta est peperit*.

Nous discutons autour du verbe *parere*, "enfanter", uniquement utilisé en latin pour les femmes (et que les autres traductions traduisent pourtant par "engendrer"). Après discussion, nous adoptons la version *parta*, car sinon le texte n'a pas vraiment de sens. Que signifierait cette malédiction contre Créüse, la nouvelle épouse de Jason : "Qu'elle enfante des enfants semblables à leur père, semblables à leur mère" ? Cette formule est le vœu traditionnel lors de toutes noces. Elle ne peut prendre de force tragique et négative. Il convient donc que Jason et Médée soient les parents de ces enfants maudits. "J'ai mis au monde des enfants semblables à leur père, semblables à leur mère", c'est-à-dire eux aussi engagés dans l'action monstrueuse qui va mener Médée du fond du malheur jusqu'à l'apothéose finale.

Choisir cette version, c'est découper différemment le texte : terminer la série des subjonctifs de vœu, avant *liberos...* ; la difficulté de l'écriture de Sénèque, c'est qu'il note rarement les pauses, les coupures de sens, en subordonnant ou en coordonnant.

En conclusion, le temps imparti à l'atelier m'a semblé trop court, du moins pour des textes antiques dont il faut d'abord restituer le contexte culturel, afin de retrouver le type de discours auquel appartient le passage. En outre, l'atelier débute nécessairement avec du retard (installation, etc.). Nous avons donc en fait travaillé précisément sur quelques vers. Trois heures seraient préférables.

ATELIER DE ROUMAIN

animé par Irina Mavrodin

L'atelier portait sur deux textes de Cioran : “L’anti-prophète” (*Précis de décomposition*) et un texte sur l’ennui (en roumain : *plictiseala*) tiré de *Lacrimi și sfinți* (“Des larmes et des saints”). Ils présentaient un intérêt tout particulier (outre les difficultés stylistiques implicites à toute page de Cioran) : ils avaient été écrits par Cioran, l’un en roumain, l’autre en français.

Cela pouvait permettre de soupeser les différences dues à la *structure* du roumain d’une part, du français d’autre part.

Un débat théorique devenait possible – à partir des quatre versions symétriques : version originale en roumain de *Lacrimi și sfinți* / version traduite en français ; version originale en français du *Précis de décomposition* / version traduite en roumain (par Irina Mavrodin) – sur le caractère “baroque” (c’est le terme utilisé par Cioran) du roumain, en contraste avec le dessin épuré et précis du français.

De son propre aveu, Cioran a changé de style et d’écriture en passant d’une langue à l’autre. Et il l’a fait mû par une nécessité intérieure qui lui imposait ce changement radical. C’est une expérience et une leçon dont les traducteurs de n’importe quelle langue dans n’importe quelle langue peuvent tirer profit. En réfléchissant sur un cas de ce genre, ils se rendront mieux compte que leur marge de manœuvre est forcément limitée et par la structure de la langue de l’original et par celle de la langue cible. C’est par là que la fameuse “infidélité” de la traduction commence.

Les quinze Français – dont pas un seul ne connaissait le roumain – qui ont *activement* participé à cet atelier ont trouvé de bons arguments pour le dire.

ATELIER SUR DES POÈMES D'YVES BONNEFOY

animé par John Naughton et Anthony Rudolf

Les deux animateurs, l'un américain, l'autre anglais, ont choisi de partager le temps et de l'engager dans deux dialogues avec leurs auditeurs, ce qui ne les empêchait pas de s'interroger mutuellement.

Anthony Rudolf a commencé l'atelier en lisant un court texte sur sa conception de la traduction et sur les modalités de son travail sur Yves Bonnefoy au cours d'une période de trente-cinq ans. Ensuite, Rudolf a présenté trois versions de sa traduction du poème "Les guetteurs" (*Hier régnant désert*, 1958) : la première de 1968 ; la deuxième de 1985 ; la dernière de 1995. La discussion tournait autour de certains problèmes que pose le texte français. En particulier, on a constaté que *la mort*, en quelque sorte personnifiée et vivement présente en tant que réalité féminine dans le texte français, ne peut que très difficilement être représentée ainsi en anglais. D'où une solution obligatoirement insuffisante : *Death*, masculinisé. Les auditeurs ont remarqué que, traduisant la fin de la première partie du poème ("... et je voyais / Un horrible chien blanc sortir de l'ombre"), Rudolf a choisi un mot différent dans chacune de ses versions pour rendre le mot *horrible* : *horrible*, dans la première version ; *fearful* dans la deuxième ; *dreadful* dans la dernière. Ces changements ont sollicité une discussion sur les nuances de chaque choix. De même, on a discuté des différentes solutions proposées pour la fin de la deuxième partie du poème ("... quand venait / L'eau effacer l'amertume des rives"). Comment rendre le mot *amertume* ? Yves Bonnefoy, qui était présent, suggérait que le traducteur essaie de transmettre l'idée du sel même, *bitterness*, dans ce contexte, étant peut-être indûment abstrait.

D'autres suggestions ici et là ont été proposées par des membres de l'auditoire, qui partageaient librement leurs préférences, ainsi que leurs réserves. Anthony Rudolf a promis de

les prendre toutes en considération lors de la rédaction d'une quatrième, et ultime, version du texte.

John Naughton a choisi, comme complément au texte assez ancien étudié par Tony Rudolf, un poème plus récent, la première partie de "L'orée du bois", qui trouve sa place dans le livre *Ce qui fut sans lumière*, publié en 1987. Dans ce texte, il est question du mot *ronce*, mot qui est répété d'ailleurs à plusieurs reprises dans le livre. Il est présent dans le poème "Le puits, les ronces", où l'approche au puits est rendue difficile par des "herbes barrées de ronce" qui "griffent" le visage, "mais ne sont / Que le rien qui griffe le rien dans la lumière". On le retrouvera aussi dans le poème "Le mot *ronce*, dis-tu", où il est comparé à un "bois qui sombre". (Ce texte offre une série de ces *images*, de ces *énigmes*, que le poète, dans "L'orée du bois", reconnaît comme étant tout ce qu'il a pour répondre à son interlocuteur quand celui-ci lui parle de son enthousiasme pour le mot *ronce*.) Le traducteur aura donc à prendre une décision dont il sait qu'elle va être cruciale, puisque le mot qu'il choisira aura à trouver sa place dans tous ces contextes différents.

Brambles semble le mot le plus évident pour traduire le mot *ronce*, mais il a l'inconvénient de suggérer, de par sa sonorité, quelque chose de plutôt léger. Qui plus est, ses affinités avec les mots *amble* et *ramble* – qui, eux, évoquent le mouvement sans hâte, l'acte de se promener avec insouciance, d'errer sans but – pourraient sembler l'éloigner et de la gravité sonore du mot *ronce* et des associations que cette sonorité éveille chez le poète. On aurait donc pu choisir le mot *thorn*, surtout pour sa sonorité, mais il risque de présenter à l'esprit, surtout d'un lecteur américain, l'idée d'une seule épine, plutôt que la réalité d'un ensemble de tiges ou de branches épineuses. Un tout autre mot alors, comme le fait Bonnefoy lui-même quand il traduit les mots d'Horatio, parlant à Hamlet de ses compagnons de guet au moment de l'apparition du fantôme et qui dit que ces hommes furent "*distill'd almost to jelly with the act of fear*" ? *Jelly*, très difficile à rendre en français, devient, dans la traduction d'Yves Bonnefoy, *cendre*. Mais une telle audace ne paraît justifiable que là où le traducteur n'a qu'un seul problème à résoudre dans un contexte unique, ce qui n'est pas le cas ici. Pourquoi donc ne pas garder tout simplement le mot *ronce* dans la traduction anglaise ? Parce que, dans ce cas, le hasard a voulu que la traduction de Naughton de *Ce qui fut sans lumière* soit publié dans une édition bilingue !

D'autres difficultés se présentent. Comment préserver, sans trop le faire valoir, l'aspect du poème qui tient de la conversation ? Et d'un autre point de vue, que faire de ces mots plus

abstrait, tels qu'“images”, “énigmes”, “l'évidence” ? Car il faut bien reconnaître que cette poésie, avec la référence constante au monde matériel, accepte aussi d'intégrer des signifiants plus abstraits et englobants – “philosophiques” pourrait-on croire. Ainsi l'on retrouve dans la poésie récente de Bonnefoy des catégories comme “la parole”, “le rien”, “le nombre”. Pour *images* et *énigmes*, Naughton a décidé de rester près du français, tout en reconnaissant l'étrangeté relative de ces mots, leur aspect un peu abstrait, sachant que toute déviation vers quelque chose de plus “naturel” courait le risque de trop limiter ou de trop expliciter. Par contre, pour *l'évidence*, il a décidé d'éviter l'équivalent proche. *The obvious, what is apparent* sont évidemment trop lourds. *What is right before you*, de même. En poésie, on ne peut pas inscrire des notes explicatives, et il faut décider, malgré les limites que ces choix imposent.

ATELIER DE POÉSIE GRECQUE

animé par Michel Volkovitch

Le groupe d'une vingtaine de personnes, réuni pour traduire de la poésie grecque, est d'une taille et d'une diversité idéales : il y a là une Grecque, deux ou trois traducteurs de grec, mais surtout une majorité qui ignore tout de la langue ; de grands noms de la traduction de poésie et des gens qui n'en traduisent jamais ; des professeurs, des étudiants ; des amis proches, des inconnus.

Le poète choisi : Nikos Karouzos (1926-1993), encore pratiquement inédit en français, bien qu'il s'agisse d'un poète majeur. Je dois le publier en 1998 et m'en occupe ces jours-ci, mais la raison de mon choix est plus profonde : je voudrais, contrairement à l'usage, proposer un poème difficile, obscur, étant curieux de voir comment mes collègues vivent cette épreuve étrange, quoique habituelle en poésie : traduire quand parfois on n'y comprend rien.

Les participants ont à leur disposition un mot à mot d'un prosaïsme délibéré. L'animateur, lui, s'est donné prudemment une longueur d'avance en préparant une traduction qu'il croit déjà solide (un troisième jet – en principe, il y en aura cinq) ; j'ai d'autre part lu et discuté le poème avec une personne qui fut très proche du poète : elle a pu éclairer certains points, mais pas tous.

Le poème est d'abord lu en grec à haute voix. Je demande au groupe de réagir à la musique du grec, d'analyser le plaisir qu'elle procure ; j'évoque les phonèmes pour moi les plus jouissifs. Puis on travaille le texte vers par vers, sans forcément chercher à mettre au point une version commune, et sans vouloir terminer à tout prix. (Il faut prévoir une moyenne de dix ou douze vers à l'heure si l'on fait les choses à fond.)

La discussion aborde en vrac – tels qu'ils se présentent en traduction – les problèmes sémantiques et formels. Les premiers nous préoccupent moins que prévu, et j'aurais pu m'en douter : il ne s'agit pas, en effet, d'élucider en traduisant, mais de transférer les ambiguïtés, les obscurités dans l'autre langue, ce qui dans bien

des cas se fait assez naturellement. Nous dégageons simplement des thèmes (ambivalence du temps...) et un vague sens global.

Nous sommes retenus davantage par les questions de musique. Les allitérations posent un problème de dosage : jusqu'où peut-on aller ? On a parfois autant de mal à les chasser qu'à les faire venir. "Peu à peu pourrit", par exemple, n'est-ce pas trop ? Mais justement, à cet endroit-là (*sig-a-siga sapizi*), le grec n'est-il pas aussi très insistant ?

La grande question, c'est évidemment le rythme. Malgré certaines divergences sur la façon de compter les syllabes (faut-il, dans cette poésie contemporaine en vers libres, compter ou non les *e* muets, ce qui parfois change tout ?), on s'accorde à tenter de faire respirer le poème en alternant phases d'équilibre et de rupture (soit, en gros, rythmes pair et impair), sans pour cela calquer servilement, vers par vers, les rythmes de l'original.

Il y a aussi les inévitables moments où il faut tout de même sacrifier un peu de la précision musicale à la précision sémantique, si subalterne soit celle-ci : "plages emplies d'une vie multicolore", plus vivant, devrait, dit-on, céder la place à un "emplies d'un mouvement multicolore" qui traîne la patte – à moins qu'il n'y ait d'autres solutions ?

En cours de route, on va me corriger un contresens (vraiment, je n'en ai fait qu'un seul ?). En revanche, je maintiendrai ailleurs une formulation au bord du faux sens, mais qui me paraît plus expressive, et plus en accord avec le sens général. Quant au reste, je constaterai que ma version provisoire était nettement plus provisoire que prévu...

Ce qui ne gâche nullement mon bonheur. Je suis tout entier au plaisir de ce travail en commun. Plaisir de me faire souffler la réponse par X, qui semble sentir les choses comme un autre moi-même, mais plus vite ; plaisir de répondre à Y ou Z, non-spécialistes aux approches différentes, mais dont les réactions inattendues parfois ne me sont pas moins stimulantes. Un pareil groupe, dans sa variété, c'est pour l'animateur un prolongement de son corps – un corps aux bras plus longs, aux yeux, aux doigts plus nombreux, plus sensibles ; une trousse à outils géante, pleine de clés, de tournevis de toutes tailles aidant à mieux démonter, puis remonter le poème dans la langue cible.

Le plaisir est partagé, semble-t-il ; après deux heures d'efforts intenses, les participants demandent encore une demi-heure de rab pour fignoler la fin. Et l'on se sépare après ceci :

Une croyance et toute la vie peut-être

*Les torrents l'été restent sans voix
et cette sciure du temps
à l'étrange odeur – les secondes*

peu à peu pourrit.
Et moi, quand vais-je dessoûler ?
La nuit du Cancer brouille la marche
se rit de moi effrontément et hier encore
j'étudiais de tristes quadrilatères
en m'efforçant de me sentir géomètre.
Le Scorpion de givre semblait incroyablement.
Je me suis rappelé sans raison de merveilleuses
plages au mouvement multicolore
et la Physique soudain n'existait plus
aux lunes ensoleillées de la Préhistoire
quand les nains sautillants – quels nains ? –
avec les gages de la mort, le coup de couteau
hurlants frappaient du pied le vent.
Quelle chance, ai-je dit, que nous n'ayons rien à gagner.
Quelle chance d'être toujours poussés par le temps.
Chasuble terrifiante à l'aube
aurore enveloppée d'aneth
émail rayonnant du trouble.
Je n'ai rien contre les morts et les étoiles :
ils ont toujours brillé, depuis les temps antiques.
Je ne vois que la verdure et son retour intarissable
les terribles délires de la matière.
Dans le matin nouveau grandit
le gosier du coq.
Le chien a repris ses pas.
Les premiers bus ont repris la route.
Je sens toujours le temps sur l'omoplate.

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

MICHÈLE ALBARET-MAATSCH

Née en 1951. Etudes de lettres, de sciences politiques et diplôme de l'ESST. Traductions de l'anglais. Derniers ouvrages parus, *La Lettre de Newton*, John Banville (Flammarion) et *On ferme !*, Joseph Heller (Grasset). A paraître : *Wolf-Whistle*, Lewis Nordan (Rivages) et *Vurt*, Jeff Noon (Flammarion).

MARC AMFREVILLE

Né en 1957 à Paris. Agrégé d'anglais. Maître de conférence à l'université d'Orléans. A traduit D. H. Lawrence, *Femmes en exil : Saint Mawr*, Minerve*, 1990 ; Kenneth Linn, *Hemingway*, Payot, 1991* ; T. R. Pearson, *Adieu chère âme*, Flammarion, 1991* ; Anna Tolstoï-Wallach, *Enfance blessée*, Flammarion Québec*, 1992 ; Toni Cade-Bambara, *Les Mangeurs de sel*, Bourgois, 1993 ; Briege Duffaud, *A Wreath Upon the Dead (Les morts portent toujours le chapeau)*, Balland, 1996.

* En collaboration avec Anne Wicke.

BATIA BAUM

Née à Paris en 1941. A partir de 1981, à la suite d'un travail théâtral, retour vers la langue yiddish, traduction et enseignement. Travail de recherche sur le Théâtre yiddish de Moscou qui aboutit à un spectacle sur *Mikboels, ou le Testament d'un acteur juif*, monté à Strasbourg en 1987 par Sonia Lipsyc. Traduction de deux pièces de I. L. Peretz, *La Nuit sur le vieux marché* et *La Chaîne d'or*, à paraître prochainement. Participation à des lectures-spectacles de ces trois pièces au cours d'une Quinzaine du théâtre yiddish à Strasbourg en 1989. Egalement spectacle et émission radiophonique sur un texte de Paul Celan, *L'Entretien dans la montagne*, Strasbourg, 1990, et lecture-spectacle de poèmes de Paul Celan en allemand et en français, Strasbourg, 1991, dans le cadre de Mittel-Europa. Récentes publications : une nouvelle de A. Sutskever dans le recueil *Où gîtent les étoiles*, éditions du Seuil, 1988 ; *Marc Chagall, le sbtettl et le magicien*, d'Oser Warszawski, Lachenal et Ritter, 1995 ; *Yössik*, de Joseph Bulov, Phébus, 1996.

ALBERT BENSOUSSAN

Professeur des universités, agrégé d'espagnol, docteur ès lettres. A traduit une soixantaine d'ouvrages, notamment l'œuvre de Vargas Llosa, ainsi que Manuel Puig, Juan Carlos Onetti, José Donoso, Cabrera Infante, Picasso... Auteur d'un essai sur la traduction, *Confessions d'un traître* (PUR, 1995).

Prix de traduction Cultura latina 1985. Ecrivain, auteur d'une vingtaine d'ouvrages de fiction. Collaborateur littéraire à *La Quinzaine littéraire*.

YVES BONNEFOY

Yves Bonnefoy est né à Tours, Indre-et-Loire, le 24 juin 1923. Son père était employé des chemins de fer et sa mère institutrice. Il a passé les baccalauréats de mathématiques et de philosophie au lycée Descartes à Tours, puis a fait des études de mathématiques, d'histoire des sciences et de philosophie à l'université de Poitiers, dans les classes préparatoires de son lycée et à la Sorbonne. Mémoire de maîtrise sous la direction de Jean Wahl, et trois années comme attaché de recherches au CNRS pour une étude de la méthodologie critique aux Etats-Unis.

Publication en 1953, à Paris, du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, suivi de trois autres ouvrages de poésie aujourd'hui réunis sous le titre *Poèmes* (Poésie/Gallimard). Puis *Ce qui fut sans lumière* en 1987, *Début et fin de la neige* en 1991 et *La Vie errante* en 1993. Publications historiques et critiques à partir de 1954, avec une monographie consacrée à la peinture murale gothique en France. Ces travaux ont fait l'objet, notamment, des ouvrages intitulés *L'Improbable*, *Rimbaud*, *Un rêve fait à Mantoue*, *Rome, 1630* (nouvelle édition 1994), *Le Nuage rouge*, *La Vérité de parole*, *Entretiens sur la poésie*, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, *Remarques sur le dessin*, *Dessin, couleur et lumière*, et portent sur l'histoire de la peinture, la relation des arts à la poésie, l'histoire de la poésie et son interprétation, la philosophie et l'acte poétique. Ils vont de pair avec une activité de traducteur de Shakespeare (une dizaine d'ouvrages) et de la poésie de Yeats (*Quarante-Cinq Poèmes de Yeats*, 1989).

A partir de 1960, Yves Bonnefoy a été régulièrement l'invité, pour des périodes d'enseignement, d'universités françaises ou étrangères, et à ce titre il a été professeur associé au Centre universitaire de Vincennes (1969-1970), à l'université de Nice (1973-1976), et à l'université d'Aix-en-Provence (1979-1981). Elu en 1981 professeur au Collège de France, il y fut titulaire de la chaire d'études comparée de la fonction poétique jusqu'en 1993.

Il dirige chez Flammarion la collection "Idées et recherches" et fut chez ce même éditeur le maître d'œuvre du *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*.

Yves Bonnefoy est marié et a un enfant. Il a obtenu le prix Montaigne en 1978, le grand prix national de Poésie en 1993, le prix Cino del Duca et le prix Balsan en 1995. Il a été corédacteur de la revue *L'Ephémère* pendant sa durée d'existence (1967-1972). Il est docteur *honoris causa* de l'American University, de l'université de Neuchâtel, de l'université de Chicago, et de Trinity College, Dublin. Son œuvre a fait l'objet d'une exposition à la Bibliothèque nationale en 1992 et d'une autre au musée de Tours en 1993.

Principaux ouvrages

Du mouvement et de l'immobilité de Douve, poèmes, Mercure de France, 1953.

L'Improbable, essai, Mercure de France, 1959.

Peintures murales de la France gothique, Paul Hartman, 1954.

Hier régnant désert, poèmes, Mercure de France, 1958.

Rimbaud, Le Seuil, 1961.

Pierre écrite, poèmes, Mercure de France, 1964.

Un rêve fait à Mantoue, essai, Mercure de France, 1967.

Rome, 1630, l'horizon du premier baroque, Flammarion, 1977.

L'Arrière-pays, prose, Albert Skira, Genève, 1972 ; nouvelle édition, Skira, 1992.

Dans le leurre du seuil, poèmes, Mercure de France, 1975.

Le Nuage rouge, essai sur la poétique, Mercure de France, 1977.

Rue Traversière, récit, Mercure de France, 1977.

Poèmes, Mercure de France, 1978.

Entretiens sur la poésie, La Baconnière, Neuchâtel, 1981.

La Présence et l'image, Mercure de France, 1983.
La Poésie et l'université, Editions universitaires, Fribourg (Suisse), 1984.
Ce qui fut sans lumière, poèmes, Mercure de France, 1987.
Récits en rêve, prose, Mercure de France, 1987.
Là où retombe la flèche de l'écriture, Mercure de France, 1988.
Une autre époque de l'écriture, Mercure de France, 1988.
La Vérité de parole, Mercure de France, 1988.
Sur un sculpteur et des peintres, Plon, 1989.
Entretiens sur la poésie, nouvelle édition augmentée, Mercure de France, 1990.
Début et fin de la neige, Mercure de France, 1991.
Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre, Flammarion, 1991.
Alecbinski, les traversées, Fata Morgana, Montpellier, 1992.
Rue Traversière et autres récits en rêve, Poésie/Gallimard, 1992.
L'Improbable et autres essais, nouvelle édition, Folio/Gallimard, 1992.
La Vie errante, suivi d'*Une autre époque de l'écriture*, Mercure de France, 1993.
Remarques sur le dessin, Mercure de France, 1993.
Dessin, couleur et lumière, Mercure de France, 1995.
La Journée d'Alexandre Hollan, Le Temps qu'il fait, 1995.

SERGE CHAUVIN

Né en 1966. Agrégé d'anglais, enseigne actuellement à l'université de Paris X-Nanterre et prépare une thèse de doctorat. Auteur de plusieurs articles sur le cinéma et le roman américain contemporain. A traduit de l'anglais des textes d'esthétique (Hogarth, Füssli) et deux romans (*Les Puissances rebelles* de Richard Bausch et *Etats sauvages* de Stephen Wright, parus chez Gallimard). Prépare la traduction de nouvelles de Bausch et d'un roman de Paul West. Egalement relecteur de traductions littéraires.

ANNE COLIN DU TERRAIL

Née en 1952 en Finlande. Architecte DPLG de formation. Traductrice interprète indépendante de finnois, et accessoirement d'anglais, depuis 1981. Traductrice expert près de la cour d'appel de Paris. Traductions littéraires : Arto Paasilinna, *Le Lièvre de Vatanen*, *Le Meunier burlant*, *Le Fils du dieu de l'orage*, *La Forêt des renards pendus* ; Leena Lander, *La Maison des papillons noirs*, *Vienne la tempête*.

ELSA CROSS

Poétesse mexicaine née en 1946. Maîtrise et doctorat de philosophie. A publié sa première plaquette, *Naxos* (1966), à vingt ans. La seconde, *Amour le plus obscur* (1969) a été publiée à Nice dans la collection "Profils poétiques des pays latins". A publié ensuite *La Dama de la torre* (1972), *Espejo al Sol. Poésies 1964-1981* a réuni ses huit premiers titres. *Baniano* (1986) et *Chant Malabar* (1987) ont été écrits pendant de longs séjours en Inde où elle a étudié la philosophie hindoue et la méditation. Deux autres de ses livres, *Jaguar* (1991) et *Casuarinas* (1992) recréent quelques paysages et mythes mexicains. *Le Divan d'Antar* (1990) et *Moira* (1993) ont obtenu au Mexique deux prix nationaux de poésie. Ses poèmes ont été traduits en plusieurs langues dans des revues et trente anthologies d'Amérique et d'Europe. Son premier livre en français, une anthologie, *Miroir au soleil*, sélectionnée et traduite par Fernand Verhesen, va paraître à Bruxelles aux éditions Le Cormier en 1996. Traductions : poèmes de Nerval, Mallarmé, Robert Desnos et Saint-John Perse. Avec Ulalume González de Leon, elle vient de publier une vaste anthologie de la poésie d'Yves Bonnefoy, parue au Mexique (Editorial Vuelta, dirigée par Octavio Paz).

PHILIPPE DI MEO

Licence et maîtrise de lettres modernes à l'université de Paris VII. A notamment traduit : Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Giorgio Manganelli, Giorgio Caproni, Goffredo Parise, Alberto Episcopi, Carlo Emilio Gadda, Bartolo Cattaui, Giuseppe Bonaviri, Giambattista Basile, Eugenio Montale. Est en outre l'auteur de *Carlo Emilio Gadda ou l'Espalier généalogique*, éditions Java, 1994. Chroniqueur littéraire au *Magazine littéraire* (domaine italien). S'est vu décerner le prix de la Littérature traduite du Festival du livre de Nantes 1986, le prix Circe-Sabaudia 1986, le prix Eugenio-Montale 1995, le prix Val di Comino 1995.

FLORENCE DUPONT

Professeur de latin à Nancy II. Chargée de cours de théâtre à Paris III (centre Louis-Gernet URA/884). Dernières publications : *Les Tragédies de Sénèque*, traduction, Imprimerie nationale, Paris, 1991-1993 (2 volumes) ; *L'Invention de la littérature*, La Découverte, Paris, 1994 ; *Les Jeux de Priape*, traduction en collaboration avec T. Eloi, Gallimard-Le Promeneur, Paris, 1994 ; *Les Monstres de Sénèque*, Belin, Paris, 1995.

MICHAEL EDWARDS

Né en 1938 près de Londres, diplômé de l'université de Cambridge. Poète, traducteur, professeur de littérature anglaise et de littérature comparée à l'université de Warwick. Auteur de plusieurs livres sur la poétique, parmi lesquels *Towards a Christian Poetics*, Macmillan, 1984 ; *Poetry and Possibility*, Macmillan, 1988 ; *Of Making Many Books*, Macmillan, 1990. Ses derniers livres parus en France sont *Raymond Mason*, Cercle d'art, 1994, la première monographie sur ce sculpteur, et *Eloge de l'attente*, Belin, 1996. Principales publications sur Yves Bonnefoy : "Yves Bonnefoy, poésie et transcendance", dans *Yves Bonnefoy*, dir. Daniel Leuwers, Sud, 1985 ; "Yeats dans la traduction d'Yves Bonnefoy", dans *Critique*, n° 535, décembre 1991, repris dans *Yves Bonnefoy*, dir. Jacques Ravaud, Le Temps qu'il fait, 1996.

CLAUDE ESTEBAN

Né à Paris en 1935. A publié plusieurs livres de poèmes, notamment *Elégie de la mort violente*, Flammarion, 1989 ; *Sept jours d'hiver*, Fourbis, 1993 ; *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, Flammarion, 1995 ; des essais sur les arts plastiques et la poésie ainsi qu'un ouvrage sur le bilinguisme, *Le Partage des mots*, Gallimard, 1990. Il a traduit Quevedo, Jorge Guillén, Octavio Paz, Jorge Luis Borges et Federico García Lorca.

ISABELLE FAMCHON

Auteur de plusieurs pièces et d'articles sur l'histoire du théâtre et sur la traduction théâtrale. A traduit *L'Imagination créatrice de l'acteur* de Mikhail Chekhov, éditions Pygmalion, 1995. Traduit depuis les anglais les plus divers de nombreux textes dramatiques. Poursuit depuis plusieurs années une recherche sur le théâtre irlandais qui a donné lieu à différentes traductions : *Le Chant du héron cendré* de Vincent Woods ; *Bailegangaire ou La Ville d'où le rire a disparu* de Thomas Murphy ; *Quelqu'un pour veiller sur moi* de Frank McGuinness.

BERTRAND FILLAUDEAU

Collabore à partir de 1980 avec José Corti qui le charge de poursuivre son travail d'éditeur après sa mort (décembre 1984). Sa thèse, *L'Univers ludique d'André Gide*, a été éditée en 1985. En 1991, il publie *La Vague romantique*.

ANNE GIBSON

Née en 1963 à Lisbonne. Etudes de philosophie. Traductrice du suédois et de l'anglais. Derniers ouvrages parus : *Bad Blood* et *La Bruyère incendiée*, Colm Tóibín, Flammarion ; *Le Triomphe*, Lennart Hagerfors, Flammarion ; *Les Guetteurs de vent*, Agneta Pleijel, Flammarion ; *Almanach d'un comté des sables*, Aldo Leopold, Aubier.

CESARE GREPPI

Né à Vercelli en 1936. A publié des recueils de poèmes, notamment : *Stratagemmi*, Guanda, 1979 ; *Supplementi alle ore del giorno e della notte*, Guanda, 1989 ; *Corona*, L'Arzanà, 1991, et le roman *I Testimoni*, Sellerio, 1982. Parmi les auteurs traduits : Góngora (*Solitudini e Sonetti*), saint Jean de la Croix, Cortázar, Ronsard, Bonnefoy (*Racconti in sogno*).

MARC GRINBERG

Né en 1953, Moscovite depuis toujours. Diplômé d'informatique en 1976 et de lettres slaves en 1986 (faculté des lettres de l'université de Moscou). Travaille en tant que traducteur depuis 1980 : textes du Moyen Age et de la Renaissance ; choix de poèmes de Paul Claudel et Yves Bonnefoy. Egalement auteur de divers travaux sur l'histoire de la langue russe littéraire et l'œuvre de Soumarokov.

JEAN GUILOINEAU

Président d'ATLAS depuis février 1992. Ecrivain : *Vivre à Pékin*, Plon, 1978 ; *Les Premières Lumières du soir*, nouvelles, Stock, 1980 ; *Nelson Mandela*, biographie, Payot, 1994. Traducteur de l'anglais : Angela Carter, Julian Barnes (*Le Perroquet de Flaubert*), André Brink, Breyten Breytenbach, Nadine Gordimer, Toni Morrison.

BERNARD HCEPFNER

Traducteur de l'anglais au français et du français à l'anglais : E. White, C. Brooke-Rose, B. Brophy, T. Olson, M. Peake, C. Dowell, G. Sorrentino, S. Heaney, A. Higgins, T. S. Elliot, J. M. Synge, L. Carroll, J. Conrad, E. Bishop, H. Melville, J. McElroy, G. Davenport, J. Roubaud, J. Revery. Traduit en ce moment *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton.

FRIEDHELM KEMP

Né en 1914 à Cologne. Ecrivain, traducteur, professeur honoraire de littérature comparée à Munich. Traducteur et commentateur d'une édition des œuvres complètes de Charles Baudelaire (avec d'autres). A traduit des œuvres de Pierre Jean Jouve, de Marcel Jouhandeau, de Saint-John Perse, de Jean Paulhan, d'Yves Bonnefoy, de Philippe Jaccottet, de Louis-René des Forêts.

RÉMY LAMBRECHTS

Né en 1956. Diplômé de mathématiques pures. Traducteur pour l'édition et l'audiovisuel. Romans : Odön von Horváth, *Un fils de notre temps*, Christian Bourgois ; Russell Banks, *Hamilton Stark*, Actes Sud ; John Updike, *La Parfaite Epouse*, Gallimard ; Geoff Dyer, *Jazz Impro*, Joëlle Losfeld ; Tim O'Brien, *Au lac des bois*, Plon ; et autres : ouvrages scientifiques, historiques essais. Adaptation et sous-titrage de nombreux documentaires pour Arte.

KIM LEFÈVRE

Née au Viêt-nam. Diplômée de la faculté de pédagogie de Saïgon, section littérature française. Licence de lettres. Ecrivain : *Métisse blanche*, éd. Barrault, 1989, J'ai lu, 1995 ; *Retour à la saison des pluies*, éd. Barrault, 1990, éd. de

l'Aube, 1995 ; *Moi, Marina la Malinche*, Stock, 1994. Traductrice du vietnamien en français : *Un général à la retraite*, 1990 ; *Le Cœur du tigre*, 1993 ; *Les démons vivent parmi nous* (1996, théâtre) de Nguyễn Huy Thiệp, éd. de l'Aube ; *Histoire d'amour racontée avant l'aube*, de Duong Thu Huong, éd. de l'Aube, 1991 ; *Quand on est jeune*, de Phan Thi Vang Anh, éd. Philippe Picquier, 1996.

FRANÇOIS MASPERO

Né en 1932. Il a été libraire de 1954 à 1973, éditeur de 1959 à 1982. Il a fondé et dirigé les revues *Partisans* (1961-1972), *Tricontinental* (1968-1982) et *L'Alternative* (1978-1985). Ecrivain : *Le Sourire du chat*, Le Seuil, 1984 ; *Le Figuier*, Le Seuil, 1988 ; *Les Passagers du Roissy-Express*, prix Novembre, Le Seuil, 1990 ; *L'Honneur de Saint-Arnaud*, Plon, 1993 ; *Le Temps des Italiens*, Le Seuil, 1994 ; *La Plage noire*, Le Seuil, 1995 ; *Balkans Transit*, à paraître en janvier, Le Seuil, 1997. Traducteur de l'espagnol : Eduardo Mendoza, *L'Année du déluge*, Le Seuil, 1993 ; Luis Sepúlveda, *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, *Le Monde au bout du monde* et *Un nom de torero*, édition Métailié et Le Seuil ; Augusto Roa Bastos, *Veille de l'amiral*, *Fils d'homme* et *A contrevie*, Le Seuil ; Osvaldo Soriano, *L'Œil de la patrie*, Grasset, 1996 ; Cesar Lopez, *Le Carré circulaire*, Maurice Nadeau ; Alvaro Mutis, *Le Dernier Visage : récits*, *Le Bel Morir*, *Ecoute-moi Amirbar*, *Les Éléments du désastre*, *Abdul Basbur*, *Le Rêveur de navires* et *Le Rendez-Vous de Bergen : triptyque de terre et de mer*, Grasset. Il a traduit également de l'italien : Paulo Maurensig, *La Variante de Lünebourg*, Le Seuil, 1995, et Francesco Biamonti, *Attente sur la mer*, Le Seuil, 1996 ; et de l'anglais : John Reed, *Le Mexique insurgé*, éd. Maspero, 1975, Le Seuil, 1996, et *La Guerre des Balkans*, Le Seuil, 1996.

IRINA MAVRODIN

Poète, essayiste, traductrice. Professeur de littérature française aux universités de Bucarest et de Craiova. Docteur ès lettres avec une thèse sur *Nathalie Sarraute et le nouveau roman* (1972). Auteur de quatre livres de poésie, de huit livres sur la poétique et la poétique de la littérature (notamment française et roumaine) et de traductions d'auteurs français en roumain (Proust, Flaubert, Mme de Sévigné, Mme de Staël, Gide, Montherlant, Aloysius Bertrand, Francis Ponge, Bachelard, Genette, Blanchot, Camus, Laurentiu, etc.). Directrice de la collection "Lettres roumaines" chez Actes Sud. Trois prix de l'Union des écrivains de Roumanie (pour la traduction : 1981, 1986 ; pour l'essai : 1995). Prix de l'Académie roumaine pour *Opera omnia*, 1996. Chevalier des arts et des lettres.

ISABEL MEYRELLES

Née à Matosinhos (Portugal) en 1929. Vit à Paris depuis 1950. Etudes supérieures à l'université René-Descartes, Paris V-Sorbonne et à l'École supérieure des beaux-arts. Œuvre littéraire (poésie) : *Em voz baixa* (1951), *Palavras nocturnas* (1954), *O Rosto deserto* (1966), *Le Livre du tigre* (1977). Auteur d'anthologies de poésie portugaise en langue française : *Anthologie de la poésie portugaise*, Gallimard, 1971, épuisé ; Mário Cesarini de Vasconcelos, *Labyrinthe du chant*, éditions L'Escampette, 1994 ; José Régio, *Le Fertile Désespoir*, éditions L'Escampette, 1995. A traduit aussi en français Jorge Amado (éditions Messidor, 1984, 1986, 1988, 1989), Herberto Sales (éditions Messidor, 1991), Maria Gabriela Llansol (éditions Métailié, 1991), Alexandre Pinheiro Torres (éditions Sagres Europa, 1991), Adriane Galisteu (éditions Michel Lafon, 1995).

JAN H. MYSJKIN

Poète et critique de langue néerlandaise, né à Bruxelles en 1955. Traductions de Jérôme Rothenberg, André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud, Velimir Khlebnikov... Projets actuels : introduction et traduction des

poètes français du ^{xx}e siècle ; introduction et traduction de l'écrivain allemand Arno Schmidt ; introduction et traduction des œuvres complètes de Cyrano de Bergerac. En Belgique, ses traductions lui ont valu en 1990 le prix national de la Traduction littéraire (côté flamand).

JOHN T. NAUGHTON

John T. Naughton a fait ses études à l'université Stanford en Californie où il a étudié la littérature anglaise et américaine, ainsi que les grands auteurs de langue latine (surtout Virgile et Cicéron). Ensuite, il a passé quatre ans en France à la faculté de Tours où il fut lecteur dans le département d'anglais. Revenu aux Etats-Unis, il a fait un doctorat en littérature comparée à l'université de Californie, à Santa Cruz. C'est là qu'il rencontra Yves Bonnefoy, dont l'œuvre littéraire a été une de ses préoccupations les plus importantes depuis 1980. Naughton a publié une étude critique sur son œuvre, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Presses universitaires de Chicago, 1984. Ensuite, il a édité et traduit un volume de ses essais, *The Act and the Place of Poetry*, Chicago, 1989.

Il a également traduit en son entier *Ce qui fut sans lumière (In the Shadow's Light)*, Chicago, 1991). Puis, en 1995, il a édité et traduit (avec Anthony Rudolf et d'autres) *New and Selected Poems*, une anthologie des poèmes d'Yves Bonnefoy, ouvrage qui a été distingué par la Poetry Book Society à Londres (Special Commendation for Translation). Son *Louis-René des Forêts* a paru en 1993 (Amsterdam, Rodopi). Depuis 1983, John Naughton est professeur de littérature française et comparée à l'université Colgate dans l'Etat de New York.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Vice-présidente d'ATLAS. Professeur de littérature américaine à l'université de Paris X-Nanterre. Auteur d'une thèse sur *Gertrude Stein, théâtre et théâtralité*, et d'un livre sur *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, PUF. A collaboré aux *Cahiers Renaud-Barrault*, à *Théâtre / Public*, *L'Art du théâtre*, *La Quinzaine littéraire*, au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, chez Bordas.

A écrit sur Beckett, Bond, Wesker, Stoppard, O'Neill, Tennessee Williams, Richard Foreman, Bob Wilson. Fait partie du comité "anglais" de la Maison Antoine-Vitez. Dernière traduction parue : *Le Bouquet embrasé* de William Kennedy, Actes Sud, 1996.

CLAUDE PORCELL

Né en 1946 à Béziers. Ancien élève de l'Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm, études à Constance et à Berlin. Sa première traduction importante a été un choix de textes de Kurt Tucholsky (Balland) auquel ont succédé une quinzaine de pièces de théâtre de Thomas Bernhard, de *La Force de l'habitude* à *Une fête pour Boris*, en passant par *Heldenplatz*, montée par Lavelli au Théâtre de la Colline. Ses versions de Thomas Bernhard et de Botho Strauss (*Trilogie du revoir*, *Grand et Petit*, *Le Parc*, *Visiteurs*, *La Chambre et le Temps*) lui ont permis de travailler avec des metteurs en scène comme Roger Blin, Claude Régy, Henri Ronsse ou Lavelli. Vient de terminer la traduction du dernier ouvrage paru de Peter Handke, *Mon année dans la baie de Personne* (Le Seuil, 1997), auteur dont il avait déjà donné la version française du *Recommencement* (Gallimard). Autres traductions : Peter Haertling au Seuil, *Dette d'amour*, *Felix Guttmann*, *Schubert* ; Christoph Meckel chez Gallimard, *La Ville de cuivre* ; Michael Krüger, *Himmelfarb*. Garnier-Flammarion a publié en 1994 et 1995, sous la direction de l'Arlésien Louis Audibert, ses nouvelles traductions, annotées, des *Lettres à un jeune poète* et des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke.

ANTHONY RUDOLF

Poète, traducteur, critique littéraire et éditeur, il est l'auteur de trois livres de poésie et de plusieurs volumes de critique, comprenant des études sur Primo Levi (1990) et Piotr Rawicz (1996). Parmi ses traductions, on trouve des livres de Bonnefoy (quatre déjà publiés et deux en préparation), Jabès et Vigée. Du russe il a traduit Vinokourov et Tvardovsky. Il a publié des anthologies et d'autres livres. Du français il a traduit également *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et de nombreux poètes, notamment Deguy, Frénaud, Char, Ponge, Giroux, Couturier, etc. Ses propres poèmes ont été traduits en sept langues, dont le français (dans *Polyphonies*, décembre 1996).

GEORGES-MICHEL SAROTTE

Agrégé d'anglais, docteur d'Etat ès lettres et professeur de littérature américaine à l'université de Paris X. Il a écrit un essai sur la littérature américaine : *Comme un frère, comme un amant* (Flammarion et Doubleday, New York), deux romans : *Un été américain* (Persona) et *La Romanesque* (Grasset). Il a traduit des romans et des nouvelles de John Rechy, Peter Ackroyd, Richard Stern, John McGahern, Joanna Scott, ainsi que des poèmes de Tennessee Williams.

SIGERU SIMIZU

Né le 11 novembre 1932 à Tôkyô. Depuis 1970, professeur à l'université Waseda. Principales publications : traductions, H. Hesse / R. Rolland, *Briefe* (Misuzu Shobo) ; R. Tagore, *Luciole* (1952) ; E. Tonnelat, G. Roth et F. Guirand, *Mythologies germanique, celtique* (1960) ; A. de Saint-Exupéry, *Lettres à sa mère* (1963, réédité en 1987). Publication des premiers poèmes, *Chants de la lumière et du vent*, en 1965. Traductions : A. M. Schmidt, *La Littérature symboliste* (Hakusuisha, 1969) ; N. Kazantzaki, *Le Jardin des rochers* (1978) et *Pauvre d'Assise* (1981) ; L. Gillet / R. Rolland, *Correspondance* et H. Hesse / R. Rolland, *D'une rive à l'autre* (1982). En 1981, *Printemps à Assise*, recueil d'essais, et *Au-dessous de la rosace*, récit de voyage. De 1983 à 1990 : *A une stèle antique*, récit de voyage ; *Vere Icon*, recueil d'essais sur les beaux-arts européens ; *Dans la crypte, T. Katayama, poète* ; *T. Katayama, vers et prose* ; *Lettres du quartier de Saint-Lambert*, récit de voyage. Traductions d'Yves Bonnefoy : A. Giacometti, *biographie d'une œuvre, Ce qui fut sans lumière, Rêve d'une ombre*, choix de poèmes (1993). Recueils d'essais, *L'Amandier en fleur* (1994) et *Poésie et Mystique* (1996).

AHMET SOYSAL

Né à Istanbul en 1957. Une partie de l'enfance et de l'adolescence passées à Paris, Bruxelles, Beyrouth. Etudes de philosophie à l'université d'Istanbul. Depuis fin 1982, publie une revue littéraire, *Beyaz*, à Istanbul. Depuis fin 1989, dirige des séminaires de philosophie dans un institut privé, assez marginal, à Istanbul. Depuis 1992, participe régulièrement au séminaire de phénoménologie ALTER à l'ENS de Fontenay-Saint-Cloud. A rencontré Yves Bonnefoy pour la première fois à Paris en septembre 1991. Lié aux poètes turcs (Daglarca, Ece Ayhan, İlhan Berk...) qu'il a traduits et traduit toujours en français.

JACQUES THIÉRIOT

Né à la traduction en mai 1968 au Brésil, quand il a rencontré son futur frère brésilien Macounaïma, dont il a traduit les aventures (réédition en novembre 1996 chez Stock). A aimé traduire Mario de Andrade, Oswaldo de Andrade, Antonio Torres, Autran Dourado, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Edilberto Coutinho, Marcio Souza, João Ubaldo Ribeiro, Oswaldo França Junior, Antonio Candido et quelques dramaturges, dont Nelson Rodrigues.

Aime accueillir traducteurs et traductrices de tous pays au CRTL, dont il est le directeur depuis le 1^{er} avril 1988.

MICHEL VOLKOVITCH

Né en 1947. Professeur d'anglais. A traduit du grec une douzaine de livres de prose (Taktis, Hadzis, Cheimonas...) et de nombreux poètes (Dimoula, Sakhtouris, Ganas...). Prix Nelly-Sachs 1996. Editeur des *Cahiers grecs*. Enseigne la traduction à Paris (DESS de traduction littéraire de Paris VII) et à Bruxelles (CETL). A publié *Le Bout du monde à Neuilly-Plaisance* (Maurice Nadeau, 1994).

ADAM WODNICKI

Né en 1930, de nationalité polonaise. Etudes supérieures de musique et d'architecture. Dès 1984, professeur titulaire à l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Traductions : Simone Weil, Julien Gracq, Edmond Jabès. En 1995, prix Littérature au monde pour la traduction de poèmes de Saint-John Perse, *Exil, Vents, Amers, Chronique, Chanté par celle qui fut là, Chant pour un équinexe*. Traducteur de l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Dévotion, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil, Ce qui fut sans lumière, Les Raisins de Zeuxis, Encore les raisins de Zeuxis*.

FRANÇOISE WUILMART

Docteur en philosophie et lettres, section langues germaniques (ULB, Bruxelles). Professeur d'allemand à l'ISTI (Bruxelles). Fondatrice et directrice du Centre européen de traduction littéraire (CETL) et du Collège européen des traducteurs littéraires de Senefte (Belgique). Secrétaire générale du Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL).

Traductrice principalement du philosophe allemand Ernst Bloch : *Le Principe Espérance*, 3 tomes, Gallimard, et du romancier essayiste autrichien Jean Améry : *Charles Bovary, portrait d'un homme simple, Par-delà le crime et le châtement, L'feu ou la Démolition, Porter la main sur soi, traité du suicide* (Actes Sud). Prix Aristeïon 1993. Prix Gérard-de-Nerval 1996.

ANNEXE
SOMMAIRES DES ACTES DES ASSISES
DE 1984 A 1996

PREMIÈRES ASSISES

Première journée. Vendredi 9 novembre 1984

Ouverture des Assises

Allocution de Laure Bataillon, présidente d'ATLAS et de l'ATLF

Allocution de Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles

Allocution de Jean Gattegno, directeur du Livre et de la Lecture

Allocution d'Erik Arnoult, conseiller culturel auprès du président de la République

Regards sur la traduction

Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins

Débat

Deuxième journée. Samedi 10 novembre

Le traducteur dans la société

Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens

Atelier d'informatique

Exposés de Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron

Débat

Troisième journée. Dimanche 11 novembre

Auteurs et traducteurs

Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens

D. M. Thomas : Écriture et traduction

Ararat au énième degré, par Claire Malroux

Débat

Concours ATLAS junior

Notices biobibliographiques

DEUXIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 8 novembre 1985

Ouverture des Assises

Allocution de Laure Bataillon

Allocution de Jean-Pierre Camoin

Allocution de Michel Pezet
Allocution de Jean Gattegno
L'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven
Les partis pris de traduction
Table ronde animée par Hubert Nyssen avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemin, Georges Kassaï, Bernard Lortholary, Henri Meschonnic, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello, Céline Zins
La lettre de l'étranger, par Inès Oseki-Dépré
Traduction littérale ou littéraire ? par Albert Bensoussan
Interpréter Cortázar, entretien de Laure Bataillon avec Inès Oseki-Dépré

Deuxième journée. Samedi 9 novembre
Claude Simon et ses traducteurs européens
Débat dirigé par Lucien Dällenbach avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Manerkorpi, Guido Neri, Helmut Scheffel

Troisième journée. Dimanche 10 novembre
Ateliers de traduction
Le dialogue dans le roman
Un problème de traduction, par Albert Bensoussan
Notes sur un atelier, par Albert Bensoussan
"On juge un traducteur à ses dialogues", par Michel Gresset
Improviser comme les jazzmen, par Mimi Perrin
La poésie
De la traduction du poème à la traduction poétique, par Benito Pelegrin
Autour d'un sonnet de Shakespeare : atelier animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard
La littérature enfantine
Traduire pour les enfants, par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet
Deux auteurs grecs et leurs traducteurs français
Débat dirigé par Jean-Pierre Armengaud avec Philippos Dracodaïdis, Costas Taktis, Jacques Lacarrière et Michel Volkovitch

Quatrième journée. Lundi 11 novembre
Le traducteur dans la société
Canada / Québec, par David Homel
L'expérience du Canada francophone, par Jean-Paul Partensky
Le statut du traducteur littéraire en France, par Françoise Cartano
Pour un statut européen du traducteur littéraire, par Elisabeth Janvier
Débat
Concours ATLAS junior
Liste des participants et intervenants étrangers
Liste des participants et intervenants français

TROISIÈMES ASSISES

Première journée. Samedi 8 novembre 1986
Ouverture des Assises
Allocution de Jean-Pierre Camoin
Allocution de Laure Bataillon
Allocution de Jean Gattegno
Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages

Communication de Claude Esteban, présentée par François Xavier Jaujard
Débat

Deuxième journée. Dimanche 9 novembre

Modes de pensée, modes d'expression : De l'arabe au français, du français à l'arabe

Table ronde présidée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Helmle, Jan Ivarsson, Achilleas Kyriakidis, Barbara Wright
Débat

Troisième journée. Lundi 10 novembre

Ateliers : Humour et traduction – les jeux du langage

Langues romanes, par Albert Bensoussan

Langue allemande, par Bernard Lortholary

Langue anglaise, par Michel Gresset

La traduction littéraire : qui juge ?

Table ronde présidée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génies, Jean-Pierre Salgas
Débat

Prix ATLAS junior

Intervenants

QUATRIÈMES ASSISES

Première journée. Samedi 7 novembre 1987

Ouverture des Assises

Les allocutions d'ouverture

Inauguration du Collège international des traducteurs littéraires, avec Françoise Campo-Timal

Le texte traduit, une écriture seconde

Communication de Roger Munier, présentée par François Xavier Jaujard
Débat

L'espagnol, une langue sur deux continents

Table ronde présentée par Laure Bataillon avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et leurs traducteurs, Aline Schulman et Albert Bensoussan
Débat

Deuxième journée. Dimanche 8 novembre

Ateliers : La retraduction

Langue allemande, par Denis Messier, avec la participation de Pierre Cotet

Langue anglaise, par Michel Gresset, avec la participation de Brigitte Weltmann-Aron

Langue portugaise, par Philippe Mikriammos, avec la participation de Michel Chandeigne et de Michelle Giudicelli

Les Infidélités de L'Amant

Table ronde présentée et présidée par Philippe Cardinal, avec Barbara Bray, Maria da Piedade Ferreira, Madeleine Gustafsson, Theophano Hatziforou, Avital Inbar, Michaela Jurovska, Marianne Kaas, Loda Kaluska-Holuj, Jukka Mannerkorpi, Leonella Prato Caruso, Ilma Rakusa, Ingrid Safranek
Débat

Troisième journée. Lundi 9 novembre

L'informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires

Table ronde présidée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiral, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Edith Ochs

Débat

Intervenants

En annexe :

Prix ATLAS junior

CINQUIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 11 novembre

Ouverture des Assises

Communication de Jacqueline Risset présentée par Anne Wade Minkowski

Remise du prix Nelly-Sachs

Récital de musique et poésie provençales, catalanes et galégo-portugaises organisé par Jean-Claude Masson, Patrick Hutchinson et Anne Wade Minkowski, avec Jean-Marie Carlotti, Henri Deluy, Marc Dumas, Gérard Le Vot, Yves Rouquette

Deuxième journée. Samedi 12 novembre

Traduire Freud : la langue, le style, la pensée

Journée organisée par Céline Zins et Jean-René Ladmiral, et présidée par Marc de Launay

Introduction, par Céline Zins

Style et pensée chez Freud, par Georges-Arthur Goldschmidt

La nouvelle traduction des œuvres complètes de Freud aux Presses Universitaires de France, par Jean Laplanche et Pierre Cotet

La fascination de l'original, par Jean-Michel Rey

Table ronde dirigée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cotet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornélius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey, Céline Zins

Troisième journée. Dimanche 13 novembre

La traduction littéraire et les sciences humaines

Table ronde organisée par Nicolas Cazelles et Georges Kassaï, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay, Jean-Pierre Lefebvre

Tendances du roman portugais contemporain

Table ronde organisée par Pierre Léglise-Costa, avec Agustina Bessa Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge, José Saramago

Ateliers

La traduction du roman portugais, par Jacques Thiériot, avec Claude Fagès, Pierre Léglise-Costa, Geneviève Leibrich, Anne-Marie Quint, Anne Viennot

Dialogue italien, cinéma et roman, par Claude Nathalie Thomas, avec Brigitte Pérol, Jacqueline Risset, Marie-Claire Sinko Solleville

Autour de l'œuvre du poète irlandais Seamus Heaney, par Philippe Mikriamos, avec Anne Kearney et Florence Lafon

Intervenants

Prix ATLAS junior

SIXIÈMES ASSISES

Avant-propos

Traduire le théâtre

Traduire, adapter, écrire

Table ronde animée par J. Thiériot, avec

F. Delay, P. Ivernel, J. Jourdheuil, B. Lortholary

Molière et ses traducteurs étrangers

Table ronde animée par J.-L. Rivière, avec

A. Brisset, X. Bru de Sala, M. Donskoï,

H. Schwarzingger, M. Slater, M. Thomas

Texte et théâtralité

Table ronde animée par M. Bataillon, avec

A.-F. Benhamou, J.-M. Déprats, P. Pavis, J.-F. Peyret

Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale

Débat animé par J.-M. Déprats, avec

J. Boncompain, C. Dupeyron, J.-P. Engelbach,

H. Hatem, M.-C. Pasquier, R. Rach, H. Schwarzingger

Les ateliers par langues

Langue allemande 1 (Büchner), par J.-L. Besson

Langue allemande 2 (H. Müller), par J.-P. Morel

Langue anglaise (Shakespeare), par J.-M. Déprats

Langue anglaise (Etats-Unis, Sam Shepard), par M. Gresset

Langue espagnole (Rojas), par F. Delay

Langue italienne (Goldoni), par G. Herry

Langue russe (Tchekhov), par C. Hamon

Le déroulement des assises

La séance d'ouverture

Hommage à Elmar Tophoven

Le Prix Nelly-Sachs

L'inauguration du CRTL à l'Espace Van Gogh

Le Prix ATLAS junior

Réunion du CEATL

L'avenir de la traduction théâtrale

Les intervenants

Répertoire des sigles

SEPTIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 9 novembre

Ouverture des assises

Allocutions de Jean-Pierre Camoin et Sylvère Monod

Du poème à la mélodie :

quelques exemples de traduction, par Jean Gattegno

Proust traduit et retraduit
Table ronde animée par Yinde Zhang, avec James Grieve,
Maria Gueorguiéva, Tsutomu Iwasaki, Irina Mavrodin
Hommage à Laure Bataillon
Dédicace de la bibliothèque du CRTL,
par Albert Bensoussan et Juan José Saer

Deuxième journée. Samedi 10 novembre
Retraduire Dickens
Table ronde animée par Jean Gattegno et Sylvère Monod,
avec Dominique Jean et Françoise du Sorbier
Ateliers
Anglais (Grande-Bretagne), par Sylvère Monod, Jean Deurbergue et Philippe Jaudel
Anglais (Etats-Unis), par Michel Gresset
Russe, par Véronique Lossky
Japonais, par Alain Kervern
Domaine japonais
Table ronde animée par Jacqueline Pigeot,
avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai, Cécile Sakai, Jean-Jacques Tschudin

Troisième journée. Dimanche 11 novembre
La formation du traducteur littéraire
Table ronde animée par Jacqueline Lahana,
avec Françoise Cartano, Michel Gresset,
Ian Higgins, Jean-Luc Pinard-Legry,
Michel Volkovitch, Françoise Wuilmart
Proclamation des prix de traduction littéraire
Par Marie-France Briselance, Michel Gresset,
François Xavier Jaujard, avec Céline Zins,
Claire Malroux, Jean-Yves Masson
Ateliers
Portugais, par Michelle Giudicelli
Latin, par José Turpin
Anglais (Etats-Unis), par Brice Matthieussent
Japonais, par Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin
Intervenants

HUITIÈMES ASSISES

Première journée. Samedi 9 novembre
Ouverture des assises
Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Sylvère Monod
Traduction et poésie
Conférence d'Emmanuel Hocquard
présenté par Michel Gresset
Autour de Rilke
Table ronde animée par Jean-Yves Masson avec
Maximine Comte-Sponville, Charles Dobzynski, Jean-Pierre
Lefebvre, Claude Vigée

Deuxième journée. Dimanche 10 novembre
La traduction de la poésie dans les revues et collections
Table ronde animée par François Xavier Jaujard
avec Claude-Michel Cluny (*Orphée*), Emmanuel Hocquard
(*Cahiers de Royaumont*), Hughes Labrusse (Amiot
Lenganey, *Sud*), Gérard Pfister (Arfuyen, *l'Autre*)
Proclamation des prix de traduction littéraire et célébration du centenaire de
Nelly Sachs en présence de Hilde Domin et Lionel Richard
Ateliers
Anglais (Etats-Unis), par Yves Di Manno
Anglais (Grande-Bretagne), par Pascal Aquien
Grec ancien, par Jean-Paul Savignac
Portugais (Brésil), par Jacques Thiériot
Russe, par Hélène Henry

Troisième journée. Lundi 11 novembre
Baudelaire et ses traducteurs contemporains
Table ronde animée par Alain Verjat (*Espagne*) avec Nicos Fokas (*Grèce*),
Harry Guest (*Grande-Bretagne*) et Friedhelm Kemp (*Allemagne*)
Ateliers
Allemand, par Jean Malaplate
Anglais (Etats-Unis), par Claire Malroux
Anglais (Grande-Bretagne), par Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet
Catalan, par Mathilde Bensoussan
Italien, par Jean-Baptiste Para
Intervenants

NEUVIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 6 novembre
Ouverture des assises
Allocution de Jean-Paul Frankum, maire adjoint d'Arles
Allocution de Jean Guiloineau, président d'ATLAS
Nabokov et l'île de Bréhat
Conférence inaugurale d'Erik Orsenna
Montaigne et ses traducteurs
Table ronde animée par Michel Chaillou avec Jaume Casals Pons
(*Espagne : castillan et catalan*), Philippos Dracodaïdis (*Grèce*), Fausta Garavini
(*Italie*), Else Henneberg Pedersen, (*Danemark*), Jan Stolpe (*Suède*)

Deuxième journée. Samedi 7 novembre
Les ateliers par langues
Allemand, par Françoise Wuilmart
Anglais (Etats-Unis), par Marie-Claire Pasquier
Anglais (Grande-Bretagne), par Françoise du Sorbier
Chinois, par Noël Dutrait
Serbo-croate, par Mireille Robin
Amédée Pichot, un grand Arlésien traducteur
conférence de Sylvère Monod
Traduire *Don Quichotte* en français aujourd'hui
Table ronde animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio,
Michel Moner, Annie Morvan, Aline Schulman

Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL)
et du prix Nelly-Sachs
avec Jean Blot et François Xavier Jaujard

Troisième journée. Dimanche 8 novembre
Le nouveau code des usages de la traduction littéraire
Table ronde animée par Jean Guiloineau,
avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF),
Hubert Tilliet (SNE)
Les ateliers par langues
Albanais, par Christiane Montécot
Anglais (Etats-Unis), par Brice Matthieussent
Anglais (Grande-Bretagne), par Gabrielle Merchez
et Michael Mills
Espagnol, par Jean-Marie Saint-Lu
Italien, par Maurice Darmon
Intervenants

DIXIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 12 novembre
Ouverture des assises
Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Jean Guiloineau
Jacques Amyot traducteur
Conférence de Sylvère Monod
Les rapports de travail traducteurs-auteurs
Table ronde animée par Martine Segonds-Bauer avec Jean
Guiloineau et Breyten Breytenbach (anglais – Afrique du Sud),
Nadine Stabile et Adriaan Van Dis (néerlandais)

Deuxième journée. Samedi 13 novembre
Les ateliers de langues
Yiddish, par Batia Baum
Estonien, par Antoine Chalvin
Hongrois, par Georges Kassai
Provençal, par Claude Mauron
Finnois, par Gabriel Rebourcet
Le traducteur et les mutations de l'édition
Table ronde animée par Rémy Lambrechts (ATLF), avec
Paul Foumel (président de la SGDL), Sylvie Girard (CE),
Elisabeth Parinet (école des Chartes)
Les rapports de travail traducteurs-auteurs
Table ronde animée par Karin Wäckers, avec Jean-Marie
Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou),
Zühâl Türkkân et Nedim Gürsel (turc),
Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré (albanais)
Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du
prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS junior
Poèmes traduits des langues de l'ex-Yougoslavie
Présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

Troisième journée. Dimanche 14 novembre
Les ateliers de langues
Anglais (Afrique du Sud), par Jean Guiloineau
Espagnol (Pérou), par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
Néerlandais, par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis
Turc, par Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel...
Albanais, par Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré
Clôture solennelle des dixièmes assises
Traduction et langue parfaite
Conférence d'Umberto Eco
Allocution de Jacques Toubon
Ministre de la Culture et de la Francophonie
Intervenants

ONZIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 11 novembre
Ouverture des assises
Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello et Jean Guiloineau
Traduire : relire, relier
Conférence inaugurale d'Edouard Glissant
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 (*Portugal*)

Deuxième journée. Samedi 12 novembre
Les ateliers de langues
Arménien, par Pierre Ter-Sarkissian
Catalan, par Edmond Raillard
Egyptien pharaonique, par Pascal Vernus
Portugais, par Michelle Giudicelli
L'abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII^e siècle
Conférence de Françoise du Sorbier
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*)
Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix
ATLAS junior

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
Les ateliers de langues
Anglais, par Pierre Furlan
Allemand, par Philippe Ivernel et Dominique Tassel
Les ateliers thématiques
Les jeux de mots, avec Liliane Hasson (*espagnol*) et Marie-Claire Pasquier (*anglais*)

Le langage amoureux, avec André Gabastou (*espagnol*) et Jean Guiloineau (*anglais*)

Annexe : contrats types

Biobibliographies des intervenants

DOUZIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 10 novembre

Ouverture des assises

Allocutions de Michel Vauzelle et Jean Guiloineau

De ce qu'écrire est traduire

Conférence inaugurale de Paul Fournel

Les traducteurs de Giono

Table ronde animée par Paule Constant avec

Thomas Dobberkau (*Allemagne*), Maria V. Dobrodeeva (*Russie*),

Ladislav Lapsansky (*République slovaque*),

David Le Vay (*Grande-Bretagne*), Isabel Sancho Lopez (*Espagne*),

Jeanne Holierhoek (*Pays-Bas*)

Deuxième journée. Samedi 11 novembre

Ateliers de langues

Italien, par Françoise Brun

Swabili, par Jean-Pierre Richard

Ateliers thématiques

Jean Giono traducteur de *Moby Dick*, par Marie-Claire Pasquier (*anglais*)

Traduction de littérature pour la jeunesse,

par Rose-Marie Vassallo-Villaneau (*anglais*)

Les injures, par Hélène Henry (*russe*)

Armand Robin traducteur

Conférence par Jacques Lacarrière

Traduire la Bible (Ancien Testament, Ecrits intertestamentaires,

Nouveau Testament, Bible des Septante)

Table ronde animée par Marc de Launay, avec Jean-Marc Babut,

Marguerite Harl, Henri Meschonnic, Marc Philonenko

Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL),

Du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS junior

Troisième journée. Dimanche 12 novembre

Traduis-moi un mouton

Table ronde sur la traduction de la littérature pour la jeunesse,

animée par Jean-Pierre Richard, avec Odile Belkeddar,

Isabelle Jan, François Mathieu et Rose-Marie Vassallo-Villaneau

Ateliers de langues

La Bible, par Henri Meschonnic

Anglais (Australie), par Françoise Cartano

Espagnol par Claude Bleton

Allemand par Pierre Deshusses

Italien (poésie) par Philippe Giraudon, lauréat du prix Nelly-Sachs 1995

Biobibliographies des intervenants

TREIZIÈMES ASSISES

Première journée. Samedi 9 novembre

Ouverture des assises

Allocutions de Michel Vauzelle et Jean Guiloineau

La communauté des traducteurs

Conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy

Les traducteurs d'Yves Bonnefoy

Table ronde animée par Claude Esteban, avec Elsa Cross (Mexique),

Michael Edwards (Grande-Bretagne), Cesare Greppi (Italie),

Friedhelm Kemp (Allemagne), Jan Mysjkin (Belgique),

Sigeru Simizu (Japon), Ahmet Soysal (Turquie)

Deuxième journée. Dimanche 10 novembre

Ateliers de langues

Allemand, par Françoise Wuilmart

Anglais (Irlande), par Isabelle Famchon

Brésilien, par Jacques Thiériot

Poèmes d'Yves Bonnefoy, par Marc Grinberg (Russie)

et Adam Wodnicki (Pologne)

Atelier d'écriture

par Jean Guiloineau

François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare

Conférence par Marie-Claire Pasquier

La traduction du roman irlandais contemporain

Table ronde animée par Bernard Hoepffner, avec Michèle Albaret-Maatsch,

Marc Amfreville, Anna Gibson, Georges-Michel Sarotte

Proclamation du prix Nelly-Sachs,

Des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL),

Du prix Gulbenkian de traduction (poésie portugaise),

Du prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles,

Des prix du concours ATLAS junior

Troisième journée. Lundi 11 novembre

En français dans le texte

Table ronde ATLF animée par Albert Bensoussan, avec Serge Chauvin,

Anne Colin du Terrail, Bertrand Fillaudeau, Rémy Lambrechts, Kim Lefèvre

Ateliers de langues

Italien, par Philippe Di Meo

Latin, par Florence Dupont

Roumain, par Irina Mavrodin

Poèmes d'Yves Bonnefoy, par John T. Naughton, (USA)

et Anthony Rudolf (G.-B.)

Poésie grecque, par Michel Volkovitch, lauréat du prix Nelly-Sachs 1996

Intervenants

Annexe : sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 1997
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

DÉPÔT LÉGAL
1^{re} ÉDITION : NOVEMBRE 1997
N° impr. :
(Imprimé en France)