

QUATORZIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1997)

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par Henriette Walter, Michel Espagne,
Hélène Henry, Jean-Michel Déprats,
Françoise Cartano, les participants aux tables rondes
et les animateurs des ateliers,
et sa révision effectuée par Jacqueline Carnaud,
Hélène Henry, Jacqueline Lahana et Michel Volkovitch.

© ACTES SUD, 1998
ISBN 2-7427-2017-0

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

QUATORZIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 1997)

DES MOTS VENUS D'AILLEURS

conférence inaugurale

par Henriette Walter

LES TRADUCTEURS DE HEINRICH HEINE

LA TRADUCTION SELON NABOKOV

par Hélène Henry

LA TRADUCTION DES DIALECTES, PATOIS ET PARLERS

POPULAIRES AU THÉÂTRE

LE JUSTE PRIX D'UNE TRADUCTION

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ÉCRITURE

avec la participation de :

PAUL BENSIMON

PETER BERGSMA

JEAN-LOUIS BESSON

PILAR BLANCO GARCÍA

LOUIS BONALUMI

FRANÇOISE CARTANO

DANIELLE E. CYR

CLAUDE DEMANUELLI

JEAN-MICHEL DÉPRATS

LOUIS-JACQUES DORAIS

MICHEL ESPAGNE

HÉLÈNE FRIMIGACCI-MORITA

ALAIN GNAEDIG

HÉLÈNE HENRY

DENISE LAROUTIS

MICHEL MARIAN

CHRISTIANE MONTÉCOT

EMMANUEL MOSES

PHILIPPE NOBLE

FRANÇOISE NYSSSEN

MARIE-CLAIRE PASQUIER

HEINZ SCHWARZINGER

NICOLE TAUBES

MICHEL VOLKOVITCH

KARIN WACKERS-ESPINOSA

HENRIETTE WALTER

ISABELLE KALINOWSKI



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

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

Relations avec la presse
Catherine Pierre

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

la ville d'Arles
le ministère de la Culture
(direction du Livre et de la Lecture
et Centre national du livre)
le ministère des Affaires étrangères
(sous-direction du Livre)
la Communauté européenne
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
l'ambassade royale des Pays-Bas
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
The British Council
la Fondation Calouste-Gulbenkian
Julia Tardy-Marcus
donatrice du prix Nelly-Sachs
la Société des gens de lettres

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE

Samedi 8 novembre

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau..... 11

DES MOTS VENUS D'AILLEURS

Conférence inaugurale d'Henriette Walter 19

LES TRADUCTEURS DE HEINRICH HEINE

Table ronde animée par Michel Espagne, avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes 25

DEUXIÈME JOURNÉE

Dimanche 9 novembre

ATELIERS DE LANGUES

Espagnol : Les mots des mets, par Denise Laroutis..... 59

Anglais des Etats-Unis : Faulkner, par Marie-Claire Pasquier.. 61

Anglais : L'oral dans l'écrit, par Claude Demanuelli..... 65

Allemand : Heine, par Nicole Taubes 68

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Michel Volkovitch 75

LA TRADUCTION SELON V. N. (VLADIMIR NABOKOV ET LA TRADUCTION)

Conférence par Hélène Henry 79

LA TRADUCTION DES DIALECTES, PATOIS ET PARLERS POPULAIRES AU THÉÂTRE Table ronde organisée en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez de Montpellier et animée par Jean- Michel Déprats avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzinger et Karin Wackers-Espinosa.....	97
PROCLAMATION DES PRIX	131

TROISIÈME JOURNÉE
Lundi 10 novembre

LE JUSTE PRIX D'UNE TRADUCTION Table ronde ATLF animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean- Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot, Fran- çoise Nyssen	147
--	-----

ATELIERS DE LANGUES

<i>Provençal, français, espagnol</i> : Mistral, par Pilar Blanco García (Espagne).....	187
<i>Questions de traduction mi'kmaq</i> , par Danielle E. Cyr (Québec).....	191
<i>Inuttitut</i> , par Louis-Jacques Dorais.....	194
<i>Hébreu</i> , par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly- Sachs 1996.....	197
BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS	199
ANNEXE : sommaire des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 1997.....	207

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

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

Mesdames, messieurs,

En ma qualité de député-maire d'Arles et entouré de membres éminents de la municipalité arlésienne, je voudrais vous souhaiter la bienvenue dans cette salle d'honneur de l'hôtel de ville, dans cette ville d'Arles où nous sommes heureux de vous recevoir pour ces Quatorzièmes Assises de la traduction littéraire.

C'est une seconde nature pour Arles que de vivre ainsi au rythme de ces Assises qui sont pour nous un moment où l'esprit souffle toujours à Arles, surtout dans cet hôtel de ville. Et nous avons besoin, nous Arlésiens, de ce moment privilégié où vous nous apportez la générosité et, comme disait quelqu'un récemment, cette fête de l'intelligence que sont les Assises de la traduction littéraire à Arles.

C'est vous dire combien il y a d'émotion pour le maire à ouvrir ces Assises, et en fêtant ce quatorzième anniversaire, je songe également que nous fêtons le dixième anniversaire du Collège international de traduction littéraire qui est ici installé à Arles depuis dix ans. Pour Arles, qui a une vocation non seulement méditerranéenne, mais, vous l'avez bien compris, mondiale, et qui est depuis bien longtemps, des milliers d'années, ouverte sur le monde, c'est donc un sujet de satisfaction et de fierté de savoir que depuis tant d'années nous avons reçu ici les représentants de quelque cinquante-cinq pays, et d'un peu moins de langues, quarante-cinq langues, ce qui montre qu'une activité universelle très enrichissante pour nous, bien entendu, et pour notre pays, se tient ici non seulement au moment des Assises, mais de manière pérenne et constante tout au long des dix années qui se sont écoulées.

La ville d'Arles en cette occasion ne peut, par la bouche de son maire, que répéter, avec beaucoup de force et de confiance dans l'avenir, combien elle est attachée à la présence de ces Assises de la traduction littéraire en Arles, à la présence de ce

Collège des traducteurs ici en Arles, de ce Centre international de traduction littéraire. Nous lui avons réservé nos meilleurs locaux, c'était bien le moins. Nous sommes tout à fait décidés à poursuivre et à demander aux Arlésiens l'effort financier que nous devons faire, et c'est la moindre des choses, pour que les traducteurs qui viennent ici soient convenablement reçus.

Et c'est en tout cas, je le répète, notre volonté très forte pour l'avenir que de développer, de voir se développer encore ce qui a été si bien fait pendant tant d'années dans ce Collège qui est unique en France, qui est aussi, je le crois, quoiqu'il y ait d'autres collèges de ce type en Europe, unique en son genre en Europe, et dont le rayonnement est pour Arles un atout fabuleux.

On me permettra donc de rendre un hommage particulier en cet instant à Jacques Thiériot pour tout ce qu'il a fait pour la vie de la traduction littéraire, et pour cette illustration exceptionnelle qu'il a donnée avec autorité, avec compétence, mais aussi avec beaucoup de gentillesse et d'amitié. Que tout cela se fasse à Arles dans ce Collège qui est un des fleurons de notre ville, nous en sommes fiers. Je lui dis donc notre gratitude à cet égard en tant que maire d'Arles, et je lui dis aussi, et à tous ceux qui l'entourent et qui ont travaillé avec lui tout au long de ces années, combien nous sommes sensibles, surtout dans cette municipalité où nous veillons à ce que tout événement qui pourrait risquer de n'être réservé qu'à des privilégiés de l'argent ou de la culture, soit chaque fois décliné de telle manière que l'on aille au-devant de ceux qui ne sont pas les privilégiés de l'argent ou de la culture, qu'ils soient pris par la main, pour leur permettre de cheminer vers ces foyers de rayonnement intellectuel comme celui que vous animez ainsi chaque année.

Et c'est le cas notamment de ce qui a été fait, à la grande satisfaction, je dois le dire, de la ville d'Arles, mais également, je le dis aussi en tant que Provençal, parce que cela s'étend au-delà d'Arles, en direction de la jeunesse de ce pays, des lycéens qui participent chaque année brillamment au concours ATLAS junior auquel nous sommes particulièrement attachés parce qu'il est porteur justement d'espoir pour l'avenir de la culture dans des moments qui politiquement sont, comme vous le savez, surtout dans cette région, préoccupants.

Je voudrais également, bien entendu, remercier maintenant celui qui est à mes côtés, personnalité éminente à qui nous devons également beaucoup, qui est le président d'ATLAS, Jean Guiloineau. Je le remercie pour ce qu'il fait. Je le remercie également pour l'attachement qu'il manifeste à cette localisation – vous allez dire que j'insiste beaucoup, mais si le maire d'Arles ne le dit pas, qui le dira – à cette localisation de cette fête de l'intelligence à Arles. Je ne crois pas que ce soit mauvais pour

Arles, et je ne crois pas que ce soit non plus une mauvaise affaire pour les traducteurs que d'avoir cette identité bien ancrée dans une ville qui est petite par la dimension de sa population peut-être, ou de ses capacités financières peut-être aussi, mais certainement pas, chacun le reconnaît de par le monde, par son histoire et par sa signification culturelle.

Donc je crois que c'est bien, en effet, que nous ayons bénéficié dans ce domaine de la décentralisation culturelle qui permet, hors les murs de Paris, dans une ville qui porte une forte symbolique dans l'espace euroméditerranéen, comme Arles, d'accueillir une manifestation aussi prestigieuse que les Assises de la traduction littéraire.

Je voudrais remercier, je ne peux pas le faire nommément, toutes les personnalités que j'aperçois dans cette salle, qui vont participer à ces Assises, qu'il s'agisse de traducteurs littéraires, d'écrivains ou d'intellectuels. Nous aurons demain une occasion de rappeler à d'autres qui n'ont pas pu venir, grâce à France-Culture, ce qu'est l'événement qui se déroule à Arles en ce moment, et j'en suis bien heureux.

Je suis également très heureux de voir le nom des auteurs, des écrivains qui vont être mis à l'honneur pendant ces quelques jours. Je crois également qu'il faut souligner, bien sûr, que si tout cela a cet écho et se place à ce niveau élevé de qualité, c'est grâce à tous ceux qui se dévouent pour cette cause et pour ces Assises, et pour cette défense et illustration de ce que sont les traducteurs littéraires qui ont besoin toujours davantage, je crois, de reconnaissance de la part d'un public plus grand. Et pour cela, il est vrai qu'en relisant tout à l'heure les noms des membres du conseil d'administration, de tous ceux qui apportent leur contribution à ce grand ouvrage, il y a évidemment des noms éminents que je ne citerai pas tous, sinon peut-être celui d'Aline Schulman, qui est l'auteur de la nouvelle traduction de *Don Quichotte* et qui est secrétaire générale d'ATLAS. Je voulais la citer peut-être tout particulièrement, et on comprendra bien pourquoi.

Je vais céder la parole maintenant à Jean Guiloineau, non sans redire ce que j'éprouve personnellement de respect pour ce que vous représentez en tant que traducteurs littéraires, mais il est vrai que l'évolution de l'histoire contemporaine dans ce pays et dans cette région m'oblige à le répéter : la générosité, l'ouverture de l'esprit et du cœur, tout cet enseignement, que chacun doit tirer de ce qu'est votre vocation et de ce qu'est votre métier, a une signification politique au sens le plus noble de ce terme dans cette période où menacent le racisme, la xénophobie, le repli sur soi, le rejet de l'autre, le mépris de l'autre : vous êtes le symbole vivant de ce qui est un sujet d'espoir pour

les combats à venir pour la démocratie et pour la république.

Au nom de la ville d'Arles, je vous remercie et je vous souhaite à nouveau la très bienvenue.

La parole est maintenant à Jean Guiloineau.

JEAN GUILOINEAU

Merci, monsieur le député-maire.

Mesdames, messieurs, chers collègues et chers amis, ces Quarzièmes Assises de la traduction littéraire en Arles sont placées, peut-être plus encore que d'habitude, sous le signe de l'ouverture et de l'échange. Bien sûr, cela semble aller de soi lorsqu'on parle de traduction. Mais les choix qui ont été faits cette année pour définir l'ensemble du programme mettent en avant ces deux notions fondamentales pour la littérature et la culture. Je répète : l'ouverture et l'échange.

Les traducteurs le savent bien, eux qui font métier de mêler les littératures, il n'existe pas de culture ou de littérature pure. Il n'existe que des cultures et des littératures mêlées. "Relire, relier", disait Edouard Glissant. Le seul avenir, et peut-être la seule chance de la culture, se trouve dans le métissage.

Breyten Breytenbach, écrivain sud-africain qui se trouvait ici même il y a quelques années, l'a dit d'une façon très violente dans une allocution célèbre en Afrique du Sud, prononcée en 1973, en pleine construction de la politique d'apartheid. Voici ce qu'il disait. Il parlait bien sûr des Sud-Africains. "Nous sommes un peuple de bâtards avec une langue bâtarde. Notre nature est bâtarde. Voilà qui est beau et voilà qui est bon. Nous devons devenir composites, dénouables afin de pouvoir nous nouer en d'autres formes. Seulement, nous sommes tombés dans le piège du bâtard qui arrive au pouvoir. Dans cette partie de notre sang qui vient d'Europe se trouvait la malédiction du sentiment de supériorité. Nous voulions légitimer notre force, et pour ce faire nous dûmes défendre notre prétendue identité tribale. Nous dûmes nous retrancher derrière notre différence. Nous avons fait de cette différence la norme, la règle et l'idéal. Et parce que la défense de cette différenciation se fait au détriment de nos frères sud-africains, nous nous sentons menacés. Nous avons construit des murs, pas des villes, des remparts. Et comme tous les bâtards peu sûrs de leur identité, nous avons commencé à afficher le concept de pureté, l'apartheid."

Bien sûr, ce texte de Breytenbach correspond précisément à la réalité de l'Afrique du Sud de l'apartheid. Mais j'ai conscience en le lisant ici dans le département des Bouches-du-Rhône, au moment précis où se déroule à Bordeaux un procès embléma-

tique de notre siècle, j'ai conscience que ce qu'affirmait Breyten Breytenbach dans un autre contexte nous renvoie à notre propre actualité.

Le temps est venu sans doute de tout mettre en œuvre contre les tenants des discours de la pureté illusoire, celle des cultures ou celle des races. Et parce qu'ils mêlent les littératures et les langues, les cultures et les hommes, les traducteurs sont à un endroit clé de cette lutte. Rappelez-vous ce que disait Breytenbach à l'instant : "Nous devons devenir composites, dénouables afin de pouvoir nous nouer en d'autres formes."

Si l'on accepte cette formule comme une définition de notre métier, alors la traduction restera ce qu'elle a toujours été, la base d'un humanisme.

Henriette Walter nous dira comment les mots se moquent des frontières et, si je puis me permettre une référence à l'actualité, comment ils se moquent des frontières et des certificats d'hébergement.

Hélène Henry nous dira comment Nabokov a traversé les frontières et les langues.

Les traducteurs de Heine nous diront comment cet homme fuyant la répression politique de son pays vint en France où il écrivit en français sur l'Allemagne, et en allemand sur la France. Et nous n'oublierons pas que les œuvres de ce juif converti, un des plus grands poètes allemands, furent parmi les premières que brûlèrent les nazis.

Enfin, les traducteurs de théâtre nous parleront de ces marginaux, j'allais dire de ces bâtards, que sont les patois, les dialectes et les parlers populaires. Les évoquer ici, c'est aussi une façon de leur rendre leur dignité.

A propos de cette table ronde, j'aimerais insister sur le fait qu'elle a été coorganisée et coproduite par ATLAS et la Maison Antoine-Vitez de Montpellier, spécialisée dans la traduction du théâtre.

Au nom d'ATLAS, je salue Karin Wackers-Espinosa qui la dirige, et je pense que nous devons essayer à l'avenir de développer des collaborations de ce genre, en particulier dans la région. Je pense, par exemple, aux écritures croisées d'Aix-en-Provence, animées par Annie Terrier, qui est parmi nous.

Echange et ouverture encore ce soir même, après notre buffet traditionnel, qu'entre nous on appelle "banquet républicain". Une séance de travail réunira des représentants à la fois d'associations européennes de traducteurs littéraires, de responsables d'établissements européens d'enseignement de la traduction littéraire, et de directeurs de résidences de traducteurs en Europe.

Nous nous connaissons et nous nous rencontrons depuis longtemps, pourtant ce sera peut-être la première fois que des repré-

sentants de ces trois composantes se retrouveront.

Au nom d'ATLAS, je tiens à remercier la Commission des Communautés européennes qui a permis cette rencontre d'Arles. Une quinzaine de responsables représenteront neuf pays européens.

J'ai déjà évoqué ici les projets de collaboration entre ATLAS et la direction des Lettres de la région Aquitaine, que représente Eric Desgarets. C'était l'an dernier à propos d'une résidence écrivains-traducteurs à Malagar, la propriété familiale de François Mauriac.

Dans un premier temps, en quelque sorte en préfiguration de cette résidence, Jean-Marie Bila, qui est maire de Saint-Macaire, un petit village médiéval très beau, situé à un kilomètre de Malagar, met à notre disposition une maison où dès 1998 on accueillera des écrivains et des traducteurs, ATLAS étant le partenaire de la région pour les traducteurs. Ces résidents recevront une bourse de la région Aquitaine.

Je tiens à signaler que cela est le résultat du travail que Gabrielle Merchez, qui est membre du conseil d'administration d'ATLAS, a accompli dans la région il y a quelques années en organisant un concours ATLAS junior suivant le modèle de celui organisé ici.

Cette extension géographique d'ATLAS correspond à une volonté de développer notre présence et nos activités. C'est ainsi que, par exemple cette année, cinq d'entre nous ont participé au printemps, au nom d'ATLAS, à un colloque Valéry Larbaud qui s'est tenu à Vichy.

Je peux aussi vous faire part d'un autre projet de résidence de très grande importance dans cette région même. Malheureusement, je ne peux pas vous en dire plus puisque nous allons en parler demain avec Jean-Jacques Bouin, qui est conseiller pour le Livre de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, ici même à Arles, à l'occasion des Assises. Mais je crois que les choses devraient se mettre en place au cours de l'année 1998.

Enfin, il y a deux ans, Marie-Claude Fusco et Soula Aghion avaient donné les cinq mille volumes de la bibliothèque Victor-Smirnoff au Collège international des traducteurs d'Arles.

Le mois dernier, nous avons reçu les six mille volumes de la bibliothèque Jean-Wormus, ancien professeur d'allemand à la Sorbonne. Il s'agit bien sûr de la bibliothèque d'un universitaire spécialiste de l'enseignement des langues, mais c'est aussi la bibliothèque d'un honnête homme du XX^e siècle qui était amateur de littérature et de beaux livres.

Je tiens donc à remercier Mme Elga Wormus, ainsi que Jean-Claude Garetta, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris, qui a été l'intermédiaire, et c'est lui qui a choisi ATLAS et le Collège d'Arles.

Si vous me permettez un petit souvenir d'enfance, j'ajouterai

à titre personnel que je suis très heureux de retrouver en cette circonstance Jean-Claude Garetta avec qui, autrefois, il y a très longtemps, j'ai joué *Les Perses* d'Eschyle, au Théâtre antique de la Sorbonne, et Jacques Lacarrière, que tout le monde connaît ici, jouait Xerxès dans la même distribution.

Je ne saurais conclure sans signaler la présence de plusieurs journalistes de la presse nationale. Demain matin à 9 heures précises, Antoine Spire, qui est dans la salle, avec son équipe nous accueilleront à l'église du Méjan pour l'enregistrement de la nouvelle émission de France-Culture *Staccato* qui sera diffusée le 12 novembre à 18 heures. Qui dit enregistrement public, dit public, je vous invite donc à venir nombreux dès 9 heures demain matin, et je remercie à ce propos, puisque je parle des journalistes, Catherine Pierre, attachée de presse d'ATLAS, grâce à qui nous accueillons ces journalistes.

J'aimerais également, avant de conclure, remercier tous ceux qui permettent à ces Assises d'exister. Tout d'abord, bien sûr, la ville d'Arles, c'est-à-dire son député-maire, Michel Vauzelle, la municipalité et tout le personnel municipal qui est fortement mis à contribution et qu'on n'oublie pas.

Je veux remercier ensuite la direction du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture, et le Centre national du livre, et en particulier M. Jean-Sébastien Dupuits, directeur du Livre et de la Lecture, et président du CNL, ainsi que Michel Marian qui sera parmi nous lundi, car il participe à une table ronde, et qui est secrétaire général du CNL, et Geneviève Charpentier qui dirige le bureau des auteurs à la direction du Livre et de la Lecture.

Je remercie le conseil général des Bouches-du-Rhône, et le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, le ministère des Affaires étrangères, et la direction régionale des Affaires culturelles.

Je n'oublierai pas nos amis éditeurs, Gallimard, Actes Sud, et Hubert Nyssen qui est venu malgré une méchante grippe et que je salue amicalement. Et je salue également Françoise Nyssen qui participera à la table ronde ATLF de lundi.

Je remercie le service culturel de l'ambassade des Pays-Bas et celui de l'ambassade d'Espagne, et le British Council.

Je tiens à saluer la Société des gens de lettres.

Je veux enfin remercier, car ils sont essentiels, tous les traducteurs et les intervenants qui pendant trois jours vont animer les ateliers et les tables rondes.

Avant de conclure, j'aimerais remercier ceux qui travaillent pour ATLAS tout au long de l'année. Tout d'abord, Claude Brunet-Moret à Paris. Nous aurons une pensée particulière pour elle parce qu'à cause de son état de santé, pour la première fois, elle n'a pu être présente aux Assises.

Je remercie Christine Janssens pour son efficacité, ainsi que

Bernard Bonnefon qui est le bibliothécaire du Collège.

Je voudrais terminer en rappelant que 1997 marque la dixième année d'existence du Collège international des traducteurs. Pour marquer symboliquement cet événement, et grâce à Claude-Nathalie Thomas qui est parmi nous, nous avons invité Mlle Asmae Ouidadi, qui est étudiante à l'École supérieure de traduction de Tanger. Je parlais d'ouverture et d'échange, cela en est un autre exemple.

Asmae, qui assiste aux Assises, va passer une semaine au Collège, et nous espérons que ce séjour l'aidera à compléter sa formation, et que nous l'accueillerons à nouveau quand elle sera devenue traductrice professionnelle.

Et comment évoquer les dix ans d'existence du Collège sans citer le nom de Jacques Thiériot.

Quand il a pris ses fonctions il y a dix ans, le Collège ne comptait que trois chambres, rue de la Calade et quelques dictionnaires sur une étagère. Aujourd'hui, grâce bien sûr à la municipalité, le Collège est logé dans l'Espace Van Gogh, il compte dix chambres, une douzaine d'ordinateurs et plus de vingt mille volumes dans la bibliothèque.

On a accueilli plus de cinq cents résidents pour près de vingt mille journées. C'est vous dire le travail accompli tout au long de ces dix ans par Jacques Thiériot et son équipe.

Au moment où Jacques va prendre sa retraite, je voudrais, au nom du conseil d'administration d'ATLAS et au nom de tous les traducteurs français et étrangers, lui présenter mes remerciements et l'assurer de notre amitié à tous. Et, si vous le voulez bien, j'aimerais que vos applaudissements lui soient destinés.

Applaudissements.

DES MOTS VENUS D'AILLEURS

Conférence inaugurale d'Henriette Walter

Pour le linguiste qui cherche à comprendre la dynamique des langues, rien n'est plus excitant mais aussi rien n'est plus frustrant que l'étude du lexique car on n'y atteint jamais les certitudes que peut apporter l'étude d'un système phonologique. Instable par excellence, le lexique se laisse constamment modifier selon les besoins du moment, de telle sorte qu'on ne peut même jamais savoir combien de mots existent dans une langue à un moment donné car tous les jours des mots naissent et d'autres disparaissent.

Pour les mots d'origine étrangère, c'est non seulement la date de l'emprunt d'un mot qui pose un problème, mais aussi le chemin par lequel il a pu s'introduire dans la langue à l'étude. Et il n'est pas rare que le mot ait séjourné dans plusieurs langues avant de parvenir par exemple dans la langue française.

LES MOTS VOYAGEURS

Tel est le cas de *sarbacane*, autrefois *sarbatane*, que nous avons emprunté à l'espagnol *cerbatana* en modifiant un peu sa forme par analogie avec *canne*. Mais l'espagnol l'avait lui-même pris à l'arabe, qui le tenait du persan, et son origine lointaine remonte au malais de Bornéo *sumpitan*.

Le voyage a été moins long pour *zéro*, qui est une altération de l'arabe *sifr* "vide" par le mathématicien Fibonacci qui, au XII^e siècle, l'avait adapté à l'italien sous la forme *zefiro*, la langue italienne ne connaissant pas la possibilité d'une succession de deux consonnes à la finale d'un mot. De *zefiro*, l'italien est ensuite passé à *zero* par amuïssement de la syllabe interne inaccentuée et c'est l'italien qui nous a donné *zéro*, comme il a fourni à l'espagnol *cero*. Ce qu'il faut aussi remarquer, c'est que ce même mot arabe *sifr* avait d'autre part abouti au latin médiéval *cifra*, devenu

le français *chiffre* qui, bien qu'issu du même mot arabe que *zéro*, ne fait pas double emploi avec lui.

DEUX MOTS POUR UN

Nous nous trouvons ici dans le cas bien identifié de ce qu'on nomme des *doublets*, une notion que nous connaissons parfaitement en français (et dans toutes les langues romanes), pour les mots d'origine latine, quand un même mot latin nous a donné deux mots en français, comme :

<i>froid</i> (forme populaire) et	<i>frigide</i> (forme savante)
<i>droit</i>	<i>direct</i>
<i>chance</i>	<i>cadence</i>
<i>rustre</i>	<i>rustique</i>
<i>tige</i>	<i>tibia</i>
<i>poison</i>	<i>potion</i>
<i>épaule</i>	<i>spatule</i>

ou encore les verbes :

<i>clocher</i>	<i>claudiquer</i>
<i>cailler</i>	<i>coaguler</i>
<i>souvenir</i>	<i>subvenir...</i>

Voilà pourquoi il n'est pas absurde de dire que la langue française est deux fois latine : une fois par évolution phonétique naturelle du latin vulgaire, et une seconde fois par emprunts ultérieurs au latin classique.

DES DOUBLETES VENUS DE PLUS LOIN

Si les doublets issus du latin sont en nombre considérable en français, du fait de la relatinisation artificielle de cette langue au Moyen Age, cette langue connaît aussi quelques autres doublets du type *chiffre* / *zéro*, issus de diverses langues. Tel est par exemple le cas de *canot* et de *canoë*, venus tous deux du mot *kanoa*, "qui flotte sur l'eau", de l'arawak, une langue des Caraïbes, mais l'un, *canot*, est passé par l'espagnol et l'autre, *canoë*, par l'anglais. Il en est de même pour *cari* et *curry*, qui viennent tous deux du tamoul, langue dravidienne parlée dans le Sud-Est de l'Inde, le premier par l'intermédiaire du portugais *caril*, le second par le truchement de l'anglais *curry*.

Pour ces deux exemples (*canot* / *canoë* et *cari* / *curry*), on ne perçoit aucune différence de sens dans les termes de chaque couple du doublet. On ne peut pas en dire autant pour *cacatoès* (qui est un oiseau) et *cacatois* (qui est une voile) : tous deux

viennent du malais *kakatûwa*, le mot *cacatoès* sans doute par le néerlandais *kakatoe* tandis que *cacatois*, “la voile”, vient du même mot malais *kakatûwa*, mais par le portugais *cacatua* et non pas par le néerlandais car cette langue a un autre mot (*bovembramsell*) pour désigner cette voile.

Ce dernier exemple permet de constater qu’avec l’aide d’autres langues ou le soutien d’autres disciplines – l’histoire des grands navigateurs, par exemple – on peut arriver à quelques précisions, même dans ce domaine flou du lexique. On peut aussi dissiper une partie de ce flou grâce à la phonétique et à la phonologie.

LA PHONOLOGIE AU SECOURS DU LEXIQUE

Quand les attestations historiques manquent, la forme phonétique des mots peut effectivement aider à reconstituer une partie de leur parcours.

Nous savons, par exemple, que le mot *babouche* a pour origine lointaine le mot persan *papouch*. Comment expliquer la présence de la consonne *b* dans le mot passé en français alors que cette consonne n’est pas présente dans le mot persan d’origine et que la langue française n’a aucune difficulté à prononcer avec *p* des mots d’emprunt ? C’est un *p* qui s’est maintenu dans *paillote* (du portugais *palhota*), dans *pastiche* (de l’italien *pasticcio*), dans *pacotille* (de l’espagnol *pacotilla*) ou encore dans *pilaf*, du persan *polow*, “plat de riz”.

Pour expliquer l’apparente anomalie des *b* de *babouche*, il faut penser que le mot a dû passer par une langue intermédiaire, mais laquelle ? Comme on sait d’une part que les emprunts réciproques entre le persan et l’arabe ont été constants et que d’autre part le système phonologique de l’arabe ne connaît pas la consonne bilabiale sourde *p*, qui est le plus souvent remplacée par un *b* dans les emprunts, il apparaît plausible que le mot *babouche* ne nous ait pas été transmis directement du persan, mais par l’intermédiaire de l’arabe (*Paris* se dit *Bariz* en arabe).

C’est aussi un chemin détourné qu’a pris le mot *café* pour parvenir en français : l’origine en est l’arabe *qahwa*, ce qui ne pose pas de gros problème de prononciation en français, qui a d’ailleurs aussi emprunté la forme *caoua*, pour des emplois un peu plus familiers. Mais alors, pourquoi disons-nous *café* ? Là encore, le passage n’a pas été direct, mais par l’intermédiaire d’une autre langue, cette fois le turc, qui l’avait prononcé à sa manière : *kahvé*. Du turc, le mot est ensuite passé au vénitien *caffè*, qui nous l’a transmis.

L’histoire de ce mot ne se termine pas là : elle va encore se prolonger dans l’espace avec l’emploi métonymique qui en a

été fait ultérieurement, puisque, en français, un café n'est pas seulement un breuvage mais c'est aussi un lieu de réunion où on en boit. Cette autre acception du mot nous a été, semble-t-il, transmise par l'anglais *coffee-house*, d'abord écrit à l'anglaise, puis abrégé en français sous la forme *café*. Et il est piquant de constater que c'est la forme française *café* que l'anglais a finalement adoptée pour désigner l'établissement public où l'on peut boire du café, tout en gardant la forme *coffee* pour la boisson.

LES EMPRUNTS AU COURS DES SIÈCLES

Ces quelques exemples ne sont qu'une illustration très modeste de la prodigieuse facilité qu'ont les formes lexicales à se déplacer et de la propension naturelle des langues à prendre et à donner, si bien qu'on peut se demander si les linguistes ne veulent pas plaisanter quand ils parlent pudiquement *d'emprunts*. La langue française a-t-elle jamais eu l'intention de rendre au germanique ancien le mot *jardin*, le mot *fauteuil* ou le verbe *guérir* empruntés dès le haut Moyen Âge ? un peu plus tard, au vieux scandinave, le nom *marsouin* ou l'adjectif *joli* ? au provençal, le nom de la *cigale* ou celui de l'*ortolan* ? au picard, le mot *crevette* et au tourangeau, le mot *rillette* ? au lyonnais, le mot *échantillon* et au béarnais, le mot *béret* ? Le néerlandais pourrait de son côté réclamer des droits d'auteur pour *boulevard* ou pour *pamplemousse* ; et l'hébreu pour *chérubin* ou *séraphin*, pour *tohu-bohu* ou *scandale*.

Mais c'est surtout l'italien qui a été notre fournisseur lexical préféré, en particulier au XVI^e siècle : nous avons gardé *biscotte* et *caleçon*, *banqueroute* et le verbe *caresser*, *alerte* et *alarme*, *sonate* et *sérénade*, *dessin* et le verbe *réussir*...

On aurait tort de passer trop vite sur l'apport de l'espagnol, qui a enrichi le français de *camarade* et de *moustique* ; de *sieste* et de *cédille* ; de *casque* et de *cigare*... Il l'a fait de façon directe, à partir de son propre vocabulaire, mais, comme l'arabe, l'espagnol a aussi été un transporteur très efficace de mots venus d'Amérique : *chocolat*, *cacao*, *tomate* qu'il avait empruntés au nahuatl ; *maïs*, *savane* à l'arawak ; *alpaga*, *vigogne* au quechua. Ces emprunts ont commencé dès le XVI^e siècle.

Au cours des siècles suivants, la langue française, après avoir emprunté – avec parcimonie – à l'allemand (*cobalt*, *nickel*, *nouille*, *valse*...), au russe (*cosaque*, *steppe*...), au tchèque (*robot*, *pistolet*...), au hongrois (*coche*...), va enfin se tourner vers l'anglais, cette langue qui, depuis la lointaine époque de Guillaume le Conquérant, lui avait tellement emprunté qu'on peut dire sans se tromper que l'anglais est la plus romane, pour ne pas dire la plus française, des langues germaniques.

En faisant preuve d'un *fair-play* très *british*, et après avoir oublié ses dettes pendant de nombreux siècles, l'anglais s'est décidé à rendre au français une partie de ce qu'il lui avait emprunté, justifiant ainsi l'expression *emprunt lexical* que l'on ne peut plus qualifier d'euphémisme.

LE VOCABULAIRE EMPRUNTÉ ET SA TRADUCTION

Ces phénomènes d'aller et retour ne faciliteront pas la tâche des traducteurs : ils devront se méfier de tous ces mots anglais d'origine française qui reviennent au bercail avec un nouveau sens et une forme un peu altérée, comme par exemple *budget*, parti sous la forme *bougette* avec le simple sens de "petit sac" (où l'on pouvait mettre quelques pièces de monnaie) et revenu avec celui de "prévisions financières".

Cet ancien emprunt de l'anglais au français ne pouvait pas reprendre sa forme *bougette* qui avait entre-temps disparu de l'usage en français et *budget* est devenu un anglicisme qui a finalement été adopté malgré des réticences et des grincements de dents. Un journaliste très en colère écrivait en 1798 :

... qu'une ancienne et grande nation, dont la langue est la plus riche et la plus étendue de l'Europe, aille chercher un vieux mot grossier chez ses irréconciliables ennemis, les marchands anglais, pour exprimer la somme d'argent nécessaire aux besoins actuels du gouvernement, cela ne se conçoit point. Ceux de nos représentants qui se servent de ce mot anglais *budget* ignorent sans doute qu'il ne signifie autre chose qu'une *bougette*, une *poche de cuir*, un *sac*, une *escarcelle*. Quelle barbarie* !

Dans certains cas, le traducteur sera peut-être tenté de ne pas traduire l'expression française typiquement anglaise, *la crème de la crème*, inconnue en français, qui lui préfère des expressions un peu désuètes comme *la fine fleur* ou *le dessus du panier*. Une traduction tout aussi juste et plus contemporaine, mais qui ne serait pas acceptée par les puristes, pourrait être *le top du top*, qui emprunte en fait à la fois à l'anglais pour l'élément lexical et à l'hébreu pour la construction syntaxique. Il s'agit en effet d'un calque de la forme normale en hébreu du superlatif dont on trouve de nombreux exemples dans la Bible, avec *le cantique des cantiques*, *le saint des saints* ou *les siècles des siècles*.

* Cité par Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Armand Colin, Paris, tome IX, p. 1097.

LES LANGUES SONT DES TERRES D'ACCUEIL

Au terme de ce rapide survol des échanges lexicaux au cours des siècles, on voit que le linguiste peut aboutir à certaines certitudes même dans ce domaine peu structuré, et on peut vraiment affirmer que les langues ne connaissent pas les frontières des Etats : elles donnent volontiers leurs mots aux autres langues et accueillent sans difficulté les mots venus d'ailleurs. C'est là une belle leçon de tolérance qui est aussi une leçon d'optimisme.

LES TRADUCTEURS DE HEINRICH HEINE

Table ronde animée par Michel Espagne avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes

MICHEL ESPAGNE

Pour commencer, je voudrais remercier les Assises de la traduction littéraire de nous avoir invités à parler de Heine dont, comme vous le savez, on fête le 200^e anniversaire. Heine incarne mieux que quiconque ce métissage culturel dont il était question tout à l'heure, puisque, né en Allemagne, il est mort en France, et que son œuvre, qui est celle d'un écrivain et d'un poète allemand, évoque aussi l'histoire et la culture de la France de la monarchie de Juillet. Enfin Heine représente une imbrication culturelle paradigmatique dans la mesure où il est le poète judéo-allemand par excellence. Il met en lumière la productivité de l'imbrication des cultures, de ce que nous avons tendance à désigner par le terme de "transfert culturel" qui recouvre largement celui de "métissage".

Je vais parler d'une édition qui n'est plus seulement un projet, puisque six volumes sont parus. Il s'agit donc d'une tentative aux Editions du Cerf de publier une nouvelle traduction de l'ensemble de l'œuvre de Heine. Nous avons commencé par traduire le texte de Heine sur Ludwig Börne, parce que c'était un texte oublié, qui concerne plus précisément ses relations au judaïsme. C'est moi qui ai fourni la version française de cet ouvrage. Ensuite, est venu *De la France*, traduit par Jean-Louis Besson qui participera demain à une table ronde sur la traduction des œuvres théâtrales.

Ensuite, ce fut *L'École romantique* traduit par Pierre Penisson. Puis *Les Tableaux de voyages en Italie*, par Jean-Philippe Mathieu. Et enfin, tout récemment, les textes autobiographiques traduits par Nicole Taubes, et *Romancero* traduit en vers par Isabelle Kalinowski. Six volumes qui accompagnent un catalogue de l'exposition récemment présentée à Paris sous le titre *La Lorelei et la liberté* qui dresse un tableau général de ce que l'on sait actuellement sur Heine, sur ses relations à la France, à l'histoire

de son temps, sur des questions politiques et confessionnelles présentes dans son œuvre.

Nous sommes encore au milieu du gué, pour ainsi dire, et il y aura certainement une dizaine d'ouvrages qui vont suivre dans les trois ou quatre années qui viennent. Dans l'immédiat nous avons prévu en 1998 une traduction du *Livre des chants*, confiée à Nicole Taubes. Puis *Les Tableaux de voyages, première et deuxième partie*. Et enfin, à plus longue échéance, mais vraisemblablement en 1998-1999, les épopées en vers de Heine, *Germania*, *Un conte d'hiver* et *Atta Troll*, dont la traduction sera faite par Isabelle Kalinowski.

Nous avons fait un choix des volumes à traduire en priorité, en fonction de l'oubli relatif dans lequel certains textes étaient tombés, c'est-à-dire que nous avons choisi de traduire d'abord les textes qui avaient le plus disparu de la mémoire culturelle. Ont été repoussées à plus tard les traductions déjà présentes sur le marché, qu'il s'agisse de rééditions de traductions du XIX^e siècle, ou de textes publiés par d'autres traducteurs. En particulier une excellente traduction de *L'Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, par Jean-Pierre Lefebvre, parue récemment à l'Imprimerie nationale.

L'édition de Heine devrait s'achever par une publication de la correspondance, qui est mal connue, mais très importante pour la compréhension de la vie littéraire franco-allemande dans les années 1830 à 1850.

Pourquoi traduire, en fait retraduire les textes de Heine, alors que ces textes sont parus de son vivant sous une forme que l'auteur, qui connaissait le français, a pu lui-même contrôler ? Rappelons qu'il y a eu une première édition d'un ensemble d'œuvres chez Eugène Renduel en 1833-1835. Puis une seconde édition en 1855-1856 chez Michel Lévy, et chaque fois Heine a pu lui-même suivre le processus de traduction et de publication.

Je dirai que si une traduction nouvelle s'impose, c'est précisément pour cette raison. En effet, comme a pu le montrer un collègue germaniste et traducteur, Claude Porcell, dans une thèse déjà ancienne qui fait le tour de la question, Heine n'était pas un écrivain français. Il existe un mythe de Heine écrivant lui-même directement en langue française, pouvant s'exprimer en français à un niveau littéraire. Il suffit de jeter un coup d'œil sur sa correspondance pour s'apercevoir qu'il n'était pas véritablement capable de manier le français comme une langue littéraire. Poète allemand de Paris, il était un poète de langue allemande, et son œuvre française doit être traduite. Les traductions qu'il a lui-même surveillées ont été faites par une dizaine de traducteurs dont il a le plus souvent veillé à ce que le nom soit tu, et qui ont travaillé rapidement, obéissant à des critères

qui étaient et pouvaient être ceux du XIX^e siècle, mais qui en aucun cas ne sont restés les nôtres aujourd'hui.

Dans un fragment consacré à l'un de ses traducteurs, Loève-Weimars, à qui l'on doit notamment l'importation en France de l'œuvre d'Hoffmann, Heine écrit que la principale vertu de ce traducteur, c'est à ses yeux de lui avoir toujours fait croire qu'il pouvait écrire directement en français. Lui-même a cultivé ce mythe dont nous sommes les héritiers. Mais c'est un mythe dangereux parce qu'il a fait obstacle à la réception adéquate d'une œuvre essentielle dans l'histoire littéraire allemande.

Les textes en vers ont eu un destin qui est, pourrais-je dire, pire que celui des textes en prose, car ils ont été du vivant de Heine simplement présentés en prose, et cette présentation en prose aboutissait plutôt à une documentation qu'à une véritable traduction. On nous donne, au fond, le contenu de ce que l'auteur a voulu dire. Les retraductions en vers qui ont été tentées au tournant du siècle, en particulier par un certain Maurice Pellisson, sont marquées par l'esprit de la poésie symboliste et sont très datées. On s'aperçoit qu'il ne suffit pas d'être passé de la prose aux vers pour obtenir une version française satisfaisante. Et il faut aussi insister sur le fait que la collaboration de Nerval à la traduction de l'œuvre poétique de Heine n'a pas permis de fournir une version française correcte.

En effet, il semble clair maintenant que Nerval, qui avait une connaissance assez superficielle de l'allemand, n'a pas été le premier traducteur des textes qui sont parus sous son nom, mais qu'il les a lui-même retravaillés. On a tendance, connaissant le nom de Nerval, appréciant sa poésie, à considérer que ces poèmes sont des textes achevés sur le plan esthétique. Or, si l'on abandonne ce préjugé en faveur de l'œuvre poétique de Nerval pour regarder véritablement ce que sont les traductions de Heine qu'il a signées, on est obligé de constater, d'une part, qu'elles ne rendent que très partiellement l'original, et que, d'autre part, elles sont assez faibles sur le plan strictement poétique. Je crois que c'est un point de vue maintenant très largement partagé.

Traduire Heine, c'est donc d'une part donner aux lecteurs une version qui corresponde aux critères actuels de lisibilité d'un texte littéraire et d'un texte poétique. D'autre part, c'est rétablir le contenu de la version allemande. En effet, Heine, en surveillant les premières traductions de ses textes français a, de temps en temps, supprimé tel ou tel élément qui était susceptible de déplaire en France. Il existe donc des versions françaises et des versions allemandes qui, du point de vue du strict contenu factuel, sont différentes. Retraduire à partir de l'allemand, c'est donc à cet égard aussi donner un nouveau visage à l'œuvre.

Je dirai aussi que c'est une manière de se réapproprier le texte. En effet, quand on regarde une traduction du long poème *Atta Troll*, par un certain Edouard Chanal, parue en 1912, une traduction en vers présentant des qualités tout à fait nettes par rapport aux essais antérieurs en prose, on s'aperçoit qu'elle est très marquée par l'esprit de l'époque. Je vous lis un passage de la préface qui présente l'œuvre de ce traducteur.

“Il arrive à Heine, qui souvent écrit en dilettante, de mêler des images disparates. Gautier et Nerval, ses amis, n'avaient pas réussi à l'initier complètement à la mesure du goût français. C'est ainsi que dans le premier chapitre, il compare les regards d'une jolie femme à «un filet de rayons lumineux dans les mailles duquel le cœur se prend et frétille comme une truite».”

C'est ici que le goût classique de M. Chanal, le traducteur, intervient. “Pardon, cher maître, ne vaudrait-il pas mieux séparer les métaphores ?” Et discrètement il rectifie :

*Ces doux yeux dont le feu pétille
Sont des filets où on se prend
Comme la truite du torrent
Où, tendre captif, on frétille.*

Ces vers d'une platitude remarquable correspondent, selon le goût du préfacier, à une amélioration sensible du texte de Heine, une adaptation au goût français. En bref, lorsqu'on a traduit Heine en vers au tournant du siècle, entre 1900 et 1914, on l'a adapté à ce goût qui, évidemment, n'est plus le nôtre.

Traduire Heine, c'est se réapproprier les qualités esthétiques des textes. C'est aussi déjouer une fausse familiarité qui tient, et là je rejoins la conférence de Mme Walter tout à l'heure, à l'emploi extrêmement fréquent de mots étrangers et notamment français, mais qui dans le contexte allemand ont une signification complètement différente de leur valeur française originelle. Une différence particulièrement difficile à rendre.

Enfin, je dirai que donner une traduction complète de l'œuvre de Heine permet de donner une vue d'ensemble de la production littéraire d'un auteur qu'on a eu trop souvent tendance à tronçonner, en rééditant de temps en temps un de ses livres. De même qu'il est de mauvaise méthode de retirer dans une œuvre de prose quelques chapitres pour les traduire, de même il me semble discutable de renoncer à cette vue d'ensemble que permettent les œuvres complètes ou quasi complètes.

Nous avons évidemment suivi un certain nombre de principes de traduction. Je ne vais peut-être pas entrer tout de suite dans le détail. Nous avons souhaité surtout que les textes soient mis à la portée d'un lecteur qui souhaite les lire, et débarrassés de tout l'appareil érudit qui pourrait en compliquer l'accès. Pour

ce qui est des vers, nous avons choisi d'abandonner les rimes, mais de conserver absolument le rythme en tant qu'élément essentiel du message poétique. Et comme les traducteurs ne maîtrisent pas tous au même degré les registres d'une œuvre aux multiples facettes, nous avons souhaité, de façon tout à fait délibérée, que plusieurs traducteurs participent à cette entreprise, de façon que les divers registres puissent apparaître dans ces œuvres complètes.

J'en resterai là, et je vais donner la parole à mes collègues. D'abord à Mme Nicole Taubes qui, avant sa traduction de Heine, a traduit de nombreux textes littéraires, et a tout récemment donné une traduction en vers de Sébastien Brant. Puis Isabelle Kalinowski nous parlera de son expérience de traduction d'un texte lyrique, le recueil tardif du *Romancero* qu'elle a donc traduit en vers, et c'est là le premier volume de vers dans cette édition de Heine. Ensuite Pierre Penisson évoquera les problèmes posés par la théorie heinéenne de la traduction, et la traduction de textes théoriques de Heine.

NICOLE TAUBES

Je vais me dispenser d'avoir un commentaire théorique sur ce que j'ai fait, parce que je suis incapable de théoriser sur ma pratique, et d'autre part remercier Michel Espagne de l'avoir fait pour moi, et de l'avoir fait très bien.

Je pensais plutôt illustrer ce que Michel Espagne vient de dire sur Heine traducteur de lui-même. Je voudrais lire deux versions d'un texte qui est dans les *Ecrits autobiographiques*. Ces écrits autobiographiques rassemblent, entre autres, deux textes assez longs qui sont, d'une part, les *Aveux*, et, d'autre part, les *Mémoires*.

Ces *Aveux*, Heine les a donnés en allemand, les a publiés en Allemagne, et simultanément il a autorisé, fabriqué, contrôlé la traduction d'une version française qui s'est appelée *Aveux de l'auteur*. Quand on lit cette version française autorisée par Heine, on se rend compte qu'elle n'a pas la qualité littéraire, l'aisance qu'on trouve dans la version allemande. Et je voudrais vous lire deux pages comparées, une de la version française donnée par Heine, et puis les pages telles que j'ai essayé de les rendre en français à partir de la version allemande.

Il s'agit d'un passage des *Aveux* : un souvenir, une sorte de rêverie mi-humoristique, mi-nostalgique sur ce qu'aurait pu être sa carrière et sa vie :

Ah l'heureux mortel qu'un *abbate* romain au service qu'il est non seulement de l'Eglise du Christ, mais aussi d'Apollon et des Muses. Il est chéri d'elles, et les trois Grâces

lui tiennent l'encrier lorsqu'il compose ses sonnets qu'il récite dans leurs rythmes subtils à l'académie d'Arcadie. Il est un connaisseur des arts, il lui suffit de tâter le cou d'une jeune chanteuse pour savoir si elle deviendra une *celleberrima cantatrice*, une *diva*, une *prima donna*, qui fait courir le monde. Il s'entend aux antiquités, et le buste exhumé d'une bacchante grecque lui fournit le sujet d'une dissertation dans le plus pur latin de Cicéron qu'il dédie avec déférence au chef suprême de la chrétienté, le *pontifex maximus*, comme il le nomme. Mais en peinture, quel amateur que le *signore abbate* qui va rendre visite aux peintres dans leurs ateliers et leur délivre les plus fins commentaires anatomiques sur leurs modèles féminins ! L'auteur de ces pages avait tous les dons requis pour faire un tel *abbate* et musarder dans le plus *dolce far niente* à travers les bibliothèques, les galeries, les églises et les ruines de la Ville Eternelle, étudier dans la jouissance, et jouir de l'étude, et j'aurais lu la messe devant les auditoires les plus choisis, et puis, pendant la Semaine sainte, je serais monté en chaire, sévère prédicateur et me gardant pourtant, là encore, de heurter jamais par une trop brutale ascèse – c'est surtout l'édification des dames romaines que j'aurais eue à cœur, et puis, grâce à leurs faveurs et à mes mérites, j'aurais peut-être gravi les plus hauts échelons de la hiérarchie de l'Eglise, je serais peut-être devenu un *monsignore*, un bas-violet, et, qui sait, le chapeau rouge aurait pu m'échoir, et, comme dit l'adage :

*Il n'est d'abbé si petit, si jeunet
Qui ne rêve un jour d'être papelet.*

Ainsi j'aurais peut-être fini par accéder à la suprême dignité même, car sans être ambitieux de nature, je n'aurais pas repoussé la nomination à la charge pontificale, si le choix du conclave s'était porté sur moi. C'est, en tout cas, une fonction très honorable et pourvue d'un bon revenu dont j'eusse sûrement pu m'acquitter avec toute l'habileté requise. Quiètement installé sur le siège de saint Pierre, j'aurais tendu la jambe, offrant mon pied aux baisers de tous les bons chrétiens, clercs et laïques. Moi aussi, je me serais fait porter en triomphe avec la même égalité d'âme sous les arcades de la grande basilique et, s'il était venu à chanceler, je me serais quelque peu rattrapé au bras du fauteuil d'or que portent sur leurs épaules six solides camériers en cramoisi, tandis qu'à leurs côtés processionnent des capucins, tonsurés, un cierge allumé à la main, et des laquais galonnés qui, de leurs grands flabel-

lums de plume de paon, éventent l'auguste tête du prince de l'Eglise – comme sur la délicieuse toile d'Horace Vernet, *La Procession*. Avec componction, avec une toute pareille gravité sacerdotale – car je peux être extrêmement grave s'il le faut –, du haut du Latran, chaque année j'aurais moi aussi dispensé ma bénédiction à toute la chrétienté ; *in pontificalibus*, coiffé de la triple couronne et entouré d'un état-major de chapeaux rouges et de mitres épiscopales, de chasubles en brocart d'or et de frocs de toutes nuances, à Son balcon, Ma Sainteté se serait montrée au peuple, tout en bas, agenouillé, prosterné, foule grouillante amassée à perte de vue – et bras étendus, d'un geste auguste, j'aurais donné la bénédiction à la cité et au monde.

Mais tu le sais, ami lecteur, je ne suis pas devenu pape, ni cardinal, ni même nonce apostolique. Et pas plus que dans la hiérarchie mondaine, je n'ai obtenu dans celle de l'Eglise la moindre charge ou dignité. Je n'ai, comme disent les gens, réussi à rien sur cette terre. Je ne suis rien devenu, rien qu'un poète.

Voici ce passage, tel qu'il avait été transcrit en français, mot à mot, par le secrétaire de Heine, Richard Reinhardt.

Un *abbate* romain ne sert pas seulement l'Eglise du Christ, mais aussi Apollon et les Muses. Il est leur mignon, et les Grâces lui tiennent l'écritoire quand il compose ses sonnets qu'il récite avec des intonations harmonieuses à l'académie des Arcadiens. Il est connaisseur des arts, et il n'a besoin que de tâter le cou d'une jeune cantatrice pour pouvoir prédire [avec assurance] si elle sera un jour une *diva* ou *celleberrima cantatrice*, une de ces *prima donna* qui remuent l'univers. Il s'y connaît [aussi] en antiquités, et le torse déterré d'une bacchante grecque lui fournit la matière d'un traité [savant], qu'il écrit en langue latine, avec des tournures [et des cadences] cicéroniennes des plus élégantes, et qu'il dédie respectueusement au chef suprême de la chrétienté, au *pontifex maximus*, comme il [s'évertue de] l'appeler [pour ne pas sortir du style classique]. Et surtout, quel amateur de tableaux est le *signore abbate*, qui visite les peintres dans leurs ateliers, et qui leur communique sur leurs modèles féminins les plus fines observations anatomiques ! L'auteur de ces aveux aurait été précisément du bois dont on peut tailler de tels *abbate*. J'aurais flâné avec le plus ravissant *dolce far niente* à travers les bibliothèques, les galeries, les basiliques et les ruines de la Ville Eternelle, étudiant au milieu des jouissances et jouissant au milieu des études, et j'aurais lu la messe devant l'auditoire le plus distingué ; je serais aussi

monté en chaire, pendant le carême, pour prêcher la sévérité des mœurs, sans cependant devenir jamais fastidieux par des paroles trop austères [et sans blesser jamais les oreilles et les consciences délicates] – j’aurais surtout édifié les dames romaines, et, grâce à leur patronage et à mes mérites, je serais peut-être parvenu au plus haut grade dans la hiérarchie de l’Eglise, je serais peut-être devenu un *monsignore*, un bas-violet, même le chapeau rouge eût pu me tomber sur la tête – et comme, d’après le proverbe, “il n’est pas de tout petit prêtreillon qui ne voudrait devenir un tout petit pape”, je serais à la fin peut-être arrivé au faite même du pouvoir souverain [du Vatican] – car, bien que je ne sois pas ambitieux de mon naturel, je n’aurais cependant pu refuser d’accepter le pontificat si le choix du conclave était tombé sur moi.

Je ne sais pas si à la lecture à haute voix on perçoit la différence.

MICHEL ESPAGNE

Un exemple de traduction en prose. Et maintenant, nous allons passer à un autre type de texte avec l’intervention d’Isabelle Kalinowski.

ISABELLE KALINOWSKI

Le Romancero, paru cinq ans avant la mort de Heine, est une sorte de testament poétique. Je voudrais débiter ma petite intervention par la lecture d’un poème, *Le Refroidi*, qui peut introduire à l’aspect un peu sentimental que peut avoir ce dernier recueil poétique.

*Une fois mort, c’est pour longtemps
Qu’on gît en son tombeau ; j’ai peur,
J’ai peur que la résurrection
Ne se produise de sitôt.*

*Avant que ma vie ne s’éteigne,
Avant que mon cœur ne se brise,
Je voudrais encore une fois
Gagner les faveurs d’une femme.*

*Et il faudrait qu’elle soit blonde
Avec un doux regard de lune –
Je ne souffre plus, à la fin,
Des brunes les insulations.*

*Le jeune peuple plein de vie
Veut le tumulte des passions,
La folie, les cris, le tapage
Et la torture réciproque !*

*Ni jeune ni très bien portant
Comme je le suis à l'instant,
Je veux aimer, rêver encore,
Et être heureux – mais sans vacarme.*

Sans vacarme ; pourtant, à l'heure où Heine écrit ces poèmes sur son lit de malade, quelque chose d'extrêmement provocateur et d'extrêmement violent sort de sa plume poétique.

Je voudrais simplement raconter comment j'ai commencé à traduire ces poèmes. Au départ, on m'avait proposé, non pas de les traduire, mais de rassembler des traductions antérieures et de choisir celles qui pouvaient encore être publiées. A les regarder de près, il m'a semblé difficile de mélanger des traductions de diverses plumes, qui dataient pour certaines du XIX^e siècle ou du début de notre siècle. Par ailleurs, j'ai fait un constat surprenant, par rapport à une philosophie de la traduction qui est souvent la nôtre, et qui nous fait envisager l'histoire de la traduction comme une histoire un peu téléologique, dans laquelle on irait toujours sinon vers le mieux, en tout cas vers le plus juste et le plus littéral. L'exemple des traductions de Heine montre un peu le contraire, c'est-à-dire qu'on a commencé au XIX^e siècle par traduire de manière très précise, peut-être trop précise, le mot à mot des poèmes de Heine, et par les traduire en prose. Et ce n'est qu'après, au début du XX^e siècle, qu'on a commencé à introduire dans les traductions de poésie de Heine ce qui pour un Français fait référence à tout le système poétique, c'est-à-dire les rythmes et les rimes (il est amusant de remarquer que dans les traductions du début du siècle, on a même mis des rimes là où il n'y en avait pas dans le texte allemand).

Par la suite, pour faire un bref rappel de l'histoire de la traduction des poésies de Heine, il n'y a plus eu de traduction rythmée. Mon choix a été de reprendre une traduction rythmée, en l'occurrence en octosyllabes. Pour moi, la structure métrique s'intégrait à part entière dans la littéralité de ces poèmes. Toute sa vie, Heine a employé en allemand une structure de quatre pieds. Ce qui est très frappant, c'est qu'elle a été investie au fil du temps d'intentions peut-être très différentes.

A la fin de sa vie, elle recèle, dans sa répétition, une certaine violence dans laquelle Heine introduit quelque chose de complètement anti-poétique, et le rythme des quatre pieds que j'ai traduit par des octosyllabes, par une répétition d'octosyllabes, a

quelque chose qui traduit comme l'aliénation, ou comme la marche absurde de l'histoire. Il me semble qu'à ce moment-là Heine a conservé cette contrainte formelle en l'investissant d'une grande violence. Peut-être pourrait-on dire qu'il a cherché, d'une certaine façon, à faire exploser sa poésie, et peut-être la poésie en général. Et à mon avis, c'est un grand tort qu'on lui a fait de ne pas le reconnaître comme un des premiers des poètes modernes : le volume du *Romancero* est sorti dans la même décennie que *Les Fleurs du mal*, généralement décrites comme le premier texte de poésie moderne. Si le recueil de Heine était mieux connu, on aurait retrouvé chez lui ce qui faisait la modernité des *Fleurs du mal*, cette façon de faire habiter la poésie par ce qui ne devrait pas l'habiter. Et cela, c'est un trait qui peut être encore plus perceptible chez Heine que chez Baudelaire. Il ne s'agit pas seulement de la laideur, mais aussi, chez Heine, très fortement du politique. C'est certainement une des raisons qui rendent la lecture de cette poésie très compliquée, très difficile pour nous. On rencontre aussi chez Heine cette dimension qu'on a décrite comme propre à la poésie moderne, la réflexivité, cette façon d'écrire une poésie de la poésie, une poésie peut-être désenchantée. C'est un versant très évident du *Romancero*.

Heine, dont on a dit qu'il était le plus français des poètes allemands, n'a pas accédé à la notoriété à laquelle on aurait souhaité qu'il accède. Si on s'interroge sur les raisons de ce silence ou du fait qu'on ne l'a pas assez entendu, il me semble que le problème de la traduction entre certainement en jeu. Ce qu'il y a d'extrêmement nouveau, d'extrêmement provocateur dans la poésie de Heine, notamment cette façon d'écrire une poésie prosaïque comme pour faire exploser la poésie, a pu être perçu non pas comme une innovation porteuse de modernité, mais comme une déficience du traducteur, comme une certaine platitude de son travail de transposition. Il y a là, dans ce trajet de la traduction, tout un espace de malentendus.

Pour donner un exemple de la grande claque que Heine donne au mysticisme poétique dans ce recueil, je citerai un poème central, "Le Dieu Apollon" :

I

*Le couvent est sur la falaise ;
A ses pieds s'écoule le Rhin.
Les yeux sur la fenêtre à grilles,
La jeune nonne est aux aguets.
Passe un esquif, étincelant
Dans l'éclat du soir féérique ;
Son pavillon de taffetas*

*Est paré de lauriers fleuris.
Un bellâtre aux boucles dorées
Au centre de la barque trône ;
Il porte un vêtement de pourpre
Brodé d'or, taillé à l'antique.
A ses pieds sont neuf créatures
D'une beauté marmoréenne ;
Une tunique courte embrasse
De leur corps les formes graciles.
Le blond bellâtre entonne un chant
Et s'accompagne sur sa lyre ;
La pauvre nonne en a le cœur
Qui vibre et brûle comme feu.
Elle fait le signe de croix
Puis se signe à nouveau, la nonne,
Sans dissiper ce doux tourment,
Ni cette amère volupté.*

II

*Je suis le dieu de la musique
Qu'on vénère en toute contrée ;
Sur les hauteurs de Montparnasse
S'élevait mon temple en Hellade
Dans l'Hellade de Montparnasse,
J'ai souvent séjourné au bord
Des sources de Kastalia,
A l'ombre des gracieux cyprès.
En ronde autour de moi mes filles
Faisaient assaut de vocalises,
Elles chantaient, lala, lala !
Rires et battements de mains.
Tra-ra, tra-ra, criait soudain
Un cor surgi de la forêt ;
C'est là que chassait Artémise,
Ma jeune sœur, déesse altièrre.
J'ignore ce qui m'arrivait ;
Je n'avais qu'à tremper mes lèvres
Dans l'eau de la Kastalia
Et ma bouche entonnait un chant.
Je chantais – la lyre jouait
Presque d'elle-même, envoûtante.
Je croyais deviner Daphné
Aux aguets parmi les lauriers.
Je chantais – comme l'ambrosie,*

*De doux parfums se déversaient ;
D'une auréole glorieuse
Le monde entier était baigné.
De Grèce il y a plus de mille ans
Je fus banni et exilé –
Mais c'est en Grèce que mon cœur,
En Grèce que mon cœur demeure.*

III

*Dans son costume de béguine,
Son manteau et son capuchon
De serge noire grossière,
La jeune nonne vint masquée,
Le long de la rive du Rhin,
Elle se hâte sur la route
Des Pays-Bas, et à la hâte
Demande à tous ceux qu'elle croise :
"N'auriez-vous pas vu Apollon ?
Il est vêtu d'un manteau rouge,
Il chante et il joue de la lyre,
C'est mon idole gracieuse."
Nul ne consent à lui parler,
Beaucoup se taisent, se détournent,
Beaucoup la fixent, souriant,
Beaucoup soupirent : Pauvre enfant !
Mais trotinant sur le chemin
Passe un vieil homme vacillant ;
Il semble compter, gesticule,
Psalmodiant un chant nasillard.
Il porte une sacoche informe
Et un chapeau triangulaire ;
Ses petits yeux malins scintillent
Lorsque la nonne l'interroge :
"N'auriez-vous pas vu Apollon ?
Il est vêtu d'un manteau rouge,
Il chante et il joue de la lyre,
C'est mon idole gracieuse."
Or, il lui fit cette réponse
En dodelinant de la tête,
Titillant d'un geste bouffon
Sa barbiche taillée en pointe :
"Tu veux savoir si je l'ai vu ?
Eh bien, oui, je l'ai vu, pour sûr,
A Amsterdam, plus d'une fois,
A la synagogue allemande.
Là-bas il était chef de chœur,*

*S'appelait rabbi Faïbisch,
 Apollon en haut allemand –
 Mais mon idole, il ne l'est point.
 Le manteau rouge ? Mais bien sûr !
 C'est du véritable écarlate
 Vendu huit florins la coudée ;
 Il en paie encore les traites.
 Moïse Jitscher, son vieux père,
 Je le connais bien lui aussi.
 Circonciseur des Portugais,
 Il œuvra sur des souverains.
 Quant à sa mère, elle est cousine
 De mon beau-frère et fait commerce
 De cornichons sur le canal
 Et de pantalons éculés.
 Il leur cause bien du souci,
 Leur fils, ce grand joueur de lyre,
 Hélas plus grand joueur encore
 De tarot et de jeux de l'Homme.
 C'est aussi un libre-penseur.
 Il a déjà mangé du porc,
 Perdu son office, et partout
 Erré avec des saltimbanques.
 Dans les foires, sur les marchés,
 Il allait jouer Arlequin,
 Holopherne, le roi David
 – ce dernier avec grand succès.
 Car il chantait les chants du roi
 Dans la langue qui était sienne,
 Avec des trilles dans la voix,
 Sur l'air d'un antique niggun.
 Au Spielbuis d'Amsterdam naguère,
 Il a pris des femmes légères,
 Et c'est avec pareilles muses
 Qu'à présent notre Apollon muse.
 L'une d'entre elles, fort dodue,
 Couïne et grogne admirablement ;
 Pour sa couronne de lauriers,
 On la surnomme la truie verte.”*

MICHEL ESPAGNE

Merci, Isabelle Kalinowski.

Maintenant, je passe la parole à Pierre Penisson qui va nous entraîner sur des problèmes de théorie de la traduction et de traduction de textes théoriques.

On vient de dire à quel point la poésie de Heine était politique. On pourrait aussi montrer, mais je n'en aurai sans doute pas le temps, à quel point les textes théoriques ou philosophiques, tels que *L'Ecole romantique*, sont aussi très profondément écrits poétiquement. Ce qui, bien sûr, pose à nouveau, et autrement, des problèmes de traduction.

Mais à propos de politique, je voudrais d'abord citer Heine lui-même dans une lettre à propos de son projet pour *L'Ecole romantique*, où il disait qu'il voulait par ce texte adressé d'abord aux Français puis aux Allemands, je cite : "faire tout son possible pour faire connaître aux Français la vie spirituelle des Allemands. C'est l'actuel devoir de mon existence, et peut-être, ai-je plus généralement pour mission pacifique de rapprocher les peuples. C'est bien ce que les aristocrates craignent le plus. En détruisant les préjugés nationaux, en anéantissant l'étroitesse d'esprit patriotique, leur meilleur moyen d'oppression disparaît. C'est pourquoi, dit-il, je suis le cosmopolite incarné. Je sais que ce sera finalement l'opinion générale en Europe, et donc je suis convaincu que j'ai plus d'avenir que nos nationalistes allemands, ces mortels individus qui n'appartiennent qu'au passé."

Et ce disant, je ne peux m'empêcher de penser à ce qui a été dit en introduction à ces journées par Michel Vauzelle et Jean Guiloineau sur le métissage et la bâtardise. Et je me permets là un petit détour par un auteur antérieur à Heine, et que Heine admire beaucoup, qui est Herder, lequel se revendiquait à la fin du XVIII^e siècle comme un bâtard. Non pas comme un auteur ayant autorité d'auteur, non pas comme un auteur national, mais comme un bâtard, comme un mélangeur de cultures. Et ceci est d'autant plus étonnant, et l'admiration de Heine pour Herder est d'autant plus étonnante, que, déjà au milieu du XVIII^e siècle, cet auteur, Herder, est lu d'une manière très sordidement nationaliste.

Heine voyait dans Herder un cosmopolite, comme lui-même.

Qu'est-ce qu'être cosmopolite, c'est bien la question que nous avons à nous poser avec Heine, et la traduction permet un cosmopolitisme des langues en quelque sorte, quel que soit le degré d'emprunt des uns aux autres.

Il dit lui-même, à un endroit, que lorsqu'il lit sa poésie traduite, elle lui fait penser, en français, à un clair de lune empaillé. "Empaillé", cela a été fort bien montré dans les précédentes interventions, c'est-à-dire au fond rendu tout à fait rigide, sans rythme, sans prosodie. Il emploie également très souvent, non pas à propos de lui-même, traducteur, ou écrivain en français – on a évoqué que ce n'était pas là où il était le meilleur – mais pour les autres traducteurs, le terme de "chenapan". Le traducteur est ce chenapan qui prend la place de l'auteur, et qui précisé-

ment empêche l'accès à l'auteur, c'est-à-dire que Heine a le sentiment d'être bousculé par ceux-là mêmes qui prétendent le traduire.

Mais cependant, il me semble qu'il faut aussitôt ajouter que, bien sûr, on l'a vu aussi sur les exemples, les traductions du XIX^e siècle ne sont pas les mêmes que les traductions du XX^e siècle. Celles qu'on vient d'entendre sont bien supérieures, mais reste que le XIX^e a ses manières de traduire. Je pense ici à l'expression employée par Villemain, un philosophe de l'époque, disant qu'il faut "traduire sur". J'aime beaucoup cette expression. Non pas "traduire un auteur", il dit qu'il faut "traduire sur un auteur". Villemain a traduit "sur" Kant. Avec cette idée que d'emblée la traduction est à distance du texte original.

Et ce que j'aimerais peut-être montrer, c'est que cette thèse, qui ne nous satisfait probablement plus, est peut-être malgré tout, avec des arguments forts, celle même de Heine.

Au fond, il me semblerait, si je puis généraliser à ce point, que le paradigme de la traduction, en tout cas de l'allemand vers le français, ou d'un point de vue allemand au XIX^e siècle, a peut-être été formulé par Schopenhauer, décrivant fort bien une traduction qu'il appelle de la chicorée, c'est-à-dire l'*ersatz*. En disant bien qu'on ne saurait en aucune manière substituer, remplacer un texte par sa traduction. Une traduction doit être modeste. Il va jusqu'à dire relativement mauvaise. Une traduction qui se prétendrait bonne excède ces prétentions.

Et par ailleurs, dit-il en reprenant évidemment un modèle extrêmement classique de culture, qui veut apprécier les beautés d'un auteur étranger doit s'imprégner de cette langue étrangère.

Je fais remarquer cependant au passage que Schopenhauer lui-même, dans ses moments de pessimisme les plus profonds, a envisagé de faire carrière de traducteur. Il a, par exemple, présenté un projet de traduction de Kant en anglais, ce dont manifestement il aurait été capable, et il a traduit, je pense que tous les hispanistes le savent, *L'Homme de cour* de Gracián, qui est encore la seule traduction courante en allemand.

Je dis tout cela simplement pour montrer cette tension entre une traduction à la Schopenhauer, qui n'a d'autre ambition que de présenter un texte à qui ne peut y avoir accès dans la langue originale, et une autre qui serait la véritable appropriation en faisant vraiment passer quelque chose d'une langue à une autre.

On connaît sans doute, sans être germaniste, le fameux jeu de mots qu'on attribue souvent à Heidegger, mais qui a au moins trois siècles de plus que Heidegger, à savoir *Übersetzer* comme traducteur, mais aussi passeur d'une rive à l'autre. Il m'a semblé pour ma part que, lorsqu'on examine le lexique des termes désignant la traduction dans les langues européennes contemporaines, il désigne la plupart du temps non pas celui

qui produit un calque et un équivalent, mais celui qui transporte bel et bien quelque chose d'une langue à l'autre.

Or, en ce sens, Heine est lui-même par ailleurs métaphoriquement un véritable passeur de la culture allemande pour les Français. Mais, voilà le point particulier, lui qui est cet Allemand vivant à Paris, ne prétend pas pouvoir faire passer d'une langue à l'autre. Au fond, il me semble qu'il ne le dit jamais. Il a plutôt à toujours tenir l'autre langue comme autre. Non pas comme éventuellement identique, avec un passage à l'identité, ni comme une épreuve de l'étranger. Il me semblerait plutôt, à lire Heine, qu'une traduction ce n'est pas l'épreuve de l'étranger par laquelle un texte montre ses résistances et ses points aveugles, et ses virtualités que la langue traductrice pourrait faire apparaître. J'emploie le terme allemand de *fremel*. Vous allez dire mais *fremel*, c'est "étranger", simplement c'est plutôt ici "extérieur". Et au fond j'aurais tendance à dire que pour Heine, l'allemand, la langue allemande reste extérieure à la culture française, quel que soit le travail fourni pour faire comprendre la culture allemande, la culture philosophique, sa propre poésie, aux Français. Comme si lui, tout en étant en France, tout en s'essayant avec un succès relatif, à surveiller lui-même ses traductions, à écrire en français, cultivait la langue allemande en étant, non pas en Allemagne, mais à Paris, c'est-à-dire dans un lieu extérieur.

Et ainsi, au fond, il corrige bien sûr, il le dit très souvent, cet autre passage d'une autre rive qui avait été fait par Mme de Staël, elle aussi apportant de l'Allemagne en France, mais à partir d'elle-même francophone, et avec l'aide de Schlegel, le germanophone, mais un germanophone fort peu apprécié de Heine. Et comme s'il fallait corriger, reprendre la traduction d'une culture à l'autre dans un autre sens, mais c'est là, si je puis dire, en quoi Heine revendiquerait la bâtardise, la bâtardise des cultures, quand deux cultures se mêlent et se trouvent dans un même creuset, par exemple l'école romantique.

Voilà quelques propos d'abord théoriques sur cette situation de la traduction dans l'histoire de la traduction du XIX^e siècle chez Heine.

MICHEL ESPAGNE

Après ce premier tour de table je voudrais reprendre la question de la traduction au niveau de ces dix traducteurs de Heine qui vraiment n'avaient pas la même conscience que nous de la valeur intrinsèque du travail de traducteur. Parmi eux, le premier est une personnalité que j'évoquais tout à l'heure, mais qui mériterait vraisemblablement de rester dans les mémoires, parce qu'elle a déterminé l'attitude de Heine vis-à-vis de la traduction ! Il s'agit de Loève-Weimars, qui était un Juif allemand né à

Paris, grandi à Hambourg, revenu à Paris où il était devenu une personnalité littéraire de premier plan. Il était germanophone, et un germanophone qui refusait d'admettre qu'il parlait l'allemand. Il a fait le premier connaître Heine en France. On voit à travers la personnalité de ce traducteur, qui mérite d'être ressorti de l'oubli, l'ambiguïté de la médiation traductrice. Heine a recours à un germanophone pour se faire connaître en France. Ce germanophone ne se reconnaît pas comme tel. Ce germanophone est, en outre, comme Heine, un Juif allemand, et il va faire entrer Heine dans la conscience française, dans une même série qu'Hoffmann, et donc faire de Heine un auteur romantique français par l'acte premier de cette médiation.

Ajoutons que ce Loève-Veimars était une personnalité particulièrement sûre de son importance dans le monde des lettres, et Heine a été un peu maltraité en tant qu'auteur. C'est-à-dire que les premiers textes publiés mentionnaient à peine le nom de Heine, et Loève-Veimars s'est permis de jouer avec l'original en supprimant des passages, en raccourcissant des morceaux qui lui paraissaient peu convenir à son propre but : faire connaître en France une poésie romantique allemande. En bref, Loève-Veimars a traité Heine de haut. Et vraisemblablement, on peut s'expliquer l'attitude que Heine a eue ensuite vis-à-vis de ses traducteurs par cette première expérience. Je crois qu'il serait très intéressant d'étudier de manière sérielle les relations des auteurs avec leurs traducteurs pour vraiment comprendre dans la longue durée ce qu'est l'essence de la traduction.

Heine, néanmoins, est resté fidèle à ce modèle de Loève-Veimars en favorisant toujours des germanophones. Un modeste employé des Postes alsacien du nom de Spaecht, un certain Richard Reinhardt ont traduit ses textes en français, comme s'il importait davantage de connaître bien l'allemand que le français pour opérer cette médiation.

Après cette remarque complémentaire sur les traductions, je voudrais moi aussi citer le texte que j'ai traduit lorsque nous avons lancé cette entreprise des œuvres complètes. Il s'agit de *Ludwig Börne*, dédié, comme vous le savez, à une des figures du républicanisme allemand. Börne fut un auteur tout à fait prolifique qui a longtemps vécu à Paris et qui était une sorte de concurrent de Heine sur la scène politique et littéraire du Paris de la monarchie de Juillet. Lui aussi était un écrivain juif exilé. Lui aussi était un représentant des milieux libéraux. Mais il avait une attitude beaucoup plus militante que Heine. Et Heine lui reproche sans cesse son militantisme excessif. L'innovation de Heine se veut toujours une innovation au niveau de la littérature proprement dite et des formes, plus qu'à celui des professions de foi. Dans *Ludwig Börne* on voit s'articuler mieux qu'ailleurs

ce qui, finalement, reste comme une caractéristique très profonde de l'œuvre de Heine, la relation entre l'engagement politique d'un Allemand qui vit en exil et le judaïsme. Je voulais vous lire un passage qui me paraît très parlant :

La nature, me dit un jour Hegel, est très surprenante ; les mêmes instruments qui lui servent pour les fins les plus sublimes, elle les utilise aussi pour les fonctions les plus basses, par exemple le membre qui a en charge la plus haute mission, la procréation de l'humanité, sert aussi à...

Ceux qui se plaignent de l'obscurité de Hegel le comprendront ici, et même s'il n'a pas prononcé les paroles ci-dessus directement en relation avec Israël, on peut les lui appliquer.

Quoi qu'il en soit, il est bien possible que la destination de cette race ne soit pas complètement accomplie, et cela peut notamment être le cas en relation avec l'Allemagne. Celle-ci aussi attend un libérateur, un Messie terrestre – les Juifs nous ont déjà offert un Messie céleste, un roi de cette terre, un sauveur portant sceptre et épée, et ce libérateur allemand est peut-être le même qu'attend Israël.

Oh ! Cher Messie passionnément attendu !

Où est-il maintenant ? Où séjourne-t-il ? N'est-il pas encore né ou gît-il depuis un millénaire caché quelque part attendant la grande œuvre de la rédemption ? Est-ce le vieux Barbarossa qui dort assis sur son siège de pierre dans le Kyffhäuser, et dort depuis si longtemps déjà que sa barbe blanche traverse la table de pierre... ivre de sommeil, il secoue seulement la tête parfois, cligne ses yeux à demi fermés, porte peut-être aussi en rêve la main à son épée... puis se rendort de son lourd sommeil millénaire !

Non, ce n'est pas l'empereur Barberousse qui libérera l'Allemagne, comme le croit le peuple, le peuple allemand, ce peuple rêveur et ivre de sommeil qui ne peut se figurer son Messie que sous la forme d'un vieux dormeur.

Sur ce point, les Juifs ont une représentation bien meilleure de leur Messie. Et il y a bien des années, quand j'étais en Pologne et fréquentais le grand rabbin Menasse Ben Naphtali de Cracovie, je tendais toujours l'oreille, le cœur ouvert et joyeux, lorsqu'il parlait du Messie... Je ne sais plus dans quel livre du Talmud il faut lire les détails que m'a fidèlement communiqués le grand rabbin, et c'est seulement dans ses traits fondamentaux que je conserve encore en mémoire sa description du Messie. "Le Messie, me disait-il, était né le jour où Jérusalem fut détruite par ce mauvais homme de Titus Vespasien, et depuis il habite le plus beau palais du ciel entouré de lumière et de joie,

portant aussi une couronne sur la tête, tout comme un roi... mais ses mains sont liées par des chaînes d'or !

— Comment, demandai-je étonné, que signifient ces chaînes d'or ?

— Elles sont nécessaires – répondit le grand rabbin avec un regard rusé et un profond soupir –, sans ces liens le Messie, quand parfois il perd patience, pourrait brusquement descendre en hâte et entreprendre trop tôt, à la mauvaise heure, l'œuvre de rédemption. Car ce n'est pas un paisible bonnet de nuit, c'est un homme beau, très svelte, mais extraordinairement vigoureux ; florissant comme la jeunesse. La vie qu'il mène est d'ailleurs très monotone. Il passe la plus grande partie de la matinée dans les prières habituelles, ou rit et plaisante avec ses serviteurs, qui sont des anges déguisés et chantent joliment et jouent de la flûte. Puis il se fait peigner les cheveux, et on l'oint de nard, et on le vêt d'un princier manteau de pourpre. Tout l'après-midi, il étudie la kabbale. Vers le soir, il fait venir son vieux chancelier, qui est un ange déguisé, de même que les quatre puissants conseillers d'Etat qui l'accompagnent sont des anges déguisés. Dans un grand livre, le chancelier doit alors lire à son maître ce qui s'est passé chaque jour... Alors, il est question de toutes sortes d'histoires à propos desquelles le Messie sourit avec plaisir, ou secoue la tête avec humeur... Mais quand il entend comme on maltraite son peuple ici-bas, alors il entre dans la plus terrible colère et hurle à en faire trembler le ciel... Les quatre puissants conseillers d'Etat doivent le retenir dans son courroux, pour qu'il ne descende pas en hâte sur la terre, et ils ne le maîtriseraient certainement pas si ses mains n'étaient pas liées avec des chaînes d'or... On l'apaise aussi avec de douces paroles, lui disant que le temps n'est pas encore venu, l'heure précise du salut, et il se laisse finalement tomber sur sa couche, cache son visage et pleure..."

C'est à peu près ce que me rapporta Menasse Ben Naphtali à Cracovie, et il attestait de sa crédibilité en renvoyant au Talmud. J'ai souvent dû penser à ses récits, notamment ces derniers temps, après la révolution de Juillet. Oui, les mauvais jours, je croyais entendre de mes propres oreilles un cliquetis comme venant de chaînes d'or, et puis un sanglot de désespoir... Oh ! Ne te décourage pas, beau Messie qui ne veux pas seulement libérer Israël comme se l'imaginent les Juifs superstitieux, mais toute l'humanité souffrante. Oh ! Ne rompez pas, chaînes d'or, tenez-le encore quelque temps enchaîné pour qu'il ne vienne pas trop tôt, le sauveur et le roi du monde.

C'est le texte qui est sans doute le plus marqué par le messianisme chez Heine, mais qui montre assez bien cette complexe relation chez lui entre la revendication d'une appartenance à la tradition juive et un engagement politique, tout cela vu de Paris où cette libération du Messie a des chances de se réaliser.

Est-ce qu'il y a des interventions ?

JEAN-LOUIS BESSON

J'ai traduit aussi un livre de la collection : *De la France*. Et je pense que ce que vous venez de lire montre bien une dimension de Heine qui m'a beaucoup frappé lorsque je travaillais sur son texte. C'est ce plaisir de raconter, de fabuler. Un vrai bagou méditerranéen chez un Allemand. Et je pense que c'est une dimension qui manquait dans les traductions du XIX^e. Elles avaient d'ailleurs leurs qualités, mais des qualités, comme vous le disiez, qu'on ne reconnaît pas forcément aujourd'hui parce qu'on n'a pas les mêmes critères.

Cette dimension est l'oralité de Heine, l'oralité de ses textes. Peut-être est-ce une déformation de ma part parce que je suis plutôt un traducteur de théâtre, mais en traduisant les textes de Heine, j'ai essayé de penser à la respiration du lecteur comme on pense à la respiration du comédien quand on traduit pour le théâtre. On sent un plaisir de raconter, un plaisir de la longue période, un plaisir des incises. Un peu comme si Heine nous parlait directement d'ami à ami. Parce que les textes de *De la France*, ce sont des textes qu'il écrivait pour des journaux, donc très rébarbatifs au départ. On se dit : on va avoir des chroniques, et cela va intéresser les historiens. Mais il a une façon inimitable de raconter. Quand il décrit les tableaux des Salons, il n'a pas de photo à envoyer. Il donc va nous décrire les tableaux, et je vous assure que la description par Heine de *La Liberté guidant le peuple*, c'est quelque chose d'extraordinaire. Ou bien *La Procession du pape* où il s'arrête sur tous les détails du tableau, j'ai pris un plaisir fou à le traduire, vraiment. C'est une réelle jouissance de suivre ce souffle, ce phrasé de Heine.

Heine est quelqu'un qui aime beaucoup raconter des histoires, mais qui veut que l'interlocuteur soit à la hauteur. C'est quelqu'un d'exigeant. Mais je crois que, par exemple, parlant du théâtre, il parle de la comédie, il dit que les Français sont les champions de la comédie parce qu'ils aiment les passions, mais les Allemands ne peuvent pas supporter les passions. Un Allemand, quand il vient au théâtre, il faut qu'il puisse digérer sa choucroute ; or les passions ça le gêne, et les *Gretchen*, qui sont là avec leurs grandes nattes, ne veulent pas rater une maille de leur tricot.

Tout cela est d'une mauvaise foi extraordinaire. On s'amuse beaucoup, mais en même temps il y a quelque chose de juste.

Je crois que, dans la traduction, il est particulièrement difficile de rendre compte de ce flux, de cette justesse, et on l'a très bien entendu sur ce texte de *Börne*, de rendre compte des souffles, des prosodies, de la musique, des longues périodes qui se terminent de façon abrupte avec un retournement de dernière minute. C'est aussi souvent le cas dans les poèmes, qui s'achèvent sur le contraire de ce qu'on attendait.

Les Allemands disent que les Français sont superficiels, qu'ils voient tout avec légèreté, et que les Allemands, au contraire, vont au fond des choses. Heine, lui, est un peu des deux camps, et c'est pourquoi il a été un très beau passeur entre les deux pays.

JACQUELINE CARNAUD

J'aimerais que vous nous disiez quelques mots sur la réception en France de Heine dans ses traductions qui étaient soucieuses de plaire au goût français. Est-ce qu'elles ont effectivement plu ?

MICHEL ESPAGNE

On peut dire que Heine a eu une réception qui prête à confusion. Son nom est très connu, mais en même temps les œuvres sont peu diffusées, peu lues. Il y a là une contradiction que nous avons souhaité lever. Heine doit la renommée dont il jouit au fait qu'il était intégré dans les cercles romantiques de la période de la monarchie de Juillet. Il faisait partie du paysage culturel parisien, et donc on le nomme quand on parle de Gautier ou de Dumas ou de Nerval. Heine fait partie de cette vie intellectuelle parisienne du XIX^e siècle, mais les livres eux-mêmes n'ont guère été véritablement lus.

Sa réception directe a été faible, je pense qu'il faut relativiser cet échec, au XX^e siècle, pour des raisons politiques. Dans toutes les périodes de tension franco-allemande, Heine est apparu comme le représentant de la bonne Allemagne. Celle qui sauvait un peu la représentation que les Français avaient de l'Allemagne. J'ai vu une traduction de Heine parue en 1917. C'est tout dire. Alors, pour cette raison, Heine a longtemps été très présent dans les programmes des lycées. Ce type de réception du XX^e siècle est tout à fait important, mais en même temps il a une dimension dangereuse parce que c'est une réception de Heine presque anti-allemande. C'est le Heine des périodes de forte tension nationaliste entre la France et l'Allemagne, et il serait utile maintenant d'arriver à une phase où cet aspect du problème serait relégué véritablement au second plan. Les Allemands, quand ils considèrent la réception de Heine en France, en particulier de textes comme *Germania*, *Un conte d'hiver*, ont toujours le soupçon qu'un résidu de ce nationalisme des périodes entre 1870 et 1914 est encore présent, puisqu'il s'agit de vers qui sont

très virulents vis-à-vis de l'Allemagne. Et je crois que cette ambiguïté doit être complètement dépassée maintenant.

Heine s'est permis évidemment de critiquer l'Allemagne depuis Paris, mais il n'a pas moins critiqué la France, et l'un de ses mots les plus durs sur la France consistait à dire que, pour lui, le destin le plus tragique était d'être un poète français, tellement les alexandrins français lui paraissaient insoutenables.

ISABELLE KALINOWSKI

Je vais lire la citation exacte de Heine à propos de la poésie française. Il faut dire que Heine était désespéré quant à la possibilité de traduire sa poésie en français, et que l'idée qu'il se faisait de la poésie française était catastrophique.

A n'en pas douter, c'est Procruste qui a inventé la métrique des Français. C'est une vraie camisole de force pour la pensée. L'hexamètre français, cette érucation rythmée, est pour moi une véritable abomination. Les Français ont toujours senti eux-mêmes qu'il s'agissait d'une monstruosité répugnante, d'un péché bien plus affreux que les horreurs de Sodome et Gomorrhe. J'aurais pu mourir pour la France, mais faire des vers français, jamais.

MICHEL ESPAGNE

On voit que le mythe d'une œuvre française de Heine est à prendre avec beaucoup de prudence.

CLAUDE ERNOULT

Pourtant vous nous avez dit que Heine avait utilisé une forme poétique assez stricte, qui était une forme que vous avez associée à l'octosyllabe français, et qu'il avait utilisé cette forme pratiquement pendant toute son œuvre poétique, et ce quel que soit le niveau poétique où il se situait. Cette forme en France a quand même tendance à s'appliquer à des poésies assez légères dans l'ensemble, et le fameux alexandrin qu'il vomit sert plutôt à des poésies plus sérieuses, plus lourdes, plus pesantes.

ISABELLE KALINOWSKI

C'est pour cela que j'ai choisi l'octosyllabe, parce qu'il y avait comme une espèce de frustration par rapport à l'alexandrin, les quatre pieds qui manquent. Et puis comme une espèce de parodie par rapport à la majesté de l'alexandrin. Cette dimension qu'on trouve déjà chez Ronsard d'ailleurs, quand il utilise l'octosyllabe, c'est celle qui m'a semblé justifier son emploi ici.

CLAUDE ERNOULT

Et on arrive à utiliser l'octosyllabe pour des textes graves et des poèmes qui n'ont pas de légèreté.

ISABELLE KALINOWSKI

Il y a quelque chose comme une grandiloquence qui est toujours stoppée avant qu'elle ne s'installe. Le mélange de choses extrêmement pathétiques et tragiques, et de choses complètement grand-guignolesques, est tout à fait constitutif de la poésie de Heine.

CLAUDE ERNOULT

La forme elle-même constitue, si je puis dire, le substrat de cette tension qui existe dans la poésie de Heine. C'est ce que je voulais savoir. Je vous remercie.

CLAUDE-NATHALIE THOMAS

Ma question est aussi pour Isabelle Kalinowski. Elle va peut-être simplement prouver mon ignorance de la chose poétique française. Avez-vous écrit vous-même des poèmes ? Est-ce que c'est cela qui vous a préparée à nous donner la version si forte et si probante que vous nous avez lue tout à l'heure ?

ISABELLE KALINOWSKI

Non, jamais.

MICHEL ESPAGNE

Revenons encore à Heine. Au fond ce n'est pas la plus mauvaise manière de parler de la traduction que de laisser Heine s'exprimer sur la traduction. Nicole Taubes vient de retrouver un passage où le travail du traducteur est évoqué de manière explicite.

NICOLE TAUBES

Il s'agit là d'un extrait des *Ecrits autobiographiques*.

Quand Loève-Weimars est mort, des notices nécrologiques sont parues dans la presse, et elles n'étaient pas très tendres pour ce Juif allemand intégré en France. On trouvait qu'il n'était pas une personne très aristocratique, et des langues un petit peu malveillantes, en l'occurrence un collègue journaliste, Jules Janin, pour le nommer, avait écrit un article où Heine dit qu'il semait plus de chardons que de fleurs. Et à ce propos, Heine voudrait rendre justice à Loève-Weimars en disant que les méchantes langues avaient tort, et il veut réhabiliter l'homme. Et dans ce même article, il passe à ces scènes dont Jean-Louis Besson vient de faire le commentaire, qui sont si brillantes, si théâtrales, et voici ces deux passages :

J'eus l'occasion d'employer le talent de traducteur du regretté Loève-Weimars pour différents articles, et je dois dire qu'il m'a agréablement surpris durant cette collaboration,

en ne me faisant jamais sentir mon ignorance des locutions françaises, et encore moins sa propre supériorité linguistique.

Lorsque, au bout de longues heures de travail commun, nous avons enfin couché l'article sur le papier, il louait ma familiarité avec le génie de l'idiome français avec un tel sérieux, un tel étonnement apparent, que je finissais par croire vraiment que j'avais traduit tout cela moi-même. D'autant plus que l'habile flagorneur s'employait à m'assurer qu'il ne comprenait que très peu l'allemand. C'était en effet une bizarre marotte chez Loève-Weimars, qui comprenait l'allemand tout aussi bien que moi, que de vouloir faire croire à tout le monde qu'il ne comprenait pas l'allemand. Dans les *Mémoires d'un bourgeois de Paris* qui vient de paraître, on trouve à ce propos une très amusante anecdote (que Heine ne raconte pas ici).

J'ai été très peiné d'apprendre de quelle insultante façon Loève-Weimars, récemment décédé, a été traité dans les nécrologies de la presse, et de voir jusqu'à son ancien collègue, qui fut longtemps son brillant rival du lundi, semer sur sa tombe plus de chardons que de fleurs. Et qu'avait-il à lui reprocher ? L'effroyable vacarme occasionné par le carrosse de Loève-Weimars faisait à ses dires trembler le pavé de la paisible et idyllique rue des Prêtres, lorsque le baron, de retour de Bagdad, se rendit en visite à la rédaction du *Journal des débats*. Et le carrosse arborait d'imposantes armoiries, et les chevaux richement harnachés étaient *gris pommelé*, et le chasseur, qui, sautant du marchepied, se suspendit effrontément au cordon pour sonner à toute volée, était un escogriffe qui portait un habit vert clair aux tresses dorées, un coutelas de chasse au baudrier, une casquette d'officier ornée de plumes de coq également vertes et flottant crânement au vent.

Oui, c'est vrai, ce chasseur avait fière allure. Il s'appelait Gottlieb, buvait force bière, sentait fort le tabac, prenait l'air le plus bête possible et prétendait ignorer le français, au contraire de son maître, lequel, comme je l'ai dit plus haut, se donnait l'*air* de ne pas entendre un mot d'allemand. Soit dit en passant, malgré son français aventureux, et tout ses germanismes, je soupçonne M. Gottlieb, qui s'entêtait à être allemand, de n'avoir jamais goûté une authentique quenelle de pommes de terre de Souabe, et d'être natif de Meaux, département de la Seine-et-Oise.

Mais dans toute cette ostentation nobiliaire du baron Loève-Weimars, je ne vois pas grand crime et je ne comprends pas qu'il y ait eu là de quoi provoquer chez l'ancien collègue, d'habitude si aimable, si humain, si indulgent, un

tel accès de zèle puritain. L'illustre biographe de Deburau semblait avoir oublié que lui-même, jadis, avait possédé son propre carrosse, qu'il avait également deux chevaux dans ses écuries, qu'il était également affligé d'un cocher qui lui mangeait beaucoup d'avoine, qu'il entretenait lui aussi une demi-douzaine de laquais en livrée, payés à ne rien faire, ce qui d'ailleurs ne l'empêchait pas, chaque fois qu'on sonnait chez lui, de courir à la porte pour ouvrir lui-même, coiffé d'un bonnet de nuit d'une blancheur de lis, le doux nid de coton où gazouillaient gaiement les plus grandes idées du plus grand humoriste français.

MICHEL ESPAGNE

C'est encore une illustration de ce que disait Jean-Louis Besson tout à l'heure, ce goût du récit qui se poursuit encore, et dont les circonvolutions font la joie visible de Heine.

Je crois que, parmi les textes traduits, il y en a un dont il n'a pas été beaucoup question, c'est *L'Ecole romantique*. Pourtant on identifie toujours Heine au romantisme. Peut-être Pierre Penisson pourrait nous dire un mot là-dessus.

PIERRE PENISSON

Les quelques mots que je dirais, c'est justement dans un instant une brève citation sur deux traducteurs, Voss et Schlegel, mais je voulais évoquer les conditions de publication et de traduction de cette *Ecole romantique*.

C'est une affaire un peu complexe, en voici un peu le cheminement. Heine avait écrit en allemand huit articles pour *L'Europe littéraire*, qui ont été traduits en français par Loève-Weimars, et après la mort de Goethe, qui change tout l'horizon de la littérature allemande, évidemment, Heine envisage de reprendre cela. Il rédige, à partir du texte que Loève-Weimars avait traduit en français, il lit le français de Loève-Weimars et récrit en allemand. Puis il soumet cette écriture pour une lecture au public français, et enfin il retraduit lui-même, à partir du français, à Specht qu'on a évoqué tout à l'heure, et enfin il retraduit lui-même à partir de Specht, cette fois-ci à l'usage du public allemand, c'est-à-dire une construction tout à fait intéressante de strates très complexes, non seulement de traduction, mais aussi de censure. Il y a des passages qu'il censure lui-même. Et enfin, le plus gros de l'affaire, si je puis dire, bien que cela n'ait pas eu un effet historique énorme, c'est de donner son texte, *L'Ecole romantique*, qui présente la littérature allemande aux Français, de l'offrir aux Allemands comme un manuel où il a un jeu assez subtil, en montrant que c'est ce qu'il a dit aux Français, mais qu'en même temps il fait la leçon aux Allemands en leur montrant ce que lui, Heine, Allemand vivant à Paris, pense de la littérature allemande.

Voici deux passages, l'un que je crois célèbre, justement sur la mort de Goethe, qui est très politique : “Les dieux s'en vont, Goethe est mort.” “Les dieux s'en vont” est en français dans le texte à l'usage des Allemands.

Il est mort le 22 mars de l'an passé, de cette année si importante qui vit notre terre perdre ses plus grandes gloires. C'est comme si la mort cette année-là était soudain devenue aristocratique, comme si elle avait distingué particulièrement les notabilités de cette terre en les envoyant à la tombe au même moment. Peut-être même a-t-elle voulu fonder une pairie de l'autre côté du royaume des ombres, et dans ce cas sa fournée était très bien choisie. Ou bien alors, la mort a-t-elle tout au contraire cherché à favoriser la démocratie en détruisant avec les grandes gloires l'autorité qu'elles avaient eue en promouvant l'égalité spirituelle.

L'autre, un passage sur l'histoire de la traduction. C'est une question, au fond, centrale dans l'Allemagne du XIX^e siècle, que celle des traductions d'Homère, et dans un passage il présente cela aux Français en opposant Voss et Schlegel, non pas traducteurs d'Homère, mais d'auteurs anciens. Et il fait le balancement suivant entre deux manières de traduire, et l'opposition de leur manière de traduire.

Je cite :

Et l'antagonisme se montrait jusque dans les tournures de chacun des traducteurs. Tandis que Schlegel polissait des mots toujours plus sucrés et mignards, Voss dans ses traductions devenait de plus en plus âpre et rude. Les dernières sont presque impossibles à prononcer par les rudesses qu'il y met, et si on dérapait souvent sur le parquet d'acajou poli et glissant des vers schlegeliens, on trébuchait aussi facilement sur les blocs de marbre versifiés du vieux Voss.

Enfin, par rivalité, Voss voulut traduire lui aussi Shakespeare que M. Schlegel, dans sa première période, avait si excellemment rendu en allemand. Mais bien mal en prit au vieux Voss, et pis encore à son éditeur, la traduction échoua entièrement. Quand M. Schlegel traduit peut-être trop mollement, quand ses vers sont parfois de la crème fouettée, qu'on ne sait quand on les met en bouche s'ils sont à manger ou à boire, Voss est dur comme pierre, et on peut craindre de se briser la mâchoire lorsqu'on prononce ces vers.

Mais justement ce qui distinguait si puissamment Voss, c'était la force avec laquelle il luttait contre toutes les difficultés. Et il ne luttait pas seulement avec la langue, mais

aussi avec ce monstre aristocratico-jésuite qui, à l'époque, sortait sa tête difforme des forêts ombreuses de la littérature allemande. Et Voss lui fit une franche blessure.

Voilà une opposition des manières de traduire aussi tranchée que possible.

MICHEL ESPAGNE

Une très belle contribution de Heine à la réflexion sur la traduction. Et je crois aussi, pour ce qui concerne Voss, en tout cas, une caractéristique du style de Heine qui, à travers des images surprenantes, drôles, décrit des processus finalement compliqués, et réussit à trouver la métaphore qui convient pour désigner des positions relatives dans l'histoire culturelle allemande, extrêmement subtiles et précises.

Il faut lire à ce propos le travail qui a été fait récemment de traduction par Jean-Pierre Lefebvre de *L'Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne* où une page et demie est consacrée à chaque grand représentant de la pensée allemande. Mais dans cette page et demie très drôle, l'essentiel de la tradition en tout cas est exprimé.

Isabelle Kalinowski me proposait de revenir au lyrisme pour évoquer un autre poème du *Romancero* qui est tout à fait intéressant, et qui concerne cette fois-ci l'admiration de Heine pour la poésie orientale.

ISABELLE KALINOWSKI

Pas seulement ; en fait de lyrisme, il s'agit surtout d'un poème sur le rapport du lyrisme avec l'argent. L'évocation de ce problème fait partie des gestes iconoclastes que Heine a multipliés dans *Le Romancero*.

Je lirai simplement la première partie de ce poème. C'est l'histoire d'un poète qu'on abuse, en termes très prosaïques.

LE POÈTE FIRDÛSÎ

I

*Hommes d'or et hommes d'argent !
Quand un gueux parle d'un toman,
Il parle seulement d'argent,
Seulement d'un toman d'argent.
Mais dans la bouche d'une altesse,
La bouche d'un schah, un toman
Est toujours d'or ; un schah ne donne,
Ne reçoit que des tomans d'or.
Ainsi pensent les braves gens,*

*Et ainsi pensait Firdûsî,
Auteur d'une pièce célèbre
Portée aux nues, le Shah-Nâme.
Cette magnifique épopée
Fut composée à sa demande :
Le schah, pour chacun de ses vers
Lui avait promis un toman.
La rose fleurit dix-sept fois,
La rose fana dix-sept fois,
Et le rossignol la chanta,
Et il se tut par dix-sept fois.
Longtemps, Firdûsî s'affaira
Sur le métier de ses pensées,
Nuit et jour tissant sans relâche,
De son chant le tapis géant.
Tapis géant où le poète
Tissa sa trame fabuleuse :
La chronique de son pays,
Les anciens rois de Fârsistân,
Les plus grands héros de son peuple,
Les hauts faits des preux chevaliers,
Les démons, les êtres magiques,
Immense parterre de contes,
Une floraison jaillissante,
Qui brillait de couleurs de feu
Semblant par le rayon céleste
Frappée de Lumière sacrée,
De la Lumière primitive
Dont le dernier temple de flammes
Malgré le Coran, le mufti,
Brûlait dans le cœur du poète.
Lorsque le chant fut achevé,
Le poète à son bienfaiteur
Fit apporter le manuscrit
Qui comptait deux cent mille vers.
Ce fut, dans la salle des bains,
La salle des bains de Gasna,
Que les noirs messagers du schah
A Firdûsî se présentèrent –
Chacun d'eux traînait une bourse,
Chacun d'eux aux pieds du poète
A genoux vint la déposer
Pour honorer sa poésie.
Firdûsî déchira les sacs,
Prêt à se délecter enfin
de cet or qui lui manquait tant –*

*Il vit alors, consternation,
Que les bourses ne renfermaient
Que pâle argent, tomans d'argent
sans doute près de deux cent mille –
Le poète eut un rire amer.
Avec un rire d'amertume,
Il divisa la somme en trois
Parts égales, puis distribua
Un tiers aux deux noirs messagers,
A titre de rétribution.
Quant au tiers restant, il revint
En pourboire au garçon de bain,
Au témoin de ses ablutions.
Derechef il prit son bâton
Et s'enfuit de la capitale ;
Devant les portes il laissa
La poussière de ses souliers.*

MICHEL ESPAGNE

Est-ce que quelqu'un souhaite 'intervenir sur ces textes encore ?
Je pense que s'il n'y a plus de question ou d'intervention,
nous pouvons en rester là. Nous vous remercions.

DEUXIÈME JOURNÉE

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ESPAGNOL : LES MOTS DES METS

animé par Denise Laroutis

Il s'agissait, au cours de cet atelier, de s'intéresser aux "mots des mets", mots du manger mais aussi du boire, de la nourriture, donc, du festin et des jours maigres, du repas – matières, gestes, préparations, couleurs, rythmes, associés souvent aux manières de table. Et puis tous les sens en éveil, les gestes, des circulations dans une cuisine pendant que les plats se préparent, ou simplement une petite touche au détour d'une phrase, un souvenir d'enfance, un fruit dans un marché, une perception corporelle.

Réfléchissant au sujet, avant, il m'était apparu qu'on pouvait s'y intéresser d'abord dans la mesure où ces mots-là, souvent, prennent le traducteur par surprise, dans le texte, de tous les textes, depuis l'essai jusqu'au poème. C'était le point de départ de la discussion – elle fut riche.

D'autant plus riche que les participants étaient divers : traducteurs du castillan (d'Espagne, de Cuba et autres) au français, du français à l'espagnol et nos amis espagnols francophones de la maison des traducteurs de Tarazona. Chacun représentait un trésor d'expérience, je veux parler de l'expérience personnelle du manger, car, quand il s'agit des mots des mets, le savoir-faire – ou son absence... –, la mémoire, le goût, les papilles même du traducteur sont sollicités.

A partir de cette idée du surgissement, parfois brutal, de la nourriture, de la boisson, du repas, dans le texte, j'avais pris le parti de présenter quatre textes courts, chacun abordant un aspect de la question.

Le premier était de Rosa Chacel, extrait des *Mémoires de Leticia Valle* : repas de Noël en Castille au début du siècle, souvenirs heureux d'un moment privilégié, marché joyeux, agitation de la préparation et l'apothéose du repas. Discussion autour des termes de cuisine qui requièrent la précision technique. *Cacerola* pose une sérieuse question : compte tenu du contexte, de la période, s'agit-il d'une casserole, d'une cocotte, d'un toupin, d'un caquelon, d'un poêlon, d'un faitout, que sais-je ? et parmi tous

ces instruments de cuisson, lequel recevra le mieux un couvercle ? D'ailleurs, une casserole aura-t-elle un couvercle ? Ce qu'il fallait retenir, c'était la puissance en nous d'une connaissance, qui n'était pas une science, et qu'il fallait libérer de poids mémoriaux, familiaux, régionaux. Il fallait secouer le savoir trop familier pour toucher à l'exactitude, au vrai. Ne pas se laisser emporter par la chaleur du repas, le plaisir de retrouver notre quotidien, qui, souvent, nous plaît bien, pour rejoindre Rosa Chacel.

Le deuxième texte était, incontestablement, de Manuel Vázquez Montalbán, une tranche d'*Histoires de famille*, traduit par Alain Petre. On y retrouvait Pepe Carvalho en pleine préparation d'un repas (dîner, souper ? Et comment traduire *merienda*, *comida* et autres, la traduction précise-t-elle toujours les décalages, les habitudes de table différentes, les rythmes séculaires si particuliers à chaque société) ? Autant de gestes à mettre en ordre. Mais c'était aussi un biais pour soulever, en cuisine, la question de la présence de la langue française. Le gallicisme est partout mais des glissements s'opèrent : le sens *foie*, *filete*, *bouquet*, issus droit du français, ont des sens altérés. Nous y avons été attentifs avant de nous intéresser aux vins : technicité, précision, complexité, on est en délicatesse avec les mots aussitôt que l'on aborde le monde du vin, d'autant que l'Espagne a une tradition vinicole aussi profonde que la française et qu'y fleurit tout autant la créativité verbale dans ce domaine : deux blocs sémantiques qui se frottent, attention aux étincelles !

Passage dans un contexte différent avec le troisième texte, un court essai de Juan Coronel Rivera sur son oncle, le peintre mexicain Diego Rivera. Une fête au début du siècle près de Mexico, mélange de feux d'artifice, de boissons locales, un débordement de nourriture sur des étals. Couleur locale, couleur tout court, coupure : nourriture, liquides étranges, d'autres traditions qu'il faut connaître. Nous débusquons le vernaculaire, ce qui ici désigne une chose, là-bas une autre, les mots issus d'autres langues. L'occasion aussi de revenir sur les noms des mets, les petits gâteaux, par exemple ici, "fruits du four", mais combien de poésie, et en même temps de précision évocatrice, dans ces appellations qu'il faut attraper au vol dans la traduction. C'est souvent le plaisir du traducteur.

Le dernier texte, de Javier Tomeo, était extrait d'un ouvrage intitulé *Los Reyes del huerto* ("Les Rois du potager", non traduit). Il portait sur les petits pois : jeux de mots gustatifs ou culinaires, appétissants glissements de sens, métaphores goûteuses, locutions gourmandes, juteux doubles sens, obscènes ou pas – attention à l'emploi de *leche* (lait), de *buevos* (œufs). Les hispanistes me comprendront.

Conclusion ? Roboratif.

ATELIER D'ANGLAIS DES ÉTATS-UNIS : FAULKNER

animé par Marie-Claire Pasquier

William Faulkner est né le 25 septembre 1897. ATLAS avait choisi de célébrer ce centenaire en lui consacrant un atelier. Occasion, d'entrée de jeu, de rappeler que ce grand écrivain fut découvert par les lecteurs français dès les années trente grâce aux traductions publiées chez Gallimard, mais dans un ordre qui ne respectait guère la chronologie. Dans l'original, l'ordre des premiers grands romans est le suivant : *Sartoris*, 1929 ; *The Sound and the Fury*, 1929 ; *As I Lay Dying*, 1930 ; *Sanctuary*, 1930 ; *Light in August*, 1932 ; *Absalom ! Absalom !*, 1936. En France, en 1933, le coup d'envoi fut *Sanctuaire*, dans une traduction de René-Noël Raimbault et Henri Delgove. Le Faulkner qu'allaient découvrir, dans cette traduction, Sartre et Camus, était lancé par André Malraux dont la préface, du genre bouteille de champagne qu'on brise contre la coque d'un navire, est restée célèbre. Avec des accents hugoliens, il y déclarait entre autres : "Comme Lawrence s'enveloppe dans la sexualité, Faulkner s'enfouit dans l'irréparable... peut-être ne s'agit-il jamais pour lui que de parvenir à écraser l'homme." Ou encore : "... le sentiment qui fait la valeur de l'œuvre de Faulkner : la haine" ; "... la fascination la plus profonde, celle de l'artiste, tire sa force de ce qu'elle est à la fois l'horreur, et la possibilité de la concevoir". Et enfin, la formule si souvent citée qu'elle fait presque écran au roman : "*Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier." Suivirent *Tandis que j'agonise* (1934, traduit par Maurice-Edgar Coindreau), *Lumière d'août* (1935, Coindreau), *Sartoris* (1937, Raimbault et Delgove), *Le Bruit et la Fureur* (1938, Coindreau).

Première constatation donc : dès avant-guerre, dans le désordre mais avec peu de retard, les lecteurs français avaient pu connaître l'essentiel du Faulkner déjà publié aux USA. Deuxième constatation : il faut rendre hommage à Maurice-Edgar Coindreau, qui, comme n'a cessé de le souligner Michel Gresset, fut non

seulement un traducteur mais un découvreur. Vivant à Princeton puis en Virginie de 1923 à 1965, il avait pu rencontrer Faulkner – et ne manquait d'ailleurs pas de le faire savoir. Sa préface au roman *Le Bruit et la Fureur*, datée de "Princeton, 1937", commençait par ces mots lâchés comme en passant : "Ce roman, à l'origine, ne devait être qu'une nouvelle, me dit, un jour, William Faulkner."

Soixante ans ont passé. Et quand on veut lire aujourd'hui Faulkner en français, on le trouve, toujours chez Gallimard, toujours dans les traductions d'origine, mais, pour *Sanctuaire*, dans la collection Folio, 1972, dans la traduction revue par Michel Gresset, et pour les autres romans, dans la Pléiade, dans des traductions également revues par Michel Gresset pour le premier volume paru en 1977, et dans des traductions revues par André Bleikasten, François Pitavy ou Didier Coupaye pour le deuxième volume paru en 1995. D'où la troisième constatation : l'espérance de vie d'un volume de la Pléiade étant d'une bonne quarantaine d'années, voilà des traductions qui, "revues" mais non refaites, auront "tenu" un siècle. Ont-elles vraiment "tenu" ? Ne portent-elles pas des marques d'usure ? A la lumière de nos exigences, de nos sensibilités d'aujourd'hui, soixante ans, n'est-ce pas un âge critique pour des traductions qui n'ont pas encore atteint le charme, la patine des "grandes traductions" du XIX^e siècle ? L'examen collectif, en séance d'atelier, de quelques paragraphes, mit inévitablement sous la loupe les défauts sans peut-être rendre assez justice aux difficultés surmontées. Et la conclusion générale, au terme de notre travail, fut qu'il fallait regretter que Gallimard n'ait pas commandé à Gresset, Bleikasten et autres de véritables *retraductions*. (*Esprit de l'escalier : hors atelier, quelqu'un fait remarquer que Faulkner, mort en 1962, n'est pas encore "dans le domaine" : où avions-nous la tête ? On pourra espérer des traductions neuves cinquante ans après sa mort, soit en 2012. Pour s'atteler à cette tâche, il paraît raisonnable d'avoir déjà un peu d'expérience : disons, trente-cinq ans ? Traducteurs nés en 1977, vous avez aujourd'hui vingt ans : à vous le flambeau...*)

Pour l'atelier, deux passages avaient été choisis à la fois comme caractéristiques et comme ne présentant pas de difficultés majeures, au premier abord, comme l'aurait été par exemple le côté fragmentaire, brouillé, d'un passage de la section "Benjy" du *Bruit et la Fureur* : il fallait pouvoir juger sur pièces sans avoir à élucider, préalablement, trop d'allusions. Le deuxième critère de choix avait été le contraste : une page "descriptive" de la section "Quentin" (trois garçons qui pêchent, le passage

forme un tout, encadré par “*Can't anybody catch that fish*” et “*You can't catch that fish*”), suivie d'une page très marquée oralement : Mrs Goodwin apostrophant Temple au septième chapitre de *Sanctuaire*. Deux mondes s'affrontent, une “vraie femme” dit ses quatre vérités à une *baby doll*. Le premier passage fut lu par une participante britannique qui sut rendre la beauté des rythmes, des échos calculés, de la magnifique économie des phrases, et qui nous permit d'apercevoir déjà des casse-têtes pour le traducteur. Comment garder les variations subtiles de “*mounting away from the water*”, “*died away beyond the trees*”, “*dying away*”, “*running through another month*”, “*rushing away*”, “*rushing*”, “*mounting into*” ; ou encore “*my shadow*”, “*the dappled shade of trees*”, “*their shadows*” ; les alliances de sons jouant sur “*a stencil*” et “*slanting pencils of sunlight*” ? Comment rendre les formes en “*ing*” qui, dans le texte de Faulkner, permettent une fluidité syntaxique et ménagent à la fois le mouvement et l'immobilité, l'irruption de l'instant et l'inscription dans la durée (*looking down, slanting threads, tramping it into, mounting away, descended winding, carrying the eye, dying, running, rushing, pulling, rowing, mounting, drowsing*) ? Parmi les participants, les locuteurs français étaient unanimes à récuser les formes en “*ant*”, lourdes et malaisées d'emploi, comme solution à tout faire. Oui mais alors ? Heureusement, nous n'étions pas “en responsabilité” : nous montrons la voie, à vous de vous débrouiller... On souligna que l'emploi, deux fois, de *still*, avait été rendu une fois par “tranquille” (“un tunnel de vert tranquille”), une autre fois par “immobiles” pour “les ombres sur la route”). Ce n'est pas interdit, mais c'est peu économe, et pas très exact dans le cas de “tranquille”. On critiqua (sans dire qu'on aurait trouvé mieux) “L'herbe multiple me montait aux chevilles” pour “*The grass was ankle deep, myriad*” : à la fois parce que “montait” était malencontreux vu qu'il y avait deux “montant”, déjà, et un “s'élevant”, et parce qu'on perdait le report voulu de “*myriad*” en clôture de phrase. On analysa longuement : “*But it was only a train, and after a while it died away beyond the trees, the long sound*”, pour remarquer que la traduction n'avait pas su percevoir la construction de la phrase, avait compris que *it*, le train, s'évanouissait “*beyond the sound*” au lieu de la construction évidente à la lecture à haute voix, “*the long sound*”, sujet du verbe, rejeté après le verbe. On refusa de voir dans “*be would be sort of grand too*” un conditionnel. On critiqua “va-et-vient” pour le “*pull and recover*” des rames. On épilogua sur “*blackguard*”, on chercha mieux que “fripouille”, les injures plurent : cinquante ex-adolescents devenus traducteurs, croyez-moi, c'est un fonds presque inépuisable. Le passage fut ensuite

relu par un participant américain, Deke Dusinberre, et on s'amusa d'une lecture si différente de la première. Elle fit apparaître la différence subtile, dans la même phrase, entre "... *across the noon*", "... *right out of noon*". Hélène Misserly évoqua, en écho, "Midi le juste", "Midi là-haut, midi sans mouvement"... Tiens, c'est de quand, *Le Cimetière marin* ? 1920 : autre culture, mais aussi autre époque.

Pour une lecture "réaliste" du second passage, valait-il mieux une femme, mais britannique, ou un Américain, mais homme ? Heureusement Agnès Whitfield, canadienne, se présenta : nous avons trouvé, selon ses propres termes, "le compromis idéal".

Nous sommes allés plus vite dans le décortiquage, parce que cela n'avait pas de sens d'épingler l'absence de sensibilité à ce qui peut, ou non, se dire. Là aussi, le français est plus rigide dans ses registres, l'usure s'accroît avec les années, et c'était trop facile de rire de "Que j'vous dise chez qui vous êtes venue sans crier gare, à qui vous demandez de tout plaquer pour vous ramener là d'où vous n'auriez jamais dû partir" ou de "... car tu verrais alors au juste ce que vaut ta petite gueule de mie de pain et tout le reste auquel tu te figures tenir tellement alors que t'as tout simplement la frousse". "*Putty face*" nous occupa un instant : "*Yes, putty-face ! the woman said*", suivi de "*what that little putty-face is worth*". Bernard Hoepffner défendit valeureusement l'interprétation "gueule de mastic" (attestée par le *Harrap's* sous la forme "au visage de papier mâché"), devenue pour la Pléiade "gueule de mie de pain", cependant que l'animatrice qui rédige ce compte rendu faisait perfidement remarquer que, dans le texte même de *Sanctuary*, on trouve, page 40, "*Putty bard walkin, ain't it ? he said*"; page 47, Tommy qui dit : "*Hit's putty rotten*"; et page 206 "*I'm putty liberal, myself*" : transcription habituelle de "*pretty*" dans ce roman.

Deux heures passées à lire de près deux pages de Faulkner : exercice fécond qui fait apparaître à chaque relecture de nouvelles richesses, de nouvelles résonances. Quant à les traduire, c'est autre chose, c'est, comme dirait Beckett, la mer à boire... Il paraît qu'une équipe canadienne dirigée par une Mme Chapdelaine a ce projet. Nos vœux les accompagnent.

ATELIER D'ANGLAIS : L'ORAL DANS L'ÉCRIT

animé par Claude Demanuelli

A partir de deux extraits, l'un moderne (J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, 1951) figurant une narration à la première personne, l'autre contemporain (Margaret Atwood, *Gertrude Talks Back*, 1992) ressortissant à un faux dialogue de type parodique, les participants à l'atelier ont été amenés à s'interroger sur deux problèmes essentiels : d'une part, la nature des spécificités du texte potentiellement oralisable, elles-mêmes susceptibles sinon de faire obstacle à la traduction du moins de générer les ruptures, de l'autre, la possibilité de dresser un inventaire des moyens et des stratégies dont dispose la langue d'arrivée pour faire face non plus à un texte isolé, mais à tout texte présentant des marqueurs comparables, une sorte de fonds commun d'invariants propres à fixer une typologie, dans lequel on pourrait imaginer de puiser à volonté et que l'on pourrait, dans la mesure même où il ne saurait s'agir que d'un système ouvert et dynamique sollicitant à tout instant la créativité du traducteur, nourrir par la praxis.

Semblables questions reposaient d'abord sur la notion de congruence : congruence de marqueurs d'un niveau d'analyse à un autre (syntaxique, sémantique, prosodique et rhétorique) ; congruence de registre, supposant l'identification du narrateur ou du locuteur (tranche d'âge, appartenance socio-culturelle, maturité ou immaturité linguistique, fonction du langage pour l'utilisateur, laquelle peut aller de la revendication d'une identité au recours jubilatoire à des écarts ou ruptures délibérés qui sont autant de tabous ou d'interdits à franchir) et inspirant la démarche du traducteur de l'inconnu vers le connu ; congruence de dates, enfin, en raison de la non-coïncidence possible entre la date d'écriture et la traduction : éternel problème de la (ré-) actualisation de la seconde ou, à l'inverse, de sa "mise en conformité" avec la date de l'original. La question étant de savoir, entre autres, si l'on

peut faire parler un adolescent des années cinquante comme un ado de notre fin de siècle.

On s'est donc tout d'abord intéressé aux marqueurs visuels, de type phonographologique, et notamment, dans un registre familial teinté d'argot américanisé bon chic bon genre, aux stratégies de réponse possibles face aux contractions verbales de l'anglais. Le recours systématique à l'élimination des voyelles ("j'me") ou à l'écrasement des consonnes ("i'fait"), signalés par l'apostrophe dans notre langue, a été rejeté, au profit d'une distribution impressionniste de ce signe, destinée à suggérer un registre et une tonalité propres, et de l'effacement du "ne" de la négation ("il a pas").

Au plan syntaxique, ce sont d'abord les relateurs qui ont retenu l'attention. Dans la mesure où le premier extrait privilégiait la coordination, au détriment de la subordination, la virgule, parce qu'elle est inaudible à l'oral mais aussi parce qu'elle est souvent la marque d'une écriture plus travaillée, a été résolument écartée au profit de la récursivité du coordonnant "et". On a opposé, de la même manière, le potentiel de "et puis", dans la perspective d'un récit oralisé, à celui de "puis" et de "ensuite", qui tendaient à faire glisser le curseur niveau de langue vers le haut, ou, lorsqu'il y avait complexification de la syntaxe, celui de "quand" à "lorsque" face au seul *when* de l'anglais, ou de "car" à "parce que" ou au "because" francisé de certains écrivains contemporains de Salinger. On a parfois privilégié le transcodage afin d'éviter des opérations qui, d'une part, signalaient une cohésion discursive serrée, correspondant à une reconstruction de type expressionniste avec hiérarchisation des constituants, d'autre part, creusaient les écarts et les ruptures entre le syntaxique, alors plus proche de l'écrit, et le sémantique, plus proche de l'oral. On a ainsi écarté face à *Alec something, that was in the war and loses his memory...* "Alec chose qui, une fois revenu de la guerre...", au profit de "Alec chose qu'était à la guerre et qui perd la mémoire". Les structures segmentées avec détachement thématique, soit à droite, soit à gauche, ont été retenues comme compensation face à l'adjonction systématique de l'adjectif *old* devant tous les prénoms du texte (*old Marcia, old Alec*) "Marcia, elle est éditeur", "Alec, il écrit un bouquin". Les clivées, elles, ont permis de faire face à certaines mises en relief de l'anglais (*his nerves are shot* = "il a les nerfs qui ont lâché").

Au plan lexical, on est convenu que les hyperonymes (*go, get*) et les répétitions, marqueurs d'un stock linguistique délibérément réduit, devaient être préservés. Dans l'optique d'un récit des années cinquante, on s'est interrogé sur la recevabilité de "nul" ou "débile" face à *putrid*, pour finalement opter pour

“infect”. De même, on a préféré “dégobiller” à “gerber”, face à *puke*, “foutu” ou “fichu” à “putain” face à *goddam*.

Le second texte n’a permis qu’un survol des disponibilités du français pour traiter le signe autonymique que figurent les italiques de l’anglais. Une fois précisés les raisons d’être et le taux de fréquence élevé du signe dans cette langue (plein phonétique correspondant à un vide sémantique mais aussi à une absence de volume sonore – les mots en italique sont souvent des monosyllabes –, donc à une occupation réduite de l’espace visuel ; sur-assertion de l’énonciateur qui commente et modalise son discours de manière à la fois économique et efficace), on a balayé les stratégies de réponse du français. Si l’on exclut le calque, rarement recevable dans notre langue, dont la prosodie (accents nucléaires, contours intonatifs) est radicalement différente, il reste pour l’essentiel les adverbes intensifs ou appréciatifs, les structures segmentées et disloquées, les clivées, les ponctèmes modalisants (point d’exclamation, de suspension...), accompagnés ou non d’un glissement du curseur niveau de langue vers le bas dans les choix lexicaux.

Une réflexion très nourrie a mis au jour non seulement le caractère parfois mécanique et attendu de l’anglais face à des stratégies plus diversifiées en français, en raison de contraintes de langue spécifiques, qui tendent souvent à l’explicitation, donc à une dilution contraire à l’économie de départ. Elle a aussi mis en évidence la notion de glissement et sa nécessité d’un niveau d’analyse à un autre, du phonographologique au sémantique, du sémantique au syntaxique ou inversement.

Les échanges et les nombreuses interventions de l’auditoire ont prouvé le bien-fondé du thème retenu pour cet atelier : l’oral dans l’écrit ou comment éviter les ruptures dans le traitement du registre dit familier.

ATELIER D'ALLEMAND : HEINE

animé par Nicole Taubes

Lorsqu'on m'a demandé d'animer l'atelier de traduction pour l'allemand, à moi qui perçois ma propre pratique comme purement empirique, j'ai tenté de me dérober. Comme on insistait gentiment, j'ai fait taire mes justes craintes et j'ai accepté.

Pour la collection de Michel Espagne, qui dirige la nouvelle édition française des œuvres de Heine aux Editions du Cerf (six volumes déjà parus), j'ai traduit un volume de prose, *Les Ecrits autobiographiques*, et je prépare, pour la poésie, une traduction du *Buch der Lieder (Le Livre des chants)*. Je propose donc de travailler sur un poème de ce recueil, *Meeresstille*, neuvième poème du premier cycle de la section *Nordsee*. Les participants reçoivent à l'avance le texte de Heine, la traduction dite de G. de Nerval et ma propre traduction encore en chantier.

J'avouerai d'emblée que mes craintes étaient fondées et que, sous ma faible houlette, cet atelier n'a pas ressemblé à ceux de mes collègues dont j'ai pu lire les comptes rendus au fil des pages de ces *Actes*. Il y est généralement fait état d'une convergence des efforts progressant vers l'adhésion générale, telle l'exécution d'une symphonie sous la baguette d'un chef inspiré, vers une heureuse fin et d'éclairantes et convaincantes conclusions pour le bien et le progrès de l'art de traduire et, j'imagine, à la satisfaction de tous les interprètes.

Non, notre atelier n'a pas connu cette unité organique, ce *happy end*. Quoique...

Dès le départ s'est fait sentir mon manque d'expérience à diriger et articuler des débats, à formuler mon projet, à définir mon geste littéraire, à faire partager même ma lecture du texte.

J'ai voulu rappeler quelles difficultés, historiquement, pesaient sur la problématique de la traduction de Heine ; celles, d'abord, liées au poète lui-même.

Ainsi, les participants avaient entendu, la veille, lecture du passage des *Mémoires* où Heine proclamait sa surdité poétique à l'égard de la langue française, à laquelle il déniait en fait toute vocation, toute aptitude poétique ("J'aurais donné ma vie pour la France, mais faire des vers français, jamais !"). En corollaire, une autre thèse de Heine, souvent réaffirmée, précise sa conviction : "La langue allemande est celle par excellence de la philosophie et du *Lied*" (c'est-à-dire de la poésie).

Pour enfoncer ce clou, j'ai commencé la séance par la lecture du passage d'une lettre de Heine, où, sous forme parabolique, il illustre sa vision de la traduction. Dans ces lignes, au-delà de cette inaptitude poétique qu'il impute à la langue française, Heine disqualifie, au principe même, le geste du traducteur, "cette étrange créature", dit-il, qui "se rapporte à l'écrivain comme le singe à l'homme : il singe à l'intention de ses congénères les gestes des humains".

Dès lors qu'attendre d'une "singerie", d'une traduction, geste vide, gesticulation dénuée de sens (poétique) et de contenu (sémantique) ?

J'évoque ensuite un autre facteur "historique" qui pèse sur les traducteurs de la postérité : la caution qu'a donnée l'auteur lui-même aux traductions de l'époque, sachant que Heine a complaisamment entretenu la croyance en sa maîtrise égale des deux langues. A propos de ces traductions, en particulier de celles se prévalant de la plume de Nerval (abusivement, les chercheurs le savent aujourd'hui), comment remettre en question une qualité certifiée de telle autorité ? Et de fait, certains lecteurs de Heine en traduction préfèrent à toute autre tentative ultérieure ces traductions d'époque dont la fallacieuse auréole nervalienne, à leurs yeux, transfigure tous les défauts. (Il n'est, pour sentir le souffle authentique de Nerval traducteur, que de lire l'une de ses *Lénore* en vers rimés. Il est vrai que l'auteur de cette ballade, un certain G. A. Burger, étant mort en 1794, laissait ainsi toute liberté à son doux traducteur.)

La séance fut donc foisonnante, vive, les participants ayant manifestement ressenti avec frustration la distance entre le texte allemand (à la fois "l'air et la chanson") et ma version, distance qu'ils avaient pu, comme moi-même, mesurer à loisir. Avant même que je puisse proposer au groupe une lecture et une analyse du texte allemand, dès la première ligne, les critiques et contestations de mes choix lexicaux, lancées de toutes parts, avec passion, voire avec véhémence, me prennent de court et me débordent.

L'un des participants ramène les débats sur les questions de principe et me demande sur quelle théorie poétique j'ai basé

mon travail : la lecture sémantique est secondaire, dit-il, il faut avant toute chose construire la prosodie du texte, car ce sont le rythme et les sonorités qui induisent, qui génèrent le sens. L'explication lexicale du mot *Meeresstille* n'importe guère. A mon sens, poursuit-il, il n'y a qu'un mot, dans la langue française, qui lui corresponde poétiquement, d'un point de vue sonore et rythmique, c'est *immarcescent*. C'est la structure rythmique et sonore de la première ligne qui indique l'intention paraphrastique du poète.

Je reste décontenancée, non qu'aucune préoccupation poétique n'accompagne mon travail, mais parce que l'autorité me manque pour faire valoir ma position (en apparence) inverse. En effet, autant je trouve stimulants et utiles les jeux du sens et du hasard des sons chers à Lacan qui invente pour *Unbewußt* le calque *une bévue*, autant, s'agissant de traduire dans sa totalité un discours textuel (prose ou poésie), je tiens qu'il faut d'abord s'assurer de l'intention, de l'idée qui l'a inspiré, et, ensuite, voir à énoncer ce sens avec les moyens les mieux appropriés possible. Un autre participant, qui s'est présenté comme un dilettante présent parmi nous au seul titre de sa passion pour Heine (il est mathématicien), me parle du cœur en opposant à cet intervenant que le traducteur, avant d'être au service d'une théorie poétique, est redevable de sens devant le lecteur exclu de la langue étrangère.

A mon grand étonnement, à l'idée centrale du poème, que je croyais être évidente, univoque, une intervenante va jusqu'à opposer l'idée inverse ! Cette marine, dis-je, est la métaphore du poète dans le monde, monde antagonique où la faiblesse humiliée est soumise à la force grossière, où l'être inoffensif, amoureux de la vie, est la proie de son impitoyable prédateur, tandis que la sereine beauté de la nature couvre en silence l'injustice et la cruauté. Pas du tout, soutient cette participante, c'est là l'illustration de la vision romantique de la nature où l'homme assiste à l'harmonie du monde, heureux et serein, en communion avec la vie naturelle qui palpète sous ses yeux, chacun à sa place, dans son rôle. Démonstration de la subjectivité foncière de la lecture.

Une participante regrette de ne pas retrouver dans ma version les idées "couché" et "debout" qu'elle ressent comme significatives dans les verbes de position *liegen* et *stehen*. Cela renvoie à la question des ensembles linguistiques comme systèmes globaux d'interprétation du monde : les deux langues *interprètent* différemment la position de l'oiseau et de la bouteille de vin en disant, pour l'allemand, que l'oiseau "est assis" (*sitzt*) sur la branche, que le vin "est debout" (*steht*) sur la table, pour le français, que l'oiseau *est* sur la branche, que le vin *est*

sur la table.

Question touchant le lexique spécifique de Heine : un participant reproche à ma version d'avoir fait injustice à l'adjectif *klug* dont Heine qualifie le petit poisson. Il est "malin", le petit poisson, m'explique-t-on ; il est *clever*, "intelligent", "vif", "sage", "rusé" (tout le dictionnaire y passe). Je me sens prise en faute et promets d'écrire "vif" dans ma traduction finale. Or cette objection me permet après coup de me demander pourquoi, ayant en tête l'ensemble du *Livre des chants*, il m'a semblé que ce terme, sous la plume de Heine, n'avait aucun de ces sens pleins et forts du mot : d'abord l'idée, l'intention mêmes du poème contredisent à tous ces sens puisque le petit poisson ici, insouciant, joueur, avide de soleil (de vie, de beauté, de plaisir – comme le poète), s'expose, imprudent, à la mort, à la mouette fatale. De plus, on est alerté par le contexte large du recueil où Heine attribue une demi-douzaine de fois le qualificatif *klug* à des objets inanimés, fleurs, pierres, dans un sens positif, mélioratif, mais à l'évidence dans une acception différente de celle de l'usage courant. Effectivement, après consultation du dictionnaire étymologique, j'apprends que *klug* recouvre à l'origine des sens comme : "fin", "délicat", "élégant", "joli" et glisse vers "noble", "brave", "valeurux". C'est donc ce sens premier de la belle et noble essence, de l'ancien "gentil", que rend Heine au mot *klug*.

Nous sommes-nous quittés déçus, sans profit ? J'espère que non ; pour moi je tiendrai compte du reproche fait à mon texte de gommer les rudesses du poème et de le tirer ce faisant vers la mièvrerie ; et ce que, sur le vif, je n'ai su exposer, faire partager, ce petit résumé rédigé après coup, contact repris avec certains des intervenants, m'a permis d'y mieux réfléchir et de mesurer tout l'intérêt (parfois avec effet retard) de la confrontation d'idées.

Le compte rendu de l'atelier d'italien n'est pas parvenu aux responsables de cet ouvrage.

L'ATELIER D'ÉCRITURE

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Michel Volkovitch

Une cinquantaine de participants dès leur première année, l'an dernier avec Jean Guiloineau, à peu près autant cette fois-ci : les ateliers d'écriture ont été plébiscités d'emblée aux Assises, tant ils répondent à un besoin profond. Et pas seulement celui de se dilater la rate ! Les trois exercices proposés cette année, sans cesser d'être ludiques, voire carrément gaudriolesques parfois, ont en même temps un objectif on ne peut plus sérieux : assouplir la main qui écrit, affûter le bout des doigts qui palpe les mots.

Les volontaires se voient infliger d'entrée de jeu une méchante épreuve : retranscrire un texte en n'utilisant que des monosyllabes. C'est l'occasion de méditer ensemble sur la longueur des mots, ce paramètre essentiel et trop souvent négligé ; sur les divers effets qu'on peut tirer des mots brefs ; sur les vertus de la concision en général.

Lautréamont avait écrit :

C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillements, et les humains [...] se baignaient dans la sainteté de la fatigue. Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur. Il était étendu sur la route, les habits déchirés.

Le but du travail est moins d'arriver à une version finale que d'échanger nos idées. Néanmoins, par égard pour les futurs lecteurs des *Actes*, nous mettons en commun nos trouvailles :

C'est un jour de mai. Les bêtes à plumes (merles, grives) sèment en doux cris leurs chants de grâces, et les hommes (fils et filles d'Eve) se baignent en leur tâche rude et sainte (gisent dans un bain de sueur sainte). Tout va vers sa fin (œuvre à son sort) : les arbres, les astres, les fauves de la mer. Tout, sauf le Très-Haut (Lui qui sort toute chose du

Rien). Il gît sur la route, sa robe en loques (des trous pleins ses frusques).

Du Casse

Bref, on n'a pas fait mieux que l'auteur, loin de là, mais la traduction n'est-elle pas précisément l'art de gérer le désastre, de sauver les meubles ?

Le second exercice est lui aussi, très directement, une traduction : cette fois il faut passer d'un français standard dans une langue raréfiée où les verbes, non conjuguables, n'existent plus qu'à l'infinitif.

*Il faudra bien pourtant que le jour vienne, un jour,
Où je ne pourrai plus t'aimer,
Où mon cœur sera dur, mon esprit sombre et sourd,
Ma main froide et mes yeux fermés...*

C'est du moins ce que soutient Anna de Noailles.

L'épreuve est accueillie, ainsi que la précédente, comme une mission impossible, avec des gémissements et des accusations de sadisme... Presque aussitôt, pourtant, une version émerge :

Comment pouvoir t'aimer toujours ? Comment ne pas avoir un jour devant toi le cœur dur, l'esprit sombre et sourd, la main froide et les yeux fermés ?

Poussons maintenant la torture un peu plus loin en sollicitant une version versifiée. Eh bien la voici, du tac au tac :

*Et pourtant, voir enfin le jour venir, un jour,
Ne plus, ne pas pouvoir t'aimer,
Et sentir mon cœur dur, mon esprit sombre et sourd,
Ma main froide et mes yeux fermés...*

Puis une autre :

*Comment vaincre le temps ? Comment toujours t'aimer ?
Comment ne pas avoir un jour
Devant toi le cœur dur et sombre, l'esprit sourd,
La main froide et les yeux fermés ?*

Très important, ce travail sur le vers : est-il meilleure façon d'apprendre à sentir les rythmes et à les maîtriser ? Il faudrait versifier un peu tous les jours, en guise de gymnastique...

Pour terminer, changement de décor. Plus de texte à détourner, mais un travail d'invention. Il s'agit de trouver des noms pour une douzaine de personnages de roman sommairement définis : il y a là, entre autres, un curé incroyant chez Mauriac ou Bernanos, une femme auteur de romans pornos, un play-boy international, un Breton boiteux...

Travail tout en finesse là encore, portant sur les pouvoirs de suggestion du langage, connotations, rythmes, couleurs sonores – que l'on s'en tienne au pastiche discret ou qu'on se vautre, pourquoi pas, dans la plus grasse parodie.

Une mercière de province entre les deux guerres. Ernestine Bobinot ? (Ou Bobineau ?) Léonie Galon ? Eugénie Bouton ? Ségolène Vierge ? Hum... Ou alors, dans un autre registre – pour une petite ville de garnison dans l'Est – l'imposante Gertrude Brandebourg ?

Un aviateur chez Saint-Exupéry. Quelque chose de simple, clair, français. A la fois plein d'élan et enraciné. Un beau prénom : Pierre. Du solide. Pierre Chevalier ?

Un égoutier chez Zola. A-t-on remarqué que les personnages d'ouvriers dans *Les Rougon-Macquart* n'ont que des noms en deux syllabes : Goujet, Maheu, Lantier, Coupeau ? Ce qui leur donne, justement, un air entier, coupant... Alors, Lefloc ?

Un poisson rouge. La couleur de la bête, sa petitesse, la rondeur de l'aquarium... Globule ?

Quant au résistant... François Bastide... Martial Margeride... Ou, plus discret, Edmond Personne... Oui, mais comment trouver plus simple et pur, plus archétype, plus fascinant dans sa brièveté à la fois claquante et douce, que ce nom sublime – et déjà pris hélas : Jean Moulin !

Le temps est passé très vite, pour l'heureux animateur du moins... On remet ça l'an prochain ?

LA TRADUCTION SELON V. N.
(Vladimir Nabokov et la traduction)

par Hélène Henry

“Permettez-moi de me présenter, dit mon compagnon de voyage d’un air grave. Mon nom est N.” Ainsi se termine la préface à l’autobiographie (version “russe”) de Vladimir Nabokov. N., c’est l’anonyme, le “romancier obscur au nom imprononçable”, N. le double, N. le triple.

Nabokov a vécu une vie en trois langues – les “trois grandes”, le russe, l’anglais, le français –, ce qui serait somme toute banal s’il n’était, en russe et en anglais, un des romanciers majeurs de notre siècle, un poète non négligeable, et, c’est là ce qui nous intéresse aujourd’hui, un traducteur unique en son genre. Toute sa vie, lisant, écrivant, cherchant, enseignant, récrivant, Nabokov a traduit : de la prose, de la poésie ; ses œuvres et celles des autres ; il a traduit du français vers le russe, de l’anglais vers le russe ; du russe vers l’anglais ; une seule fois, du russe vers le français. Carrousel de langues et d’œuvres où la langue russe, au départ ou à l’arrivée, est toujours présente, comme un axe, une référence, le lieu d’une permanence.

Le premier N. se nomme Vladimir Vladimirovitch Nabókov (accent sur la deuxième syllabe). Il est le fils d’un autre Vladimir, un aristocrate pétersbourgeois, grande figure du libéralisme russe. La famille Nabokov est riche, cultivée, raffinée. Notre V. N., né une année avant le siècle (1899), est l’hôte ébloui d’un vert paradis où se mêlent délicieusement les arbres des propriétés familiales, les papillons que déjà il chasse, les amours enfantines... et les langues : “Je fus un enfant trilingue parfaitement normal dans une famille pourvue d’une vaste bibliothèque.” Les trois langues sont énoncées par Nabokov dans cet ordre : *english, russian and french*. Pourquoi cet ordre, qui n’est ni hiérarchique, ni chronologique (même si l’apprentissage du français est venu un peu plus tard) ? “Quand je mentionne mes trois

langues, dit V. N., je le fais toujours dans cet ordre parce que c'est ainsi que j'obtiens la meilleure ordonnance rythmique – soit dactyle (TA-ta-ta), soit anapeste (ta-ta-TA) : *english, russian and french*.” Raison donnée en forme de boutade, mais qui affirme l'absolue décision de n'habiter qu'un seul continent, celui des mots mis ensemble.

Le second N. s'appelle Vladeimir Nábokov (accent sur la première syllabe), l'«horrible NabAhkov» étant à «éviter absolument». Nous sommes en 1940, il enseigne en qualité de maître de conférences associé à Wellesley College, aux Etats-Unis. Depuis 1917, les tempêtes politiques ont décidé du sort des Nabokov. Les bolcheviks ont pris le pouvoir en Russie. Emigration, exil. Le père très admiré a été assassiné à Berlin en 1922 par un extrémiste de droite. Elle est loin, l'enfance rêveuse et opulente. Des études à Cambridge, quinze années d'exil berlinois, un intermède parisien peu gratifiant, les querelles des milieux littéraires de l'émigration : quand la menace nazie s'appesantit sur l'Europe, V. N. décide qu'il changera de continent et de langue. Devenu citoyen américain, il vivra aux USA, professant à Wellesley College près de Boston, puis à Cornell University, enseignant la littérature russe, chassant et classant les papillons, jusqu'en 1959.

Dernière métamorphose : N. est installé à Montreux, en Suisse, dans une confortable suite au sixième étage du *Palace-Hôtel*, avec vue sur le Léman. Sans doute l'appelle-t-on : Vladimir Nabokoff (deux *ff* et accent sur la dernière syllabe)... Lui, bien entendu, préférerait «NaBEAUkoff», si c'était possible. Il écrit et chasse les papillons. C'est un écrivain mondialement célèbre, et un traducteur dans ses trois langues.

Cet univers de traduction multiple s'est révélé si riche, si touffu, qu'il eût été plus simple de ne vous en présenter qu'une face. Par exemple, «V. N. traducteur de V. N.», ou «Le professeur Nabokov traduit les classiques», ou «Vladimir et les traducteurs», ou «Précis de tralatition», ou, plus mystérieux : «Doctor Darkbloom and Mister Badlook» ou : «Le crime de R. G. Stonelower»...

Mais ce qui requiert l'attention, c'est justement le lien, s'il existe, entre ces façons diverses d'être traducteur, et le lien plus secret, s'il existe, qu'elles entretiennent avec une certaine façon d'écrire.

Le jeune Nabokov écrit en russe et traduit vers le russe. Exilé à Cambridge, à Berlin, puis à Paris, il signe : Sirine. Sirine, dans le folklore russe, est cet oiseau fantastique où nous reconnaissons *L'Oiseau de feu* de Stravinski. Les premières traductions de Nabokoff-Sirine sont contemporaines de ses premiers recueils de vers. Publiées en 1923, elles précèdent de trois ans la publication

du premier roman, *Machbenka*. Pourquoi traduire ? C'est naturel à qui est trilingue, poursuit à Cambridge des études de lettres françaises et manque d'argent. L'exil est dur, et la maison d'édition russe Slovo, qui vient de se fonder à Berlin, consent de bonnes avances.

En 1922, alors que son père vient de disparaître, Nabokov entreprend la russification d'un objet redoutable. Il s'agit d'*Alice*, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Alice, rebaptisée Ania, évolue dans un univers strictement russe : la souris francophone n'est pas venue avec Guillaume le Conquérant, elle a été abandonnée par Napoléon au moment de la retraite de Russie. Quant à Guillaume lui-même, il reparait déguisé en Vladimir Monomaque ! La naturalisation d'Alice permet au traducteur de jouer dans et sur sa langue et sa culture. Là où Lewis Carroll trafiquait Robert Southey, Nabokov parodie des poèmes de Pouchkine et de Lermontov.

Les jeux de mots, proverbes détournés, contrepèteries s'épanouissent à l'aise dans la liberté de la langue russe. Nabokov rajoute des trouvailles de son cru. Bill le Léopard (Bill the Lizzard) devient Iacha le Léopard, avec ce petit grain de sel que léopard se dit en russe : *iachtcheritsa*. Iacha-Iachtcheritsa. The Mock Turtle (la Tortue "fantaisie" chez Parisot) devient en russe la Tchepoupakha (un mot-valise, hybride de *tcherepakha*, la tortue, et de *tchepoukha*, la billevesée). Et ainsi de suite... Accumulation et prolifération finissent par mettre en péril quelque chose de l'impeccable logique seconde qui construit *Alice au pays des merveilles*.

Comme si la traduction avait libéré les puissances de l'écriture, après 1923, sans abandonner poésie et théâtre, Nabokov se tourne vers la prose, une prose russe dont la complexité va croissant. Après *Machbenka* et plusieurs nouvelles importantes, il donne *Roi, dame, valet* en 1928, *La Défense Loujine* en 1929, *Kamera obskura* (*Chambre obscure*) en 1933... La notoriété de Sirine commence à dépasser les cercles étroits de l'émigration russe. Le temps vient où des éditeurs peuvent envisager de faire traduire ses œuvres.

Le premier roman traduit est *Kamera obskura*, qui paraît en français chez Grasset en 1934, dans une traduction de Doussia Ergaz. En Grande-Bretagne, l'éditeur londonien Hutchinson confie la traduction à Winifred Roy. Le verdict de Nabokov est sans appel. Il écrit en mai 1935 à l'éditeur :

Je me demande si M. Klement [son agent] vous a informé des défauts que j'ai trouvés à la traduction qu'il m'a envoyée. Elle était approximative, informe, bâclée, pleine de fautes et d'oublis, sans nerf et sans ressort, et jetée avec une telle lourdeur dans un anglais si terne

et plat que je n'ai pu la lire jusqu'au bout ; tout cela est plutôt dur pour un auteur qui travaille à atteindre l'absolue précision et se donne les plus grandes peines pour y parvenir, pour enfin découvrir qu'un fichu traducteur démolit tout tranquillement chaque fichue phrase.

Cette diatribe est la première d'une longue suite de plaintes, protestations, invectives, condamnations méprisantes envers des traducteurs qui tous font "bourde" sur "bourde", oublient, déforment, aplatissent, gâchent, méconnaissent, massacrent un travail ajusté au millimètre.

Nabokov, hésitant désormais à confier ses écrits à des traducteurs professionnels, entreprend de traduire lui-même *La Méprise* (en russe, *Otchaianie*, en anglais, *Despair*) : "C'est [dit-il] ma première tentative sérieuse [...] d'utiliser l'anglais à des fins qu'on pourrait qualifier un peu abusivement d'artistiques." Se forger une écriture dans l'autre langue en s'autotraduisant, double gageure. Le processus d'engendrement de la version anglaise est douloureux : "une entreprise épouvantable", écrit Nabokov à une amie russe, "examiner ses entrailles et les essayer comme on essaie un gant"... Le roman paraîtra en 1937.

Sur ces entrefaites, une maison d'édition américaine sollicite l'achat pour les USA des droits sur *Kamera obscura*. Nabokov commence à revoir son texte, mais au lieu de reprendre l'original russe, au besoin pour le retraduire, voilà qu'il s'empare du texte vilipendé de Winifred Roy pour le réécrire. La refonte s'avère assez importante pour justifier la modification du titre : *Kamera obscura* paraît en avril 1938 sous le titre *Laughter in the Dark*, *Rire dans la nuit*.

Nous ne reprendrons pas le détail des modifications qui font de *Rire dans la nuit* une œuvre entièrement nouvelle, moins locale, plus subtile, plus ironique et plus cruelle. Ce qui nous importe ici, c'est que le passage par le texte traduit ait permis d'amorcer une "nouvelle spirale" (l'expression est de Nabokov), en suscitant l'écriture dans l'autre langue. L'enjeu était de taille, puisqu'il s'agissait ni plus ni moins que de renoncer à une identité d'écrivain pour en inventer une autre, sans garantie que la mue réussirait, que l'entreprise serait un "exploit" et qu'il y aurait encore de l'écriture après ce que Nabokov appellerait plus tard : *apostasy*, l'apostasie, le reniement. L'objet du reniement étant, bien entendu, la langue russe. De fait, quelques mois seulement après la réécriture de *Chambre obscure*, Nabokov mettait en chantier ce qui serait sa première œuvre d'écrivain en anglais : *The Real Life of Sebastian Knight*, *La Vraie Vie de Sebastian Knight*.

La métamorphose de *Kamera obscura* en *Rire dans la nuit* constitue le modèle d'une démarche créative où l'autotraduction

prend la forme d'une aventure littéraire renouvelée. Arrêtons-nous sur l'exemple le plus complet : l'histoire des avatars de l'autobiographie nabokovienne. Dans le texte que nous lisons en français, sous le titre d'*Autres Rivages*, Nabokov raconte en quinze chapitres l'histoire de son enfance et de ses années de formation jusqu'au départ pour l'Amérique en mai 1940. Le noyau initial en est un fragment écrit sur commande en français : le texte *Mademoiselle O*. En 1943, *Mademoiselle O*, traduit en anglais par Nabokov, paraît dans une revue. Le fragment, ainsi traduit, constituera le chapitre cinq et le noyau de la future autobiographie. Les quatorze chapitres supplémentaires qui la composent formeront un livre, qui sortira en 1951 sous le titre : *Conclusive Evidence*... Nabokov dira à plusieurs reprises la souffrance que lui aura coûté cette anglicisation de visions et d'émotions toutes russes : "Ma mémoire était accordée à un certain diapason musical, allusif, russe, tandis qu'il lui fallait s'adapter à un autre, anglais et circonstancié." Comme si le livre était déjà, d'une certaine façon, une "traduction" du russe.

De là à envisager le retour vers le russe de ce texte tout entier arraché à la Russie, il n'y avait qu'un pas, que Nabokov franchit en 1954. Nouvelles souffrances : lors de l'opération de traduction, un nouvel afflux de souvenirs exige d'être mis en mots. D'autres parties du texte, au contraire, vont de soi pour un lecteur russe : il faut couper ou commenter. La version russe de l'autobiographie est un livre nouveau, qui reçoit un nouveau titre : *Drugie Berega* ("Autres Rives").

1965 : Nabokov, installé à Montreux, remet sur le métier la version anglaise de l'autobiographie, en tenant compte à la fois des insuffisances de la première version anglaise et de l'expérience de la réécriture en russe.

Cette remise en forme, en anglais, d'une remise en forme en russe de ce qui avait été au départ une restitution en anglais de souvenirs russes, s'est révélée être une besogne infernale, mais je me suis quelque peu consolé en me disant que de telles métamorphoses à répétition, familières aux papillons, n'avaient encore été tentées par aucun humain...

Cette nouvelle version s'intitule : *Speak, Memory*.

En 1938, le premier roman de Nabokov écrit directement en anglais racontait l'impossible reconstitution de la biographie d'un certain Sebastian Knight, écrivain russo-anglais. De même, si l'autobiographie, ce "montage" de souvenirs personnels, en plusieurs temps et en trois langues, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment, c'est que toute tentative pour prononcer sur soi-même et sur le monde un mot définitif est sans doute vouée

à l'échec, le miroir n'acceptant de refléter, selon les termes de Nabokov, "que les bribes et les morceaux d'une identité volatilisée comme par enchantement".

Plus globalement, si l'on pose la "recherche de l'identité perdue" comme le mythe personnel de Vladimir Nabokov, la double translation de l'œuvre, de plus en plus systématique au fil des ans, du russe vers l'anglais, puis, pour l'œuvre anglo-américaine, de l'anglais vers le russe, s'inscrit dans le droit-fil de cette problématique de l'unité perdue. Nabokov veut cette translation aussi proche que possible d'une autotraduction généralisée, qui se présenterait comme une tentative pour parfaire une complétude vouée à l'inaccomplissement. La visée n'est pas, en l'occurrence, la congruence parfaite d'une version (russe) à une autre (anglaise) – même si c'est ce qui est annoncé et revendiqué –, mais bien de constituer une œuvre double, de promouvoir une tentative pour faire advenir, coexister, jouer l'un avec l'autre deux modes d'être du même objet, et, dans leur face à face toujours imparfait, saisir au vol quelque chose de l'harmonie perdue. Nabokov a trop de lucidité pour espérer que quelque chose puisse être à la fois le même et l'autre. C'est pourquoi l'autotraduction, on l'a vu, relance l'écriture : tout est toujours à réécrire.

Seuls sont admis à participer à l'opération de passage des traducteurs professionnels sous très étroit contrôle – même l'excellent traducteur Michael Scammell, appelé à traduire le chef-d'œuvre de la période russe, *Dar*, *The Gift*, *Le Don*, eut droit à révision. Les meilleurs traducteurs sont les proches par excellence, l'épouse et le fils. Nabokov père et fils angliciseront ensemble, en 1959, *Invitation au supplice*. Dimitri Nabokov raconte en détail les discussions quotidiennes au téléphone, les vérifications dans quatre dictionnaires, les trois solutions proposées au choix paternel... La révision de Nabokov, grincheuse, tâtilonne, est faite pour effacer les traces du passage de l'autre. Que ce soit en russe ou en anglais, c'est toujours lui qui s'écrit, qui se combine et se recombine. Quand, après la refonte russe de *Conclusive Evidence*, le russe fait retour dans son espace langagier, Nabokov ne veut compter – mais pourrait-il en être autrement ? – que sur lui-même. C'est lui seul qui en 1965 assemblera minutieusement l'édifice complexe de *Lolita* en russe.

Nabokov n'a pas traduit que lui-même. C'est là que le professeur Nabokov entre en scène.

Au début de l'exil berlinois, au temps d'*Alice au pays des merveilles*, Nabokov avait traduit en russe pour *Le Gouvernail*, en russe *Roul'*, le quotidien de son père, plusieurs textes cardi-

naux de la poésie européenne : des sonnets de Shakespeare, *Le Bateau ivre* de Rimbaud, *L'Albatros* de Baudelaire, du Ronsard et du Musset. Ces textes sont traduits avec talent et probité.

Le pendant exact s'observe à l'arrivée de Nabokov aux USA : il se met à traduire vers l'anglais les classiques de la poésie russe, cette fois dans une visée pédagogique. Il a constaté, pour la déplorer, l'insuffisance des traductions existantes de Pouchkine, de Lermontov, de Tolstoï... Pour assurer dans de bonnes conditions à l'université des cours de littérature russe sur texte traduit, Nabokov a besoin d'une bonne traduction, c'est-à-dire de sa traduction. Un volume de poésie russe en anglais, intitulé *Three Russian Poets : Puschkin, Lermontov, Tiutchev*, témoigne de l'ampleur du travail. On trouve quelques-unes de ces traductions éparses dans les correspondances, en particulier celle que Nabokov entretient de façon très suivie avec l'écrivain et essayiste Edmund Wilson, qui est le plus proche de ses amis.

[J'en profite pour saluer la présence parmi nous de Christine Raguet-Bouvard, qui a traduit la correspondance de Nabokov avec Wilson pour les éditions Rivages, et qui gère le fond Nabokov que lui a légué Gilles Barbedette.]

Les lettres échangées avec Wilson se font l'écho d'une étude comparative minutieuse des prosodies russe et anglaise (souplesse du vers shakespearien, rigidité du russe, ou l'inverse ?), de recherches étymologiques précises, d'un débat sur la translittération, d'un autre sur le calque métrique... Les deux écrivains évoquent des projets de traduction conjointe (le *Mozart et Salieri* de Pouchkine). La quête du "bon" traducteur (bonne connaissance du russe, vocabulaire richissime et même... sexe masculin) occupe une place non négligeable, ainsi que les récriminations contre les traducteurs en exercice :

La traduction de Proust par Moncrieff est détestable, presque autant que les traductions d'*Anna* et d'*Emma* [les deux dames du roman du xx^e siècle, Anna Karénine et Emma Bovary, H. H.], mais d'une manière encore plus exaspérante, parce que M. Moncrieff a (en français dans le texte) *son petit style à lui*.

Le nœud de cette activité traduisante, c'est Pouchkine, bien entendu. Nabokov révère Pouchkine autant qu'il exècre Dostoïevski. L'exil "européen" lui a déjà donné l'occasion de s'essayer à le traduire. En 1937, à l'occasion du centenaire de la mort de Pouchkine, il a écrit pour *La Nouvelle Revue française* une sorte d'essai où il a inclus, en s'en excusant, quelques traductions. L'essai, intitulé *Le Vrai et le Vraisemblable*, postule qu'il existe "ailleurs" (en russe et en Russie ?) un Pouchkine "vrai", et que toutes les traductions du monde ne sauraient nous

livrer qu'un Pouchkine "vraisemblable". Voici en quels termes (et là, le français est le sien) Nabokov raconte ses efforts pour renaître en Pouchkine :

J'essayais, non pas de rendre Pouchkine en français, mais de me mettre moi-même dans une sorte de transe pour que, sans ma participation consciente, un miracle se produisît, la métamorphose complète. Enfin, au bout de quelques heures de ces marmottements intérieurs, de ces borborygmes de l'âme qui accompagnent la composition poétique, je croyais le miracle accompli. Mais dès que j'avais, dans mon pauvre français d'étranger, écrit les lignes toutes neuves, elles commençaient à se faner (...)

"En voici une, poursuit-il, qui est, je crois, un peu mieux réussie que les autres." Il s'agit là du célèbre poème de 1830 :
Vers écrits pendant une insomnie :

(Lecture en russe.)

*Je ne puis m'endormir. La nuit
Recouvre tout, lourde de rêve.
Seule une montre va sans trêve,
monotone, auprès de mon lit.
Lachésis, commère loquace,
Frisson de l'ombre, instant qui passe,
bruit du destin trotte-menu,
léger, lassant, que me veux-tu ?
Que me veux-tu, morne murmure ?
Es-tu la petite voix dure
du temps, du jour que j'ai perdu ?*

En fait, cette première aventure de traduction pouchkinienne est bien ambiguë. Nabokov projette sur sa "transe" traductrice une lumière ironique, prévenant sans doute d'éventuelles critiques. Mais la qualité même des traductions, justes et harmonieuses, s'inscrit en faux contre ces coquetteries. Il y a plus : Nabokov trompe le lecteur naïf. Les vers sur l'insomnie sont amputés de leur chute, quatre vers qui donnent leur sens au poème. La traduction dans son intégralité a pourtant été écrite : je l'ai trouvée dans un recueil consacré à Pouchkine, publié la même année par une autre figure importante de l'émigration, Zinaïda Chakhovskoj. Le texte, légèrement modifié, se termine ainsi :

*Que veux-tu donc me faire entendre ?
Est-ce un appel ? est-ce Cassandre ?
Je tâche de savoir pour sûr,
d'apprendre ton langage obscur...*

Un troisième poème, fort réussi lui aussi, se donne pour “l’une des plus belles strophes d’*Eugène Onéguine*”. Erreur ! on chercherait en vain ces quatorze vers dans *Onéguine*. C’était un piège. Peut-être Nabokov veut-il manifester qu’il ne nous offre qu’un “faux” Pouchkine, un double dégradé tel que tout traducteur a selon lui vocation d’en produire. Peut-être la disparition et la distorsion, l’incomplétude désignent-elles, là encore, la place manquante d’une unité perdue ?

Avec le projet de traduire *Eugène Onéguine*, Pouchkine s’installe pour longtemps au cœur de la vie intellectuelle de Nabokov. V. N. investira dans ce travail tant de lui-même qu’il y sacrifiera jusqu’à sa meilleure, sa plus ancienne amitié américaine : Edmund Wilson, Bunny, le vieux complice. Tout commence en 1949 par un petit projet pédagogique pareil à bien d’autres : une traduction juxtalinéaire en prose, pour les cours, et un petit recueil d’annotations. Wilson aidera. Mais c’est oublier l’objet : il s’agit d’*Eugène Onéguine* : ce “roman en vers”, le chef-d’œuvre de Pouchkine, est à la fois un roman véritable et un très grand poème, une “encyclopédie de la vie russe” et un roman d’éducation ; c’est aussi un observatoire du romantisme européen et une ironique mise à mal du héros romantique ; c’est une somme d’“exercices de style”, la plus métapoétique des œuvres poétiques, et une méditation mélancolique sur la morale et sur la vie. Ses huit livres sont écrits en “strophe onéguinienne”, quatorze tétramètres iambiques en forme de sonnet à l’anglaise, pulsation qui fonde la justesse de la voix du narrateur. *Onéguine* se saisit de Nabokov et ne le lâchera plus, jusqu’à ce qu’en 1966 se dissipent les derniers grondements d’une des plus formidables querelles qui aient jamais secoué le monde de la traduction. Quelques mots sur “l’affaire *Onéguine*”.

En 1964, au moment où le travail paraît enfin chez Bollingen, le petit cours polycopié destiné aux étudiants est devenu un opus en quatre forts volumes, comprenant : une introduction de près de cent pages ; la traduction, y compris celle de toutes les variantes ; un immense commentaire érudit de mille deux cents pages, chef-d’œuvre de sérieux et de facétie, et puis les appendices et *addenda*, un précis de versification russe, le fac-similé du texte russe, l’index... C’est la traduction, perdue au milieu de ce formidable appareil, qui constitue la pomme de discorde.

C’est là, dira en 1967, après la bataille, le raisonnable slaviste Clarence Brown, une traduction “presque insupportablement littérale”. “Inapte, incroyablement maladroite, ostentatoirement laide, etc.”, elle “tétanise” le lecteur qui, dans tout le livre, ne voit plus qu’elle. C’est une chose, clament les critiques, ennuyeuse et

illisible. S'ensuit une bataille d'articles dans le *New York Review of Books*. Des autorités littéraires – Anthony Burgess, Robert Lowell – s'en mêlent. De tous, Edmund Wilson est le plus fâcheux. Il accuse Nabokov d'avoir cherché à "torturer le lecteur et lui-même en aplattissant Pouchkine". Nabokov contre-attaque dans un article publié en février 1966 dans *Encounter*. Il définit les objectifs de la traduction et les devoirs du traducteur, explique ce qu'il entend par "traduction littérale", défend pied à pied ses choix de traduction, énumère les "bourdes" de Wilson et attaque son ami et collègue sur sa scansion, dont il caricature les défauts avec toute la méchanceté possible. Une vieille amitié s'est rompue, mais Nabokov n'a pas cédé d'un pouce sur ses positions. En 1966, il renchérit encore sur ses partis pris et révisé son *Onéguine* dans le sens d'une littéralité accrue.

Mon *Onéguine* [déclare-t-il dans l'article d'*Encounter*] n'est pas encore assez fidèle, pas assez "inélégant". Dans les éditions futures, j'envisage de le décaper encore plus radicalement. Je pense que je le transformerai entièrement en prose utilitaire, en recourant à une sorte d'anglais encore plus rocailleux, j'érigerai des barricades rébarbatives de parenthèses carrées, je dresserai des bannières loqueteuses de mots réprouvés, afin d'éliminer les derniers vestiges de poétisation bourgeoise et les dernières concessions au rythme. C'est quelque chose que j'envisage avec plaisir.

Il faut lire avec la distance qui s'impose cette parodie de discours militant et faire la part de la provocation. Mais, quand il s'exprime sur la traduction et sur son choix de ce qu'il appelle le littéralisme, Nabokov est toujours violent, toujours passionné. L'enjeu, à n'en pas douter, est important.

Nabokov aurait pu traduire *Onéguine* en vers normés, comme l'avait fait, en 1936, Babette Deutsch, ou, en 1963, Walter Arndt, un an avant la parution du livre de Nabokov et à la grande irritation de ce dernier ! Il avait, pour le faire, un atout majeur : poète dans les deux langues, il possédait en sus la maîtrise de la fameuse strophe onéguinienne, ayant jadis écrit son *Poème universitaire* en strophe onéguinienne renversée (et en russe). Quant à la strophe onéguinienne à l'endroit (et en anglais), il s'y était exercé en traduisant de grands passages d'*Onéguine* pour ses étudiants (sans reparler de la fausse strophe onéguinienne traduite en français lors de la transe de 1937). Mais il avait une conscience trop aiguë des contorsions nécessaires pour faire coïncider entre elles ces strophes hétéroglottes, du dommage qui pouvait en résulter à la fois pour Pouchkine, pour *Onéguine*, et pour les étudiants de Cornell : il écrivit donc, en anglais, deux

strophes parfaitement onéguiniennes (schéma des rimes bien en place) pour expliquer son refus de traduire *Onéguine* en strophe onéguinienne. Le poème, qui date de 1955, s'intitule *En traduisant Eugène Onéguine*, et, nul n'étant tenu d'entendre l'anglais, le voici traduit par moi en honnête prose française, selon les meilleurs principes du littéralisme nabokovien.

EN TRADUISANT EUGÈNE ONÉGUINE

1

*Qu'est-ce que la traduction ? C'est, sur un plat,
Du poète la face pâle aux yeux fixes,
C'est le cri du perroquet, le singe qui jacasse,
Et la profanation des morts.
Les parasites que tu détestas tant
Ont leur pardon si tu pardonnes,
O Pouchkine, mon stratagème :
J'ai voyagé le long de ta tige secrète,
J'ai atteint la racine et je m'en suis nourri ;
Puis, de ce langage nouvellement appris,
J'ai fait surgir un rameau neuf,
Et ta strophe née du sonnet,
J'en ai fait une honnête prose,
Ronce de buisson cousine de ta rose.*

2

*Les mots-reflets vont frissonnant
Comme se tordent les lumières
Au miroir noir d'une rivière
Entre la ville et le brouillard.
Insaisissable Pouchkine ! Je ramasse encore
La boucle perdue par Tatiane,
Je fais route encore avec ton Triste Sire,
Je repère les erreurs des confrères,
Scrutant les allitérations
Qui ornent tes fêtes et bantent la grande
Strophe quatre de ton Chant huit.
Telle est ma tâche – patience de poète
Et passion de scholiaste :
Sur ta statue chiures de colombe.*

Faut-il imaginer le traducteur en Hérodiade ? La traduction a comme signes la cacophonie, la déshumanisation, le crime sacrilège. La sacralisation de la poésie admet comme corollaire

le caractère profanatoire de la traduction. Le seul moyen (et c'est un "stratagème"), pour ne pas profaner le poème et le souiller, c'est de l'étudier afin de pouvoir le redire, mot par mot et syntagme par syntagme, en simple prose, sans commettre d'erreur.

Cette opération, c'est ce que Nabokov appelle la "traduction littérale". Sa méthode, il la baptise, de façon provocante, *the servile path*, "la voie de la servilité", revendiquant un choix que tous rejettent. Tout au long de son travail sur *Eugène Onéguine*, il sème des textes destinés à éclairer et justifier ce choix. Le texte le plus explicite reste l'Introduction à *Eugène Onéguine*, où sont distingués trois types de traduction : la traduction "libre", ou paraphrastique ; la traduction "lexicale" (le calque ; une machine instruite par un linguiste fera l'affaire) ; la traduction "littérale", la seule qui soit à la fois fidèle et véritable, en anglais *true*. Il s'agit d'une traduction capable de "rendre", avec (je cite) "toute la proximité que permettent les capacités syntaxiques et associatives de l'autre langue, le sens contextuel exact de l'original". La méthode exige donc (pour retrouver le "sens contextuel exact") tout un travail concomitant de recherche linguistique, culturelle et littéraire. La traduction ne va pas sans le commentaire.

Méthode et traduction ont été diversement évaluées. Certains n'y voient que l'équivalent des béquilles juxtalinéaires. Pour d'autres, le travail de Nabokov s'éclaire de la lecture du texte souvent cité de Walter Benjamin, où la traduction est décrite comme ce qui renouvelle l'autre langue en faisant jouer en elle des structures inédites. *L'Onéguine* produirait donc un effet de défamiliarisation fécond.

Il est vrai que la traduction de Nabokov prend le lecteur à rebrousse-poil, lui jetant au visage des poignées de mots obsolètes, de tournures incongrues, d'étrangetés lexicales et syntaxiques. "A la fidélité de la transposition, dit Nabokov, j'ai tout sacrifié : l'élégance, l'euphonie, la clarté, le bon goût, l'usage moderne et même la grammaire." Les choix de Nabokov ont du reste leur cohérence, qu'il expose volontiers : s'il traduit "sapajou" au lieu de "*monkey*" pour le russe non marqué *obez'iana* (le singe), c'est qu'on trouve dans une lettre de Pouchkine à son frère, écrite *en français* en 1822, la phrase suivante : "Moins on aime une femme et plus on est sûr de l'avoir... mais cette jouissance est digne d'un vieux sapajou du XVIII^e siècle". Bel exemple de "sens contextuel". Plus généralement, Nabokov considère que la langue de *l'Onéguine* anglais doit être celle de Pope plutôt que celle de Coleridge ou de Keats. En d'autres termes, il fait le choix d'archaïser.

Mais l'effet produit sur et dans l'autre langue n'est pas ce qui importe à Nabokov : ce qui importe, c'est le respect du caractère unique de l'œuvre traduite, qui passe par le refus d'en pro-

poser un simulacre abâtardi. Si la traduction dite “libre”, ou “artistique”, est la cible favorite de Nabokov sous le nom haïssable de “paraphrase”, c’est qu’elle travaille à égaliser le texte, à l’aplatir, le dépouillant de son individualité : rien n’est plus facile que de transformer le chef-d’œuvre unique qu’est *Eugène Onéguine* en “un assortiment de clichés anglais bien lisses”, qui serait à la poésie ce que la musique de supermarché, ou, comme l’appelle Nabokov, la “musique de conserve”, est à la musique. “Tout ce qui est lisse, dit Nabokov, vient du diable.” Et encore : “Seule la paraphrase sonne bien.” A l’inverse, seule la précision donne accès au sens. Nabokov, entomologiste, ne “chasse pas les papillons” – il repère, classe et nomme le *Lycaedes argyrognomon sublivens*. De même, en traduction, il ne hait rien tant que la lisibilité, gage d’appauvrissement du système des significations. Un *Onéguine* anglais “lisible”, c’est-à-dire (je cite) “soigneusement rimé, plaisamment modulé, contenant, disons, 18 % de sens authentique, 32 % d’absurdités et 50 % de rembourrage neutre”, pêche par deux fois : c’est un mensonge et c’est un crime.

De ce crime, le traducteur porte l’entière responsabilité, et Nabokov l’assigne à comparaître, à répondre de ce qui est un acte qui l’engage. Le continent des mots, on l’a vu, est aussi réel que celui de la géographie pour un Nabokov exilé du paradis d’enfance, et qui s’est choisi pour domicile le plus impersonnel et le plus neutre des lieux : un grand hôtel cosmopolite en Suisse. Comment mieux mettre en scène son appartenance exclusive à un espace “privé”, l’espace des combinaisons individuelles du langage ? Voilà qui éclaire les déclarations provocatrices de Nabokov sur son indifférence à l’égard des contenus abstraits. (A propos de *Lolita* : “Je me moque absolument de l’inceste sous quelque forme que ce soit. J’aime seulement le son *bl* dans *sibling*, *bloom*, *blue*, *bliss*, *sable*.” Or Nabokov se sent en droit d’exiger du monde du langage, le seul dont il se sente citoyen à part entière, le respect d’une éthique que ne respecte pas un monde où l’assassinat politique a force de loi. Lui que tous “prennent pour un oiseau de feu frivole” tient à s’affirmer comme “un moraliste inflexible qui n’a cessé de distribuer des coups de pied au péché, des taloches à la stupidité”... L’écriture, pour Nabokov, est le lieu de la rigueur : écrire, c’est “parvenir à rassembler les meilleurs mots, avec toute l’aide possible, lexicologique, associative et rythmique, pour exprimer aussi fidèlement que possible ce que l’on veut exprimer”. Traduire Pouchkine est un acte de morale.

Le traducteur, gardien des passages, des équivalences et des métamorphoses, a plus que nul autre le pouvoir de faire grimacer la réalité. Chaque “bourde” met en péril l’ordre du monde.

Ce pouvoir du traducteur, Nabokov le redoute à l'égal des crimes des dictateurs et des tyrans. Le poète "martyr", soumis par le traducteur à des "tortures innommables", est livré pieds et poings liés au bon vouloir de son tortionnaire : "Un auteur supplicié et un lecteur trompé, dit Nabokov, voilà l'inévitable résultat de la paraphrase prétentieuse."

Tout cela est dit de façon bien exagérée : Nabokov aurait-il peur des traducteurs ? Ne déplace-t-il pas sur le traducteur quelque chose de ses démêlés avec la traduction ? Il surévalue bien évidemment le poids et le pouvoir des malencontreux "transfigurateurs". Un exemple dans le Commentaire d'*Onéguine*. Pouchkine, selon Nabokov, savait mal l'anglais. Or *Onéguine* fourmille de références anglaises. Comment diable Pouchkine a-t-il fait pour les lire ? C'est là que Nabokov sort de sa manche une kyrielle d'intermédiaires français, auteurs de "paraphrases" plus douteuses les unes que les autres, qui formeraient le sous-texte du chef-d'œuvre de Pouchkine. Nabokov l'affirme : *Onéguine* tout entier est traduit du français !

En ce temps-là Shakespeare et Sterne, Richardson et Scott, Moore et Byron, Goethe et Auguste Lafontaine, l'Arioste et le Tasse parvenaient à notre "noble lecteur" russe dans des transpositions françaises dont le flot murmurant pénétrait en Russie par Varsovie et Riga et s'écoulait à l'infini dans les coins les plus éloignés de la Russie...

Ainsi, quand on dit Shakespeare, il faut comprendre Letourneur. Byron et Moor, c'est Pichot, Sterne – Fresnais, Homère – Bitaubé, Théocrite – Chabanon, Apulée – Compain de Saint-Martin, Manzoni – Fauriel, et ainsi de suite.

Pouchkine et sa Tatiana n'avaient pas lu Richardson, mais l'abbé Prévost ; et Pouchkine et son *Onéguine* ne lisaient pas Maturin, mais *Melmoth ou l'Homme errant*, par Mathurin (*sic*), traduit librement de l'anglais par Jean Cohen, six volumes, Paris 1821.

On imagine ce flot d'imposteurs à l'assaut de la Russie lisante, pensante et écrivante ! Nabokov en veut particulièrement à Amédée Pichot, qu'il qualifie de "traître masqué", et il traque les "pichotismes" dans les coulisses du texte d'*Onéguine*.

D'ailleurs le traducteur pullule aussi dans les coulisses de l'œuvre de Nabokov. Double et doublure de l'écrivain, éminence grise du monarque fou, instance diabolique dans sa maladie, l'infortuné *transversionnist* ou *transmongrelizer* a rarement, on s'en doute, le beau rôle. Généralement, c'est le poète entre tous – Shakespeare – que le pauvre homme a choisi de traduire.

Citons Conmal, de *Feu pâle*, à qui (je cite) “il fallut un demi-siècle pour traduire en zemblien les œuvres complètes de celui qu’il appelait «Dze bart», et qui, belle et touchante fin, mourut en demandant : «Comment dit-on “mourir” en anglais ?» Il y a aussi Braise, le traducteur de *Brisure à Senestre (Bend Sinister)*. Celui-là traduit le monologue d’Hamlet dans le dialecte hybride (du russe germanisé) de l’Etat policier de Padukgrad. La traduction passe par une version française en alexandrins néoclassiques avant d’annoncer le “texte véritable”, le récit de la mort d’Ophélie... en russe. Un commentaire biaisé parachève le brouillage...

En 1963, près de vingt ans après la publication du livre, Nabokov munit *Brisure à Senestre* d’une introduction qui éclaire sa position d’une lumière mélancolique. Je le cite :

Ces problèmes de la traduction, des transitions fluides d’une langue à une autre, ces transparences sémantiques qui recèlent des sens multiples qui s’estompent ou se précisent, sont aussi caractéristiques de ce monde à senestre que le sont les problèmes monétaires de tyrannies plus conventionnelles.

La paronomasie, dit-il encore, est une sorte de peste verbale, une maladie contagieuse dans le monde des mots et comment s’étonner qu’ils soient en proie à de monstrueuses et ineptes déformations dans Padukgrad où tout être n’est jamais que l’anagramme de quelqu’un d’autre. Le livre foisonne de distorsions stylistiques, tels que des jeux de mots mâtinés d’anagrammes [...] ; ou ce sont des néologismes suggestifs [...], des parodies de clichés narratifs [...] ; des contrepèteries [...] ; et, bien entendu, l’hybridation des langues.

Nabokov connaît bien, pour l’habiter lui-même, ce monde de l’hybridation du langage. Le moment est venu de le dire : le rigoriste qui traduisait Pouchkine dans une rigide univocité, l’intégriste du sens littéral, le contempteur des “paraphrastes désinvoltés”, est lui-même *possédé* par la traduction, sous sa forme la plus ludique et la plus féconde, mais aussi – telle est son opinion – la plus primitive, la plus douteuse, la plus envahissante. Cela va du jeu de mots bilingue des potaches (*Ja liou-bliou vas*, “je vous aime” en russe, mué par homophonie en : *yellow-blue vase*) jusqu’au *nonsense* bilingue pseudo-savant à la manière de *Mots-d’heures, gousses, rames*. Quiconque a lu la correspondance avec Edmund Wilson a pu s’en convaincre : l’anglais spontané de Nabokov est macaronique, mâtiné de russe, envahi de français, infiltré d’allemand... La manie qu’a Nabokov

de la translittération fantaisiste qui fait émerger, comme l'image dans le tapis, le signifiant anglais fortuit, inepte, en excès sur la chaîne signifiante, exaspère Wilson qui finit par réclamer soit de l'anglais, soit du cyrillique. En chacune de ses langues, Nabokov voit, en filigrane, transparaître l'autre langue.

Ces croisements et cette mixité, en mettant en danger la clarté et la raison, font, d'une certaine façon, le jeu des tyrans. Ils contiennent une menace, apportant avec eux la non-liberté de ce qui n'est ni clair ni intelligible. De plus, le traducteur a cela de commun avec le tyran qu'il massacre le poète. Mais le jeu sur le langage est aussi une délicieuse tentation. Nabokov a choisi d'exorciser son ambivalence par la représentation. Il écrira un livre qui "grouille de fantômes", ouvertement inter- et métatextuel, essentiellement trilingue, polyglotte par principe – *Ada*.

Tout le monde a en tête l'incipit d'*Ada*. Je vous le lis dans la version française :

"Toutes les familles heureuses sont plus ou moins différentes, toutes les familles malheureuses se ressemblent plus ou moins." Cette déclaration placée par un grand auteur russe en tête d'un célèbre roman (*Anna Arkadievitsh Karenina*, transfiguré en anglais par R. G. Stonelower, Mount Tabor Press, 1880) n'a qu'un rapport fort éloigné avec le récit auquel nous convions notre lecteur et dont la première partie s'apparente sans doute davantage à un autre ouvrage de Tolstoï, *Detstvo i Otrotchestvo* (*Enfance et Patrie*, Editions Ponce, 1858).

Commentaire de Nabokov :

J'ai placé trois bourdes, comme des pièges, dans le premier paragraphe de mon *Ada*, dans l'intention de tourner en dérision les traducteurs maladroits des classiques russes...

Et Nabokov de commenter l'inversion subreptice de la première phrase d'*Anna Karénine* ; la déformation du titre de Tolstoï : *Enfance et Adolescence*, en russe *Detstvo i Otrotchestvo*, que le traducteur incompetent confond avec le russe *otetchestvo*, "la patrie" ; les allusions au mont Tabor, lieu de la Transfiguration, et à Ponce Pilate, le traître...

Dans *Ada*, Nabokov fait une nouvelle tentative pour ressaisir la question de la langue perdue, qui est aussi celle de l'unité perdue. Le jeu trilingue d'*Ada* évoque, à travers l'histoire du frère et de la sœur, Van et Ada, la nostalgie d'un espace unique, d'un lieu qui serait à la fois le Paradis (Van et Ada, Adam et Eve) et l'enfer (le mot *ad* désigne, en russe, l'enfer), mais qui serait aussi et surtout "VANIADA" (en russe *Van i Ada*, Van et Ada), la

Vaniade, le Poème de Van, comme on dit la Henriade, la Pétriade... Lieu de la réconciliation où Ada et Van s'allieraient dans l'œuvre de langage comme ils s'unissent dans l'amour.

Dans cette quête de l'unité, quelle est la place de la traduction ? Ada, on s'en souvient, traduit pour se distraire. Ses "transversions" ne sont ni pires ni meilleures que celles d'autres paraphraseurs. Le texte nous fait juges de ses paraphrases successives de *La Chute des feuilles* de François Coppée, de ses essais pour traduire Shakespeare...

Mais ces traductions attribuées ne sont que la partie visible d'un immense édifice de transcodage souterrain, qui s'inscrit à tous les étages (graphique, phonique, sémantique, contextuel, etc.). Nabokov y travaille une sorte de lave verbale brûlante, polysémique, sans cesse en train de se transmuier, n'éclatant que pour se recomposer autrement en produisant à l'infini des gerbes de sens nouveaux. L'éclatement du langage peut aussi bien mener à sa destruction qu'à son enrichissement. Le texte ne choisit pas. Il ne s'agit plus seulement de tendre en retour aux paraphraseurs le miroir torve dont ils se servent pour leurs méfaits, il s'agit de produire un texte impossible à traduire, ou, ce qui revient au même, un texte déjà en état de traduction permanente.

L'unité, direz-vous, a-t-elle été retrouvée ? Que représente, dans le livre, Lucette, la petite sœur, celle que l'on n'a pas assez aimée et qui en est morte ? Et qu'en est-il de la douce langue natale, la langue russe ? Pourra-t-on, un jour, traduire *Ada* en russe ?

Au lieu de répondre à ces questions, je me contenterai de vous relire, transfiguré par Nabokov, le plus apaisé des textes intraduisibles. C'est un texte en trois langues, un texte dont le noyau est traduit du français. On y reconnaîtra une strophe de la célèbre romance insérée par Chateaubriand dans son *Dernier Abencérage* : "Combien j'ai douce souvenance", etc. Les trois langues, sans jouer, pour une fois, l'une avec l'autre, semblent se fondre en une harmonie unique, un peu simplette et très douce. Il se peut que la note profonde d'*Ada* soit à chercher là, dans cette triple ritournelle :

*My sister, do you still recall
The blue Ladore and Ardis Hall ?*

*Don't you remember any more
That caste bathed by the Ladore ?*

*Ma sœur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore ?*

*Sestra moïa ty pomnich' gorou
I dub vysokiï, i Ladoru ?*

*My sister, do you remember still
The spreading oak tree and my hill ?*

*Oh ! qui me rendra mon Aline
Et le grand chêne et ma colline ?*

*Oh, who will give back my Jill
And the big oak tree and my hill ?*

*Oh ! qui me rendra mon Adèle,
Et la montagne et l'hirondelle ?*

*Oh, qui me rendra ma Lucile
la Dore et l'hirondelle agile ?*

Je remercie chaleureusement Marie-Claire Pasquier, qui a accepté de relire avec moi le texte de cette conférence, et dont les suggestions m'ont aidée à en arrêter la forme définitive.

LA TRADUCTION DES DIALECTES, PATOIS
ET PARLERS POPULAIRES AU THÉÂTRE

table ronde animée par Jean-Michel Déprats

JEAN-MICHEL DÉPRATS

“Le terme de *sociolecte* désigne en sociolinguistique tout langage propre à un sous-groupe social déterminé. Se distinguant simultanément des concepts de *dialecte* qui se fonde sur des critères plus spécifiquement géographiques, d'*idiolecte*, qui signifie une manière idiosyncratique, individuelle de parler, et de *technolecte*, qui renvoie aux différents champs de discours d'un état de société, les sociolectes sont définissables à partir de critères proprement sociaux, culturels, économiques et institutionnels [...]

On peut dès lors considérer le terme de sociolecte comme un terme générique qui recouvre ceux, plus spécifiques, car fondés sur un ensemble plus restreint de paramètres, de *vernaculaire*, qui désigne le parler d'un groupe ethnique en marge de la langue officielle comme des instances de pouvoir, de *patois* qui renvoie au seul parler paysan, de *pidgin* et de *créole*, basés surtout sur des critères de formation linguistique et d'appartenance ethnogéographique, de *dialecte* enfin, où les déterminations géographiques impliquent en règle générale des déterminations socioculturelles*.”

Nous allons évoquer aujourd'hui les problèmes suscités par la traduction des langues régionales et populaires dans les domaines allemand, russe, italien et anglais. Je voudrais auparavant, à la demande des organisateurs d'ATLAS, dire quelques mots sur la Maison Antoine-Vitez, qui parraine cette manifestation.

Le Centre international de la traduction théâtrale de Montpellier, dit Maison Antoine-Vitez, est né des Assises d'Arles de 1989 consacrées à la traduction théâtrale. La réflexion avait alors porté sur les particularités de la traduction de théâtre ainsi que

* Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier : “Traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux” in *TTR (Traduction. Terminologie. Rédaction)* vol. VII n° 2, 2^e trimestre 1994, p. 7 et 8.

sur les lacunes du répertoire. La Maison Antoine-Vitez a été créée pour donner un prolongement concret à ces Assises, défendre et promouvoir l'art de la traduction théâtrale, ouvrir davantage au répertoire étranger, faire retraduire des textes anciens majeurs. Ce centre est un lieu de rencontre, de réflexion artistique, qui rassemble des traducteurs, des éditeurs, des metteurs en scène et des comédiens. Il est installé à Montpellier, à côté du Théâtre des Treize Vents, près d'Arles et de son Collège, près d'Avignon et de son Festival, près de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Les participants de cette table ronde font tous partie des comités littéraires de la Maison Antoine-Vitez.

La pensée sur la traduction d'Antoine Vitez est extrêmement féconde. La meilleure introduction que j'ai trouvée aux problèmes dont nous allons débattre cet après-midi est un texte d'Antoine Vitez, qui évoque, dans l'ouvrage *De Chaillot à Chaillot*, les problèmes de traduction du parler cosaque dans *Le Don paisible* de Cholokhov*. Cet extrait est un peu long, mais il peut s'avérer très riche pour notre discussion :

Je voudrais revenir sur cette relation de la mise en scène à la traduction. Prenons un personnage, un soldat, un Cosaque pendant la guerre de 14 dans les tranchées. Ce Cosaque va parler dans un langage populaire, argotique, mélanger du parler cosaque et de l'argot militaire des tranchées. Naturellement, le traducteur bien intentionné se sent obligé de transporter en français la différence qu'il y a entre le texte à traduire et la langue académique. Généralement on transpose situation pour situation : là où il y a un Cosaque, on traduit le langage patoisant du Cosaque par un langage patoisant français, dans le genre paysan. Généralement, on mélange des patois de l'Ouest et du Centre de la France. Et puis, pour ce qui est de l'argot militaire, c'est encore plus simple, on prend l'argot militaire des tranchées, mot militaire pour mot militaire. Ça semble aller de soi. Mais en fait, c'est une mauvaise solution.

Si je lis Barbusse ou Roland Dorgelès, je vois apparaître des soldats français, des poilus. Le poilu marseillais parle en argot militaire, il mélange son propre parler au parler militaire. Comment traduire, alors ? Dans quelle province vais-je transposer le Cosaque ? Est-ce que, pour moi, il est marseillais, ch'timi ou parigot ? Il y a une impossibilité, là. Et puis, l'argot militaire, qui semble pouvoir être transposé

* Antoine Vitez, Emile Copfermann : *De Chaillot à Chaillot*, collection "L'Echappée belle", Hachette, Paris, 1981, p. 55-57.

mot pour mot, expression pour expression, irrésistiblement m'a toujours paru insupportable. A l'arrivée, je ne voyais pas, dans mon texte français, ce que je voyais en lisant le texte russe. A l'arrivée, je voyais des Français qui causaient entre eux. Pas des Russes. Exactement le problème du doublage. Quand on double des Napolitains avec l'accent marseillais, on dit : ce sont des Napolitains, mais on entend des Marseillais, donc, on ne voit plus les Napolitains. Il y a là une convention difficilement supportable. J'ai donc pris un autre chemin, et c'est vraiment comparable à la mise en scène, car la traduction soi-disant littérale que je viens de décrire là fait par erreur d'un Russe un Français, d'un Cosaque un Ch'timi. S'il y a un mot pour dire cigarette en russe militaire on dira *clap* ou *sèche* ou n'importe quoi, et moi je vois un Français, je ne peux plus voir un Russe. L'original est occulté par les connotations de la traduction. Il n'y a pas de solution, il n'y en a pas de définitive. La solution ne peut pas être scientifique. Elle ne peut qu'être artistique au sens propre : de la nature de la *métamorphose*. De la *transformation*. Ce que je préconise, c'est de rendre l'image du Cosaque par une *sous-traduction*. Ne pas vouloir tout dire. Ne pas vouloir exprimer la totalité du sens contenu dans la peinture littéraire originale. Au contraire, ne signifier au lecteur d'arrivée – au lecteur français en l'occurrence – qu'une seule chose. Lui signifier doucement, par des signes littéraires discrets, que le personnage littéraire qui parle là ne parle pas comme il faudrait : qu'il parle *autrement*. Non pas lui donner la différence elle-même, mais *lui dire qu'il y a une différence*. Non pas lui montrer le substantif ou la substance de la différence, *mais le verbe de la différence*. *Le fait qu'il y a une différence*. Pour cela, il faut jouer légèrement sur la syntaxe. Légèrement la gauchir, la transformer à peine. Employer des mots tantôt archaïques, tantôt un peu déformés, mais moins que ne se le permet le texte original. Et par conséquent, arriver à un résultat qui n'est pas trait pour trait, mot pour mot, à la même distance du français académique que le texte russe n'est à la distance du russe académique, mais indiquer *du* changement, plutôt qu'opérer le changement.

C'est aussi le travail de la mise en scène. Très souvent, il faut dire aux acteurs de ne pas chercher à exprimer la totalité du sens ou la totalité de l'imitation d'un personnage supposé, mais de signifier simplement par quelques traits qu'il y a une différence entre le personnage et son modèle : signifier la forme plutôt que le contenu. On

signale le décalage, et le décalage dégage l'effet. Effet d'étrangeté, ou d'*estrangement* (c'est le néologisme que j'ai inventé), comme le demande Brecht.

La scène affectionne les personnages patoisants, le mélange des dialectes. Innombrables sont les œuvres où ce genre de choc linguistique est fondamental. Citons entre autres Pirandello, De Filippo dans le domaine italien, Kroetz dans le domaine allemand, ou Synge dans le domaine anglais (dont je vous parlerai).

La question est évidemment : peut-on traduire un dialecte par un dialecte, un patois par un autre patois ? Peut-on par exemple rendre l'anglo-irlandais de Synge par un parler populaire breton ou bretonnant ? Ne doit-on pas s'attacher d'abord à la poétique du texte, prendre en compte non seulement le sociolecte paysan, mais aussi l'idiolecte poétique, considérer que le dialectal est spécifique, et que le choix de tout autre dialecte pour rendre un dialecte donné ne peut être qu'artificiel ?

Cette question, bien évidemment, n'est en rien limitée au théâtre. Les difficultés de traduction du parler vernaculaire noir dans les romans américains, par exemple, sont du même ordre que les problèmes de traduction des différentes langues italiennes chez Goldoni. Rien de particulier au théâtre, mais en revanche on peut se demander s'il n'y a pas une dimension particulière à ce problème au théâtre. Au théâtre, la traduction ne prétend s'accomplir, s'achever, que dans la représentation scénique. Il y a donc la possibilité pour la transposition scénique de prendre le relais de la traduction linguistique. On peut toujours demander à l'acteur, dès lors que l'adoption d'un dialecte serait jugée, par le traducteur, inopérante, inefficace ou artificielle, de prendre l'accent irlandais, ou breton, etc.

Au cours de ce débat, je parlerai par ma part des problèmes de traduction du *Baladin du monde occidental*, de J. M. Synge. Heinz Schwarzinger parlera des particularités de l'autrichien par rapport à l'allemand, des problèmes qui se sont posés à lui dans sa traduction de *Dom Juan* (plus particulièrement du picard moliéresque du deuxième acte rendu par un patois du Sud de l'Autriche). Après Heinz, Karine Wackers-Espinosa, traductrice d'italien et directrice de la Maison Antoine-Vitez, évoquera la question des langues italiennes. Jean-Louis Besson continuera l'exploration de ce thème des langues vernaculaires au théâtre en nous parlant du comique munichois Karl Valentin qu'il a traduit à plusieurs reprises avec Jean Jourdeuil. Enfin, Hélène Henry nous parlera du domaine russe, de la traduction des parlers paysans et citadins, en s'appuyant principalement sur Ostrovski et sur deux auteurs contemporains, Volokhov et Youriev. Nous sommes, dans cette table ronde, dans une situation de

déséquilibre par rapport à la problématique posée car les traducteurs sceptiques ou circonspects en matière d'utilisation des dialectes en traduction sont en plus grand nombre que les partisans d'une transposition dialectale, ou en tout cas que ceux qui s'y sont essayés. Je voudrais compenser un peu ce déséquilibre en citant le travail de Bill Findlay et Martin Bowman qui traduisent tous les deux ensemble en écossais – l'un est un Écossais de Glasgow, l'autre est un Montréalais de langue anglaise – le théâtre de Michel Tremblay écrit en québécois. Ils affirment qu'il y a des parallélismes très forts entre les deux situations linguistico-culturelles du Québec et de l'Écosse. Ils n'ont pas pu être parmi nous, mais je voudrais qu'ils soient quand même présents à travers une petite citation d'une pièce de Tremblay, suivie du même passage traduit par leurs soins en écossais.

Il s'agit d'une citation de la pièce *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*.

MARIE-LOU. – Ben oui, j'le sais que tu fais un salaire de crève-faim, mais c'est pas une raison pour se priver de beurre de peanuts crunchy ! Quand tu sues comme un Christ en croix en arrière de ta Christ de machine, dis-toé qu'au moins demain tu vas manger du beurre de peanuts crunchy au lieu du beurre de peanuts smoothy ! C'est déjà mieux que rien, bâtard !

Traduction de Martin Bowman et Bill Findlay :

Fine well ab know it's starvation wages ye bring in but that's nae reason fur us tae go wi'oot crunchy peanut butter ! When you're sweatin yir guts oot behind yir bastardin machine, tell yirsel at least the morra ye kin eat crunchy peanut butter instid ae smoothy peanut butter ! It's better than bugger all, fur Christ sake !

Je vais maintenant vous parler des problèmes de traduction de l'anglo-irlandais de Synge. On dit généralement que l'anglo-irlandais dans lequel les pièces de Synge sont écrites est un dialecte irlandais de l'anglais. Il me semble plus exact de dire que le traducteur du *Baladin du monde occidental* est confronté non pas à un dialecte de l'anglais, mais à une langue duelle, une langue à double articulation.

L'anglais de Synge est structuré en profondeur par la syntaxe d'une autre langue, le gaélique (que les Irlandais appellent *Irish*). Ce n'est donc pas d'un dialecte qu'il s'agit, mais de deux langues en contact, ou d'une langue à double articulation. Lexique anglais (à part quelques vocables), syntaxe gaélique. Ce

métissage est évidemment impossible à transposer en français. Dans les pays ou les régions de bilinguisme ou de parler dialectal (Québec, Belgique, Louisiane, Afrique francophone, etc.), on peut imaginer – il en existe – des adaptations du *Baladin du monde occidental*. Encore que le croisement des langues s'effectue le plus souvent sur le mode de la contamination lexicale, non sur celui de la superposition d'une syntaxe autochtone et d'un lexique étranger. Mais il n'y a pas d'équivalent imaginable en France, et les parlers régionaux sont difficiles à manipuler. Comme l'écrit François Regnault* "la domination du français en France depuis quelques siècles fait ouïr dans toutes les tentatives d'introduire en lui des tournures ou des mots patoisants la voix d'une inévitable Bécassine". De surcroît, comme l'indique Antoine Vitez, l'utilisation même habile des parlers dialectaux français créerait des effets indésirables. Choisir de faire parler picard ou gascon, voire breton, un paysan irlandais, c'est faire apparaître "physiquement" un Picard, un Gascon ou un Breton, et non un paysan irlandais, dans l'imaginaire du spectateur.

Il n'en reste pas moins qu'il faut marquer la différence de l'anglo-irlandais à l'anglais, et rendre compte de la *langue* de Synge, difficulté essentielle que les premières traductions eurent tendance à éluder. Il y a eu à ma connaissance principalement cinq traductions en français du *Baladin*. La première, celle de Maurice Bourgeois, offre un décryptage philologiquement exact, mais totalement dépourvu de lyrisme. Elle naturalise, francise l'insolite langage paysan irlandais, et se contente de proposer de temps en temps quelques tournures faussement patoisantes. La traduction de Fouad El Etr, d'une plus belle venue poétique, qui préserve la folie, la sauvagerie de l'œuvre, opte pour un niveau de langue relâché, vulgaire ou familier, à la mode citadine et contemporaine. Pegeen, par exemple "casserait la gueule", (*would knock the heads*) des deux premiers venus du village. Il est question dans cette traduction de "bicoque", de "feuille de chou", là où Synge parle simplement de maison (*house*) ou de journal (*newspaper*). La langue de Synge n'est pas argotique ou familière, et la vulgarité lexicale ne rend pas l'étrangeté de l'idiome utilisé. Car même si les expressions employées étaient courantes en Irlande – et certaines le sont encore – elles restent bizarres ou inhabituelles par rapport à la langue de base qui est l'anglais. Synge écrit un irlandais plus irlandais que nature. Vint, en 1974, la traduction de François Regnault, qui tente réellement d'introduire dans le français la différence de l'anglo-irlandais à l'anglais. Elle s'oblige à conserver l'ordre des mots original et parvient à créer des effets expressifs ou étranges en pratiquant

* *Ornicar*, Bibliothèque du Graphe, 1975, p. 11.

un littéralisme de bon aloi. Parfois elle baroque un peu le texte. Ainsi par exemple le tour *and you walking the roads* (en gaélique donc en anglo-irlandais la coordination remplace très souvent la subordination) est traduit par un assez insolite : “or vous marchant les routes”. J’ai, pour ma part, effectué une traduction du *Baladin* en 1989* dans la perspective d’une mise en scène particulière de Jacques Nichet, dont le projet était de jouer le mythe, non la fable paysanne, d’écarter tout folklorisme irlandais tant verbal que scénographique. Ensuite, il y a eu la tentative de Françoise Morvan**, qui s’inspire librement du breton parlé en français pour recréer avec succès une langue populaire drue, rocailleuse, qui a du corps.

La forme que la syntaxe du gaélique imprime dans l’anglais parlé en Irlande se caractérise par la densité, l’élimination des mots-outils, des articulations grammaticales. Le trait majeur est la substitution de la coordination à la subordination. Il y en a d’autres : suppression des relatifs, inversion, relance, etc. Plus encore qu’un sociolecte paysan, cela crée une langue brute, plastique, intense de par sa concentration même. Je rappelle brièvement, sans souci d’exhaustivité, quelques-unes des autres caractéristiques de l’anglo-irlandais : l’usage de la forme en *ing* (*I’m thinking* plutôt que *I think*), l’usage de cette forme en *ing* précédée de *and* qui calque la syntaxe gaélique *agus* + nom + participe, le choix du groupe nominal plutôt que de la préposition (*the like of, the like of him*, pour *his like* ou *like him*), l’inversion, la construction avec *after* (il paraît que dans le lyonnais, on dit “je suis après faire les foins” pour “je viens de faire les foins”). Plus divers écarts, déviances, incorrections, absence de *s* à la troisième personne, abrègement des formes composées, etc.

Le trait essentiel est celui de la relance, c’est-à-dire de constructions en tiroir : les personnages ont toujours autre chose à dire. Et l’on voit que ce trait syntaxique, qui génère un effet rhétorique, débouche sur une *poétique*, ce qui nous suggère qu’il s’agit moins, au bout du compte, de traduire un dialecte ou un sociolecte, que de traduire une langue poétique.

Les diverses traductions dont j’ai parlé se répartissent ainsi en trois tendances, toutes les trois sélectives, marquées successivement par le réalisme, le poétique, et le dialectal.

Il y a, premièrement, la traduction qui *traduit*, qui *rend* la pièce en français, qui préfère la syntaxe normale à la syntaxe anglo-irlandaise. C’est le cas de la traduction de Fouad El Etr et de celle de Maurice Bourgeois, dont on a déjà dit qu’elle risquait quelques tours supposés paysans ou familiers (et qui

* *L’Avant-Scène théâtre* n° 859, 1^{er} décembre 1989.

** *J. M. Synge : Théâtre*, Babel, Actes Sud, Arles, 1996.

sonnent très faux, surtout aujourd'hui) : "Je vas", "m'est avis", "c'est-y un homme que t'as vu", etc. Le but de cette traduction est évidemment d'être intelligible, mais cette intelligibilité s'obtient au prix d'une normalisation.

La deuxième option traductive, celle principalement de François Regnault, est la traduction poétisante, qui s'attache au fait que la langue de Synge utilise la syntaxe de l'anglo-irlandais mais prend tous ses tours pour des effets poétiques. Le traducteur fait comme si Synge n'utilisait que des mots ou des tours de son cru. Il risque donc parfois la littéralité syntaxique. Cette traduction manifeste sa volonté d'indiquer qu'il s'agit d'un texte littéraire, par exemple par l'usage du passé simple ou d'un registre noble. Ainsi cette traduction est-elle marquée par l'influence de Claudel. (Par exemple la tournure : "jusque nous deux nous nous levions".)

Troisième tendance, celle qui est représentée par la traduction de Françoise Morvan, la prédominance du dialectal. La traductrice va chercher l'équivalent en France d'une langue ou d'un dialecte paysan encore parlé aujourd'hui, et s'efforce de lui emprunter tout ce qui peut correspondre au langage de Synge. Elle choisit donc un français marqué par le breton. Il reste évidemment que le breton n'a pas tous les traits syntaxiques de l'irlandais. Le breton, qui fait partie avec le gallois et l'irlandais du rameau celte, s'est différencié de l'irlandais et du gallois dès avant Jésus-Christ. Et il n'a pas induit de "franco-breton", comme il existe un anglo-irlandais.

Françoise Morvan prétend à la fois "écrire comme on parle encore dans la plupart des villages de Basse-Bretagne" et n'avoir pris dans le breton qu'un point de départ dont elle s'est affranchie : "Si le recours m'est une aide et m'amène à traduire l'anglo-irlandais naturellement, je veux dire sans peine, avec l'élan de qui se trouve porté par un parler naturel, dans un deuxième temps [...] il m'est surtout une aide parce qu'il m'oblige à l'effacer [...] et à me rapprocher de la langue originelle*."

Cette ambiguïté : langue authentique, langue inventée, est déjà présente chez Synge, qui s'excuse, dans sa préface, d'avoir inventé sa langue poétique en la déclarant conforme à l'anglo-irlandais parlé en Irlande : "*In writing The Playboy of the Western World as in my other plays, I have used one or two words only, that I have not heard among the country people**.*" Synge prétend

* F. Morvan, "Les options de la traduction du *Baladin* pour le TNB", in *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, collection "Le Spectaculaire", Presses universitaires de Rennes, 1993, p. 169-178.

** *J. M. Synge : The Complete Plays, The Masterplaywrights*, Eyre Methuen, Londres, 1981, p. 174.

qu'il n'emploie pas un seul mot qu'il n'ait entendu dire aux gens du peuple. Proclamation tout à fait contestable, qui à mes yeux est essentiellement destinée à se défendre du scandale de la pièce, de la vision féroce qu'elle propose de l'Irlande, en s'abritant derrière la revendication de l'authenticité de la langue. En effet, lorsqu'on consulte les carnets de Synge, il est clair que lui-même faisait très nettement la différence entre les tournures qu'il avait effectivement entendues dans *diverses* régions d'Irlande (paradoxalement tous ses personnages parlent la *même* langue, le *même* anglo-irlandais) et les tournures qu'il inventait en apposant son paraphe ou ses initiales à la suite des tournures inventées. Tous les commentateurs soulignent ce caractère ambigu du langage de Synge. D'un certain point de vue, c'est une langue naturaliste, dans la mesure où les personnages utilisent fréquemment les mots de leurs "modèles" dans la vie réelle, mais en même temps, ce dialecte est un artefact sophistiqué, exploité par Synge à des fins dramatiques et poétiques. C'est même le reproche principal que Joyce faisait à Synge : avoir écrit un langage totalement artificiel. La traduction de Françoise Morvan séduit par le choix heureux d'expressions colorées, imagées, qui donnent la sensation d'une langue populaire, juteuse, "aussi pleine de suc qu'une pomme ou qu'une noix" (pour reprendre les mots de Synge dans sa préface). On trouve ainsi de nombreux tours expressifs : m'entourmenter (*tormenting me*), les casqués (*peelers* = gendarmes, du nom de Sir Robert Peele qui institua le corps des agents de police), embobeliner (*get around*), rince-pot (*pot-boy*), etc. En revanche, sur le plan syntaxique, il y a une volonté de prosaïsation, d'alourdissement, de surenchère, qui amène souvent la traductrice à rendre comme marqué un tour qui n'est pas nécessairement marqué dans l'original (avec des calques syntaxiques du genre : "le plus drôle des hommes sur pied que j'ai mis les yeux dessus"), des inversions et des étoffements systématiques. Bref, une entreprise que je dirais militante, qui rappelle avec insistance que le projet traductif est de faire entendre sur le théâtre une langue populaire élevée au rang de langue poétique.

Il y a donc trois tendances : le réalisme, le poétique, le dialectal. Trois tendances *principales*, car aucune traduction n'est de façon homogène tout l'un ou tout l'autre. Trois tendances sélectives, le traducteur étant contraint au choix car il n'existe pas d'équivalent linguistique français à l'anglo-irlandais de Synge. Le problème linguistique, pour Synge, se double et se complique d'un problème littéraire. Il s'agit moins de traduire une langue populaire authentique de façon naturaliste que de traduire *l'écriture* de Synge, l'artefact qu'il invente à partir de l'anglo-irlandais. Paradoxe commun à toutes les formes de réalisme

en littérature où l'artifice est utilisé pour donner un simulacre de la réalité. Comme le dit Claudel dans un passage de la quatrième *Grande Ode*, "Les mots que j'emploie, ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes". Il reste donc un noyau irréductible d'intraduisibilité. Le traducteur est soumis à une double exigence : traduire une langue duelle, et créer une langue à l'instar de Synge, double exigence contradictoire et impossible à tenir.

Loin de stériliser le travail, les difficultés suscitent l'invention, sollicitent l'imaginaire, mais ne réduisent pas à l'heure du bilan la sensation d'un écart impossible à combler. Comme l'écrit François Regnault : "Si on retraduisait en anglais la plupart des traductions françaises du *Baladin du monde occidental*, le résultat apparaîtrait aux Irlandais et aux Anglais d'une si grande platitude que, nonobstant le génie de sa fable, je ne suis pas sûr que la pièce exercerait la moindre fascination. [...] Malgré la déclaration de Synge dans sa préface [...] cette pièce est une sorte d'OVNI, son style est presque son sujet, sa fable est aussi sa langue*."

Voilà pour ces quelques considérations sur les problèmes de traduction de Synge. Nous allons passer la parole à Heinz Schwarzingger, qui a sur nous – traducteurs qui traduisons dans un seul sens – l'avantage de traduire dans les deux sens, de traduire du français vers l'allemand, et de l'allemand vers le français.

HEINZ SCHWARZINGER

Le traducteur de théâtre a parfois la chance d'être associé à la réalisation d'un spectacle et à la réflexion dramaturgique qui la précède. Personnellement, ça m'est arrivé plusieurs fois, et les plus mémorables expériences furent les découvertes liées à Molière et à Jarry (ainsi furent percés quelques mystères insoupçonnés d'*Ubu roi* et d'*Ubu cocu*)...

Quand Philippe Adrien (qui connaît très bien l'allemand) fut invité à la fin des années soixante-dix au Schauspielhaus de Düsseldorf pour monter avec son équipe – Gérard Didier pour les décors et costumes, notre regretté ami Lucien Rosengart pour la musique et moi-même pour la dramaturgie – *George Dandin* puis *Dom Juan*, son intention était de rester le plus près possible des textes de Molière. Il existe en allemand un grand nombre de traductions parfois surannées ou d'adaptations plus ou moins libres de *Dom Juan*, sans compter diverses mixtures signées par les metteurs en scène, pratique courante outre-Rhin. Adrien voulait donner sa vision de Molière et, naturellement, se fondait sur le texte français et non sur une interprétation plus ou moins fantaisiste de traducteurs-adaptateurs – "premiers metteurs en

* F. Regnault, *Le Baladin du monde occidental*, Editions Zoé, Carouge, Genève, p. 107.

scène du texte dans la langue cible” (Antoine Vitez). Il m’a donc chargé de ce travail de passeur précis et fidèle.

Je veux parler ici seulement de l’acte II qui se joue en “Sicile” (où l’on parle en patois picard...) et qui met aux prises Dom Juan et Pierrot, lequel vient de les sauver de la noyade, lui et Sganarelle. Dom Juan, à peine réchauffé, s’attaque à Mathurine, puis à Charlotte, la “promise” de Pierrot. Pierrot n’entend pas se laisser faire et résiste aux assauts en s’appuyant sur son identité, c’est-à-dire sur son dialecte paysan auquel l’homme de cour n’entend goutte. Charlotte, qui au début de l’acte parle patois, fait montre de soumission en adoptant le “bon français” face au séducteur, puis, pour le faire taire et le rabaisser face à son amoureux Pierrot.

Extrait de la scène 3 :

PIERROT. – Tout doucement, Monsieur, tenez-vous, s’il vous plaît. Vous vous échauffez trop, et vous pourriez gagner la purésie.

DOM JUAN. – Qui m’amène cet impertinent ?

PIERROT. – Je vous dis qu’ou vous tegniez, et qu’ou ne caressais point nos accordées.

DOM JUAN. – Ah ! que de bruit !

PIERROT. – Jerniquenne ! ce n’est pas comme ça qu’il faut pousser les gens.

CHARLOTTE. – Et laisse-le faire aussi, Piarrot.

PIERROT. – Quément ? que je le laisse faire ? Je ne veux pas, moi.

DOM JUAN. – Ah !

PIERROT. – Testiguenne ! parce qu’ous estes Monsieu, ous viendrez caresser nos femmes à notre barbe ? Allez-v’s-en caresser les vôtres.

DOM JUAN. – Heu ?

PIERROT. – Heu. (*Dom Juan lui donne un soufflet.*) [...]

Et il en recevra d’autres, des soufflets ; Charlotte va s’entre-mettre, rien n’y fait : il préfère une nouvelle volée plutôt que d’abandonner ses valeurs paysannes et sa langue.

PIERROT. – (...) Morquenne ! Si j’avais su ça tantost, je me serais bian gardé de le tirer de gliau, et je gli aurais baillé un bon coup d’aviron sur la teste.

DOM JUAN (*s’approchant de Pierrot pour le frapper*). – Qu’est-ce que vous dites ?

Au théâtre, aujourd’hui, cette confrontation entre deux langues n’est plus perceptible pour ce qu’elle est : une lutte culturelle. Car le patois que pratiquent ces curieux “Siciliens” n’est plus vivant, on l’a étouffé, éradiqué depuis des siècles comme tant

d'autres dialectes au profit d'une "haute langue" ; en tout cas, il n'est plus perçu comme un élément constituant de la langue française. Bien au contraire, ces passages en patois chez Molière (et d'autres) sont dits comme une langue artificielle pour laquelle s'est formé une sorte de code théâtral désigné comme "parler paysan", risible la plupart du temps. Or, je me rappelle une représentation de *Dom Juan* il y a bien des années à Paris, où les "Siciliens" interprétaient ce passage en un parler qui ressemblait à du québécois ; ça a fait tilt dans ma tête, car ce patois vivant et "résistant" au sens propre du terme donnait à cet acte toute la dimension politique sans doute voulue par Molière.

La plupart des germanophones, avant le "haut allemand" (= l'allemand écrit) appris à l'école et par les médias (dont le théâtre), pratiquent comme véritable langue maternelle un des innombrables dialectes toujours vécus et communément admis, voire revendiqués dans les pays de langue allemande. (Si bien que venant de la campagne, on doit passer un oral de "bon" allemand avant d'être admis au lycée...) Il était donc tentant d'essayer de recréer pour le spectacle à Düsseldorf – ville très bourgeoise, snob, assez collet monté – cette dynamique particulière due aux différences de langue et de culture en opposant un allemand soigné (qui peut cependant être teinté de couleurs locales) et un patois authentique. Mais lequel ?

Pour commencer, et pour la compréhension exacte de toute l'équipe de création, j'ai établi une traduction "en langue neutre" de l'acte II (c'est-à-dire en rabotant au maximum les différences entre l'allemand du Nord et l'allemand du Sud) : une transcription du patois français qui devait clarifier le lexique, le fonctionnement syntaxique et grammatical, la rythmique. Voici, pour exemple, le même extrait que ci-dessus :

PIERROT. – Langsam langsam, Euer Gnaden, etwas Haltung, bitte sehr. Ihr erhitzt Euch allzu sehr, Ihr riskiert ja eine Lungenentzündung.

DOM JUAN. – Wer beschert mir denn so einen Frechling ?

PIERROT. – Ich sage, wahrts etwas Haltung, und streichelt unsere Anverlobten nicht.

DOM JUAN. – Ah ! Was macht er nur für einen Krach !

PIERROT. – Kruzitürken ! So muss man die Leute wirklich nicht herumstossen !

CHARLOTTE. – So lass ihn doch, Pierrot.

PIERROT. – Wie ? Ich soll ihn lassen ? Ich will aber nicht.

DOM JUAN. – Ach !

PIERROT. – Herrgottsakrament ! Weil Ihr ein hoher Herr seid, kommen Sie daher und streicheln Sie unsere Weiber, und wir sollen zuschauen ? Geht doch die eigenen streicheln.

DOM JUAN. – Ha ?

PIERROT. – Ha. (*Dom Juan gibt ihm eine Ohrfeige.*) [...]

Et, un peu plus loin dans cette scène 3 :

PIERROT. – (...) Sapperment ! Wenn ich das vorher gewusst hätte, ich hätte mich gehütet, ihn aus dem Wasser zu ziehen, sondern hätte ihm mit dem Ruder saftig eins übergezogen.

DOM JUAN (*geht auf Pierrot zu, mit der Absicht, ihn zu schlagen*). – Was sagen Sie ?

Ensuite, j'ai fabriqué un dialecte fictif, artificiel, inspiré du parler du "Sud" de l'Allemagne et de l'Autriche. Le résultat fait penser à certaines productions télévisuelles ou même théâtrales tournées ou présentées du côté de Munich, désignées de manière péjorative sous le terme de *Komödienstadl* (comédie de foire).

Le même extrait :

HIAS. – Sachte sachte, Euer Gnaden, haltet Euch zurück, bitte schön. Ihr erhitzt Euch viel zu viel, da könntets Ihr Euch noch a Lungenentzündung huhn.

DOM JUAN. – Wer beschert mir denn so einen Frechling ?

HIAS. – Ich sag Euch, zruckholten sullns Eana, und unsare Valobtn net ofingern.

DOM JUAN. – Ah ! So ein Krach !

HIAS. – Kruzitürken ! So muass ma d'Leit wirklich net herumstessn.

LOTTE. – So lass ihn do, Hias.

HIAS. – Wia ? I sull eam lossn ? I wül oba net.

DOM JUAN. – Ach !

HIAS. – Herrgottsakrament ! Wei's Euer Gnadn san, kummans daher nochda und tuans unsare Weiba ofingan, und mir sulln zuaschaun nochda ? Gehts do die oaganan ofingan.

DOM JUAN. – Ha ?

HIAS. – Ha. (*Dom Juan gibt ihm eine Ohrfeige.*)

HIAS. – (...) Wenn i des vurher gwusst hätt, do hätt i mi schein ghiat, eam ausm Wossa zfishn. I hätt eam bessans saftig mitm Ruda übazunten.

DOM JUAN (*geht auf Hias zu, mit der Absicht, ihn zu schlagen*). – Was haben Sie gesagt ?

Ce sont ces deux voies – surtout la première, aboutissant souvent à une langue "du quotidien", "de la rue" –, qui sont généralement empruntées sur les scènes allemandes.

La troisième voie s'est définie à partir du comédien et des deux comédiennes qui avaient à assumer les rôles de Pierrot, Charlotte et Mathurine. A Düsseldorf j'ai profité d'une heureuse coïncidence. Le comédien Bernd Jeschek avait comme moi passé son enfance dans le Sud-Est de la Styrie, presque à la frontière slovène, et les deux comédiennes étaient de Vienne et du Burgenland, également à l'est de l'Autriche. C'est donc avec eux que j'ai élaboré le texte à jouer, en disposant, à l'instar de Molière, quelques mots "en clair" permettant de suivre tant bien que mal le récit de Pierrot de la scène 1, et en accentuant de plus en plus le patois dans le dialogue entre lui, Charlotte et dom Juan. La transcription de ce dialecte styrien ne peut évidemment pas prétendre rendre compte des sonorités très "épaisses", gutturales, voire pectorales, fondées principalement sur les voyelles, gommant beaucoup les consonnes.

Voici le même extrait :

PIERROT. – Holt holt, Euer Gnodn, tuans Eanan zruckholtn, bitte schön. Sie möchtn eanan dahitzen und am End gor an Schnupfn huln.

DOM JUAN. – Wer beschert mir denn so einen Frechling ?

PIERROT. – I sog eana, tuans eana zruckholtn und tuans net unsare Valobtn otatschln.

DOM JUAN. – Ah ! Was soll der Krach ?

PIERROT. – Kruzitirkn ! So muass ma di Leit oba wirkli net umanandstessn.

CHARLOTTE. – So lass eam do, Piarrot.

PIERROT. – Wia ? Lossn sull i eam ? I wül aba net !

DOM JUAN. – Ach !

PIERROT. – Herrgottsakramenteini ! Wal se Euer Gnodn sand, kummans do daher und tans unsare Weiba otatschln – und mir sulln do vielleicht a no zuaschaun ? Gehts enkere eigenen otatschln.

DOM JUAN. – Ha ?

PIERROT. – Ha. (*Dom Juan gibt ihm eine Ohrfeige.*)

PIERROT. – (...) Wann i des vurher gwisst hät, nia hätt i eam ausn Wossa aussizaht. Mitn Ruada hätt i eam softi ane dri-bazunt.

DOM JUAN (*geht auf Pierrot zu, mit der Absicht, ihn zu schlagen*). – Was haben Sie gesagt ?

Pierrot, à la fin de la scène, sur injonction de Sganarelle ("Ecoute, mon pauvre garçon, retire-toi et ne lui dis rien"), lance un dernier défi, fièrement, et soudain dans un français très correct : "Je veux lui dire, moi !", ce à quoi dom Juan

répond, menaçant, “Ah ! je vous apprendrai”. Tout un programme...

Grâce à l’authenticité de ce patois styrien incompréhensible même trente kilomètres plus loin, le public de Düsseldorf, à mille kilomètres de là, s’est trouvé dans une situation identique à celui de Paris en 1665 : mis à part les rires, les sympathies avaient peut-être changé de camp... Pierrot n’oppose pas les poings à don Juan qui le gifle et le menace de son épée, mais sa langue, pacifiquement. Alors que, dans la première réplique de la scène 3, il parle très “comme il faut” (exception faite de l’altération populaire qu’est “purésie” à la place de pleurésie dans sa remarque empruntée à la tournure proverbiale : “Un homme froid qui marche lentement ne gagnera pas la pleurésie”), dès les répliques suivantes il va se défendre, lui, son terr(it)oir(e) et sa culture, en enfourchant son patois comme un cheval de bataille. Le double effet de contraste et d’identification – avec la langue “culturelle”, le haut allemand, et par ricochet avec la langue “première”, le dialecte d’origine – a joué à plein sur le public, au-delà de nos espoirs.

J’ai eu le bonheur de vivre une seconde expérience avec ma traduction de *Dom Juan*, choisie quelques années plus tard par Ingmar Bergman pour créer la pièce au Festival de Salzbourg et la jouer ensuite à Munich pendant toute une saison. Le spectacle a été diffusé par une chaîne de télévision. Un spectacle très “théâtre de foire”, sur estrade. Pour l’acte II, Bergman a choisi la première voie, le texte “neutre”, resserré, laissant aux comédiens, afin de créer un décalage frappant entre les niveaux de langue de don Juan et de Pierrot, quelques libertés d’expressions : mots crus appartenant au vocabulaire actuel (comme *bumsen* – baiser – pour “caresser” chez Molière). Comme Bergman n’est pas enraciné dans la langue allemande, cet aspect de lutte culturelle et de rapport affectif à la langue l’a sans doute moins touché. Il ne s’est pas servi non plus de teintes régionales, par crainte peut-être du “folklore”... mais sans doute aussi parce que les comédiens venaient d’horizons et de régions les plus divers (Michael Degen – don Juan – est de Munich, Hilmar Thate – Sganarelle – de l’Est (ex-RDA), Gerd Anthoff – Pierrot – du Nord de l’Allemagne, Birgit Doll – Elvire – d’Autriche) et qu’il n’était pas question pour lui de singer des accents locaux. Cela dit, le spectacle avait une formidable cohérence grâce à l’unité et l’esthétique du lieu et au style de jeu inspiré de la *commedia dell’arte*.

En conclusion, je pense qu’il n’est pas forcément nécessaire d’adapter une pièce à telle ou telle réalité ou particularité linguistique locale, mais qu’il est légitime de le faire en les “délocalisant”, les déracinant et les transplantant, quand il s’agit

d'œuvres purement fictionnelles, hors de cadres référentiels contraignants. Car la pratique du traducteur de théâtre est fondée sur l'oralité, la parole et l'incarnation qu'il faut rendre possibles dans la langue cible.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Nous reviendrons au domaine allemand après avoir parlé de l'Italie, où la situation est un peu comparable : une grande diversité de langues et de dialectes. Comparable aussi, j'imagine, dans le déséquilibre qu'il y a entre la traduction du français vers l'italien et ses nombreuses langues et la traduction de l'italien vers le français, avec la normalisation qui s'ensuit car nous n'avons pas, nous, cette riche tradition de langues plurielles et de dialectes.

KARIN WACKERS-ESPINOSA

L'Italie a été unifiée de manière très récente, en 1870, et on ne peut donc faire aucune comparaison avec la forte centralisation du français et l'imposition d'une langue nationale. La langue italienne a été choisie un peu arbitrairement parce que la Toscane a toujours été considérée comme le berceau de la langue italienne, même s'il y a eu continuellement des luttes entre Sienne et Florence, qui se revendiquaient chacune détentrice de la langue "la plus pure". Le parler toscan s'utilise encore aujourd'hui au théâtre au même titre que les autres dialectes contemporains. Autant on parlera de l'Italien Dino Buzzati, autant on dira le Vénitien Carlo Goldoni, le Sicilien Luigi Pirandello ou encore le Napolitain De Filippo.

Tous ces auteurs appartiennent à une entité culturelle, littéraire, régionale précise. Ils ont chacun une langue. On ne peut pas parler de *dialectes*, mais on doit parler de *langues* appartenant à un peuple, une culture. C'est une expression culturelle, sociale, politique et économique.

Ces diverses langues sont, sur scène, l'arme des pauvres contre les riches, du peuple contre la bourgeoisie.

Un exemple : la première édition de *Liola*, une comédie champêtre de Pirandello, considérée par bon nombre de critiques dramatiques italiens comme le chef-d'œuvre du théâtre sicilien. Pour Pirandello, le pouvoir dialectique du langage est inséparable de son enracinement dialectal. Cette première édition de *Liola* en Italie a été accompagnée d'une traduction en italien – je cite Pirandello, dans son avertissement : "pour faciliter la compréhension de celui qui ne connaît pas le dialecte. Traduction réalisée dans une langue italienne qui entend conserver le plus possible une certaine couleur, une certaine saveur du parler natal." Pirandello accusera les acteurs continentaux de ne pas saisir les finesses du sicilien. Conscient de ces richesses

linguistiques et culturelles irremplaçables, Giorgio Strehler exigeait, dans son école, au Piccolo Teatro de Milan, que les futurs comédiens soient formés en trois langues : en italien, un “dialecte” de leur choix (le napolitain, le sicilien, le vénitien, le milanais...) et une langue étrangère (l’allemand, l’anglais ou l’espagnol).

Pourquoi les auteurs italiens usent-ils autant des “dialectes” ? Parce qu’ils pensent ne pas pouvoir utiliser les mots italiens avec la même vivacité que les mots des dialectes, ou encore parce que la nature de leurs sentiments et de leurs images est totalement enracinée dans la région dont ils sont les porte-parole, ou enfin parce que la chose à représenter est entièrement locale. Pour Pirandello, une littérature dialectale est faite pour rester à l’intérieur des frontières du dialecte. Ce qui n’est pas sans conséquences pour nous, traducteurs de théâtre.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Est-ce que cela veut dire qu’il y a des différences syntaxiques très marquées ? Est-ce que ce n’est pas simplement une question de lexique ou d’accent ?

KARIN WACKERS-ESPINOSA

Les deux sont étroitement mêlés, surtout pour le napolitain ou le vénitien, qui est une langue “historique”.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Que font les traducteurs ?

KARIN WACKERS-ESPINOSA

Dans *Les Cuisinières* de Carlo Goldoni, traduites par Myriam Tanant, les petites gens parlent vénitien. Au XVIII^e siècle, à Venise, les bourgeois comme les gens du peuple payaient leur place au théâtre et s’ils allaient au spectacle ils entendaient s’y retrouver. Les bourgeois s’expriment en *italien*, langue accessible à l’ensemble de la population italienne, et les artisans, les ouvriers, les prolétaires, en *vénitien*.

Tout “dialecte” en Italie est intimement lié à son environnement géographique, régional, puis social et politique. Ce qui implique pour le traducteur l’exigence de s’imprégner totalement de cette expression linguistique spécifique qui sera utilisée pour la scène.

La plupart des traducteurs en France d’auteurs siciliens, vénitiens ou napolitains, comme Jean-Paul Manganaro, Myriam Tanant, Ginette Herry ou encore Valéria Tasca optent essentiellement pour des registres de langue, en aucun cas pour un dialecte ou un patois français (le marseillais, le breton, ou le picard).

Il y a donc une réalité importante qui est effacée ?

KARIN WACKERS-ESPINOSA

Certes, mais cette réalité est “récupérée” par la recreation d’une musique, d’un rythme de la langue. Les traductions donnent rarement ce sentiment de perte. Je vais vous lire par exemple un extrait des *Cuisinières* de Carlo Goldoni. Myriam Tanant, la traductrice, a choisi de privilégier une langue contemporaine qui sert parfaitement ce texte très actuel par son thème.

La scène se passe sur le pas de la porte d’une maison vénitienne, entre un patron (Raimondo) et la servante (Zanetta) de la dame qu’il aimerait courtiser :

RAIMONDO. – Allons, parle-moi clairement.

ZANETTA. – Quelquefois, au bon moment, un petit cadeau peut faire de l’effet.

RAIMONDO. – Si je ne craignais pas d’être trop hardi...

ZANETTA. – Eh, quand on donne, c’est une hardiesse que toutes les femmes pardonnent !

RAIMONDO. – Si je connaissais ses intentions, je le ferais volontiers.

ZANETTA. – Ecoutez, le malheur qui lui est arrivé hier : ma patronne était à son balcon sur le canal, elle s’est piquée à du verre cassé et elle s’est fait mal. En secouant son sang au-dessus de l’eau, voilà pas que sa bague a glissé de son petit doigt et est tombée dans le canal ! Alors, je veux dire, pardonnez-moi si c’est une bêtise, mais vous ne trouvez pas que dans ces conditions une bague viendrait fort à propos ?

RAIMONDO. – Combien valait la bague qu’elle a perdue ?

ZANETTA. – Dix sequins, je crois.

RAIMONDO. – Pour celle-là j’en ai dépensé seize.

ZANETTA. – Donnez-la-lui sans problème, comme ça en plus du capital, elle aura aussi les intérêts.

RAIMONDO. – Comment est-il possible qu’elle l’accepte ?

ZANETTA. – Oh, elle l’acceptera.

RAIMONDO. – Tu me fais douter. Si elle l’accepte, si elle apprécie les cadeaux, c’est qu’elle a l’habitude d’en recevoir.

ZANETTA. – Ah ça non, je vous le jure sur mon honneur ! Il y a bientôt six mois que son mari est parti, eh bien elle n’a pas eu de cadeau et elle n’a reçu personne, et cette bague-là, elle ne l’accepterait même pas... Mais comme elle a perdu la sienne, je ne sais pas si je me fais comprendre, il se peut que si je lui parle...

RAIMONDO. – Il se peut qu’elle l’accepte ?

ZANETTA. – Je ne suis pas tombée de la dernière pluie, je connais ses faiblesses, je n'en dis pas plus monsieur Raimondo, vous m'avez comprise.

RAIMONDO. – Je ne sais que dire. Je veux bien encore essayer, je te donnerai cette bague pour la remettre à ta patronne. Ecoute, Zanetta, il est vrai que j'ai confiance en toi, j'espère que grâce à ton intermédiaire elle l'appréciera, mais sachant que je suis indigne d'une telle grâce, je voudrais un signe tangible de son approbation.

ZANETTA. – Vous croyez qu'elle va la prendre pour la mettre en conserve ? Ça vous suffit si vous la voyez à son doigt ?

RAIMONDO. – Cela me comblerait. Donc, il n'y aura pas de problème, elle acceptera la bague, et elle la portera. La voici. Mais fais attention.

ZANETTA. – Oh, que d'histoires, dans ce genre d'affaires il ne faut pas y aller par quatre chemins !

RAIMONDO. – Je m'en remets à toi, agis adroitement.

Même sans avoir recours au texte original, on se rend bien compte que l'esprit de Goldoni n'a pas été trahi.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je ne sais pas si elle a trahi ou pas l'esprit de l'original, mais si comme je l'ai compris, l'un des deux personnages parle en vénitien et l'autre dans une autre langue, ce n'est pas une différence qu'on entend dans la traduction. Elle est gommée. On a la situation dramatique, mais pas la différence de langue.

Revenons au domaine allemand en donnant la parole à Jean-Louis Besson.

JEAN-LOUIS BESSON

Le théâtre allemand fait une grande part aux langues vernaculaires. La raison en est que les dialectes sont aujourd'hui encore assez vivants dans les pays de langue allemande, et qu'un parler populaire qui se veut authentique est nécessairement si ce n'est totalement dialectal, au moins teinté de dialecte, d'expressions locales, et prononcé avec un accent particulier.

Ainsi des auteurs autrichiens comme Raimund, Nestroy (XIX^e siècle) ne peuvent être véritablement compris sans une connaissance du parler autrichien voire viennois, même s'ils n'écrivent pas à proprement parler en dialecte. Karl Kraus, dans *Les Derniers Jours de l'humanité*, joue constamment avec les parlers et les accents des soldats et officiers d'une même armée : Hongrois, Croates, Viennois, d'une part, et Allemands (Berlinois, etc.), de l'autre, montrant ainsi leur division. Horvath et, à un degré moindre, Marieluise Fleisser utilisent le décalage audible entre

dialecte et allemand standard comme procédé dramaturgique. Plus près de nous, les théâtres de Kroetz, Fassbinder (en partie), Sperr, Achternbusch sont ancrés dans l'Allemagne du Sud par la langue dans laquelle s'expriment leurs personnages. Quant à Werner Schwab, chez lui les jeux de langage dépassent largement les parlars régionaux et il a créé un véritable idiome pour ses pièces.

Cela dit, il faut faire la différence entre des textes qui sont exclusivement en dialecte et les textes qui ont une *coloration* dialectale plus ou moins prononcée. Les premiers sont pour ainsi dire inexistant dans la littérature théâtrale, ou du moins dans celle qui franchit les frontières nationales, ou même les frontières régionales. Car chaque dialecte a son domaine géographique, et si on n'a pas une oreille exercée, il est difficile de se comprendre d'une région à l'autre, surtout si ces régions sont éloignées géographiquement. C'est pourquoi la littérature purement dialectale est une littérature locale : contes et récits, histoires sentimentales, poèmes, et sketches de cabaret. Une littérature dans laquelle est encore vivante la tradition orale. C'est aussi parfois un théâtre de dialecte commercial, visant seulement à la distraction.

De ce fait, le dialecte de théâtre, pour les œuvres qui franchissent les frontières régionales, est nécessairement un *faux dialecte*. Certes, pour le spectateur étranger à la région, il a l'air vrai, et c'est bien la preuve de son inauthenticité, car s'il était vrai, il ne serait pas compris ! Cela rejoint ce que disait Heinz à propos du styrien ou Karin à propos des dialectes italiens. En règle générale, les auteurs de théâtre ne recherchent pas la reproduction fidèle de tel ou tel parler, mais une langue adaptée au milieu représenté, et pouvant être comprise par le public.

Bien évidemment, cela pose au traducteur un certain nombre de problèmes. Car comment rendre compte d'un faux dialecte qui paraît vrai dans un patois français qui n'existe plus ! Je ne sais pas s'il peut exister dans ce cas précis des stratégies traductives. Je voudrais seulement donner comme exemple – et non pas en exemple – ce que Jean Jourdeuil et moi-même avons fait lorsque nous avons traduit Karl Valentin. Karl Valentin est un auteur de cabaret de la première moitié du XX^e siècle. Il est né dans la banlieue de Munich et a surtout travaillé dans les brasseries et cabarets de Munich, avec sa partenaire Liesl Karlstadt. Ses sketches sont fortement teintés de dialecte, sans être exclusivement en dialecte. D'ailleurs Valentin a joué à l'extérieur de la Bavière, notamment à Berlin et a tourné des films qui sont vus aujourd'hui encore dans toute l'Allemagne. Ces films et les enregistrements sonores que nous possédons nous indiquent que lui et sa partenaire parlaient avec un accent bavarois immédiatement

reconnaissable. Les personnages sont ancrés dans un milieu particulier : les petites gens des faubourgs de Munich, artisans, commerçants, chômeurs, artistes ratés, familles pauvres, etc.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Ce sont des accents, ou ce sont vraiment des particularités syntaxiques ?

JEAN-LOUIS BESSON

Tu veux savoir si on se comprend d'une région à l'autre ? Plus on est loin géographiquement et plus c'est difficile, bien évidemment. Quelqu'un qui est habitué au *plattdeutsch*, c'est-à-dire au patois d'Allemagne du Nord, proche des langues scandinaves, sera totalement désemparé devant les dialectes des Suisses allemands. Mais, au-delà de ces cas extrêmes, on peut reconnaître l'origine d'une personne à son accent, même lorsqu'elle s'exprime dans un allemand "standard".

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je pose la question parce qu'en France rares sont les cas où on ne comprend rien, ou alors c'est vraiment une question d'élocution. Ce n'est pas une question de langue, mais d'interprétation de la langue, d'accent, d'intonation, de respiration. Mais la langue parlée n'est pas différente de celle que nous, nous parlons.

JEAN-LOUIS BESSON

C'est le cas pour notre génération, mais ça ne l'était pas toujours pour celle de nos grands-parents, en tout cas dans certaines campagnes. D'ailleurs, aujourd'hui encore, dans ces campagnes, des personnes âgées parlent patois entre elles, et repassent au français quand elles s'adressent à des plus jeunes, qui, eux, ne les comprennent pas. La perte est donc assez récente. Mais les patois en France n'ont pas eu l'importance qu'ont les dialectes en Allemagne. Bien sûr, là-bas aussi, ils ont tendance à disparaître, mais l'évolution est loin d'être aussi marquée que chez nous. Dans le Sud notamment, ou en Suisse, les jeunes générations non seulement comprennent mais parlent toujours les langues locales.

Pour en revenir au théâtre, Valentin est ressenti par les Allemands comme typiquement bavarois, au point qu'une traduction dans une langue étrangère leur paraît impossible. D'abord parce qu'ils imaginent difficilement que l'on puisse jouer Valentin sans Valentin. Ensuite et surtout parce qu'ils considèrent que Valentin est comique parce qu'il est bavarois. Ce qui leur paraît drôle, outre les allusions à des coutumes locales, ce n'est pas seulement la langue, mais aussi la lenteur, l'étroitesse

d'esprit que les Allemands du Nord ("les Prussiens") attribuent volontiers à leurs compatriotes du Sud, et qu'ils retrouvent chez Valentin.

Nous avons traduit Karl Valentin en trois étapes : une première fois, en 1975, pour Jean-Louis Hourdin, le premier metteur en scène à avoir osé monter cet auteur, une seconde fois en 1982 pour Philippe Van Kessel (en Belgique), une dernière fois enfin pour la réédition de ses sketches chez Théâtrales (4 volumes), à partir de 1992. Nous avons à chaque fois fourni des textes inédits, mais aussi repris des anciens, si bien que certains ont été revus trois fois. Nous avons, en cours de route, changé de stratégie pour ce qui est du dialecte. Avec cependant un principe sur lequel nous ne sommes jamais revenus : aucune transposition dans une région française ou francophone ; d'ailleurs le choix aurait été limité : il aurait fallu donner aux personnages l'accent marseillais, ou ch'timi, ou situer l'action en Belgique ou en Suisse, si nous avions voulu un parler reconnaissable. Mais, d'une part, nous ne sommes ni marseillais, ni lillois, ni belges, ni suisses, et nous aurions donc dû nous en tenir à des clichés, là où le parler chez Valentin est, malgré tout, authentique et parfois surprenant pour un non-Bavarois. D'autre part, l'action se situe dans une région précise, avec ses habitudes, ses lieux (il aurait fallu marquer "Canebière" là où Valentin écrit "Schwabing" !), sa mentalité, et nous serions tombés dans l'aberration.

Nous voulions cependant rendre compte de cette langue dialectale et nous avons choisi, toujours dans notre première version, un français quelque peu artificiel, dans la mesure où nous n'en avons pas exclu tous les germanismes. Non pas que nous ayons fait parler nos personnages comme des officiers allemands dans *La Grande Vadrouille* (qui malgré leur fort accent s'expriment dans un français parfait !) ; mais notre français était un peu trop chargé d'adverbes, un peu trop ampoulé, ce qui donnait une certaine épaisseur, lenteur, lourdeur aux personnages ; cela rejoint "le signe littéraire discret" montrant "que le personnage qui parle ne parle pas comme il faudrait", dans le passage du texte d'Antoine Vitez lu par Jean-Michel Déprats.

Voici un exemple, tiré d'un des sketches les plus célèbres de Valentin, *La Sortie au théâtre*. Le Mari et la Femme ont reçu en cadeau deux billets de théâtre pour aller voir *Faust*. Leurs préparatifs sont laborieux. Je cite le passage où ils écrivent à leur fils "qu'ils ne sont pas là parce qu'ils sont partis". Pour que leur fils voie leur petit mot, ils l'ont mis devant le miroir. Ils écrivent donc un deuxième petit mot, pour lui dire de regarder dans le miroir !

LA FEMME. – Bon ! J'écris : quand tu rentres, regarde *tout de suite* dans le miroir, *alors* tu verras quelque chose. Eh bien, *maintenant* on a perdu *tellement* de temps avec ces écritures – voilà qu'il va être sept heures – *heureusement* que le théâtre commence *seulement* à huit heures*.

Dans une "honnête traduction" on n'accumule pas autant d'adverbes et de sonorités en *-ment* dans une même réplique. Mais, au fil du texte, nous avons traduit presque tous les adverbes, bien plus fréquents en allemand qu'en français, ce qui donne une couleur parfois un peu suisse ou alsacienne à notre traduction, sans qu'il s'agisse pourtant d'une intention délibérée. Cela créait un certain style, au point qu'un auteur contemporain, Jean-Pierre Renault, qui a écrit en 1989 une pièce, *Désert, désert*, dans laquelle figurent Karl Valentin et Liesl Karlstadt, met dans la bouche de ces deux personnages les particularités langagières que nous leur avons prêtées à l'époque. C'est ainsi que, dans cette pièce, le personnage de Ludwig (c'est-à-dire Valentin) dit occasionnellement des phrases comme celle-ci : "Vous avez cogné mes lunettes, j'ai perdu mes lunettes. Elles seront probablement encore cassées peut-être...", ou "Tu n'aurais pas déjà vu ma perruque encore** ?" !

Le spectacle de Jean-Louis Hourdin, réalisé à partir de ces traductions, a fait connaître Karl Valentin en France. Cependant, en reprenant ces textes pour Philippe Van Kessel d'abord et pour la seconde édition ensuite, il nous a semblé qu'il fallait d'une certaine façon revenir sur les principes qui étaient les nôtres. Ce parler en effet nous a paru soudain dater, alors que quelques années à peine s'étaient écoulées. Simplement parce qu'il s'agissait d'un procédé, qui nous avait paru efficace à un certain moment, pour un certain spectacle, mais qu'il supportait mal la redite. Hors contexte, c'est-à-dire en dehors d'un projet de mise en scène particulier, il nous semblait d'abord arbitraire – car s'il évoquait le bavarois, il fonctionnait sur un autre mode linguistique (l'accumulation d'adverbes en allemand ne fait pas cet effet) – ensuite relativement lourd, surtout à la lecture : pour un non-initié, la traduction semblait peser des tonnes : ce qui était volonté délibérée apparaissait comme une maladresse d'écriture. Or, rien de tel en allemand, où la lourdeur n'est pas dans la langue elle-même mais dans la réception que l'on en a. Enfin, surtout, il nous est apparu que le comique, que l'esprit même des textes de Karl Valentin, était plus direct, plus clair,

* *La Sortie au théâtre et autres textes*, Théâtrales, Paris, édition de 1984, p. 77. (C'est moi qui souligne.)

** Jean-Pierre Renault, *Désert, désert*, Théâtrales, Paris, 1989, p. 18 et p. 23.

plus percutant et surtout plus *exact* si on renonçait aux tournures évoquant le dialecte. Moins nous tentions de rendre compte d'un parler particulier, d'une "parlure" comme disent les historiens du théâtre, plus Valentin gagnait en universalité, plus il se rapprochait de Chaplin et de Buster Keaton. Plus, aussi, il se rapprochait de nous sans que le comique ait en pâtir, comme l'ont montré les différents spectacles faits à partir de ces nouvelles traductions. Car le parler de ces personnages n'est pas autre chose que le parler des petites gens, avec, çà et là, des tentatives pour s'exprimer mieux, pour essayer de cacher qu'ils sont des petites gens (procédé que l'on retrouve également chez Horvath). C'était là l'essentiel. Or, nul besoin de recourir au dialecte pour que ces choses soient perceptibles en français. Chez nous aussi les petites gens ont leur "parlure", chez nous aussi, ils essaient, sous l'influence de la radio et aujourd'hui de la télévision, ou de souvenirs d'école, de parler "au-dessus de leur condition", d'utiliser des termes qui les dépassent et dont ils ne comprennent pas nécessairement le sens. Nul besoin d'inventer un faux dialecte pour rendre compte de cela*. En France, dans un même contexte, les personnages ne parleraient pas patois (du moins plus aujourd'hui). Pourquoi alors leur imposer une langue qui n'est pas la leur ? Autrement dit, il ne suffit pas de traduire un dialecte simplement parce qu'il s'agit d'un dialecte. Il faut se poser la question de la *fonction* de ce dialecte dans la pièce. S'il s'agit d'un parler populaire, force est de constater que le langage populaire en français n'est pas de même nature qu'en allemand, justement en raison de l'absence de dialecte. Mais, dans les deux cas, on retrouve un même fonds : une langue assez simple dans son vocabulaire et ses tournures grammaticales, une langue souvent colorée dans ses expressions, ou vulgaire ou fautive par rapport à la norme. Il existe, en fin de compte, par-delà les caractères spécifiques dans chaque langue, un parler populaire commun. Or, pour rendre compte de la *dramaturgie* d'une pièce, dont le langage n'est qu'un aspect, il convient souvent d'abandonner l'ambition de construire un parler dialectal – qui agit en français comme une langue artificielle – au profit d'un parler populaire plus authentique. Il faut alors trouver des rythmes, une saveur, un phrasé aux dépens de termes plus ou moins exotiques – et qui ne sont pas exotiques en allemand.

* A titre d'exemple, la phrase citée plus haut est devenue dans la nouvelle version : "Bon j'écris : – quand tu rentres, regarde tout de suite dans le miroir, tu verras quelque chose. Eh bien on a perdu tellement de temps avec ces écritures ; voilà qu'il va être sept heures ; heureusement que le théâtre ne commence qu'à huit heures." *La Sortie au théâtre et autres textes*, Théâtrales, 1992, p. 12.

Je ne prétends pas ici qu'il est inutile dans tous les cas de rendre compte d'un parler dialectal. Je ne veux pas dire non plus : puisqu'il s'agit d'une entreprise désespérée, mieux vaut y renoncer. Je crois simplement que nous devons à chaque fois nous poser la question de la fonction dramaturgique du dialecte dans une pièce, et ne pas seulement nous attacher à la couleur d'un parler dans la langue originale. Au sein de l'Europe au moins, il n'est guère de situations ou de personnages qui ne puissent être transposés. La question que doit, à mon sens, se poser le traducteur est de savoir dans quelle langue s'exprimeraient ses personnages dans des situations analogues. Bien sûr, c'est un point délicat, car le dialecte n'est pas nécessairement, dans l'esprit d'un auteur, la marque d'une appartenance géographique ou sociale, même si c'est le plus souvent le cas ! Certes, un auteur s'appuie aussi sur la couleur, la saveur, l'ironie d'une "parlure", elle peut engendrer le comique, elle peut même être vue comme "culture alternative". Y renoncer, c'est donc aussi parfois *ternir* une parole. Mais doit-on pour autant systématiquement rechercher de très hypothétiques équivalents linguistiques, surévaluant ainsi en français ce qui, dans la langue originale, n'est finalement "que" du dialecte et relève du niveau de langage ?

Tout est donc question de dosage et je pense que l'on ne peut en la matière qu'avoir une stratégie du coup par coup. Mais je crois aussi qu'il faut savoir résister à la tentation que l'on pourrait avoir, lorsqu'on rencontre des langues vernaculaires, de traduire simplement pour *un* spectacle, pour *une* production, en laissant au metteur en scène et aux comédiens le soin de remplir les trous laissés vides. En soi, bien sûr, la démarche n'a rien de répréhensible et elle peut engendrer de fort bons spectacles. Je dirais même qu'elle peut, dans certains cas, constituer une solution cohérente. D'ailleurs, Kroetz disait lui-même que, si on jouait ses pièces dans une autre région d'Allemagne que la Bavière, il fallait les "traduire" dans le dialecte germanique local. Il me semble cependant qu'il est aussi de la responsabilité d'un traducteur de théâtre de donner non seulement aux gens de théâtre, mais aussi au public, et bien entendu aux lecteurs, une version qui, comme l'original, dépasse les limites de sa province. Ce peut être d'ailleurs un défi lancé aux metteurs en scène et aux comédiens. A condition de les prévenir dans une note que le texte est écrit en partie dans une langue qui diffère plus ou moins de la langue standard. C'est la solution que Heinz Schwarzingger et moi avons retenue pour *Lulu (La Boîte de Pandore, une tragédie monstre)* qui vient de paraître aux éditions Théâtrales. Un personnage parle en dialecte suisse : nous l'avons seulement signalé en note. Si un metteur en scène désire faire entendre la

couleur helvétique, il peut demander au comédien de prendre l'accent suisse, s'il en est capable. Il s'agit là, bien sûr, d'un cas particulier, puisqu'il existe en français, si ce n'est un dialecte, du moins un phrasé typiquement helvétique. Cependant, nous n'avons pas voulu inscrire cet accent dans les mots de la traduction, nous n'avons pas voulu l'imposer comme une solution allant de soi. J'ai indiqué cet exemple pour vous montrer que, personnellement, je suis devenu aujourd'hui – et vous l'aurez compris – de plus en plus sceptique face aux possibilités, voire même à la nécessité absolue, de transcrire des parlers dialectaux d'une langue dans une autre.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Merci, Jean-Louis. Je pense que tu nous as permis d'avancer dans cette réflexion collective. Sans dire qu'il y a des recettes ou des solutions, il me semble qu'on voit mieux que, par-delà la particularité des usages dialectaux, il y a une certaine universalité du parler populaire. Très souvent, c'est une question de registre, de niveau de langue, qui peut permettre de traiter la question, étant entendu que pour à peu près tout le monde, je crois, l'équivalence de dialecte à dialecte ne fonctionne pas, surtout quand on traduit vers le français qui n'a pas gardé cette tradition, cette mémoire.

Je crois que tu as aussi fait avancer la discussion en nous incitant à considérer que tous les usages de dialecte ne sont pas comparables, et qu'il faut à chaque fois se demander quelle est la fonction dramatique ou éventuellement politique de l'utilisation du dialecte.

On va parler maintenant du domaine russe. Hélène va nous dire comment les choses se présentent dans ce domaine linguistique-là, et immédiatement après on passera la parole à la salle, les gens de la table ronde pouvant rebondir sur ce qui se dira. J'imagine qu'il y aura pas mal de questions. Encore une fois, ce n'est pas un problème spécifique au théâtre, même si les données du théâtre peuvent être particulières.

HÉLÈNE HENRY

Ayant beaucoup parlé tout à l'heure, je serai brève. Karin a évoqué la situation linguistique en Italie, j'en fais autant pour la Russie. Par des voies historiques et culturelles très différentes, la Russie est parvenue aujourd'hui à une situation comparable à celle de la France : normalisation et centralisation. Ce qui ne signifie pas qu'il n'existe pas, dans l'usage véhiculaire, de "variantes régionales" : malgré l'effet d'"écrasement" soviétique, elles sont relativement vivantes. Mais, au théâtre, c'est une autre affaire. Il y a eu, chez les écrivains et les dramaturges, des tentatives

de reviviscence de parlers régionaux : dans l'Oural à l'époque de Staline, ou dans les années 1970 (le courant "ruraliste"), mais elles ont un caractère artificiel de restauration ethnographique. Je pense par exemple au spectacle *Frères et Sœurs* de Dodine, que vous avez peut-être pu voir à l'Odéon à Paris, qui est construit sur les *Chroniques de Pekachino* de Fedor Abramov (1975).

La langue russe a été très tôt le lieu d'un effort d'unification : langue usuelle "vieux-russe" autour de Kiev au x^e siècle puis, à partir du xiv^e siècle, dominance du parler "grand-russe" qui est en fait le russe parlé dans la région de Moscou, considéré désormais comme la norme unique. Les pouvoirs qui se succèdent (autocratie moscovite, puis pouvoir impérial pétersbourgeois, puis régime soviétique) ont décrété "fautifs" les parlers régionaux. C'est ce que continuent à inculquer les *Stylistiques*, s'appuyant volontiers sur l'autorité de Gorki.

Le véritable clivage est celui qui existe entre ce langage parlé très ancien, et qui a produit un folklore coloré, riche, vivant, et la langue littéraire écrite, récente et artificielle. La langue littéraire russe est un langage composite forgé au xviii^e siècle par des écrivains et des grammairiens : mélange de russe usuel, de "slavon d'église", d'emprunts à l'allemand et surtout au français. Même après la synthèse opérée par l'écriture pouchkinienne, un fossé sépare le langage parlé usuel et la langue littéraire.

Le théâtre russe porte la marque de sa double origine, populaire et savante : d'une part résurgences d'anciens genres folkloriques oraux, de l'autre genres importés (en particulier ceux du classicisme français). Traces du langage populaire, mais exigence d'unification. (Il fallait bien être compris dans tous les coins de l'Empire !)

Le langage populaire s'impose dans le théâtre russe au milieu du xix^e siècle (1840-1850), avec l'œuvre d'Ostrovski. Le grand dramaturge (soixante pièces, drames et comédies) explore une Russie des profondeurs, profondément patriarcale, où sévissent des tyrans familiaux qui écrasent les plus jeunes, mais où l'on sent aussi frémir – surtout du côté des femmes – une liberté encore timide. Ostrovski connaît bien les régions de la Volga et le Moscou populaire. Mais son langage n'accentue pas les différences dialectales : c'est un langage parlé populaire commun : langue des paysans, des petits artisans, des commis, des marchands à l'ancienne mode...

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Quand tu dis "commun", est-ce qu'on doit comprendre qu'il n'y a pas de différences marquées selon les niveaux sociaux et les métiers ?

Assez peu en définitive. Bien sûr, un marchand d'Ostrovski ne parlera pas tout à fait comme son commis, et on trouve dans certaines pièces des termes techniques. Il y a aussi, bien entendu, certaines différences locales. Tous les gens qui ont fait du russe savent que dans le Nord, on pratique le *okanié*, c'est-à-dire qu'on n'ouvre pas les *o* en *a* en dehors de l'accent, que plus on va vers le sud, plus les gutturales sont aspirées. Il y a aussi des traits lexicaux locaux. Mais là n'est pas la visée d'Ostrovski et du théâtre russe ultérieur qui travaille dans le même sens (la dramaturgie de Tolstoï par exemple).

Ce qui est essentiel, c'est de marquer le clivage entre la langue de l'intelligentsia, celle de l'écriture, et le langage populaire. Ce qui prime, c'est l'opposition entre ce langage parlé, et la langue des villes, influencée par le russe littéraire. Je pense, chez Ostrovski, à la langue "normalisée" de certains personnages, placés là comme témoins, comme révélateurs. Ainsi, le personnage de Boris dans *L'Orange*. Cela me paraît essentiel, parce que, dans le théâtre russe, les intellectuels écoutent parler le peuple. On retrouve là le grand face-à-face du XIX^e siècle russe : le peuple et l'intelligentsia. La seconde, fascinée, à l'écoute du premier. C'est Tolstoï prêtant l'oreille au discours de ses paysans avant d'écrire ses pièces. C'est, un peu plus tard, Vakhtangov notant des traits de prononciation et d'intonation paysannes pour monter *La Légende d'Ivan le Simple*, du même Tolstoï.

Ce langage "commun", qui est quelque chose d'intermédiaire entre une pure notation de traits langagiers populaires et une stylisation de théâtre, n'est pas ressenti comme artificiel. Ses traits distinctifs se repèrent facilement : une syntaxe libre, peu subordonnante, un lexique très coloré, l'absence de certains mots savants calqués à la fin du XVIII^e siècle sur des mots français. Et puis, l'abondance des particules de modalisation, des dictons, des proverbes, et la présence souterraine du lexique et des rythmes du folklore, toujours prêts à resurgir. Enfin, n'oublions pas l'inventivité proliférante...

Que faire en français de ce langage qui, en russe, est naturel et vigoureux, sans vulgarité ? Anne-Marie Botton, qui traduit Remizov, a dû avoir à affronter le problème. Peut-être tout à l'heure pourrait-elle nous en dire un mot. En attendant, je vous propose un exemple tout simple, celui du début de *Cœur ardent* d'Ostrovski, une pièce dont nous possédons deux traductions. L'action se passe en province dans un milieu de marchands. La scène fait parler deux personnages, dont l'un est un commis, l'autre (Silane) un comparse, un

simple gardien. Voici le début de la pièce. C'est Silane qui parle :

— *Slychal ty, propaja-to ou nas ?*

(Tu as entendu, cette disparition-là chez nous ?)

Voici comment G. Cannac (L'Arche, 1966) traduit :

— Il y a eu un vol chez nous. Tu en as entendu parler ?

Voici maintenant la traduction d'André Markowicz (Actes Sud, 1991) :

— T'as vu ce qu'on a, comme perte ?

On voit immédiatement la différence des partis pris. D'un côté, le texte est récrit : deux propositions au lieu d'une, disposées dans un ordre qui se veut "logique". Au contraire, Markowicz cherche à fixer, dans ses habitudes syntaxiques et ses raccourcis articulatoires, une manière de parler "populaire" ("t'as vu", "ce qu'on a comme"). Mais l'important, c'est ce mot sonore, *propaja*, senti dans sa morphologie comme très "russe", qui désigne la "perte", la "disparition", dans un registre beaucoup plus concret que ne le serait un verbe ou un substantif dérivé autrement. Cannac traduit par "vol", en explicitant. C'est juste, mais c'est une glose, pas une traduction.

Markowicz dit "perte", qui induit en erreur, parce que ce n'est pas d'un déficit qu'il s'agit. J'ai envie de m'inscrire en faux contre l'un et l'autre, d'autant plus que dans les deux cas ce n'est pas assez brutal, pas assez tangible. Il faut aussi tenir compte de l'article postposé, une particule qui présentifie le mot (*propaja-to*). On pourrait suggérer : "Tu as vu ça, le trou dans la caisse ?" ou "T'es au courant, le trou dans la caisse ?". Des tours comme celui-là, on en rencontre à chaque pas. En plus, quand il s'agit du mot d'envoi de la pièce, il faut vraiment bien choisir son registre.

La recherche de l'"équivalent" français tout fait n'est pas forcément le meilleur parti : les réminiscences langagières auxquelles on recourt sont déjà elles-mêmes littéraires (Maupassant ou Martin du Gard, quand ce n'est pas Eugène Le Roy). Le résultat est une sorte de pseudo-langage paysan, qui n'a rien du naturel du russe, et dont la cohérence n'est pas souvent tenue. De plus, la pièce risque de basculer dans le sous-genre de la "littérature du terroir", ce qui serait, s'agissant d'Ostrovski, un contresens complet.

L'importation-russification présente des écueils multiples. Le premier est de rencontrer la fringale de "russité" du spectateur français. En France, on veut que ça fasse russe. Il existe depuis longtemps une sorte d'idiolecte de la traduction du russe vers le

français (“petit père”, “petit pigeon”, etc.)... Voici comment Cannac traduit la chansonnette, au début de *Cœur ardent* :

*Pas de petit père, ni de petite mère,
La maison est déserte aujourd’hui,
La maison est déserte aujourd’hui,
Grimpe par la fenêtre, ami.*

C’est extrêmement éclectique, et très conventionnel, un peu comme le bouleau et le samovar obligatoires sur la scène.

Le travail de retraduction d’Ostrovski est entièrement à faire. On navigue entre les écueils que constituent l’équivalent attendu, la russification convenue, la neutralisation stylistique, le calque textuel radical (lequel mène au galimatias semé de réussites ponctuelles fortuites). Il faut trouver, chaque fois, autre chose. De façon générale, il me semble qu’une fois adoptés quelques partis pris stylistiques auxquels on se tiendra, on gagne à mettre l’accent sur les enjeux dramatiques du texte : accentuation du rythme, des contrastes entre les personnages, décalages, décrochages, etc. plutôt que recherche d’une couleur “locale” problématique et d’ailleurs, en l’occurrence, inessentielle.

J’aurais aimé avoir plus de temps pour vous parler de la “nouvelle langue” (*novoiaz*) de la jeunesse actuelle, qui constitue la base de certains langages dramatiques contemporains (Volokhov, par exemple, qui a été traduit par Lily Denis, et monté à Paris) : c’est un jargon infiltré d’anglais, d’une grossièreté absolue, si éloigné de la norme “littéraire” et même du langage parlé courant qu’on voit aujourd’hui les glossaires se multiplier. La langue obscène ponctue le texte à chaque phrase. Comment traduire ? Il serait peut-être légitime, dans ce cas particulier, de faire parler le loubard moscovite comme parle le loubard de nos banlieues, avec tous les néologismes, pourquoi pas du verlan, etc.

Pour finir, j’aimerais dire un mot d’une expérience de traduction toute récente, qui pour moi fait écho aux réflexions de Jean-Louis Besson. Il s’agit d’une pièce brève d’un auteur contemporain, Oleg Youriev. Elle a pour titre *Miriam*. Vous en trouverez la traduction dans le volume de théâtre russe contemporain qui vient de paraître chez Actes Sud. C’est une pièce très dense, une comédie, qui met en scène quatre personnages, une femme et trois hommes. L’action a lieu dans une auberge pendant une guerre civile de fantaisie, en fait très reconnaissable. Chaque personnage parle un russe coloré de façon différente. Miriam, la jolie tenancière juive, parle un russe très infiltré de yiddish. Les trois hommes, trois soudards qui en veulent à sa vertu, arrivent les uns après les autres, chacun avec son langage.

Le premier est l'officier blanc, qui parle un russe pompeux, pseudo-raffiné, mais devient obscène sous l'effet de la colère. Puis vient l'ataman (russe grossier, mâtiné d'ukrainien). On reconnaît très bien la contamination de la langue russe par les ukrainismes. Enfin entre en scène le commissaire rouge, dont la langue est infiltrée par le jargon soviétique. On sent bien chez lui cette langue de bois dont Maïakovski se moque dans *La Punaise*, et qui est la cible favorite des textes de Zochtchenko : langage déformé de l'intérieur par le jargon politique de l'époque. Au lieu de dire "un brave type", on dira "un camarade idéologique". La distanciation théâtrale grossit encore ces postures langagières caricaturales.

Une note liminaire prévient : "L'action a pour cadre historique conventionnel la guerre civile. Le parler des personnages ne doit être référé à aucun langage connu marqué ethniquement, socialement, ou autrement." On pense à la formule consacrée : "Toute ressemblance avec des personnes ou des événements, etc." C'est une façon de dire que le marquage ne pourra être que conventionnel puisqu'il s'agit de toute façon d'un langage de théâtre, distancié, stylisé, conventionnel *a priori* (d'autant que l'histoire que raconte la pièce est une réécriture inversée de la Nativité). Il reste que le marquage "local", "historique", même dénié, est bien là, reconnaissable, il insiste, structure la pièce. Ce double mouvement, vers la convention et vers le vérisme, est fort intéressant, mais on voit dans quelle aporie il laisse le traducteur, contraint à la fois au réalisme langagier et à son refus.

Ce "réalisme", du reste, s'est avéré sans équivalent français : pour des raisons historiques évidentes, le français ne peut jouer avec le yiddish, l'ukrainien et même la langue de bois soviétique (c'est plus facile) comme peut le faire le russe. En russe, on sent l'habitude d'une coexistence aux confins. En français, les injections de yiddish sont péniblement "plaquées" (par exemple, la yiddishisation des mots par l'uffixe "chm". Va-t-on dire "chmerveille de l'univers" ?). Quant à l'ukrainien (*iak !* là où on a *kak !* en russe, pour "quoi !", etc.), va-t-on aller chercher des équivalents occitans – ou peut-être dans le "milieu" de Marseille ? J'en ai été réduite à accentuer les niveaux, jouer des contrastes grossièreté / raffinement. J'ai aussi travaillé sur les jeux de mots ou leurs équivalents, souligné le rythme (en renchérisant sur les échos langagiers, etc.), insisté sur la présence sonore du nom propre, etc. Il fallait avant tout éviter d'affadir, de décolorer le langage. Mais la perte du marquage "local" reste ici, il me semble, une perte sémantique.

Une autre voie, que je n'ai pas explorée, et à laquelle semblent inviter la pièce et sa note liminaire, aurait été celle d'une réécriture radicale dans un contexte historique et langa-

gier analogue, à inventer, où le français aurait pu jouer avec des langages connexes...

Je ne m'y suis pas risquée...

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il est 17 h 55. La parole est à la salle.

MME BETTY BEDNARSKI

Je viens du Canada, et comme Jean-Michel Déprats et Heinz Schwarzingger ont tous les deux évoqué en passant le Canada, j'aurais d'abord une petite précision à apporter, et ensuite un commentaire.

Heinz Schwarzingger, vous avez parlé de ce vague souvenir de quelque chose de canadien – vous avez dit “québécois” – à propos du personnage de Pierrot. Je pense que pour nous, Canadiens, qui faisons des nuances peut-être pas importantes pour vous, ce parler de Pierrot fait plutôt penser à de l'acadien qu'à du québécois, pour toutes sortes de raisons : morphologiques, lexicales, etc. Donc, si vous vouliez, aujourd'hui, lire quelque chose qui vous rappellerait Pierrot, Molière, vous liriez Antonine Maillet. Voilà pour la précision.

Le commentaire maintenant : j'ai beaucoup aimé cette notion de résistance que vous avez introduite. C'est la première fois que j'entendais ce mot ici. Vous avez parlé de la résistance linguistique de Pierrot par rapport à don Juan. Par cette résistance linguistique, il exprime sa résistance morale et politique. La notion de résistance a été utile dans cette discussion, et si vous aviez cette impression de justesse de ton – vous avez parlé d'un acteur qui aurait trouvé une justesse de ton pour jouer ce rôle –, si c'était vaguement canadien pour vous, c'est moins à cause de traits morphologiques comme le “ion” qui subsiste en Acadie, ou de traits lexicaux, comme “bayer” ou “itou” qui subsistent encore en Acadie et au Québec, que parce que les parlers français-canadiens sont par définition des parlers résistants. Ils expriment une résistance par le seul fait qu'ils se disent. C'est là qu'il faut chercher l'explication de cette justesse que vous évoquiez.

Ce commentaire rejoint la présentation de Jean-Michel Déprats, qui au départ a évoqué les traductions en écossais de Michel Tremblay. Il est important que l'on sache, dans le contexte de cette table ronde, que ces traductions de Bill Findlay et Martin Bowman sont excellentes. Elles ont servi d'inspiration, de modèle, ou même de catalyseur à un renouveau du théâtre en langue écossaise.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il paraît même qu'il y a un journal qui a titré un article :
"Michel Tremblay, the best Scottish playwright we never had."

MME BETTY BEDNARSKI

Je termine en renouant avec cette notion de résistance. Si ça marche ainsi, c'est probablement à cause du fait que l'écosais, comme langue, résiste de la même façon que le français québécois. Le français québécois résiste à différents niveaux, la langue parlée écossaise résiste.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Comment expliquer que le vôtre soit si peu québécois ?

MME BETTY BEDNARSKI

Je ne suis pas québécoise, je suis canadienne anglaise.

Je voudrais vous proposer un petit élément de conclusion. Il faudrait, pour la développer, tenir compte de toutes les nuances que Jean-Louis Besson, à la fin de son exposé, a exprimées, mais je vous apporterai un petit élément de conclusion. A la grande question "peut-on traduire un parler régional par un autre" ? Je dirai "rarement", mais il y a des rencontres heureuses, très heureuses, et celle entre le québécois de Michel Tremblay et l'écosais urbain de Glasgow, très proche du contexte montréalais, est une rencontre heureuse. Ça marche seulement dans les cas où le choix du parler régional fait partie du choix profond de l'auteur. Il n'est pas là pour marquer une petite différence géographique ou même sociale, il fait partie du sens profond du texte. S'il se trouve ailleurs dans le monde un contexte semblable, avec des parallèles, ça peut marcher, et avec Tremblay ça a marché.

JEAN-PAUL FAUCHER

Je voudrais revenir aux dialectes : il y a un certain Rudolf Kinau qui a écrit en *plattdeutsch*. On dit que le *plattdeutsch* est un dialecte, or c'est un dialecte compris par vingt millions de personnes, c'est-à-dire presque quatre fois la population du Danemark. C'est une langue dont les constructions sont plus éloignées du *hochdeutsch* que ne le sont les constructions du *hochdeutsch* par rapport aux constructions néerlandaises. Rudolf Kinau a vécu de sa plume en écrivant uniquement en dialecte. Il a écrit un seul livre en *hochdeutsch*, à l'âge de quatre-vingts ans, peu avant sa mort, et il a dit : "Je n'ai pas l'impression d'écrire dans ma langue maternelle, j'ai l'impression de traduire chaque phrase à partir du *plattdeutsch*." J'ai assez lu de *plattdeutsch* pour que pour moi ce soit vraiment une langue, et non pas un

dialecte. Si j'allais vivre en Irlande et que je me mette à apprendre l'irlandais, d'abord ça m'amuserait parce que j'y verrais les différences qui existent entre l'anglais-anglais et l'anglais-irlandais, mais peu à peu je ne parlerais plus que cet anglais-là, cet anglais-irlandais, et si je devais traduire quelque chose à partir de cette langue-là, je ne chercherais pas du tout à rendre par un dialecte parce que pour moi ce serait une langue de départ.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il est malheureusement temps d'arrêter ce débat. Je suggère que nous continuions la discussion entre nous, au-dehors. Merci à tous les intervenants de la table ronde, et merci à vous tous de votre attention.

PROCLAMATION DES PRIX

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY

Les prix Halpérine-Kaminsky ont été remis par le président de la Société des gens de lettres, M. François Couptry et Mme Françoise Cartano, présidente du jury du prix Halpérine-Kaminsky.

Le prix Consécration a été décerné à Louis Bonalumi pour l'ensemble de son œuvre de traduction de l'italien, à l'occasion de la parution aux éditions Gallimard de *La Douleur du chardonneret* d'Anna Maria Ortese.

Le prix Découverte a été décerné à Alain Gnaedig pour sa traduction du norvégien de *Cantique pour la fin du voyage*, d'Erik Fosnes Hansen, publiée par les éditions Plon.

Louis Bonalumi a remercié le jury en ces termes :

Mesdames, messieurs et chers confrères,

L'usage et la bienséance voudraient que je remercie publiquement la ville d'Arles, en la personne de M. le maire, son représentant, et d'autre part M. le président de la Société des gens de lettres ainsi que le jury du prix Halpérine-Kaminsky pour m'avoir décerné cette récompense qui m'honore et qui couronne, à travers moi, l'ensemble des traductions littéraires. Et je le fais. L'usage pourrait aussi vouloir qu'à l'instar du vainqueur de l'étape, qui endosse le maillot jaune, je promette de faire mieux la prochaine fois. Et je le ferai. Mais j'aimerais plutôt solder ma dette de reconnaissance, et vous témoigner ma gratitude, en vous offrant un petit cadeau... une primeur, en quelque sorte. Or, que peut offrir un traducteur, sinon une traduction ?

Il est certain que l'on n'est pas tous les jours lauréat d'un prix littéraire, et vous comprendrez aisément qu'un travailleur de l'ombre, placé tout à coup sous le feu des projecteurs, en profite et fasse durer le plaisir : d'autant plus que la bienséance, dont j'ai parlé tantôt, vous oblige à m'écouter. Toutefois, étant un sadique modéré, je ne serai pas long, car il ne s'agit en l'occurrence que d'un simple chant, un chant premier, celui de *L'Enfer*,

oui, de Dante, un de ces Himalayas comme en ont toutes les littératures, et que j'ai entrepris d'escalader pour vous.

L'ENFER

Chant I

*J'en étais au milieu du cours de notre vie,
lorsque je fus au cœur d'une forêt obscure,
pour avoir désormais le droit chemin perdu.
Ah, combien il m'est dur de dire ce qu'était
cette forêt sauvage et si âpre, si rude,
que la seule pensée en réveille la peur !
Car elle est guère moins amère que la mort ;
pour traiter cependant du bien que j'y trouvai,
je dois parler des autres choses que j'ai vues.
Comment j'y pénétrai, je ne saurais trop dire,
tellement j'étais pris de sommeil à l'endroit
où j'avais égaré la vraie voie de droiture.
Mais lorsque je parvins au pied de la colline
où venait s'achever la vallée de ténèbres
qui m'avait tellement d'effroi le cœur contraint,
je levai le regard et je vis les versants
déjà tout revêtus des rais de la planète
qui droit mène chacun de par tous les chemins.
Alors fut la frayeur quelque peu apaisée
que le lac de mon cœur avait eu à subir
tout au long d'une nuit dans l'angoisse passée.
Et tel celui qui sort, hâtif et haletant,
d'une mer déchaînée pour atteindre à la rive,
puis vers les flots de mort se tourne en les guettant ;
mon âme elle aussi, qui s'enfuyait encore,
se retourna soudain pour regarder le pas
dont nul être vivant à tout jamais ne sort.
Lorsque j'eus reposé quelque peu mon corps las,
j'entrepris d'avancer par la lande déserte,
le pied ferme toujours demeurant le plus bas.
Or voici, à peu près au départ de la pente,
un lynx, un lynx léger et d'entre les plus vifs,
que revêtait un poil tout parsemé de taches :
et il ne laissait point de me refaire front ;
pis même, il me barrait tellement le passage
que plusieurs fois je fus près de tourner talons.
C'était alors le temps où le matin commence,*

et le soleil montait avecque les étoiles
 dont il s'accompagnait lorsque l'amour divin
 fit mouvoir en premier ces choses-là si belles ;
 de sorte que m'étaient motif de bon augure,
 au sujet de ce fauve en sa robe tachée,
 l'heure même du temps et la douce saison :
 point du tout cependant que peur ne me saisisse
 à la vue d'un lion qui alors se montra.
 Ce lion paraissait venir à ma rencontre
 le tête haute et si empli de faim rageuse
 que l'air lui-même, eût-on dit, en avait crainte :
 et une louve qui semblait en sa maigreur
 avoir tous les désirs les plus ardents à charge,
 et à nombre de gens mené vie de malheur ;
 celle-ci me greva d'une telle lourdeur
 avecque la frayeur que sa vue m'inspirait
 que j'en perdis l'espoir d'atteindre les hauteurs.
 Et tout comme celui qui volontiers acquiert
 puis voit soudain venu le temps où il faut perdre,
 et qui s'attriste et pleure en ses moindres pensées ;
 ainsi me réduisit la bête sans repos,
 laquelle en s'approchant toujours plus, peu à peu
 allait me repoussant où le soleil se tait.
 Cependant qu'au plus bas j'étais précipité,
 vint s'offrir à ma vue quelqu'un que le silence
 trop prolongé semblait avoir quasi éteint.
 Lorsque au sein du désert je vis cette présence,
 "Miserere pour moi, criai-je à son adresse,
 qui que tu sois, une ombre ou un homme avéré."
 Et lui : "Homme, non point, homme déjà je fus,
 et mes progéniteurs tous deux étaient lombards,
 l'un et l'autre ayant eu Mantoue comme patrie.
 Je naquis sub Julio, encore que sur le tard,
 et je vécus à Rome, sous le bon Auguste,
 à l'époque des dieux aussi menteurs que faux.
 Poète je fus, et je chantai le juste
 fils d'Anchise, celui qui est venu de Troie,
 après que consumée fut la superbe Ilion.
 Mais toi, pourquoi retournes-tu à tant de peine ?
 Pourquoi ne pas gravir le mont si délectable,
 qui est le principe et la raison de toute joie ?"
 "Virgile, c'est donc toi, c'est toi cette source,
 d'où se répand si vaste fleuve de paroles ?
 répondis-je, et j'en avais au front la honte.
 Oh lumière et bonheur, toi, de tous les poètes,
 jauge la longue étude et le profond amour,

*qui m'ont poussé à la recherche de ton œuvre.
 Tu es mon maître, oui, et tu es mon auteur :
 tu es celui-là seul, celui dont j'ai tiré
 le beau style par quoi je me suis fait honneur.
 Vois la bête par qui j'ai rebroussé chemin :
 contre celle-ci viens-moi en aide, illustre sage,
 car des veines j'en tremble et des poignets non moins.”*

*“Il vaut mieux t'en tenir à quelque autre voyage, répondit-il
 après qu'il m'eut vu tout en pleurs,
 si tu entends réchapper de ces contrées sauvages,
 car la bête à propos de laquelle tu cries
 ne laisse aucun passant traverser son chemin,
 mais l'en empêche tant et tant qu'elle le tue ;
 et si mauvaise est sa nature, si cruelle,
 qu'au grand jamais elle ne repaît sa convoitise,
 car, une fois nourrie, plus qu'avant elle a faim.
 Les animaux auxquels elle s'unit sont nombre,
 et bien plus le seront jusqu'à ce que le vautre
 ne viendra point la faire mourir dans les douleurs.
 Il ne se nourrira de terre ni d'étain,
 mais de sagesse autant que d'amour et vertu,
 et entre Feltre et Feltre il aura sa nation
 qu'il fasse le salut de cette humble Italie
 pour laquelle la vierge Camille mourut,
 et Euryale et Turnus et Nisus de blessures.
 Il la pourchassera de campagne en campagne,
 tant qu'il ne l'aura pas remise en enfer,
 d'où l'envie l'avait fait un premier temps sortir.
 Aussi pensé-je et discerné-je pour ton bien
 que tu doives me suivre, et je serai ton guide,
 en te tirant d'ici par un lieu éternel
 où tu pourras ouïr les cris désespérés,
 où tu verras souffrir les esprits anciens,
 chacun hurlant du fait de la seconde mort ;
 puis tu verras tous ceux qui ont contentement
 d'être au milieu des flammes, car ils espèrent
 pouvoir se joindre, un jour ou l'autre, aux bienheureux :
 parmi lesquels, si tu voudras monter ensuite,
 une âme y veillera, plus que la mienne digne,
 et je te laisserai avec elle en partant :
 car l'empereur qui règne en son trône là-haut,
 parce que je fus rebelle au regard de sa loi,
 ne veut pas que je puisse entrer dans son royaume.
 Partout est son empire, et c'est là-haut qu'il règne,
 c'est là-haut qu'est sa ville, et là qu'est le grand trône :
 ô bienheureux celui qu'il élit en ces lieux !”*

*Et à mon tour : "Poète, encore je te prie,
par le nom de ce Dieu que tu n'as point connu,
pour que je puisse fuir ce mal avec le pire,
que tu me mènes là où tu viens de me dire,
et que je puisse voir la porte de saint Pierre
et ceux tant affligés que tu me représentes."
Lors, il se mit en marche, et moi, je le suivis.*

Traduction inédite, par Louis Bonalumi.

De son côté, Alain Gnaedig a prononcé l'allocution de remerciement qui suit :

Je viens de recevoir ce prix Halpérine-Kaminsky Découverte, décerné par la SGDL. Je pourrais dire que je suis heureux d'avoir été découvert... En effet, c'est bien pour l'auteur, c'est bien pour moi. Je suis découvert, donc j'existe... D'autant que je traduis surtout trois langues dites de "diffusion restreinte" ; le Danemark, la Norvège et la Suède comptent à peine, en tout, vingt millions de scripteurs et de locuteurs. C'est bien aussi pour l'éditeur : si cette traduction reçoit un prix, cela veut dire qu'au moins les huit membres du jury l'ont lue !

On qualifie souvent le traducteur littéraire de "passeur invisible". Je me pose alors une question : cela veut-il dire qu'on aimerait qu'il n'existât point ? C'est pour cela que, lorsque l'on me demande : "Pourquoi traduisez-vous ?", je réponds : "Pour obtenir de faux papiers", comme si j'étais un travailleur clandestin de la culture... On qualifie souvent le traducteur de "doubleur" de l'auteur. Je suis donc content d'avoir eu les voix du jury, et j'espère que ce prix contribuera, peut-être, à renforcer la mienne...

Les voix. Traduire de la fiction, c'est cela : trouver dans l'immense registre de la langue française les voix, les idiomes qui me permettront de recréer une œuvre dans la totalité de son intention.

Pour moi, la traduction littéraire est mon métier. Je serais tenté de prendre l'image du chef d'orchestre pour décrire ce métier. J'ai un livre "étranger" sous les yeux ; je fais comme si c'était une partition d'orchestre – un objet fini, accessible à tous, dans l'absolu, le même pour chacun ? Dans cet acte de traduire, je lis les notes, et je dois en faire de la musique... Comme le chef d'orchestre, je dois effectuer une lecture verticale de la partition, tel pupitre fait ceci, cela, mais, en même temps, cette musique est davantage que la simple somme des éléments qui la composent. Lors d'un concert, il y peut y avoir de la "sous-traduction" : des cuivres qui manquent de souffle, les percussions qui

ne percutent pas beaucoup, les cordes désaccordées... Il peut également y avoir de la "sur-translation" : par exemple, un Samson François qui rajoute un certain nombre de notes lorsqu'il joue du Chopin... Pour recréer, le chef d'orchestre dispose de ses pupitres, des instruments de l'orchestre, le traducteur littéraire, lui, a recours à ses voix, à ce qu'il connaît de sa langue, à ce qu'il sait mimer, à toute la fiction qu'il a en lui. Donc, chacun avec leurs moyens, leurs instruments propres, le traducteur et le chef d'orchestre se rejoignent : ils doivent tous les deux donner une interprétation, l'un d'une partition, l'autre d'un livre...

J'espère seulement que ce prix, pour le roman *Cantique pour la fin du voyage*, du Norvégien Erik Fosnes Hansen, n'est pas un présage funeste. Oui, j'espère que ma carrière de traducteur ne prendra pas le même chemin que celui des personnages de ce roman, ces musiciens qui ont sombré avec le *Titanic*...

PRIX NELLY-SACHS

Le prix de traduction Nelly-Sachs dont la donatrice est Mme Julia Tardy-Marcus a été décerné par Mme Anne Wade-Minkowski en ces termes :

Monsieur le maire, chers amis,

Cette année, la remise du prix Nelly-Sachs revêt un caractère tout à fait spécial, et cela pour deux raisons.

La première est que le prix Nelly-Sachs fête son dixième anniversaire. Dix ans d'existence, cela compte dans la vie d'un prix littéraire. Pour être franche, je n'étais pas sûre, lorsque le prix fut créé, que nous en arriverions là et il me semble que cet anniversaire nous confère une sorte de légitimité. Vous vous en souvenez peut-être, c'est notre amie Julia Tardy-Marcus, qui a voulu, en 1988, qu'un nouveau prix de traduction voie le jour. Très vite, il fut décidé que ce prix serait un prix de traduction de poésie, puisque Julia souhaitait le placer sous le signe de Nelly Sachs, qu'il serait décerné au seul traducteur, ou traductrice, et que le jury serait composé de traducteurs de poésie. Maurice Nadeau fut sollicité comme président d'honneur, car il avait été le premier éditeur de Nelly Sachs en France.

Ainsi avons-nous démarré, mais nous pouvons reconnaître maintenant qu'aucun de nous n'avait au départ une grande expérience sur la façon de gérer et d'organiser un prix.

Nos effectifs ont été très stables. Une seule démission pour raison de convenance personnelle en dix ans, et, hélas, le départ de deux de nos membres qui nous ont quittés, ou plutôt, c'est la vie qui les a quittés : ma chère Laure Bataillon, dont le nom est indissociable de celui d'ATLAS, et François Xavier Jaujard dont je vous ai beaucoup parlé l'an dernier. Il a joué, bon nombre d'entre vous le savent, un rôle très important, à la fois au sein d'ATLAS et au sein du jury du prix Nelly-Sachs.

Si l'on examine rapidement notre bilan, on peut dire, je pense, qu'il penche plutôt du côté positif. La traduction de neuf langues est représentée : allemand, italien, russe, portugais, espagnol, latin, anglais, grec, hébreu. Et le prix a été remis à des traducteurs de qualité : Maurice Regnaut, Jean-Baptiste Para, Jean-Yves Masson, Nata Minor, Didier Lamaison, Jacques Ancet, José Kany-Turpin, Alain Suied, Philippe Giraudon, Michel Volkovitch.

Le moment est venu d'annoncer le dixième prix Nelly-Sachs. Je comptais pour ce faire sur la présence de Jean-Yves Masson qui a pris le relais de François Xavier Jaujard dans le rôle de secrétaire général du prix. Malheureusement, il a dû annuler sa venue à Arles pour cause de travail. Ce n'est pas à des traducteurs que j'expliquerai quelles sont les contraintes du métier, en particulier celles qui proviennent des dates "butoirs".

C'est donc moi qui ai le plaisir de vous annoncer que le prix 1997 va à Emmanuel Moses pour sa traduction de l'hébreu d'*Un amas de nuit* de David Vogel, publié aux éditions Metropolis, sises à Genève.

(Remise du prix.)

Emmanuel, je vous présenterai brièvement, d'autant plus que de nombreux auditeurs dans le public vous connaissent déjà et savent que vous avez travaillé à la Maison des écrivains et que vous dirigez maintenant une collection aux éditions Actes Sud.

Emmanuel Moses est né en 1959. Il a passé sa petite enfance à Paris et a vécu à Jérusalem de 1969 à 1986. Il est donc bilingue. Il a traduit de l'allemand : un recueil de poèmes de Peter Huchel, *La tristesse est inhabitable*, paru dans la collection "Orphée" aux Editions de la Différence. De l'hébreu : des poèmes de Yehuda Amichai et de Yaakov Shabtai. Il est lui-même l'auteur d'un roman, *Papernik*, d'un recueil de nouvelles, *Un homme est parti*, publié chez Gallimard ; de quatre livres de poèmes : *Métiers*, aux éditions Obsidiane, *Les Bâtiments de la Compagnie asiatique* (pour lequel il a reçu le prix Max-Jacob), *Opus 100*, chez Flammarion.

Je compte sur vous, Emmanuel, pour nous parler de votre poète, David Vogel, que vous connaissez évidemment bien mieux que moi. Je voudrais seulement évoquer la deuxième des raisons que j'ai mentionnées tout à l'heure et qui donnent à notre choix de cette année un caractère particulier. C'est l'émotion que tous les membres du jury ont ressentie à la lecture de ces poèmes. Nous avons l'habitude de discuter longuement des livres qui nous sont proposés et je peux vous assurer que nous les examinons tous. Bien sûr, chacun a ses idées, ses préférences, voire ses préjugés. Mais là, avant même qu'il ne soit question de vote, et sans nous être concertés le moins du monde, nous avons découvert que, tous, nous étions bouleversés.

La vision prémonitoire qu'avait David Vogel, *avant*, bien avant la Seconde Guerre mondiale, de ce que serait l'anéantissement du peuple juif en Europe et de sa propre fin, après son arrestation à Paris, nous a coupé le souffle. Et si l'on peut se poser des questions sur le bien-fondé des diverses "repentances" dont nous avons récemment été témoins, on ne peut qu'adhérer au principe de "devoir de mémoire", et cela en dehors de toute notion de "politiquement correct", ce qui est bien loin de nos préoccupations lorsque nous lisons de la poésie.

Un tel consensus, et si immédiat, est rare dans notre petit groupe et mérite d'être signalé. Peut-être, sans nous en rendre compte, avons-nous été traversés par un même courant auquel certaines paroles prononcées à Bordeaux, il y a peu de temps, ne sont pas étrangères. Et sans doute aussi, et ce n'est pas le moins important, avons-nous tous trouvé que c'étaient là de beaux poèmes en français qui nous étaient donnés à lire.

Merci.

EMMANUEL MOSES

Je remercie vivement les membres du jury d'avoir distingué la poésie sombre et prophétique de David Vogel. Témoin de l'effondrement de l'Empire austro-hongrois et du "monde d'hier", comme l'appelait Stefan Zweig. Il pressentit, en effet, l'horreur absolue du génocide juif, des convois plombés aux fosses communes.

Si toute poésie est tentative de dialogue, celle-ci, ô combien, devrait porter comme épigraphe : "Frères humains qui après nous vivez !" Merci.

PRIX AMÉDÉE-PICHOT

Après la remise des prix Halpérine-Kaminsky et Nelly-Sachs, M. Vauzelle remet à Mme Hélène Morita le prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles. Mme Morita le remercie en ces termes :

Je remercie en premier lieu M. Vauzelle, maire de la ville d'Arles, qui me fait l'honneur de me remettre ce prix et je me permettrai de le recevoir à la façon "japonaise" (c'est-à-dire, en saisissant le document-prix à deux mains et en l'élevant légèrement, en signe de respect).

Je suis spécialement émue ce soir, car qui m'aurait dit, il y a plus de dix ans, alors que je tentais vainement de convaincre un éditeur français de publier dans ses collections ce très grand poète, ce très grand conteur, Kenji Miyazawa, qu'un jour viendrait où, par le biais de cette récompense, entre autres, les lecteurs français auraient moins de chances d'ignorer l'importance de cet auteur que le peuple japonais aime avec ferveur ? En effet, je dois avouer, à ma grande stupéfaction, que j'ai dû batailler très longtemps pour rencontrer un éditeur qui tombe sous le charme des images, et même, plutôt, des visions de Kenji le poète. Qui ne me réponde "Oh non, il est trop japonais..." (Comprenez : impénétrable, incompréhensible...) Ou bien : "Oh non, il n'est pas assez japonais..." (Comprenez : pas assez érotique, ou exotique...) Etc. Ce fut d'abord Daniel Cohen, des éditions Intertextes, malheureusement disparues aujourd'hui, et maintenant mes amis du Serpent à Plumes, avec qui je poursuis une fructueuse collaboration. Après *Le Diamant du Bouddha*, aujourd'hui remarqué, sort en effet dans un mois *Les Fruits du gingko*, en attendant d'autres nouvelles majeures, comme *Les Pieds nus de lumière*.

Dans l'espoir de faire entrevoir un exemple de l'écriture de Kenji Miyazawa, dans mon interprétation française, je citerais un extrait du *Diamant du Bouddha* :

L'arc-en-ciel, par grosses vagues,
Tisse des miroitements,
Sur la colline de lumière, [...]

A ce moment, la colline de lumière tout entière se mit à bruissier, à froufrouter, il semblait que toutes les herbes, toutes les fleurs oscillaient, se balançaient, et qu'elles lançaient des cris aigus, des guinguinzan, lin, guinguin... qui balayaient en larges souffles la rosée de gemmes étincelantes. [...]

Aurez-vous envie d'aller voir de plus près Kenji Miyazawa ?
Je vous remercie.

Enfin, la remise des prix Atlas junior vint clôturer cette séance de remise de prix.

TROISIÈME JOURNÉE

LE JUSTE PRIX D'UNE TRADUCTION

table ronde ATLF animée par Françoise Cartano

FRANÇOISE CARTANO

Avant de vous présenter les intervenants, je voudrais vous rappeler que circule le texte dit “Appel de Massa” paru dans *Le Monde*. Ceux qui veulent signer le peuvent.

Deuxième chose avant d’entrer dans le vif de notre sujet “Le juste prix d’une traduction”, Rémy Lambrechts va vous entretenir quelques instants d’autres problèmes financiers qui nous touchent, *via* le fisc.

RÉMY LAMBRECHTS

Très brièvement, et puisque l’actualité est brûlante. Vous avez découvert, comme moi, il n’y a pas très longtemps, que la fameuse question des abattements sur les droits d’auteur était revenue sur le tapis. On peut dire qu’au départ l’amendement présenté par M. Charles-Amédée de Courson, qui s’était illustré par un rapport qui attribuait le déficit des finances publiques aux fraudes au RMI, nous avait fait un peu rigoler, et que j’ai été ainsi, comme d’autres, extrêmement surpris de voir que cet amendement avait été adopté par la Commission des finances de l’Assemblée nationale, puis par l’Assemblée elle-même, mais que depuis on s’est ressaisi. Moi, et d’autres, en particulier le Syndicat national des auteurs et compositeurs, qui regroupe tous les auteurs de textes, de chansons, les compositeurs, tous les droits d’auteur, nous nous sommes mobilisés, et nous avons essayé de reprendre les choses en main.

On n’a pas baissé les bras, on est allés voir d’augustes sénateurs, des conseillers. On ne peut pas garantir que cette question sera résolue, mais on s’en occupe. Si vous vous avez quelques idées ou contacts, n’hésitez pas à vous adresser à moi pour que je vous transmette les argumentaires assez convaincants, quand on arrive à les faire entendre, que nous avons bâtis à l’appui de la défense de ce système forfaitaire pour la prise en

compte de nos frais réels, frais professionnels, que personne ne nous rembourse.

Je vous remercie.

FRANÇOISE CARTANO

Je vais commencer par les présentations. Tout à fait à ma gauche, Jean-Luc Giribone, qui est éditeur, chargé du domaine des sciences humaines aux éditions du Seuil.

A côté, Christiane Montécot, traductrice de l'albanais, ces langues que l'on appelait "rares", que l'on appelle maintenant "de petite diffusion", ou plus pudiquement encore "rarement traduites", ce qui correspond peut-être le plus à la réalité.

A ma gauche, Peter Bergsma, un collègue des Pays-Bas, qui a été président de l'Association des traducteurs littéraires des Pays-Bas et maintenant dirige le Collège des traducteurs littéraires à Amsterdam. Il est aussi traducteur littéraire et président du CEATL.

A ma droite, Michel Marian, qui est secrétaire général du Centre national du livre.

Françoise Nyssen, présidente du directoire des éditions Actes Sud.

Et Paul Bensimon, traducteur qui traduit essentiellement de la poésie et des essais.

Parler de traductions difficiles et de traductions qui sont plus difficiles que les autres, c'est enfoncer des portes ouvertes, vous le savez tous. C'est en même temps remuer de vieilles lunes, parce que cela fait longtemps aussi qu'on souligne le fait qu'il est difficile de parler de la traduction, comme si toutes les traductions se géraient, pour les traducteurs, de la même façon. C'est vrai que dans l'édition elles ont tendance à se gérer presque de la même façon, mais, pour nous, on sait bien qu'il y a ce qu'on appelle une traduction difficile, ce n'est pas forcément un texte difficile, encore que ce soit souvent un texte difficile, mais c'est un texte qui demande un degré de compétence, de recherche ou de travail, de par la richesse stylistique ou de documentation du texte original, plus important que la moyenne des traductions courantes, qui peuvent néanmoins concerner des textes de grande valeur littéraire ou de grande valeur, je n'ose pas dire scientifique, pour les textes de sciences humaines, mais de grande valeur sur le fond quand même pour les textes de sciences humaines.

Nous avons voulu, à la fois, rassembler et dire en deux morceaux différents, sciences humaines et littérature générale, parce que si le problème existe des deux côtés, dans ces deux secteurs-là, le problème n'existe pas tout à fait pour les mêmes raisons. La difficulté ne s'appréhende pas de la même façon, mais il y a à

peu près le même clivage entre certains textes moins difficiles et des textes vraiment difficiles qui demandent, on le sait bien, deux fois ou trois fois plus de temps de travail, d'heures, de minutes, de jours, que des traductions un petit peu plus faciles.

Et nous avons ajouté à cette notion de traduction difficile, la notion de traduction de textes à valeur patrimoniale. Qu'est-ce que cela veut dire "à valeur patrimoniale" ? On connaît les textes qui ont une valeur patrimoniale, ce sont les textes en général dits du domaine public, où le temps est passé, et a dit qu'ils avaient une valeur, ils sont toujours là. Le problème, pour ces textes-là, n'est d'ailleurs pas toujours réglé, et je pense que Paul Bensimon vous parlera de traductions qui sont encore à faire, même dans le domaine du patrimoine reconnu. Pour les œuvres plus contemporaines, ce que l'on vise par cette notion d'œuvres difficiles à vocation patrimoniale, c'est l'idée que, le marché étant ce qu'il est, et la cession des droits étant ce qu'elle est, quand une œuvre est traduite, elle est sur le marché, elle existe dans cette traduction-là pour un petit siècle, à moins qu'un éditeur ne décide, parce que la traduction ou le texte lui semble particulièrement le mériter, de faire une nouvelle traduction. Mais ce n'est pas obligatoire, et il y a des textes qui restent dans leur première traduction qui n'est pas toujours la meilleure, et il est important de faire en sorte que ces textes qui ont un potentiel, une valeur patrimoniale, soient établis dans une traduction correcte d'entrée de jeu, avec toujours l'ambiguïté de savoir si on se trouve devant une œuvre qui va se poursuivre. Le patrimoine, c'est un pari aussi pour tout le monde.

Si on revient à l'histoire du juste prix, on peut se demander quels sont les critères de difficulté. Est-ce que c'est le vocabulaire difficile ? Est-ce que c'est la documentation, etc. ? Ce sur quoi on se met rapidement d'accord, c'est sur le temps de travail que cela demande. Et quand on regarde, cela varie du simple au triple, en tout cas au minimum du simple au double. Et on le sait tous, tous ceux qui se sont affrontés à différents textes le savent, les rémunérations, en revanche, elles, ont tendance à varier dans une fourchette de 20 %. Comme personne n'a jamais osé prétendre que quelque traduction que ce soit dans le domaine littéraire, même bas de gamme, était surpayée, cela signifie que les traductions dites difficiles et à valeur patrimoniale, sont manifestement sous-payées pour le travail que cela demande par rapport aux autres traductions.

Pourquoi ressort-on ce problème-là ? Parce qu'il est devenu, nous semble-t-il, depuis une paire d'années, crucial, parce qu'on a observé une stagnation des rémunérations qui n'apparaît pas encore très clairement dans les chiffres qu'on vous envoie, parce que c'est une moyenne qu'on établit, mais qui apparaît assez

nettement quand on regarde d'un petit peu plus près, et surtout quand on opère dans ce domaine-là où on s'aperçoit qu'il y a un chapeau bêtement posé sur les rémunérations, sur le haut de la fourchette. Et on sait historiquement, par les observations et par la vie de l'ATLF depuis une vingtaine d'années, que la rémunération de la traduction littéraire a progressé incontestablement en valeur absolue et aussi en valeur relative par rapport à ce que c'était quand certains d'entre nous ont commencé à œuvrer dans ce secteur-là.

C'est vrai que les choses se sont améliorées. Mais on sait aussi comment elles se sont améliorées. Elles se sont améliorées par la pression exercée justement par les traducteurs qui opéraient sur des traductions dites difficiles, qui avaient fait preuve de leurs compétences, et dont le talent et les capacités étaient quelque part reconnus aussi par la profession d'éditeur. Et ce sont ces traducteurs-là qui ont réussi à pousser les prix en avant, entraînant un effet d'aspiration qui a profité à toute la profession. Tant mieux. Quand on s'aperçoit maintenant que le blocage se fait par le haut, c'est-à-dire qu'il n'y a pas encore d'immenses problèmes au niveau moyen, mais que l'on n'arrive plus à pousser des tarifs qu'on pratiquait il y a deux ans, on peut être inquiet pour les collègues qui opèrent dans ce secteur-là, mais aussi pour l'ensemble de la profession. Et j'insiste là-dessus parce que c'est aussi une façon de montrer que le combat que nous essayons de mener en ce moment n'est pas seulement un combat élitiste. Ce n'est pas seulement pour que les bons soient mieux payés, c'est parce que c'est de l'ensemble de la profession qu'il s'agit. Le fait que les prix stagnent sur les traductions de haut niveau a comme effet de rendre la situation extrêmement pénible aux gens qui opèrent dans ce secteur-là. Donc de le rendre difficile aux professionnels *stricto sensu*, à ceux qui essaient de tirer l'essentiel de leurs revenus de la traduction littéraire, qui ont parié d'en faire une carrière. Or, dans certains secteurs, les professionnels sont déjà exclus de fait de la traduction.

Un exemple suffira : la collection de la Pléiade où on ne verse plus d'à-valoir. Cela veut dire que les professionnels sont exclus. On touche le premier centime au bon à tirer. Si on n'a pas un salaire ou un papa banquier, c'est une exclusion de fait de ce secteur, qui est un secteur important. On a rarement vu une profession, quelle qu'elle soit, sans faire de corporatisme bête, qui exclut de son niveau, considéré à tort ou à raison comme le plus noble et le plus exigeant, les gens les plus professionnels et les plus compétents, pour n'en garder l'accès qu'à des gens qui peuvent s'y exercer avec beaucoup de talent certes, mais dont ce n'est pas forcément le métier.

Cette situation-là d'ailleurs est aussi dangereuse pour nous, parce qu'elle est susceptible de réactiver une espèce de concurrence perverse, non pas sur les compétences, mais justement entre vrais professionnels et faux professionnels, ou vrais professionnels et occasionnels, etc., qui était un problème que je crois on avait réussi à résoudre et à ne plus percevoir dans notre corporation. Et c'est sûr que si on n'arrive pas à trouver une solution un peu satisfaisante à ce problème, on risque de voir se ranimer cette situation-là. On pourrait dire aux traducteurs haut de gamme, ceux qui sont payés un bas prix pour des compétences élevées : faites comme les éditeurs qui, quand ils ont une collection prestigieuse, ont à côté une collection peut-être un peu moins prestigieuse, mais qui fait bouillir la marmite, et attellez-vous aussi à du moyen de gamme, à de l'alimentaire. C'est vrai, sauf que ce qu'on observe aussi, c'est qu'on est très spécialisé. C'est un monde qui est très cloisonné, et il est assez rare qu'un éditeur qui propose des textes intraduisibles à ses traducteurs préférés pense à lui quand il touche un livre qu'à peu près n'importe qui peut traduire, et qui peut rapporter plus gros. Une fois qu'on a la casquette "traduit des choses intraduisibles", on vous propose rarement un petit roman sympa qui se passe chez des gens qui ne sont pas plombiers, qui n'opèrent pas à cœur ouvert, où on n'a pas non plus ce genre de galère. Ce n'est jamais pour nous.

Au bout de cette réflexion que nous avons menée, et connaissant aussi les conditions de l'édition, je laisserai les éditeurs en parler, mais il est évident que le coût de la traduction est crucial pour eux, que le coût de la traduction s'impute directement sur le prix du livre. Ce coût, c'est une taxe au prix ajoutée, un bonus sur le prix à payer. Et à un moment où les livres ne sont pas très faciles à vendre, ce n'est pas très facile de payer cher les traducteurs parce que cela augmente le prix du livre, parce que si le livre ne se vend pas, ce n'est plus la peine de le traduire. Il y a là une espèce de cycle infernal dans lequel nous avons chacun nos problèmes.

Il nous a semblé que notre interlocuteur naturel dans ces conditions était une institution dont le rôle était justement d'essayer de compenser le plus possible les effets pervers des lois cruelles du marché, c'est-à-dire que les choses sont ce qu'elles sont, les produits vendables se vendent, les produits vendables non seulement se vendent, mais doivent se vendre extrêmement vite. Le temps de présence d'un livre sur les rayons, quand il y a des rayons pour ces livres-là, c'est trois mois, quatre mois, guère plus. Donc tout cela fragilise le secteur sur lequel nous réfléchissons là. Donc peut-être que le CNL devenait de nouveau notre interlocuteur pour ce genre de question. Nous ne méconnais-

sons pas, et nous saluons, et je salue encore aujourd'hui, le rôle important qu'a eu depuis des années le Centre national du livre dans le développement et l'aide à la traduction. Développement qui a bénéficié aux lecteurs par l'accès à de la littérature traduite ; aux éditeurs qui ont bénéficié d'aides et de subventions, qui ont pu prendre le risque de publier des livres traduits plus qu'autrefois, et aussi aux traducteurs qui en ont touché, non pas les royalties, mais qui en ont touché un peu les bénéfices parce qu'il y a plus de travail pour la traduction quand il y a plus de livres traduits. Et aussi par une collaboration quand même suivie, le CNL a toujours veillé à ce que l'aide apportée à l'éditeur se fasse dans des conditions qui respectent totalement les usages corrects vis-à-vis du traducteur. Et on n'a rien à dire là-dessus, cela s'est toujours bien passé.

Néanmoins on pouvait se demander si la proportion d'aides allant aux éditeurs par rapport à ce qui va aux traducteurs, selon une procédure qui se voulait incitative pour l'entreprise éditoriale, était vraiment équitable même si l'argent versé à l'éditeur était censé aller *in fine* au traducteur. A charge pour ce dernier d'oser faire respecter les clauses de son contrat. On a un petit peu le sentiment que cela a bien marché, cela marche encore pas mal, mais qu'il faut peut-être revoir les choses, compte tenu d'abord du succès enregistré par cette politique-là, et puis des habitudes qui sont prises, et puis là, du problème que nous soulevons. Et que, par ailleurs, le système de bourse qui va directement aux auteurs, et je dis bien aux auteurs, parce qu'il me semble très calqué sur le système de bourse d'aide à la création, finalement, c'est comme cela qu'on les appelle, qui vont aux auteurs-traducteurs, n'était pas toujours adapté à la situation des traducteurs, et que certes, l'idée d'avoir une aide *ad personam*, sur un projet, qui donne une respiration, c'est une somme d'argent qui peut être conséquente, elle est toujours bienvenue pour tout le monde. Mais qu'on pouvait peut-être envisager un système qui prenne plus en compte la réalité du travail du traducteur, c'est-à-dire le fait qu'on se lance assez rarement, sauf dans certains cas, la traduction de la poésie, dans le domaine public, etc., il y a toujours des cas plus particuliers, mais on se lance assez rarement dans une entreprise sans déjà une certaine forme de contrat avec un éditeur, sans une perspective éditoriale. En général on travaille avec un contrat, et à moment-là peut-être que l'aide, et certainement l'aide du CNL en l'occurrence, serait plus efficace si elle pouvait compenser justement le fait que l'éditeur, même s'il souhaite avoir un bon traducteur, même s'il souhaite bien payer, ne peut pas grever davantage le budget du livre en consentant un à-valoir plus

élevé. Et cela peut rester une bourse, à condition que les modalités d'attribution de cette bourse soient revues en fonction du type d'ouvrage à traduire, c'est-à-dire que ce soit une aide à un travail effectif qui verra le jour, qui sera publié.

Je n'en dis pas plus long. De toute façon, tous les membres de l'ATLF ont reçu ladite pétition où on expliquait cela, qui a été transmise au CNL, et nous savons que les instances du CNL la prennent en considération, et pourront, je l'espère, nous apporter au moins un début de réponse.

J'espère que je n'ai pas été trop longue. Et je vais passer la parole d'abord aux deux traducteurs, en commençant par Christiane Montécot.

CHRISTIANE MONTÉCOT

Je vais essayer de passer du cas particulier de la langue dite "rare" à un cas plus général. Chacun d'entre nous sait qu'il n'existe pas de langue difficile, mais des langues au degré d'écart plus ou moins marqué avec la nôtre. La difficulté reste la même, quelle que soit la langue à traduire, y compris l'anglais. Plaider m'ennuie un peu. On se trouve en position d'agresseur, et je n'aime pas cela. Je vais donc traiter la question par le biais de la fiction. Vous connaissez l'avertissement rituel avant toute fiction : "Toute ressemblance avec des personnes ou situations existantes est purement fortuite." Vous savez aussi dans quelles circonstances on appose ce genre d'avertissement.

Je vais vous conter l'histoire d'un traducteur de langue albanaise. Il a conçu un projet qui lui tient énormément à cœur : une anthologie poétique. Il est fou de poésie. Il a envie de faire partager cette passion. Dans ce cas, le traducteur est un auteur. Il l'est doublement : auteur de façon évidente de ses traductions, il l'est aussi de ses recherches. Il y consacre ses efforts, son temps, mais aussi son argent. Il est auteur parce qu'il ne s'agit pas d'un projet initié par un éditeur ou par quiconque lui "ferait faire" ce travail, comme on l'entend si souvent. Le traducteur est seul à pouvoir construire le concept, élaborer le plan, réaliser l'appareil critique. Ce traducteur est vraiment un auteur, encore plus que d'habitude : nous sommes tous des auteurs, de toute façon. Dans le décor que j'ai choisi, culture et langue ont été bridées pendant une cinquantaine d'années. Une culture bridée pendant cinquante ans, cela signifie que toute personne âgée de moins de soixante ou soixante-dix ans a été formée dans un cadre extrêmement restrictif, et ne connaît pas des pans entiers de sa propre littérature, de sa propre poésie. Là aussi, l'intervention de mon héros est utile.

Un projet aussi lourd ne peut évidemment se réaliser qu'avec l'aide de la puissance publique, l'intervention du CNL. Il faut

rendre hommage au CNL et à ses actions. Beaucoup de projets ne pourraient voir le jour sans l'aide du CNL. Nous avons la chance de bénéficier d'une aide irremplaçable ; mais je voudrais développer mon récit autour du fonctionnement concret que nous avons tous plus ou moins vécu. Pour un projet de ce type, le CNL sera sollicité. L'auteur potentiel – le traducteur – sollicite divers éditeurs qui, à leur tour, vont solliciter le CNL. C'est une première bizarrerie de la situation. On pourrait concevoir, pour un projet aussi original et aussi culturellement fondamental, que le traducteur lui-même puisse solliciter le CNL, demander au CNL de lui trouver un éditeur. Or il faut que mon traducteur trouve un éditeur, l'intéresse au projet, puis que l'éditeur, à son tour, contacte le CNL. Dans l'administration, on passe toujours par la voie hiérarchique.

Un éditeur est trouvé. Il est passionné par le projet. C'est fou ce que les Balkans, les pays de l'Est peuvent passionner les éditeurs depuis 1990. Le CNL demande un rapport à un autre traducteur qui va jouer le rôle d'expert. Vous imaginez les situations dans un aussi petit monde : c'est amusant... Sur rapport du premier expert consulté, la demande aboutit à un ajournement. Le projet est absolument parfait, c'est une excellente idée, l'auteur-traducteur a la compétence rêvée mais, franchement, l'éditeur n'est pas réputé pour son sérieux. C'est un éditeur très jeune, un de ces éditeurs qui vous expliquent longuement qu'avec le prix de la maquette de couverture, le prix de l'impression, le prix des relations publiques, vraiment, décemment, ils ne pourront pas payer la traduction. Ces choses se savent, parmi les traducteurs... Elles aboutissent à des rapports d'expertise négatifs.

Le projet reste donc en carafe pendant un certain temps. Le traducteur, obstiné, contacte un autre éditeur. Le projet est redéposé. Vu sa qualité, il aboutit et fait l'objet d'une aide à la traduction. L'histoire repose désormais entre les mains du traducteur. Il travaille beaucoup, téléphone souvent, consulte les auteurs de la langue qu'il va traduire, les poètes concernés... Il essaie de répartir équitablement les textes tout en respectant ses goûts et les choix qu'il a faits au départ. Cette phase délicate ne se voit pas. Enfin, le manuscrit est terminé. C'est une disquette, d'ailleurs, pour simplifier la vie de l'éditeur. On est en attente de fabrication. Désormais, tout est entre les mains du professionnel qui va sortir de cette minuscule disquette un très beau et fort volume, absolument superbe. Là, le traducteur se trouve en situation de décompression. Il ne faut pas déranger l'éditeur, terriblement occupé. Il ne faut surtout pas lui demander si, le principe d'une subvention étant acquis, il pourra verser prochainement une première avance, que le traducteur attend pour compenser ses frais, son temps, etc.

En fait, la situation était un peu faussée au départ. L'éditeur, bien brave mais malheureux, confronté à des difficultés, ayant bu plusieurs bouillons, etc., a dit très discrètement au traducteur, à huis clos : "Vous savez, je suis un petit peu ennuyé : je vais mentionner un prix assez élevé sur le contrat pour que nous puissions obtenir une subvention élevée." Pour obtenir une subvention d'un pourcentage décent, l'éditeur indiquera un prix de traduction plus que décent. Cela, c'est ce qui se passe sur le papier, ce que les deux parties signent. En coulisses, la discussion se prolonge : "Vous savez, c'est très difficile. Je ne vous verserai que la subvention du CNL. Je ne peux pas faire mieux. Si je n'obtiens pas de subvention du CNL, je ne pourrai pas vous payer." Ces situations, on ne les vit pas qu'en albanais, je pense. On les vit dans toutes les langues rares, ou moins rares.

C'est gênant, parce que le traducteur attend toujours son "avance". Henriette Walter vous l'aurait expliqué mieux que moi : d'une langue à l'autre, l'expression du temps peut varier énormément. Plus la langue est éloignée, plus l'expression du temps nous surprend. Dans certaines langues, les conjugaisons sont régies par un système différent, et l'expression lexicale du temps n'est pas la nôtre. Des notions comme "demain", "après-demain", "plus tard", peuvent recouvrir des réalités changeantes. Mais je crois qu'il y a, à travers les langues, un consensus sur "l'avant" et "l'après". "Avant" n'est pas un terme difficile à traduire. Certains d'entre nous, pourtant, ont pu rencontrer des difficultés pour traduire le terme "avance". Or, techniquement, il ne pose pas de problème.

Mon histoire s'arrête ici pour l'instant. J'attends, pour mettre le point final au roman, que la situation soit dénouée. Les romans sont souvent très proches de la réalité. J'attends que la réalité écrive à ma place pour raconter la suite. Entre-temps, je réfléchis aux personnages. Dans cette espèce de roman qui n'a pas encore pris tournure, les rôles sont sans doute trop tranchés. L'éditeur, par exemple, joue le rôle du méchant. Dommage d'avoir un méchant aussi visiblement méchant. Vous êtes assez fins connaisseurs de littérature pour savoir qu'un méchant, c'est toujours quelqu'un qui est à plaindre, qui a eu une enfance malheureuse. Il va falloir que je revoie ce personnage, pas assez précis, pas assez fouillé.

Je suis un peu plus contente de mon traducteur, personnage complexe. C'est un agent double. En apparence, c'est un traître, un universitaire, un faux traducteur, un faux professionnel, quelqu'un qui mange le travail des autres, un profiteur, un gâcheur d'ouvrage, un jaune. C'est aussi le seul capable de faire ce genre de travail, puisque c'est le seul à avoir de quoi vivre en attendant de voir aboutir des projets aussi délirants. Et ce n'est

pas seulement un traître. C'est aussi un pionnier. Voilà qui m'ennuie un peu : nous sommes à présent dans l'Ouest sauvage, et je voulais situer mon roman à l'Est. Il faudra que je revoie ma copie.

Autre personnage, le CNL. Puisqu'on est dans l'Ouest sauvage, il joue le rôle du shérif. Il est censé mettre de l'ordre dans cette sorte de western. Nul ne saurait lui reprocher sa fonction. S'il est un lieu où l'on a besoin de shérifs, c'est bien l'Ouest sauvage. On a besoin de quelqu'un qui incarne l'autorité. On pourrait peut-être lui rappeler qu'il est sous le regard de ses concitoyens, dans la petite ville frontière où cet épisode se déroule. Il n'est pas seulement chargé de séparer les belligérants ; il est aussi chargé de faire respecter l'ordre. Il doit des comptes à cette petite communauté. Il doit être en mesure de lui dire : "Voilà ce que je fais, de quelle manière je conçois l'ordre. Chaque fois que j'interviens ponctuellement, j'entends que ce soit pour instaurer une sorte de morale dans notre petite ville. Je veux résoudre les problèmes qui se posent, régler les antagonismes, tenter de faire régner la concorde entre deux parties opposées. Je voudrais que l'idée de concorde s'installe dans les esprits, dans les mentalités."

C'est cela aussi, le rôle du shérif. Je crois que si le CNL joue le rôle du shérif, il faut qu'il se souvienne qu'il doit des comptes aux belligérants de part et d'autre. Dans mon intrigue, pour l'instant très mal ficelée, l'interlocuteur essentiel du shérif, c'est l'éditeur, le méchant. Dommage. Je sais qu'il faut beaucoup s'occuper des méchants, leur dire de ne pas être méchants, les comprendre. Il faut se montrer attentif à leurs besoins, les mater. Mais il faut aussi s'occuper des victimes. Toujours gênants, les procès au cours desquels on essaie de comprendre pourquoi le bourreau est un bourreau, sans s'occuper de la victime. Finalement, la victime dérange. Elle est venue semer des histoires invraisemblables là où tout marchait bien, des histoires pour pas grand-chose. Il faudrait que le shérif prenne l'habitude d'entendre les deux parties, de leur demander leur avis.

Le rôle de la fonction publique est essentiellement un rôle de service. J'en parle d'autant mieux que, ne pouvant vivre de la traduction de l'albanais, j'appartiens depuis de nombreuses années à la fonction publique. Je la conçois comme une activité de service ; non pas de service des institutions, mais de service du citoyen, de chacun des citoyens. Dans notre activité de fonctionnaires, nous sommes redevables à chacun des usagers. En tant qu'enseignante, puisque c'est la profession habituelle des agents doubles, je me sens redevable de mes activités devant chacun de mes étudiants. Je souhaiterais que les institutions

culturelles se sentent redevables devant chacun des partenaires de l'œuvre culturelle, éditeurs, bien sûr, mais aussi traducteurs, et je dirais même lecteurs. Le service public ne peut se limiter à un service rendu à l'entreprise. Aider l'édition, aider les traducteurs, ce n'est pas la même chose. Aider la traduction, quand cela se résume à aider l'édition, ce n'est rien d'autre qu'un service rendu à l'entreprise. C'est nécessaire, puisque les entreprises éditoriales sont fragiles. Elles ont le mérite d'exister, le mérite de faire tous les efforts possibles pour survivre. Toutes les avancées culturelles passent par l'existence de ces entreprises dans des conditions souvent très difficiles. Il y a un service à rendre à l'entreprise, mais il ne faut pas que le service soit exclusivement rendu à l'entreprise, qu'il soit limité à cela.

A la fois traître et pionnier, le traducteur est aussi le dindon de la farce. C'est celui qu'on ne consulte pas. Celui à qui on fait signer des contrats dont il sait pertinemment qu'ils seront bidon. Celui à qui on va peut-être faire signer, si le CNL le demande, un reçu pour solde de tout compte, un faux. Ce traducteur qui a un autre métier par ailleurs ne va pas commettre un faux en écritures publiques simplement pour toucher un peu d'argent. Quand il s'est lancé dans ce projet, il a su y intéresser des auteurs, des personnalités culturelles du pays dont il traduit la langue, des tas de gens qui comptent sur lui, sur ce qu'il a pu leur apporter. Pourquoi fait-il cela ? Je crois qu'on ne sait pas pourquoi on est traducteur. Quelque chose nous pousse à tenir d'autres personnes à bout de bras, à tenter de porter leur œuvre vers les autres. Il est le seul pont entre deux rives, en attendant que d'autres ponts soient construits. Pour l'instant, il est la seule passerelle. Une petite passerelle très fragile ; mais à un certain stade, pendant un certain temps, c'est le seul moyen d'aller d'une rive à l'autre. Par amour, le traducteur accepte de déclarer qu'il a touché une somme qu'il ne touchera jamais. Il accepte d'attendre poliment qu'on lui parle de son chèque parce qu'il n'ose pas en parler lui-même, tant il est mal à l'aise.

On peut se demander qui souhaite qu'il en soit ainsi, qui veut faire du traducteur le dindon de la farce. Le traducteur lui-même ? Certainement pas. L'éditeur ? Peut-être, parfois. Soyons justes. Nombre d'éditeurs traitent fort bien les traducteurs, les paient honnêtement. Même si nous parlons entre nous de ceux qui agissent mal, nous en connaissons beaucoup qui agissent convenablement, correctement, avec passion, et avec qui les échanges ne sont jamais des échanges de marchands de tapis. Donc, l'éditeur en général, non. Certains éditeurs, sans doute. Je soupçonne certains éditeurs de baser une partie de leurs revenus sur ce genre de situation. Quand cela arrive, comme à mon personnage, on se dit : "Je n'ai pas eu de chance." Et puis on vient aux Assises. On rencontre d'autres traducteurs. On les entend raconter les

mêmes histoires. Cela devient troublant. On va les voir, on leur demande : “Mais ça vous est arrivé chez qui ? – Chez Machin, chez Truc. – Moi aussi !” Une petite coterie tire son industrie de ce genre de situation. C’est gênant. On manque peut-être de morale dans certains secteurs de la profession.

Un troisième personnage pourrait être à l’origine de la situation : c’est la puissance publique. Est-ce la puissance publique qui fait du traducteur le dindon de la farce ? En termes d’intentions, certainement pas. En termes d’intentions, la puissance publique a pour objectif premier d’aider et de défendre la traduction. Je ne prétends pas comprendre. Je me contente de poser la question, et je laisse les représentants de la puissance publique se prononcer eux-mêmes, se prononcer clairement, se prononcer publiquement.

FRANÇOISE CARTANO

Après le remake de *Little Big Man* et avant de passer à *Shoot Them All*, je passe la parole d’abord à Paul Bensimon.

PAUL BENSIMON

Je vais commencer par m’interroger sur l’intitulé de la table ronde – un intitulé complexe et un peu provocateur, il faut bien le dire. Le juste prix d’une traduction, c’est d’abord un prix équitable, un prix conforme à la *justice*. C’est aussi un prix qui a de la *justesse*, un prix adéquat. Le juste prix d’une traduction est donc son prix le mieux *ajusté* ; mais ajusté à quoi, et ajusté pour qui ?

Du point de vue du traducteur, un prix bien ajusté est un prix qui prend en compte la nature et le type du texte à traduire, et les connaissances linguistiques, littéraires, culturelles que requiert la traduction de ce texte, les recherches qu’il exige. Pour le traducteur, le prix le mieux ajusté est celui qui correspond à la difficulté intrinsèque de l’œuvre à traduire, et au temps qu’il lui faut globalement consacrer à cette traduction.

L’évaluation de la difficulté d’une traduction ne va pas de soi. Mais s’il est évident qu’il n’existe pas de traduction facile, il est tout aussi évident que certains textes sont beaucoup plus difficiles à traduire que d’autres, et qu’il y a des degrés dans la difficulté, une échelle de difficulté ou une pyramide des difficultés. Au sommet de cette échelle ou de cette pyramide se trouvent, dans tous les domaines littéraires, des ouvrages dont la traduction est particulièrement ardue, pour des raisons d’une extrême diversité, dont un certain nombre ont été évoquées dans les ateliers et les tables rondes des présentes Assises. Par exemple, la complexité et la densité stylistiques, le degré de littérarité, l’abondance des allusions de toutes sortes, les effets

d'intertextualité, ou encore le métissage de la langue source avec une autre langue, un vernaculaire ou un dialecte régional, problème également évoqué hier à propos de la traduction théâtrale.

La difficulté peut être aussi liée à l'éloignement considérable dans le temps ou l'espace de la culture à laquelle appartient l'œuvre à traduire.

La traduction de tels textes demande un investissement en temps deux à trois fois plus important que celui que nécessite la traduction d'ouvrages courants. La difficulté d'une traduction littéraire ne peut être cantonnée à un genre ou un sous-genre spécifique. Un essai peut s'avérer redoutable à traduire. Quand on s'attaque à sa traduction, un simple roman policier peut se révéler être tout sauf un roman simple. Le texte d'un album pour enfants, par l'adaptation culturelle radicale qu'il appelle, pose généralement des problèmes complexes et très délicats à résoudre.

Pendant, il existe un domaine où la difficulté est presque toujours inhérente à la nature même du texte, lui est quasi consubstantielle : il s'agit de la poésie. Car ici la *pesée de mots*, pour reprendre l'expression de Valéry Larbaud, dans la mesure où chaque mot compte, la pesée de mots prend une importance encore plus cruciale que dans la traduction de la prose. Non seulement les options traductives sont problématiques, mais une fois ces options arrêtées – options concernant le mètre, la présence ou l'absence de rimes, le choix d'une forme fixe, le dilemme que crée la traduction d'un vers prosodique par un vers syllabique, etc. –, une fois ces options arrêtées, le processus de traduction, par la minutie qu'il exige, par l'effort prolongé qu'il requiert pour concilier des éléments peu conciliables ou inconciliables, pour établir un équilibre délicat entre le sens et les sonorités, et le rythme, la pulsation, le phrasé du vers, ce processus s'inscrit nécessairement, et comme essentiellement, dans une temporalité longue. Et s'il est vrai que toute traduction littéraire, une fois achevée sa première mouture, a besoin d'une période de décantation, cela est encore plus vrai, plus impératif pour la traduction poétique, qui n'est véritablement aboutie qu'après une lente *sédimentation*, avec des strates successives d'élaboration et de maturation.

C'est dire que la mesure du temps passé à traduire un poème ou un recueil de poèmes est aléatoire, sinon impossible.

Ainsi paradoxalement, alors que la traduction de la poésie constitue un cas éminemment typique de traduction difficile, et possède par là une valeur emblématique, la notion de juste prix d'une traduction atteint ici même ses limites.

La crise de l'édition, le marasme de la librairie, la modification du statut même du livre dans la société frappent, bien

entendu, plus fortement les ouvrages traduits de ventes limitées et de rotation lente. Ici encore, la traduction de la poésie sert de révélateur. En termes créatifs, la poésie est un des domaines les plus riches et les plus vivants de la littérature étrangère traduite ; mais en termes économiques, de l'édition à la distribution, le secteur reste extrêmement fragile.

Ainsi la poésie, dont la traduction demande beaucoup de temps, a également besoin de beaucoup de temps pour sa diffusion. Voilà qui fragilise davantage encore la rémunération des traducteurs de poésie.

Le secteur des traductions à valeur patrimoniale, de par sa situation globale préoccupante, non seulement attire moins de capacités nouvelles, mais éloigne les traducteurs qui, par goût personnel ou par passion, et aussi par leurs compétences, seraient les plus capables de traduire les immenses pans de littérature étrangère encore non traduits.

Mais il existe de plus un autre facteur de détérioration des conditions faites aux traducteurs dans ce secteur. Il s'agit d'un effet pervers de la prise en compte par l'éditeur de la difficulté de la traduction pour le calcul de la rémunération. Françoise Cartano en a parlé tout à l'heure. Quand un traducteur d'œuvres difficiles réussit pleinement dans son domaine, quand sa compétence s'affirme, quand sa notoriété s'accroît, les éditeurs tendent à lui confier des traductions encore plus difficiles. Mais surtout les éditeurs tendent à considérer ce traducteur comme surqualifié pour traduire des œuvres de difficulté moindre, qui seraient pour lui financièrement beaucoup plus avantageuses, des œuvres dont les ventes vont être importantes et qui sont promises à une rotation rapide. Ainsi le traducteur chevronné de textes particulièrement ardu, le traducteur d'écrivains célèbres, voire de classiques étrangers, se retrouve en fin de compte pénalisé.

L'ATLF propose que soit créé, sous l'égide du CNL, un fonds spécifique pour les traductions difficiles à valeur patrimoniale. Elle préconise notamment une bonification systématique de l'à-valoir versé par l'éditeur.

C'est là une mesure qui contribuerait certainement à améliorer la rémunération des traducteurs face à des textes de grande difficulté, mais aussi, par un effet d'entraînement évoqué également tout à l'heure au début de la table ronde, un effet d'entraînement vers le haut, des traductions de difficultés moyennes.

La justice, la justesse, l'ajustement du prix d'une traduction doivent, à mon avis, s'établir en amont de la chaîne éditoriale sur la base d'une évaluation préalable de la difficulté de l'œuvre à traduire.

L'injustice, le manque de justesse, le mauvais ajustement du prix d'une traduction est celui qui est établi comme une sorte

de prix passe-partout, de prix courant, indépendamment de la difficulté intrinsèque du texte, un peu comme il existe un prix courant pour un produit manufacturé.

Depuis le début des années quatre-vingt, le CNL a mis en place des commissions de spécialistes qui jugent la qualité des traductions pour lesquelles l'éditeur sollicite une aide financière. Ces commissions seraient pleinement compétentes pour dresser une échelle ou définir des critères de difficulté. Le traducteur littéraire serait ensuite, non pas assisté, mais rémunéré plus justement pour la réalité de son travail.

Il faut ajouter qu'un autre effet positif d'une telle mesure serait de supprimer la situation de fausse concurrence entre les traducteurs professionnels et les traducteurs occasionnels qui sont généralement des universitaires.

Mais le grand gagnant de cette mesure serait la collectivité, car le public aurait davantage accès à de bonnes traductions de textes importants de littérature étrangère jusqu'ici inédits ou dont la première traduction, plus ou moins ancienne, est notoirement défailante.

FRANÇOISE CARTANO

Merci d'abord pour votre exposé beaucoup plus précis que ce qu'on entendait par difficultés d'une traduction, et aussi pour avoir précisé à quel point le prix juste ou moins injuste d'une traduction doit s'évaluer en amont de la traduction, et pas une fois que c'est fait, et pas en fonction d'un tarif page imposé souvent par des gens qui ne lisent aucune page de traduction. Ce n'est pas eux qui définissent le tarif, c'est fait en fonction de budgets.

Je vais passer la parole maintenant aux méchants.

Si Jean-Luc Giribone veut bien être le premier méchant...

JEAN-LUC GIRIBONE

J'espère que je vais faire un méchant présentable... Mais quand on regarde le méchant de près, sans parler de son enfance malheureuse, etc., il se dédouble, et en fait il se révèle multiple, "Mon nom est légion", dit dans l'Évangile le personnage que le Christ veut désenvoûter... eh bien il y a une pluralité de personnes sous ce personnage de l'éditeur. Il faut le dire aussi, ne serait-ce que pour faciliter votre rapport avec lui et vos négociations avec lui.

D'abord, il y a éditeur et éditeur, c'est une banalité, mais je tiens à le dire quand même. J'ai pas mal d'amis éditeurs ou traducteurs qui me parlent de certaines maisons, celles auxquelles vous avez fait allusion, et je suis sidéré. Le Seuil paie mal, mais paie. C'est déjà ça : on n'a pas à demander à être payé, on n'a pas à pleurer pour recevoir un chèque, etc.

Deuxième chose, quand on dit “l’éditeur”, cela me fait penser à ce personnage abstrait des contrats, vous savez “Untel dénommé l’éditeur”, s’opposant à “Untel dénommé l’auteur”, etc. L’éditeur, en fait, n’existe pas, c’est une instance complexe, c’est une “personne morale” composée de gens qui, d’abord, ne sont pas forcément d’accord entre eux et qui, de plus, doivent se rendre des comptes entre eux. Il y a une hiérarchie aussi dans une maison d’édition, il y a une direction, des salariés, des employés. Et chose qu’il ne faut pas oublier – l’éditeur se joue aussi sur le livre qu’il apporte.

Il met en jeu le rôle futur qu’il aura dans sa maison d’édition, le pouvoir éventuel qu’il y aura, la possibilité de faire passer d’autres projets, donc aussi la possibilité de faire d’autres traductions.

L’éditeur qui demande à sa maison d’édition de traduire tel livre anglais, américain, allemand, italien, etc., devra, d’une manière ou d’une autre, rendre des comptes sur le devenir de ce livre. Cela commence par un devis prévisionnel, lequel est toujours négatif pour des raisons que je n’ai jamais comprises. Comme je ne suis pas un comptable, je n’ai jamais vraiment tenté d’éclaircir ce mystère, mais je constate que c’est toujours négatif. Vous assistez à des réunions qui se passent tôt le matin, où tout le monde prend des mines contrites, et où le problème est de savoir combien d’argent on va perdre sur le livre que vous proposez.

Ces chiffres sont en partie illusoires, car s’ils étaient inconditionnellement vrais, la maison s’écroulerait. C’est une chose qu’il faut garder à l’esprit. Mais ils ont aussi leur part de vérité : il n’est pas facile de gagner de l’argent par ce commerce-là, et tout le monde en pâtit.

L’autre chose que je voulais dire aussi, qui est souvent dite, mais à laquelle je suis très sensible dans mon domaine (je m’occupe des sciences sociales au Seuil), ces livres dont la traduction est difficile sont aussi des livres de vente difficile. Il y a une sorte d’aggravation du problème par lui-même, qui en fait un problème au carré, ce qui le rend encore plus difficile à résoudre.

Donc vous essayez de placer un livre dont on ne peut pas espérer beaucoup de ventes, mais qui vous paraît important, d’un auteur anglais, allemand, américain ou italien. On vous demande combien on va en vendre. Vous dites, sur un ton résigné : on va essayer d’en vendre 2 000, 1 500 dans les dix-huit mois, etc. Le livre est déjà négatif, de toute façon, puisque le point mort d’une maison comme le Seuil c’est officiellement 6 000. Je ne sais pas si c’est vrai ou pas, je pense que c’est faux ou, en tout cas, que cela dépend des paramètres choisis mais

comme je n'ai pas les moyens de l'établir, donc je suis obligé de supposer que c'est vrai. C'est une règle du jeu qui est bien trop élevée pour ma production, ce qui fait que je suis constamment dans le rouge, et je me débats avec cela.

Naturellement les frais de traduction vont apparaître comme des frais qui aggravent encore cet aspect déficitaire du projet que vous apportez. On est confronté à cela. C'est très difficile, et il ne faut pas non plus que le système se grippe ou se défasse. Autrement dit, le grand risque, qui est tout à fait réel, c'est qu'un certain nombre d'éditeurs finissent par dire : les traductions nous reviennent trop cher et on n'en fait plus. On reçoit déjà un peu cette injonction de la part de diverses directions, et si elle se confirmait, ce serait catastrophique non seulement pour les traducteurs, mais pour les éditeurs et pour la culture française elle-même, puisque vous comme nous, nous jouons un rôle essentiel, c'est d'éviter sa provincialisation, et de faire en sorte qu'elle reste branchée sur la circulation internationale de la culture. Or un auteur étranger est toujours plus difficile à imposer qu'un auteur français. Il ne va pas passer à la télévision, souvent il ne comprend pas le français, etc. Il est réduit, si j'ose dire – ce n'est pas moi qui parle c'est la conjoncture dans laquelle nous sommes – à l'état de texte, et vous savez très bien qu'on est dans un monde dans lequel il faut passer à la télévision pour vendre, il faut être dans les journaux, il faut participer à une sorte de panthéon médiatico-journalistique. Quand vous proposez des auteurs qui, par définition, n'y entrent pas, il est encore plus difficile de les imposer à une maison d'édition.

D'autre part, je voudrais dire que j'ai été très sensible à ce que vous avez dit tous les deux sur le problème de la spécialisation des traducteurs, et le fait qu'il y a un certain nombre de logiques perverses dans ce problème.

Première logique perverse : vous êtes bon, vous passez beaucoup de temps, et au fond, ce n'est enregistré nulle part. Finalement quel est le gain financier qui correspond à la qualité du travail que vous avez fait ? Il est nul. Vous avez été payé comme si vous aviez été mauvais, même moins puisque vous avez passé plus de temps. A part tout de même certains cas où on se demande entre éditeurs : "Est-ce que tu ne connaîtrais pas quelqu'un qui... – Oui, il est très bien, tu peux..." Il n'y a pas d'enregistrement de cette qualité, et donc tout se passe comme si le système ne favorisait pas la qualité du travail. Je trouve que c'est très grave. Je ne sais pas comment remédier à ce problème, mais je pense qu'il faut le poser.

La deuxième chose qui va dans le même sens, dont je n'étais pas du tout conscient avant de venir, c'est que plus vous êtes

qualifiés, plus vous allez être utilisés pour vos qualifications. Donc si votre spécialité, c'est le livre difficile, on va vous redonner encore du livre difficile et pour les livres faciles, on dira : "Ça c'est facile. Je peux le donner à Untel."

Pourquoi cela ? Je reviens à ce que je disais au début : dans une maison moyenne ou grande il y a une pluralité d'éditeurs. Sauf chez les petits éditeurs, vous avez affaire à un salarié parmi d'autres salariés. Il s'occupe lui-même d'un secteur. La spécialisation des traducteurs correspond à la spécialisation des éditeurs. Je m'occupe des sciences humaines, donc je n'ai pas le pouvoir d'imposer à quelqu'un qui s'occupe de romans un traducteur que je jugerais bon. On va me dire : mais on ne sait pas s'il est bon, il a été bon pour vous, il n'est peut-être pas bon dans un autre domaine, etc. La difficulté de circulation du traducteur, qu'en effet je vois tous les jours à l'œuvre, est due aussi à la structure même d'une maison d'édition dans laquelle les gens ont des prérogatives distinctes, et sont jaloux de leurs prérogatives.

J'ajoute à cela qu'il se crée souvent des liens forts entre l'éditeur et le traducteur qui font que l'éditeur recourt en général au même traducteur dont il est sûr. Cela a des avantages parce que cela assure du travail. Cela peut contribuer à une continuité du travail. Mais, en même temps, cela a des inconvénients. C'est une chose à laquelle il faudrait que nous essayions de remédier, parce que cela pourrait, non pas résoudre le problème, mais le rendre moins aigu. Mais, encore une fois, la solution n'est pas très facile.

Pour finir, j'ai l'impression que beaucoup de problèmes ne peuvent se résoudre que de façon globale, c'est-à-dire au niveau de la profession elle-même. Je m'aperçois que les rapports entre l'éditeur et les traducteurs constituent un monde incroyablement artisanal, avec les bons côtés que cela a, parce que c'est très bien que des logiques artisanales persistent, mais aussi les mauvais côtés. Tout se passe par le bouche à oreille, "Est-ce que tu connais Untel ?", "Est-ce qu'Untel est bon ou mauvais ?", etc. C'est-à-dire d'une manière incroyablement impressionniste et donc tout est permis, d'où l'image du Far West que vous avez prise. Dans un monde si peu réglé comme l'Ouest américain du siècle dernier, tous les coups sont permis, et je crois qu'un certain nombre de choses ne pourront s'obtenir que par la constitution – c'est pour cela que je l'appelle de mes vœux – des traducteurs en un monde organisé, professionnellement institué de façon forte et offrant aux autres interlocuteurs, éditeur, instances publiques, etc., un dialogue ferme et fort.

Je crois que c'est la seule façon de faire avancer la situation.

FRANÇOISE CARTANO

Je remercie Jean-Luc Giribone en lui répondant que l'ATLF a précisément pour vocation, pour ambition et pour réalisation d'avoir été ce ciment et cette organisation professionnelle entre les traducteurs, et que je pourrais lui retourner le vœu : on serait content que les éditeurs soient organisés et nous tiennent un discours cohérent, et acceptent de nous considérer globalement de profession à profession comme un interlocuteur éventuellement intelligent, pouvant comprendre même ce que c'est qu'une addition, même ce que c'est qu'une soustraction, même ce que c'est que la diffusion, et qu'on n'a pas de répondant, et qu'il nous est extrêmement difficile de négocier avec la profession "éditeur", pas seulement parce que les éditeurs n'aiment pas les traducteurs, je ne suis pas sûre que, globalement, ils les adorent, mais surtout c'est aussi entre eux. Moi j'ai exactement le même sentiment que vous. Chaque fois qu'on a un éditeur, on peut s'entendre. Dès qu'on veut essayer d'arriver à un accord plus global, comme par exemple "Est-ce qu'on ne pourrait pas arriver à un contrat type ?", je retire, "contrat type", ce n'est pas possible, mais au moins, est-ce qu'on ne pourrait pas se mettre d'accord sur un modèle de contrat, et négocier ensuite les clauses particulières, mais que, sur la trame du contrat, tout le monde soit à peu près d'accord ?

FRANÇOISE NYSSSEN

J'ai l'impression d'une dramaturgie montante, parce que non seulement je suis éditeur, mais qui plus est responsable de la maison d'édition, donc je ne peux pas dire que je dépends d'une hiérarchie qui va me mettre en cause.

Je crois que les gens qui me connaissent dans la salle savent que je suis optimiste de nature, et je n'ai pas du tout envie d'être dans un rôle agressé, et j'espère qu'il est très clair que nous, dans la façon dont nous pratiquons notre métier, on a toujours prouvé notre attachement fondamental et premier aux traducteurs ; la réputation d'Actes Sud s'est faite sur la réputation de ses traductions, de ses traducteurs ; plus de la moitié des titres à Actes Sud sont des titres traduits ; nous avons commencé à être connus en tant qu'éditeur à cause de nos traductions, à tel point que chez Actes Sud nombre d'éditeurs sont des traducteurs. Et donc nous ne nous sentons pas du tout dans cette problématique d'opposition puisqu'elle n'a pas vraiment lieu, et j'espère de tout cœur que la fiction décrite par Christiane est peu fréquente, et que les traducteurs ne sont pas obligés de faire des faux systématiquement, parce que c'est une chose dont j'entends parler ici pour la première fois, et je trouve cela assez terrifiant.

Sur les notions de difficulté et de nécessité de rémunérer, de tenir compte de la difficulté dans la traduction, effectivement je crois que tout a été dit, notamment dans l'intervention de Paul Bensimon, mais c'est vrai que la notion du temps est une chose vraiment importante, qui n'est pas rémunérée, c'est évident, à sa juste valeur dans la chaîne de l'édition du livre, où c'est une chaîne entre des partenaires qui sont tous impliqués dans le même bateau. C'est vrai qu'il y a des intervenants qui, systématiquement, sont un peu défavorisés sur le plan de la rémunération, puisqu'il s'agit de cela ici, et mis à part l'auteur, lui, qui est complètement dépendant du succès ou de l'insuccès du livre, et qui donc peut être moins que "smicard" ou à l'opposé riche du résultat de la vente de son livre, c'est vrai que les gens qui ont le plus de difficultés financières ce sont effectivement les traducteurs, mais aussi les libraires, les bibliothécaires qu'il ne faut pas oublier, parce que voilà des acteurs fondamentaux dans la chaîne du livre, et qui eux aussi ont beaucoup de mal en termes économiques.

C'est vrai qu'il faut trouver des solutions d'intervention grâce aux instances institutionnelles, d'autant plus que je signale, pour les gens qui ne le savent pas, que le CNL, qui est une institution qui fonctionne bien, a une petite partie de son financement, Michel Marian me disait que c'était 25 % de son financement, qui est assurée par une taxe parafiscale que les éditeurs paient chaque mois, et donc il s'agit d'une redistribution, et je tenais à le signaler pour que vous sachiez qu'à travers le CNL c'est quelque part aussi une intervention de l'éditeur pour favoriser un type de traduction.

Et puis l'autre point, sur la notion de difficulté, est de dire que cette espèce d'enfermement que vous évoquez en disant qu'il y a peut-être une espèce de cercle vicieux pour le traducteur de traductions difficiles de n'être plus confronté qu'à des traductions difficiles, sans doute que ça doit être vrai, mais je pense qu'il n'y a pas forcément incompatibilité entre traductions dites difficiles et succès du livre. Il y a des traductions de textes de fiction qui sont extrêmement difficiles et qui ont donné lieu à d'énormes succès de librairie. Je pense, en ce qui concerne le catalogue que nous défendons, qu'il n'est pas forcément extrêmement facile de traduire Paul Auster et pourtant c'est un grand succès de librairie. Ce n'est pas parce que c'est une fiction que ce n'est pas une traduction dite difficile. Ou plus récemment encore Zoé Valdés qui connaît un grand succès de librairie et qui, au départ, consiste en un travail de traduction extrêmement difficile, ou encore, ce fut plus phénoménal, la biographie de Nina Berberova qui a connu un très grand succès.

Je voulais dire aussi qu'on était bien conscient du problème du plancher de la rémunération. Heureusement, depuis quelques années, les tarifs ont très justement et légitimement augmenté, et Françoise soulignait le fait que ces temps-ci il y avait une espèce de plafonnement. Je crois que c'est vrai. C'est vrai que si le livre connaît un succès, le traducteur y participe, et c'est heureux, mais c'est vrai que s'il n'y a aucun succès, la rémunération tarifaire fait qu'il y a vraiment une difficulté. Et c'est vrai que pour l'éditeur du point de vue économique, les rouages sont assez délicats et assez difficiles à maîtriser. Et je pense aussi que, dans un pays où il y a, notamment dans une région comme celle-ci, une montée de certains extrémismes épouvantables, la curiosité et l'intérêt des gens pour les cultures, toutes les cultures, et pas uniquement la culture française sont d'autant plus éveillés, et je le crois fondamentalement. C'est pourquoi je n'ai pas envie de parler de crise à ce niveau-là, ni de la lecture en général. Je suis persuadée que la lecture n'est pas en perte.

Mais c'est vrai que, par contre, il y a une crise économique en général, que le pouvoir de l'acheteur, du consommateur, est un vrai problème, que les gens n'ont plus suffisamment peut-être d'argent à consacrer uniquement à l'achat des livres, et que donc, nous éditeurs, sommes confrontés au fait qu'on ne peut pas augmenter indéfiniment le prix dit "public" auquel nous offrons le livre, et il y a là un plafonnement qui fait que, quand on retourne en arrière, toute la chaîne qui doit trouver son juste équilibre ne peut pas varier de façon inconsidérée. On ne peut pas faire varier un poste parce qu'il n'y a pas d'autre poste sur lequel on peut comprimer objectivement. On ne peut pas comprimer sur la rémunération de l'auteur et sur la rémunération du libraire qui perçoit dans le prix du livre une part importante du prix du livre. Vous savez que le prix du livre se décompose grosso modo en 40 % du prix pour le libraire, et ce n'est pas trop payé pour le travail qu'il fait, et au bout du compte vous savez que sa rémunération dépasse rarement le SMIC. Il y a 10 % pour l'auteur, le pourcentage du directeur de collection qui est de l'ordre de 2 %, le traducteur, puis il faut payer la diffusion, la distribution, c'est 20 % en moyenne. Au bout du compte, il reste de l'ordre de 33 % du prix du livre pour la fabrication qui revient à 20 %, 3 % pour les opérations de promotion. Il y a une équation économique qui n'est pas très facile, et donc on ne peut pas réévaluer sans arrêt les tarifs. C'est pour cela qu'il est important qu'il y ait intervention des pouvoirs publics sur la traduction.

Il y a encore des marges de manœuvre. Il faut quand même savoir, par exemple, pour citer le cas d'Actes Sud, qu'Actes Sud investit chaque année, pour parler en termes un peu économiques,

puisque j'ai ce rôle de travailler avec les chiffres, en paiement des traducteurs la moitié des avances que nous consacrons globalement à la création littéraire. Cela représente 3 millions annuellement. Actes Sud a travaillé avec environ 500 traducteurs, et le catalogue est composé pour moitié de titres traduits. C'est considérable. Ces histoires de financement chez Actes Sud sont tout à fait cruciales puisque nous avons cette position paradoxale qui est d'être pratiquement une des dernières, Michel Marian me disait très gentiment "une des premières", maisons indépendantes de notre taille. A l'heure actuelle, si vous regardez les catalogues, les noms des catalogues qui ont notre taille, c'est à peu près 100 millions de chiffre d'affaires, ils sont tous adossés à un groupe, que ce soit Stock, Calmann-Lévy, Fayard, Grasset. Il n'y a plus personne de notre taille avec les problèmes de financement que pose notre taille et les investissements que nous faisons, qui soit indépendant.

Mon travail quotidien, c'est d'essayer de trouver les financements pour assurer le fonctionnement de cette machine, d'autant plus difficile à gérer objectivement, mais dans le plaisir, et j'y tiens beaucoup, parce qu'on fait ce métier parce qu'on l'aime, et je pense que vous aussi, donc on ne se plaint pas, on le fait, mais c'est vrai qu'on ne cherche pas la facilité en proposant la moitié de nos titres comme étant des titres traduits d'auteurs à faire reconnaître, et qu'on ne peut pas faire de péréquation dans notre catalogue entre une politique de best-sellers et une politique de découverte. On essaie de n'avoir qu'une politique de découverte, puisque les best-sellers d'aujourd'hui dans notre catalogue sont des auteurs qu'on a essayé de faire découvrir. Je parle de Paul Auster et de Zoé Valdés.

Pour revenir à l'œil extérieur, l'œil de ces banquiers, de ces fameux financiers, sur notre bilan est assez catastrophique pour deux raisons. Le problème des stocks : ils trouvent cela épouvantable d'avoir une maison d'édition avec des stocks importants, et parce que aussi les dispositions fiscales, et là, il y aurait peut-être intervention des pouvoirs publics sur ce problème qui est vraiment fondamental, nous obligent à indiquer, je m'excuse du terme, en bas de bilan, toutes les avances qu'on fait aux auteurs et aux traducteurs, et que nous ne pouvons pas les traiter comme des investissements, alors que, par ailleurs, c'est là profondément nos investissements. Nous, on existe parce qu'on investit sur des textes, et des textes qui sont amenés par des auteurs et par des traducteurs. C'est là notre investissement. Et malheureusement, les banquiers prêtent de l'argent sur les investissements. C'est pour cela qu'ils prêtent de l'argent facilement aux gens qui font de l'immobilier. Pendant à peu près dix-huit ans, on n'a entendu qu'un seul discours : c'est vraiment bizarre ce que vous

faites là, si au moins vous faisiez de l'immobilier. Maintenant, ils disent : il faut être très prudent, avec le bouillon qu'on a pris avec l'immobilier. Il y a un véritable problème, il faudrait pouvoir traiter tout cela en termes d'investissement, et trouver donc les financements qui permettraient de développer et de continuer encore plus cette politique à laquelle nous croyons, que nous aimons faire, et que nous faisons dans le plaisir, en espérant que cela donne ses fruits sur le long terme.

FRANÇOISE CARTANO

Ayant retenu un consensus entre les dindons à farcir et les méchants, qui était de s'adresser à l'institution publique, je passe la parole à Michel Marian.

MICHEL MARIAN

Je vais d'abord parler de nos objectifs en matière de politique de la traduction. J'espère que l'on verra quand je citerai les résultats qu'il ne s'agit pas simplement d'intentions, et je citerai les pistes auxquelles nous sommes amenés à réfléchir depuis que l'ATLF nous a saisis de l'analyse qu'elle fait de la situation actuelle, et que Françoise Cartano a résumée tout à l'heure.

Pour ce qui concerne nos objectifs, le premier d'entre eux c'est évidemment d'ouvrir largement nos aides, de faire en sorte qu'aussi bien le champ de la littérature que le champ du savoir en France soit informé, vitalisé par ce qui vient de l'étranger. Et dans ce domaine, nous ne faisons pas de différence entre sciences humaines et littératures, même si sur certains plans il faudrait peut-être faire cette différence. Nous considérons qu'il faut aussi bien aider dans un domaine que dans l'autre.

Lorsque j'ai dit ouvrir largement, à l'intérieur de cette ouverture large nous souhaitons également, par notre action, introduire un certain nombre de contrepoints, de contrepoids, disons, par rapport aux tendances dominantes. Donc nous souhaitons peser en faveur d'une plus grande diversité des langues. Et je crois que, dans certaines limites, nous le faisons. Notre action tend aussi vers un certain rééquilibrage des genres littéraires. J'ai dit que nous étions ouverts aussi bien à la littérature qu'aux sciences humaines, mais il est évident que nous regardons avec plus de bienveillance tout ce qui relève du domaine de la poésie ou du théâtre, c'est-à-dire des domaines qui sont ceux dans lesquels la traduction est non seulement la plus difficile, mais où le genre lui-même en français est le plus difficile à défendre par rapport aux lois du marché.

Enfin, et c'est le troisième et dernier objectif, peser en faveur d'une rémunération décente des traducteurs.

Pour mener ces objectifs de front, nous disposons en fait de deux instruments. Un instrument qui est celui des bourses, sur lequel je reviendrai tout à l'heure, et un instrument qui est la subvention à l'éditeur pour la traduction, qui est une technique particulière. Je ne vais pas m'étendre là-dessus, on l'a rappelé tout à l'heure, le principe de cette aide est que l'éditeur ne reçoit le soutien du CNL que s'il paie à un certain niveau le traducteur. Et à partir de ce niveau, plus il paie bien le traducteur plus le CNL prend en charge proportionnellement une partie des frais de traduction, si, bien sûr, il accepte à la fois l'ouvrage, c'est-à-dire le principe d'aider cet ouvrage-là, et la traduction pour sa qualité. C'est une formule qui est très incitative. C'est son avantage.

Elle présente quand même quelques inconvénients. Les gens, il y en a un certain nombre ici, qui ont participé ou qui participent à la commission littératures étrangères, qui n'est pas, cela dit, la seule concernée par ces subventions à la traduction, savent bien que du coup notre dispositif est beaucoup plus rigide que dans les autres domaines, c'est-à-dire qu'on aide ou on n'aide pas, mais si on aide, étant donné que l'aide est calculée par rapport à un tarif à la page, on donne 60 %, 50 %, etc. Ce qui veut dire, à certains moments, en fonction d'un budget donné, que les choix sont beaucoup plus douloureux puisqu'on ne peut pas moduler en fonction de l'intérêt qu'on témoigne à tel ou tel livre, ce qui fait qu'en fin de séance il reste quelques livres intéressants, certes, mais peut-être pas prioritaires, dont la traduction n'est pas incontestable, que l'on est obligé de refuser, et c'est dans ce domaine-là qu'on a, après la commission, les plaintes les plus vives de la part des éditeurs. Dans ce cas-là, les plaintes viennent des éditeurs. Ce qui prouve à l'inverse à quel point, sans doute, ces aides sont importantes.

Le deuxième instrument d'aide, ce sont les bourses aux traducteurs. Ces bourses, Françoise l'a dit, sont conçues en cohérence avec les bourses aux auteurs. Elles sont conçues en cohérence, donc elles présentent différents niveaux et sont attribuées, à la différence des bourses qui sont attribuées aux écrivains, non seulement sur la base de ce qui a déjà été fait par le traducteur, mais aussi au vu d'un projet. C'est dans ce cadre-là que nous essayons de donner un coup de pouce, de donner la préférence à des projets d'ampleur, des projets qui peuvent consister effectivement, sans qu'on ait à ce moment-là de contrat avec un éditeur, à aller soit explorer de façon préparatoire telle ou telle littérature peu connue, ou telle ou telle zone périphérique d'une littérature connue, ou effectivement se lancer dans un projet de type anthologie ou œuvres complètes d'un écrivain classique. Ce qui veut dire que, d'une certaine façon, c'est à ce stade-là et c'est sous cette forme-là qu'un

projet comme l'anthologie albanaise peut être le mieux aidé ou accompagné par le CNL.

Voilà donc les objectifs. Il est évident que tout objectif public peut ensuite donner lieu à un certain nombre de pratiques qui produisent des effets pervers.

Lorsqu'on découvre ces effets pervers, on est un peu comme la RATP, on essaie d'y remédier en inventant de nouvelles techniques. Parmi ces effets pervers qui viennent de l'effort particulier que nous faisons pour la traduction, l'effort particulier tient au fait, entre autres, que c'est le seul cas de subvention à la traduction où le CNL, à partir du moment où il prend sa décision, verse immédiatement la moitié de sa subvention à l'éditeur, de façon que celui-ci puisse payer les traducteurs. Dans tous les autres cas, même là où nos aides s'appellent "avance remboursable", l'avance vient après la parution du livre. Dans le cas de la subvention à la traduction l'aide est versée tout de suite. Donc, en principe, assez largement avant la parution du livre, et il est exact qu'on peut tomber sur certains éditeurs peu scrupuleux qui font la chasse à la subvention, et qu'on ne revoit jamais au moment de la publication du livre.

Quand nous nous en sommes rendu compte, nous avons pris deux mesures.

La première, c'est que nous ne versons la deuxième tranche de la subvention que lorsque le traducteur lui-même atteste du fait qu'il a été payé. Et la deuxième, c'est que si le livre ne sort pas, nous réclamons le reversement de la première tranche, puisque cet argent, en fait, c'est un argent qui doit être destiné à alimenter le financement de cet ensemble d'économie de la traduction, et non pas simplement rester chez un éditeur indélicat ou qui a dormi sur cet argent.

Je viens d'entendre que ce n'était pas assez et que certaines des attestations des traducteurs pouvaient avoir été signées sous l'empire de je ne sais quelle contrainte.

Je crois que nous voulons bien être le shérif, mais il me paraît difficile que nous allions au-delà. Le western, c'est possible, Chicago ce serait plus délicat. On ne peut pas aller ensuite enquêter, ouvrir les tiroirs et voir ce qu'il y a dans ces tiroirs, s'il y a un revolver dans le tiroir de l'éditeur, et même comme cela, après tout, c'est un document signé, donc j'ai l'impression que vous nous demandez d'aller encore plus loin, de revenir au temps de l'Inquisition et de torturer l'éditeur pour savoir ce qui s'est passé derrière ce papier. Cela, nous ne voulons pas le faire parce que nous sommes la puissance publique, nous travaillons dans le domaine du droit, et le domaine du droit c'est le domaine de l'écrit. Un papier qui est signé est signé. Je ne parle pas là de certains éditeurs qui, effectivement, dans les contrats qu'ils nous

transmettent, ont écrit à la main le tarif à la page. Dans ce cas-là, nous renvoyons. Je parle de l'attestation ensuite qui est signée par le traducteur.

Au niveau des résultats, parce que une fois qu'on a décrit ces intentions, je reconnais qu'il faut essayer de voir comment se situe notre aide, et les livres que nous avons aidés à paraître par rapport à l'ensemble de la production, et puis l'évolution de ces aides. Nous avons fait une statistique sur le nombre de livres sortis en littérature étrangère en 1995 et 1996, et la part dans ces livres que représentent les livres que nous avons aidés au CNL dans le seul domaine de la littérature (fiction et poésie), à l'exclusion des sciences humaines.

Le calcul a été fait des nouveautés *stricto sensu*, c'est-à-dire sans tenir compte de tout ce qui est pratique, et même "poche". Le nombre de livres qui sont sortis en 1995, à partir des "Livres de la semaine" de *Livres Hebdo*, se monte à 656, et le nombre de livres que nous avons aidés au CNL parmi ces livres sortis est de 96. Ce qui représente à peu près 15 %.

En 1996, le nombre de livres sortis, toujours nouveautés *stricto sensu*, est de 747, dont, aidés par le CNL, 157.

Deuxième type de statistiques, et cette fois je parlerai aussi des livres scientifiques, ce sont les statistiques des décisions d'aide que nous avons prises dans les années récentes.

Dans les domaines littéraires, en 1995 nous avons aidé 144 livres pour 201 demandes. En 1996, nous avons aidé 151 livres pour 205 demandes. Là encore une légère augmentation, mais qui est moins forte que celle que l'on voit au niveau des livres sortis, ce qui semblerait indiquer qu'il y a un ralentissement, parce que les livres sortent avec un certain retard, variable bien sûr, mais un retard par rapport au moment où les éditeurs présentent des demandes.

Dans le domaine scientifique, le ralentissement a déjà eu lieu, puisque le nombre de livres que nous avons aidés en 1995 a été de 101 par rapport à 154 demandes. Et en 1996, 97 par rapport à 145 demandes. Donc déjà on avait moins de demandes en 1996 par rapport à 1995. Ce qui renvoie à un discours, qu'on a même entendu un peu à cette table, un discours moins optimiste du côté des éditeurs de sciences humaines que du côté d'éditeurs de littérature par rapport à la possibilité de maintenir une production de traduction importante.

Au total le budget global pour les subventions à la traduction versées aux éditeurs tourne autour de 6,3, 6,5 millions.

En ce qui concerne les bourses, nous avons accordé, dans les dernières années en tout cas, environ une vingtaine de bourses en littérature étrangère, auxquelles il faut ajouter chaque année une ou deux bourses dans les domaines scientifiques, notam-

ment en philosophie. Ce qui représente entre 1,2 et 1,3 million de budget.

Premier élément important, et là je suis obligé de reconnaître que les faits donnent raison à l'un des points sur lesquels Françoise Cartano avait conclu ses pistes de travail, en disant qu'il faudrait peut-être envisager un dosage un peu différent. Je constate, si je regarde sur six ans, de 1990 à 1996, que les subventions à la traduction versées aux éditeurs ont augmenté, elles sont passées de 3,7 millions à 6,6 millions. Et elles sont encore en croissance cette année, soit une augmentation de plus de 78 %.

En ce qui concerne les bourses : 1990, 1 100 000, 1996, 1 100 000.

Je reconnais que le budget a un peu évolué entre ces deux dates. Vers 1992-1993 il a même chuté jusqu'à 750 000. Sur six ans, force est de constater que le premier instrument a presque doublé de volume et le second est resté stable.

Je voudrais encore ajouter deux éléments, puisque j'ai dit que parmi nos objectifs il y avait un objectif très important de diversité. En ce qui concerne la diversité linguistique, dans les langues que nous aidons, l'anglais représente moins de 40 % des titres en 1996. J'ai eu les statistiques des acquisitions de droits de 1994, le nombre de traductions de l'anglais s'élève à 74 %. Donc je crois que ce rôle de rééquilibrage, nous le remplissons. Si on étend maintenant de l'anglais aux grandes langues, c'est-à-dire l'allemand, l'italien, l'espagnol et le russe, à ce moment-là, avec ces cinq grandes langues, cela représente 82 % des titres.

Dans le domaine des sciences humaines, on n'est pas loin de 100 % des titres quand on a donné ces cinq langues.

Mais dans le domaine de la littérature, non, c'est beaucoup moins que les acquisitions qui sont de 92 %. Là encore je crois que nous remplissons un rôle d'appui aux petites langues qui est réel.

Par ailleurs, et là c'est un point qui est important pour nous, mais je reconnais qu'il peut avoir des effets ambivalents, c'est sans doute, dans le domaine de notre aide à l'édition, la subvention à la traduction qui nous permet de peser le plus dans le sens de la diversité éditoriale, c'est-à-dire soit du maintien de petits éditeurs, soit même de l'accession de petits éditeurs à la durée dans la publication. Chaque année, nous aidons environ entre 90 et 95 éditeurs pour les 250 titres que nous aidons.

Je crois que c'est assez important, et c'est important aussi si on le rapporte à autre chose. Ces chiffres sont peut-être fatigants, mais la loi, on peut voir son efficacité aussi par des chiffres. C'est important si on le compare au nombre total d'éditeurs aidés par le CNL, tous types d'aides à l'édition confondus, et qui lui n'est jamais que de 300 à 350 par an. 90 c'est beaucoup par

rapport à 300. C'est beaucoup plus que la part de la littérature étrangère dans la production éditoriale.

J'ajouterai pour ce qui concerne la part des bourses de traduction par rapport à l'ensemble des bourses, qu'on se situe autour de 15 % de l'ensemble du montant attribué en bourses. A l'inverse, la part de la subvention à la traduction, par rapport à l'ensemble des subventions versées aux éditeurs, avoisine quant à elle 40 %.

Je le disais, il y a une ambiguïté dans le fait que notre aide dans ce domaine-là est à la fois plus incitative pour bien payer les traducteurs, mais aussi plus incitative à produire de la littérature étrangère, et elle est donc plus favorable à des petits éditeurs. Certains construisent là-dessus le début de véritables entreprises éditoriales. Mais il y a deux autres types d'éditeurs. Il y a ceux effectivement dont on a parlé, qui sont des chasseurs de subventions purs et simples, dont j'ai dit les moyens que nous essayons de mettre en place pour nous en prémunir, et puis il y a ceux effectivement qui, je ne sais pas si c'est un effet pervers de l'aide publique, sont trop ambitieux par rapport à leurs possibilités, et vous avez tous en tête des exemples d'éditeurs dont ni la bonne foi, ni la qualité du travail ne sont en cause, mais qui ont visé un peu trop loin par rapport à un rythme de croissance raisonnable. Ce qui pose des problèmes aux traducteurs, au CNL et au public en général, qui est frustré parce que quand ces éditeurs-là tombent, c'est un manque.

Sur les pistes qui ont été évoquées, d'abord je fais une ou deux remarques générales.

Je crois que nous ne sommes pas la Hollande. La Hollande a cette particularité, au XX^e siècle comme au XVII^e siècle, sur beaucoup de sujets, de diviser la France ou de susciter des débats en France. Je suis souvent pro-hollandais, mais là je suis obligé de reconnaître qu'il y a une différence qui tient à la taille du pays, et donc aux mesures qui ont été prises, disons à la place que doit prendre la défense de la langue par rapport à une population qui, me semble-t-il – il suffit de se promener à Amsterdam –, est maintenant presque bilingue avec l'anglais, et en tout cas lit beaucoup plus aisément que les Français directement en anglais, quand ce n'est pas en plus dans d'autres langues européennes. Nous sommes encore assez loin de cette situation en France. Je dis cela parce que nous avons ici un représentant du système hollandais, mais je crois savoir que dans d'autres pays du Nord, des pays scandinaves en particulier, il y a quelques systèmes qui sont proches, et, à mon avis, l'un des points communs c'est cette nécessité de défendre l'écrit dans la langue nationale à un moment où l'ensemble de la population apprend l'anglais à l'école primaire, ce qui chez nous n'en est qu'à son balbutiement.

Je ne crois pas que des pays comme l'Allemagne, l'Italie ou l'Espagne, qui sont des pays, en tout cas l'Allemagne et l'Italie, (parce que l'Espagne est plus puissante au point de vue de son rayonnement linguistique), un peu comparables à la France, du point de vue de la taille, de leur langue, disposent de systèmes aussi forts que le système hollandais qui va nous être décrit.

Il y a une deuxième différence aussi qui, elle, est peut-être plus conjoncturelle, c'est, si j'ai bien compris, qu'il existe en Hollande un droit de prêt en bibliothèque, et le droit de prêt en bibliothèque entre pour une part importante dans le financement du dispositif. Peut-être que je me trompe. En tout cas, je sais qu'en Norvège et au Danemark c'est comme cela que ça fonctionne. Le droit de prêt apporte par rapport aux ressources du CNL auxquelles Françoise Nyssen faisait allusion, et qui sont pour le moment des ressources assises sur la vente de machines à photocopier, et une part de redistribution sur le chiffre d'affaires des éditeurs, une part de financement très importante. Ce sont là à peu de chose près les différences avec la Hollande.

Les autres remarques générales que je ferai, c'est qu'autant je comprends plus clairement, grâce à ce qu'a dit M. Bensimon, ce que c'est qu'une traduction difficile – et je vous remercie d'avoir synthétisé d'une façon aussi limpide et aussi élégante ce que j'entends moi régulièrement dans les commissions du CNL pour expliquer et défendre telle traduction par rapport à telle autre –, autant je continue à ne pas vraiment savoir ce qu'est un juste prix.

Un juste prix, je ne suis pas sûr qu'il faille considérer que l'heure de travail c'est le juste prix. Il y a des systèmes sociaux entiers qui se sont construits là-dessus et qui n'ont pas abouti à grand-chose. Je pense que la loi du marché reste notre loi, et que nous ne pouvons que la compenser à la marge. Cela ne veut pas dire que nous ayons des fausses pudeurs et que nous ne souhaitions pas la compenser. Il me semble que tout notre système vise à la compenser. Par exemple en ce qui concerne cet appui aux petites langues par rapport aux grandes langues, à la poésie par rapport au roman, etc.

Néanmoins, je pense qu'il y a forcément des limites par rapport à cela, et ni philosophiquement, ni politiquement, je ne vois le CNL dire : "Le juste prix, c'est le prix actuel plus 40 %, et donc c'est cela qui devrait être versé aux traducteurs. Si les éditeurs ne le font pas, nous le ferons."

Je ne pense pas que nous puissions assumer un raisonnement de ce type-là, qui serait construit sur le temps de travail passé à la traduction. Je ne pense pas qu'on puisse raisonner comme cela, même si on peut garder en tête ce que représente une traduction difficile pour ensuite aller vers certaines hypothèses d'amélioration des conditions.

En plus, ce qui me paraît difficile, c'est de se reposer complètement dans la réponse aux difficultés actuelles sur le financement public : en effet les systèmes que nous avons mis en place jusque-là sont des systèmes aussi incitatifs vis-à-vis des éditeurs. Je ne veux pas, en disant cela, dérober le CNL à ses responsabilités, mais je pense que s'il est seul à franchir une nouvelle étape, elle sera forcément plus fragile que s'il n'était pas seul.

Il y a deux types de direction possibles à prendre. Il y en a une que vous n'avez pas évoquée, mais à laquelle nous avons pensé parce qu'elle a été proposée par un éditeur qui n'est pas ici, mais qui était venu, je crois, l'année dernière, Bertrand Fillaudeau, directeur des éditions Corti, une direction qui consisterait, en cas de traduction difficile – je crois que la commission du CNL est un cénacle suffisamment compétent pour distinguer la traduction anormalement difficile de la traduction normalement difficile –, donc disons en cas de traduction excessivement difficile, à proposer à l'éditeur de réévaluer son contrat, et dans le même temps à prendre en charge la totalité du surplus. Je vous épargne les calculs. Cela reviendrait à dire que le CNL, au lieu d'aider dans cette hypothèse-là à 60 %, aiderait à 70 %. Mais comme il aiderait à 70 % sur une rémunération qui serait d'environ 40 francs de plus, c'est-à-dire de 160 francs ou de 170 francs la page, si on augmente les tarifs plafonds, cela représenterait à peu près un surcoût pour le CNL de 55 %.

Cela veut dire, en cas d'enveloppe égale – or cette enveloppe de 6 millions et demi de subvention à la traduction ne peut pas non plus indéfiniment croître, étant donné que les ressources globales du CNL sont étales –, qu'il faudrait élire un tiers de livres au moins.

C'est une voie qui me paraît difficile pour cela. C'est une voie qui nous amène tout de suite effectivement à être plus sélectif, aider moins de livres. Il est vrai, quand on regarde les listes de livres que nous aidons rétrospectivement, qu'on peut considérer que certains livres, même si la traduction était bonne, n'étaient pas vraiment des livres qu'il était absolument nécessaire que le CNL aidât parce que leur carrière commerciale après tout était plus ou moins garantie. Il est vrai qu'on ne demande pas, et qu'on devrait peut-être le faire, à l'éditeur lorsqu'il présente une demande de subvention à la traduction de nous dire quel va être le tirage du livre, de nous présenter commercialement le livre. Il y a une part de sélectivité qu'on pourrait durcir, mais on ne peut pas aller très loin, puisque notre but c'est, dans cette aide à la traduction, de tendre vers une diffusion plus large.

La deuxième piste qui est beaucoup plus proche de celle que l'ATLF souhaite voir explorer, c'est la piste de l'allocation complémentaire.

J'ai dit les raisons pour lesquelles, philosophiquement, politiquement, il ne nous paraissait pas souhaitable que cette allocation soit calculée explicitement à la page. Maintenant, évidemment, nous savons tous qu'un ouvrage de taille moyenne, en tout cas l'ouvrage moyen aidé par le CNL à la traduction, c'est un ouvrage d'environ 500 feuillets. Donc si on considère, d'un côté, qu'on a un ouvrage de 500 feuillets, et de l'autre qu'on a un coût supplémentaire à assumer, qui n'est pas multiplié par deux, mais disons d'un tiers, de 40 francs la page à peu près, nous obtenons 20 000 francs.

Donc, miracle de l'arithmétique, ces 20 000 francs correspondent à un type de bourse qui existe au CNL, qui n'est pas, au début, prévu pour cela, mais qui est prévu pour encourager des débutants, que ce soit dans le domaine littéraire ou dans le domaine scientifique, ou dans le domaine de la traduction. On pourrait imaginer que, en cas de projet de traduction d'un livre difficile, 20 000 francs soient donnés au traducteur sous forme de bourse complémentaire. Nous ne sommes pas tout à fait mûrs pour prendre une décision de ce type, parce que cette décision devrait s'accompagner de plusieurs types d'encadrement.

Premier encadrement : elle devrait être en cohérence avec notre système de bourses en général. Comme notre système de bourses en général est soumis à des délais de carence, qui font en sorte que personne ne peut toucher plus de 160 000 francs pour une période de quatre ans, il faudrait que le même type d'encadrement s'applique à ce système.

Deuxième point, c'est qu'à partir du moment où on répond à une demande qui est une demande en termes de complément de ressources, je crois qu'il serait nécessaire de dire clairement, et je crois que le système néerlandais le fait, que ne pourra pas être pris en compte seulement la qualité du livre, mais aussi le niveau de revenu du traducteur. C'est-à-dire que ce n'est pas simplement une question de juste prix, c'est aussi une question de permettre à des traducteurs qui vivent mal de vivre plus décemment, et donc encadré par un système du type néerlandais qui consiste à dire qu'au-delà d'un certain niveau de revenu on ne peut pas toucher cette bourse supplémentaire quelle que soit la qualité du livre, etc.

Voilà les encadrements que je verrais, moi, nécessairement accompagnés d'une évolution de ce type-là.

Il y a un troisième point qui serait un peu compliqué, c'est-à-dire qu'il faut voir combien de livres de ce type-là on considère qu'on doit aider. Nous avons fait une évaluation. Si nous aidions 45 livres difficiles par an, cela représenterait 900 000 francs. Si on garde le montant actuel qu'on consent aux bourses, qui est de 1 250 000 francs, il ne nous resterait plus que 350 000

francs pour les bourses traditionnelles pour des travaux de longue haleine sur des auteurs classiques.

C'est trop peu. Ce qui veut dire qu'il faudrait là nécessairement allouer des crédits supplémentaires. Ce qui ne me paraît pas scandaleux au regard de l'absence d'évolution que j'ai indiquée tout à l'heure. C'est vrai que là, cela me paraîtrait moins gênant que de le faire pour l'autre instrument, celui des subventions aux éditeurs.

Voilà, je crois, l'état de nos réflexions. Je termine en disant qu'une évolution qui serait prise en charge par le seul CNL ne me paraît pas suffisante et vraiment durable. Il faut effectivement, sans doute, arriver à résoudre cette question de la fiscalité, peut-être que le CNL peut essayer de plaider auprès du ministère des Finances, peut-être qu'il y a d'autres évolutions à mettre en œuvre, parce que ces pistes-là que je viens d'explorer ne résoudront pas les problèmes qui ont été posés, aussi bien du côté du traducteur que du côté des éditeurs. J'ai bien entendu ce qu'a dit en particulier Jean-Louis Giribone tout à l'heure, et je l'entends souvent. Nous aidons, nous, les petits éditeurs, mais nous aidons aussi les grands. Le ministère du Budget, la Cour des comptes nous disent : mais pourquoi aidez-vous le Seuil, Fayard, est-ce que ce sont des gens qui ont besoin d'argent ? Même chez le plus grand éditeur, le rôle de la puissance publique est de favoriser, de redonner un espace de respiration aux collections qui sont des collections exigeantes, que ce soit des collections françaises ou en littérature étrangère, mais elles ont plus de mal en littérature étrangère en raison du surcoût de la traduction.

Nous ne pourrions pas faire cela tout seuls.

FRANÇOISE CARTANO

Je remercie Michel Marian en disant que, bien entendu, nous sommes prêts à explorer aussi les deux pistes. La première revendication que nous avons indiquée, vous l'avez, Michel, constaté quand nous parlions d'une reventilation des fonds d'aide à la traduction alloués par le CNL, votre petit calcul vous a montré qu'on n'était pas complètement en dehors de la réalité.

Maintenant, quand vous déclarez qu'on dit que le juste prix c'est plus tant pour cent ; ce n'est pas exact. On a parlé de bonification systématique de l'à-valoir versé par l'éditeur parce que cela nous semble une façon d'éviter aussi qu'il n'y ait d'ingérence du CNL dans la relation entre le traducteur et l'éditeur. Et cela nous semble très important, et je rejoins aussi là-dessus ce que dit Paul Bensimon, c'est-à-dire que cette évaluation de la difficulté doit être faite en amont, et on laisse les traducteurs et les éditeurs se débrouiller, dans la mesure où les contrats

sont conformes aux usages de la profession, ce qui est le cas actuel.

On a aussi souligné lourdement, et je me permets de le souligner, puisque vous parlez d'efficacité dans l'évaluation après, que seuls seraient pris en compte les projets engagés par contrat. Ainsi cet argent qui est versé financera toujours un travail effectif et qui aboutit à une publication, et une publication dans de bonnes conditions, donc peut-on penser pour le meilleur avenir culturel et commercial, les deux se rejoignant en l'occurrence, de ce livre-là traduit.

Nous avons indiqué un taux de bonification, avec ce terme barbare, de l'ordre de 40 % parce qu'il nous semblait que c'était à ce niveau-là qu'il devenait significatif. Cela ne veut pas dire que 120 francs pratiqués par un certain nombre d'éditeurs plus 40 % égale le juste prix, cela veut dire que les choses étant grosso modo ce qu'elles sont, un taux de bonification de l'ordre de 40 % commence à être significatif, qu'en dessous ce n'est peut-être pas la peine de tout changer, parce que ça ne serait pas significatif.

Et loin de nous, naturellement, l'intention de retirer, on l'a répété suffisamment, aux commissions leurs compétences.

A tel point que nous avons souligné qu'il est important pour le traducteur, un point auquel je suis attachée, même s'il y a intervention d'un organisme public, qu'il soit rémunéré pour la réalité, la qualité et la compétence de son travail. On dit "merci" quand on nous aide, tout le monde dit "merci" quand on reçoit une aide, mais on veut aussi la reconnaissance de la réalité, de la dignité de notre travail, et que cela passe par la rémunération, que cela ne passe pas seulement par les bourses.

J'ai encore mangé sur le temps de parole de notre ami des Pays-Bas qui va quand même expliquer qu'aux Pays-Bas ça fonctionne.

PETER BERGSMA

Je voudrais réagir tout d'abord sur le bilinguisme supposé des Néerlandais, cela n'existe pas. Cela veut dire que nous, en Hollande, on parle peut-être un tout petit peu mieux l'anglais que les pays autour de nous. C'est vrai que c'est un mythe qui a été créé par les Néerlandais eux-mêmes, mais ce n'est pas vrai. Et avec cela, il faut dire aussi que le système de subvention que je vais expliquer c'est un système qui suit le marché. Cela veut dire que s'il n'y avait pas de marché, il n'y aurait pas de subvention, parce qu'on ne subventionne pas les éditeurs chez nous, on subventionne les écrivains et les traducteurs, et cela c'est autre chose. S'il n'y a pas des éditeurs pour publier des livres, il n'y a rien à subventionner.

Cela dit, malheureusement il faut constater qu'un traducteur littéraire ne pourra jamais vivre seulement des rémunérations versées par l'éditeur. Même dans les pays occidentaux relativement riches, ces rémunérations sont beaucoup trop modestes pour garantir une vie normale, c'est-à-dire pour gagner, disons, le salaire d'un professeur de l'enseignement secondaire. Je ne crois pas que cette situation soit seulement due à l'avarice des éditeurs. Si un traducteur littéraire était payé correctement, c'est-à-dire s'il était payé 300 francs français par page, les prix des livres traduits seraient beaucoup trop élevés pour trouver un marché.

Si on veut exercer la profession de traducteur littéraire d'une façon vraiment professionnelle, c'est-à-dire sans être dépendant d'une profession salariée à côté ou d'un partenaire qui gagne beaucoup plus que nous, on a besoin de subventions de la part de l'Etat.

Il devrait être évident pour tout le monde, et surtout pour tous ceux qui s'occupent plus de la politique culturelle, que la traduction littéraire joue un rôle essentiel dans la diffusion de la culture dans chaque pays civilisé.

Je suis invité ici pour vous expliquer un petit peu la solution néerlandaise, et je dis solution avec un clin d'œil parce qu'il est vrai que, nous aussi, on est un peu des borgnes dans le pays des aveugles. Alors je propose un petit tour d'horizon dans notre Fondation pour la littérature dont j'ai été le vice-président pendant quatre ans. Et je traiterai la situation des écrivains comme celle des traducteurs pour pouvoir bien montrer les relations entre les deux groupes.

En 1965, après une longue et fervente lutte de l'Association des écrivains et des traducteurs néerlandais, le ministre de la Culture néerlandais instaurait la Fondation pour la littérature. Stimuler les belles-lettres, tel était l'objectif statutaire de la Fondation.

En pratique, elle poursuit ce but en procurant des bourses de travail, des bourses de voyage et des honoraires additionnels à des auteurs et des traducteurs littéraires.

En 1997, le budget de la Fondation pour la littérature était de 35 millions de francs français.

La Fondation est entièrement subventionnée par le ministère de la Culture. Cela veut dire que les droits de bibliothèque sont payés directement aux traducteurs et aux écrivains. Cela ne va pas à la Fondation.

Quelle est la procédure à suivre pour obtenir une bourse de travail ? Seuls les auteurs et les traducteurs qui ont réalisé deux publications peuvent se porter candidats. A la fin de chaque année, l'auteur qui veut obtenir une bourse propose un projet de travail

comprenant, par exemple, la création de poèmes, de romans ou de pièces de théâtre destinés aussi bien aux adultes qu'aux enfants.

Le traducteur, de son côté, spécifie quels ouvrages il traduira l'année prochaine. Les traductions doivent être commandées par une maison d'édition. La bourse n'est donnée effectivement que si le traducteur peut soumettre un contrat.

L'auteur ou le traducteur indique aussi le volume de la bourse qu'il demande, c'est-à-dire le nombre de mois qu'elle doit comprendre.

Les projets de travail sont jugés par un jury de trois personnes qui sont toutes des membres du conseil de la Fondation. Le jury propose d'accepter ou de rejeter les projets, et le jury base son jugement essentiellement sur la qualité littéraire des ouvrages qu'un auteur ou un traducteur a publiés antérieurement, ainsi que sur le projet de travail qu'il a proposé, et sur sa productivité.

L'avis du jury est discuté dans une séance plénière du conseil, et une décision est prise aussi sur le volume de la bourse de travail qui sera donnée. Le volume varie de trois à douze mois pour les auteurs, et d'un à huit mois pour les traducteurs. Chaque mois de bourse est doté de 15 000 francs français.

Un auteur qui obtient une bourse de travail a droit à une période de continuation. Quoique l'auteur doive soumettre chaque année un projet de travail, la bourse lui est accordée pendant une période de deux ou trois ans.

Pour les traducteurs, il n'y a pas de continuation garantie, comme il n'y a pas de garantie d'un contrat de la part d'un éditeur.

Quelle est la procédure à suivre pour obtenir des honoraires additionnels ?

Au mois de mars, l'auteur ou le traducteur soumet ses publications de l'année passée. Celles-ci sont jugées par des jurys de quatre personnes, trois spécialistes et un membre du conseil qui est le président du jury. Dans le cas des honoraires additionnels pour les traducteurs, un jury comprend deux traducteurs littéraires, des collègues qui sont les plus compétents, et un académicien plus un membre du conseil en tant que président.

Le jury se prononce sur la qualité des ouvrages soumis, et l'avis du jury est discuté lors d'une séance plénière du conseil.

Si un auteur ou un traducteur n'est pas d'accord avec la décision prise par le conseil, il peut soumettre un pourvoi en révision. Et dans le cas où le conseil persiste dans son opinion, l'auteur ou le traducteur peut aller en appel auprès d'un jury indépendant. Les décisions de ce jury sont impératives, le conseil est tenu de les exécuter.

Le montant des honoraires additionnels en ce moment est de 23 centimes français par mot. C'est une toute petite partie du

budget.

Il y a des bourses de voyage qui sont accordées aussi. La procédure pour les bourses de voyage est la même que pour les bourses de travail. Et le but d'une bourse de voyage est de permettre à un auteur ou un traducteur de passer une certaine période dans un pays étranger en rapport avec son travail littéraire.

Enfin, une petite partie du budget est réservée à des honoraires destinés aux auteurs, aux traducteurs âgés qui ont contribué à l'essor de la littérature néerlandaise.

En 1997, le budget pour les bourses de travail aux traducteurs a été de 40,5 millions de francs français. Et le budget pour les honoraires additionnels a été de 5,6 millions de francs.

Le volume moyen d'une bourse de travail était en 1996 de 4,25 mois pour un auteur, et de 2,76 mois pour un traducteur.

Le montant moyen alloué en tant qu'honoraires additionnels à un auteur est de 17 000 francs français. Le montant moyen obtenu par un traducteur est de 28 000 francs français.

Comme vous le voyez, l'instrument de la bourse de travail est le plus important pour les auteurs tandis que les traducteurs bénéficient le plus des honoraires additionnels.

Je crois avoir expliqué tout ce qu'il y a à expliquer.

MICHEL MARIAN

Cela ouvre enfin une piste supplémentaire, celle de la mensualité qui existe au CNL uniquement, liée pour le moment à des résidences, des projets de résidences d'écrivains, mais après tout, à partir du moment où le cas par mensualité existe, on pourrait aussi l'étendre à ces projets de traduction.

RÉMY LAMBRECHTS

Je voudrais insister en reprenant ce qu'avait dit Jean-Luc Giribone sur l'ampleur du problème qui se pose, qui est que tout le monde est d'accord pour dire qu'il est nécessaire pour la langue française, pour la culture française, que les grands textes de fiction ou d'essai soient accessibles dans cette langue, mais que l'horizon gestionnaire des éditeurs ne permet pas de rentabiliser nécessairement ces textes, et que donc il y a un problème qui se pose pour la collectivité de financer la mise à disposition du lectorat francophone, dans des traductions de qualité, de ces textes que la logique économique ne permet pas nécessairement de rendre disponibles.

JEAN-LUC GIRIBONE

Il n'y a pas de réponse à faire. Je crois que vous avez raison, et que c'est un problème vraiment beaucoup plus important

qu'on ne le croit. C'est-à-dire qu'on est à la croisée des chemins. Le français est une langue qui reste importante, je le mesure tout à fait dans mon domaine. Le français se défend bien, comme on dit.

Il reste une langue importante dans les sciences humaines. Cela dit, c'est une position qu'il faut maintenir, et une des raisons, une des façons de la maintenir c'est de continuer à traduire. C'est un raisonnement qui paraît souvent paradoxal à beaucoup de gens, mais qui me paraît naturel, et dont je trouve qu'il n'est pas assez public. Si on continue à traduire, à s'enrichir de ce que font les autres, que d'abord les autres s'intéressent à ce que nous faisons nous, et que nous participions aux grands débats mondiaux, cela me paraît aussi important en termes de défense de la culture française.

JACQUELINE LAHANA

L'ATLF suit ce projet depuis deux ans maintenant, et a déjà eu des réunions avec le CNL. Si elle a organisé cette table ronde aujourd'hui, c'était un peu pour faire le point, et je crois que cela a été fait et bien fait, et qu'ont été examinées toutes les possibilités. Il faudrait maintenant que cette table ronde permette de continuer à négocier avec le CNL pour éventuellement trouver une solution qui soit valable pour tous.

MICHEL MARIAN

Oui, bien sûr. Nous avons avancé un peu par rapport à nos discussions. La prochaine étape sera de définir la voie qui paraît la plus raisonnable et la plus justifiée. Nous allons nous y employer.

FRANÇOISE CARTANO

S'il n'y a plus de question, je vous libère de toute forme de synthèse.

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER DE PROVENÇAL, FRANÇAIS, ESPAGNOL : MISTRAL

animé par Pilar Blanco García

D'abord, je veux remercier les organisateurs de ces Assises qui m'ont fait l'honneur de m'inviter.

Je veux aussi vous présenter des excuses pour mon audace de venir parler de provençal en Provence et encore à Arles, moi qui suis une simple étudiante de la réalité de cette langue.

J'ai choisi pour cet atelier à Arles, où tout parle de Mistral, quelques textes de ce Maillanais, né en 1830 et qui a offert son prix Nobel à cette ville pour créer le musée qui est tout près de nous : le Museon arlaten. Musée qui constitue le grand répertoire des divers aspects de la vie traditionnelle en Provence : traditions, artisanat, costumes.

Je vais aborder Mistral sous trois aspects différents :

- comme écrivain ;
- comme traducteur ;
- et comme écrivain traduit par des traducteurs.

Les premiers vers que nous connaissons de Mistral sont une traduction, un quatrain :

*Que l'isop bagne ma caro
Sarai pur : lavas me lèu
Et vendrai pu blanc encaro
Que la tafo de la nèu !*

C'est à travers ces vers traduits que Roumanille découvrira chez Mistral l'écrivain qu'il deviendra. La traduction a été son point de départ !

L'année dernière, ici, aux Assises on a parlé de Beckett comme traducteur de lui-même, mais on se demandait si vraiment l'auteur se traduisait ou bien s'il réécrivait.

Personnellement, je crois qu'il y a des différences parmi les auto-traducteurs. C'est évident qu'il y a des traducteurs qui réécrivent leurs œuvres dans l'autre langue ; mais il y en a d'autres

qui traduisent comme s'ils étaient de vrais traducteurs et qui auront *presque* les mêmes difficultés que les autres traducteurs. J'ai dit presque, parce qu'il y a une réalité dans la traduction qui sera mieux rendue que par les autres traducteurs : la fidélité à la transmission du message, et même la fidélité linguistique. Il la fera d'une manière ou d'une autre, mais la fidélité sera assurée.

Il pourra l'orner ou la simplifier, mais le message sera toujours le même.

En traduisant Mistral, nous, traducteurs, devons nous placer face à un écrivain pas comme les autres. Il veut accomplir une tâche, une mission. Mistral est un écrivain qui veut faire renaître une langue presque disparue. Il s'agit d'une langue minoritaire, méprisée, déshonorée, mais une langue maintenue avec amour à travers les siècles par une poignée de gens qui se refusent à voir disparaître un patrimoine culturel ; bref, nous sommes devant une langue avec un esprit différent des autres langues, l'esprit de survivance.

Et tout cela doit être exprimé dans la traduction :

- une situation, ou une réalité, politico-sociale différente des autres langues par sa propre nature (minoritaire) ;
- une langue qui cherche à être reconnue avec tout ce que renferme le concept de *langue* et de territoire (légendes, coutumes, habitudes, etc.).

Je pars d'un poème qui se trouve au chant III de *Mirèio*, la première œuvre que Mistral a écrite et par laquelle il a été reconnu comme écrivain. Il s'agit de la chanson de Magali. Une chanson où les douze chants de *Mirèio* se trouvent condensés d'une manière symbolique :

- naissance platonique d'un amour ;
- difficultés de cet amour ;
- réalisation de cet amour ;
- tragédie finale.

Ce texte présente quelques difficultés pour les traducteurs mais aussi pour l'auteur et, bien sûr, pour moi-même comme traductrice de cette œuvre qui a été déjà traduite en espagnol, mais à partir de la version française, pas de la langue provençale.

Un problème que pose cette langue est la traduction des diminutifs et des augmentatifs dans les langues qui ne possèdent pas en abondance ce genre de termes.

Le mot *fenestroun* pose des problèmes aux traducteurs espagnols. Si nous traduisons le diminutif nous trouverons des significations très différentes : *ventanuco*, *ventanillo*, *ventanilla*.

Ventanuco : petite fenêtre.

Ventanillo : petite fausse porte de porte ou de fenêtre ; petite fenêtre ou ouverture ronde ou d'une autre forme qui est faite dans la porte extérieure des maisons, protégée, en général, par

une grille, pour parler à la personne qui arrive ou la voir, mais sans la laisser passer.

Ventanillo : diminutif de *ventano*.

Ventanilla : guichet.

Je peux admettre le diminutif et tromper le lecteur ou bien je reste avec le mot *ventana* de la même manière que Mistral a traduit en français *fenêtre*.

En rime avec *fenestroun* Mistral met *vióloun*. Les traductions en espagnol ont changé le nom de l'instrument musical, on a abandonné les deux possibilités : *violón* et *violín* et on a mis *gaita*. Il faut être une personne très cultivée pour penser à la flûte qui accompagnait le tambourin sous ce nom. On penserait plutôt à la cornemuse (*gaita gallega*), musette (*con fuelle*), outre, ou biniou (Bretagne). Mistral dans son dictionnaire *Lou Tresor dou felibrige* donne le mot espagnol de *violón* comme traduction du mot provençal.

La deuxième strophe présente une particularité de la langue provençale que n'a pas la langue française et que nous trouvons dans la langue espagnole.

En français, on doit toujours préciser le sujet du verbe, pas en provençal, pas en espagnol :

Aperamount accompagné du mot étoile indique où sont les étoiles, en français il faut les mettre au ciel.

Les augmentatifs *nivoulas* et *pradas* souffrent de traitements de traduction différents. À côté du mot *prado* apparaît le mot *nubarrón*.

Dans la strophe n° VIII apparaît *aigo lindo* que Mistral traduit par *eau limpide*.

Dans la strophe suivante apparaît *eigueto lindo* que Mistral traduit par *l'onde limpide*. Je ne discute pas la traduction de l'auteur parce qu'il sait très bien comment traduire, mais en espagnol je ne suis pas d'accord avec la traduction de *agua límpida* dans les deux cas. *Aigueto* ou *eigueto* ce sont deux diminutifs d'eau et ils sont impossibles à traduire en français.

Steiner disait que quand les mots sont vrais il est impossible d'en faire la traduction et voilà que nous en avons une à faire.

L'espagnol est une langue qui est très proche du provençal et peut traduire parfaitement le mot *eigueto* par *agüita clara*. Parfait !

Escandibado : *sutil rayo solar, gran rayo solar*.

Souleiado : *rayo de sol* ; nous pensons au mot *solanera* qui traduit mieux l'idée de Mistral.

L'intérêt des participants nous a conduits vers d'autres aspects de la traduction de l'œuvre de Mistral comme celle des proverbes. Il y en a beaucoup dans *Mirèio*. Que doit-on faire ?

Chercher l'équivalent ? Donner une autre traduction ? Parmi nous certains voulaient l'équivalent s'il était possible et d'autres pensaient devoir faire une nouvelle création.

Un exemple :

- provençal : *Richesso crèis, pauriho founde.*
- français : *Richesse croît, pauvreté fond.*
- espagnol : *La riqueza realza, la pobreza humilla ;*
- *Dinero llama a dinero ;*
- *Al rico le viene más riqueza, al pobre más pobreza ;*
- *Riqueza descompesada, unos mucho y otros nada.*

Comme conclusion nous devons dire que le temps a été trop court et le sujet très intéressant.

QUESTIONS DE TRADUCTION MI'KMAQ*

animé par Danielle E. Cyr

La langue mi'kmaq est la langue ancestrale de la nation mi'kmaq. Cette langue de la famille algonquienne est encore parlée en Nouvelle-Ecosse, au Nouveau-Brunswick et au Québec, par le groupe d'âge des cinquante ans et plus. Les jeunes en ont seulement une connaissance passive et la langue est déjà morte à Terre-Neuve et à l'île du Prince-Edouard.

Vraisemblablement, les Mi'kmaq possédaient, au moment des premiers contacts historiques avec les Européens, une écriture idéographique. Les missionnaires s'y sont référés sous le terme *hiéroglyphique* et ont enrichi ce système de plusieurs glyphes afin de traduire adéquatement les prières chrétiennes. L'artisan le plus important de cette entreprise fut l'abbé Pierre Maillard qui œuvra parmi les Mi'kmaq de 1732 à 1762. Il utilisait aussi pour lui-même une écriture alphabétique que les Mi'kmaq se sont ensuite appropriée comme écriture véhiculaire à partir de 1762. Au XIX^e siècle, le missionnaire baptiste Silas Rand inventa pour son propre usage une autre orthographe dérivée de l'anglais cette fois. Il l'utilisa pour confectionner un dictionnaire. Suite aux interventions des linguistes durant les années 1970, les systèmes d'écriture mi'kmaq sont passés de trois à neuf, ce qui rend hélas toutes les questions de langue très compliquées.

En dehors du lexique des choses usuelles et connues de tous, la langue, polysynthétique-incorporante, est comme une énorme boîte à affixes que le locuteur peut combiner *ad hoc* de manière créative et originale. Comme en témoignent les documents historiques, les locuteurs mi'kmaq se font un point d'honneur, sinon un devoir, de déployer dans leurs interactions verbales un

* Habituellement le mot s'écrit *micmac* en français. Nous choisissons ici l'orthographe que les Mi'kmaq les plus productifs au point de vue littéraire ont choisie pour leur langue et pour leur nation. La prononciation usuelle de ce mot dans la langue elle-même est [mi :gmach].

degré maximum de variation. Ils essaient d'utiliser la synonymie au maximum et de rivaliser en créativité lexicale avec leurs interlocuteurs, surtout lorsqu'ils les considèrent comme leurs égaux langagiers. En outre, à l'intérieur d'une même communauté, la variation dialectale est marquée. Cette variation provient des regroupements des bandes, plus petites et plus nombreuses au XIX^e siècle. Se retrouvant coincés par les décisions gouvernementales sur un territoire commun, les locuteurs de ces anciennes petites bandes s'efforcent encore aujourd'hui de maintenir leur variété de langue.

Les dictionnaires disponibles reflètent cette diversification orthographique. De plus, aucun dictionnaire ne contient suffisamment de mots, ni de liste suffisamment détaillée d'affixes pour permettre de traduire confortablement du mi'kmaq à l'anglais ou au français. Le recours au sujet parlant reste donc absolument nécessaire pour s'en tirer et, selon le contenu culturel / encyclopédique du texte à traduire, on a le plus souvent besoin d'avoir recours à plus d'un locuteur.

Comme il n'existe pas de dictionnaire exhaustif avec orthographe stable reflétant un consensus pandialectal, la production écrite reste douloureuse, fragile et insuffisante. En l'absence d'un standard orthographique et d'un dictionnaire pour stabiliser cette orthographe, les querelles surgissent à tout moment pour savoir comment écrire tel ou tel mot, chacun se faisant le défenseur de sa variété dialectale. Le passage à l'écrit est ainsi très lent et très conflictuel. Et la traduction du mi'kmaq en français ou en anglais est aujourd'hui pratiquement inexistante en dehors des translittérations et des traductions juxtalinéaires des spécialistes à des fins scientifiques. Cependant, il faut mentionner l'émergence récente d'une poésie nationale mi'kmaq, d'une qualité impressionnante, et qui s'écrit de plus en plus en version originale mi'kmaq avec traduction anglaise.

Les traductions du français ou de l'anglais vers le mi'kmaq sont plus fréquentes. Les Mi'kmaq de la Nouvelle-Ecosse produisent de plus en plus de matériel pédagogique adapté de l'anglais pour la langue mi'kmaq, ce qui donne lieu à des traductions intéressantes. Mais, étant donné le conflit autour de la standardisation orthographique, plusieurs documents de taille, traduits des langues dominantes vers le mi'kmaq, restent souvent à l'état de manuscrits. Le traducteur mi'kmaq Emmanuel Metallic* a traduit, jusqu'ici sans être publié, plus de trente récits de la saga de Gluskap, le héros mythique, les cent quatre-vingts lois tribales de la confédération wabanaki, et un manuel de plus de deux cents pages sur la nation mi'kmaq. Tous ces documents

* Communication personnelle.

dorment toujours dans ses archives en attente d'un éditeur. Par ailleurs, le linguiste Watson Williams a traduit une partie importante de la Bible pour le compte du SIL, mais le texte est lui aussi encore à l'état de manuscrit. En dehors des documents pédagogiques, les seuls textes traduits et publiés sont la plupart du temps des documents gouvernementaux, traduits par courtoisie ou par diplomatie. En général, ils ne sont pas lus par les usagers mi'kmaq car très peu d'entre eux sont alphabétisés dans leur langue et, s'ils le sont, il se trouvera le plus souvent que la traduction est faite dans un autre système orthographique que celui avec lequel ils sont familiers. Par contre tous ces documents demeurent d'une grande valeur si l'on considère qu'ils constituent le corpus patrimoine d'une langue menacée d'extinction à court terme.

Le texte présenté à Arles, en version hiéroglyphique et alphabétique mi'kmaq, peut être considéré comme une œuvre originale produite en commun par l'abbé Maillard et ses aides mi'kmaq au XVIII^e siècle. La traduction juxtalinéaire française est faite par Danielle E. Cyr à partir de la version anglaise des auteurs de l'ouvrage *Mi'kmaq Hieroglyphic Prayers, Readings in North America's First Indigenous Script* (édité et traduit par David L. Schmidt et Murdena Marshall, Nimbus Publishing, Halifax, 1996).

ATELIER D'INUTTITUT

animé par Louis-Jacques Dorais

Le texte à analyser, un court texte de type exercice scolaire, est le suivant :

Qatsinik inuqarpa Inuit nunanganni ? Katimatillugit 127 000nik inuqarpuq silarjuami : Akukittuni 50 000nik, Kanatami 30 000nik, Alaskami 45 000nik amma Rasiami 2 000nik. Amisuuwat ? Auka, amisuuluanngitut. Atausirmik uqausiqarput uqausiqatigiinni qaraluarsutik amisunik. Nalunartumarialutuinna-ujurijauqattasutik Inuit uqausingit naluarluangittuugaluat.

Combien y a-t-il d'habitants au pays des Inuit ? Dans l'ensemble, il y a 127 000 Inuit dans le monde : 50 000 au Groenland, 30 000 au Canada, 45 000 en Alaska et 2 000 en Russie. Sont-ils nombreux ? Non, pas vraiment. Ils parlent une seule langue, bien qu'il y ait plusieurs dialectes. Alors qu'on pense souvent que la langue des Inuit est vraiment très difficile, elle n'est pourtant pas si difficile que ça !

Ceux que nous appelions autrefois les Esquimaux se subdivisent, du point de vue linguistique, en deux grands groupes : l'ensemble yupik et l'ensemble inuit. Le premier occupe un territoire relativement restreint, au sud-ouest de l'Alaska et à l'extrémité orientale de la Tchoukotka russe, et parle quatre langues différentes quoique étroitement apparentées. Le second, par contre, s'étend de l'Ouest alaskien jusqu'au Groenland, en passant par l'Arctique canadien. Tous ses membres ne parlent qu'une seule et même langue, la langue inuit, encore très vivante au Canada oriental et au Groenland, mais quasi moribonde ailleurs.

Cette langue compte une bonne quinzaine de dialectes. Le texte reproduit ici est écrit en inuttitut du Nunavik, dialecte parlé dans le Nord du Québec. Dans cette région comme dans la majeure partie de l'Arctique oriental canadien, les Inuit écri-

vent leur langue en caractères syllabiques. Ce système apparenté à la sténographie fut inventé en 1837 par James Evans, un missionnaire méthodiste travaillant chez les Indiens ojibways et cris, puis adapté à la langue inuit vers 1855. Cette orthographe, que nous ne pouvons reproduire ici pour des raisons techniques, a été standardisée en 1976 par l'Inuit Tapirisat of Canada, l'association nationale des Inuit canadiens. On en a aussi profité pour officialiser une transcription quasi phonologique de la langue, en alphabet latin. Dans celle-ci, on distingue entre voyelles brèves (*a* ; *i* ; *u* : prononcé *ou*) et longues (*aa* ; *ii* ; *uu*), ainsi qu'entre l'occlusive vélaire *k* et l'occlusive uvulaire *q* (prononcée entre le *q* arabe et la *jota* espagnole).

La langue inuit est agglutinante. A un radical, qui apparaît toujours à l'initiale du mot, on ajoute généralement un ou plusieurs affixes lexicaux (venant modifier le sens de départ donné par le radical) ou grammaticaux (exprimant la fonction du mot dans l'énoncé). L'inuttitut n'est cependant pas polysynthétique (comme l'est le mi'kmaq par exemple), car on ne peut combiner plusieurs radicaux au sein d'un même mot.

On distingue quatre catégories du discours : les verbes, les noms, les localisateurs et les substituts (qui correspondent à nos conjonctions et interjections). Les verbes se conjuguent selon le mode (mais pas selon le temps), la personne du sujet et, parfois, la personne de l'objet direct. Les noms possèdent une déclinaison de huit cas. Ils n'ont ni masculin ni féminin, mais peuvent se décliner au singulier, au duel et au pluriel.

La première phrase du texte offre un bon exemple du fonctionnement de la langue :

qatsinik

qatsi(t)- : radical signifant "combien"

-nik : affixe grammatical de la déclinaison exprimant l'objet direct pluriel

inuqarpa

inu(k)- : radical signifant "être humain, personne"

-qar- : affixe lexical exprimant la possession ou le prédicat d'existence

-pa : affixe grammatical de la conjugaison exprimant la troisième personne du singulier de l'interrogatif

inuit

inu(k)- : radical signifant "être humain, personne d'origine inuit"

-it : affixe grammatical de la déclinaison exprimant le complément de nom pluriel

nunanganni

nuna- : radical signifant "terre, pays"

-ngan- : affixe grammatical exprimant le possessif (“leur”)
-ni : affixe grammatical de la déclinaison exprimant le locatif du possessif.

Donc, en traduisant littéralement, on en arrive au sens de base suivant :

qatsinik : “(il y en a) combien”

inuqarpa : “il y a des gens”

inuit : “des Inuit”

nunanganni : “dans leur pays”

“Combien y a-t-il d’habitants au pays des Inuit ?”

Et l’analyse peut se poursuivre ainsi tout au long du texte. Notons que les nombres se prononcent en anglais, le système de numération inuit, à base vigésimale, étant très difficile à manipuler au-delà de dix.

Pour en connaître plus sur la langue inuit, on pourra consulter l’ouvrage suivant : Louis-Jacques Dorais, *La Parole inuit. Langue, culture et société dans l’Arctique nord-américain*, Peeter, Paris, 1996.

ATELIER D'HÉBREU

*animé par Emmanuel Moses
lauréat du prix Nelly-Sachs*

L'atelier de traduction consécutif à la remise du prix Nelly-Sachs fut consacré au poète Avraham ben Yitzhak (1883-1950), et plus particulièrement à son poème *Les solitaires disent...*

Au cours de cet atelier, l'arrière-fond, la musique de fond, oserais-je dire, biblique du poème fut mis en lumière. Une fois la pulsation profonde du poème perçue, le travail collectif a consisté à utiliser celui-là pour établir la version française, le rythme étant, à mes yeux, le nerf de la traduction.

Faute de temps, l'atelier ne permit pas de traduire le poème dans son entier. Je me suis donc chargé de mener à son terme le travail remarquable entrepris par mes collègues en ma compagnie. En voici le résultat. Je l'espère fidèle à l'esprit, au "rouah", qui souffla sur nous, à ces moments intenses et émouvants.

Les solitaires disent :

*Le jour lègue au jour un soleil déclinant
Et la nuit se lamente sur la nuit
Un été après l'autre s'achève dans l'effeuillement
Et le monde chante du fond de son chagrin.*

*Demain nous mourrons, privés de toute parole,
Et le jour du départ, devant la porte, à la clôture,
Si le cœur se réjouit que Dieu nous ait rapprochés
Il s'en repentira et tremblera – craignant la trahison.*

*Le jour porte au jour un soleil ardent
Et une nuit après l'autre verse ses étoiles
Sur les lèvres des solitaires le chant s'interrompt :
Nous divergeons par sept chemins mais par un seul nous revenons.*

L'atelier d'allemand sur Möring n'est pas parvenu aux responsables de ces Actes.

INTERVENANTS

PAUL BENSIMON

Professeur à l'université Paris-III Sorbonne nouvelle où il enseigne la langue et la littérature anglaises. A fondé en 1983 la revue de traduction *Palimpsestes*. A publié divers articles sur les romantiques anglais, la stylistique comparée, la traduction et la poésie. A traduit Byron (*Le Captif de Chillon*) et, en collaboration avec J.-P. Richard, *Lettres et journaux intimes*), Oscar Wilde (*La Ballade de la géôle de Reading*), ainsi que des poètes britanniques contemporains. Fait partie de l'équipe qui achève actuellement, pour la bibliothèque de la Pléiade, une *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*.

PETER BERGSMA

Peter Bergsma (1952) est traducteur littéraire (de l'anglais et du français en néerlandais), directeur de la Maison des traducteurs à Amsterdam et président du CEATL. Il a traduit, parmi d'autres, J. M. Coetzee, E. Hemingway, V. Nabokov et Th. Pynchon. En ce moment il fait une nouvelle traduction de *Under the volcano* de Malcolm Lowry.

JEAN-LOUIS BESSON

Maître de conférences au département des arts du spectacle (études théâtrales) de l'université Paris-X Nanterre, agrégé d'allemand, dramaturge, traducteur pour la scène et pour l'édition, seul ou en collaboration avec Jean Jourdheuil ou Heinz Schwarzwinger, d'œuvres de Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Karl Valentin, Heiner Müller, Heinrich Heine, Botho Strauss, Johann Nestroy, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Gottfried Benn... Coordonne aux éditions Théâtrales la publication du théâtre complet de Frank Wedekind, en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez.

PILAR BLANCO GARCÍA

Docteur en philologie française, maître de conférences à la faculté de lettres de l'UCM. Sous-directrice de l'IULMYT de Madrid depuis 1994. Coordinatrice du séminaire de français FLE du Colegio oficial de doctores y licenciados de Madrid. Soci dou Félibrige. Traductrice du français et du provençal (Mistral, Roumanille, Aubanel, Brunet, Mathieu, Rieu, Sully-André Peyre, Mauron, Dibon, Reboul, Galtier, Moutet, Bec, Courty...). Elle a publié plusieurs articles sur divers aspects des langues, des littératures et des traductions provençales et françaises dans des revues espagnoles et françaises. Citoyen d'honneur de Maillane pour ses travaux sur la personne et l'œuvre de Frédéric Mistral.

LOUIS BONALUMI

Né à Monaco, le 18 mai 1923. Etudes classiques. Publie aux Editions du Rocher, en 1948, le roman *L'avoir belle*. Chroniques d'art dans *Art et Opéra*. Rédacteur, traducteur et membre du comité de rédaction du *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Laffont-Bompiani, 1952-1955. Secrétaire littéraire de Jean Cocteau (1954-1963). On lui doit, depuis 1948, la traduction de l'italien de très nombreux textes et d'une soixantaine d'ouvrages et de romans, dont, entre autres : *L'Affreux Pastis de la rue des Merles* et *La Connaissance de la douleur* de Carlo Emilio Gadda (Le Seuil) ; *La Planète irritante* de Paolo Volponi (Flammarion) ; *Fabrizio Lupo* de Carlo Coccioli (La Table Ronde) ; *De veille et de sommeil, La mer ne baigne pas Naples, La Douleur du chardonneret* d'Anna Maria Ortese ; *D'une maison l'autre la nuit durant*, de Vincenzo Consolo, et tout récemment, les poésies de Primo Levi : *A une heure incertaine* (Gallimard). La présidence du Conseil des ministres italien lui a décerné en 1986 le prix de la Culture.

FRANÇOISE CARTANO

Traductrice littéraire, spécialisée dans la fiction contemporaine de langue anglaise. (Ian MacEwan, Angela Carter, Beryl Banbridge (G.-B.), Steven Millhauser, Pat Conroy, Jane Smiley, David Payne, Tobias Wolf, Paul Thérault, Gail Godwin (US), Elisabeth Jolley, Rodney Hall (Australie)). Membre fondateur d'ATLAS, Françoise Cartano siège également à l'ATLF, à la SGDL et au CEATL ainsi qu'à l'EWC (European Writers Congress). Elle est chargée de l'atelier de traduction du DESS de traduction littéraire de l'institut Charles-V à Paris-VII.

DANIELLE E. CYR

Ph. D., spécialiste de langues algonquiennes et professeur associé à l'université York de Toronto. Responsable de curriculum pour la nation mi'qmaq de Listuguj au Québec. Chef du projet de recherche *Grammaire socioculturelle du mi'kmaq contemporain* (subvention CRSHC 1994-1997) et auteur de plusieurs chapitres dans des ouvrages collectifs traitant de morphologie et d'ethnogramme des langues algonquiennes ainsi que d'une vingtaine d'articles sur les mêmes sujets.

CLAUDE DEMANUELLI

Maître de conférences à l'université de Saint-Etienne où elle enseigne la traduction et la traductologie depuis de nombreuses années. Auteur, soit seule, soit en collaboration avec Jean Demanuelli, de plusieurs ouvrages spécialisés dans ce domaine : *Points de repère*, approche interlinguistique de la ponctuation (1987), *Lire et Traduire* (1991), *La Traduction : mode d'emploi* (1995). Elle a traduit, notamment pour les éditions du Seuil et plus récemment pour Gallimard, plusieurs correspondances (celles de Virginia Woolf et d'Henry James), essais et romans (L. Ellmann, *Petits désastres de la vie ordinaire*, P. Kerr, *Une enquête philosophique*, J. Inglis, *Daddy's Girl*, D. Guterson, *La neige tombait sur les cèdres*, J. Lanchester, *Le Prix du plaisir*, A. Roy, *Le Dieu des petits riens*).

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Maître de conférences à l'université de Paris-X Nanterre. A traduit pour le théâtre plus de vingt pièces de Shakespeare (mises en scène par Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Georges Lavaudant, Luca Ronconi, Peter Zadek, Jérôme Savary, Matthias Langhoff, Jacques Lassalle, etc.), *Le Balladin du monde occidental* de J. M. Synge (m.e.s. Jacques Nichet) et *Orlando* d'après Virginia Woolf (m.e.s. Bob Wilson). Pour le cinéma, il a établi la version doublée de *Henry V*

(Kenneth Branagh) et *Hamlet* (Zeffirelli). Il dirige la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la bibliothèque de la Pléiade.

LOUIS-JACQUES DORAIS

M.A. en anthropologie, université de Montréal, 1967. Docteur de troisième cycle en linguistique, université Paris-III, 1972. Professeur d'anthropologie à l'université Laval de Québec depuis 1972. Rédacteur en chef de la revue *Études / Inuit / Studies* depuis mai 1996. Livres récents : *From Magic Words to Word Processors. A History of the Inuit Language*, Nunavut Arctic College, Iqaluit, 1993. *Language in Inuit Society*, Nunavut Arctic College, Iqaluit, 1996. *Aspects de l'immigration asiatique au Québec*, université Laval, Laboratoire de recherches anthropologiques, Québec, 1996. *La Parole inuit. Langue, culture et société dans l'Arctique nord-américain*, éditions Peeter, Paris, 1996. *Quaqtaq. Modernity and identity in an Inuit Community*, University of Toronto Press, Toronto, 1997.

MICHEL ESPAGNE

Né en 1952. Directeur de recherche au CNRS. Spécialiste des transferts culturels franco-allemands. Responsable de la bibliothèque franco-allemande aux Editions du Cerf et de la nouvelle édition française des œuvres de Heine. Publications sur Heine : *Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1991 ; *Les Juifs allemands de Paris à l'époque de Heine. La translation asbkénaze*, PUF, Paris, 1996.

HÉLÈNE FRIMIGACCI-MORITA

A étudié le chinois à l'École des langues orientales et à l'université de Vincennes, l'histoire de l'art à la Sorbonne. Enseignante à Pondichéry, en Inde, puis au Japon où elle restera environ huit ans, à Tôkyô et à Nagoya, enseignant la langue et la littérature françaises. Grâce à un ami poète, elle découvre celui qui deviendra son auteur de prédilection : Kenji Miyazawa. De retour en France, tout en continuant à enseigner, se lance peu à peu dans la traduction : nombreux albums pour enfants, notamment pour les éditions Circonflexe, Grandir et l'École des Loisirs. Elle reçoit le prix Shibusawa-Paul Claudel en 1990 pour la traduction de *Train de nuit dans la Voie lactée* et le prix Kenji-Miyazawa pour ce recueil et le suivant : *Traversée de la neige*, ce qui lui permet de retrouver le Japon quelques mois. Depuis plusieurs années, collabore essentiellement avec l'équipe du Serpent à Plumes qui publie ses traductions les plus importantes : outre les deux recueils déjà mentionnés et reparus en poche, deux autres recueils de nouvelles de Kenji Miyazawa ont vu le jour : *Le Diamant du Bouddha*, et tout récemment : *Les Fruits du gingko*. Également deux romans du grand romancier japonais du début du siècle, Natsume Sôseki, ont paru : *Botchan* et *A l'équinoxe et au-delà*. Ses projets actuels : un nouveau roman de Natsume Sôseki : *Le Mineur* et une sélection de poèmes de Kenji Miyazawa.

ALAIN GNAEDIG

Né en 1964. A traduit du suédois : Lennart Hagerfors, Theodor Kallifatides, Kjell-Olof Bornemark, Vidar Svensson, Peter Pohl, Astrid Lindgren, Ingmar Bergman ; du danois : Lars Bonnevie, Peter Høeg, Peter Madsen, Jens Christian Grøndahl, Solvej Ball ; du norvégien : Thorvald Steen, Stig Holmas, Eric Fosnes Hansen, Øystein Lønn.

HÉLÈNE HENRY

Auteur de travaux sur la poésie et le théâtre poétique russe (Pouchkine, Akhmatova, Mandelstam, Tsvetaïeva, Pasternak, Brodsky), inséparables d'une pratique de la traduction. Parmi ses traductions pour les éditions Gallimard

citons *Ma sœur la vie*, Pasternak (1982), *Poésies*, Brodsky (1988 et 1993), Marina Tsvetaïeva, *Romantika* (théâtre), *Poems and Problems*, Nabokov (à paraître). Hélène Henry s'intéresse à la "nouvelle poésie" et au jeune théâtre de la Russie contemporaine (textes de Lev Rubinstein, Royaumont, 1993). Ancienne élève de l'ENS, Hélène Henry est agrégée de russe et maître de conférences à l'université de Tours.

ISABELLE KALINOWSKI

Germaniste, enseigne à l'université Paris-XII. Ses travaux de recherche portent sur la réception des poètes allemands en France, sur la théorie de la traduction et de la réception. Elle publie aux Editions du Cerf une traduction du *Romancero* de Heine et prépare un ouvrage sur cette œuvre (*Le Romancero, Spectres de la poésie*, PUF).

DENISE LAROUTIS

A traduit de l'espagnol les ouvrages de Javier Tomeo et certains romans de Juan Carlos Onetti, Rosa Chacel, Manuel Vázquez Montalbán, Alvaro Pombo, entre autres ; des documents tels que les mémoires de Dariel Alarc et *Benigno* ; au théâtre, des pièces de Marco Antonio de la Parra. Elle écrit le plus souvent sur le boire et le manger.

MICHEL MARIAN

Né le 13 janvier 1952 à Paris. Agrégé de philosophie (1974). Secrétaire général du Centre national du livre. Maître de conférences à l'Institut d'études politiques depuis 1991 (matière : Grands enjeux du débat politique, économique et social).

CHRISTIANE MONTÉCOT

Universitaire, traduit l'albanais pour l'édition, le théâtre et l'audiovisuel. Ses choix se portent de préférence sur les œuvres contemporaines : mettant au jour les blessures d'un peuple, elles donnent d'une actualité violente l'approche la plus humaine qui soit. Dernière publication : *Le Paumé*, de Fatos Kongoli (en collaboration avec Edmond Tupja).

EMMANUEL MOSES

Né en 1959 à Casablanca. Après une enfance parisienne, il s'installe à Jérusalem avec sa famille en 1969. Emmanuel Moses vit et travaille à Paris depuis 1986. Il est marié et père de deux enfants. Auteur de nouvelles (*Un homme est parti*, Gallimard), de poèmes (*Métiers*, Obsidiane ; *Les Bâtiments de la Compagnie asiatique*, Obsidiane, prix Max-Jacob ; *Opus 100*, Flammarion) et d'un roman (*Papernik*, Grasset). Traducteur d'allemand et d'hébreu (il a notamment traduit les poètes Peter Huchel et Yehuda Amichai ainsi que le romancier Yaakov Shabtaï), Emmanuel Moses dirige la collection Hébraïca aux éditions Actes Sud.

PHILIPPE NOBLE

Directeur de la Maison Descartes, l'Institut français d'Amsterdam (Pays-Bas). Anime des ateliers de traduction au CETL (Bruxelles), à l'Institut néerlandais (Paris) et aux cours d'été de traduction littéraire organisés par la *Taalunie* (Flandre / Pays-Bas). A traduit du néerlandais, entre autres, Multatuli, Eddy du Perron, Anne Frank (avec Isabelle Rosselin), Etty Hillesum, J. Bernlef, Judith Herzberg, Harry Mulisch, Cees Nooteboom, Léon De Winter. Prix Nijhoff de traduction (Pays-Bas) et prix Halpérine-Kaminsky en 1981.

FRANÇOISE NYSSSEN

Chercheur au Laboratoire de biologie moléculaire de l'Université libre de Bruxelles, puis diplômée de l'Institut supérieur d'urbanisme et de rénovation urbaine, Françoise Nyssen a été urbaniste au sein du groupe AUSA (Architectes, urbanistes, sociologues, ingénieurs associés), chercheur au Centre d'études et de recherches urbaines, pour ensuite s'occuper d'enseignement de l'architecture au ministère de la Culture. Depuis presque vingt ans, elle a rejoint les éditions Actes Sud. D'abord directrice générale, elle est actuellement présidente du directeur de la SA Actes Sud. Elle a parallèlement créé la librairie Actes Sud avec Jean-Paul Capitani, en 1983. Françoise Nyssen a obtenu, en 1984, la distinction de chevalier de l'ordre des Arts et Lettres et, en 1991, le prix Clicquot de la Femme d'affaires de l'année.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Professeur à l'université de Paris-X Nanterre, docteur d'Etat, enseigne la littérature américaine. Spécialiste de théâtre (avant-garde américaine, Gertrude Stein, Oscar Wilde pour la Pléiade). Présidente d'ATLAS depuis 1998. A traduit Gertrude Stein, *Faust ou la Fête électrique*, *Brewsi & Willie* ; William Kennedy, *Vieilles carcasses* ; Kaye Gibbons, *Ellen Foster*, Norman Maclean, *La Rivière du sixième jour* et, en 1994, *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Collabore à *La Quinzaine littéraire*.

HEINZ SCHWARZINGER

Traductions de l'allemand : Gabriel Barylli, Alfredo Bauer, Wolfgang Bauer, Wolfgang Maria Bauer, Elias Canetti, Peter Handke, Gert Hofmann, Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Franz Innerhofer, Elfried Jelinek, Georg Kaiser, Harald Kislinger, Heinrich von Kleist, Jelena Kohout, Pavel Kohout, Oskar Kokoschka, Karl Kraus, Reiner Lückner, Volker Ludwig, Felix Mitterer, Heiner Müller, Volker Schloendorff, Daniel Schmid, Arthur Schnitzler, Carl Sternheim, Botho Strauss, Peter Turrini, Richard Wager, Frank Wedekind, Wim Wenders ; du français : Philippe Adrien, Jacques-Pierre Amette, Bernard Chartreux, Patrice Chéreau, Enzo Cormann, Pierre Corneille, Jacques Doillon, Xavier Durringer, Octave Feuillet, Alfred Jarry, Joël Jouanneau, Jean Jourdeuil, Armando Llamas, Jean Louvet, Marivaux, Chris Marker, Molière, Eric Rohmer.

NICOLE TAUBES

Née en 1939 à Paris. Licence de sciences naturelles à la Sorbonne, puis exercice salarié du métier de la traduction générale à Berlin (-Est) pendant douze ans, puis à Paris jusqu'en 1991. Mise au chômage, elle envoie à Bernard Lortholary une nouvelle de Thomas Mann dans sa traduction. Depuis, une dizaine de traductions (de Th. Mann, Bonaventura, L. Tieck, Cl. Brentano, S. Brant, H. Heine, etc.) publiées chez Gallimard (Folio bilingue), J. Corti, Aubier-Flammarion, Stock, Le Cerf, Mille et une nuits, etc.

MICHEL VOLKOVITCH

Né en 1947. Professeur d'anglais. A traduit du grec une douzaine de livres de prose (Taksis, 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).

KARIN WACKERS-ESPINOSA

Traductrice de théâtre, dramaturge et assistante à la mise en scène, elle dirige actuellement la Maison Antoine-Vitez (Centre international de la traduction

théâtrale) à Montpellier. Elle est l'auteur de nombreuses traductions, dont les pièces de Dino Buzzati (*Six Pièces en un acte, Fin dramatique d'un musicien célèbre, Peste et Révolution*, Actes Sud-Papiers), de Natalia Ginzburg (*Dialogue, La Secrétaire*), de Corrado Alvaro (*Longue Nuit de Médée*), de Giuseppe Manfridi (*Electre*) et de Luca De Bei (*Noir intérieur, Un ciel sans nuages*).

HENRIETTE WALTER

Titulaire d'une thèse de troisième cycle sur l'évolution de la phonologie du toscan et d'une thèse d'Etat sur la dynamique de la prononciation du français sous la direction d'André Martinet. Professeur émérite de linguistique à l'université de Haute-Bretagne, présidente de la Société internationale de linguistique fonctionnelle, elle dirige également le laboratoire de phonologie à l'École pratique des hautes études. Elle a publié de nombreux articles dans un cadre universitaire mais a également mis son savoir au service d'un public plus large à travers des ouvrages tels que *Le Français dans tous les sens*, grand prix de l'Académie française en 1988 ; *Des mots sans culottes* en 1989, *L'Aventure des langues en Occident*, grand prix des lectrices de *Elle* 1995, prix spécial du comité de la Société des gens de lettres. Elle vient de publier aux éditions Robert Laffont *L'Aventure des mots français venus d'ailleurs*.

ANNEXE
SOMMAIRES DES ACTES DES ASSISES
DE 1984 A 1997

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 Ladmiraal, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Edith Ochs

Débat

Intervenants

En annexe :

Prix ATLAS junior

CINQUIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 11 novembre 1998

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 Ladmiraal, 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 Ladmiraal, 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 Kassai, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiraal, 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 Léglièse-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. Schwarzingler, 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. Schwarzingler

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 1990

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 1991

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
Lengany, *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 1992
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 1993
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 Fournel (président de la SGDL), Sylvie Girard (CE),
Elisabeth Parinet (école des Chartes)
Les rapports de travail traducteurs-auteurs
Table ronde animée par Karin Wackers, avec Jean-Marie
Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou),

Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel (turc),
Jusuf Vriani et Ismail 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 Vriani et Ismail 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 1994
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 (*Brazil, Portugal*), Jacques Thié-
riot (*Brazil*), 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 des 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
Bibliographies des intervenants

DOUZIÈMES ASSISES

Première journée. Vendredi 10 novembre 1995
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
Bibliographies des intervenants

TREIZIÈMES ASSISES

Première journée. Samedi 9 novembre 1996

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 Hoëpffner, avec Michèle Albaret-Maatsch,

Marc Amfreville, Anna Gibson, Georges-Michel Sarotte

Proclamation du prix Nelly-Sachs,

des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL),

du prix Gullbenkian 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 (Etats-Unis)

et Anthony Rudolf (Grande-Bretagne)

Poésie grecque, par Michel Volkovitch, lauréat du prix Nelly-Sachs 1996

Intervenants

Annexe : sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

QUATORZIÈMES ASSISES

Première journée. Samedi 8 novembre 1997

Ouverture des Assises

Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau

Conférence inaugurale d'Henriette Walter

Les traducteurs de Heinrich Heine

Table ronde animée par Michel Espagne, avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes

Deuxième journée. Dimanche 9 novembre

Ateliers de langues

Espagnol : Les mots des mets, par Denise Laroutis

Anglais des Etats-Unis : Faulkner, par Marie-Claire Pasquier

Anglais : L'oral dans l'écrit, par Claude Demanueli

Allemand : Heine, par Nicole Taubes

Atelier d'écriture animé par Michel Volkovitch

La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)

Conférence par Hélène Henry

La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre

Table ronde organisée en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez de Montpellier et animée par Jean-Michel Déprats avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzingger et Karin Wackers-Espinosa

Proclamation des prix

Troisième journée. Lundi 10 novembre

Le juste prix d'une traduction

Table ronde ATLF animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot, Françoise Nyssen

Ateliers de langues

Provençal, français, espagnol : Mistral, par Pilar Blanco García (Espagne)

Questions de traduction mi'kmaq, par Danielle E. Cyr (Québec)

Inuttitut, par Louis-Jacques Dorais

Hébreu, par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1996

Intervenants

Annexe : sommaire des *Actes des Assises* de 1984 à 1997

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN NOVEMBRE 1998
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 1998
N° impr. :
(Imprimé en France)

