

QUINZIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1998)

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par les participants aux tables rondes
et les animateurs des ateliers,
et sa révision effectuée par Claude Ernoult
et Michel Volkovitch.

© ACTES SUD, 1999
ISBN 2-7427-2493-1

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

QUINZIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 1998)

QU'EST-CE QU'UNE TRADUCTION "RELEVANTE" ?

conférence inaugurale

par Jacques Derrida

LES TRADUCTEURS DE JEAN ROUAUD

UNE LETTRE DE RILKE A SON TRADUCTEUR

par Gerald Stieg

AUDIOVISUEL : TRADUIRE AU FIL DES IMAGES
LES CONDITIONS DE TRAVAIL DU TRADUCTEUR

DANS LE DOMAINE AUDIOVISUEL

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ÉCRITURE

avec la participation de :

PHILIPPE BATAILLON
DIDIER BEAUDET
GEOFFREY BENNINGTON
VANGHÉLIS BITSORIS
ANDERS BODEGARD
MARIE-FRANÇOISE CACHIN
MICHEL CHANDEIGNE
JACQUELINE COHEN
JACQUES DERRIDA
PIERRE FURLAN
JEAN GUILOINEAU
BRIGITTE HANSEN
VALÉRIE JULIA
MARIANNE KAAS
PEGGY KAMUF
RÉMY LAMBRECHTS
JEAN-CLAUDE LEBRUN
HANS PETER LUND
MIKHAÏL MAIATSKY
ANDRÉ MARKOWICZ
JEAN-YVES MASSON

JEAN-PHILIPPE MATHIEU
PAUL MEMMI
DENISE MODIGLIANI
MICHAEL NAAS
MARIE-CLAIRE PASQUIER
CRISTINA DE PERETTI
MARILÈNE RAIOLA
EMMANUEL DE RENGÉRVÉ
JEAN ROUAUD
JEAN-LOUIS SARTHOU
ASTRA SKRABANE
GERALD STIEG
ERIKA TOPHOVEN
PACO VIDARTE
DOMINIQUE VITALYOS
CATHERINE WEINZORN
DAVID WILLS
JOSEF WINIGER
BARBARA WRIGHT
ISABELLE ZABOROWSKI



ACTES SUD

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

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS

Marie-Claire Pasquier (présidente)

Claude Ernoult (vice-président)

Hélène Henry (trésorière)

Aline Schulman (secrétaire générale)

Jacqueline Carnaud, André Gabastou,
Jacqueline Lahana, Rémy Lambrechts,
Gabrielle Merchez, Françoise du Sorbier
Erika Tophoven,
Michel Volkovitch.

et le directeur du Collège international
des traducteurs littéraires :
Claude Bleton

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

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

la ville d'Arles
le ministère de la Culture et de la Communication
(direction du Livre et de la Lecture et Centre national du Livre)
le ministère des Affaires étrangères
(sous-direction du Livre)
le conseil régional
Provence-Alpes-Côte d'Azur
la direction régionale des Affaires culturelles
le conseil général
des Bouches-du-Rhône
département des Affaires internationales
Maison des cultures du monde
Institut suédois
Dansk litteraturinformationcenter, Copenhague
Ambassade royale des Pays-Bas
le service culturel de l'ambassade
de la République fédérale d'Allemagne
Fondation Calouste-Gulbenkian
Julia Tardy-Marcus
donatrice du prix Nelly-Sachs
la Société des gens de lettres
les éditions
Actes Sud, Gallimard
l'Association des traducteurs littéraires de France
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 13 novembre 1998

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de Paolo Toeschi, maire d'Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS..... 11

QU'EST-CE QU'UNE TRADUCTION "RELEVANTE" ?

Conférence inaugurale de Jacques Derrida 21

LES TRADUCTEURS DE JEAN ROUAUD

Table ronde animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud et Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne), Barbara Wright (Grande-Bretagne) 49

DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 14 novembre 1998

ATELIERS DE LANGUES

Anglais : Sous-titrage (fiction), par Brigitte Hansen 77

Anglais : Toni Morrison, par Jean Guiloineau..... 80

Allemand : Theodor Fontane, par Denise Modigliani et Erika Tophoven..... 82

Italien, par Marilène Raiola..... 87

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Pierre Furlan..... 93

UNE LETTRE DE RILKE A SON TRADUCTEUR	
Conférence de Gerald Stieg	95

AUDIOVISUEL : TRADUIRE AU FIL DES IMAGES	
Table ronde animée par Rémy Lambrechts avec Didier Beaudet, Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Isabelle Zabrowski	113

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION	
Prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs et prix Calouste-Gulbenkian de traduction de poésie portugaise	147

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 15 novembre 1998

LES CONDITIONS DE TRAVAIL DU TRADUCTEUR DANS LE DOMAINE AUDIOVISUEL	
Table ronde ATLF animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé, Jean-Louis Sarthou	163

ATELIERS DE LANGUES

<i>Espagnol</i> : Antonio Muñoz Molina, par Philippe Bataillon	195
<i>Anglais (documentaire)</i> , par Rémy Lambrechts	197
<i>Malayalam (Inde)</i> , par Dominique Vitalyos	200
<i>Allemand</i> : Hugo von Hofmannsthal, par Jean-Yves Masson	204

JACQUES DERRIDA ET SES TRADUCTEURS	
Table ronde avec Vanghélis Bitsoris (Athènes), Peggy Kamuf (Californie), Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Paco Vidarte (Espagne), David Wills (Nouvelle-Zélande), Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Mikhaïl Maiatsky (Russie), Astra Skrabane (Lettonie)	209

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS	225
ANNEXE : sommaires des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 1998	231

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de Paolo Toeschi, maire d'Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS.

PAOLO TOESCHI

Madame la présidente, monsieur le président de la région, monsieur le conseiller général, monsieur Debost, adjoint à la culture, mesdames et messieurs, chers amis,

Je suis très heureux de vous accueillir ici, dans cet hôtel de ville, pour ces Assises de la traduction littéraire.

Cela démontre notre attachement aux Assises de la traduction, et je voudrais, à cet instant, rendre un hommage à Jean-Pierre Camoin et à Michel Vauzelle, qui est à ma droite, mes prédécesseurs, d'avoir été, chacun à leur tour, à l'origine, puis à l'émergence, au développement et au rayonnement de ces Assises.

Je veux aussi, si vous le permettez, associer à ces remerciements M. Thiériot qui, des années durant, a apporté toute sa volonté, toute sa détermination, à l'épanouissement de ces Assises à Arles. Et à présent, M. Bleton, lui-même, qui a pris le relais avec une fougue, une ambition pour les Assises qui sont, je dois dire, communicatives, et j'en suis sûr, porteuses de très grands espoirs.

Mesdames et messieurs, le CITL, comme on dit à Arles, et les Assises de la traduction littéraire sont, pour nous, fondamentaux. A l'heure de la mondialisation et de notre village planétaire, la constitution d'une culture mondiale portée par un grand nombre de vecteurs modernes, la musique, le film, Internet, se superposent de plus en plus en repères identitaires et culturels.

Nous ne nous méprenons pas, cette diffusion internationale des cultures a ses atouts, et la connaissance qu'elle nous enseigne nous délivre chaque jour de l'ombre et de l'ignorance.

Dans un monde où l'écrit est supplanté par l'image et le son, où le temps qui s'écoule a fait place à la culture de l'urgence, le livre devient fondamentalement un repère rassurant. Véritable passerelle entre les époques et les cultures, le livre est notre mémoire,

un garde-fou contre la pensée unique. Il a réussi à imposer, au travers des âges, ses particularismes, comme autant de richesses à partager.

Hier encore, réservé à une élite, le livre est aujourd'hui démocratisé au profit d'un apprentissage culturel universel. A cet égard, le livre est le vecteur de diffusion culturelle par excellence.

C'est donc tout naturellement, vous l'aurez compris, qu'Arles a choisi de mettre l'écrit, et tous ceux qui y contribuent, au centre de sa politique culturelle. Soutien aux éditeurs (Actes Sud, Harmonia Mundi), et je veux saluer la présence d'Hubert Nyssen à cet instant ici ; aide sélective à certains projets d'édition, service municipal de la lecture publique, je pense à la médiathèque et à ses annexes, appui au Centre international de conservation du livre, Rallyes Lecture, Livres en Fête, projet de Village du livre, avec toujours Actes Sud et Harmonia Mundi, et j'en oublie. Mais ce sont autant de manifestations qui traduisent l'intérêt de notre ville pour le livre.

L'accès à la lecture, et donc à la culture, vous doit, à vous, mesdames et messieurs, beaucoup. Vous, les traducteurs, vous êtes le maillon incontournable d'une chaîne de connaissances multiculturelles. Vous donnez l'occasion aux auteurs de langue étrangère de faire connaître l'étranger, comme vous nous faites découvrir des cultures différentes que vous contribuez à valoriser.

Votre profession, et donc votre passion, bénéficie aujourd'hui d'une reconnaissance tout à fait méritée. La littérature vous doit beaucoup, et nous vous remercions très sincèrement de toutes vos contributions.

Les Quinzièmes Assises de la traduction littéraire ont, cette année, pour thème "La traduction au fil de l'image". Voilà donc, grâce à vous, une nouvelle passerelle jetée ici à Arles, entre l'image et l'écrit, deux univers complémentaires.

Univers qui, je le crois très sincèrement, trouvent leur équilibre à Arles, ville de culture, de patrimoine, ville du livre et du multimédia. Arles, c'est l'Ecole nationale de la photo. Arles, c'est aussi, vous le savez, les Rencontres internationales de la photo. Et c'est aussi les Rencontres internationales de la radiophonie.

Mais aussi, Arles, ville au cœur des technologies nouvelles, et avec, dès l'an 2000, un pôle multimédia à Saint-Cézaire, et une commune entièrement câblée.

Voilà donc, mesdames et messieurs, pourquoi je suis heureux de vous accueillir, et rapidement décrire l'ambiance, l'environnement et les perspectives de la cité qui vous accueille à cet instant. Et je suis donc pour toutes ces raisons, et bien d'autres encore, telles que, en particulier, celle de votre attachement au combat pour la paix et aux libertés, très honoré de vous recevoir ce soir à Arles.

Alors, au nom de tous les Arlésiens, je vous souhaite la bienvenue, des échanges fructueux et une complète réussite dans tous vos travaux.

Applaudissements.

MICHEL VAUZELLE

Monsieur le maire, madame la présidente, monsieur le conseiller général, mesdames, messieurs,

Je voudrais saluer en cet instant deux présences qui nous honorent particulièrement, celles de Jacques Derrida et Jean Rouaud, que j'ai déjà salués tout à l'heure en tête à tête. C'est, en effet, un grand privilège pour nous de les accueillir ici, ainsi que toutes les personnalités qui sont ici aujourd'hui, et qui nous rejoindront dans les heures et les jours qui viennent.

Je voudrais simplement dire deux mots. L'un en tant que député d'Arles, dire ma fierté de voir cette ville rayonner chaque année grâce à ces Assises de la traduction littéraire, qui sont un temps fort de la vie arlésienne et qui, naturellement, conviennent bien à l'image que souhaite donner d'elle-même cette ville qui a une grande histoire, et qui se flatte d'avoir, non seulement une histoire, mais une culture bien vivante. Grâce à la qualité de ces Assises, chaque année, et à la présence ici du Collège international des traducteurs littéraires, nous avons beaucoup de gratitude envers vous tous pour ce que vous apportez à Arles, et pour ce que vous lui ouvrez comme perspectives pour l'avenir.

Je voudrais également, en tant que président de région, dire que je suis soucieux, tout en étant fier de voir une manifestation qui rayonne sur toute la région, et qui permet à toute cette région Provence-Alpes-Côte d'Azur de rayonner, d'avoir une politique culturelle. Cela intéressera donc certains ici, y compris le Collège, que la région compte bien continuer à aider sous ma présidence, en développant son aide.

Nous sommes une région où, j'ai un peu honte de vous le confier, d'après les statistiques qui me sont communiquées par le ministère de la Culture, on lit le moins en France. Donc, un peu mort de honte, je prends l'engagement de développer, avec les sages conseils des personnalités du monde culturel, les éditeurs qui sont ici, et que je salue avec respect et affection, au niveau de la région, une politique de la lecture et une politique du livre.

Il faudra, de toute façon, des sous pour tout cela, naturellement, et mon prédécesseur ayant réduit peu à peu le budget de la culture,

j'ai pris l'engagement de le doubler durant le mandat qui sera le mien, si Dieu me prête vie, et naturellement, de faire en sorte qu'avec l'aide, le conseil de personnalités comme vous, de manifestations comme celles-ci, nous apprenions, dans une démarche de solidarité et de respect vis-à-vis de ceux qui sont les moins privilégiés de la culture, et souvent, hélas, de l'argent, parce que c'est lié bien souvent, à aller vers eux pour les prendre par la main, les conduire vers la lecture et vers le livre.

Pour ce qui est plus précisément du Collège international des traducteurs littéraires, je le dis pour que cela m'engage, moi et l'assemblée que j'ai l'honneur de présider, et où je ne dispose que d'une majorité, hélas, relative, mais je ne suis pas ici pour vous faire pleurer, nos objectifs sont le réaménagement de la bibliothèque du Collège, l'informatisation et la création d'un poste de développement artistique et culturel. Je veillerai donc à l'application de ces décisions qui ont été prises en concertation avec le responsable du Collège.

Je ne peux pas terminer mon propos sans vous dire au risque de lasser en me répétant, pour ceux qui déjà m'ont entendu dans ces mêmes circonstances, prononcer ce même genre de discours, sans vous dire que dans cette région le combat contre les idées qui sont les plus contraires aux idéaux de la République et de la démocratie n'est pas derrière nous, mais devant nous, et que, bien entendu, l'enseignement que nous devons tirer de l'idéal que servent les traducteurs littéraires doit être présent à notre esprit, et il doit fertiliser la terre de la démocratie et de la République, par l'exemple que vous donnez, et la façon dont vous vivez, avec amour, avec compétence, cette profession qui est exemplaire.

Vous devez, en effet, continuer plus que jamais, puisque le combat est devant nous, contre le fascisme, contre les idées qui relèvent de ce type d'idéologie, nous apprendre les voies et moyens pour respecter l'autre dans son identité, et notamment, dans son droit à s'épanouir selon son identité culturelle.

Il y a des ambiguïtés autour de ces termes qui doivent être éliminées, sinon ce seront les pires qui s'empareront de ces thèmes et qui les feront verser dans la xénophobie, le racisme ou l'exclusion, ou le rejet de l'autre.

Et il y a également, dans la démarche des traducteurs littéraires, cette main tendue à l'autre dans un domaine qui est certainement celui où le geste de solidarité prend sa plus grande noblesse. C'est ce que je voulais vous dire, en tant que président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, avec l'engagement, naturellement, d'être attentif aux conseils que vous pourrez nous donner pour développer cette politique de solidarité, de respect de l'autre,

et de respect de l'autre dans son identité.

Je vous remercie.

Applaudissements.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Monsieur le président, monsieur le maire, chers collègues, chers amis,

Je crois que dans le plaisir de nous retrouver chaque année ici, il y a entre autres le plaisir de perpétuer une tradition. C'est la quinzième fois déjà qu'Arles accueille les Assises de la traduction littéraire. Mais je voudrais dire tout de suite qu'il y a cette année, peut-être plus encore que les années précédentes, de nombreux participants, ou intervenants, qui sont ici pour la première fois. Nous nous en réjouissons, et nous leur souhaitons la bienvenue.

Quinzièmes Assises. Y a-t-il un symbolisme du chiffre quinze ? Pas directement, mais avec les chiffres, on trouve assez facilement ce qu'on cherche, ne serait-ce par exemple que dans un dictionnaire des symboles. Quinze c'est trois fois cinq, or cinq pour les pythagoriciens, c'est le principe *médiateur*, et dans le symbolisme hindou, le principe *transformateur*. "Médiateur", "transformateur" : il m'est apparu que c'était parfaitement approprié pour les traducteurs que nous sommes.

Entre Arles et nous, il existe maintenant des liens presque familiaux. Et comme dans les familles il y a, d'année en année, des changements. Cette année ils ont été importants. M. Vauzelle, qui nous accueillait depuis 1995 en tant que maire d'Arles, est devenu président du conseil régional de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. En nous honorant de sa présence aujourd'hui, il témoigne de son attachement personnel aussi bien qu'institutionnel à ce que nous représentons, je l'en remercie en notre nom à tous. Nous avons de notre côté, à ATLAS, changé de président et de directeur du Collège des traducteurs. L'ancien directeur, Jacques Thiériot, qui prenait sa retraite, et Jean Guiloineau, qui a été président d'ATLAS pendant six ans, sont également présents dans cette salle, et Jean Guiloineau animera un atelier. Nous avons heureusement gardé deux piliers de notre institution, Christine Janssens à Arles et Claude Brunet-Moret à Paris, qui ont, à elles deux, permis d'assurer la continuité dans les meilleures conditions, et je les en remercie. Personnellement, je sais qu'il m'a été précieux d'avoir rue de Vaugirard un surmoi sévère et souriant.

Il se trouve que la réunion amicale pour la passation de pouvoir

entre l'ancien directeur du Collège et le nouveau a eu lieu le jour même où M. Paolo Toeschi prenait ses fonctions de maire d'Arles, et nous avons pu fêter ensemble, le 4 avril, cette double relève. Ce fut une journée importante, et pour Arles et sa région, et pour nous tous traducteurs.

Claude Bleton, nouveau directeur du Collège, est depuis longtemps un Arlésien de cœur. C'est quelqu'un, dirai-je pour faire vite, qui a toutes les qualités. Il s'est donné pour but, en plus de l'accueil des résidents qui est sa fonction première, d'ouvrir le Collège sur l'extérieur, ce qui était très attendu des Arlésiens. Nous avions peut-être eu un peu trop tendance à rester entre nous. Or si nous avons, comme nous le pensons, une vocation culturelle, elle doit être d'ouverture. Si par notre activité même nous représentons le passage, le brassage des cultures, il serait paradoxal de nous refermer sur nous-mêmes. Claude Bleton a multiplié les contacts, les échanges, en particulier avec la médiathèque que dirige M. Jean-Loup Lerebours. Il a organisé des visites scolaires au Collège qui ne manqueront pas de susciter des vocations. J'ajoute que grâce à la générosité de la direction du Livre et de la Lecture et de son directeur, M. Jean-Sébastien Dupuit, et grâce au soutien de la Région, ainsi que du Conseil général, nous allons pouvoir à nouveau avoir un bibliothécaire, ou une bibliothécaire, qui va être recruté très prochainement, et qui secondera Claude Bleton dans cette mission d'accueil et d'ouverture.

Nous œuvrons aussi pour que les Assises s'ouvrent en direction de l'Europe. Les choses ont bougé depuis la création en 1986, ici même, du CEATL. CEATL c'est un sigle où l'on entend comme une vibration aztèque, "CEATL", ce pourrait être un nom de divinité mexicaine, mais c'est surtout le Conseil européen des associations de traducteurs littéraires. Et nous aurons demain matin, à l'Espace Van Gogh, une importante séance publique où des responsables d'associations, de collèges et de centres de traduction feront le point pour nous dire les perspectives et les bilans des réseaux européens et, en particulier, nous apprendre où l'on en est de l'harmonisation du statut social et juridique du traducteur littéraire.

Ouverture toujours, cette fois vers les nouveaux métiers qui s'offrent aux traducteurs avec le développement du secteur audiovisuel, et les contraintes très particulières de ce type de travail. Rémy Lambrechts a organisé sur ce thème une table ronde, "Traduire au fil des images", il dirigera dimanche un atelier, et la traditionnelle table ronde ATLF sera consacrée aux conditions de travail du traducteur dans ce domaine.

Je voudrais citer encore une autre forme d'ouverture, vers Paris. Nous sommes déjà en train d'organiser, pour le dernier samedi de

mai, notre Journée de Printemps, qui s'intitulera "Il était une fois" et qui sera consacrée au conte et à la fable. Il nous a semblé que c'était dès l'enfance que s'établissaient, de façon le plus souvent orale, les premiers contacts avec une culture étrangère, que les contes circulaient très spontanément d'une culture à l'autre, et que cela ouvrait des horizons qui nous intéressent au premier chef en tant que traducteurs. Les contes sont des "ponts entre les peuples" – ce qui est exactement ce que Victor Hugo disait déjà des traducteurs. Victor Hugo ajoutait : "Les croisements ne sont pas moins nécessaires pour la pensée que pour le sang." Il y aura des ateliers consacrés par exemple au conte russe ou au conte afro-cubain, et, l'après-midi, des communications. S'il y a parmi vous des gens qui ont des suggestions ou des propositions à faire, cette journée est encore très "ouverte", vos idées sont les bienvenues.

Je voudrais dire à nos amis portugais, dont certains sont dans cette salle, et à nos amis traducteurs du portugais, ou du brésilien, que nous sommes très heureux que le prix Nobel de littérature ait été donné cette année pour la première fois à un écrivain de langue portugaise, ou "lusophone", José Saramago. Et je voudrais rappeler que José Saramago avait été invité aux Cinquièmes Assises d'Arles, il y a tout juste dix ans, en 1988, à l'époque où Anne Minkowski (dont je salue la présence, elle remettra demain le prix Nelly-Sachs dont la donatrice, Julia Tardy-Marcus, est également parmi nous) était présidente d'ATLAS. Je signale à cette occasion que pour la deuxième fois sera décerné à Arles le prix Gulbenkian qui récompense, tous les deux ans, un traducteur de poésie portugaise. Il y a deux ans, c'était notre amie Isabel Meyrelles qui avait reçu ce prix. Je voudrais dire notre tristesse d'avoir appris la mort, au mois de juin dernier à Lisbonne, de Mme Belchior qui a dirigé pendant huit ans le centre culturel Calouste-Gulbenkian. C'est elle qui avait été à l'initiative de ce prix.

José Saramago a eu le prix Nobel dix ans après être venu aux Assises. Paule Constant, qui a animé ici même en 1995 une table ronde sur "Les traducteurs de Giono", vient d'avoir le prix Goncourt. J'en tirerai une règle : participer aux Assises d'Arles ne peut qu'avoir une influence bénéfique. Evidemment, Jean Rouaud, qui va tout à l'heure être entouré de ses traducteurs pour une table ronde, ne peut pas espérer avoir une deuxième fois le prix Goncourt, mais la chance, je le prédis, lui sourira sous toutes les autres formes.

Nous avons, et nous en sommes très heureux, notre mémoire, notre livre d'or, nos petits cailloux blancs, grâce à la publication, chaque année au moment des Assises, des Actes des Assises de l'année précédente. Et c'est l'occasion pour moi de remercier les

éditions Actes Sud, qui font partie de ces liens familiaux que j'évoquais tout à l'heure. Dès les Premières Assises, Hubert Nyssen a accepté ce projet qui a été mené à bien, depuis, chaque année. Il y a même en annexe, depuis l'année dernière, un récapitulatif des Assises depuis leur création. Je voudrais rendre hommage au vice-président d'ATLAS, Claude Ernoul, qui assume depuis six ans avec compétence et dévouement la lourde tâche de préparer le manuscrit.

C'est un plaisir de remercier des personnes proches de nous, avec qui nous travaillons, que nous apprécions. Et puis, en tant que traducteurs, qui avons le goût des mots, je crois que nous avons aussi le goût des noms. Cela peut aller, chez certains d'entre nous, jusqu'à une fascination pour les annuaires, les répertoires, ou même les plaques commémoratives. Un traducteur scrupuleux et fervent, ce que nous sommes tous, traite les mots de la langue comme s'ils étaient des noms propres, porteurs d'une identité unique, que l'on se doit de respecter. Rien de plus beau que la litanie.

Et donc, quelques remerciements encore : à l'Association du Méjan, dont Hubert Nyssen est le président, qui a fait diligence pour que nous puissions disposer cette année du Capitole tout beau, rénové. C'est dans ce nouveau cadre du Capitole qu'aura lieu demain la conférence de M. Gerald Stieg intitulée "Une lettre de Rilke à son traducteur". Je rappelle que M. Stieg a dirigé le volume des *Œuvres poétiques et théâtrales* de Rilke dans la Pléiade en 1997. Remerciements à l'école municipale de musique d'Arles grâce à laquelle les Prix qui seront proclamés demain soir au Capitole seront ponctués d'intermèdes musicaux, comme il convient à une cérémonie. Je voudrais saluer la présence de Jean-Jacques Bouin, conseiller du livre de la DRAC (direction régionale des Affaires culturelles), nos amis du CNL (Centre national du livre) Geneviève Charpentier, Marie-Josèphe Delteil, Philippe Babo, qui certes représentent nos autorités de tutelle, mais qui surtout suivent et soutiennent avec un véritable intérêt nos activités, et avec qui nous avons des liens personnels de confiance et d'estime. Je remercie l'équipe de "Staccato", de France-Culture, qui vient pour la deuxième fois enregistrer en public son émission au cours de nos Assises, ce qui donne un large écho à nos activités. Ce large écho, en témoigne également la belle double page que *Le Monde*, sous la responsabilité de Martine Silber, a consacrée aux traducteurs. Comme le disait *Le Monde*, nous "sortons de l'ombre"...

Enfin nous sommes très honorés que Jacques Derrida ait accepté de venir faire la conférence inaugurale, en ouverture solennelle de ces Assises. Nous avions déjà reçu avant lui, dans ce

même cadre, Edouard Glissant, en 1994, qui nous avait parlé de “traduire, relire, relier” et, en 1996, Yves Bonnefoy, dont la conférence s’intitulait “La communauté des traducteurs”. Et puis, aux Dixièmes Assises, c’est Umberto Eco qui avait fait la conférence de clôture en nous parlant de “Traduction et langue parfaite”. Jacques Derrida, lui, a intitulé sa conférence : “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante» ?” Dimanche matin, en présence d’une dizaine de ses traducteurs que nous remercions d’être venus jusqu’ici, il animera un atelier autour du texte : “Qu’est-ce que la poésie ?”

C’est une grande récompense pour nous de recevoir ici des écrivains, des penseurs qui intègrent la traduction, ou la traductologie, dans le champ de leur réflexion. Umberto Eco, par la recherche sémiotique, Yves Bonnefoy parce qu’il est lui-même poète et traducteur, Jacques Derrida par la philosophie, en particulier en tant que théoricien de la “différance”. Le tout premier livre publié par Jacques Derrida a été, je le rappelle, une traduction, la traduction du texte de Husserl *L’Origine de la géométrie*. Une de ses conférences, faite au Canada, est intitulée “S’il y a lieu de traduire”, une autre, “Théologie de la traduction”. Il y a un texte de lui (publié dans *Parages*) qui s’appelle “Survivre” et qui est accompagné, au bas de chaque page, d’un “journal de bord” où Jacques Derrida consigne les problèmes qui se poseront à qui traduira ce texte (qui fut d’ailleurs d’abord publié en anglais, sous le titre “Living On”). En 1996, Jacques Derrida a publié un livre intitulé *Le Monolinguisme de l’autre* (dédié à David Wills, qui est parmi nous), où il parle de son rapport à la langue française. Il est, entre tant d’autres ouvrages, l’auteur d’un essai intitulé *Des tours de Babel*, réflexion à partir du texte fondateur de Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*. C’est avec impatience que je lui laisse maintenant la parole.

Applaudissements.

QU'EST-CE QU'UNE TRADUCTION "RELEVANTE" ?

Conférence inaugurale de Jacques Derrida

Then must the Jew be merciful.

(Je ne traduis pas cette phrase de Portia dans *Le Marchand de Venise*.)

Portia dira aussi, *When mercy seasons justice...* que je proposerai plus tard de traduire par *Quand le pardon relève la justice...*

Comment oser parler de traduction devant vous qui, dans la conscience vigilante que vous avez d'enjeux immenses, et non seulement du destin de la littérature, faites de cette tâche sublime et impossible votre désir, votre inquiétude, votre travail, votre savoir et votre savoir-faire ?

Comment oserai-je m'avancer devant vous alors que je me sais à la fois sauvage et inexpérimenté dans ce domaine, comme quelqu'un qui dès le premier instant, dès ses premiers essais (que je pourrais vous raconter *off the record*), a fui le métier, la belle et terrifiante responsabilité, le devoir et la dette insolubles du traducteur, ne cessant ensuite de se dire "jamais, au grand jamais" : "non, justement, *jamais* je n'oserais, je ne devrais *jamais*, je ne pourrais *jamais*, je ne saurais *jamais* m'en acquitter" ?

Si j'ose aborder ce sujet devant vous, c'est que ce découragement même, le renoncement précoce dont je parle et dont je pars, cet aveu de faillite devant la traduction, ce fut toujours, en moi, l'autre face d'un amour jaloux et admiratif : passion pour ce qui, s'endettant infiniment auprès d'elle, appelle, aime, provoque et défie la traduction, admiration pour ceux et celles que je tiens pour les seuls à savoir lire et écrire : les traductrices et les traducteurs. Autre façon de reconnaître un appel à la traduction dès le seuil de toute lecture-écriture. D'où l'infini de la privation, la dette insolvable. Comme ce qui est dû à Shylock, l'insolvable même. Parler, enseigner, écrire (ce dont je fais aussi profession et qui au fond, comme beaucoup d'entre vous ici, m'engage corps et âme presque tout le temps), je sais que cela n'a de sens à mes yeux que dans l'épreuve de la traduction, à travers une expérience que je ne distinguerai jamais d'une expérimentation. Qu'il s'agisse de grammaire ou de lexique, le mot – car le mot sera mon sujet –, il ne m'intéresse, je crois pouvoir le dire, je ne l'aime, c'est le mot, que dans le corps de sa singularité idiomatique, c'est-à-dire là où une passion de traduc-

tion vient le lécher – comme peut lécher une flamme ou une langue amoureuse : en s’approchant d’aussi près que possible pour renoncer au dernier moment à menacer ou à réduire, à consommer ou à consommer, en laissant l’autre corps intact mais non sans avoir, sur le bord même de ce renoncement ou de ce retrait, fait paraître l’autre, éveillé ou animé le désir de l’idiome, du corps original de l’autre, dans la lumière de la flamme ou selon la caresse d’une langue. Je ne sais pas comment, en combien de langues, vous tradiriez ce mot, *lécher*, quand on veut lui faire dire qu’une langue en lèche une autre, comme une flamme ou une caresse.

Mais je ne tarderai pas davantage à vous dire “merci”, en un mot à vous adresser ce *mercy*, en plus d’une langue.

Car à peine vous aurais-je remercié pour l’hospitalité dont vous m’honorez qu’il me faudra vous demander pardon, et, vous rendant grâce, implorer votre grâce, vous demander d’être pour moi *merciful*. De votre côté, pardonnez-moi d’abord de me servir de ce mot, *merciful*, comme d’une citation. Je le *mentionne* autant que j’en *use*, comme dirait un théoricien des *speech acts* un peu trop confiant dans une distinction maintenant canonique entre *mention and use*.

Autrement dit, je ne tarderai pas à vous remercier sans doute de l’honneur insigne qui m’est fait, mais aussi, à travers ce mot de gratitude et de *mercy*, à vous demander pardon pour toutes les limites, et d’abord mes propres insuffisances, qui m’empêcheront de m’y mesurer dignement. Mes insuffisances, je vais sans doute tenter en vain de les dissimuler grâce à des artifices plus ou moins naïvement pervers.

Avant ces grâces rendues ou cette grâce demandée, j’avoue en premier lieu une faute de langage qui pourrait bien être un manquement aux lois de l’hospitalité. Le premier devoir de l’hôte, du *guest* que je suis, n’est-ce pas en effet de parler un langage intelligible et transparent, donc sans équivoque ? Et donc de parler une seule langue, à savoir celle du destinataire, ici de l’hôte (*host*), une langue singulièrement destinée à qui doit et peut l’entendre, une langue qui se partage, comme la langue même de l’autre, celle de l’autre à qui l’on s’adresse ou à tout le moins une langue que l’auditeur ou le lecteur puisse s’approprier ? Une langue traduisible en un mot ?

Or, voici l’un des aveux que je vous dois à de multiples titres. D’abord au titre du titre, et de parler, comme je le ferai dans un instant, de façon tout intraduisible, du titre du titre. Avouant plus d’une défaillance, je confesse par exemple cette double insuffisance à laquelle il est d’autant plus impossible d’échapper qu’elle porte la contradiction en elle-même : si d’une part il me faut m’adresser à vous dans une langue singulière, le français (reconnaisant par là que tout prétendu discours *sur* la traduction, tout méta-

langage ou méta-théorème au sujet de la traduction est voué à s'inscrire dans les limites et les chances d'un seul idiome), je suis déjà, toutefois, en train de sauter, et le ferai encore, par-dessus cette langue, la mienne, laissant ainsi indécidée la question d'un choix simple entre langage et métalangage, comme entre une langue et une autre. Nous sommes d'entrée de jeu dans la multiplicité des langues et l'impureté de la limite.

Pourquoi mon titre resterait-il à jamais intraduisible ? En premier lieu parce qu'on ne saurait décider de quelle langue d'origine il relève. Et donc en quel sens, entre hôte et hôte, *guest* et *host*, il travaille, *travels*, voyage.

Impossible de décider de quelle langue de départ relève par exemple le mot "relevante" que je laisse pour l'instant entre guillemets. Ni à quelle langue il appartient au moment où je m'en sers, dans les syntagmes ou les phrases où je m'en vais l'inscrire. Ce mot parle-t-il une seule et même langue, *dans* une seule et même langue ? Nous ignorons du même coup s'il fait bien un mot, un seul mot avec un seul sens ou si, homonyme ou homophone de lui-même, il ne constitue pas plus d'un mot en un.

Ce que je vous proposerai sous ce titre ("Qu'est-ce qu'une traduction «relevante» ?"), ce sera peut-être, sans doute en deçà de toute réflexion digne de ce mot sur le mot, sur l'unité du mot en général, une plus modeste approche, et *laborieuse*, sur l'exemple d'un seul mot, le mot "relevant". Je soulignerais *laborieuse* pour annoncer quelques mots en *tr.* – et que le motif du *labour*, du *travail* d'accouchement mais aussi du *travail transférentiel* et transformationnel, dans tous les codes possibles et non seulement dans celui de la psychanalyse, entrera en concurrence avec le motif apparemment plus neutre de la *traduction*, comme *transaction* et comme *transport*. Nous finirons donc par tourner autour d'un seul exemple, un exemple de mot, si c'en est un et qui soit un, unique, seul, le mot "relevant", forme verbale et adjectivale à la fois, une sorte de participe présent qui devient épithète ou attribut.

Quoi de ce vocable, "relevant" ? Il a tous les traits de cette unité de langage qu'on appelle familièrement un mot, un corps verbal. Nous oublions souvent, dans cette familiarité même, combien l'unité ou l'identité, l'indépendance du mot reste une chose mystérieuse, précaire, peu naturelle, c'est-à-dire historique, institutionnelle et conventionnelle. Il n'y a pas de mot dans la nature. Or ce mot, "relevant", il porte en son corps une opération de traduction en cours, je tenterai de le montrer ; il est un corps de traduction, il souffre ou exhibe la traduction comme la mémoire ou le stigmate d'une passion ou, flottant au-dessus de lui, une aura ou une auréole de gloire. Ce corps de traduction est en cours d'importation dans la

langue française, il est en train de passer des frontières et d'être contrôlé à plusieurs douanes intra-européennes qui ne sont pas seulement franco-anglaises, comme pourrait donner à penser le fait que ce vocable de filiation latine est actuellement plutôt anglais (*relevant / irrelevant*), dans son usage en cours, dans sa valeur d'usage, dans son cours ou sa *currency*, bien qu'il soit aussi en cours de francisation. Cette acculturation, cette francisation n'est pas *stricto sensu* une traduction. Ce mot n'est pas seulement *en* traduction, comme on dirait en travail ou en voyage, *traveling, travelling*, dans un labeur, un *labour* d'accouchement. Dans le titre proposé il vient ici, d'un pli supplémentaire, qualifier la traduction, et ce qu'une traduction pourrait *devoir* être, à savoir *relevante*.

Ceux et celles à qui l'anglais est ici familier l'entendent peut-être déjà comme la domestication, la francisation implicite ou, oserai-je dire, l'affranchissement plus ou moins tacite et clandestin de l'adjectif anglais *relevant* qui serait ainsi passé dans notre langue avec armes et bagages, avec ses prédicats de dénotation et de connotation. Le féminin français de ce mot (une traduction "*relevante*") sonne encore plus anglais et nous rappelle à la signature et à quelque enjeu de la différence sexuelle partout où il y a traduction, traductrice et traducteur.

Qu'est-ce qui est dit "relevant", le plus souvent ? Eh bien ce qui touche juste, ce qui paraît pertinent, à propos, bien venu, approprié, opportun, justifié, bien accordé ou ajusté, venant adéquatement là où on l'attend – ou correspondant comme il le faut à l'objet auquel se rapporte le geste dit relevant, le discours relevant, la proposition relevante, la décision relevante, la traduction relevante. Une traduction relevante serait donc, tout simplement, une "bonne" traduction, une traduction qui fait ce qu'on attend d'elle, en somme, une version qui s'acquitte de sa mission, honore sa dette et fait son travail ou son devoir en inscrivant dans la langue d'arrivée l'équivalent le plus *relevant* d'un original, le langage *le plus* juste, approprié, pertinent, adéquat, opportun, aigu, univoque, idiomatique, etc. *Le plus* possible, et ce superlatif nous met sur la voie d'une "économie" avec laquelle nous devons compter.

Le verbe "relever" me rappelle à une expérience modeste mais effective de traduction dans laquelle je me suis trouvé engagé depuis plus de trente ans, de façon quasiment continue, d'abord entre l'allemand et le français, puis récemment entre l'anglais et le français. Que ce même mot français (un seul et même mot, à supposer que ce soit un seul et même mot et qu'il soit de part en part français désormais), que ce même vocable ait pu ainsi opérer, dans une seule langue, entre trois langues, et pour "traduire", en tout cas faire *travailler* des mots différents appartenant à des contextes appa-

remment différents dans au moins deux autres langues d'origine (l'allemand et l'anglais), voilà qui ressemble à une chance incalculable, à une invention ou à une nécessité dont je me demande qui peut en porter la responsabilité, même si, apparemment, elle fut d'abord la mienne et s'il m'a fallu la signer. Je n'ai à cet égard ni illusion ni prétention : si j'ai pris l'initiative de ces quasi-traductions, je n'ai pu le faire qu'à écouter, pour les enregistrer, des possibilités ou des lois – sémantiques et formelles – déjà inscrites dans cette famille de langues, en premier lieu dans “ma” langue. En tout cas, la chance en question m'étant dès lors un peu plus familière, me sentant pour ma part moins exposé, dans mon incompétence, au risque de dire sur la traduction en général des choses trop irrelevantes devant les savants experts et les professionnels exercés que vous êtes, j'ai donc préféré vous proposer de rôder autour d'un petit mot et de le suivre comme un “passeur” plutôt que de me réengager, sur le mode de la généralité, dans les réflexions théoriques ou d'allure plus évidemment philosophique ou spéculative que j'ai pu risquer ailleurs sur quelque problème universel de La Traduction, sur les traces de Benjamin, de Joyce et de quelques autres.

Et peut-être devrais-je ensuite avouer, plaidant ainsi coupable sans circonstance atténuante, que c'est d'abord à ce titre, à savoir son intraductibilité, que je l'ai choisi, mon titre, préméditant ainsi mon crime, complotant en un mot pour faire de l'apparente intraductibilité de mon titre, d'un mot en lui que je signe, de l'idiome de quelque chose comme ma signature, le thème de cette conférence, qui ressemblera donc à un sceau qui, honte ou arrogance, s'abrègerait en paraphe.

Il reste que, faites-m'en le crédit, je ne transgresse pas un code de la bienséance ou de la modestie au titre du défi provocant, mais de l'épreuve : pour soumettre l'expérience de la traduction à l'épreuve de l'intraduisible.

Or je ne crois pas que rien soit jamais intraduisible – ni d'ailleurs traduisible.

Comment peut-on oser dire que rien n'est traduisible et que pour autant rien n'est intraduisible ? A quel concept de la traduction faut-il en appeler pour que cet axiome ne soit pas simplement inintelligible et contradictoire : “rien n'est traduisible, or rien n'est intraduisible” ? A la condition d'une certaine *économie* qui rapporte le traduisible à l'intraduisible, non pas comme le même à l'autre mais comme le même au même ou l'autre à l'autre. “Economie”, ici, signifierait deux choses, *propriété* et *quantité* : *d'une part* ce qui concerne la loi de la *propriété* (*oikonomia*, la loi, *nomos*, de *l'oikos*, de ce qui est propre, approprié à soi, chez soi – et la traduction est toujours une tentative d'appropriation qui vise à transporter chez soi,

dans sa langue, le plus proprement possible, de la façon la plus relevante possible le sens le plus propre de l'original, même si c'est le sens propre d'une figure, d'une métaphore, d'une métonymie, d'une catachrèse ou d'une indécidable impropriété –), et, *d'autre part*, une loi de *quantité* : quand on parle d'économie on parle toujours de quantité calculable. On compte et on rend compte, *one counts and accounts for*. Une traduction relevante est une traduction dont l'économie, en ces deux sens, est la meilleure possible, la plus appropriante et la plus appropriée possible.

Comment un *principe d'économie* permet-il de dire à la fois deux choses apparemment contradictoires (1. "Rien n'est traduisible", 2. "Tout est traduisible") tout en confirmant l'expérience, qui nous est, je le suppose, commune au-delà de toute contestation possible, à savoir que, en fait, toute traduction donnée, la meilleure et la pire, se tient entre les deux, entre la relevance absolue, la transparence la plus appropriée, adéquate, univoque et l'irrelevance la plus aberrante et la plus opaque. Pour comprendre ce que signifie cette économie de l'entre-deux, il faut imaginer les deux hypothèses extrêmes, les deux hyperboles suivantes : si à un traducteur absolument compétent dans au moins deux langues et deux cultures, deux mémoires culturelles avec les savoirs socio-historiques qui s'y incorporent, vous donnez tout le temps et toute la place, et autant de mots qu'il lui faut pour expliquer, expliciter, enseigner le contenu de sens et les formes d'un texte à traduire, il n'y a aucune raison pour qu'il rencontre de l'intraduisible et qu'il y ait un reste à son opération. Si on donne à quelqu'un de compétent un livre entier, plein de *translator's notes*, pour vous expliquer tout ce que peut vouloir dire en sa forme une phrase de deux ou trois mots (par exemple le "be war" de *Finnegans Wake* qui m'a occupé ailleurs* ou bien "mercy seasons justice" du *Marchand de Venise* dont nous parlerons), eh bien, il n'y a aucune raison, en principe, pour qu'il échoue à rendre sans reste les intentions, le vouloir-dire, les dénnotations, connotations et surdéterminations sémantiques, les jeux formels de ce qu'on appelle l'original. Simplement cela, qui a lieu tous les jours dans l'université et dans la critique littéraire, on ne l'appellera pas une traduction, une traduction digne de ce nom et la traduction au sens strict, la traduction d'une *œuvre*. Pour qu'on se serve légitimement du mot "traduction" (*translation, Übersetzung, traducción, translación*, etc.), dans la rigoureuse acception que lui aura conférée, depuis quelques siècles, une histoire longue et complexe dans un ensemble culturel donné (plus précisément, plus étroitement dans une Europe abrahamique et postluthérienne), il faut que, hors de toute para-

* *Ulysse Gramophone, deux mots pour Joyce*, Galilée, 1986.

phrase, explication, explicitation, analyse, etc., la traduction soit *quantitativement* équivalente à l'original. Je ne parle pas ici de la quantité en général ni de la quantité dite prosodique (le mètre, le rythme, la césure, la rime, autant de gageures classiques et de limites en principe et en fait insurmontables à la traduction). Et je laisse aussi délibérément de côté toutes sortes de phénomènes – d'ailleurs intéressants – en raison desquels cette forme d'équivalence quantitative n'est jamais rigoureusement accessible. Certaines langues sont connues pour porter très loin cet excès de longueur dans les traductions. Aucune traduction ne réduira jamais cette différence quantitative, c'est-à-dire, au sens kantien de ce mot, esthétique, puisqu'elle concerne les formes spatiales et temporelles de la sensibilité. Mais ce ne sera pas là mon propos. Non, ce qui m'importe davantage et aujourd'hui en premier lieu, dans cette loi quantitative, dans cette économie, c'est l'unité de mesure qui commande à la fois le concept classique de la traduction et le calcul qui s'y ordonne. Cette unité de mesure quantitative n'est pas en elle-même quantitative mais d'une certaine façon qualitative. Il ne s'agit pas de mesurer un espace homogène ou le poids d'un livre, ni même de se livrer à une arithmétique des signes et des lettres ; il ne s'agit pas de compter le nombre des signes, des signifiants ou signifiés, mais de compter le *nombre des mots*, des unités lexicales appelées "mots". L'unité de mesure est l'unité du mot. La philosophie de la traduction, l'éthique de la traduction, s'il y en a, serait *aujourd'hui* une philosophie du mot, une linguistique ou une éthique du mot. Au commencement de la traduction, il y a le mot. Rien n'est moins innocent, pléonastique et naturel, rien n'est plus historique que cette proposition, même si elle paraît trop évidente. Il n'en a pas toujours été ainsi, vous le savez bien. Tel qu'il fut formulé, entre autres, par Cicéron, je crois, pour veiller ensuite impassiblement, pour veiller encore sur une histoire turbulente et différenciée de la traduction, de ses pratiques et de ses normes, le premier impératif de la traduction, ce ne fut certes pas, vous le savez, l'ordre du "mot à mot". Dans le *De optimo genere oratorum*, Cicéron affranchit la traduction de son obligation envers le *verbum*, de sa dette envers le mot pour mot. L'opération qui consiste à convertir, à tourner (*convertere, vertere, transvertere*) n'a pas à se laisser prendre au mot ou à prendre le mot à la lettre. Il suffit de faire passer l'idée, la figure, la force. Et la devise de saint Jérôme, qui fut avec Luther l'un des pères d'une certaine éthique de la traduction, une éthique qui survit même si elle est contestée dans notre modernité, c'est "*non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*". Il parlait alors aussi bien de la traduction des Grecs que de celle des Saintes Ecritures, même s'il avait été tenté de faire une exception pour l'"ordre mystérieux des

mots” (*verborum ordo mysterium*)* dans la Bible. Depuis peu, quelques siècles à peine, une traduction dite littérale, si elle veut atteindre à sa plus grande relevance possible, ce n’est pas une traduction qui traduit des lettres ou même seulement ce qu’on appelle tranquillement du sens, mais qui, traduisant le sens dit propre d’un mot, son sens littéral, c’est-à-dire déterminable et non figural, se donne pour loi ou pour idéal, même s’il reste inaccessible, de traduire non pas *mot à mot*, certes, ni *mot pour mot*, mais de rester néanmoins aussi près que possible de l’équivalence du “un mot *par* un mot” ; et donc de respecter la quantité verbale comme quantité de mots dont chacun est un corps indécomposable, l’unité indivisible d’une forme sonore incorporant ou signifiant l’unité indivisible d’un sens ou d’un concept. C’est pourquoi chaque fois qu’il y a plusieurs mots en un ou dans la même forme sonore ou graphique, chaque fois qu’il y a *effet d’homophonie* ou d’*homonymie*, la traduction, au sens strict, traditionnel et dominant de ce terme, rencontre une limite insurmontable – et le commencement de sa fin, la figure de sa ruine (mais peut-être une traduction est-elle vouée à la ruine, à cette forme de mémoire ou de commémoration qu’on appelle une ruine ; la ruine est peut-être sa vocation et un destin qu’elle accepte dès l’origine). Une homonymie ou une homophonie n’est jamais traduisible dans le mot à mot. Il faut ou bien se résigner à en perdre l’effet, l’économie, la stratégie (et cette perte peut être énorme) ou bien au moins y ajouter une glose, du type *translator’s note*, qui toujours, même dans le meilleur des cas, le cas de la plus grande relevance, avoue l’impuissance ou l’échec de la traduction. Tout en marquant que le sens et les effets formels du texte n’ont pas échappé au traducteur ou à la traductrice et peuvent donc être portés à la connaissance du lecteur, la “*translator’s note*” rompt avec ce que j’appelle la loi économique du mot, qui définit l’essence de la traduction au sens strict, de la traduction normale, normée, pertinente ou relevante. Partout où l’unité du mot est menacée ou mise en question, ce n’est pas seulement l’opération de la traduction qui se trouve compromise, c’est le concept, la définition et l’axiomatique même, l’idée de la traduction qu’il faut reconsidérer.

A dire ainsi les choses, j’ai déjà brûlé les étapes, formalisé trop vite, procédé à une économie inintelligible. Ce que je viens de dire reste sans doute encore intraduisible. Je décélère donc et je recommence.

Vous pouvez vous demander à quelle langue appartient le mot “relevante”. C’est un de ces mots anglais qui, de façon confuse et

* *Liber de optimo genere interpretandi* (*Epistula* 57, p. 13). Je suis ici redevable, pour cette référence, à l’admirable et récent travail (encore inédit) d’Andrès Claro, *Les Vases brisés : quatre variations sur la tâche du traducteur* (note 38).

mal réglée, est en train de conquérir à la fois valeur d'usage et valeur d'échange en français sans avoir jamais été, à ma connaissance, officiellement accrédité par les voies institutionnelles de quelque académie. A ce titre, il représenterait l'un des exemples de mots dont l'usage flotte entre plusieurs langues (il y en a de plus en plus) et qui mériteraient une analyse à la fois linguistique et sociologique, politique, et surtout historique, là où des phénomènes d'hégémonie viennent ainsi inscrire leur signature sur le corps d'une sorte d'idiome européen, voire universel, en formation (qu'il soit d'abord européen est d'ailleurs loin d'exclure qu'il s'universalise, et c'est encore là une vaste question de traduction sans traducteur, si je puis dire, et que je dois, comme les précédentes et comme tant d'autres, laisser de côté faute de temps).

Ce mot, "relevant", ce participe présent en situation d'attribut, il se voit ici confier une tâche exorbitante. Non pas la tâche du traducteur, mais la tâche de définir, rien de moins, l'essence de la traduction. Ce mot dont l'appartenance au français ou à l'anglais n'est pas très assurée, ni décidable, et dont j'espère montrer tout à l'heure qu'il garde aussi une obscure filiation germanique, voilà qu'il vient à une place *doublement* éminente et exposée.

D'une part, il prolonge et annonce l'accomplissement d'une réponse ambitieuse à la question de l'essence de la traduction (Qu'est-ce qu'une traduction ?). Pour savoir ce que peut vouloir dire et être une traduction relevante, il faut savoir ce qu'est l'essence de la traduction, sa mission, sa finalité, sa vocation.

D'autre part, une traduction relevante est supposée, à tort ou à raison, meilleure qu'une traduction non relevante. Une traduction relevante est tenue, à tort ou à raison, pour la meilleure traduction possible. La définition téléologique de la traduction, la définition de l'essence accomplie de la traduction se confond donc avec la définition d'une traduction relevante. La question "Qu'est-ce qu'une traduction relevante ?" reviendrait à la question : "Qu'est-ce que la traduction ?" ou "Que doit être une traduction ?". Et la question "Que doit être une traduction ?" sous-entend, comme par synonymie, "Que devrait être la meilleure traduction possible ?".

Autrement dit (et autrement dit, l'expression "autrement dit", "en d'autres termes", "en d'autres mots", "*in other words*", c'est la clause qui annonce silencieusement toute traduction, du moins lorsqu'elle se désigne elle-même comme traduction, et vous dit, de façon autodéictique, voici, je suis une traduction, vous lisez ici une traduction, une traduction non pas interlinguistique, pour se servir de la distinction de Jakobson, mais intralinguistique* – et cet autodéictique je ne suis pas sûr s'il accompagne ou non le mot "relevante" dans mon titre), autrement dit, si la question "Qu'est-ce

qu'une traduction relevante ?" ne signifie rien d'autre que la question "Qu'est-ce qu'une traduction ?" ou "Que devrait être la meilleure traduction possible ?", alors on devrait faire l'économie du mot "relevante" et l'oublier, le laisser tomber sans retard.

Et pourtant je l'ai gardé. Pourquoi ? Peut-être pour tenter de vous convaincre de deux choses : d'une part, ce mot de filiation latine, dont je ne sais plus à quelle langue il aura appartenu, de l'anglais ou du français, il m'est devenu indispensable, dans son unicité même, pour traduire plusieurs mots originaires de plusieurs langues, et d'abord l'allemand (comme si à son tour il contenait plus d'un mot en un seul) ; d'autre part, ce mot traduisant est devenu à son tour intraduisible pour cette raison même. Et quand je dis que cela m'est arrivé, comme je vais tenter de le raconter, je ne peux rien désigner qui me soit empiriquement personnel, car ce qui m'est arrivé, ou qui est passé par moi venant des langues et revenant à elles, fut aussi un projet d'accréditation institutionnelle et de consécration dans l'espace public. Cette traduction, mon premier souci n'a donc pas été de me l'approprier mais de la légitimer, de la faire reconnaître comme la plus relevante possible et donc de m'en exproprier, de m'en déposséder au contraire en la mettant sur le marché – même si je pouvais rêver de laisser encore mon effigie sur cette monnaie courante, et, comme Shylock, en attendre une reconnaissance de dette.

Comment faire pour tenter de justifier, et en tout cas pour soumettre à votre discussion, les raisons pour lesquelles, à plusieurs reprises, à trente ans d'intervalle, j'ai jugé relevant de me servir du seul et même verbe, *relever*, pour traduire d'abord un mot allemand, puis un mot anglais ?

Le mot anglais, commençons par la fin, se trouve donc dans *Le Marchand de Venise*. Le privilège que j'accorde ici à cette pièce de Shakespeare ne tient pas seulement à la présence de ce mot à traduire. De surcroît, au titre de la connotation, tout dans la pièce peut se retraduire dans le code de la traduction et comme un problème de traduction ; et cela aux trois sens que distingue Jakobson : interlinguistique, intralinguistique, intersémiotique – comme par exemple entre livre de chair et somme d'argent. La traduction y est à chaque instant aussi nécessaire qu'impossible. Elle est la loi, elle parle même le langage de la loi au-delà de la loi, de la loi impossible, représentée

* Si on se réfère à la classification de Jakobson, seule la traduction *interlinguistique* (celle qui transporte d'une langue à une autre et à laquelle on se réfère le plus souvent comme au sens propre ou strict) est commandée par l'économie et, en elle, par l'unité du mot. Ni la traduction *intralinguistique* ni la traduction *intersémiotique* ne sont commandées par un principe d'économie ni surtout par l'unité du mot.

par une femme déguisée, transfigurée, convertie, travestie, traduisez *traduite* en homme de loi. Comme si le sujet de cette pièce, c'était en somme la tâche du traducteur, sa tâche impossible, son devoir, sa dette aussi inflexible qu'impayable. Au moins pour trois ou quatre raisons :

1. Il y a d'abord un serment (*oath*), un engagement intenable, avec risque de parjure, une dette et un devoir qui constituent le ressort même de l'intrigue, du *plot* et du complot. Or il serait facile de montrer (et j'avais tenté de le faire ailleurs) que toute traduction implique cet endettement insolvable et ce serment de fidélité envers un original donné – avec tous les paradoxes d'une telle loi et d'un tel engagement, de ce lien (*bond*) et de ce contrat, de cet engagement d'ailleurs impossible et dissymétrique, transférentiel et contre-transférentiel, comme un serment voué à la trahison et au parjure.

2. Il y a ensuite le thème de l'économie, du calcul, du capital et de l'intérêt, la dette impayable à Shylock : ce que je disais à l'instant de l'unité du mot faisait bien d'une certaine économie la loi de la traduction.

3. Il y a aussi, au cœur même du devoir ou de la dette, dans *Le Marchand de Venise*, comme dans toute traduction, cette équivalence incalculable, cette correspondance impossible mais sans cesse alléguée entre la livre de chair et l'argent, la traduction exigée mais impraticable entre la littéralité singulière d'un corps propre et l'arbitraire d'un signe général, monétaire ou fiduciaire.

4. Cette traduction impossible, cette conversion (et toute traduction est une conversion : *vertere, transvertere, convertere*, disait Cicéron) entre la chair originale, littérale, et le signe monétaire, elle n'est pas sans rapport avec la conversion forcée du juif Shylock au christianisme, la figure traditionnelle du juif étant d'autre part, souvent et conventionnellement, située du côté du corps et de la lettre (de la circoncision charnelle ou du pharisaïsme, de l'obéissance rituelle à l'extériorité littérale) alors que, depuis saint Paul, le chrétien se trouverait du côté de l'esprit ou du sens, de l'intériorité, de la circoncision spirituelle. Ce rapport de la lettre à l'esprit, du corps de la littéralité à l'intériorité idéale du sens est aussi le lieu du passage de la traduction, de cette conversion qu'on appelle traduction. Comme si l'affaire de la traduction était d'abord une affaire abrahamique, entre le juif, le chrétien, et le musulman. Et la relève, comme la relevance dont je m'apprête à vous parler, ce sera ce qui justement arrive à la chair du texte, au corps, au corps parlé et au corps traduit – quand on s'endeuille de la lettre pour sauver le sens.

Shylock rappelle qu'il a promis *sous serment (under oath)* de respecter le texte original du contrat, de la reconnaissance de dette. Ce qui

lui est dû fait référence, littéralement, à la livre de chair. Ce serment le lie au ciel, rappelle-t-il, il ne peut l'enfreindre sans parjurer, c'est-à-dire sans le trahir en traduisant les termes dans des signes monétaires. Au nom de la lettre du contrat, Shylock refuse la traduction ou la transaction (la traduction est une transaction). Portia vient de lui offrir trois fois la somme d'argent qui lui est due en échange de la livre de chair (*pound of flesh*). Si tu traduis la livre de chair en argent, lui propose-t-elle en somme, tu auras trois fois la somme due. Shylock s'écrie alors : *"An oath, an oath, I have an oath in heaven : shall I lay perjury upon my soul ? No, not for Venice"* ("Un serment ! un serment : J'ai un serment au ciel ! Mettrai-je le parjure sur mon âme ? Non, pas pour tout Venise*").

Portia feint de prendre acte de ce refus et de reconnaître que "l'échéance est passée" (*"This bond is forfeit"*). Ce contrat, ce lien, cette reconnaissance de dette venant à échéance, le juif a le droit de réclamer une livre de chair qui doit être littéralement coupée par lui tout près du cœur du marchand (*"Why this bond is forfeit ; / And lawfully by this the Jew may claim / A pound of flesh, to be by him cut off / Nearest the merchant's heart"*). Portia aura pressé une dernière fois Shylock de pardonner en annulant la dette, en la remettant, en en faisant grâce. *Be merciful*, demande-t-elle, prends trois fois ton argent et dis-moi de déchirer ce billet, ce contrat, *"bid me tear the bond"*. Shylock refuse encore ; il jure en vérité sur son âme qu'il ne peut pas se parjurer et revenir sur son serment. Contresignant son acte de foi, jurant sur ce qu'il a déjà juré, il se réfère alors à la langue, à une langue des hommes incapable de se mesurer, dans son économie relative, dans la traduction ou la transaction proposée, au *serment absolu qui lie son âme, inconditionnellement, devant Dieu* : *"By my soul I swear / There is no power in the tongue of man / To alter me. I stay here on my bond"* : "Je le jure sur mon âme, il n'est au pouvoir d'aucune langue humaine [de m'ébranler, de me faire changer] de m'altérer, je m'en tiens à mon contrat."

Le serment est donc, *dans* la langue humaine, un engagement que la langue humaine toutefois ne saurait d'elle-même défaire, dominer, effacer, s'assujettir en le déliant. Un serment, c'est un lien *dans* la langue humaine que la langue humaine, en tant que telle, en tant qu'humaine, ne peut délier. C'est *dans* la langue humaine un lien (*bond*) plus fort que la langue humaine, etc. Plus que l'homme

* Cette arithmétique abstraite, cette économie apparemment arbitraire de la multiplication par trois – trois fois plus de signes monétaires – nous orienterait vers la scène des trois amants de Portia à la fin de la pièce et toute la problématique des trois coffrets, du *Marchand de Venise* au *Roi Lear*. A travers un Freud mobilisé et questionné, ce serait encore une grande scène de transfert, de métaphore et de traduction.

dans l'homme. C'est dans la langue humaine (élément de la traduction) une loi inflexible qui à la fois interdit la traduction de transaction mais commande le respect de la littéralité originale ou de la parole donnée. C'est une loi qui préside à la traduction tout en lui commandant le respect absolu, sans transaction, de la parole donnée dans sa lettre originale. Le serment, la foi jurée, l'acte de jurer, c'est la transcendance même, l'expérience du passage au-delà de l'homme, l'origine du divin ou, si on préfère, l'origine divine du serment. Cela paraît vrai de la loi de la traduction en général. Aucun péché n'est plus grave que le parjure, et Shylock répète en jurant qu'il ne saurait parjurer ; il confirme donc par un second serment le premier serment, dans le temps d'une répétition. On appelle cela la fidélité, qui est l'essence même et la vocation du serment : quand je jure, je jure dans la langue qu'il n'est au pouvoir d'aucune langue humaine de me faire abjurer, de m'ébranler, c'est-à-dire de me faire parjurer. Le serment passe *par* la langue mais il passe la langue humaine – et ce serait là la vérité de la traduction.

Dans cette fabuleuse histoire de serment, de lien contractuel (*bond*), il s'agit donc d'un endettement dans lequel les valeurs d'échange sont incommensurables et donc intraduisibles les unes dans les autres (argent et livre de chair : *money/pound of flesh*). Dans la scène 1 de l'acte IV, Portia déguisée en avocat s'adresse d'abord à Antonio pour lui demander d'avouer, de confesser sa dette impayée ou impayable : “*Do you confess the bond ?*” lui demande-t-elle. Confesses-tu, reconnais-tu le contrat, l'engagement, le lien ? “Reconnais-tu le billet ?” traduit platement François-Victor Hugo dont je suivrai, parfois en la modifiant, la traduction. Reconnais-tu la reconnaissance de dette ? Confirmes-tu l'engagement signé, le lien, ce que tu dois, ce par quoi tu es en dette ou en défaut, voire en faute (d'où le mot “*confess*”) ? Réponse d'Antonio : “*I do*” (performatif). Oui, je confesse, j'avoue, je reconnais, je confirme et signe ou contresigne. *I do*. Phrase aussi extraordinaire qu'un “oui”. Economie et brièveté de la réponse : aussi simple et pauvre possible, l'énonciation implique non seulement le “je”, un “je” qui *fait* ce qu'il dit en le disant, confirmant qu'il est lui-même le même que celui qui a déjà entendu, compris, mémorisé en son intégralité le sens de la question posée, à son tour intégrée dans la réponse qui signe l'identité entre le *je* qui a entendu et le *je* qui profère le “oui” ou le “*I do*”. Mais aussi, dans la mesure de cette intelligence et de la mémoire de la question, le même que celui qui pose la question : je dis *oui*, *I do*, en répondant exactement à ce que tu veux dire en me demandant ceci ou en me posant cette question. Nous pensons et voulons dire la même chose (traduction intralinguistique), nous sommes le même en miroir dans cette mesure-là. Cette univocité en

miroir ou en transparence, cette traduction idéale, est supposée être à l'œuvre dans tout performatif du type "je pardonne".

Après cet aveu d'Antonio, la réponse tombe comme une sentence. "*Then must the Jew be merciful.*" Six mots brefs nomment dans le même souffle *Jew and mercy, le juif et le pardon*. Cette petite phrase signe à la fois l'économie et le génie incomparable de Shakespeare. Elle mérite de s'élever au-dessus de ce texte comme une immense allégorie ; elle résume peut-être toute l'histoire du pardon, toute l'histoire entre le juif et le chrétien, toute l'histoire de l'économie (*merces*, marché, marchandise, merci, mercenariat, salaire, récompense littéraire ou sublime), comme histoire de la traduction : "*Then must the Jew be merciful.*"

Donc [dès lors, par conséquent, *igitur*] le juif doit être *merciful*. Il doit être clément, indulgent, disent certaines traductions. Evidemment cela veut dire *ici* : donc, *igitur, then*, puisque tu avoues la dette ou la faute, alors le juif (ce juif-*ci*, Shylock dans ce contexte précis) doit t'en libérer. Mais la force elliptique de la sentence tend à prendre une valeur symbolique et métonymique gigantesque, à la mesure de tous les temps : "*the Jew*" représente aussi tout juif, le juif en général dans son différend avec le partenaire chrétien, le pouvoir chrétien, l'Etat chrétien : le juif doit pardonner.

(Permettez-moi ici une parenthèse : en relisant cette sentence extraordinaire dont nous analyserons la ruse dans un moment, cette phrase qui dit "donc le juif doit pardonner", ce qui sous-entend : "c'est le juif qui doit pardonner", "c'est au juif en général de pardonner", je ne pouvais pas ne pas me rappeler ce soupir extraordinaire du pape de cette fin de second millénaire. Il y a quelques mois, alors qu'on lui demandait, au moment où il prenait l'avion pour l'un de ses voyages transcontinentaux, ce qu'il pensait de la déclaration de repentance de l'épiscopat français, en soupirant, donc, en se plaignant un peu, en plaignant un peu la chrétienté ou la catholicité, le pape a dit : "Je remarque que c'est toujours nous qui demandons pardon." Eh ! Sous-entendu : pardon aux juifs (encore que certains pensent légitimement aussi à certains Indiens d'Amérique et à d'autres victimes diverses de l'Inquisition que depuis le pape a mis au programme d'un autre devoir de mémoire, comme on dit ; ou de repentir). C'est toujours nous, les chrétiens ou les catholiques, qui demandons pardon, mais pourquoi donc ? Oui, pourquoi ? Est-ce parce que le pardon est chose chrétienne et que les chrétiens doivent donner l'exemple, parce que la Passion du Christ a consisté à assumer le péché sur la croix ? Ou bien parce que, en l'occurrence, une certaine Eglise, sinon la chrétienté, aura toujours eu beaucoup à se reprocher, en demandant pardon, et d'abord au juif à qui il est demandé pardon, et d'être *merciful* ? "*Then*

must the Jew be merciful.”

Portia s'adresse ainsi à Antonio, son complice, et nommant le juif comme un tiers, elle entend que le juif entende : devant ta reconnaissance, ton aveu, ta confession, alors le juif doit être *merciful*, miséricordieux, indulgent, capable de pardonner, de remettre ta peine ou ton paiement, d'effacer la dette, etc. Or le juif ne comprend pas la déduction de Portia, il refuse de rien comprendre à cette logique. On voudrait qu'il accorde le pardon et absolve la dette simplement parce qu'elle est reconnue. Le juif alors s'indigne :

“En vertu de quelle obligation, de quelle contrainte, de quelle loi devrais-je être *merciful* ?” Le mot qu'on traduit par “obligation” ou “contrainte” ou “loi” est intéressant, c'est “*compulsion*” – qui signifie “*compulsion*” au sens de pulsion irrésistible, de pouvoir contraignant. “En vertu de quelle *compulsion* devrais-je me montrer *merciful* ?” “*On what compulsion must I ? Tell me that.*”

En réponse à cette demande du juif, Portia fait un grand éloge du pouvoir de pardonner. Cette superbe tirade définit *mercy*, le pardon, comme le pouvoir suprême. Sans contrainte, sans obligation, gratuit, gracieux, pouvoir au-dessus du pouvoir, souveraineté au-dessus de la souveraineté, puissance superlative, plus puissante que la puissance dès lors que c'est une puissance sans puissance, une rupture au-dedans de la puissance, cette puissance transcendante du *mercy* s'élève au-dessus de la puissance, de l'économie de la puissance et donc de la sanction comme de la transaction. C'est pourquoi elle est l'attribut du roi, le droit de grâce, le privilège absolu du monarque, ici du doge. Mais surenchère infinie, autre marche ou autre marché dans l'escalade infinie, de même que ce pouvoir est au-dessus du pouvoir, puissance plus puissante que la puissance, cet attribut du monarque est en même temps au-dessus de lui et de son sceptre. Cette puissance passe l'humanité en passant par l'humanité, comme la langue dont nous parlions tout à l'heure : elle ne revient qu'à Dieu. La grâce est divine, elle rappelle dans le pouvoir terrestre ce qui ressemble le plus au pouvoir divin, elle est dans l'homme le surhumain. Les deux discours ici se font écho ou se renvoient en miroir, celui de Shylock le juif et de Portia la chrétienne ou le chrétien dans la robe du droit. L'un et l'autre mettent quelque chose (le serment, le pardon) au-dessus du langage humain *dans* le langage humain, au-delà de l'ordre humain *dans* l'ordre humain, au-delà des droits et devoirs de l'homme *dans* la loi de l'homme.

La force du pardon, vous allez entendre Portia, est *plus que* juste, plus juste que la justice ou que le droit, elle s'élève au-dessus du droit ou de ce qui dans la justice n'est que droit ; elle est, au-delà

du droit des hommes, cela même qu'invoque la prière. Et ce qui est en somme un discours sur la traduction (possible/impossible) est aussi un discours de *prière sur la prière*. Le pardon est prière ; il est de l'ordre de la bénédiction et de la prière, des deux côtés, de la part de qui le demande et de la part de qui l'accorde. L'essence de la prière est chose du pardon et non du pouvoir et du droit. Entre l'élévation de la prière ou de la bénédiction – au-dessus du pouvoir humain, au-dessus même du pouvoir royal en tant qu'humain, au-dessus du droit, du droit pénal – et l'élévation du pardon au-dessus du pouvoir humain, du pouvoir royal et du droit, il y aurait une sorte d'affinité essentielle. La prière et le pardon ont la même provenance et la même essence, la même hauteur plus haute que la hauteur, la hauteur du Très-Haut.

Shylock est effrayé par cette exhortation exorbitante à pardonner au-delà du droit, à renoncer à son droit et à son dû. On exige de lui plus qu'il ne peut et plus qu'il n'a même le droit d'accorder, étant donné le *bond* (le *Bund*, serait-on tenté de dire), qui l'oblige par-delà tout lien humain. Shylock pressent aussi qu'on est en train de le mener en bateau, si je puis dire dans cette histoire de bateau et de naufrage. Lui, qu'on a présenté comme une figure du diable ("*the devil in the likeness of a Jew*", acte III, scène 1), il pressent qu'on est en train de l'avoir, de le posséder diaboliquement au nom de la transcendance sublime de la grâce. On feint de l'élever au-dessus de tout, avec cette histoire de pardon divin et sublime, mais c'est une ruse pour lui faire les poches en le distrayant, pour lui faire oublier ce qu'on lui doit et le châtier cruellement. Il proteste alors, il se plaint, il porte plainte, il réclame la loi, le droit, la pénalité. En tout cas, il ne se trompe pas. Au nom de ce sublime éloge du pardon, une ruse économique, un calcul, l'intrigue d'une stratégie est en train de se mettre en place, au terme de laquelle (vous le savez, c'est le défi de découper la chair sans verser une goutte de sang), Shylock perdra tout, dans cette traduction de transaction, et les signes monétaires de son argent, et la livre littérale de la chair due – et même sa religion puisqu'il aura même, quand la situation se sera renversée à ses dépens, à se convertir au christianisme, à se traduire (*convertere*) en chrétien, en langage chrétien, après avoir dû, lui, à son tour, par un renversement scandaleux, lui qu'on suppliait d'être *merciful*, implorer à genoux la merci du doge ("*Down therefore*, lui dira tout à l'heure Portia, *and beg mercy of the duke*"). Ce pardon, le doge de Venise feint de le lui accorder pour lui montrer combien sa générosité de chrétien et de monarque est supérieure à celle du juif ("Pour que tu voies combien nos sentiments diffèrent, je te fais grâce de la vie avant que tu l'aies demandé : "*That thou shall see the difference of our spirits, I pardon thee thy life before thou ask it, For half thy*

wealth, it is Antonio's ; the other half comes to the general state ; Which humbleness may drive in to a fine”, ce qui devient dans la traduction légèrement modifiée, comme on dit, de François-Victor Hugo : “Pour que tu voies combien nos sentiments (nos esprits) diffèrent, je te fais grâce de la vie avant que tu l’aies demandé. La moitié de ta fortune est à Antonio, l’autre moitié revient à l’Etat ; mais ton repentir peut encore commuer la confiscation en amende.”

La souveraineté du doge, dans sa manifestation rusée, mime le pardon absolu, la grâce qui s’accorde là même où elle n’est pas demandée, mais c’est la grâce de la vie. Pour tout le reste, Shylock est totalement exproprié, la moitié au bénéficiaire d’un sujet privé, Antonio, l’autre moitié au bénéficiaire de l’Etat. Et là, autre ruse de l’économie, pour avoir une remise de peine et éviter cette confiscation totale, le doge y met une condition, qui est le “repentir” (“repentir” est la traduction de François-Victor Hugo pour *humbleness* : si tu fais preuve d’humilité en te repentant, on remettra ta peine et tu n’auras qu’une amende au lieu d’une expropriation totale. Quant à la grâce absolue, le doge a sur elle un pouvoir si souverain, qu’il menacera de la retirer (“*He shall do this or else I do recant The pardon that I late pronounced here*”).

Portia avait protesté contre la promesse de remettre, sous condition de repentir, la confiscation totale en amende. Elle dit “*Ay for the state, not for Antonio*” (qu’on lui remette la peine de confiscation pour ce qu’il devrait à l’Etat et non pour ce qu’il devrait à Antonio). Alors Shylock se révolte et il refuse le pardon. Il refuse de pardonner, certes, d’être *merciful*, mais il refuse aussi, réciproquement, d’être pardonné à ce prix. Il refuse donc et d’accorder et de demander le pardon. Il se dit étranger, en somme, à toute cette histoire fantasmagique du pardon, à toute cette intrigue malsaine du pardon, à toute cette prédication chrétienne et théologico-politique qui veut faire passer des vessies pour des lanternes. Il préfère mourir que d’être pardonné à ce prix, car il a compris ou en tout cas pressenti que le pardon absolu et gracieux, il devrait en fait le payer très cher, et qu’une économie se cache toujours derrière ce théâtre de la grâce absolue. Shylock dit alors, dans une sorte de contre-calcul : eh bien gardez votre pardon, prenez ma vie, tuez-moi donc ; car en me prenant tout ce que j’ai et tout ce que je suis vous me tuez de toute façon : “*Nay, take my life and all ; pardon not that : You take my house when you take the prop that sustain my house ; you take my life When you do take the means whereby I live*” (“Eh, prenez ma vie et tout, ne me faites grâce de rien (ne me pardonnez pas). Vous m’enlevez ma maison en m’enlevant ce qui soutient ma maison ; vous m’ôtez la vie en m’ôtant les ressources dont je vis”).

Vous savez comment les choses finissent : l’extraordinaire éco-

nomie des bagues et des serments. Impliqué en elle ou non, Shylock finalement perd tout. Il doit, une fois que le doge menace de retirer sa grâce, consentir, lui, à signer une remise totale de dette et une conversion forcée au christianisme.

“A ton baptême, lui dit Gratiano, tu auras deux parrains. Si j’avais été juge, tu en aurais eu dix de plus pour te mener, non au baptistère, mais à la potence”, exit Shylock (*“In christening thou shalt have two godfathers ; Had I been judge thou shouldst have ten more To bring thee to the gallows, not the font”*).

Juste après la scène que je viens d’évoquer, quand Shylock a tout perdu et qu’il a quitté la scène de l’histoire (plus de juif en scène, plus de juif dans l’histoire), on se partage les bénéfices, et le doge supplie, implore, conjure (comme on traduit *entreat*) Portia de venir dîner chez lui. Elle refuse en demandant pardon humblement : *“I humbly do desire your Grace of Pardon”* (le fait qu’on appelle souvent les grands Votre Grâce, Votre Gracieuse Majesté signifie bien le pouvoir dont nous parlons). Elle demande pardon à Sa Grâce car elle a à faire en ville. Le doge demande qu’on la, ou le, rétribue (*gratify*), qu’on la/le paie ou récompense pour ses services (*“Antonio, gratify this gentleman, For in my mind you are much bound to him”*). Cette gratification, cette récompense est un salaire. Portia le sait, elle le reconnaît, elle sait et elle dit qu’elle a été payée pour avoir bien joué d’une scène de grâce et de pardon, comme un habile et retors homme de loi ; elle avoue, cette femme en homme, qu’elle a été bien payée comme mercenaire du merci, ou de la merci, en quelque sorte : *“He is well paid that is well satisfied ; And I, delivering you, am satisfied, And therein do account myself well paid : my mind was never yet more mercenary”* : “Est bien payé qui est bien satisfait. Moi, je suis satisfait de vous avoir délivré, et par conséquent, je me tiens pour bien payé. Mon âme n’a jamais été plus mercenaire...” Nul ne saurait mieux dire le “mercénariat” du “merci” à tous les sens de ce mot. Et d’ailleurs nul ne sait jamais mieux dire que Shakespeare, lui qu’on a accusé d’antisémitisme pour une pièce qui met en scène avec une puissance inégalée tous les grands ressorts de l’antijudaïsme chrétien.

Enfin, toujours dans la même scène, à Portia Bassanio répond ceci, qui passe encore par une logique du pardon : “Acceptez quelque souvenir de nous, comme tribut, sinon comme salaire”, *“Take some remembrance of us, as a tribute, not as a fee. Grant me two things, I pray you, Not to deny me, and to pardon me”* : “Accordez-moi deux choses, je vous prie : l’une, c’est de ne pas me refuser ; l’autre, c’est de me pardonner.”

Tel est le contexte dans lequel Portia aura déployé l’éloquence pour laquelle elle aura été payée, comme un homme de loi mercenaire.

Voici maintenant le plat de résistance. J'en ai laissé le goût plus relevé pour la fin. Juste après avoir dit "*Then must the Jew be merciful*", et après que Shylock eut protesté en demandant : "*On what compulsion must I. Tell me that*"—, Portia reprend la parole. Je la cite en anglais puis la traduis – paraphrase, plutôt – d'étape en étape, ce qui est une surenchère admirablement rythmée :

Premier temps :

*The quality of mercy is not strained,
It droppeth as the gentle rain from Heaven
Upon the place beneath : it is twice bless'd ;
It bleaseth him that gives and him that takes.*

La qualité du pardon n'est pas forcée, contrainte : le pardon ne se commande pas, il est libre, gratuit ; la grâce est gratuite. Elle tombe, la grâce, du ciel, comme une douce pluie. Elle n'est pas programmable, calculable ; elle arrive ou n'arrive pas, personne n'en décide, ni aucune loi humaine ; comme la pluie, ça arrive ou ça n'arrive pas ; mais c'est une bonne pluie, une douce pluie ; le pardon ne se commande pas, il ne se calcule pas, il est étranger au calcul, à l'économie, à la transaction et à la loi, mais il est bon, comme le don, car la grâce donne en pardonnant, et elle féconde ; elle est bonne, elle est *bienfaisante*, *bienveillante*, *bienfaisante* comme un *bienfait* contre un *méfait*, une bonté contre une méchanceté. Elle tombe, comme la pluie, du haut vers le bas (*it droppeth upon the place beneath*) : celui qui pardonne est, comme le pardon lui-même, en haut, très haut, au-dessus de qui demande ou obtient le pardon ; il y a là une hiérarchie, et c'est pourquoi la métaphore de la pluie n'est pas seulement celle d'un phénomène qu'on ne commande pas, c'est aussi celle d'un mouvement vertical descendant : le pardon se donne de haut en bas. "Elle est deux fois bénie ; elle bénit celui qui donne et celui qui reçoit, *it is twice bless'd ; it bleaseth him that gives and him that takes*" : il y a donc déjà un partage du bien, du bien fait, un partage de la bénédiction, événement performatif, et une specularité entre deux bénéfiques de la bénédiction, une réciprocité d'échange, une traduction entre donner et prendre.

Deuxième temps :

*Tis mightiest in the mightiest ; it becomes
The throned monarch better than his crown ;
His sceptre shows the force of temporal power,
The attribute to awe and majesty,*

*Wherein doth sit the dread and fear of kings ;
 But mercy is above this sceptred sway,
 It is enthroned in the heart of kings,
 It is an attribute to God himself,
 And earthly power doth then show likest God's
 When mercy seasons justice...*

Elle est, la grâce pardonnante, le plus puissant ou le tout-puissant dans le tout-puissant : “*Tis mightiest in the mightiest*”, la toute-puissance de la toute-puissance, la toute-puissance dans la toute-puissance ou le tout-puissant parmi tous les tout-puissants, la grandeur absolue, la hauteur absolue, la puissance absolue dans la puissance absolue, le superlatif hyperbolique de la puissance. La toute-puissance de la toute-puissance est à la fois l’essence du pouvoir, l’essence de la puissance, l’essence du possible, mais aussi ce qui, comme l’essence et le superlatif de la puissance, est à la fois le plus haut *de* la puissance et plus *que* la puissance, *au-delà de* la toute-puissance. Cette limite du pouvoir, de la puissance et du possible nous oblige à nous demander si l’expérience du pardon est une expérience du “pouvoir”, du “pouvoir-pardonner”, l’affirmation du pouvoir par le pardon, etc., à la jointure de tous les ordres du “je peux”, et non seulement du pouvoir politique, ou bien l’au-delà de tout pouvoir. Ici, il s’agit toujours, autre difficulté de traduction, du *plus* comme *le plus* et comme *plus que*, le plus puissant comme *plus puissant que* – et comme *plus que* puissant, et donc comme d’un autre ordre que la puissance, le pouvoir ou le possible : l’impossible *plus qu’impossible et donc possible**.

De la même manière, dans “*mightiest in the mightiest*”, si le pardon, si “*the mercy, the quality of mercy*” est the “*mightiest in the mightiest*”, cela

* Structure analogue à celle de ce que Angelus Silesius, dans *Le Pèlerin chérubinique* – que je cite et analyse dans *Sauf le nom*, p. 33, appelle le *überunmöglichste* et dont il dit qu’il est possible – et c’est Dieu : “*das überunmöglichste ist möglich*”, dit-il, ce qu’on peut traduire, selon la façon dont on entend le *über*, par “*le plus impossible, l’impossible absolu, l’impossible par excellence est possible*” ou par “*le plus qu’impossible, l’au-delà de l’impossible est possible*” ; ce qui à la fois est très différent et revient au même, car dans les deux cas (l’un comparatif, l’autre superlatif) cela revient à dire que le sommet, la pointe du sommet (la cime) est d’un autre ordre que ce dont il est le sommet ; le plus haut est donc le contraire ou autre que ce qu’il dépasse ainsi ; il est plus haut que la hauteur du plus haut : le plus impossible et le plus *qu’impossible* sont d’un autre ordre que l’impossible en général et peuvent donc être possibles. Le sens du “possible”, la portée du concept de possibilité auront subi dans l’intervalle, à la pointe et à la limite de l’impossible, si je puis dire, une mutation – et cette mutation forme l’enjeu de notre réflexion sur l’impossible possible de la traduction : il n’y a plus de contradiction possible entre possible et impossible dès lors qu’ils appartiennent à deux ordres hétérogènes.

situé à la fois le sommet de la toute-puissance et quelque chose de plus et d'autre que le pouvoir absolu. Nous pourrions suivre, dans sa conséquence, le tremblement de cette limite, entre le pouvoir et l'impouvoir absolus, l'impouvoir ou l'impossible absolu comme le pouvoir sans limites. Cela n'est pas sans rapport avec le possible impossible de la traduction.

Elle sied au monarque sur le trône, dit donc Portia, mais mieux encore que sa couronne. Elle est plus haute que la couronne sur la tête, elle *va* au monarque, elle lui sied, mais elle *va* plus haut que la tête et le chef, que l'attribut ou que le signe de pouvoir qu'est la couronne royale. Comme le sceptre, la couronne manifeste le pouvoir temporel, alors que le pardon est un pouvoir supratemporel, spirituel. Au-dessus de l'autorité du sceptre, il trône dans le cœur des rois. Cette toute-puissance est autre que la puissance temporelle, et pour pouvoir être autre que la puissance temporelle, donc terrestre et politique, elle doit être intérieure, spirituelle, idéale : dans le cœur du roi et non dans ses attributs extérieurs. Le passage de la limite suit évidemment la trajectoire d'une intériorisation qui passe du visible à l'invisible en devenant chose du cœur : le pardon comme *miséricorde*, si vous voulez, la miséricorde étant la sensibilité du cœur au malheur du coupable, ce qui donne son mouvement au pardon. Cette miséricorde intérieure est d'essence divine mais elle dit aussi quelque chose de l'essence de la traduction. Portia parle évidemment en tant que chrétienne, elle cherche déjà à convertir ou à feindre de prêcher un converti. En essayant de convaincre Shylock de pardonner, elle tente déjà de le convertir au christianisme ; en feignant de le supposer déjà chrétien pour entendre ce qu'elle veut dire, elle le tourne vers le christianisme par sa logique et sa rhétorique ; elle le prédispose au christianisme, comme eût dit Pascal, elle le pré-convertit, elle le convertit intérieurement, ce qu'il ne tardera pas à être forcé de faire physiquement, sous contrainte. Elle tente de le convertir au christianisme en le convainquant de cette interprétation supposée chrétienne qui consiste à intérioriser, à spiritualiser, à idéaliser ce qui, chez les juifs (dit-on souvent, du moins, c'est un stéréotype fort puissant), resterait physique, externe, littéral, voué au respect de la lettre. Comme pour la différence entre la circoncision de chair et la circoncision paulinienne du cœur – il y aurait d'ailleurs certainement à chercher une traduction, au sens large, en direction de cette problématique de la circoncision (circoncision littérale de la chair ou circoncision idéale et intérieure du cœur, circoncision juive et circoncision chrétienne, débat autour de Paul) : que se passe-t-il au fond entre le juif Shylock et la législation de l'Etat chrétien dans cet enjeu d'une livre de chair devant la loi, le serment, la foi jurée, la question de la littéralité, etc. ? Si le

pardon habite au-dedans du cœur du roi et non dans son trône, son sceptre ou sa couronne, dans les attributs temporels, terrestres, visibles et politiques de son pouvoir, un pas est franchi vers Dieu. Le pouvoir de gracier intériorisé dans l'homme, dans le pouvoir humain, dans le pouvoir royal comme pouvoir humain, Portia l'appelle divin : il serait *comme* divin. Ce "comme", cette analogie ou cette ressemblance supporte une logique, une analogique plutôt, de la traduction théologico-politique, de la traduction du théologique en politique : *"It is enthroned in the heart of kings, It is an attribute to God himself, And earthly power doth then show likest God's When mercy seasons justice"* : "elle trône dans le cœur des rois, elle est l'attribut de Dieu même, et le pouvoir terrestre qui ressemble le plus à Dieu" est celui qui *"seasons justice"*, qui "tempère" la justice par le pardon ; "quand le pardon tempère la justice", *"when mercy seasons justice"*.

"Tempère" est donc la traduction de François-Victor Hugo pour *seasons*. Ce n'est pas un faux sens, cela veut bien dire "assaisonner", mélanger, faire changer, modifier, tempérer, accommoder une nourriture ou un climat, un sentiment de goût ou de qualité ; n'oublions pas que ce discours a commencé par tenter de décrire *"the quality of mercy"*.

Mais à cette traduction de François-Victor Hugo ("tempère") qui n'est pas mauvaise, je serais tenté d'en substituer une autre. Ce ne sera pas une vraie traduction, surtout pas une traduction relevante. Elle ne répondra pas au nom de "traduction". Elle ne *rendra* pas, elle ne s'acquittera pas, elle ne restituera pas tout, elle ne paiera pas toute sa dette, et d'abord à un concept supposé, à une identité de sens alléguée du mot "traduction". Elle ne va pas relever de ce qu'on appelle couramment une traduction, une traduction *relevante*. Mais outre que la traduction la plus relevante (celle qui se présente comme le transport du signifié intact dans un signifiant véhiculaire indifférent) est la moins relevante qui soit, celle-ci va peut-être me permettre de tenter au moins *trois gestes* à la fois, de nouer entre elles, dans la même économie, trois nécessités qui seront toutes liées à l'histoire d'une traduction dont j'avais eu, il y a quelque trente ans, l'initiative un peu téméraire et qui est maintenant publiquement consacrée en français – tout en restant naturellement à son tour intraduisible dans une autre langue. Je traduirai donc *seasons* par "relève" : *"when mercy seasons justice"*, "quand le pardon relève la justice (ou le droit)".

1. *Première justification*, caution immédiate dans le jeu de l'idiome. *Relever* a d'abord le sens ici connoté de la cuisine, comme *assaisonner*. Il s'agit de donner du goût, un autre goût qui se marie au premier goût perdu, restant le même tout en l'altérant, en le changeant, en lui enlevant sans doute quelque chose de son goût natif,

originnaire, idiomatique, mais en lui donnant aussi, et par là même, *plus* de goût, en cultivant son goût naturel, en lui donnant *encore plus le goût de son goût* ; de sa saveur propre et naturelle, c'est ce qu'on appelle "relever" en cuisine française. C'est bien ce que dit Portia : le pardon relève la justice, la qualité du pardon relève le goût de la justice. Le pardon garde le goût de la justice tout en l'affectant, en le raffinant, en le cultivant ; il lui ressemble mais il vient d'ailleurs, il est d'un autre ordre, il le modifie en même temps, il le tempère et à la fois le renforce, le change sans le changer, le convertit sans le convertir, mais en l'améliorant, en l'élevant. Voilà une première raison pour traduire *seasons* par "relève" qui garde bien le code gustatif et la référence culinaire de *to season*, "assaisonner" : *to season with spice*, c'est épicer. *A seasoned dish*, c'est, traduit Robert, un plat relevé*. La justice garde son goût propre, son sens propre, mais ce même goût est meilleur quand il est *seasoned*, relevé par le pardon. Sans compter que le pardon (*mercy*) peut ainsi rédimier, délivrer, soulager, indemniser, voire guérir (c'est la chaîne *heal, beilen, hohy, beilig*) le juste qui, ainsi soulagé, allégé, délivré (*relieved*), se rachète en vue du sacro-saint salut.

2. *Deuxième justification* : "relever" dit bien l'élévation. Le pardon élève la justice, il la tire et l'aspire vers le haut, vers une hauteur plus haute que la couronne, le sceptre et le pouvoir royal, humain, terrestre, etc. Sublimation, élévation, exaltation, ascension vers la hauteur céleste, le plus haut ou le très-haut plus haut que la hauteur. Grâce au pardon, grâce à la grâce, la justice est encore plus juste, elle se transcende, elle se spiritualise en s'élevant et en se relevant ainsi elle-même au-dessus d'elle-même. La grâce sublime la justice.

3. Il y aurait enfin une *troisième justification* du verbe "relever". Ce mot de *justification*, je l'utilise à dessein pour accorder ce qui rendrait cette traduction relevante avec le motif conjoint de la justice ("*Mercy seasons justice*") et de la justesse, avec ce qui doit être le mot juste, et le plus juste possible, plus juste que le juste. Cette dernière justification viendrait alors donner son sens et sa cohérence philosophiques à cette économie, à cette accumulation, à cette capitalisation de bonnes raisons. En 1967, pour traduire de l'allemand un mot capital et à double sens de Hegel (*Aufheben, Aufhebung*), qui signifie à la fois supprimer et élever, un mot dont Hegel dit qu'il

* Le riche article de l'OED donne de magnifiques occurrences pour des sens aussi divers que "*to render more palatable by the addition of some savoury ingredient*", "*to adapt*", "*to accommodate to a particular taste*", "*to moderate, to alleviate, to temper, to embalm ; to ripen, to fortify*". Un usage plus rare et plus archaïque (XVI^e siècle) : *to impregnate, to copulate* : "*when a male hath once seasoned the female, he never after touches her*".

représente une chance spéculative de la langue allemande, un mot que tout le monde s'accordait jusque-là pour trouver intraduisible – ou, si vous préférez, un mot que personne au monde ne s'accordait avec personne pour traduire de façon stable et satisfaisante dans aucune langue, j'avais proposé le nom “relève” ou le verbe “relever”. Cela permettrait de garder, les conjoignant en un seul mot, le double motif de l'élévation et du remplacement qui conserve ce qu'il nie ou détruit, gardant ce qu'il fait disparaître, comme précisément, bel exemple, dans ce qu'on appelle dans l'armée, par exemple dans la marine, la relève de la garde. Ce dernier usage est d'ailleurs possible dans l'anglais *to relieve**. Mon opération fut-elle une traduction** ? Je ne suis pas sûr qu'elle mérite ce nom. Le fait est qu'elle est devenue irremplaçable et à peu près consacrée maintenant, même dans l'université, parfois dans d'autres langues où on se sert alors du mot français comme d'une traduction citée, et même là où on ne sait plus d'où elle vient, et même quand on n'aime pas le lieu d'où elle vient, je veux dire “moi”, même quand on n'en aime pas le goût. Sans nous engager dans les profondeurs des enjeux, je dois au moins rappeler que ce mouvement d'*Aufhebung*, ce processus relevant est toujours chez Hegel un mouvement dialectique d'intériorisation, de mémoire intériorisante (*Erinnerung*) et de spiritualisation sublimante. C'est aussi une traduction. Or il s'agit bien d'une telle relève, ici, dans la bouche de Portia (le pardon relève, il élève, remplace et intériorise la justice qu'il assaisonne). Surtout, nous retrouverions cette même nécessité de l'*Aufhebung*, de la relève, au cœur même de l'interprétation hégélienne du pardon, notamment dans *La Phénoménologie de l'esprit* : le mouvement vers la philosophie et le savoir absolu comme vérité de la religion chrétienne passe par l'expérience du pardon***. Le pardon est une relève, il est en son essence *Aufhebung*. Et aussi traduction. Dans l'horizon de l'expiation, de la rédemption, de la réconciliation et du salut.

* Je viens de faire allusion à la marine. Eh bien, Conrad écrit par exemple dans *The Secret Shared* : “I would get the second mate to relieve me at that hour” (p. 139), puis “I [...] returned on deck for my relief” (p. 149).

** La première fois où le mot “relève” s'est imposé à moi pour traduire (sans traduire) le mot *Aufhebung*, il s'agissait curieusement d'une analyse du signe. (Cf. *Le Puits et la pyramide, Introduction à la sémiologie de Hegel*, conférence prononcée au Collège de France, dans le séminaire de Jean Hyppolite en janvier 1968, reprise dans *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972, p. 102.) La plupart des mots dits “indécidables” qui m'ont intéressé depuis lors sont aussi, il n'y a rien de fortuit à cela, intraduisibles en un seul mot (*pharmakon*, supplément, différence, hymen, etc.) et leur liste n'est pas, par définition, clôturable.

*** *La Phénoménologie de l'esprit*, à la fin de *Die offenbare Religion*, juste avant *Das Absolute Wissen*, donc à la transition entre religion absolue et savoir absolu – comme vérité de la religion.

Quand Portia dit que la grâce, au-dessus du sceptre et là où elle siège sur son trône intérieur dans le cœur du roi, est un attribut de Dieu lui-même et qu'alors, comme pouvoir terrestre, le pardon *ressemble* à un pouvoir divin au moment où il relève la justice (entendez ici le droit), ce qui compte ici, c'est la ressemblance, l'analogie, la figuration, l'analogie maximale, une sorte de traduction humaine de la divinité : le pardon, c'est dans le pouvoir humain ce qui ressemble le plus, ce qui est et se révèle le plus *comme* un pouvoir divin ("*then show likest God's...*").

*But mercy is above this sceptred sway,
It is enthroned in the heart of kings,
It is an attribute to God himself,
And earthly power doth then show likest God's
When mercy seasons justice...*

Ce qui ne veut pas dire, nécessairement, que le pardon vient seulement d'une personne, là-haut, qu'on appelle Dieu, d'un Père miséricordieux qui laisse descendre sur nous son pardon. Non, cela peut aussi vouloir dire que dès qu'il y a pardon, s'il y en a, on accède dans l'expérience dite humaine à une zone de divinité : grâce est la genèse du divin, du saint ou du sacré, etc., mais aussi le lieu de la traduction pure. (Interprétation risquée. Elle pourrait, disons-le trop vite, effacer la nécessité de la personne singulière, de la personne pardonnante ou pardonnée, du "qui" irréductible à la qualité essentielle d'une divinité, etc.)

Cette *analogie* est le lieu même du théologico-politique, le trait d'union ou de traduction entre le théologique et le politique ; c'est aussi ce qui assure la souveraineté politique, l'incarnation chrétienne du corps de Dieu (ou du Christ) dans le corps du roi, les deux corps du roi. Cette articulation analogique – et chrétienne – entre les deux pouvoirs (divin et royal, céleste et terrestre), en tant qu'elle passe ici par la souveraineté du pardon et du droit de grâce, c'est aussi la grandeur sublime qui autorise ou dont s'autorisent toutes les ruses et toutes les vilénies qui permettront à l'avocat Portia, porte-parole de tous les adversaires chrétiens de Shylock, du marchand Antonio au doge, d'avoir raison de lui, et de lui faire tout perdre, sa livre de chair, son argent et même sa religion. En disant tout le mal qu'on peut penser de la ruse chrétienne comme discours du pardon, je ne suis pas en train de faire l'éloge de Shylock quand il réclame à cor et à cri sa livre de chair et qu'on fasse droit à la littéralité du *bond*. J'analyse seulement la donne historique et allégorique de cette situation et toutes les ressources discursives, logiques, théologiques, politiques, économiques de ce concept de pardon, de

l'héritage, qui est le nôtre, de cette sémantique du pardon – là où elle est indissociable d'une certaine interprétation européenne de la traduction.

Ayant ainsi proposé trois justifications à ma traduction et de *seasons* et d'*Aufhebung* par “relève” (verbe et nom), j'ai accumulé trop de raisons pour dissimuler que mon choix veillait à la meilleure transaction possible, la plus économique dès lors qu'elle permettrait de traduire tant de mots, de langues même, de dénnotations et de connotations en un seul mot. Je ne suis pas sûr que cette transaction, fût-elle la plus économique possible, soit digne du nom de traduction, au sens strict et pur de ce mot s'il en est. Ce serait plutôt une de ces autres choses en *tr.*, une transaction, une transformation, un travail, un *travel* – et une trouvaille (car cette invention, si elle semblait aussi relever un défi, comme on dit aussi, n'a consisté qu'à découvrir ce qui attendait ou à réveiller ce qui dormait dans la langue). La trouvaille fait travailler, et d'abord les langues, sans adéquation ni transparence, ici en affectant d'une nouvelle écriture ou réécriture performative ou poétique autant le français, auquel un nouvel usage du mot survient, que l'allemand et l'anglais. Cette opération participe peut-être encore de ce travail du négatif en lequel Hegel voyait une relève (*Aufhebung*). Si je présুমais alors que la quasi-traduction, la transaction du mot “relève” est “relevante” (mot anglais en voie de francisation), cela qualifierait peut-être l'efficacité de ce travail et son droit présumé à être légitimé, accrédité, coté à un cours officiel. Mais son intérêt principal, si je peux l'évaluer en termes d'usure et de marché, ce serait de dire quelque chose de l'économie de toute traduction interlinguistique, cette fois au sens strict et pur de ce mot. Sans doute, en relevant un défi, ajoute-t-on ainsi un mot de la langue française, un mot dans un mot – et l'usage que je viens de faire du mot “relever”, “en relevant un défi”, devient aussi un défi, un défi de plus à toute traduction qui voudrait dans une autre langue accueillir toutes les connotations qui viennent de s'accumuler dans ce mot. Celui-ci reste en lui-même innombrable, innommable peut-être : plus d'un mot en un mot, plus d'une langue en une seule langue, au-delà de toute comptabilité possible des homonymes. Ce que démontrerait cette traduction par le mot “relevante”, ce serait aussi, exemplairement, que toute traduction devrait être par vocation relevante. Elle assurerait ainsi la *survie* du corps de l'original (*survie* au double sens que lui donne Benjamin dans *La Tâche du traducteur*, *fortleben* et *überleben* : vie prolongée, vie continuée, *living on*, mais aussi vie par-delà la mort).

N'est-ce pas ce que fait une traduction ? Est-ce qu'elle n'assure pas ces *deux* survies en perdant la chair au cours d'une opération de change ? en élevant le signifiant vers son sens ou sa valeur, mais

tout en gardant la mémoire endeillée et endettée du corps singulier, du corps premier, du corps unique qu'elle élève et sauve et relève ainsi ? Comme il s'agit d'un travail, voire, nous le disions, d'un travail du négatif, cette relevance est un travail du deuil, au sens le plus énigmatique de ce mot, qui mérite une réélaboration que j'ai tentée ailleurs mais à laquelle je dois renoncer ici. La mesure de la relève ou de la relevance, le prix d'une traduction, c'est toujours ce qu'on appelle le sens, voire la valeur, la garde, la vérité comme garde (*Wahrheit, bewahren*) ou la valeur du sens, à savoir ce qui, se libérant du corps, s'élève au-dessus de lui, l'intériorise, le spiritualise, le garde en mémoire. Mémoire fidèle et endeillée. On n'a même pas à dire que la traduction garde la valeur du sens ou doit y relever le corps : le concept même, la valeur du sens, le sens du sens, la valeur de la valeur gardée naît de l'expérience endeillée de la traduction, de sa possibilité même. En s'opposant à cette transcription, à cette transaction qu'est une traduction, à cette *relève*, Shylock s'est livré pieds et poings liés au coup de la stratégie chrétienne. (Coût d'un pari entre judaïsme et christianisme, coup contre coup : ils se traduisent sans se traduire l'un dans l'autre.)

J'insiste sur la dimension chrétienne. Outre toutes les traces que le christianisme a laissées dans l'histoire de la traduction et du concept normatif de traduction, outre le fait que la relève, l'*Aufhebung* d'un Hegel (dont il faut toujours rappeler qu'il fut un penseur très luthérien, sans doute comme Heidegger), est explicitement une relève de la Passion et du Vendredi saint spéculatif dans le savoir absolu, le travail du deuil décrit aussi, à travers la Passion, à travers la mémoire hantée par le corps perdu mais gardé dans le dedans de son tombeau, la résurrection du spectre ou du corps glorieux qui se lève, se relève – et marche.

Sans vouloir faire de peine au fantôme de Hegel, je renonce au troisième temps* que j'avais annoncé dans le discours de Portia (cela

* Il s'agirait, sans plus parler du doge et de l'Etat, de mettre en regard et en balance la justice d'un côté (et par justice il faut entendre ici le droit, la justice calculable et *enforced*, appliquée, applicable, et non la justice que je distingue ailleurs du droit ; ici justice veut dire : le juridique, le judiciaire, le droit positif, voire pénal). Pour mettre en regard et en balance la justice d'un côté et le salut de l'autre, c'est comme s'il fallait choisir entre l'un et l'autre, et devoir renoncer à un droit pour accéder au salut ; il s'agira du même coup de donner au mot et à la valeur de *prière* une dignité essentielle ; la prière serait ce qui permet d'excéder le droit vers le salut ou l'espérance du salut ; elle serait de l'ordre du pardon, comme la bénédiction dont il fut question au début (le pardon est une *double bénédiction* : pour qui l'accorde et pour qui le reçoit, pour

aurait concerné la traduction comme prière et bénédiction).

Merci pour le temps que vous m'avez donné, pardon, *mercy*, pardon pour celui que je vous ai pris.

qui donne et pour qui prend). Or si la prière est de l'ordre du pardon (demandé ou accordé), elle n'a aucune place dans le droit. Ni dans la philosophie (dans l'onto-théologie, dit Heidegger). Mais avant de suggérer qu'un calcul et une économie se cachent encore dans cette logique, je lis d'abord ces derniers vers de la tirade de Portia ; elle vient de dire ... "*when mercy seasons justice, quand le pardon relève le droit*" et elle (ou il) poursuit : "*Therefore, Jew, / Though justice be the plea, consider this, / That in the course of justice none of us / Should see salvation : we do pray for mercy, / And that same prayer doth teach us all to render / The deeds of mercy. I have thus spoke thus much / To mitigate the justice of the plea, / Which if thou follow, this strict court of Venice / Must needs give sentence 'gainst the merchant there.*"

Paraphrase :

"Ainsi, juif, bien que la justice (le bon droit) soit ton argument (*plea* : ton allégation, ce que tu plaides, ce au nom de quoi tu plaides, ta cause mais aussi ton excuse), considère ceci : qu'avec le simple cours du droit (la simple procédure juridique) nul de nous ne verrait le salut : nous prions en vérité pour le pardon (la miséricorde) (*we do pray for mercy*) et c'est la prière, cette prière, cette même prière (*the same prayer*) qui nous enseigne à tous à faire acte de miséricorde (à pardonner). Tout ce que je viens de dire est pour mitiger la justice de ta cause ; si tu persistes, si tu continue à la suivre, cette cause, le strict tribunal de Venise devra nécessairement prononcer son arrêt contre le marchand ici présent."

LES TRADUCTEURS DE JEAN ROUAUD

Table ronde animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud et Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne), Barbara Wright (Grande-Bretagne)

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Autour de Jean Rouaud, que je remercie d'avoir répondu à notre invitation, sont réunis cet après-midi : Barbara Wright, qui vient de Londres, elle a traduit en anglais Raymond Queneau, Alfred Jarry, Tristan Tzara, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Eugène Ionesco, René de Obaldia et Michel Tournier, entre autres ; Marianne Kaas, qui enseigne à l'Institut pour la formation des traducteurs de l'université d'Amsterdam, et qui a traduit en néerlandais, outre Jean Rouaud, et pour ne citer que les plus marquants d'entre eux, Pierre Bergounioux, François Bon, Marguerite Duras, Eric Holder, Jules Renard, Jean-Paul Sartre et Jean-Philippe Toussaint ; Josef Winiger, qui est en train de traduire en allemand *Pour vos cadeaux*, le quatrième roman de Jean Rouaud, et assume la difficile succession de Hartmut Zahn, décédé au mois d'août, qui avait traduit les trois premiers romans ; Josef Winiger est l'animateur de l'atelier franco-allemand au collège de Straelen, et il a lui-même traduit Georges Simenon, Julien Green, Sylvie Germain, André Glucksman et André Comte-Sponville ; Hans Peter Lund est professeur de littérature française, spécialiste du XIX^e siècle, à l'université de Copenhague ; il a notamment traduit Albert Camus, Nathalie Sarraute, Michel Tournier, Georges-Olivier Châteaureynaud et Annie Ernaux. Enfin Anders Bodegard, qui vient de Stockholm, a été professeur de langues, également lecteur de suédois à Lyon, puis, quelques années plus tard, à Cracovie. Il a traduit du français Albert Camus, Patrick Chamoiseau, Hector Bianciotti, également du théâtre, des pièces de Musset, de Yasmina Reza ; il est également traducteur du polonais.

Je n'aurai pas, bien sûr, l'outrecuidance de vous présenter Jean Rouaud. Pour nous en tenir à ses romans, puisqu'il œuvre également dans d'autres champs d'écriture, je rappellerai que le premier d'entre eux, *Les Champs d'honneur*, publié, comme les sui-

vants, par les éditions de Minuit, a reçu en 1990 le prix Goncourt, et que du point de vue de la très proche histoire littéraire, il a joué un rôle marquant dans ce qu'on peut considérer comme un renouvellement de la prose narrative française.

Les romans qui ont suivi, *Des hommes illustres* en 1993, *Le Monde à peu près* en 1996, et, au tout début de cette année, *Pour vos cadeaux*, sont venus confirmer l'importance de Jean Rouaud dans l'actuelle nouvelle génération de romanciers.

Venons-en maintenant à notre table ronde, que nous vous proposons d'articuler en trois parties.

Au terme de celles-ci, nous ouvrirons une quatrième partie qui vous permettra, pour nous en tenir à l'usage académique, d'intervenir à votre tour, et de poser à nos invités vos propres questions.

Nous aborderons d'abord la question des motivations. Pourquoi traduire Jean Rouaud ?

Nous évoquerons ensuite les problèmes spécifiques posés par la traduction de Jean Rouaud. Problèmes de technique, problèmes également de restitution du sens.

Enfin, nous essaierons de faire un point bref et rapide, cela ne sera pas l'essentiel, sur la réception et la diffusion de Jean Rouaud dans les différentes aires linguistiques représentées ici par les traducteurs.

J'ajoute que se trouve dans la salle un sixième traducteur de Jean Rouaud, Erkki Jukarainen, qui traduit Jean Rouaud en finnois.

Pourquoi traduire Jean Rouaud ?

Nous savons tous et vous plus que tout le monde, puisque vous êtes des professionnels de la traduction, que la décision de traduire est toujours une affaire un peu compliquée, et je dirais que dans l'idéal, mais l'idéal est rarement atteint, elle se situerait au point de rencontre du désir d'un traducteur et de la volonté d'un éditeur. Peut-être n'est-ce pas souvent le cas. Je propose donc pour le premier et seul tour de table de cette soirée, de demander à chacun d'entre nos invités de dire très librement ce qui l'a conduit à traduire Jean Rouaud.

BARBARA WRIGHT

Parce qu'on me l'a demandé ! Mais aussi, bien sûr, parce que j'aimais le livre. *Les Champs d'honneur* avait été traduit par le grand Ralph Manheim qui, selon moi, était un des meilleurs traducteurs du monde, mais il est mort et j'ai hérité. J'ai donc traduit *Des hommes illustres*, et par la suite *Le Monde à peu près*.

MARIANNE KAAS

Pourquoi traduire Jean Rouaud ? Je voudrais d'abord faire quelques remarques sur la pratique de la traduction littéraire aux

Pays-Bas. En général, les traducteurs ne choisissent pas leurs auteurs. S'il y avait des collègues néerlandais dans la salle, ils pourraient le confirmer, j'en suis sûre. Cela arrive, mais rarement. En principe, ce sont les éditeurs qui proposent la traduction et le traducteur refusera le moins souvent possible, pour des raisons qui ne sont pas difficiles à comprendre.

Cependant, tout cela n'empêche pas qu'un auteur puisse, après coup, devenir l'auteur préféré ou privilégié d'un traducteur. Chez nous, ceci est le cas, par exemple, pour Proust dont les œuvres complètes, sauf deux tomes, ont été traduites par la même traductrice.

Ceci dit, la plupart des traducteurs tâcheront de mettre une certaine continuité dans leur travail. Après avoir fait la traduction du premier roman de Jean Rouaud, en collaboration avec un collègue d'ailleurs, j'ai été très contente qu'on m'ait proposé de traduire les trois suivants. Non pas uniquement au nom de la continuité du travail personnel, mais aussi parce que avec ses quatre romans, Jean Rouaud a signé une œuvre très cohérente. Cohérente, en premier lieu, parce qu'elle se présente comme une chronique familiale mettant en scène les mêmes personnages, parfois reliés par des fils invisibles bien avant qu'ils n'en prennent conscience, les mêmes événements, et aussi parce que les mêmes formules reviennent sans cesse. Cohérente, enfin, parce que cette chronique familiale est traversée comme par un fil rouge par un seul drame douloureux. Une œuvre cohérente aussi parce que chaque livre possède sa propre structure complexe, qui fait un pied de nez à la chronologie, et qui s'explique par le fait que l'importance de certains événements dans une vie ne se mesure parfois que plus tard.

Ce n'est pas uniquement la continuité de mon travail qui m'a fait accepter avec joie la traduction des deuxième, troisième et quatrième romans de Jean Rouaud. Il y a une autre raison, personnelle : j'aime ses livres, qui sont si difficiles à traduire, et qui sont devenus mes chers ennemis.

Pourquoi traduire Jean Rouaud, en dehors des raisons personnelles ? La réponse me paraît simple : parce qu'il écrit de bons livres.

HANS PETER LUND

Marianne a déjà répondu pour moi. Ce sont de bons livres. Nous avons eu la chance au Danemark de découvrir Jean Rouaud avant le prix Goncourt. Je suis lecteur dans la maison d'édition qui édite ses romans, et je me suis permis de me proposer moi-même comme traducteur. Cela m'a intéressé. C'était la première raison. Cela m'a intéressé de voir si c'était possible de le traduire et comment, car il était clair, dès le départ, qu'un roman de Jean

Rouaud poserait des problèmes très sérieux au traducteur. J'ai spontanément accepté ce défi.

Cet intérêt primordial a été suivi par une grande admiration, nourrie bien sûr des thèmes qui sont chers à Jean Rouaud. Nourrie aussi de son humour, de l'humour des textes plutôt, humour que je ne peux pas, je crois, caractériser ou définir mieux que ne l'a fait l'auteur lui-même. J'ai noté, à l'occasion de sa première visite à Copenhague, ce qu'il disait de cet humour. "Cet humour est basé sur un regard distancié du narrateur moqueur pour se défendre devant l'horreur." Bien sûr, on parlait à l'époque des *Champs d'honneur*. Mais l'horreur, comme vous le savez, nous a poursuivis à travers les livres suivants.

À l'intérêt pour le côté artisanal de la traduction a donc succédé une fascination pour la thématique des romans. Ce sont, je pense, suffisamment de raisons.

JOSEF WINIGER

Je succède à Hartmut Zahn qui, en collaboration avec Carina von Enzenberg, a traduit les trois premiers romans de Jean Rouaud, et qui est décédé le 19 août. Hartmut Zahn était un traducteur éminent d'un très grand talent, les trois premières traductions sont donc excellentes. La troisième, celle du *Monde à peu près*, est franchement brillante. C'est une des meilleures traductions que j'aie jamais vues.

C'était au mois de juin ou de juillet que l'éditeur allemand m'a contacté pour que je prenne la relève. Hartmut Zahn, que j'ai connu, qui était un ami, m'avait proposé lui-même à l'éditeur. Cette relève est une tâche assez lourde, parce que égaliser ce talent, ce n'est pas facile. Mais il faut dire que dès le premier essai de traduction, j'ai été immédiatement saisi par ce genre de texte, ce genre d'écriture. Je le dirais peut-être comme cela : quand je rêve d'écrire moi-même, je voudrais un peu écrire de cette façon. Ce qui rend la tâche encore plus difficile, puisqu'il y a une proximité qui fait problème. Mais je crois que je pourrai résoudre cette difficulté. De toute façon, c'est un des travaux de traduction les plus saisissants que j'aie pu avoir jusqu'à présent.

ANDERS BODEGARD

Moi, j'avais commencé ma carrière de traducteur assez tardivement pour des raisons politiques, parce que j'étais en Pologne au début des années quatre-vingt. J'avais surtout fait de la littérature polonaise, et un peu de français, et je n'avais pas encore traduit de romans français. Le roman français, c'est ce qu'il faut faire si on est un vrai traducteur du français. Donc j'étais à la recherche d'un roman, et en septembre 1990, j'avais lu dans *Le Nouvel Observateur*,

je crois, un article sur *Les Champs d'honneur*, que j'avais fait venir, et j'avais tout de suite téléphoné chez les Norstedt. Sans doute, ils l'auraient publié même sans le Goncourt, cela on ne le saura pas, mais on avait, comme au Danemark, anticipé le Goncourt.

Pour moi, c'était très important aussi d'établir une espèce de correspondance entre les œuvres très diverses que j'avais traduites, sur lesquelles je travaillais. Et j'ai trouvé des correspondances avec ces Polonais dont je m'occupais à l'époque. J'avais fini le *Journal* de Gombrowicz, qui est très loin de cela, mais là je m'occupais d'une prose d'un jeune écrivain du même âge que Jean Rouaud, de Gdansk, qui s'appelle Pawel Huelle, et fait une espèce d'archéologie de la mémoire qui ressemble au travail de Jean Rouaud. Je m'occupais aussi de la poésie et de la prose d'Adam Zagajewsky, qui est un des nombreux poètes polonais, qui n'est pas un romantique mais un réaliste, un maître de la description de l'objet. La nature morte, pour lui, est très vivante, et je crois que c'est la même chose pour Jean Rouaud. Donc là aussi, il y avait une correspondance. Les écrivains polonais sont souvent ironiques. Gombrowicz a une ironie qui vous crache dessus, qui est méchante. Mais la poétesse Wislawa Szymborska a une ironie qui ne crache pas, qui s'adresse également à elle-même, comme chez Jean Rouaud.

JEAN ROUAUD

D'abord, c'est très émouvant d'être au milieu de tous ces gens, les traducteurs. Cela a été une vraie rencontre pour moi quand j'ai commencé à circuler avec mes livres, et je le dis comme je le pense, les traducteurs sont la fleur de sel de l'édition. C'est-à-dire que ce sont les gens les plus érudits de l'édition, qui parlent non seulement la langue qu'ils traduisent, mais qui écrivent aussi directement en français. Et ce sont les plus méconnus, puisqu'il faut arriver à la page intérieure pour lire leur nom.

Il y a autre chose aussi dans cet amour formidable de la littérature qui anime les traducteurs. Ce qui me fait penser à cela c'est cette histoire du Goncourt, la question : "Est-ce que les droits ont été achetés avant ou après ?" Il se trouve que les premiers à avoir acheté les droits des *Champs d'honneur*, ce sont les Allemands, qui se sont manifestés sept jours après la parution du livre. Donc la question du Goncourt ne se posait même pas, puisque pour avoir le Goncourt, il faut faire acte de candidature, envoyer le livre aux membres du jury, et il se trouve qu'on ne l'avait pas fait, mon éditeur m'ayant dit "cela ne sert à rien, on ne l'a jamais". Donc cette question du Goncourt n'était vraiment pas à l'ordre du jour. Et c'est l'éditeur allemand qui s'est manifesté en premier. Si le livre est paru en allemand beaucoup plus tard, c'est parce

qu'il y a eu des problèmes de traducteur justement avant d'arriver à Zahn. La plupart des droits ont été achetés avant le Goncourt, et grâce à des gens qui sont à l'affût, qui sont comme des correspondants pour les éditeurs étrangers, et qui, dès qu'ils aiment un livre, se précipitent pour appeler l'éditeur étranger et le signaler. Donc c'est aussi grâce à ces gens-là, qui sont des fous de littérature, que *Les Champs d'honneur* se sont diffusés comme cela très vite un peu partout en Europe.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

J'en profiterai pour ajouter que mes confrères critiques oublient assez régulièrement dans leurs papiers le nom du traducteur, ce qui constitue à mon sens une atteinte à la déontologie du métier.

Je voudrais dire aussi que nous n'avons ici que quelques-uns des traducteurs de Jean Rouaud, puisque *Les Champs d'honneur* ont été traduits en vingt-cinq langues, et que les autres romans l'ont été en douze langues. Ce qui est un phénomène tout à fait exceptionnel, même pour un prix Goncourt. Donc nous avons affaire à quelque chose de très spécifique, qui tient sans doute à la qualité de l'écriture et à la thématique de Jean Rouaud.

Cela nous permet précisément de passer à notre deuxième partie qui concerne les problèmes spécifiques de la traduction de Jean Rouaud.

Quand il y a traduction, il y a dialogue entre l'auteur et son traducteur.

Jean Rouaud, vous m'avez dit, et j'en ai fait moi-même l'expérience avec des étudiants de langue française que je fais travailler sur vos œuvres, qu'une première difficulté pour les traducteurs, c'est l'identification des références culturelles, au sens très large, qui jalonnent vos textes et qui les alimentent. Est-ce que vous pourriez donner des exemples de ces difficultés qui vous sont soumises par les traducteurs ?

JEAN ROUAUD

En fait, il y a plusieurs cas de figure. Il y a des traducteurs qui ne s'adressent jamais à l'auteur, c'est-à-dire qui font ce travail dans leur coin, et qui s'arrangent, quand ils ont des problèmes, pour demander autour d'eux, je sais que cela se fait. Vous en avez d'autres qui vous envoient, à la fin de la traduction, une petite lettre avec vingt questions, et parfois des questions très surprenantes. Et c'est là que l'on voit ce passage, non seulement d'une langue à une autre, mais d'une société à une autre, presque d'une civilisation à une autre. Il est évident que je travaille sur une sorte de mémoire collective qui se trouve alimentée par les livres d'histoire des classes de CM2, cela ne va pas plus loin que cela, ma

connaissance. Et pour tout le monde ici, dans ce pays, Jeanne d'Arc, ma foi, c'est assez clair, il n'y a pas besoin de faire un dessin. Sa réputation a dépassé les frontières, mais il y a aussi des figures historiques qui sont moins connues. Pour elles il suffit d'ouvrir le Petit Robert des noms propres. Mais le problème, c'est surtout ce qui n'est pas répertorié dans un dictionnaire. C'est, par exemple, celui qui arrive troisième de Paris-Roubaix en 1927, parce que si vous ne remplacez pas un peu le nom dans son contexte, il y a peu de chances pour qu'un traducteur étranger le connaisse. C'est ce genre de noms et de références, qui appartiennent à cette mémoire collective, qui constituent une sorte de dénominateur commun, mais qui ne franchissent pas la frontière. C'est surtout là-dessus que les traducteurs peuvent bloquer.

Mais il y a aussi le cas de Ralph Manheim, qui était la star des traducteurs en Angleterre, qui avait traduit *Les Champs d'honneur* et me soulait littéralement de questions. Avec une érudition évidemment extraordinaire, mais bien plus grande que la mienne, de sorte que lorsqu'il me disait "Quand vous écrivez cela, cela ne fait-il pas référence à Montesquieu dans *L'Esprit des lois* ?" J'étais obligé de répondre que non, que je ne devais cette référence qu'à mon ignorance.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Maintenant, je me tourne vers les traducteurs. Nous allons essayer de repérer, dans un premier temps, ce qui vous est apparu comme la difficulté majeure sur laquelle vous avez buté.

HANS PETER LUND

La question des références se pose tout d'abord, évidemment, puisque ce sont autant de problèmes pour un lecteur danois. Jeanne d'Arc, ça passe, il n'y a pas de doute, Rimbaud aussi, mais quand Jean dit, avec une citation de celui-ci, "le dérèglement des sens" qu'on traduit, naturellement, mot à mot et correctement, cela ne passe, je crois, que chez une vingtaine de lecteurs dans mon pays, et c'est déjà beau, mais tout de même décevant. Il y a d'autres références, comme "la chèvre de monsieur Seguin". Qu'est-ce qu'on fait ? On pourrait penser à ajouter "chez Daudet". Comme *L'homme qui rit* dans *Pour vos cadeaux*, on serait tenté d'ajouter "de Hugo" parce que nous sommes peut-être trois ou quatre personnes seulement au Danemark à avoir lu ce livre. Mais est-ce que notre tâche en tant que traducteurs est une tâche pédagogique ? Personnellement je ne le pense pas.

Il y a surtout dans *Les Champs d'honneur* toute cette ambiance catholique à propos de la petite tante, toutes les saintes et les saints qui sont nommés et cités. Le catholicisme, chez nous, bien

évidemment, on ne l’ignore pas, mais les saints ? Et quand l’auteur mentionne une vingtaine de saints locaux, en Bretagne...

Les références littéraires aux grands écrivains comme Chateaubriand, Rimbaud, Rousseau, on peut les rendre telles quelles. Henry Bordeaux, lui, est expliqué dans le texte. Heureusement, sinon le lecteur danois aurait intérêt à consulter les lexiques et les encyclopédies.

Les citations littéraires sont parfois très belles dans *Les Champs d’honneur*, comme par exemple celle-ci : “Ce nouveau venu qui cherche Rome en Rome” à propos de la famille qui se promène à Paris, cherchant Paris dans Paris. Qui devine Du Bellay et *Les Antiquités de Rome* dans cette promenade ? Sauf qu’on a l’impression de lire, dans ces quelques mots, une citation littéraire, ce qui renforce l’effet de distanciation propre au style de Jean Rouaud.

BARBARA WRIGHT

Moi je n’avais pas tellement de difficultés pour les références, parce que j’ai une petite équipe de spécialistes français qui se déclare ravie de m’aider pour cela, donc j’ai seulement besoin de m’adresser à “mon” auteur quand il s’agit de quelque chose de tout à fait personnel. (Et même là, j’ai l’impression que Jean Rouaud n’est pas toujours très content d’être dérangé par son traducteur...) Ce qu’il reprochait à Ralph Manheim, moi je l’ai vu comme le signe de la conscience professionnelle du traducteur. (Quoique peut-être un peu excessive.) Mais Ralph a réussi à faire accepter par l’éditeur un glossaire dans *Les Champs d’honneur* – chose qu’ils détestent dans un roman, mais qui était bien nécessaire. Moi aussi j’ai réussi cela pour *Des hommes illustres*.

Un des problèmes qui dépassait presque tout le monde était “les trente glorieuses”. On n’arrêtait pas de me proposer “les trois glorieuses” ! Mais finalement j’ai trouvé quelqu’un qui savait parfaitement ce que c’était, et qui a même pu me donner le nom du sociologue qui avait inventé ce terme !

En général, le très beau style de Jean Rouaud pose des problèmes pour l’anglais quand il devient lyrique à l’extrême. On connaît la réserve anglo-saxonne, notre *understatement* ; par conséquent, de temps en temps, il faut légèrement baisser le registre en anglais. Par exemple le long paragraphe à la fin des *Hommes illustres* – qui comporte six pages trois quarts sans un seul point... En français c’est un tour de force, ça monte en crescendo, en apothéose... mais si je l’avais suivi de près en anglais ça aurait donné un tout autre ton. Alors en consultation avec l’éditeur, et, je le répète, pour être le plus fidèle possible, on a décidé – à regret – qu’il fallait qu’on y introduise douze points.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Le glossaire, c'est la manière anglaise de relever le texte. Il n'y a pas d'autres glossaires dans les autres langues ? Etes-vous la seule à nous proposer cet adjuvant ?

BARBARA WRIGHT

Pour *Des hommes illustres*, j'ai pu suivre l'exemple de Ralph Manheim dans *Les Champs d'honneur* et faire accepter un glossaire, mais pour *Le Monde à peu près*, tout d'un coup l'éditeur a rechigné, et j'ai dû faire des ajustements dans le texte.

MARIANNE KAAS

Mes collègues ont déjà quasiment épuisé le sujet : je ne crois pas pouvoir rajouter grand-chose. On parle, c'est évident, des allusions à la culture française, culture dans le sens large du terme. Pour vous citer un exemple : le fanatique du foot, que j'ai dû consulter fréquemment en traduisant *Le Monde à peu près*, m'a demandé, à un certain moment : "Es-tu sûre que pour décoller la boue de leurs chaussures les garçons cognaient leurs semelles contre le seuil des vestiaires ? Nous, nous le faisons toujours contre le mur..."

Ce n'est pas ce genre de différences socio-culturelles qui rendent un texte français inaccessible pour un étranger. Et même si le lecteur néerlandais ne connaît pas le paysage breton ni la dégradation que le monde moderne lui a infligée, il n'en sera pas moins touché par la description émouvante qu'en fait Jean Rouaud. Il en est de même pour le chapitre merveilleux que l'auteur a consacré au climat de sa région, et en particulier à la pluie et ses effets, bien que même le néerlandais ne dispose pas d'un vocabulaire assez riche pour rendre toutes les nuances météorologiques qui figurent dans *Les Champs d'honneur*.

Pareillement, les références au monde réel, par exemple au système scolaire français (lycée, collège, etc.) dont les détails échapperont au lecteur étranger ne gêneront pas son "plaisir du texte".

Ce qui est plus problématique, comme l'ont déjà dit mes collègues, ce sont les allusions littéraires ou citations qui sont tissées dans le texte ainsi que les expressions passées dans l'usage commun ("peau de chagrin", "mouche du coche", "la chèvre de monsieur Seguin"), qui n'ont pas d'écho dans la littérature néerlandaise, donc pas de correspondance dans notre langue. Mais (à supposer que nous, les traducteurs, reconnaissons immédiatement et infailliblement toutes ces références...) ne pas les traduire serait une solution inacceptable, donc une non-solution : cela appauvrirait le texte. Il reste alors deux autres possibilités : soit remplacer ces emprunts et ces références par des éléments empruntés à sa

propre culture, et donc faire entrer des éléments étrangers dans le texte traduit, soit ajouter des “notes du traducteur”, ce qui donne à une œuvre littéraire, en quelque sorte, l’allure d’une œuvre scientifique.

Dans les traductions des trois premiers romans de Jean Rouaud, on n’a pas eu recours à cette solution, qui n’a pas non plus été suggérée par l’éditeur. Pour *Pour vos cadeaux*, cependant, je n’exclus pas cette possibilité.

ANDERS BODEGARD

Je ne réponds pas tout de suite à cela, mais il m’est venu à l’idée qu’il y a quelque temps j’avais écouté une conférence d’un écrivain norvégien, qui est beaucoup traduit, qui a admis publiquement qu’il écrit pour être traduit. C’est-à-dire qu’il choisit les noms pour que les noms passent facilement dans toutes les langues. Ce qui n’est pas le cas de Jean Rouaud jusqu’à présent. J’espère que cela ne sera pas le cas plus tard non plus. Cela m’étonnerait.

On a déjà beaucoup entendu parler de ce genre de problèmes culturels. J’ai les mêmes en suédois évidemment. Il y a aussi un niveau d’humour qui est très important, c’est le jeu de mots. C’est aussi particulièrement un phénomène français. Heureusement, Jean ne fait pas de jeux de mots plats, donc cela vaut le coup d’essayer de jouer en suédois aussi. Ce n’est pas toujours qu’on joue au même endroit dans le texte, mais on essaie peut-être de jouer ailleurs où il est davantage possible de jouer.

Vous avez déjà entendu qu’il y a une phrase de six pages. La phrase de Jean Rouaud est d’une complexité extraordinaire. Je m’étais jeté sur *Les Champs d’honneur*, j’ai commencé à lire, mais quand j’ai pensé à la traduction de ce livre, je ne pouvais absolument pas maîtriser la première phrase. Je ne savais pas quoi en faire. Donc j’ai choisi une formule radicale, j’ai traduit à rebours, c’est-à-dire que j’ai commencé par la fin de la phrase pour remonter jusqu’au début. Ce qui n’est pas une mauvaise chose, parce que la première phrase est toujours la plus compliquée d’un livre. Donc j’ai fait cela, et j’ai trouvé assez vite une espèce de clef pour entrer dans le monde linguistique de Jean, et qui m’a beaucoup aidé. Et déjà, au début du premier livre, quand les enfants sont dans la petite 2 CV avec le grand-père maternel sous la pluie éternelle de la Bretagne, nous lisons : “Cette apparition de la route en ligne de fuite, des arbres du bas-côté, des pointes laiteuses de l’averse sur le bitume, c’était la révélation d’un monde gigogne dans lequel s’enchâssait le monde clos de la 2 CV.” Ce mot, le mot “gigogne”, je ne le connaissais pas. J’ai dû chercher sur le Petit Robert, et j’ai donc compris qu’il s’agit d’un monde où le petit est enchâssé, emboîté dans le plus grand, etc. L’idée de la poupée

russe, l'idée des boîtes chinoises, l'aspect concentrique, une espèce de noyau autour duquel d'autres mondes se construisent. Et cela donne une espèce de sécurité dans ce milieu aussi. Je trouve que ce principe est aussi le principe de la phrase de Jean Rouaud. Et cela a été un petit peu renforcé dans les derniers livres où il y a un nombre croissant de parenthèses. La parenthèse, on peut la voir différemment, on ouvre une parenthèse comme on ouvre un tiroir plus bas, mais ce noyau du milieu, j'essaie de le chercher pour garder cette phrase extrêmement longue, et j'aimerais citer encore un endroit, dans *Les Champs d'honneur*, qui est pour moi un des plus beaux passages, c'est le grand-père maternel qui, après la mort du père, a fait une espèce de révolution dans le grenier, et par là une restructuration de la mémoire, et la fin de ce chapitre, je vais la lire :

“Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une noix ? L'imagination s'emballe, la caverne d'Ali Baba, le bois de la vraie Croix, la voix de Rudolph Valentino, on la casse et l'avale. On apprend qu'elle contient oligo-éléments, vitamines, glucides, lipides, mais que la caverne d'Ali Baba est dans la tête de Schéhérazade, le bois de la vraie Croix dans l'arbre de la connaissance et la voix de Rudolph Valentino dans le regard du sourd.”

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Vous êtes en train d'ouvrir la voie à ce que va nous dire Josef Winiger qui, lui, ne travaille que sur le quatrième roman, mais qui a pu observer des évolutions stylistiques. Ce serait peut-être le moment de commencer à aborder cette partie.

JOSEF WINIGER

Je pense que les problèmes posés par le contexte culturel ne sont pas trop importants, au moins pour les Allemands. Vous trouverez, dans chaque livre que vous lirez, toujours des passages que vous ne comprenez pas tout à fait, des allusions que vous ne comprenez pas tout à fait, des noms que vous ignorez, etc. Les cloches de Corneville, c'est quoi, au juste ? Est-ce que vous le savez ? Est-ce que tous les Français le savent ? Pour moi, il importait de le savoir puisque cela se traduit différemment en allemand si c'est un air d'opéra ou une mélodie. Mais ces choses-là, ça allait.

Il y a naturellement des difficultés. Le mot “estuaire”, par exemple, qui représente bien des choses, l'estuaire de la Loire détermine vraiment la topographie des gens. Et pour “estuaire”, il n'y a pas de mot courant en allemand. Il y a *Ästuar*, mais bien peu d'Allemands connaissent ce terme plutôt scientifique. Je ne sais pas encore ce que je vais faire là.

Ce qui m'occupe davantage, à vrai dire, ce sont les difficultés du

vocabulaire quand il s'agit de sauver les images. Un petit exemple : c'est quand on apporte des montres arrêtées à l'oncle Emile, l'horloger, qui les ouvre, qui souffle là-dedans avec une petite poire pour chasser la poussière, et ça se remet en marche. Le balancier reprend son "mouvement de pompe miniature". Le balancier, effectivement, cela se trouve aussi sur les grandes machines à vapeur et les pompes à pétrole. Or, ce bras énorme qui balance là est désigné en allemand par un mot français : *der Balancier*. En plus ce n'est pas le même mot que celui qui désigne la pièce dans la montre. Pour sauver ces images, qui sont parfois comme des petites taches de couleur dans une composition plus grande, on a très peu de liberté, puisque c'est minuscule, et pourtant il faut les sauver.

Le niveau de difficulté suivant que je rencontre, c'est les phrases longues. J'avoue avoir passé deux journées entières sur l'une d'entre elles. Je n'ai pas traduit les trois premiers romans et je n'en ai pas fait la lecture suffisamment intense, mais il me semble qu'il y a là du nouveau dans *Pour vos cadeaux* : il y a des phrases qui sont vraiment des chefs-d'œuvre de dramaturgie. Je pense à cette phrase qui amène le point crucial de la mort du mari, une phrase qui s'étend sur une page et demie, qui s'accélère, et qui est rythmée par des relatives : "Et c'est cet homme..." – petite anecdote – "qui..." – autre anecdote – "qui... qui... qui...", et d'un coup, cela fait boum ! C'est absolument admirable, mais comment le rendre en allemand ? Il faut savoir qu'en allemand – et il y a sans doute le même problème en danois ou en néerlandais – dès qu'une proposition n'est pas une proposition simple ou principale, le verbe est placé à la fin. Les difficultés deviennent alors souvent énormes. Mais, pour moi, c'est peut-être aussi le travail le plus passionnant, de reconstruire ces phrases.

Un autre problème, c'est de reproduire les différents niveaux de ton. Il y a souvent des tons plus ou moins superposés : ironie, humour, tendresse, petits reproches – tout cela en même temps. Ce sont là des difficultés bien plus grandes que de rendre, par exemple, le contexte culturel, où il suffit de faire un choix : tel lecteur comprendra, tel autre s'en fera une idée ou ne comprendra pas du tout... Le vrai problème, pour moi, est donc de reconstruire ces très grandes unités, qui ont un souffle très long, et tout cela en passant d'une langue romane à une langue germanique.

HANS PETER LUND

Je voudrais m'étendre un peu là-dessus, parce que cela concerne le style, le rythme et la syntaxe. Donc c'est très compliqué, cette dramaturgie des phrases, comme dit Josef Winiger. Tout le monde a pu constater que c'est très souvent comme cela chez Jean

Rouaud. Tu l'as dit toi-même d'ailleurs, Jean. Je peux citer une interview accordée à un journal danois. "Pour moi, c'est une question de rythme, de respiration. Plutôt que de risquer des dérapages, de manquer le but, je tâche de bien cerner mon domaine, etc." Donc une question de rythme.

Si on regarde bien la fin des livres, au moins des trois premiers, on est frappé par le phénomène suivant. Les mots avec lesquels Jean Rouaud termine la dernière phrase, qui est très souvent très longue, tombent avec un poids très lourd. Dans *Les Champs d'honneur*, ce n'est pas une longue phrase d'ailleurs, mais un passage bien martelé : "La petite tante arrivée derrière lui le tire par le manteau, insiste, après quelques rappels emporte sa décision. Il veut bien essayer encore." "Il remonte l'allée centrale en compagnie de cette petite force têtue – oh, arrêtez tout."

Et de même, dans *Des hommes illustres*, où il s'agit du bombardement de Nantes : "Le cri que tu pousses alerte ton gentil cousin qui te repère enfin dans le nuage de fumée et te tirant par la main t'entraîne en courant vers les caves du café Molière tandis qu'au même moment, dans le cinéma dévasté, l'écran incendié jette ses derniers feux – ouf, nous sommes sauvés." Nous, les enfants, puisque la mère survit au bombardement.

Et cela continue même dans *Le Monde à peu près*. Je ne peux pas citer toute cette très longue phrase que Barbara Wright a déjà évoquée, qui termine *Des hommes illustres*. On nous dit que c'est la première phrase d'un roman qui fait problème. Oui, mais enfin, il y a des phrases à la fin qui vraiment demandent un effort surhumain, comme celle-ci qui s'étale sur deux pages, deux pages et demie, je crois.

Nous suivons le héros qui est tombé avec son Solex, reprend conscience, se relève, et alors c'est le même rythme qui est relancé, mais déjà beaucoup, beaucoup plus compliqué. "Une fois revenu à la surface, qui empêcherait le sorti des eaux de poursuivre sur sa lancée et, s'arrachant à la pesanteur, le plus léger que l'air de continuer à s'élever, gagnant la troposphère, la stratosphère, l'exosphère. Et alors que le petit phare rondouillard calé entre les deux roues cylindriques du réservoir et du carter trouait la nuit de la Terre, souriant déjà à ce moment où, au sommet de mon assomption triomphale, la nouvelle star du ciel médusée se jetterait dans mes bras ouverts."

Vous voyez, derrière le même rythme il y a aussi un lien thématique entre ces fins des trois premiers romans : mort, reprise et renouveau se succèdent.

Dans le premier roman, c'est la mort qui est présente. Il faut tout arrêter pour ne pas faire continuer cette série de morts. Dans le second roman, c'est l'inverse, ce sont les enfants qui doivent

vivre à cause de la survie de la mère. Ici, c'est une exultation, un chant d'amour pour ainsi dire, mais combien compliqué, plein de participes présents. Comment les traduire dans une langue germanique ? Moi, je considère qu'il faut absolument choisir une forme du verbe qui soit la même, pas forcément la même qu'en français, donc pas forcément des participes présents, mais une autre forme de verbe peut faire l'affaire. Moi-même j'ai pris des infinitifs, cela marche assez bien, je crois. Ce qui vraiment nous jette dans des exercices acrobatiques, c'est cette différence entre la langue romane qu'est le français et les langues germaniques, à cause surtout de la tendance, de l'habitude, en France, de commencer une phrase, une proposition, avec une construction absolue centrée autour d'un participe passé. Alors, cela ne va pas très bien en danois, en suédois non plus d'ailleurs. Il faut remodeler mais en prenant bien garde de ne pas détruire le rythme, parce qu'il y a très souvent ces longues constructions absolues avec une accumulation de détails, d'informations, d'explications, et puis après quinze lignes, voilà le verbe. On dirait que c'est de l'allemand, mais ce n'est pas de l'allemand.

Pour illustrer ce phénomène, voici un bon exemple, je crois, puisé dans *Pour vos cadeaux*. Il s'agit du magasin qui doit être reconstruit d'après les idées du père. Voici la phrase :

“Présenté une large feuille de papier Canson noir punaisée sur une planche de contreplaqué ; tout en surface vitrée rendue par des nuances gris-bleu, fuselé par la perspective comme si son point de fuite se situait quelque part vers le haut de la place du côté du café-tabac de Marie Régent, fronton jaune et seuil noir, lettres rouges en relief annonçant Vaisselle-Cadeaux, notre vieux magasin, après cette cure de jouvence, est méconnaissable.”

Cela va mal en danois. Il faut refaire un peu. Si je retraduis du danois en français, ma traduction donnerait à peu près ceci : “De la façon dont notre vieux magasin est présenté après cette cure de jouvence... il est méconnaissable.” Vous voyez, je garde à la fin les mots cruciaux, sujet et verbe, qui marquent le rythme.

ANDERS BODEGARD

Nous sommes dans le rythme, dans les problèmes de syntaxe, etc., et aussi dans la différence des “génies” de nos langues différentes, et j'ai les mêmes problèmes en suédois qu'en danois. Simplement, chez nous, il faut toujours qu'il y ait un verbe dans la position n° 2 soit en direct, soit avec l'inversion, sinon cela ne marche pas.

Mais je voulais dire encore quelque chose d'ordre un peu plus général sur le style de Jean Rouaud, où il y a aussi comme une contradiction. Au début, j'avais des amis français qui lisent beau-

coup, mais qui ne savent rien sur la traduction, qui avaient dit : mais ce n'est pas difficile Jean Rouaud, cela se lit très facilement.

Justement. Donc il y a une espèce de beauté particulière chez Jean qui est une beauté d'artisan. Il y a d'ailleurs beaucoup de passages qui décrivent le travail manuel, il y a l'horloger, il y a les couturières, il y a plein de travail manuel, on fait beaucoup avec ses mains en petit et en détail. Et je crois que tu as dit toi-même que tu te sens, avant de finir le texte, comme un ébéniste ou marqueteur qui passe la main dessus pour vérifier si c'est beau et lisse. Il y a donc cette beauté, mais en dessous il y a toutes ces choses très dramatiques qui se passent.

Donc ce côté artisanal, et en même temps Jean est très prétentieux, il se prend pour saint Jean, comme vous le savez, il le dit plusieurs fois que sa fête ce n'est pas Saint-Jean-Baptiste, celui qui avait perdu la tête, ce n'est pas le 24 juin, mais c'est le 27 décembre. Donc il y a beaucoup de références à la sainteté de l'écriture. Il y a, en particulier, un très beau passage dans *Les Champs d'honneur* où la vieille petite tante apprend à lire à une femme d'une quarantaine d'années qui est autiste, qui fait un grand effort pour apprendre, là je n'ai pas la citation, mais c'est *grosso modo* : Elle extirpe les mots. C'est comme si les mots étaient dans le papier, et grâce à ce travail elle les fait ressortir. Donc, il y a une espèce de sainteté de l'artisanat. C'est un grand défi pour un traducteur d'avoir un original de ce genre.

Un autre phénomène de langue que je trouve important, c'est l'aventure des pronoms personnels dans les livres, le sujet de la phrase. Dans le premier livre, il n'y a que nous, nous, nous, nous, le petit noyau, ou bien le plus grand nous ou bien nous tous. Ou bien "on" en tant que "nous". A un seul endroit il y a un petit "je" caché comme une signature, dans le premier livre. Après, c'est dans le deuxième livre, il y a un moment très dramatique, un passage où le narrateur devrait dire "je", mais il dit plutôt "vous". C'est quand le père va mourir, la scène de la mort, là c'est "vous" que j'ai traduit par le "tu" suédois.

Dans le troisième livre, alors qu'il n'y avait presque pas de "je" dans les précédents, le premier mot du *Monde à peu près* c'est "moi". Et finalement le premier mot de *Pour vos cadeaux* sur la maman, c'est "elle".

Je crois que c'est très important pour la perspective de la narration, parce que dans le premier il y a un "nous" omniprésent qui permet certaines choses, et ensuite c'est plus dramatisé.

BARBARA WRIGHT

Il y avait aussi le football ! J'ai demandé à tout le monde, je ne connaissais rien du tout au football. Il y avait le plombier qui

m'aidait, il y avait aussi plein d'intellectuels qui avaient caché leur intérêt pour le football.

Mais la beauté du texte, c'est souvent aussi la condensation de ces longs paragraphes, même si cela c'est encore une grande difficulté pour nous, parce qu'il y a tout dans ces paragraphes. Il y a idées, images, pensées, allusions, flash-back, flash-forward, et des milliers de parenthèses.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Jean Rouaud, je me tourne à nouveau vers vous. Nous savons tous que les traducteurs sont souvent les meilleurs lecteurs, et on vient d'en avoir des exemples assez parlants. Quand vous avez à discuter avec vos traducteurs, est-ce que cela vous conduit à modifier le regard que vous portez sur vos livres ? Est-ce que par rapport à vos intentions d'écriture des choses nouvelles apparaissent ? Est-ce que vous repérez des angles qui n'étaient peut-être pas évidents à l'amorce de votre projet ?

JEAN ROUAUD

Quand j'ai commencé à rencontrer les traducteurs, ce qui m'est apparu comme effrayant c'est précisément la traduction. Je me souviens de la traductrice japonaise qui était venue me voir à Montpellier. Elle ne venait pas pour moi, elle avait un fiancé japonais qui était fou de rugby, qui avait profité de la tenue de la Coupe du monde de rugby en France pour venir voir les matches. Et soudain sa fiancée profite de l'occasion en disant : je t'accompagne. Il ne pensait pas qu'elle s'intéressait au rugby. Elle a dit "non, j'ai autre chose à faire". Elle est venue me voir à Montpellier, et elle a commencé à m'expliquer ce qu'étaient les pronoms en japonais. Donc *Les Champs d'honneur* sont écrits entièrement avec le "nous". Et elle m'explique en gros que le "nous" pour un Japonais, c'était un "je" pluriel et qu'il existait plusieurs "je" qui différenciaient le sexe, l'âge, la condition sociale. Et elle me disait qu'au fond elle avait opté pour un "je" pluriel qui caractérisait un jeune garçon de dix ans d'un milieu modeste. J'ai dit : "Bon, d'accord, c'est très bien."

On connaît le rejet en fin de phrase des verbes dans les langues germaniques. Mais il y avait ce chapitre consacré à la mort du père, que j'avais vraiment isolé au sein de l'ensemble en utilisant le "vous". C'est-à-dire "maintenant votre père, etc.". C'était vraiment parce qu'il aurait fallu que je ramène le "je" et que c'était impossible. Après un livre et demi avec le "nous", cette irruption du "je" soudain tombait à plat. Mais comme je voulais témoigner de mes derniers souvenirs, il a fallu trouver ce subterfuge du "vous" à la fois aussi pour que la douleur soit diluée avec tous

ceux qui m'avaient suivi jusque-là. Or il me semblait qu'en allemand le problème ne se poserait pas. J'ai fait vaguement un peu d'allemand quand j'étais au lycée, et il me semblait que c'était simple de traduire le "vous". Je reçois alors un appel de l'éditrice allemande, qui est quelqu'un de tout à fait remarquable, et qui me parle de ce problème qu'avaient les traducteurs pour le "vous", en m'expliquant que le "vous" allemand de politesse utilisé dans le chapitre ainsi, cela donnait une recette de cuisine !

Et comme c'était quand même la pierre angulaire, la clef de voûte de tout mon édifice, à savoir la mort du père, transformer la mort du père en recette de cuisine, il y avait quelque chose qui était un peu déplacé. Et c'est là qu'elle m'a dit : "La proposition des traducteurs c'est de faire un panachage entre le «tu» et le «nous»." Et effectivement, cela marche très bien quand je relis le texte, mais il est évident qu'il y a une dimension qui a sauté entre-temps. En fait à quelque chose malheur est bon : ce "vous" qui disparaissait est remplacé par un "tu" qui est utilisé à la fin du livre. Donc du coup, je me suis retrouvé avec un effet d'annonce gratuitement offert par les traducteurs.

Tout cela pour dire qu'il est évident que lorsque vous écrivez, vous êtes à mille lieues de penser à tous ces problèmes que peut poser la traduction. Et plus je discute avec les traducteurs, plus je me dis que c'est un métier vraiment impossible.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Il y a également eu des études universitaires, une critique importante sur tous vos livres. Quel est le rôle spécifique des traducteurs dans la lecture que vous pouvez faire *a posteriori* ?

JEAN ROUAUD

Mon ambition est littéraire. J'écris pour, comme dit Proust, faire de la littérature. Or la littérature a une dimension universelle. C'est évident que cette question du passage du particulier à l'universel se pose dans le traitement même du récit, dans les thèmes choisis. *A priori*, quand je commençais à raconter l'histoire de ma tante Marie, en Loire-Inférieure, bigote, dans les années cinquante-soixante, j'imaginai difficilement qu'elle puisse devenir une figure comme cela, universelle. Et il se trouve que, malgré tout, ce passage du particulier à l'universel, du local au global, se heurte à l'espace géographique d'une langue. Et qui assure ce passage d'une langue à l'autre, qui agrandit le territoire, qui mondialise comme cela la littérature ? Ce sont les traducteurs. Donc j'ai une reconnaissance infinie envers les traducteurs. On sait qu'en France qualifier quelqu'un d'écrivain régionaliste c'est rédhitoire, je plains ceux qui ont sur le front "Ecole de Brive", c'est

très lourd à porter. Je pense à un auteur qui, du seul fait qu'il soit né à Brive, soudain se retrouve dans l'"Ecole de Brive", avec des tas de choses lourdes sur le dos. Mais comment échapper à cette attraction du local et du régional ? C'est l'enjeu d'un texte. Et ceux qui permettent cette diffusion, ceux qui permettent ce renversement des frontières, ce sont évidemment les traducteurs.

JOSEF WINIGER

Ce qui rend les difficultés souvent extrêmes, c'est la précision de l'écriture de Jean Rouaud. Qu'un auteur nous présente des phrases longues d'une page, c'est relativement fréquent. Si c'est le grand geste, on répond avec un grand geste, si une mélodie n'est pas très élaborée, vous pouvez toujours improviser. Mais chez Rouaud, non.

Un petit exemple. Dans ces phrases très construites, à grande architecture, il y a des points pivots, des articulations constituées par des petits mots de rien du tout, comme "de sorte que", "au point que". Et quand il n'y a pas d'équivalent exact en allemand par exemple, vous devez retravailler toute la phrase à cause de ce petit mot. Car, c'est justement ce que mon collègue vient de dire, il faut rendre à toute la phrase cet équilibre esthétique final. Que la difficulté puisse partir d'une petite articulation, cela tient à la précision de la phrase. C'est comme un rouage de montre. Essayez de changer une pièce, la montre ne marchera plus.

ANDERS BODEGARD

Je suis tout à fait d'accord avec ce que vous avez dit, mais je voudrais quand même revenir aux objets parce que là aussi il y a une précision, une exactitude chez Jean Rouaud. Chez d'autres auteurs musicaux, on peut se permettre même de changer d'objets au nom de la musique. Mais chez Jean, je ne me permets pas de changer les objets.

JEAN ROUAUD

Remplacer la 2 CV par une Trabant...

ANDERS BODEGARD

Par exemple. Quoique, en Suède, nous ayons la 2 CV, avec son sobriquet "Lillciträn". Il y a aussi de très petits objets. D'ailleurs, je suppose que si tu écrivais en langue slave tu aurais plein de diminutifs dans ton texte. Cela n'existe pas en français, sauf pour Jeannot, Zizou, etc. Mais tous ces petits objets partout, ne serait-ce que dans le petit commerce qui est au centre de cette histoire, dans le magasin même, j'ai vu dans *Pour vos cadeaux* que je n'ai pas encore commencé à traduire, que j'aurai à résoudre, par exemple,

les problèmes “extracteur de bigorneaux” et “anti-monte-lait”.

JEAN ROUAUD

Anti-monte-lait, cela existe vraiment, mais extracteur de bigorneaux, non.

Anti-monte-lait, c’était une grosse pastille de verre mise au fond de la casserole.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Et cela empêchait le lait de déborder sur le gaz et de faire flamber la maison... !

Vous avez fait une remarque très juste sur le rôle des objets. Je crois qu’il y a aujourd’hui, dans le paysage romanesque français, deux écrivains chez qui les objets sont multipliés presque à l’infini, ce sont Jean Rouaud et Jean Echenoz. Et comme par hasard, ce sont deux écrivains dont le style également pose des problèmes. Je pense qu’il y a là des liens pour des chercheurs.

Le temps avance, et il faudrait que nous abordions, à mi-chemin entre la traduction et la critique, la question de la réception et de la diffusion de Jean Rouaud.

On va commencer par le plus simple. Même si l’on sait que les éditeurs n’aiment pas communiquer leurs chiffres, à combien estimez-vous dans vos pays respectifs la diffusion des romans de Jean Rouaud ?

JOSEF WINIGER

Les Champs d’honneur s’est vendu à plus de 50 000 exemplaires. Exactement 19 835 volumes reliés, puis c’est sorti en livre de poche, encore à plus de 30 000 exemplaires. *Des hommes illustres*, à plus de 20 000 exemplaires. *Le Monde à peu près*, qui existe actuellement uniquement en volume relié, pas encore en édition de poche, en est déjà à plus de 5 400.

HANS PETER LUND

Je vous rappelle que le Danemark est un petit pays d’un peu plus de cinq millions d’habitants. *Les Champs d’honneur* se sont vendus à 9 000 exemplaires, ce qui est considérable, c’est même énorme pour un roman français traduit. Pour les romans suivants les chiffres baissent, et j’ai pu constater, comme vous, que c’était le cas en Allemagne aussi. *Des hommes illustres*, 1 800. *Le Monde à peu près*, 1 400. Ce qui est encore assez bien.

J’ai calculé. Toutes proportions gardées, si on considère la population de la France, *Les Champs d’honneur* cela correspondrait à une vente de plus de 100 000. Et les chiffres pour *Des hommes illustres* correspondraient à une vente de 21 000. Et *Le Monde à peu*

près, 16 000.

C'est peut-être décevant, mais enfin, compte tenu des difficultés que rencontrent toujours les traductions de romans français, italiens, suédois même, au Danemark, ce n'est pas choquant.

MARIANNE KAAS

Il faut remarquer que la Hollande est encore plus petite que le Danemark...

Les Champs d'honneur ont été tirés à 4 000 exemplaires en livre de poche, et à 1 000 exemplaires en édition reliée. Ce qui, pour notre pays, n'est vraiment pas mal.

Des hommes illustres, à 2 000 exemplaires en livre de poche, à 1 000 pour l'édition reliée, et *Le Monde à peu près*, à 1 000 et à 1 000.

Cela peut paraître peu, mais ce sont des chiffres qui sont normaux pour la littérature française aux Pays-Bas ; à quelques exceptions près, comme Benoîte Groult qui a fait un best-seller absolu. Mais, encore une fois, c'est exceptionnel pour un livre français.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Je crois, Barbara Wright, que vos chiffres sont dans les brouillards londoniens. Il n'y en a pas...

BARBARA WRIGHT

Les lecteurs anglais se désintéressent des traductions. C'est très difficile. Il y a très peu de maisons d'édition qui en font. La critique a été très très bonne. On a dit : "C'est un écrivain exquis", "un écrivain subtil". "La sereine beauté de son écriture." "Les détails sont tissés dans un ensemble qui scintille comme une toile impressionniste."

Toute la critique était ainsi, mais le public n'a pas suivi.

ANDERS BODEGARD

Je n'ai pas non plus les chiffres des ventes. Je sais qu'ils sont plus modestes en Suède qu'au Danemark, par exemple, et je ne sais pas bien pourquoi. On peut toujours discuter des maisons d'édition, ce qu'elles font pour vendre leurs livres, mais c'est une autre question. Cela dit, en Suède aussi la critique a été très intéressée, très favorable. Il y a eu des articles enthousiastes, quelques-uns même approfondis, ce qui montre que ces livres comblent un certain vide dans la littérature suédoise. On n'a pas un auteur qui écrirait ce genre de livre en suédois. Et puis j'attends les livres de poche qui ne sont pas encore venus, et je suis aussi en retard, je n'ai fait que les deux premiers et je finis le troisième.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Avant de donner la parole à la salle, je voudrais demander à Marianne Kaas, qui a traduit Bergounioux et Bon, si le phénomène Rouaud n'a pas été une possibilité de faire connaître dans son pays cette génération littéraire de nouveaux romanciers qui se distinguent quand même de ses devancières.

MARIANNE KAAS

Je voudrais encore commencer par une remarque générale : le français n'est plus une langue obligatoire dans l'enseignement secondaire chez nous. Par conséquent, le nombre de ceux qui ont une certaine connaissance, soit passive, soit active, du français a dramatiquement baissé. Pourtant, l'effet de ce développement n'a pas été, comme on pourrait le croire, un intérêt accru pour la traduction d'œuvres littéraires françaises. Malgré le fait que des millions de Néerlandais vont passer leurs vacances en France, le public a en quelque sorte cessé de s'intéresser à la culture française pour s'orienter plutôt vers les Etats-Unis et la culture anglo-saxonne. Ce qui explique que les tirages des traductions d'œuvres littéraires françaises sont fort limités.

Le premier roman de Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, a paru chez nous six mois environ après sa parution en France et l'attribution du prix Goncourt. Cependant, la qualité du livre avait déjà été reconnue, les droits de la traduction ayant été acquis avant l'attribution du prix. En effet le tirage des *Champs d'honneur* a été plus élevé que celui des deux romans suivants, et la presse en a parlé plus amplement.

Les Champs d'honneur a paru comme premier volume dans une série "La bibliothèque française" (qui a une série classique et une série moderne), lancée en 1991 par une maison d'édition à Amsterdam. Entreprise courageuse vu la faible popularité de la littérature française aux Pays-Bas. Parmi les auteurs parus dans cette collection, entre autres Pierre Bergounioux, Pierre Michon, François Bon, Pascal Quignard. Jean Rouaud est sans aucun doute le plus connu, grâce au prix Goncourt qui a marqué son début aux Pays-Bas. Mais son succès relatif ne s'est pas répercuté, hélas, sur d'autres auteurs ni sur la littérature française en général.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Tous les prix Goncourt ne jouent pas ce rôle de locomotive...
Le moment est donc venu de donner la parole à la salle.

MME CONSTANTINESCU

Je viens de Roumanie où j'ai rencontré M. Rouaud, il y a trois ans, je crois. Je voulais lui demander si ce contact avec les traduc-

teurs n'arrive pas à l'inquiéter un peu, à le bloquer, de temps en temps, si le contact est trop proche, s'il y a des coups de fil, des questions à propos de ses livres ?

JEAN ROUAUD

J'ai dit tout à l'heure que les traducteurs étaient des gens totalement discrets et courtois, de sorte qu'on se voit, en dehors de cette occasion exceptionnelle, lorsque je vais défendre les livres à l'étranger. Mais autrement, c'est une petite lettre, pas plus que cela, avec dix questions. C'est une présence vraiment discrète.

MADAME CONSTANTINESCU

Peut-être cela agit-il quand même, le fait qu'on vous a posé des questions sur une œuvre antérieure.

JEAN ROUAUD

Vous savez, quand vous écrivez, vous êtes tellement à l'intérieur de votre travail, vous êtes quasiment dans une bulle, quasiment imperméable, et au moment de l'écriture ce n'est pas là que vous vous posez ce genre de question. Et puis, c'est un long chemin, l'écriture. Il y a des périodes où on est beaucoup plus perméable aux influences. Il y a ce que les uns et les autres peuvent dire de votre travail. Mais plus le temps passe, plus vous allez, plus vous devenez obtus d'une certaine manière, et au fond, de moins en moins sensible aux critiques. Ce qui fait que je pourrais continuer comme cela, et qu'on m'annonce des chiffres de plus en plus en déclin, cela ne changerait pas grand-chose. Je ne modifierais ni mon écriture ni mes sujets. Là, maintenant, c'est trop tard pour moi.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

J'ai remarqué les commentaires très intéressants, faits par les traducteurs, qui relèvent de l'usage ou de la langue, des différences linguistiques, syntaxiques ou des problèmes de culture, mais par contre, je ne suis pas tout à fait d'accord qu'il faille se soumettre à un éditeur qui vous dit de couper les phrases et de mettre des points, parce que cela arrive aussi pour les écrivains français qui écrivent des phrases très longues, et je crois qu'il faut se battre pour garder la dimension des phrases, la longueur qui n'est pas habituelle en français. Je crois qu'il faut distinguer ce qui est phénomène stylistique et l'écart que l'auteur applique à la langue.

JEAN ROUAUD

Je crois que ce n'est pas aussi grave que cela de mettre des points là où il n'y en avait pas. Si la phrase est suffisamment struc-

turée, suffisamment forte, suffisamment lancée, ce n'est pas un point qui va arrêter la lecture. Il se trouve qu'à un moment donné, c'est une nécessité de ne pas mettre de point pour ne pas arrêter ce flot, cette vague, mais si, après, on me dit qu'une phrase de trois pages est un handicap, je peux reprendre la lecture de cette phrase-là et glisser effectivement trois points au milieu. Je n'aurai pas l'impression de dénaturer ces trois pages. Vous savez, autrefois, il n'y avait pas du tout de ponctuation. Cela ne vaut pas le coup de se battre pour ce genre de chose.

JOSEF WINIGER

Pour moi, couper une phrase c'est vraiment le tout dernier recours. Et je ne dois pas me défendre contre un éditeur, parce que l'éditrice allemande qui s'occupe de l'auteur Jean Rouaud est une femme d'une culture parfaite, formidable. On ne m'a jamais demandé cela, au contraire : si je coupais une phrase par commodité, elle me demanderait de repasser dessus.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Je pense que cela pourrait être le mot de la fin, celui de la liberté du traducteur. Permettez-moi de tirer deux petites conclusions très rapides de cette grande heure et demie que nous avons passée ensemble. Il me semble que cette table ronde est venue apporter deux confirmations. L'une, moins banale qu'il pourrait peut-être d'abord y paraître, c'est que Jean Rouaud est venu ouvrir un territoire d'écriture tout à fait particulier dans le roman français, et qui, à mon avis, est très proche, et les analyses stylistiques que vous avez faites les uns et les autres le confirment, du territoire d'écriture de Claude Simon.

Et la seconde, qui n'est absolument pas contradictoire, c'est que Jean Rouaud fédère dans son œuvre des nouveautés que nous voyons à l'œuvre dans le roman français depuis le milieu des années quatre-vingt. L'intime, le travail d'introspection, la concentration sur un espace géographique extrêmement typé qui n'est pas sans rappeler le fameux timbre-poste de Faulkner. Le creusement vers la source de l'époque contemporaine que constitue la Grande Guerre, qui est devenue un thème récurrent dans le roman français à la suite de Rouaud. Et puis toute une mise à distance par l'ironie et par d'autres procédés, qui vient nourrir l'esprit critique. Et c'est aussi, la discussion vient le confirmer, ce qui explique la multiplicité des langues dans lesquelles il a été traduit. On pourrait dire que Jean Rouaud constitue, en somme, un bel exemple de l'enracinement dans un terreau, mais qui s'ouvre sur l'universel.

Nous vous remercions de votre attention.

DEUXIÈME JOURNÉE

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER DE SOUS-TITRAGE (ANGLAIS)

animé par Brigitte Hansen

UNE PETITE INITIATION AU SOUS-TITRAGE

Pour faire du sous-titrage, prenez d'abord un film.

Prenez aussi son relevé de dialogues, ou script, à votre guise.

Regardez le film avec le script sous les yeux, ou sous la main, si cela vous gêne pour regarder le film. Personne ne vous en blâmera. Découpez le script en segments numérotés. Suivez pour cela les unités de sens, les dialogues (attention : vous n'avez droit qu'à deux lignes de texte maximum par sous-titre, et si deux personnages dialoguent, on ne vous demande pas votre avis, c'est deux lignes d'office, et gare aux oublis de tirets !). Découpez aussi en prenant garde aux changements de plan, par exemple, lors de champs/contrechamps. Car le sous-titre est un intrus... Et un même sous-titre qui apparaîtrait sur deux plans différents gênerait le spectateur dans son inspection de l'image. Enfin, c'est un demi-mensonge... Il arrive de plus en plus que des sous-titres "chevauchent" deux, voire trois plans. Incroyable ? Mais vrai, surtout dans des fictions pour la télévision, où l'enchaînement des plans est souvent très rapide. Mais revenons à nos moutons. Voilà, c'est fait, vous avez la cassette du film et le script découpé en segments numérotés. Pour ne pas vous faire bâiller, j'élude la question du matériel technique qui va enregistrer le numéro de chaque segment de script (lorsque vous faites votre découpage de vos doigts agiles – et bien souvent, petits veinards, on l'aura fait pour vous) et calculer leur durée respective. "La durée ?" me direz-vous. "Que vient-elle faire dans cette galère ?" Tenir le rôle principal, rien que ça. Disons simplement qu'une seconde de film correspond à 12 à 17 caractères. Vous avez donc un découpage, le nombre de caractères pour chaque segment. Vous pouvez traduire. Une fois que vous aurez fini, vous vérifierez vos sous-titres avec l'image. Les techniciens appellent cela "la simulation". Mais il s'agit plutôt

d'une découverte : la traduction suit-elle bien le rythme du film ? Les sous-titres sont-ils lisibles ? Bien placés ? Il est encore temps de changer quelques détails avant le mot "Fin".

Voilà un petit bout de script découpé en segments (1 Bla bla... / 2 / bla./) suivis de leur durée à l'écran et du nombre de caractères auquel vous avez droit pour la traduction. Quel mystérieux procédé me donne ce nombre d'or ? Une simple correspondance, qui varie selon les laboratoires de sous-titrage et les logiciels de découpage qu'ils utilisent (en gros, une seconde = 12 à 17 caractères). Je vous aide : le traducteur a le droit de dépasser d'un tiers le nombre de caractères autorisés. Dans ce cas précis, pensez qu'une ligne ne peut contenir que 36 caractères maximum. Ce chiffre varie aussi selon les modes de diffusion du film. C'est un exercice un peu curieux, car vous n'avez pas l'image (je ne peux donc pas vous dire : "Ne traduisez pas ce que l'image dit déjà").

Extrait de *The Coconuts*, avec les Marx Brothers. Contexte : Groucho montre la carte d'une région à Chico, qui trouve les nuances de l'anglais bien difficiles à comprendre.

n° de ST) Durée du ST en secondes *Nombre de caractères autorisés*

1) Durée : 04 : 09 *Lisibilité* : 52

Groucho : Now, here is a little peninsula. And here is a viaduct leading over to the mainland.

2) Durée : 01 : 05 *Lisibilité* : 14

Chico : Why a duck ?

3) Durée : 02 : 12 *Lisibilité* : 54

Groucho (il entend : "How are you, doc ?") : I'm allright. How are you ? I said here is a little peninsula and here is a viaduct leading over to the mainland.

4) Durée : 01 : 15 *Lisibilité* : 19

Chico : All right. Why a duck ?

5) Durée : 02 : 10 *Lisibilité* : 28

Groucho : I'm not playing. Ask me another. I said it's a viaduct.

6) Durée : 03 : 03 *Lisibilité* : 37

Chico : Why a duck ? Why a no-chicken ?

7) Durée : 02 : 07 Lisibilité : 27

Groucho : I don't know, why a no-chicken. I'm a stranger here myself.

8) Durée : 01 : 13 Lisibilité : 18

Groucho : All I know is that's a viaduct.

9) Durée : 03 : 02 Lisibilité : 36

Groucho : You try and cross over there with a chicken and you'll find out why a duck.

L'atelier se proposait d'initier les participants au sous-titrage. Ils ont dû travailler sur deux extraits : une scène de *La Splendeur des Amberson* sous-titrée par des étudiants et une autre tirée d'un sitcom américain, sous-titré par mes soins. Mon but était de leur faire voir pourquoi et comment le traducteur de film doit raccourcir le message, parfois supprimer (hélas !) certaines modulations ou des informations qui ne sont pas essentielles à la compréhension globale de l'intrigue. Je les remercie pour la bonne humeur de l'atelier, pour les questions qu'ils ont soulevées et qui continuent de me faire réfléchir, et surtout pour leurs trouvailles. Merci d'avoir fait cette petite place au sous-titrage. Ce mode de traduction souffre beaucoup de l'isolement de l'adaptateur qui ne trouve souvent personne avec qui échanger sur ce sujet.

ATELIER D'ANGLAIS :
PARADIS DE TONI MORRISON

animé par Jean Guiloineau

*Une quarantaine de personnes. Deux heures de débat animé et fraternel.
Beaucoup de plaisir à être ensemble.*

En général, lorsqu'on parle de la traduction de Toni Morrison, les questions tournent autour du problème du langage des Noirs du Sud des États-Unis (qui vivent parfois dans le Nord). S'il s'agit d'un problème presque impossible à résoudre de façon satisfaisante, ce n'est pas là que réside la principale difficulté. Les problèmes de rythme – il soutient et prolonge l'action – ainsi que les mystères volontairement entretenus par l'auteur dans le rapport que les personnages entretiennent avec la réalité, sont autant de défis lancés au traducteur. La connaissance de la totalité de l'œuvre – et donc de l'écriture – de Toni Morrison est plus que jamais essentielle, ainsi que celle de l'histoire du peuple noir depuis l'esclavage jusqu'aux combats contemporains.

J'avais choisi deux textes, la première et la dernière page de *Paradis*, qui *a priori* ne semblent pas présenter de difficulté majeure, mais qui se révèlent en fait pleines de pièges. La première phrase du roman – “*They shoot the white girl first*” – a donné lieu à de nombreuses propositions et à un long débat sur la signification même de l'ensemble du roman. Deux anglophones et deux professeurs de Paris-X ont servi très souvent de référence.

Une phrase du second paragraphe – “*The women they are obliged to stampede or kill*” – et en particulier le verbe “*to stampede*”, ont donné lieu à une discussion animée et à des oppositions tranchées.

Le temps a manqué (comme toujours) pour entreprendre la traduction de la dernière page, mystérieuse, soutenue par un rythme et des sonorités subtiles (deux femmes sur une plage dans le bercement des vagues) dont j'ai essayé de rendre compte en français. J'ai donc lu la traduction pendant que les participants de

l'atelier suivaient sur le texte anglais. Un peu à la manière dont j'ai vu plusieurs fois Toni Morrison faire elle-même des lectures de ses textes.

ATELIER D'ALLEMAND : THEODOR FONTANE

animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven

Pour le centenaire de la mort de Theodor Fontane (1819-1898), il m'a paru opportun de proposer un atelier Fontane aux Assises. C'était l'occasion d'inviter les traducteurs français de ses œuvres pour qu'ils nous fassent part de leur expérience. La plupart des romans de Fontane ont été traduits, retraduits, et même doublement traduits, dans les deux dernières décennies. Pour le centenaire, plusieurs traductions ont connu un nouveau tirage en livre de poche (par exemple *Le Stechlin*, *Cécile*), alors que d'autres textes (tels *Le Comte Petöfy*, *Quitte*) étaient traduits pour la première fois.

Les premiers traducteurs que j'ai contactés : Jacques Legrand (*Avant la tempête*, *Le Stechlin*, *Cécile*, *Mes années d'enfance*) et Bernard Kreiss (*Schach von Wuthenow*, *Quitte*), n'étaient malheureusement pas en mesure de venir, ayant des problèmes de santé. J'étais d'autant plus contente que Denise Modigliani (*Ellernklipp*, *Le Comte Petöfy*) se soit montrée spontanément d'accord pour que nous organisions ensemble un atelier *bilingue*. Nous nous sommes donc rencontrées quelques semaines avant les Assises, et nous avons mis au point le programme suivant :

T. – Brève introduction

M. – La poésie de Fontane

T. – *Cécile*, premier chapitre (1 h env.)

Pour faire transition du Harz (*Cécile*) à Vienne (*Le Comte Petöfy*), écoute d'un choix de textes de Fontane enregistrés sur cassette (10 min)

M. – Enjeux du discours indirect libre dans *Le Comte Petöfy* (1 h).

Ce samedi matin-là nous sommes arrivées munies de cartes, affiches, dépliants touristiques du Harz, etc. Une vingtaine de personnes étaient présentes. Après distribution des "Repères biographiques" établis par Denise, j'explique brièvement les circonstances dans lesquelles furent entreprises, au début des années quatre-vingt, les traductions des principales œuvres de Fontane. Deux références à *Effi Briest* chez Samuel Beckett (*All*

That Fall, pièce radiophonique, 1956, et *Krapp's Last Tape*, monodrame, 1958) avaient amené les traducteurs allemands de Beckett (mon mari Elmar Tophoven, et moi-même) à s'intéresser tout particulièrement à Fontane dans les années suivantes. Grâce au financement de la Fondation Bosch, une possibilité de traduire ou retraduire l'œuvre de Fontane dans son ensemble s'est présentée à la fin des années soixante-dix. Un groupe de traducteurs se mit au travail. Ses membres purent bénéficier, d'une part, d'un colloque préparatoire organisé en 1980 au Collège européen des traducteurs à Straelen (suivi de plusieurs rencontres à Paris) et, d'autre part, d'une "prélecture" avec notes et analyses, élaborée par leur collègue allemand, Elmar Tophoven. Ce procédé devait permettre aux traducteurs français de se familiariser, par exemple, avec des noms signifiants, des *leitmotive*, citations, proverbes et dérivés, faux amis, expressions dialectales, etc.

Après cette brève introduction, Denise présente le poète Fontane :

[...] Précisément le fait que, chez Fontane, il n'y a pas opposition mais tension entre prose et poésie, induit une théorie de l'écriture tournée vers la modernité. Et nous invite à reconsidérer l'œuvre en fonction de l'écriture, sans la réduire au roman. Par quoi on échappe au cloisonnement des genres, que Fontane a toujours récusé. Du même coup se relativise le mythe du "vieux Fontane". Vue sous cet angle, l'œuvre n'est plus restreinte aux deux dernières décennies de sa vie, mais couvre la seconde moitié du XIX^e siècle : de la parution de son premier recueil de poèmes (1851) à la publication (posthume) de son dernier roman, *Der Stechlin* (1899). Fontane est poète avant d'être romancier. Rappelons que son œuvre inclut – en dehors des poèmes et des romans – des ballades, écrits journalistiques, essais théoriques, critiques théâtrales, récits (auto)biographiques, impressions de voyage, ainsi qu'une correspondance aussi riche que volumineuse, où le traducteur peut puiser à satiété [...].

Ensuite commence le vrai travail d'atelier sur les textes. A ma grande surprise, j'ai trouvé, la veille du départ, dans nos archives personnelles, un premier manuscrit de *Cécile*, que Jacques Legrand, à l'époque, avait probablement confié à mon mari. Quelle aubaine ! Nous disposons donc de deux versions différentes, illustrant deux stades du travail.

Pour entrer dans le texte, nous lisons d'abord le premier chapitre de *Cécile* en allemand, puis nous examinons à la loupe les deux versions françaises, phrase par phrase, segment par segment, et parfois même mot par mot. En comparant les deux textes, de nou-

velles solutions sont proposées, discutées, testées, acceptées ou rejetées. Nous constatons que la première version restait plus près du texte, que les phrases étaient plus longues, la formulation parfois plus complexe, mais plus fidèle à l'original, respectant mieux la coloration de l'époque et des lieux. La deuxième version nous paraît plus moderne, la syntaxe simplifiée, les archaïsmes évités, ce qui rend la lecture en général plus fluide. Toutefois, en polissant, voire en normalisant un texte, on risque de lui faire perdre un peu de son charme.

Fontane écrivit *Cécile* en 1884. Au premier chapitre, le colonel de Saint-Arnaud et sa femme Cécile vont en villégiature dans le Harz. Les premières pages décrivent leur départ de Berlin à destination de Thale.

Première question : Comment voyageait-on il y a cent ans ? Comment se présentait un train à la fin du siècle dernier ? La plaque indiquant la direction se trouvait-elle accrochée quelque part sur le quai ou au flanc du wagon ?

er ging bis ans Ende des Zuges. Richtig. "Nach Thale" stand hier auf einer ausgehängten Tafel

il s'avança jusqu'à l'extrémité du train. En effet, "Direction Thale", lisait-on sur une plaque accrochée là. (I)

il descendit jusqu'en queue de train. Exact : "Thale", indiquait la plaque accrochée au flanc du wagon. (II) –

Es war einer von den neuen Waggons mit Treppenaufgang

C'était une de ces nouvelles voitures à marchepied (I)

C'était une voiture du dernier modèle, à laquelle on accédait par un marchepied (II)

Waggon, arch. – Wagen ; Waggon est uniquement employé de nos jours pour le transport des bestiaux : Viehwaggon

die Fahrбилlets samt Gepäckschein

les billets et le ticket de bagages (I)

ses billets et le bulletin d'enregistrement de ses bagages (II)

Fahrбилlet, arch. – Fabrschein, Fabrkarte

Dann kam der Schaffner, um [...] die Billets zu kupieren

Alors arriva le contrôleur [...] et détacha le talon des billets (I)

Sur quoi le contrôleur arriva pour poinçonner les billets (II)

kupieren, arch. – knipsen

Deuxième question : Comment s’habillaient les messieurs à l’époque ?

blauer Ueberrock, belles Beinkleid und Korallentuchnadel
redingote bleue, pantalons clairs, épingle à cravate de corail (I)
veston bleu, pantalon clair, épingle à cravate en corail (II)

Ueberrock, arch. – Jacke, Jackett, Sakko, Einreiber, Zweireiber
Beinkleid, arch. – Hose
Korallentuchnadel, arch. – Krawattennadel

... et les serviteurs ?

ein in Halblivree gekleideter Diener
un serviteur en demi-livrée (I)
un domestique en petite livrée (II)

Une expression que Fontane affectionne : *Adrettheit*

der mit besonderer Adrettheit gekleidete Herr
vêtu avec une particulière élégance (I)
élégamment vêtu d’un costume bleu (II)

Adrettheit, arch. – der peinlich korrektgekleidete Herr

Une discussion s’engage au sujet du terme “élégance”, et on a opté plutôt pour “correct”, mot employé actuellement dans le même sens.

Une question qui soulève une vive discussion : le petit mot *stark*, tout au début du chapitre. “*Der ältere Herr, ein starker Fünfziger*” était-il :

un monsieur *d’un certain âge*,
un *vigoureux* quinquagénaire,
ou un homme *assez âgé, la cinquantaine avancée* ?

Le *Stilwörterbuch Duden*, comme nous le signale un des participants, défend la deuxième interprétation. En outre, il est évident que l’auteur a employé ici *stark* pour renforcer le contraste avec *Rekonvaleszentin*, Cécile éveillant l’impression d’une convalescente.

Il est bien connu que la langue allemande est plus susceptible de changer que le français. Toutefois, il est étonnant, pour un lecteur allemand de Fontane, de voir à quel point sa langue s’est modifiée en l’espace de cent ans. D’ailleurs, depuis peu de temps, l’adjectif *stark* est devenu, dans le langage parlé, un mot à la mode, venant

en tête de la série plus ou moins éphémère : *knorke*, *pfundig*, *prima*, *klasse*, *toll*, *super*, *geil*, et de plus tiré en longueur : *staaaark* !

En outre, il est frappant de trouver chez cet auteur une telle abondance de mots français. Fontane, il est vrai, était descendant de huguenots et vivait à Berlin où le français, favorisé par l'existence du *Französisches Gymnasium*, restait vivant à tout le moins au sein de la colonie française. Mais il ne faut pas oublier que, pendant longtemps, le français fut enseigné en première langue dans presque toute l'Allemagne, et qu'il était, sinon parlé, au moins compris par une large couche cultivée de la population.

Fontane recourt au français, soit dans sa forme correcte, soit en y ajoutant un trait humoristique. L'emploi du français lui sert à marquer l'appartenance à une classe sociale ou l'esprit des protagonistes, car ses figures romanesques sont surtout caractérisées par leur manière de parler – une difficulté supplémentaire pour le traducteur !

Au moment où, arrivé à la trentième ligne, “le train se mettait en marche”, au-dehors également tout se met en mouvement. Nous constatons alors que ce n'est pas une, mais deux heures que nous avons consacrées à *Cécile*, de sorte que *Le Comte Petöfy* n'a pas pu prendre la parole. Ceci est d'autant plus regrettable que nous avons la chance d'avoir la traductrice parmi nous ! L'idée vient de poursuivre le débat, peut-être dans un coin de la bibliothèque du Collège. Le directeur nous donne son accord, mais Denise doit partir, et finalement personne ne veut manquer “Derrida et ses traducteurs”.

Alors, affaire à suivre... peut-être à Paris ?

ATELIER D'ITALIEN

animé par Marilène Raiola

Ayant traduit de nombreux essais et ouvrages à caractère philosophique, la proposition d'animer cet atelier d'italien m'a semblé être une occasion pour tenter d'illustrer la spécificité de ma pratique en insistant plus particulièrement sur la dimension interprétative qui caractérise toute traduction théorique.

Le texte proposé au cours de cet atelier – un portrait de Mussolini – était extrait de l'ouvrage du théoricien antifasciste Piero Gobetti *La Révolution libérale* (1924) où, à la lumière d'une théorie originale du libéralisme, l'auteur tente de comprendre les tares qui pèsent sur l'Italie de son époque et les raisons de la montée du fascisme.

Cet extrait, qui ne présentait pas de difficultés majeures, avait été choisi en raison de sa position stratégique, tant sur le plan de l'œuvre que de la vie de l'auteur. Placé à la fin de *La Révolution libérale*, ce texte constitue en effet la pierre d'angle autour de laquelle s'articule la réflexion théorique et militante de Gobetti, mort à l'âge de vingt-cinq ans (1926) en exil à Paris, à la suite des sévices qui lui avaient été infligés par les fascistes. En tant qu'il représente, en quelque sorte, l'alpha et l'oméga d'une œuvre, où la vie et les idées se rejoignent pour ne plus former qu'un seul et même corps, ce portrait de Mussolini offrait le mérite de permettre la restitution d'un parcours à la fois militant et intellectuel et s'avérait emblématique de la façon dont, à partir d'un travail philologique, la connaissance de ce parcours s'était peu à peu imposée au traducteur.

La première partie de cet atelier était consacrée à une présentation de la figure et de l'œuvre éditoriale et militante de Piero Gobetti. En tentant d'identifier le "matériau" existentiel et conceptuel qui sous-tend *La Révolution libérale*, ce détour contribuait à l'intelligibilité du texte choisi et visait à illustrer la diversité des genres et des registres qui participent à l'élaboration d'un discours théorique. Ainsi, *La Révolution libérale* de P. Gobetti se présente à la fois

comme une analyse historique du Risorgimento, une étude des mouvements et des forces politiques qui se sont constitués dans l'Italie postunitaire, une théorie originale du libéralisme, une interprétation historique et anthropologique du fascisme, le tout accompagné de nombreux portraits d'hommes politiques, rédigés dans un style incisif et sarcastique et dont l'écriture est influencée par le journalisme politique de l'époque.

Dans un deuxième temps, je souhaitais montrer, à l'aide de deux exemples précis, de quelle façon la traduction de certains passages avait dû s'appuyer sur un travail d'interprétation. Indépendamment du texte présenté, j'ai donc proposé deux phrases en italien, dont la traduction était pour ainsi dire impossible sans la médiation d'une réflexion interprétative. Etant donné les connaissances, soit biographiques soit conceptuelles, que nécessitait la traduction de ces phrases, j'ai précisé aux participants que je les soumettais à leur attention, en ne m'attendant pas à ce qu'ils puissent les résoudre, et que je me contenterais de restituer le parcours qui m'avait permis de les traduire. Les deux phrases choisies étaient donc les suivantes :

a) *Noi, maturati dalla guerra, nonché inesperti sicuri sino all'aridità* [...]

Traduction : Nous que la guerre a mûris, quoique pétris de certitudes inexprimées jusqu'à la sécheresse [...]

Rien dans le texte dont est extrait cette phrase ne permet de comprendre à quoi se réfère cette "inexpression" dont parle l'auteur. Or, la traduction de la phrase posant problème, il était essentiel de savoir à quoi Gobetti faisait allusion dans ce passage. Après avoir interrogé sans succès des spécialistes italiens de Gobetti, je me suis appuyée sur sa correspondance. Dans une de ses lettres Gobetti explique en effet que, après avoir fondé sa première revue *Energie Nuove* en 1918, il avait jugé bon d'en interrompre la publication pour "s'imposer un silence honnête" et une "maturation intellectuelle".

b) *Gli ultimi fatti della vita italiana ripropongono il problema di una esegesi del Risorgimento, svelandoci le illusioni e l'equivoco fondamentale della nostra storia : un disperato tentativo di diventare moderni restando letterati con vanità non machiavellica d'astuzia o garibaldini con enfasi tribunizia.*

Traduction : Les derniers événements de la vie italienne posent une fois de plus le problème d'une exégèse du Risorgimento, en nous dévoilant les illusions et l'équivoque fondamentale de notre histoire : la tentative désespérée de devenir modernes tout en restant des lettrés qui tirent vanité d'une ruse non machiavélique,

ou de garibaldines à l'emphase tribunicienne.

La traduction de cette phrase nécessitait un long détour interprétatif, mais en ce qui concerne le passage le plus obscur à propos de la tentative *di diventare moderni restando letterati con vanità non machiavelica d'astuzia*, il était surtout essentiel de comprendre que Gobetti valorise la ruse machiavélique, en l'opposant implicitement à la notion d'"habileté" (qui revient fréquemment dans l'ouvrage) dont se prévalent les politiciens modernes.

Enfin la dernière partie de l'atelier concernait plus proprement la traduction du portrait de Mussolini. Malgré la facilité apparente du texte, au cours de cet exercice, les participants se sont vus confrontés une fois de plus à un problème qui ne pouvait être résolu que si l'on connaissait la conception du fascisme de Piero Gobetti. La phrase en question était la suivante :

La sua professione di relativismo non riuscì neppure a sembrare un'abile mistificazione : troppo dominante vi avvertì ognuno la sconcertata ricerca ingenua di un riparo che eludesse l'infantile incertezza e coprisse le malefatte.

Traduction : Sa profession de foi relativiste ne parvint pas même à apparaître comme une habile mystification : chacun y perçut comme trop dominante la recherche naïve et déconcertante d'une échappatoire pour éluder une incertitude infantile et recouvrir ses méfaits.

L'article défini en italien est généralement traduit en français par un adjectif possessif. Toutefois, ici, en ce qui concerne *l'incertitude infantile*, il ne fallait pas procéder à cette substitution, dans la mesure où, selon Gobetti, le fascisme constitue "la maladie infantile du peuple italien". La traduction devait donc rendre compte du fait que l'incertitude infantile dont parle l'auteur concerne autant Mussolini que le peuple italien.

Ce compte rendu ne serait pas complet si je n'ajoutais pas que cette présentation a soulevé de nombreuses observations méthodologiques. L'exposé de la structure de l'œuvre de Gobetti a été interrompu avant que je puisse présenter sa conception du fascisme, les participants étant, selon leurs propres termes, pressés de "travailler sur le texte".

Je crois pour ma part que ces objections reposaient sur un certain nombre de malentendus. Dans la mesure où il s'agissait pour moi de tenter d'illustrer ce qui constitue la spécificité de ma pratique, il était impossible d'aborder cette question uniquement à travers un exercice de traduction de deux feuillets. Le travail qui aurait consisté à s'attacher essentiellement à la traduction du portrait de Mussolini, ou d'un autre extrait du livre de Gobetti, n'aurait pas été en soi très différent de n'importe quel exercice de traduction littéraire. Je souhaitais montrer les "aller-retour" qui,

dans un texte théorique, se produisent entre le sens et la langue et comment la résolution de certaines difficultés terminologiques peut s'avérer un moyen privilégié pour accéder au sens d'une œuvre.

Un certain nombre d'auditeurs se sont néanmoins élevés contre ces objections et ont brillamment participé, en particulier sur la phrase concernant l'interprétation positive de la notion de ruse chez Machiavel. J'ai remercié un intervenant qui a fait un rapprochement entre le style de Gobetti et celui de Benedetto Croce et qui m'a donné l'occasion de préciser que ce dernier avait été quelque temps le maître à penser du jeune théoricien antifasciste et que les traductions françaises des œuvres historiographiques de Croce m'avaient en effet beaucoup aidée dans mon travail sur Gobetti. Une jeune étudiante italienne a souligné que cet atelier lui avait permis de connaître un théoricien dont elle n'avait jamais entendu parler au cours de ses études universitaires en Italie. Son intervention me semble instructive quant à la fortune que peut réserver à un auteur sa "transition" par l'étranger.

Je remercie les Assises de leur invitation, en espérant que, forts de leur expérience et de leur savoir-faire, d'autres traducteurs poursuivront, sans doute bien mieux que moi, la réflexion que j'ai tenté d'amorcer au cours de cet atelier.

L'ATELIER D'ÉCRITURE

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Pierre Furlan

Pour la troisième année, un atelier d'écriture a été proposé aux Assises. Ce que j'apporte ici, et que j'ai mis au point en divers endroits (CETL de Bruxelles, institutions pénitentiaires, associations culturelles locales), ne s'adresse pas spécifiquement à une écriture de traducteur, si elle existe. De plus, je ne pouvais, en deux heures, que donner une idée du travail que j'effectue d'ordinaire sur une semaine complète, voire davantage.

A cause du nombre élevé de participants (plus de cinquante), j'ai renoncé à mes petits groupes habituels où les échanges entre participants créent une part importante de la dynamique. Je commence donc par un exercice assez neutre, très classique, consistant à réécrire un texte en éliminant la lettre *e*. Nous pouvons ainsi préciser la notion de contrainte et en montrer l'utilité dans tout travail d'écriture. Nous examinons aussi les pôles d'"expression" et de "construction" dans la fiction.

Ce sera le seul exercice strictement formel (de style Oulipo) dans l'atelier. J'introduis ensuite un élément personnel et affectif en demandant d'écrire une lettre à un proche sans utiliser le mot "je". C'est l'occasion d'aborder indirectement, de façon ludique, la question de l'auteur. Nous continuons ainsi, faisant de plus en plus appel à la subjectivité, à l'imagination et à l'émotion.

La lecture à haute voix des écrits montre une implication grandissante des participants. C'est, en raccourci, le chemin que parcourent les groupes que je mène d'habitude sur une semaine : partant du côté formel de l'écriture, parfois virtuose mais sans grande implication, nous arrivons à un aspect plus laborieux mais plus personnel. Ce chemin se fait avec une certaine gaieté, comme en témoignent les nombreux rires qui ponctuent les lectures à haute voix.

Nous terminons par un exercice qui allie une contrainte formelle apparemment anodine à un contenu émotionnel assez fort, à savoir le "Je me souviens" qui a d'abord servi de procédé littéraire à Joe Brainard avant d'être repris par Georges Perec.

Les participants ont réagi avec un plaisir manifeste à ce qui n'était qu'une sensibilisation. Ce bref passage au rôle d'auteur me semble important pour des traducteurs. C'est une façon de relativiser en s'amusant la place que prend, dans notre vie réelle et dans notre imaginaire, l'écriture d'auteur.

UNE LETTRE DE RILKE A SON TRADUCTEUR

par Gerald Stieg

Dans ses souvenirs intitulés *Rilke vivant*, parus en 1937 à Paris chez Emile-Paul frères et immédiatement traduits en allemand par Willi Reich pour les éditions Reichner sous le titre *Rilke in Frankreich*, Maurice Betz a consacré plusieurs chapitres à la traduction des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* dont le premier fait état d'un manuscrit de Rilke daté du 12 mars 1924. D'après la description que Betz en fait, il s'agit très probablement du texte manuscrit de vingt-cinq feuillets, intitulé "Remarques à la suite de la traduction des *Cahiers de M. L. Brigge*", que j'ai l'honneur de vous présenter*. Une comparaison attentive de ce manuscrit avec les chapitres que Betz consacre à la traduction du roman de Rilke, notamment au récit des matinées passées en compagnie du poète lors de son long séjour parisien de 1925 pour "contrôler" la traduction du livre, fait apparaître un certain nombre d'omissions, voire de contradictions révélatrices. Avouons d'abord que notre manuscrit ne mérite que partiellement la qualification d'inédit, car il a, visiblement, servi à Betz dans la rédaction de ses considérations sur la traduction du roman. Mais c'est justement la partie de ce manuscrit que son destinataire avait cachée lors de la rédaction de ses *Souvenirs* qui s'avèrera être la plus intéressante.

De ces chapitres de *Rilke vivant* et d'autres souvenirs épars de Betz on peut tirer un certain nombre de leçons dignes d'intérêt si on les combine avec la totalité des "Remarques" de Rilke. Le titre

* Maurice Betz, *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Emile-Paul frères, 1937, notamment p. 67-86 ("Apprentissages") et p. 111-138 ("Entretiens en marge des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*"). L'édition autrichienne de 1938 parue aux éditions Herbert Reichner (Vienne-Leipzig-Zurich), traduite par Willi Reich, porte le titre *Rilke in Frankreich. Erinnerungen. Briefe. Dokumente*.

Je n'ai pas eu accès à l'original du document en question, la photocopie ne rend pas d'éventuelles interventions à l'encre rouge ou au crayon. Mais elle est suffisamment fiable pour permettre les conclusions que j'en ai tirées.

du manuscrit est, me semble-t-il, de la main de Rilke*. Ce quasi-*inédit* de Rilke est une contribution non négligeable à une polémique née de l'édition des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, sous le titre *Les Carnets de M. L. Brigge*, dans la "Pléiade-Œuvres en prose" en 1993. A l'époque, *La Quinzaine littéraire* avait qualifié ce volume de "tombeau de Maurice Betz". Il faut dire que Maurice Betz, grâce au soutien de Rilke lui-même, avait obtenu un statut particulier dans la traduction rilkéenne.

Je pense que les nouveaux traducteurs du roman de Rilke auraient dû expliquer leurs choix face à une traduction qui, pour des raisons multiples, pouvait se targuer de l'aval de Rilke lui-même. Ils avaient connaissance de *Rilke vivant* et, à mon avis, ils tiennent, dans l'ensemble, compte des *Souvenirs* de Betz. Mais ils ne pouvaient pas connaître la face cachée de l'iceberg, c'est-à-dire les remarques critiques de Rilke que Betz avait passées sous silence dans ses *Souvenirs* tout en les intégrant dans la version définitive de sa traduction. Nous nous trouvons donc devant une situation particulière : en disposant du manuscrit original de Rilke nous pouvons affirmer avec certitude que Betz a utilisé une partie du texte avec une grande fidélité. Mais il nous faut aussi dire qu'il a soigneusement éliminé un nombre considérable de remarques susceptibles de nuire à sa réputation de traducteur tout en tenant compte dans son travail des interventions de Rilke. Reste la question cruciale de l'authenticité des *Souvenirs* de Betz qui ont trait à la genèse de la traduction du roman. Nous allons voir qu'elle se réduit à un problème qui d'emblée n'était pas prévu dans notre investigation, c'est-à-dire la différence entre communication orale et écrite. Autrement dit : les *Souvenirs* de Betz parlent de deux types d'intervention de Rilke : d'abord, dans le chapitre "Apprentissages" (p. 67 *sqq.*), Betz cite *in extenso* une lettre de Rilke du 12 mars 1924 dans laquelle il est visiblement question de notre manuscrit dont certains extraits sont commentés par Betz ; puis, dans les deux chapitres IX et X ("Entretiens en marge des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*", p. 111-138), il insiste fièrement sur l'oralité de leur relation. Mais notre document prouve, à mes yeux, que les chapitres sur les "Entretiens" de 1925, donc sur les rapports entre auteur et traducteur, sont presque entièrement tributaires du *manuscrit*, daté du 12 mars 1924. C'est donc ce manuscrit qui nous amène à mettre très largement en cause l'oralité des échanges entre auteur et traducteur, mais il démontre surtout que la lecture de "contrôle" n'est pas allée jusqu'au bout. Loin s'en faut. Alors, malgré les

* Je me fonde sur le R très "rilkéen" dans "Remarques", car, par ailleurs, l'écriture du "titre" diffère sérieusement du reste du manuscrit. Le titre pourrait donc être de la main de Betz. Seule une comparaison détaillée des écritures respectives de Rilke et Betz permettrait une conclusion définitive.

recommandations de cette traduction par Rilke lui-même*, elle ne peut être considérée comme entièrement authentifiée par l'auteur.

Le premier indice est décisif. Rilke écrit à Betz : "Si les difficultés s'accroissent dans les premières pages de votre manuscrit, la faute en est à mon texte qui, dans les passages qui évoquent Beethoven ou l'effort dramatique d'Ibsen, s'éloigne davantage de la pensée latine et de tous les équivalents que l'on pourrait trouver dans la langue qui excelle à rendre cette pensée active et claire. Là vous étiez forcé de vous débattre dans les abstractions" (p. 80). Malheureusement, ce n'est pas ici le lieu de développer les rapports de Rilke à la langue française en général. Nous retenons : les premières pages "corrigées" par Rilke n'étaient donc pas les premières pages du roman, mais celles d'un "brouillon" du traducteur comprenant les passages sur Beethoven et Ibsen.

Notre manuscrit commence par une critique approfondie du chapitre sur Beethoven et consacre une large partie au chapitre sur Ibsen. Il est donc évident que l'essentiel des critiques adressées par Rilke à son traducteur date de mars 1924 et non pas de leurs entretiens de 1925.

Ce constat a pour conséquence une première leçon "négative" : malgré la collaboration étroite entre Betz et Rilke qui est prouvée par *Rilke vivant* et par notre manuscrit, la lecture de "contrôle" est restée très fragmentaire. Car, chose étonnante quand on tient compte du soin du détail qui caractérise les conversations relatées par Betz et notre manuscrit, Rilke a laissé passer une faute de traduction inouïe à un endroit on ne peut plus exposé.

Le dernier alinéa du roman : "*Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht*" a été traduit par "Que savaient-ils de lui ? C'était maintenant terriblement difficile d'aimer, et il sentait qu'un seul en serait capable. Mais celui-là ne voulait pas encore." Cette erreur – Betz a lu "Es" au lieu de "Er" – erreur qui – osons le dire – démolit totalement le sens de la "Parabole du fils prodigue" revisitée par Rilke et met en cause le message même du roman – n'a jamais été corrigée depuis 1926. Les éditions de poche les plus récentes la maintiennent telle quelle (Le Seuil, 1996, avec préface de Patrick Modiano), tandis que les deux nouvelles traduc-

* Par exemple dans une longue lettre au critique zurichois Eduard Korrodi qui prononcera son oraison funèbre où il affirme son hostilité à toute traduction de sa poésie en français en vantant les mérites de Betz, traducteur de *Malte* (Rilke, *Correspondance*, Paris, Seuil, 1976, p. 604-607), qui, malgré les précautions de Rilke, sera plus tard l'un des traducteurs majeurs de la poésie rilkéenne.

tions (Claude David, 1993, dans la “Pléiade-Œuvres en prose” et Claude Porcell, 1995, chez Garnier-Flammarion) ont enfin rectifié cette erreur mémorable :

David : “Comment auraient-ils su qui il était ? Il était maintenant terriblement difficile à aimer et il sentait qu’un seul en eût été capable. Mais celui-là ne voulait pas encore.”

Porcell : “Qui il était – qu’en savaient-ils ? Il était aujourd’hui effroyablement difficile à aimer, et il sentait qu’un seul en était capable. Mais celui-là ne voulait pas encore.”

Une deuxième leçon “négative” concerne la question cruciale de la traduction poétique. Rilke a préféré offrir au public français sa nouvelle poésie “lyrique” (“Vergers”, “Quatrains valaisans”) en langue française au lieu de voir défigurés ses poèmes en langue allemande par une traduction “prosaïque”. C’est la raison pour laquelle il s’est chargé lui-même de la traduction de la “Chanson” (“Lied”) dans *Malte*. Cette traduction – défigurée dans la “Pléiade-Œuvres en prose” (p. 597) par une faute d’impression malencontreuse (un “le” à la place du “te” au dernier vers ! – décidément les fautes de traduction ou d’impression jouent un rôle diabolique !) –, que Rilke a comptée parmi ses poèmes en langue française, nous fournit une occasion rêvée pour aborder le problème de la traduction poétique. Il est fort probable que Rilke aurait donné raison à Jean Malaplate qui jugeait ainsi – avec un fort parti pris *a priori* – l’entreprise de la traduction de l’œuvre poétique de Rilke dans la “Pléiade-Œuvres poétiques et théâtrales” dont j’ai assumé la responsabilité : “On met en prose comme on met en bière” (Paul Valéry)

POSTFACE DE RILKE

pour la traduction de ses œuvres poétiques

*Ils m’ont traduit : pieusement leurs mains
De mes vergers ont défeuillé les roses
Pour les clouer dans leurs cercueils de proses,
Fardant la mort de funèbres carmins.*

*Oh ! n’allez pas pourtant parler de crime !
Qui vibre encore au langage des Dieux,
Ce jeu subtil du rythme et de la rime
D’où naît un sens qui s’éteint avec eux ?*

*Mettez-moi, cendre, en votre mausolée
Où, s’inclinant sur votre herbier défunt,*

*Défilera, sans souci du parfum,
La foule ignare et vite consolée.*

*Prêtant l'oreille à leur rumeur, là-bas,
Je sourirai, de mes brumeuses rives,
Comme Un, jadis, au Jardin des Olives :
"Pardonnez-leur, car ils ne savent pas*."*

Jean Malaplate, un virtuose incomparable de la rime, traducteur génial du *Faust* (I et II, s'il vous plaît !), défend ici avec véhémence une position qui est très proche de celle que Maurice Betz prête à Rilke lui-même. Celui-ci aurait exigé de la traduction poétique non seulement un strict respect des mots mais également du "rythme, de la rime et de la musique du vers". Toujours selon Betz, tout autre type de traduction serait dépourvu de sens. Rilke aurait comparé la traduction en prose à "une figure de cire ou un cadavre refroidi". Elle transposerait l'œuvre d'art dans la sphère "inférieure" de "l'analyse et de l'explication". Efim Etkind et Jean Malaplate, "l'école russe**" de la traduction poétique, ont plaidé

* En réponse à Jean Malaplate, je me suis permis de traduire ce poème polémique en vers allemand... rimés : "Ein Gedicht wird in Prosa überführt wie eine Leiche an ihre letzte Ruhestätte" (frei nach Valéry)

RILKES NACHWORT
zur Übersetzung seiner Gedichte

*Sie heißen's Übersetzen, wenn mit frommen Händen
Sie kübn entblättern meine Rosengärten,
Dann eingesargt in graue Prosabärten
Den Toten schminken mit vergold'ten Bänden.*

*Doch ging's zu weit, hier von Verbrechen sprechen,
Denn wen erschüttert noch der Götter Sprache ?
Gefühl für Maß und Reim ist niemands Sache.
Wer zögert heute, versgezengten Sinn zu brechen ?*

*Steckt mich, verascht, in euer Mausoleum,
Wo sich vorm dürren Blätterzeug die Menge neigt
Und ohne Sinn für Duft und Klang vorübersteigt
Trost schöpfend aus dem Rilkejubiläum.*

*Mein Totenobr da unten hört ihr Lärmen ;
Ich lächle von den Nebelufern, wo wir ruhn,
Wie Jener einst auf Golgotha obn' Härmen :
"Vergib, o Herr ! Sie wissen nicht, was tun."*

Pour le dernier vers, je propose une variante autrichienne : "Sie wissen nicht, was s'tun."

** Il s'agit de ce que l'on appelle plus souvent "l'école de traduction de Leningrad" dont les principes ont notamment été définis par Efim Etkind dans son ouvrage : *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, éditions L'Age d'Homme, collection "Slavica", Paris, 1982.

vigoureusement pour cette option lors d'un colloque qui a précédé les choix définitifs pour la "Pléiade-Œuvres poétiques et théâtrales".

Qu'en est-il de la traduction de Rilke lui-même qui lui avait, semble-t-il, donné satisfaction ? Les traductions du roman par Betz et David respectent cette traduction, Claude Porcell, en revanche, a osé proposer une nouvelle traduction rimée. Voilà son jugement sur la "Chanson" de Rilke : "Vaille que vaille et sans prétendre à rien, j'ai essayé de transcrire au plus près le poème allemand, auquel la version française autorisée (disons : *imposée*, note de G. S.) par Rilke, où il a mis la main, ne correspond que d'assez loin dans sa structure, ses rimes et son rythme semi-régulier." Je limite mes réflexions à la dernière partie du poème qui a vite intéressé des compositeurs (dont Anton Webern qui en a fait une adaptation géniale tout en croyant qu'il s'agissait de deux poèmes différents). C'est d'ailleurs la réaction indignée de Rilke face à la mise en musique du poème par Victor Junk, parue dans la revue viennoise d'avant-garde *Der Merker* en 1912, qui est particulièrement éclairante. Pour des questions rythmiques, Junk avait opéré quatre retouches dans le texte de Rilke qui concernent exclusivement des "mots outils" (conjonctions, pronoms, préfixes, adverbes). Rilke qualifie ces changements, dans une lettre de protestation à son éditeur, de *rücksichtslos* ("brutaux"). L'attention portée au moindre détail est attestée par le récit de Betz concernant la traduction de *Malte* et correspond à la théorie de Rilke que dans un poème n'importe quel mot – par exemple le moindre *und* (un mot fétiche de Rilke) – change de poids et de signification par rapport à son usage habituel. Que dire donc de sa propre "traduction" des vers suivants, reprise dans la traduction de Claude David "Pléiade-Œuvres en prose" (p. 597) ?

*Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren :
weil ich niemals dich anbielt, balt ich dich fest.*

Toi seule, tu fais partie de ma solitude pure.
Tu te transformes en tout : tu es ce murmure
ou ce parfum aérien.
Entre mes bras : QUEL ABÎME QUI S'ABREUVE DE PERTES.
Ils ne t'ont point retenue, et c'est grâce à cela, CERTES,
qu'à jamais je te tiens.

Le “cadavre refroidi”, dans le tome de la “Pléiade-Œuvres poétiques et théâtrales” à la page 850 (traduction de Marc de Launay), a la forme suivante :

Tu me fais solitaire. Il n’y a que toi que je puisse convertir.
Un instant tu es toi, puis c’est le murmure,
ou bien un parfum sans support.
Hélas, je les ai toutes perdues entre mes bras,
toi seule renaîtras toujours :
puisque je ne t’ai jamais retenue, je te tiens.

Au lecteur de juger. Mais il me semble que la “figure de cire” respire mieux l’esprit poétique de l’original que l’abominable “abîme qui s’abreuve de pertes” qui doit son existence à rien d’autre que l’exigence d’une rime dont la nécessité est plus que douteuse (“certes”).

Troisième conclusion négative :

Dans ses *Souvenirs*, Betz ne donne que peu d’exemples concrets des interventions de Rilke. Dans tous les cas qu’il cite il s’agit de questions stylistiques et seulement accessoirement d’erreurs à corriger. Le manuscrit retrouvé prouve, comme signalé plus haut, que la collaboration entre le traducteur et le poète n’était pas limitée aux lectures de contrôle matinales du printemps 1925. Rilke a soumis certains passages de la traduction à une correction sévère tout en atténuant sa critique par des éloges sur telle ou telle page ou par la considération suivante : “... j’ai trop de respect pour votre travail pour m’y insérer de force, et le danger serait trop de déranger par des paroles intruses le rythme intime, si indispensable à cette sorte de prose, et que vous avez su saisir avec une incomparable attention. Certains chapitres, comme par exemple la description des tapisseries du musée de Cluny, perdent toute valeur si on n’arrive pas à reproduire la mélodie tout intérieure de leur développement.” En effet, une partie des “Remarques” de Rilke concerne *La Dame à la licorne*, mais elles sont beaucoup moins fournies que celles sur Beethoven et Ibsen. – Excepté quelques erreurs dont la confusion entre *ungehört* et *unerhört* que Betz mentionne dans ses *Souvenirs*, il se contente d’écrire : “Ces feuillets que m’envoyait Rilke contenaient le relevé d’un certain nombre d’erreurs d’interprétations manifestes, des doutes exprimés sur le sens exact de tel ou tel mot, et beaucoup de questions auxquelles il me laissait le soin de répondre.” Je pense que, de temps en temps, ces remarques contiennent aussi de véritables leçons adressées avec une politesse exquise au “cher Monsieur et collaborateur”...

Le premier passage de la traduction soumis à un examen approfondi est le chapitre sur Beethoven. Dans ses *Souvenirs*, Betz mentionne une seule phrase de ce chapitre. Il avait traduit “*Die Beduinen wären in der Ferne vorbeigejagt, abergläubisch*” par “Les Bédouins se seraient enfuis sur leurs chevaux, superstitieux”. Rilke a réclamé le rétablissement de “*in der Ferne*”, qui, effectivement, n’a rien d’un “pléonasme”. Dans le manuscrit Rilke avait noté : “il ne faudrait pas omettre «*in der Ferne*», car personne n’est visible autour de lui qui joue”. La version définitive de Betz est : “Au loin, les Bédouins se seraient enfuis sur leurs chevaux, superstitieusement.” Curieusement, Rilke laisse passer le faux sens “enfuis”, corrigé entre-temps par David et Porcell.

De toute façon, Rilke a passé ce chapitre au peigne fin, et Betz s’est presque toujours rendu aux propositions avancées par Rilke.

“*Sein wissendes Gesicht*” : Rilke corrige “visage qui savait” en “visage qui sait”, et à côté de “à qui Dieu a fermé l’ouïe” il note “*dem ein Gott*”. Betz tient compte des deux corrections dont la deuxième est particulièrement significative. (De ma propre expérience de “contrôleur” de traduction je retiens, entre autres, la tendance quasiment automatique des traducteurs à transformer le polythéisme rilkéen en monothéisme.)

Puis Rilke propose pour “*damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen*”, que Betz avait traduit par “pour que seuls les sens... portent le monde en lui”, un “plutôt : rapportent/ramènent le monde vers lui”. Betz opte pour “ramènent”, David et Porcell choisissent une traduction plus explicative.

Arrive le premier cas où Betz maintient sa traduction malgré les objections de Rilke : “*Weltvollendender*”, rendu par “Finisseur du monde”, ne convainc pas Rilke : “ne vaudrait-il pas mieux de trouver quelque transcription ? «ô toi qui...». Porcell a choisi le néologisme “paracheveur du monde”, Claude David a opté pour la solution de Rilke : “Toi qui as mené le monde à son achèvement.” Pour “*Strömender*” Betz avait d’abord écrit “ô toi qui toujours flottes”. Rilke marque “*Strömender*” d’un ?! sans proposer une solution. La traduction publiée est “fluvial”. On peut s’étonner du fait que Rilke n’a rien à redire sur la traduction de “*Hammerklavier*” par “un orgue”. La musique de Beethoven que Rilke décrit est visiblement celle du dernier Beethoven dont la grande sonate pour le “*Hammerklavier*”, op. 106, est un exemple célèbre. Les traductions récentes se contentent d’un “piano-forte” correct mais insignifiant.

Venons à un problème d’un autre ordre que Betz n’aborde que pudiquement – et pour cause ! – dans ses *Souvenirs*. Il s’agit de la compétence linguistique. Dans le petit chapitre sur Beethoven Rilke a épinglé les cas suivants dont seul le premier a trouvé place dans les *Souvenirs* de Betz :

“*ungehört*” traduit par “inouï”. Rilke commente : “*ungehört* ne veut pas dire *unerhört* : inouï, mais textuellement, sans que personne t’aurait écouté, là, au désert”. Betz corrige en “dans le vide”. (Sa défense est étonnante : “Le mot «inouï» pouvait-il être employé en français dans son sens étymologique [*sic*], littéral ? N’avait-il pas été trop émoussé par son emploi au sens figuré, et ne serait-il pas préférable d’avoir recours à une périphrase pour marquer la différence que la langue allemande fait entre les mots *unerhört* et *ungehört* ?” Mais il se plie, heureusement, à la demande de Rilke.)

“*am Rand deiner Musik*”, d’abord traduit par “aux limites de ta musique”. Rilke propose “aux confins” ou “au bord”, Betz choisit “aux confins”.

“*ein Jungfräulicher, unbeschlafenen Ohrs*” : “un chaste... qui ne dormirait pas”. Rilke commente : “*unbeschlafen* : n’a rien à faire avec «*Schlaf*», veut dire : *vierge*, donc un chaste... à l’oreille vierge”. Betz a fait sienne la traduction de Rilke.

“*er trüge Unendliches aus*” : “emporterait l’infini”. Le commentaire de Rilke : “*austragen* : veut dire (d’une femme) laisser mûrir le fruit dans son ventre : *er trüge Unendliches aus* : il aurait conçu l’infini”. Betz suit Rilke avec “il concevrait l’infini”. Ici, c’est Rilke qui commet un faux sens corrigé par David en “enfanter des choses infinies”, par Porcell en “porter de l’infini en son sein”, ce qui est également inexact, car il manque “porter jusqu’au terme”.

Pour conclure, Rilke met un point d’interrogation derrière “*front fécondé*”, Betz corrige en “cerveau fécondé”. Bilan de ce bref passage : l’intervention de Rilke dans la traduction de Betz est massive ; à plusieurs endroits, notamment dans le dernier alinéa, elle la sauve d’un véritable naufrage. Evidemment, l’intervention de Rilke n’a pas été limitée aux lectures parallèles dont parle Betz...

Dans le “chapitre” suivant, la description des hommes qui nourrissent les oiseaux, les interventions de Rilke sont beaucoup moins nombreuses. Il faut dire que ce texte ne présente pas les mêmes difficultés que le précédent chapitre. Il est dépourvu des “abstractions” germaniques qui brouillent la “clarté” latine.

Et pourtant, il y a des heurts : premier heurt : “*linkisch und auffällig*” : Betz traduit par “gauchement, de bizarre façon”. Rilke commente : “*auffällig* : c’est-à-dire... très visiblement, d’une façon qui étonne... gauchement, et pourtant de façon qu’on prête attention à leur geste”. Cette explication devient finalement “d’un geste gauche et provocant”. On comprend aisément pourquoi Betz n’a pas suivi la proposition de Rilke (qui est plutôt un commentaire qu’une traduction) sans pour autant trouver une solution satisfaisante. (Porcell : “maladroitement et en attirant l’attention”

; David : “d’un air à la fois ostensible et maladroit”.)

Deuxième heurt : “Un ange... et surmonterait *sa crainte... überwände sich...* (plutôt : son dégoût... ?).” Betz a suivi. Porcell : “prendrait sur lui”, David : “dominerait ses scrupules”, ce qui est peu convaincant à cet endroit. Rilke, malgré le point d’interrogation poli, avait, bien sûr, raison.

Un point précis abordé par Betz dans ses *Souvenirs* concerne “les figurines de proue” (*Schiffsfiguren*). Rilke note : “(peut-être il vaudrait mieux de dire : comme les *anciennes* figurines de proue...) : figurines de proue qui autrefois faisaient partie d’un navire et qu’on a l’habitude de planter en terre, seul morceau qui survit à la barque, comme ornement de ces pauvres jardins de la côte du Nord”. Ce passage nous permet d’affirmer sans réserves que ce sont les “Remarques” sur la traduction qui ont – dans une large mesure – servi à la rédaction des *Souvenirs* de Betz, car le passage que nous venons de citer se trouve littéralement identique dans les réflexions sur la traduction de *Malte*. Betz a d’ailleurs ajouté “anciennes” aux “figures de proue” dans sa traduction du roman.

Le chapitre suivant, consacré à Ibsen dont le nom, comme celui de Beethoven, n’est pas prononcé, forme un pendant au texte sur le masque mortuaire de Beethoven. De nouveau, Rilke intervient massivement, et une bonne partie de ses remarques ont laissé leur trace dans les *Souvenirs* de Betz (et dans sa traduction).

Je m’arrête d’abord un instant sur une image que Betz n’avait pas comprise : “*Wie ein Sprung geht sie durch den Himmel...*” (il avait, visiblement, traduit *Sprung* par “bond”). Rilke s’explique : “non, ici d’abord on ne pense pas encore à la *courbe* décrite par cette pensée, mais «*Sprung*» veut dire qu’elle traverse le ciel comme une *fêlure*, l’image prise d’un plat, d’une assiette qui se fêle”. Betz a tenu compte de cette correction en traduisant : “Comme une fêlure elle traverse le ciel...” On trouve cette image à la fin de la huitième *Élégie de Duino* : “*wie wenn ein Sprung durch eine Tasse geht. So reißt die Spur der Fledermaus durchs Porzellan des Abends*” (“... comme lorsqu’une fêlure parcourt une tasse. Ainsi passe la trace déchirante de la chauve-souris dans la porcelaine du soir”). Curieusement, les deux traducteurs récents commettent la même faute que Betz en traduisant *Sprung* par “bond”. Si Betz avait tenu compte dans ses *Souvenirs* de l’ensemble des remarques de Rilke sur ce passage la nouvelle faute aurait dû/pu être évitée. (Sans accabler les traducteurs, cette question est doublement intéressante : Betz, pris en flagrant délit de faux sens, a corrigé la faute tout en gommant les remontrances de Rilke. Les nouveaux traducteurs auraient pu profiter de la traduction de Betz, mais ils auraient également pu avoir recours à la *Concordance* parue en 1980 à Leeds.) Dans ses *Souvenirs*

Betz regroupe certains problèmes qui ont un rapport avec le chapitre sur Ibsen. Il s'agit d'abord de la traduction de "*wo unser Geschehen kocht und sich niederschlägt*". Betz avait d'abord traduit par "là où notre devenir bouillonne, s'évapore, se dépose". Rilke s'interroge : "se dépose : est-ce là le terme chimique de : *sich niederschlägt* ? C'est-à-dire : donne un résidu..." Betz relate que Rilke lui aurait conseillé d'utiliser le terme technique "se condense". Dans la traduction définitive, Betz a opté pour "se précipite". Ni Rilke lui-même (?), ni Betz, ni Porcell, ni David, qui traduit *kochen* par "mûrir", ne se sont interrogés sur le sens précis de *kochen*. Il s'agit probablement de "liquéfier"... Dans un premier temps, Betz avait traduit *Kolben* ("cornues") par "massue", simple faute de vocabulaire mais qui altère l'ensemble. Rilke insiste aussi sur la difficulté de rendre *Feuerschein* : "dans la lueur du feu, quoique textuellement juste, serait aussi peut-être à remplacer ; imaginez un laboratoire qui ne serait éclairé que par les reflets du fourneau : comment dirait-on ?". Cette phrase se trouve littéralement dans les *Souvenirs* de Betz qui accepte d'ailleurs la proposition en traduisant "sous les reflets de la flamme". Une autre interrogation de Rilke est citée textuellement dans les *Souvenirs*. Il s'agit de la traduction de "*und unterschiedest Übergänge*" rendu par "tu discernas des nuances". Le commentaire de Rilke : "Comme vous l'avez senti d'ailleurs, les «nuances» ne suffit point : *die Übergänge* : les transitions, les passages d'une nuance à l'autre ; mais tout ceci est extrêmement difficile à rendre. Je sais qu'il faut s'en contenter." Dans la version définitive, Betz a choisi "différences". Porcell, lui, suit la proposition de Rilke avec "discerner les transitions", David combine Betz et Rilke avec "observer les différences et transitions".

En ce qui concerne le début du chapitre sur Ibsen, Rilke note d'abord : "(Passage ayant rapport à l'œuvre dramatique d'Ibsen) – devant tes livres... *an deinen Büchern, Eigensinniger (?)* – («devant tes livres...de têtus... ?»)» Malheureusement, nous ne connaissons pas la première version de Betz. Rilke écrit : "Le sens serait à peu près : (... et que j'essayais de les prendre [comprendre est rayé] à la manière des autres *qui ne respectent pas ton unité*, de ces satisfaits qui se sont taillé leur part dans toi. *Car à cette époque je n'avais pas encore compris la gloire*, cette démolition publique d'un qui devient...") Betz a légèrement modifié ces propositions tout en gardant l'étrange "devant tes livres de têtus". On est un peu étonné que Rilke ne renvoie pas son traducteur à la célèbre définition de la gloire dans son essai sur Rodin.

Visiblement, Rilke est gêné par la traduction de ce chapitre. D'un côté il encourage Betz par un compliment : "une très belle page, très réussie" (phrase que Betz ne manque pas de citer dans ses *Souvenirs*), puis pleuvent des critiques détaillées d'erreurs de

traduction (*Sprung, Kolben* ou encore “t’épouse” pour “*unschädlich machen*”) pour aboutir à une forme d’inquiétude : “(... ce passage – (la force de ton sang de révéler) – n’est pas encore tout clair ; il veut exprimer qu’Ibsen a pris la décision d’agrandir ce qu’il observait dans ses éprouvettes, de façon que ce fait ou ce changement minuscule devant ses yeux apparaît énormément grossi dans ses drames, visible, désormais, à tous !)” Betz cite ce passage en en corrigeant les fautes de français (“tout à fait clair”, “apparût”). Tout de suite après Rilke dit du passage “Tu ne consentis pas à attendre” : “(ce passage aussi reste presque incompréhensible dans sa forme actuelle ; ne pourrait-on préciser davantage ?)”

Il est fort instructif de constater que Rilke qui, théoriquement, semble répugner à toute traduction analytique qui tend vers le commentaire se voit obligé de demander des “précisions” et d’en proposer lui-même, par exemple dans les deux cas suivants :

1. “*der Ausschlagwinkel eines von fast nichts beschwerten Willens*” : Betz avait d’abord traduit par “l’angle de réfraction d’une volonté à peine alourdie”. Rilke y met un ? : “(*alourdir* n’est pas tout à fait juste ; on compare ici la volonté à une balance, sur laquelle on aurait mis un poids à peine sensible)”. Betz aboutit à “l’angle de réfraction d’une volonté aggravée d’un poids à peine sensible”. Est-ce plus clair ? Une réponse à ce problème se trouve peut-être dans le poème “La coupe de roses” où le terme *Ausschlagwinkel* apparaît également comme indicateur de nuances infimes. Porcell et David ont choisi la solution dans une “surtraduction” par “l’angle qui modifie la décision (*auschlaggebend*) d’une volonté” ou “l’angle infime qui déplace la décision d’une volonté” : dans les deux cas il y a confusion entre “cause” et “effet”. Donc, pour cette question précise, le conseil pourtant clair de Rilke est resté sans conséquence “décisive” sur ses trois traducteurs.

2. Quelques phrases plus loin Rilke note à propos du passage qui commence par “Ton œuvre, vouée de plus en plus...” ceci : “ce passage aussi n’a pas encore sa clarté définitive ; pourquoi éviter ce mot «équivalent» ?” (*Äquivalenten* en allemand.) Betz l’a finalement utilisé comme d’ailleurs Porcell et David. Mais Rilke continue ainsi : “à peu près : Ton œuvre, vouée de plus en plus impatientement, de plus en plus désespérément à l’effort de découvrir entre [ce “entre” remplace un “sous” rayé] les choses visibles des équivalents du devenir intérieur...” Curieusement, Rilke copie sans la corriger une erreur de lecture de Betz qui à la place de “*das innen Gesebene*” avait lu “*das innen Geschebene*”. Dans la version définitive la faute a disparu et on lit “à découvrir parmi les choses visibles les équivalents de tes visions intérieures”. Le commentaire de Rilke montre que le “sous” rayé était dû à Betz, car – affirmet-il – “*unter* [deux fois souligné !] *dem Sichtbaren*», ne veut pas dire

ici «sous [deux fois souligné !] les choses visibles» mais entre [trois fois souligné !], parmi [trois fois souligné !] elles, par [quatre fois souligné] elles. Il chercha d'exprimer cet intérieur invisible où notre vie de plus en plus s'était réfugiée, par des équivalents, choisis dans le monde extérieur et visible.» Ainsi les difficultés rencontrées par Betz amènent-elles Rilke à faire à son traducteur un petit cours sur son esthétique du “*Dinggedicht*” (le poème-chose), du “*Werk des Gesichts*” (“Œuvre de...”) qui pourrait nous mener loin.

Une autre erreur de traduction entraîne de nouveau une petite leçon de technique poétique. Au début du chapitre suivant (L'histoire d'Ingeborg) Betz avait traduit “*wie sie aussparten*” par “combien ils l'épargnaient” : Rilke commente : “(vous étiez entraîné en erreur par le mot : *aussparen*, qui n'a rien de commun avec : *sparen*, épargner ; *aussparen* veut dire «laisser en blanc» ; dans le sens comme ferait un peintre, qui donnerait tous les objets qui entourent une personne, pour la laisser en blanc elle-même. Le passage prétend de dire qu'en décrivant une femme, on n'a que le seul moyen de la rendre visible : de peindre tout ce qui l'entoure, pour la laisser en blanc au milieu)”. Betz a bien sûr rectifié en “combien ils la laissaient en blanc”. Le texte de Rilke – sauf la correction – est cité intégralement dans les *Souvenirs* et sert d'introduction à une longue considération sur la traduction des chapitres sur Ingeborg. Comme à d'autres endroits Betz prétend que ces “remarques”, semblables certes “aux leçons” exprimées par lettre, auraient été proférées avec une “douce autorité” par le poète en sa présence. Il nous paraît de plus en plus évident que Betz a utilisé, pour ses *Souvenirs* de 1925, le manuscrit que Rilke lui avait confié en 1924. En témoigne un certain nombre de propositions de Rilke suivies d'un “déjà corrigé” de la main de Betz. (Exemples : pronom masculin à la place du féminin, horizontale au lieu de verticale, etc., donc des brouilles qui ne nous intéressent pas dans notre démarche, mais qui témoignent de l'attention que Rilke a portée à ces passages.)

Revenons aux “leçons” sur Ingeborg. Betz reprend dans ses *Souvenirs* point par point les arguments de Rilke concernant la traduction difficile de “*aufhörte mit dem leichten, niemals nachgezogenen Kontur, der sie einschloß*” : “suivant l'image indiquée, il vaut peut-être mieux, comme le texte le fait, de se laisser former ce contour précisé par l'entourage, et de ne dire qu'à la fin qu'il enveloppe... à peu près” : Rilke marque cette réflexion de deux ? ? suivi de : “arrêtait doucement et pour ainsi dire prudemment *avec/dans* un contour léger, [qui n'était] jamais retracé et qui l'enveloppait)”. Betz a remplacé “avec/dans” par “au” et inversé “développait” et “retracé”. Peut-il exister une version satisfaisante de ce procédé

subtil ? J'en doute.

Rilke vient en aide à son traducteur dans une autre image difficile : *“die Augen zu schließen und das ganze verschlossene, aber überall durchscheinende Gesicht irgendwie inständig zwischen ihre beiden Hände zu halten”*. Betz avait traduit par “sa figure toute cachée et cependant partout visible”, donc par un joli contresens. Rilke réagit ainsi : *“(non : maman, ne cache pas sa figure, elle lève ses mains aux tempes et elle ferme les yeux ; sa figure est fermée par les yeux clos, mais en même temps toute transparente ; elle ferme les yeux pour ne plus voir ce qu'elle a vu, mais la vision de l'événement qu'elle va raconter surgit en elle et allume en elle ce souvenir qui déjà rayonne d'elle à travers sa figure close...)”*. Betz cite ce passage sans tenir compte de son erreur mais en soulignant à juste titre le fait étonnant et touchant que, soudain, Rilke semble identifier la mère de Malte (le narrateur) avec sa propre mère. Un tel lapsus ne pouvait être qu'un lapsus calami. La charge affective que cache *Malte* et que Rilke n'a jamais niée apparaît ici d'une manière abrupte au détour d'une question de traduction. (Cela dit, ici, je n'exclus pas une surinterprétation de Betz et de moi-même, même si le manuscrit ne comporte pas de guillemets en évoquant “maman”).

Au chapitre suivant Rilke se heurte à la traduction de *“Ich mag nicht mehr”* par “J'ai mon content” : “oserai-je dire que je ne suis pas tout à fait heureux de ce : «j'ai mon content»... Ingeborg n'aurait-elle pas plutôt dit : «Je n'en veux plus» ? Je le propose à votre réflexion ; pour moi, mais il m'est difficile d'en juger, ce «j'ai mon content» détonne, me paraît un peu guindé dans la parfaite simplicité de cet aveu inattendu. *Mais je vous prie de juger, sans donner trop d'importance à ma remarque.*” Dans ses *Souvenirs* Betz insiste sur cette question en évoquant l'autorité de Gide qui avait traduit ce passage pour la NRF, traduction dont Rilke, visiblement, ne se souvient plus. Après coup il donne raison à Rilke tout en ayant maintenu le “J'ai mon content” de Gide. Porcell opte pour “Je n'ai plus envie”, David pour “Je ne veux plus”. Et si on disait tout simplement “J'en ai marre” ou “Laissez-moi tranquille !” ? Rupture de style ? Betz, dans un premier temps, avait traduit à propos de cette phrase *“wie einer, der hören will, wie etwas klingt”* – c'est-à-dire le commentaire du narrateur de ce *“Ich mag nicht mehr”* – par “comme quelqu'un qui veut entendre le son de sa voix”. Rilke proteste : “ce n'est pas tant *le son de sa voix* qu'elle veut entendre, mais le son, la sonorité de son étonnant aveu : en l'entendant, elle réalise pour ainsi dire son état d'âme caché à tout le monde et un peu à elle-même”. C'est un très bel exemple du sens des nuances dont est dotée la prose de Rilke. Betz traduit finalement par un commentaire psychologique tiré du conseil de Rilke : “et dit droit devant

elle, comme quelqu'un qui voudrait se rendre compte du son de sa pensée". Porcell choisit "qui écoute simplement le son de ses paroles", David "qui veut entendre comment sonne une phrase". Echec de la traduction ? Si on va au bout du commentaire de Rilke qui indique clairement que c'est l'"inconscient" d'Ingeborg qui parle on devrait traduire par "qui veut faire résonner le sens caché de ses paroles". Trop de commentaire dans la traduction tue la traduction, j'en conviens. Mais le commentaire, ici, est de Rilke lui-même ! Il se heurte au mot allemand *etwas*, mot banal, donc dans la majeure partie des cas littéralement traduisible par "quelque chose". Tous les traducteurs ont senti d'instinct que ce *etwas* était autre chose qu'un simple "quelque chose". Ce *etwas* a affaire au *Es* ("ça") freudien.

Dans son récit sur la traduction de l'épisode avec Ingeborg, Betz commet une erreur étonnante. Rilke avait noté : "son sourire... et qui était par lui-même parfait lorsqu'il s'était dessiné... *und seinen Zweck ganz erfüllte, indem es gelächelt ward...* (on voudrait presque ici une équivalence plus proche pour rendre l'entière indépendance de ce sourire qui n'avait aucun but extérieur)". Ce passage est marqué d'un grand point d'interrogation. Betz a fidèlement appliqué le commentaire de Rilke par un "qui... se suffisait à lui-même dans son accomplissement". Seulement, Betz attribue ce que Rilke dit de "l'étrange perfection" de ce sourire à Ingeborg, la fille mourante, mais il s'agit sans aucun doute possible du sourire de la maman de Malte. Est-ce que le lapsus de Rilke sur "maman" aurait guidé le traducteur sur son *Irrweg* étonnant ?

Les remarques sur ce chapitre se terminent par un compliment sans réserve aucune : "L'histoire du chien Cavalier extrêmement réussie". Betz n'a pas oublié d'insérer ce compliment, d'ailleurs mérité, dans son *Rilke vivant*.

Les remarques de Rilke que nous avons analysées jusqu'ici – une petite moitié du manuscrit – ne concernent que cinq "chapitres" (25 à 29) du roman, douze pages dans l'édition de poche, donc environ 5 % du texte total. Le reste des "Remarques" est beaucoup plus discontinu, voire ponctuel, à l'exception des textes consacrés aux tapisseries de *La Dame à la licorne*.

Etant donné que Betz se sert dans ses *Souvenirs* presque exclusivement d'exemples tirés des chapitres 25 à 29, on peut en conclure légitimement que la discussion approfondie avec Rilke s'est limitée à cette partie de l'œuvre et que notre manuscrit doit être considéré comme la source principale des *Souvenirs* de Betz. Il y a donc un certain décalage entre les enseignements qu'on peut tirer de notre manuscrit et l'usage qu'en a fait Betz dans ses mémoires.

Les deux derniers feuillets du manuscrit (numérotés 24-25 dans l'écriture de Betz) confortent notre hypothèse. Ils concernent le

début de l'œuvre. L'écriture de Rilke est plus petite que dans les autres parties du manuscrit. (On peut en déduire au moins que les "Remarques" de Rilke n'ont pas été toutes rédigées au même moment.) La relation que Betz fait du début de leurs conversations est en légère contradiction avec le manuscrit : de toute façon, ici, Betz s'appuie sur d'autres sources que les "Remarques". J'en tire une conclusion peut-être hasardeuse, mais logique : les remarques de Rilke sur le début du roman ne s'appuient pas sur les traductions de 1924, mais sur le manuscrit définitif de Betz. La preuve : la critique du chapitre sur Beethoven commence par la page 2 d'un texte que nous ne connaissons pas. Dans la dernière partie du commentaire consacré au roman, il est question de la "page 1 (du manuscrit)". Il s'agit donc de deux sources entièrement – chronologiquement – différentes.

Betz dit à propos du début du roman qu'il aurait lu "*Ich bin ausgelesen. Ich habe gesehen*", donc en français : "Je suis sorti. J'ai vu." Rilke remarque à propos de la ligne 2 de la page 1 du manuscrit de la traduction : "Je suis sorti..... (signe indiquant une lacune !). J'ai vu un *homme... : Ich bin ausgelesen. Ich habe gesehen : Hospitaler. Ich...*". Faut-il en déduire que Betz aurait fait l'économie de "hôpitaux" ? Peut-on faire l'économie des deux points (:) chers à Rilke ? Porcell y met intelligemment trois points, procédé habituel de Rilke lui-même, David préfère une ponctuation classique. Autre curieux constat de Rilke : "Aujourd'hui j'ai écrit... (une lettre) ?" Betz a rectifié en "en écrivant une lettre". Mais la remarque la plus intéressante concerne la traduction de *Bekannte*. Betz prétend avoir discuté avec Rilke des possibilités de traduire *Bekanntschaften* et d'avoir énuméré *absichtslos* ("au hasard") "connaissances, relations, camarades...".   cet instant Rilke l'aurait interrompu "presque avec véhémence" en disant : "Evitons en tout cas «camarade», Malte n'en avait jamais !" Le commentaire écrit de Rilke sur cette question laisse entendre que Betz, dans son manuscrit, avait traduit *Bekannte* par "camarades" : "je plaide pour «connaissances», au lieu de «camarades» ; des camarades, Malte n'en avait jamais !". Betz a finalement opté pour "relations". C'est malheureusement tout quant au début du livre, mais le doute sur l'oralité des échanges entre Betz et Rilke se renforce à cause du mot "camarade".

Parmi les autres "interventions" de Rilke il y a toujours un souci aigu de précision. Souvent, au lieu de proposer lui-même une traduction, il tend vers une explication que Betz suit fidèlement dans la plupart des cas. Un cas à part sont les indications héraldiques concernant soit la famille Brahe, soit les tapisseries du musée de Cluny. On sait que l'intérêt héraldique et généalogique

était un violon d'Ingres de Rilke. Cela se prêtera peut-être un jour à une étude de détail.

Rilke, critique attentif de son traducteur français : c'est une réalité incontestable. Mais il faut apporter des nuances : cette critique ne concerne – à quelques exceptions mineures près – que cinq “chapitres” (25-29) du roman. Pour ces chapitres on peut affirmer que Rilke peut être considéré comme le cotraducteur de Betz, en particulier pour les passages sur Beethoven et Ibsen. Pour le reste, les choses sont plus floues. Personnellement, je conclurais à une lassitude bien compréhensible de la part de Rilke face aux questions de traduction. En aucun cas, la totalité de la traduction du roman n'a reçu un *imprimatur* de son auteur. Si cela avait été le cas, Betz ne se serait pas privé de l'affirmer dans son *Rilke vivant*.

P.-S. : Je termine par une petite remarque sur l'écriture de Rilke. Bien qu'il s'agisse de notes informelles et non pas d'une lettre, l'écriture est très soignée. (Rilke lui-même écrit dans son post-scriptum à Betz : “Je vous prie d'excuser le désordre de mes notes, prises au courant de la lecture et que je ne veux plus relire pour ne pas m'attarder davantage...” Notre manuscrit est donc, à la limite, contraire à l'éthique de Rilke.) Quand Rilke cite le texte allemand de son roman il fait usage de l'orthographe d'avant la réforme de 1907 : on trouve donc *Tbränen*, *Theilnahme*, *Nötbe*, *Nothwendigkeit*. Comme Karl Kraus et Kafka il tenait dans ses manuscrits à l'orthographe de ATHEM (souffle), mot mythique entre tous de la langue allemande, jusqu'à conférer au *b* muet une dimension théologique. Mais ici commence une autre histoire incarnée par le vers extraordinaire des “Sonnetts à Orphée” :

Athmen, du unsichtbares Gedicht.

AUDIOVISUEL :
TRADUIRE AU FIL DES IMAGES

Table ronde animée par Rémy Lambrechts avec Didier Beaudet, Jacqueline Cohen, Paul Memmi et Isabelle Zaborowski

RÉMY LAMBRECHTS

Le sujet de cette table ronde est la traduction pour l'audiovisuel envisagée sous l'angle de son esthétique. Du fait de la multiplication des chaînes de télévision, en particulier, nous sommes de plus en plus nombreux à traduire pour l'audiovisuel, en étant souvent issus d'une culture de la traduction écrite. Or, l'audiovisuel, c'est à la fois le même métier et un exercice bien différent. D'une part, les mœurs et le cadre professionnels ne sont pas exactement les mêmes : c'est ce qui fera l'objet de la table ronde ATLF de demain matin. D'autre part, il y a un ensemble de contraintes bien spécifiques ; ceux qui ont suivi ce matin l'atelier de sous-titrage qu'animait Brigitte Hansen en auront déjà eu un aperçu.

Il serait cependant faux de voir nos Assises comme exclusivement tournées vers l'écrit, puisque nous nous sommes régulièrement intéressés au théâtre. Les sixièmes Assises lui étaient entièrement consacrées. On y est revenu, il y a quatre ans, puis encore l'an dernier avec une table ronde consacrée à la traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre.

Du théâtre, on va retrouver quelques traits dans ce qui nous préoccupe aujourd'hui : d'une part, l'oralité et ses pièges ; d'autre part, ce qu'on peut appeler le truchement, c'est-à-dire le fait que le texte que l'on va livrer ne sera pas reçu directement par le spectateur, mais qu'il passera par des comédiens et, indirectement, des directeurs artistiques ou des metteurs en scène.

Il y a un troisième trait, qui est la question du temps. Un lecteur lit à son rythme. Il peut s'arrêter, il peut s'interrompre pour lire une *N.d.T.* qui est une sorte de brèche dans le temps de lecture proposée – imposée, diront certains – par le traducteur. Un spectateur, lui, est contraint par le temps de la représentation. Le traducteur de théâtre a une certaine maîtrise du temps parce qu'il peut tailler les répliques à la longueur qui lui convient, dans la

mesure où il reste fidèle à l'œuvre. Le traducteur de l'audiovisuel, lui, est déjà dans la contrainte temporelle au moment de l'écriture, puisque son travail doit s'inscrire en regard d'un flux d'images qui préexistent et dont il ne peut en rien altérer le déroulement.

Pour pouvoir ancrer totalement cette table ronde dans des préoccupations qui aient déjà été les nôtres, il aurait fallu, par exemple, mais cela n'a pas été le cas, qu'on se soit penché ici sur la traduction de la bande dessinée. Car l'autre élément majeur, c'est la présence des images. La bande dessinée aurait été une étape commode pour aborder la traduction d'un texte lié à des images, parce que les cases ne bougent pas, mais tant pis, nous irons donc directement aux images animées.

Donc, pour le meilleur comme le pire, il y a des images, il y a des choses à voir dedans, il y a un montage, il y a un rythme. Le pire ce sont, par exemple, les affres du sous-titre devant un montage complètement haché qui l'obligera à comprimer son texte dans une succession de sous-titres minuscules. Ou bien les affres du doubleur devant une longue tirade enflammée cadrée en plan serré avec une bouche énorme qui semble occuper les trois quarts de l'écran et qui donc va nécessiter un synchronisme particulièrement soigné. Le meilleur, c'est que les images ont leur discours propre, leur cohérence, leur continuité, et qu'on peut s'appuyer sur cette continuité des images pour faire tenir ensemble le film traduit. On n'est pas tout seul pour capter l'attention, comme lorsqu'on livre le texte nu d'un roman.

Nous allons aborder distinctement deux domaines, qui sont, d'un côté, la fiction, et, de l'autre, le documentaire, parce que leurs modes d'adaptation sont assez largement différents. Je fais une parenthèse à propos du documentaire : on a trop tendance à penser immédiatement film animalier avec commentaire pontifiant. Il faut savoir que le répertoire des documentaires est tout de même beaucoup plus riche que cela, et que certains sont d'une élaboration formelle tout à fait remarquable.

Pour la fiction, c'est doublage *ou* sous-titrage ; les deux ne coexistent pas, en principe, sur un même film. Je sais que le doublage est une technique qui doit faire frémir nombre d'entre vous et que, pour la plupart, vous n'allez jamais voir que des versions originales sous-titrées. Mais le doublage existe. La majorité des spectateurs voient les films en version française, l'immense majorité, et il me paraît donc important de s'interroger sur ce que c'est qu'un bon doublage.

Il y a un autre élément qui m'intéresse dans le doublage : je ne vois pas de position qui ressemble plus à celle d'un traducteur que celle du comédien de doublage. C'est quelqu'un qui, avec sa voix propre, avec ses ressources de jeu, redonne vie à la voix d'un autre,

de la même façon qu'un traducteur met sa voix, ses ressources langagières, au service d'une récréation.

Le documentaire, lui, est un mélange en proportions variables de voix *off*, c'est-à-dire de narration ou de commentaire hors champ, de ce qu'on appelle "*voice-over*" et de sous-titres. (La *voice-over*, ça ressemble un peu à une interprétation simultanée, à ceci près qu'on ne traduit pas dans le feu de l'action et que c'est un comédien qui dira le texte.) Le choix du mode de traitement, la répartition entre *voice-over* et sous-titres, n'est pas du ressort du traducteur, puisqu'il est déterminé par le chargé de programme, mais on peut tout de même le discuter quand on a des objections, et c'est un élément capital de la réflexion qu'on peut avoir sur le sujet.

Enfin, le documentaire pose un problème assez particulier : quand on traduit des interviews ou des captations de scènes réelles, on traduit doublement. On traduit de la langue étrangère en français et, simultanément, on traduit de l'oral spontané en une expression construite, plus ramassée, plus écrite, et le filtrage, plus ou moins important, qu'on opère ainsi demande infiniment de prudence.

Je ne vais pas faire ici le panégyrique de mes invités : vous trouverez dans vos dossiers les éléments biographiques qu'ils ont bien voulu livrer. Nous avons Jacqueline Cohen et Paul Memmi, qui travaillent tous deux dans le domaine de la fiction, en doublage comme en sous-titrage, Didier Beudet, qui est directeur artistique, et Isabelle Zaborowski, qui est chargée du multilingue à la Sept/Arte, c'est-à-dire au pôle français d'Arte.

Nous allons commencer par la fiction, et plus précisément par le doublage, avec Jacqueline Cohen.

JACQUELINE COHEN

Le doublage, c'est l'enfant mal aimé, pas chéri, et moi-même je ne vais jamais voir un film en version doublée. Moi, en tant que spectateur, je préfère les versions originales. Cela dit, je sais que 85 % des Français vont voir les films en version doublée. Donc on ne peut pas dire que ce sont 85 % d'imbéciles qui n'ont pas droit à un bon travail.

Le problème, c'est que, je peux vous le garantir pour en avoir vu, on peut faire d'excellents doublages – mais ce sera toujours du doublage. Si on va voir un film – je vous parle de Woody Allen parce que c'est mon calvaire – de Woody Allen doublé, on ne va pas entendre Woody Allen, c'est évident. Ni l'acteur qui doublera ne sera Woody Allen, ni moi, traductrice, je ne suis Woody Allen. Il faut savoir qu'il y a adaptation et que c'est forcément un peu moins bien. Toute la question est que pour faire un beau doublage,

en dehors du fait qu'il faut de bons auteurs, de bons acteurs, de bons directeurs artistiques, il faut du temps, parce que si on vous demande d'écrire un dialogue en quatre jours, il sera forcément beaucoup moins bien fait que si on dispose de trois semaines. On est face à un problème auquel on n'a pas encore trouvé de solution. Car plus ça va, plus il y a de sous-enchères, plus les gens disent : "Lui fait ce film pour X, moi je vous le fais pour X divisé par deux." Donc divisé par deux le prix de l'auteur, divisés par deux les acteurs, divisé par deux tout le monde, et au bout du compte : un très mauvais doublage.

Il faut aussi distinguer, malheureusement, entre la télévision et le cinéma, parce qu'au cinéma on a encore des moyens et du temps, alors qu'à la télévision, ce n'est plus du tout le cas. Je comprends donc très bien qu'en voyant des choses épouvantables à la télévision, on se dise, comme je me le dis moi-même : "C'est effrayant, le doublage", mais ce n'est pas le doublage qui est effrayant, c'est la façon dont on le pratique.

Je peux vous expliquer succinctement comment on écrit un dialogue de doublage. Quelqu'un, le détecteur ou la détectrice, relève le texte sur ce qu'on appelle une bande rythmo. Sur cette bande, qui est synchrone avec l'image, vous aurez le texte, accompagné des signes de détections dont vous avez sans doute entendu parler, les plus importants marquant les labiales – P, B, et M –, les semi-labiales – F et V –, les ouvertures de bouche et les fermetures de bouche. Normalement, sur une détection bien faite, vous avez le texte, qui vous donne la longueur des phrases, et ces signes de détection qui vous donnent des points de passage plus ou moins obligés. En dessous ou au-dessus de ces phrases en anglais, vous écrivez votre texte français, en tenant beaucoup moins compte qu'on ne le pense de la sacro-sainte labiale, parce qu'on apprend tous à la longue que ce qui importe réellement dans une phrase c'est la justesse du rythme. Mais il y a quand même cette horreur que les traducteurs de livres ne connaissent pas, c'est qu'on ne peut pas être plus long que dans la langue originale. Si la phrase se termine là, elle doit se terminer là.

Une fois le texte français entièrement écrit, on va le vérifier sur une machine avec la personne qui dirigera le doublage français. Ensuite, il est enregistré – bien, on espère – par les acteurs. Je ne sais pas si vous avez déjà vu un studio de doublage. Il y a un écran et dessous il y a la bande qui défile synchrone avec l'image, et on lit avec le repère. Là vient le grave problème des acteurs qui doivent lire, jouer quelquefois des dialogues pas très bons. Mais le système de l'écriture, c'est cela, avec des problèmes qui sont ceux que rencontrent tous les traducteurs, à savoir d'adapter sans trahir, mais aussi les contraintes d'ouverture de bouche déjà évoquées et

la nécessité, quand celles-ci vous amènent à interpoler, de livrer un texte adéquat à l'expression de l'acteur. Vous ne pouvez pas faire dire : "Il fait un temps merveilleux dehors" à quelqu'un qui dit : "J'ai perdu mon petit chien." Il faut tenir compte de l'expression du visage.

PAUL MEMMI

Après le doublage, je vais tenter de vous présenter notre façon de travailler dans le cadre de cette technique très particulière qu'est le sous-titrage.

Nous sommes des traducteurs indépendants. Nous travaillons avec ce qu'on appelle des sous-titreur, des sociétés comme Titra Film ou LVT, qui sont en fait des imprimeurs d'un type un peu spécial, pour le cinéma et la télévision. Le procédé a été inventé juste avant-guerre, et il a été exploité avec l'arrivée massive du cinéma américain après la Libération. A ce moment-là, le sous-titrage, inventé en France par Titra Film, a effectivement permis d'accueillir le cinéma américain.

Au départ, les techniques employées étaient celles de l'imprimerie classique appliquées au cinéma : un procédé de photocomposition par linotype, avec des microcaractères en plomb. On passait le film dans un bain de paraffine, puis on frappait les sous-titres avec les barrettes de caractères en plomb. Sous la pression, la paraffine sautait. Le film passait alors dans un bain d'acide, l'acide brûlait l'émulsion de sels d'argent sur la pellicule là où le film était dénudé, suivant la trace en creux des caractères. C'est cette trace blanche des caractères, décolorée à l'acide, que vous lisiez par projection.

Aujourd'hui, ce procédé d'imprimerie à l'ancienne a évidemment été supplanté par de nouvelles techniques. Outre le sous-titrage optique, dit "bande noire", qui consiste à photographier les sous-titres et à superposer leur photo à celle du film, il y en a deux principales. La première, c'est l'incrustation vidéo : l'image vidéo du film devient comme la page blanche d'un ordinateur, on enregistre dessus le texte du sous-titre qui s'y incruste. La seconde, c'est l'impression laser, lancée par LVT : l'ordinateur, sur lequel on a chargé le texte des sous-titres, va commander un faisceau laser qui, orienté lui-même par deux petits miroirs en abscisse et en ordonnée, va dessiner sur le film les caractères d'imprimerie. On a une très bonne définition de la lettre, qui est encore améliorée par la possibilité d'effectuer plusieurs passages, lesquels permettent de contourner la lettre. Cela accroît sa visibilité, son contraste, chose importante quand les lettres blanches doivent apparaître sur un fond pâle.

En ce qui nous concerne, nous les traducteurs, comment tra-

vaillons-nous ? On nous fournit un certain nombre d'éléments. D'abord le film, qu'on nous présente en projection privée, répétée, ou dont on nous fait une copie sous forme de cassette VHS, ce qui est aujourd'hui le plus courant. La cassette qu'on nous confie bien avant la sortie du film est bien entendu encodée pour prévenir tout piratage, élément important compte tenu des investissements en jeu.

Je travaille ainsi avec l'écran de télévision à côté de moi, je fais avancer ma vidéo, plan par plan, scène par scène, et j'ai mon ordinateur de traduction en face de moi. Au final, mon texte sur informatique viendra se charger sur celle de l'imprimeur.

A côté de cet élément film, on nous fournit le script conforme des dialogues définitifs. Il s'agit non pas du scénario, mais bien du récapitulatif des dialogues effectivement enregistrés sur le film par les comédiens. C'est un document qui sort des services de montage des productions.

En fait, on nous donne mieux que cela. Les très grandes maisons avec lesquelles nous travaillons, les VIP, Disney, Warner, Columbia, Fox, vendent leurs films dans le monde entier, en tout cas en Europe vers l'Espagne, l'Allemagne, la France, l'Italie, et vers d'autres pays également comme ceux de l'Extrême-Orient. Ils ont donc intérêt à préparer pour chaque film de très bons éléments de travail pour les traducteurs du monde entier.

On nous fournit ainsi ce qu'on appelle une continuité dialoguée. C'est bien sûr le script définitif des dialogues, mais aussi les indications de scène, la description de la bande sonore, de l'action, le nom des personnages, le type de plan, etc.

Cela va même plus loin : on nous donne comme indication pour le sous-titrage une sorte de pré-résumé de chaque phrase du dialogue. On a la phrase *in extenso* d'un côté et une forme résumée dans une autre colonne – je reviendrai sur ce terme de résumé –, laquelle est censée indiquer au traducteur les éléments absolument essentiels à conserver, au détriment d'autres qu'il serait possible de négliger. On nous donne également des explications de texte, ce qui est parfois comique, quand on nous situe le sens d'une injure de base.

Mais c'est parfois très utile. Des films peuvent venir de partout, traiter toutes sortes de sujets. Imaginez le travail du traducteur américain de *La Haine* face à des mots de connivence qui ne vont vivre que le temps d'une saison chez une bande de copains ! C'est bourré de clins d'œil linguistiques, d'allitérations, de créole black-beur, d'improvisations. Ce sont les contresens inévitables qui risquent de devenir comiques, et les explications données sont loin d'être superflues.

Le but de la traduction pour le sous-titrage, quel est-il ? En

fait, il a changé au cours de l'histoire. Au début, l'idée était de faire comme des cartons du cinéma muet, c'est-à-dire de permettre une compréhension générale du film. Les cartons du muet formaient un paragraphe et arrivaient de loin en loin. Les premiers sous-titres après-guerre étaient souvent formés de trois lignes qui mangeaient la moitié de l'image, et restaient 10 ou 15 secondes à l'écran.

Je vous ai dit que les techniques d'aujourd'hui sont plus précises, plus souples, mais le projet général aussi a changé : il s'agit à présent de tout traduire. Non plus d'intervenir comme un simple relais de compréhension, mais de traduire l'intégralité des dialogues. Du moins, c'est l'illusion qu'on veut donner. Mais le traducteur ne peut pas tout traduire. Pourquoi ?

Pour plusieurs raisons. D'abord parce que l'imprimeur dont je vous ai parlé n'a pas la place matérielle sur le support film pour inscrire toutes les lettres qu'on aimerait y voir. Deuxièmement, parce que l'écran de télévision est trop petit pour faire tenir tous les caractères, sauf à utiliser des lettres microscopiques. Troisième élément : le spectateur n'aurait pas le temps de tout lire.

Je voudrais, si vous le voulez bien, développer ces problèmes de contrainte d'espace et de temps. La contrainte de place, c'est d'abord celle du support du film, de ses formats. La contrainte est 4 fois plus faible quand on imprime sur du 70 mm que lorsqu'on imprime sur une pellicule de 16 mm. Sur du 70 mm, on peut imprimer une ligne pleine de 40 caractères, quand ce n'est plus que 18 caractères sur du 16 mm, et encore en utilisant des polices de corps plus petits. 80 caractères sur deux lignes, ou 32 caractères... uniquement parce que la caméra n'était pas la même ! Mais le film n'a pas été écrit en fonction de ce genre de calibrage !

J'avais traduit, il y a quelques années, un film de Raul Ruiz, *Les Trois Couronnes du matelot*. Ce film était extrêmement poétique, de la poésie pure. Mais il avait été tourné avec trois bouts de ficelle, en 16 mm. Avec 32 caractères maximum par sous-titre, sans pouvoir faire de renvoi à la ligne, on mesure là les contraintes liées au support.

Pour ce qui concerne la télévision, on doit employer des grosses polices de caractères, bien lisibles. La quantité de lettres dont on pouvait disposer pour un passage du film sur le grand écran des salles se réduit alors comme peau de chagrin. Ce qui fait que certaines traductions écrites pour les salles seront refaites pour la télévision ou en tout cas édulcorées pour obtenir un texte plus concis. Sinon, on fait une anamorphose et on se retrouve avec des caractères très petits sur l'écran de télévision.

Maintenant, parlons de la contrainte temps. Il y a différentes temporalités avec lesquelles le traducteur doit travailler. Tout

d'abord, on doit respecter le montage du film. On découpe le texte suivant les changements de plans. Car si un sous-titre chevauche deux plans, quand arrive la nouvelle image, vous aurez tendance à relire le sous-titre. Le rythme du flashage des sous-titres suivra donc le rythme du montage. Le rythme du montage donne donc celui de la lecture du sous-titre, ou plutôt d'abord celui de son écriture et ensuite de sa lecture. Oui, mais dans un film comme *Une journée en enfer* avec Bruce Willis où il y a un style de montage très rapide, avec des plans qui changent à chaque seconde, chaque demi-seconde, l'œil a à peine le temps de découvrir l'image, de s'y poser, et ne peut y capter qu'un seul mot ! Or, le personnage a pu crier trois, quatre, cinq choses. *Aladin*, un dessin animé de Disney, est un enfer à traduire, parce qu'on est dans une esthétique de montage extrêmement rapide et une esthétique de texte qui, elle, est proliférante. Certains acteurs ont des débits très rapides. Eddie Murphy, par exemple, peut partir dans des tirades absolument frénétiques. Et vous savez que certains dialogues peuvent être de véritables parties de ping-pong.

Après avoir évoqué les temporalités propres au film et aux acteurs, venons-en à celle de la lecture. Vous le savez, on ne peut pas lire aussi vite qu'on parle. Chacun a son rythme de lecture, qui dépend de son habitude à lire, de sa familiarité avec tel ou tel univers linguistique, de son acuité visuelle, de sa bonne ou mauvaise place devant l'écran de la salle ou de la télévision. Par expérience, les imprimeurs ont retenu un temps moyen de lecture qui, *grosso modo*, correspond à 15 caractères par seconde.

En général, les traducteurs que nous sommes doivent réaliser 30 % d'économie de signes typographiques sur le texte tel qu'il serait transcrit intégralement. Vous en avez un exemple à l'état pur dans le sous-titrage franco-français à l'usage des malentendants – lequel a lui-même d'autres contraintes spécifiques que je n'aborderai pas ici. Ces 30 % sont une moyenne. Sur certains passages, c'est 50 %, sur d'autres, on peut traduire comme on le souhaite. Mais c'est terrible, 50 % ! Vous devez réduire de moitié la traduction telle qu'elle vous vient naturellement !

En résumé de cette toute première partie, je dirai que la traduction pour le sous-titrage intervient après une préanalyse du texte et son découpage en morceaux. Il nous arrive entre 800 et 1 500 lignes et doubles lignes à traduire. A chaque morceau est attribué un certain nombre de caractères à ne pas dépasser. Si on le dépasse, vous aurez du mal à lire, vous serez fatigués. Si on le dépasse outrageusement, vous ne pourrez pas finir les phrases, vous ne comprendrez plus. Si on reste en deçà, si on a bien fait son travail, on offre un confort de lecture, le spectateur aura lu, compris, et aura eu le temps de monter vers l'image, ou de des-

prendre vers le texte, suivant qu'il est culturellement d'abord attiré par l'image ou par la lettre. Je reviendrai sur ce point.

Après cette étape analytique, s'ouvre un travail d'ordre synthétique. Car tel est notre problème de traducteurs : écrire de façon synthétique et non résumée. Cet effort de synthèse doit intervenir partout, sur les mots, sur les structures linguistiques, sur les métaphores, tout en respectant le style propre à chaque film, à chaque réplique, à chaque comédien.

Voyons cela dans les grandes lignes. Disons qu'il s'agit, dès que possible, d'éliminer les mots non significatifs. J'avais un professeur de statistiques en faculté qui disait : "Sur un énoncé de 100 mots, 90 sont non significatifs. Et sur 100 mots significatifs, 90 veulent dire la même chose." C'est exagéré, bien sûr. Pascal disait que certaines répétitions sont absolument nécessaires. D'autres le sont donc moins. Éliminer donc les redites qui sont vraiment inutiles. Éliminer aussi les coordinations, surabondantes dans le français naturel, notre langue d'arrivée. Les coordinations, les articulations. Là, je sais qu'un bon usage de la ponctuation est très efficace. Éliminer les structures lourdes, les propositions indirectes qui charrient tout leur cortège de pronoms relatifs. Si possible même, les tournures passives avec leurs auxiliaires et leurs participes. Éliminer les formes syntaxiques longues, les adverbes en *-ment* formés sur l'adjectif. Éliminer les formes trop particulières, trop savantes, qui nécessitent un arrêt, ne serait-ce pour identifier le mot. Bien entendu, dans un film qui raconte une conquête de l'espace ou une aventure dans un sous-marin, ce sont ces mots techniques qui rendront tout le sel du film. Mais il faut savoir que ces mots techniques freinent la lecture. Il faudra donc la faciliter autour d'eux. Éliminer les noms propres des personnages qu'il suffit de présenter en début de film. Inutile de traîner un "John Smith" à chaque réplique. Éliminer les mots de la langue d'origine que tout le monde connaît, tous ces *bello, thank you, good-bye*.

Enfin, éliminer les écritures trop orales. Car certes, on traduit un texte oral, mais on le donne à lire. Les liaisons, les verlanes, les mots mâchés par un accent régional ralentissent la lecture. On croit bien faire en imitant typographiquement un accent, un défaut de prononciation, mais au final on devient illisible.

On a éliminé, éliminé... Et pourtant il ne faut pas céder à la facilité du style télégraphique, mécanique, du mot parfait, étymologiquement pur, qui résume tout, qui donne tout, mais qui appartient à un autre registre de langue. Il faut également éviter l'emploi de formes grammaticales ultra-économiques, mais que j'appellerais latines ou anglaises, avec gérondifs, infinitifs, qui donnent un état de l'action, mais par nature sur un mode impersonnel. Bref, ne pas écrire en novlangue, la langue totalitaire imaginée et critiquée par

Orwell dans *1984*. Car c'est un fait qu'un sous-titrage peut très vite devenir magistral, autoritaire, automatique, inhumain.

Ecrire de façon synthétique, c'est certes choisir des mots et des formes brèves, mais on ne peut arriver à ses fins en comptant sur les ressources du seul mot à mot. On doit mettre à profit la globalité de la phrase, en faisant interagir le maximum de ses éléments sémantiques, comme dans un jeu de billard à plusieurs bandes. Avec une approche structurale de la phrase, en jouant avec les ensembles qui s'y conçoivent, on peut opérer des compensations tant entre les signifiés qu'entre les signifiants et atteindre son objectif, non pas en tous points mais dans l'équilibre. Les traducteurs de poésie connaissent bien cela, qui doivent travailler dans le cadre de contraintes formelles très fortes. Je dis cela sans comparer vaniteusement notre métier au leur, mais de fait cet objectif d'une concision intelligente et stylée est difficile à atteindre.

Un sous-titrage de qualité doit se découvrir comme le texte d'une bande dessinée ou le dialogue d'une pièce de théâtre. Il en a d'ailleurs la dimension. Ce n'est pas un livre épais, c'est un album ou une pièce de 50 à 80 pages. On compte en moyenne 10 à 15 jours pour traduire un film. Mais à la différence du livret d'une pièce ou d'un scénario, chaque phrase qui apparaît n'est pas destinée à être jouée, car elle est déjà jouée. Le jeu, l'incarnation sont déjà là. Il faut les respecter, les accompagner. Le traducteur est ici un comédien, un chanteur de l'écriture. J'ignore si les traducteurs littéraires travaillent en écoutant de la musique, moi ça me gênerait plutôt, mais ce que je sais, c'est que le traducteur pour le cinéma doit traduire en musique, en action : ceux du film. Il doit interpréter ces éléments de musique, d'action, de mime dans son texte. Son texte écrit doit parler, bouger, chanter, murmurer, crier en direct. Mais il jouera sa partie dans un étrange play-back où le texte oral étranger est le vrai direct. Commandé en postproduction, il est une postécriture. La traduction pour le sous-titrage est donc une traduction prédéterminée par son contexte. Une traduction contextuelle, et cela à tous les niveaux d'expression qu'offre un film.

Le traducteur met à profit le contexte audiovisuel pour économiser sur son texte. Il est parfois inutile de joindre la parole au geste. Autant de mots, voire de sous-titres en moins. Profiter du contexte, mais aussi l'accompagner. Je l'ai dit plus haut, une action, une tirade rapides doivent être traduites par un texte cursif au style ramassé. Une suspension dans le jeu du comédien doit se retrouver à l'image près dans le sous-titre, voire être rendue par une coupe et la création d'un nouveau sous-titre. Bien entendu, pas question, pour gagner de la place, d'anticiper sur l'action et de donner la traduction avant que le type n'ait parlé, ou beaucoup

plus tard !

On met à profit le contexte audiovisuel, on l'accompagne, mais on le subit aussi ! Je vous avais apporté une traduction que je viens de refaire de *Soupe au canard* de Leo McCarey avec les frères Marx. Là-dedans, un personnage demande : *"Have you found his record ?"* Harpo sort de son grand manteau aux poches insondables un disque microsillon. Mais c'était un gag, qui repose sur le double sens de *record* : casier judiciaire, et disque. Aucun mot français ne porte ce double sens. La traduction devait donc s'écarter, mais dans les strictes limites du signifié linguistique "casier judiciaire" et du signifiant visuel microsillon. En un mot, faire rire d'un qui-proquo linguistico-visuel. Un peu plus tard dans ce film, Chico demande, sur fond d'images de chars d'assaut : "Comment on appelle ces blindés ?" *"Tanks"*, répond l'autre. *"You're welcome"*, achève Chico. Il y en a à peu près une centaine de cette trempe dans le film.

Dans ce genre de configuration, il faut jouer sur les mots. Cela, les traducteurs littéraires le font. Mais chez nous, l'image arrive, et tout d'un coup, rend manifeste, révèle leur polysémie, qui est bien sûr différente dans chaque langue. La multidimensionnalité du cinéma joue avec celle du langage, mais souvent contre celle des langues de traduction, et nous contraint à trouver dans la langue d'arrivée des solutions qui doivent fonctionner jusque dans quatre, cinq, six dimensions de sens, d'usage, de forme du mot, et suivant la manifestation audiovisuelle de la chose. Et on est soit coincé, soit très heureux de faire un beau métier.

Contexte visuel, contexte dramatique, mais aussi contexte sonore : car le spectateur perçoit les mélodies de la langue d'origine, les allitérations, les phrasés. Le texte du sous-titre doit suivre au plus près cette prosodie.

En ce qui me concerne, sur les chansons par exemple, et il y en avait également dans ce film, je m'efforce de proposer des traductions rimées sur la finale sonore de la phrase d'origine. Je pense que l'enjeu en vaut la peine. Je l'ai fait systématiquement pour des films de Disney. Cela permet de rentrer dans la chanson anglaise, on n'a plus l'impression de lire une langue différente. On donne, me semble-t-il, l'illusion de lire le texte chanté sur une partition sous-titrée. C'est en tout cas ce que j'essaie de faire.

La traduction au sous-titrage est une traduction qui se livre de façon extrêmement rapide et à un rythme imposé. Elle interdit au spectateur tout retour en arrière, toute relecture pour mieux assimiler ce qu'il n'aurait pas perçu dans un premier temps. Ça passe ou ça casse.

Elle interdit aussi les notes en bas de page ! Jacqueline Cohen s'est privée d'une blague qui court dans le métier du doublage. On

dit souvent : “Synchrone, priez pour nous !”, pour qu’il nous sorte d’un casse-tête chinois. J’ai envie de dire qu’au sous-titrage, on aimerait parfois pouvoir utiliser des idéogrammes chinois conceptuellement si synthétiques et si économes en place !

Pour être clair et immédiatement compréhensible, chaque sous-titre doit être livré sous la forme d’une unité sémantique autonome : un ensemble sujet-verbe-complément, une proposition indépendante, proposition sujet, proposition circonstancielle, adverbiale, apposition. Ce point est très important. Car de fait, le sous-titre apparaît objectivement au spectateur sous la forme d’une proposition linguistique détachée, individualisée. Chaque sous-titre est comme un photogramme linguistique, un instantané. Alors, pas question de séparer, par simple commodité, un participe de son auxiliaire, un verbe de ses négations. Quand je dis “séparer”, je veux dire les basculer sur plusieurs sous-titres. Pas question de séparer artificiellement un verbe de son sujet.

Cette préoccupation me semble relever de ce que j’appellerais une “linguistique de l’instantané”. A toute science son esthétique, et il est vrai qu’il peut y avoir ainsi de beaux sous-titres, clairs, autonomes, précis. Ils peuvent accrocher le lecteur comme un titre à la une d’un journal, comme un bon slogan publicitaire. Ils peuvent résonner comme un proverbe, un aphorisme, la morale d’une fable, la chute d’une histoire, le refrain d’une chanson, un alexandrin.

Mais faire ressortir l’efficace et le charme de cette linguistique de l’instantané n’est pas le but final, car le cinéma est mouvement. Les sous-titres doivent s’enchaîner comme les images. Il faut donc mener ce que j’appellerais encore un travail de “linguistique cinématique” pour assurer cet avancement, cet enchaînement des propositions. Chaque sous-titre doit appeler le suivant, lui ménager un accueil, le rendre désirable sans le livrer. Il faut écrire comme pour un billet d’humeur, une correspondance, avec ses émotions, ses nerfs, au plus près de ceux du comédien. Il faut écrire comme on écrit pour le théâtre ou pour... le cinéma !

Alors l’instantané linguistique devient subliminal. Les phrases prennent leur élan naturel, et le spectateur jouit de l’illusion que notre écriture est une oralité, un souffle. On a fait, au mieux, disparaître l’écrit dans l’oral.

Mais on devrait faire disparaître carrément le sous-titre de l’écran, car on pollue l’image du chef opérateur. On prend entre 1/5 et 1/4 du cadre. On éclaire les tombeaux, on mange l’herbe des prés, on assèche les rivières, on tatoue les omoplates, on brode sur les couvre-lits. Et on donne à lire, dans un film d’une heure et demie, plus que certaines personnes ne lisent en une semaine !

Enfin, on devrait toujours modestie garder, car on ne travaille

que sur un des éléments du film, son dialogue. Or, certains bons films, très bons films, sont pauvres en dialogues et certains grands dialogues font de mauvais films.

Je voudrais terminer par une conclusion de circonstance, m'adressant à des traducteurs. La traduction au sous-titrage est présentée en traduction simultanée. Or, cette traduction simultanée est unique en son genre : elle est bilingue, comme on dit des éditions bilingues où le texte d'origine jouxte la traduction proposée. Dans le cas de l'interprétariat simultané à la télévision, on "shunte" la voix d'origine. Au sous-titrage, on entend parfaitement le texte d'origine et on en lit une traduction. A tout moment, le spectateur peut en vérifier la justesse, les manques ou l'inélégance.

Après avoir été, au temps du muet, simple soutien pour des publics non bilingues, on peut dire qu'aujourd'hui, et *a fortiori* plus encore demain, le sous-titrage est une invitation à traduire. Avec le sous-titrage, le spectateur est invité à se faire traducteur ou vérificateur de traduction. Plus précisément, à se faire interprète oral simultané. Car le spectateur refait instinctivement le chemin que nous avons parcouru. Il ne s'embarrasse pas de nos contraintes de signes typographiques et de notre souci de fondre l'écrit dans l'oral. Il passe directement au déploiement parlé dans la langue d'arrivée. Et le spectateur complète son interprétation avec la traduction concise du sous-titrage, qui lui sert à l'instant même de discrète béquille, pour s'en irriter, la moquer ou l'oublier : c'est le cadeau qu'on lui fait.

Traducteurs de tous horizons, littéraires ou pour le cinéma, je pense que nous partageons la même éthique de liberté et de fidélité. Mais il y a, me semble-t-il, une éthique particulière à ce métier que je viens de vous présenter, le sous-titrage : une éthique pédagogique. Ménager au mieux la posture critique du spectateur, du lecteur de nos textes. Considérer d'emblée qu'il est bilingue pour le faire devenir tel. Considérer d'emblée le novice comme un maître. Idéalement, chaque sous-titrage peut être un enseignement, un cours vivant de langue étrangère. Et du fait de sa présentation unique en son genre, une formation du grand public à l'exercice de la traduction, à l'art particulier que celle-ci requiert et développe.

RÉMY LAMBRECHTS

Merci à Paul Memmi qui m'a fait croire jusqu'il y a une demi-heure qu'il arriverait ici les mains dans les poches. Je ne savais pas qu'elles seraient si bien remplies !

Après cette défense et illustration du sous-titrage, nous allons nous tourner vers Didier Beudet pour parler de l'adaptation des documentaires.

DIDIER BEAUDET

Comme Rémy Lambrechts l'a souligné tout à l'heure, il est vrai que le documentaire est un peu considéré comme un parent pauvre de l'expression audiovisuelle. Et pourtant : "L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre ; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé."

Il me semble important de rappeler cette définition du documentaire. Elle remonte à plus de soixante ans, et n'a rien perdu de son actualité. On la doit à John Grierson, un des fondateurs au début des années trente de l'école documentariste anglaise. Elle résume parfaitement l'extrême diversité et l'étendue du domaine couvert par ce genre à part entière.

Du *Coût du ver luisant* à *La Ville Louvre*, de *La Culture de la lentille verte dans la région du Puy* à *Mourir à trente ans*, par exemple, il est certain que la façon d'appréhender le réel peut revêtir des formes plus que disparates. Et ce caractère "multiple" du documentaire se retrouve bien évidemment au cœur des problèmes auxquels va être confronté le traducteur – je dirais plus volontiers l'adaptateur – lorsqu'il va s'agir de réaliser la version française d'une œuvre étrangère. Essayons de cerner ces problèmes.

Premier problème : le texte lui-même. Ou, pour simplifier, le commentaire. Que ce soit un documentaire animalier, géographique ou sociologique, les règles restent identiques : le texte est destiné à être *entendu* et non pas *lu*. La communication est orale et non écrite. Le traducteur-adaptateur doit impérativement garder à l'esprit cette règle essentielle. Le spectateur n'a pas, comme un lecteur, la faculté de retourner en arrière (de relire une phrase, par exemple) pour éclairer une obscurité qu'il n'aurait pas comprise. Les mots qu'il entend doivent immédiatement porter leur sens, sans autre interprétation possible.

Cette transmission orale du texte, sensible serait-on tenté de dire, implique, pour l'adaptateur, une forme particulière d'écriture, notamment quant à la ponctuation. La ponctuation est un piège redoutable. Certes, elle éclaire la phrase, flatte en quelque sorte notre cartésianisme. Mais c'est avant tout un effet d'*écriture*, et de ce fait, elle influe sur la perception du texte, accentuant son côté littéraire.

Un commentaire doit "glisser" naturellement, sans être plombé par une ponctuation souvent explicative. Il se respire plus qu'il ne se lit. Valéry Larbaud a justement noté qu'"il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante". On pourrait ajouter :

et de la ponctuation orale. C'est l'oubli de cette évidence qui conduisait autrefois à ces films aux commentaires très "écrits", où l'élégance du discours empêchait souvent l'émotion de transparaître. "Trop souvent le rhéteur assassine l'auteur."

Toujours à propos du commentaire, il est des difficultés plus subtiles. Si la phrase "Au bord de l'Ammer, en Bavière" est une traduction juste qui ne soulève pas de question à la lecture, il y a fort à parier que lorsqu'elle va être dite et entendue – sur Arte, par exemple – dans une lointaine province, un professeur de géographie, généralement à la retraite, va immédiatement saisir son bloc et adresser une lettre vengeresse "aux responsables" de la chaîne culturelle. Il prendra un plaisir pervers à leur signaler qu'aucune mer ne borde cette région d'Allemagne. Evidemment, il aura réagi trop vite et oublié que l'Ammer est une rivière. A sa décharge, il n'avait pas de texte sous les yeux ; la confusion était possible.

Il n'en demeure pas moins que l'homophonie dans un commentaire peut conduire au ridicule. C'était l'exemple parfait du "contresens oral". Mais il y a d'illustres prédécesseurs : le grand Corneille lui-même a commis des contresens oraux. En avait-il conscience quand, dans la première scène de l'acte I de *Polyeucte*, il écrivait : *Et le désir s'accroît quand l'effet se recule ?*

Second problème qui se pose à l'adaptateur de documentaire : quel type de traitement adopter pour tout ce qui n'est pas commentaire ?

Beaucoup d'œuvres obéissent au même principe : des témoins interviennent, et ces témoignages sont montés dans un certain ordre pour amener, progressivement, au point de vue de l'auteur. Le documentaire se nourrit de la réalité : il n'est donc pas question d'effacer cette réalité en supprimant la voix originale des intervenants – en effectuant un doublage. Le film y perdrait son âme même. Respecter la version originale est plus qu'un devoir. C'est une question d'éthique. Deux solutions s'offrent alors : le sous-titrage, dont Paul Memmi vient d'analyser les exigences, et la *voice-over*. La *voice-over* ("voix par-dessus"), c'est le fait de donner une voix française à la personne qui est à l'écran, tout en permettant de l'entendre s'exprimer dans sa propre langue. J'insiste bien sur le fait qu'il s'agit de donner une *seconde* voix.

Il ne s'agit pas en effet de faire une traduction simultanée style "Les Dossiers de l'Ecran" dans les années soixante-dix, ou de reproduire ce qu'on peut entendre maintenant presque tous les soirs dans les journaux télévisés : des journalistes qui s'autorisent à "jouer" les sentiments des gens qui sont interviewés. Craignant sans doute que le spectateur ne saisisse pas, non seulement ils

jouent, mais ils *surjouent* la détresse pour bien faire comprendre que la rescapée qui vient de tout perdre à cause du cyclone Mitch est bien désolée et bien malheureuse. Rien n'est plus insupportable pour l'esprit et la morale. De quel droit souligner lourdement et accentuer les propos ? Le spectateur est adulte, et apte à comprendre lui-même les choses.

Il ne s'agit pas non plus de laisser un peu de voix originale au début et à la fin de l'intervention et de couvrir le reste par une traduction policée, voix venue d'on ne sait où, s'exprimant dans un français trop parfait pour être honnête. Cette façon de faire, généralisée autrefois, est malheureusement encore pratiquée aujourd'hui. C'est à mon sens une attitude condamnable, car cette occultation de la réalité sensible du discours trahit la vérité du témoin – et donc de l'œuvre.

Qu'est-ce alors qu'une véritable *voice-over* ? J'emploierai une image : c'est le "tricotage" de deux langues, pour faire en sorte que l'on entende simultanément la voix originale de l'intervenant et sa voix française. Encore une fois, je ne parle pas de *traduction*, je dis *la voix française*. Dans l'idéal, il faut tendre vers une sorte de bilinguisme, celui qu'évoquait Paul Memmi tout à l'heure en parlant du sous-titrage.

Une *voice-over* réussie implique trois personnes. Tout d'abord, le traducteur-adaptateur. Il doit constamment garder à l'esprit que son texte va s'entrelacer avec l'original et non prendre sa place. Il s'agit donc pour lui de rester le plus près possible de la dynamique de la langue originale, en respectant à la fois le rythme, la construction, les accents et les silences (il est des silences éloquentes). Il lui faut aussi essayer de choisir, quand c'est possible, des mots aux consonances proches de l'original : cette "analogie sonore" enclenche chez le spectateur un processus qui va lui donner l'impression de comprendre la langue étrangère en prenant appui sur ces points de repère. Ce n'est qu'un truc, mais il fonctionne.

Les deux autres personnes sont le directeur artistique et le comédien. Le directeur artistique, parce que c'est lui qui choisit l'acteur qui sera la voix française du témoin à l'écran. Une voix qui devra être aussi proche que possible de la voix originale par son timbre, son grain, sa couleur : c'est cette homogénéité qui renforcera la crédibilité. C'est également le directeur artistique qui amène par ses indications le comédien à se fondre dans le personnage qu'il *dédouble*, notamment en lui donnant le rythme et la musique de l'intervention. Son travail s'apparente alors à celui d'un chef d'orchestre.

Le comédien, enfin. Il doit accepter d'être humble, légèrement en deçà de la personne qui est à l'écran. Car, une fois encore, c'est

elle qui importe, et non l’“interprète”, qui doit être transparent. Il n’a pas à démontrer, ni à expliquer ce qu’il dit ; il n’a pas à *jouer* un sentiment, il a à *être* dans ce sentiment. C’est une nuance, mais elle est cruciale.

Une dernière remarque à propos de la *voice-over* : la pratique a évolué depuis quelques années. Dans la crainte – justifiée, on l’a vu – qu’une voix venant par-dessus une autre trahisse le discours premier, en en dramatisant le contenu, on demandait aux comédiens d’être le plus neutres possible. L’expérience a prouvé que cette neutralité devenait vite extrêmement ennuyeuse et amenait à un ton monocorde, inexpressif, éteint. Un ton “Arteuh”. On demande aujourd’hui aux comédiens une implication plus grande. Mais l’équilibre entre le *jeu* et le *non-jeu* demande une vigilance constante. Cet équilibre est précaire et beaucoup plus délicat à obtenir que celui propre au doublage complet. Car si dans un film de fiction doublé la voix originale disparaît, dans un documentaire elle est toujours présente : tout débordement décrédibilise le procédé, et c’est alors la vérité du témoignage qui devient sujette à caution. On comprend que certains comédiens aux personnalités exubérantes se sentent frustrés.

Une dernière question : qu’est-ce qui amène à choisir entre sous-titrage et *voice-over* ? La nature filmique elle-même. Tout ce qui est *document* (sans jeu de mots !) doit être sous-titré – les bandes d’actualités, les extraits de journaux télévisés, les discours de personnalités (historiques ou contemporaines), mais aussi toutes les situations “volées” par une caméra enregistrant à l’insu des gens. Ces images doivent garder leur aspect brut. Il est impératif de ne pas intervenir sur elles. Le sous-titrage permet de leur conserver un maximum d’intégrité. En revanche, tout ce qui est témoignage, participation consciente, peut faire l’objet d’une *voice-over*. La personne filmée est dans un rapport de connivence avec la caméra, souvent face à elle, et elle *sait* que ce qu’elle exprime est enregistré. Il y a une volonté de transmission. La *voice-over* ne fait qu’élargir cette communication à une autre langue. Ainsi, selon les situations dans lesquelles elle se trouve (“volées” ou “voulues”), une même personne, dans un même documentaire, sera traitée en *voice-over* ou en sous-titres. Ce n’est pas une contradiction, mais une cohérence.

Mais, en dernière analyse, d’autres considérations peuvent déterminer le choix de l’un ou l’autre procédé. Elles peuvent être liées à la volonté de l’auteur-réalisateur (qu’il faut toujours respecter) ou à des difficultés techniques insolubles (l’écart entre le temps de lecture et la rapidité de l’élocution, par exemple).

Nous n'avons fait ici que survoler les problèmes que rencontre le traducteur-adaptateur de films documentaires. Sans nul doute, vos questions permettront d'aller plus loin.

RÉMY LAMBRECHTS

Nous allons terminer ce tour de table avec Isabelle Zaborowski, qui est chargée du multilingue chez Arte. Arte a la rare particularité de se poser la question de l'adaptation française alors que les chaînes, en général, préfèrent considérer tout cela comme une sorte de boîte noire : il y a des entreprises qui vont leur livrer quelque chose de diffusable à un public francophone et elles ne veulent pas savoir comment cela se passe*.

ISABELLE ZABOROWSKI

J'ai donc choisi de vous parler de la politique d'Arte en matière de versions françaises.

Mon secteur, le secteur multilingue, est chargé de faire réaliser et de superviser les versions françaises des programmes étrangers coproduits par la Sept/Arte dans le domaine des spectacles, des documentaires, des fictions et des films de cinéma. L'un de nos rôles est de déterminer, avec les chargés de programmes – ceux qui achètent ou coproduisent les programmes –, et avec l'aide et le conseil de nos prestataires, le type de version française approprié à tel ou tel programme. Si un documentaire sera traité en sous-titres ou en *voice-over*, si une fiction sera doublée ou sous-titrée... Ce choix sera déterminé par les qualités intrinsèques du programme, son genre, sa nature, sa structure, mais également par les critères plus extérieurs que sont l'heure de diffusion, la case de diffusion, le public auquel on pense qu'il est plus particulièrement destiné. C'est là, je crois, la problématique essentielle de la chaîne, qui est de trouver un équilibre entre le fait que nous proposons des œuvres de création, des œuvres fortes où l'accès à la version originale est souvent souhaitable, et le souci légitime de toucher un public que le sous-titrage peut parfois rebuter.

Quel que soit le choix de l'adaptation, nous accordons beaucoup d'importance à la qualité finale, à sa fidélité à l'esprit de l'œuvre originale, tant dans le choix des comédiens, dans le mixage, que dans la qualité de l'adaptation. Sur ce point, nous ne maîtrisons pas toutes les langues que nous rencontrons, et nous ne jugeons pas les traductions par rapport à leur fidélité au texte d'origine. Là, nous sommes dans un rapport de confiance obliga-

* Ce qui est la voie que prennent de plus en plus les grands groupes éditoriaux quand ils sous-traitent le travail proprement éditorial à des packagers pour ne plus s'occuper que de marketing et de finance. (N.d.E.)

toire et absolue avec les prestataires et les traducteurs. Nous sommes par contre vigilants sur la fidélité d'une adaptation avec le contexte, l'époque, l'esprit d'un film, et vigilants sur ce que j'appellerais le synchronisme entre, d'un côté, la traduction, et, de l'autre, l'image et le son, c'est-à-dire sur le calage des sous-titres, d'une *voice-over*, sur la justesse d'un doublage.

A travers les trois techniques – sous-titrage, *voice-over* et doublage synchrone –, je vais tenter de vous présenter la politique de version française de la Sept/Arte. Le sous-titrage, on le destine d'abord au cinéma. Il nous semble important qu'Arte, chaîne culturelle européenne, propose des œuvres fortes, comme celles de Ken Loach, Kurosawa ou des Monty Python, dans leur son d'origine. Le son direct, le jeu des comédiens originaux, la langue elle-même participent très fortement à ces univers particuliers. Nous bénéficions dans ce cas de l'accès à la traduction effectuée lors de la sortie en salle par des auteurs qui ont souvent travaillé en étroite collaboration avec les réalisateurs. Nous les réadaptions, en accord avec les auteurs, aux normes télétexte qui autorisent moins de caractères par sous-titre que le cinéma ou la vidéo*. Nous sous-titrons également les opéras, les pièces de théâtre, avec comme référence les traductions officielles quand elles existent. Dans ces domaines, les sous-titres sont souvent relus par les réalisateurs ou les chargés de programmes avant d'être définitivement avalisés par mon secteur. Enfin, nous sous-titrons certains documentaires de création, œuvres cinématographiques à part entière, diffusées à des heures tardives et destinées à un public d'amateurs qui aiment aller à la rencontre d'une œuvre dans sa version originale. Pour les documentaires de *prime time* – faits de société, histoire, etc. –, on répartit entre la *voice-over* et sous-titres, en privilégiant la *voice-over*. Schématiquement, le sous-titrage sera utilisé dans ce que l'on appelle les "situations", où l'on filme des gens en action, et dans les cas où l'on considère que la voix, le ton, la façon de s'exprimer, sont aussi porteurs de sens que ce qui est dit.

La *voice-over* est utilisée dans les interviews dites "face caméra", où il est important que le téléspectateur accède facilement au discours de l'intervenant. Nous sommes exigeants sur le choix des comédiens, le calage et le mixage de la *voice-over*, afin qu'il n'y ait pas écrasement du son original. D'où l'importance d'un calage qui laisse s'installer la voix originale de l'intervenant, la voix française arrivant comme un accompagnement et ménageant des pauses pour que le téléspectateur garde un accès au son original. C'est le travail d'enregistrement en plateau qui permettra au directeur

* 31 signes maximum par ligne (sans caractères particuliers – *a, ä, ñ*, etc.) en télétexte, 35 en vidéo, jusqu'à 40 en cinéma. (*N.d.E.*)

artistique de trouver cet équilibre.

Enfin, le doublage synchrone est utilisé pour les fictions en *prime time*, dans le souci de rencontrer le plus large public. Là, un soin particulier est apporté au choix des comédiens, sur le suivi des enregistrements, à l'adaptation, au mixage, tous éléments qui permettront à la version française d'être la plus fidèle possible à la version originale. Pour certaines fictions, nous réalisons parfois des doubles versions, doublées et sous-titrées, destinées chacune à des heures de diffusion différentes.

J'ai rapidement fait le tour de la politique de la chaîne en matière de version française. Pour finir, je dirai que nous sommes dans un contexte de développement tous azimuts de la télévision, avec l'apparition des chaînes câblées et thématiques, où la politique de programmation s'apparente parfois à du remplissage. Dans ce contexte, où la politique du moindre coût se fait parfois au détriment de la qualité du programme et sa "périphérie", qui est la version française, il est important de défendre la qualité des adaptations : ce n'est pas un détail, mais une partie intégrante de l'œuvre telle qu'elle est diffusée dans le pays d'accueil. Parce qu'une télévision de qualité ne se fera pas sans des versions françaises de qualité.

RÉMY LAMBRECHTS

La parole est maintenant à la salle pour vos questions et remarques.

FRANÇOISE WUILMART

Une remarque et une question. Mais la remarque me semble importante. Si le doublage me gêne – et pourtant j'admire votre métier qui est très difficile, je sais que c'est dur et que vous êtes de grands artistes –, c'est que l'expression humaine passe à 80 % par le geste, et à 20 % par la langue. Ce qui me gêne, c'est cette quadrature du cercle : la dichotomie qui s'installe entre la gestique d'une langue et la langue. Quand vous avez un Anglais qui termine ses fins de phrase par un retrait en arrière, parce que c'est dans la mentalité anglaise, et que c'est doublé en espagnol, quand l'Espagnol dit "*Caramba !*" avec un mouvement de recul, cela ne va pas. Cette dichotomie entre la voix et le jeu est pour moi une grande trahison.

Maintenant, ma vraie question. On parle de plus en plus de sous-titrage de théâtre, est-il vraiment différent ? Et est-ce qu'il requiert une formation spéciale ? Et que pensez-vous en général de la formation du sous-titreur ? Devrait-il y avoir des écoles ou est-ce que cela s'apprend sur le terrain ?

PAUL MEMMI

Pour ce qui concerne le sous-titrage au théâtre, c'est exactement le même mode de travail. On a un temps de préparation, car on ne pourrait pas composer de telles traductions en temps réel.

Pour ce qui concerne la formation des étudiants, il existe en France deux DESS, l'un à la faculté de Lille, le second à Strasbourg, qui sont spécialement consacrés à la traduction pour l'audiovisuel. En un an, on y enseigne les techniques de concision pour le sous-titrage, et de synchronisation pour le doublage.

Très souvent, les jeunes qui en sortent vont chez ceux que j'appelais les imprimeurs. Ils peuvent y travailler en amont de notre propre travail, au repérage, au découpage du texte que nous traduirons. Ils se familiarisent avec l'écoute du texte de cinéma, comprennent pourquoi il vaut mieux couper ici plutôt que là, et nous fournissent les portées de notre partition. Ou bien ils travaillent en aval de la traduction, avec nous, à cette étape qu'on appelle la simulation. Nos sous-titres sont incrustés virtuellement sur le film qui défile sur un écran télé, mais on peut l'arrêter à tout moment pour les modifier, les corriger, les déplacer, voire les supprimer. Des jeunes qui réagissent bien se font distinguer par nos clients producteurs et distributeurs. Ils peuvent se voir confier un premier film ou programme, et faire ainsi leur entrée dans le métier.

ROBERT PAQUIN

Ma question est pour M. Memmi. Quand vous faites un sous-titrage et qu'il y a un personnage qui marmonne, et qui n'est pas destiné à être compris littéralement dans l'original, ou qu'un personnage fait de grossières fautes de langue, qu'est-ce que vous faites ?

PAUL MEMMI

C'est un point délicat. J'ai comparé tout à l'heure notre travail à l'écriture des phylactères d'une bande dessinée. Lorsque l'auteur d'une bande dessinée veut écrire "baoum", il va exploser sa typographie, y mêler des bâtons de dynamite, des têtes de mort. Il n'est pas question de faire cela au sous-titrage. Non qu'on ne puisse pas le faire, les techniques laser et vidéo permettent de tout dessiner. Mais nous devons livrer un texte écrit surimposé sur une image riche qu'on ne ferait que surcharger. Un réalisateur peut opter pour ce parti pris, mais un traducteur ferait de la surtraduction, ici graphique. Dans le cas d'un son à peine audible, il s'agit de deviner l'intention du réalisateur : s'agit-il d'un bruit de fond, d'une ambiance, comme le grésillement d'une voix dans une radio lointaine, auquel cas on ne traduit pas, ou s'agit-il d'un murmure, d'une phrase intime qui peut être essentielle ? Pour ce qui

concerne les fautes commises par un personnage, je reprendrai l'exemple des frères Marx : Groucho s'exprime dans l'anglais des gens de la haute société où il cherche fortune, cela doit être rendu dans un très bon français. Chico, lui, joue tout le temps de son personnage d'immigré italien à la limite de l'illettrisme. Pour lui, j'aurais tendance à écrire "je veux pas" plutôt que "je ne veux pas". Je serais en deçà des fautes qu'il commet, mais il ne faut pas abuser de cet effet, car même s'il rejoint notre souci d'économiser des caractères, il faut savoir qu'on lit plus vite une phrase bien écrite qu'une phrase incorrecte qui nous choque, donc nous arrête.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

J'aimerais bien que Jacqueline Cohen nous parle du doublage des films de Woody Allen.

JACQUELINE COHEN

Dans le dernier que je viens de faire, il y a cent quarante personnages, et, dans la moitié du film, dix-sept personnes dans chaque scène. Alors, pour le doublage comme pour le sous-titrage, cela a été la même frustration et la même horreur, parce que, au sous-titrage, il a fallu supprimer une quantité de texte absolument monstrueuse, et au doublage, comme le disait Paul tout à l'heure, il faut tout couvrir, y compris ce qu'on n'entend pas dans la version originale, même si c'est un lointain brouhaha. Quand vous faites une version française, on vous dit : "On ne doit plus entendre un seul mot d'anglais", alors que c'est un film de Woody Allen. Heureusement, dans le cas présent, je travaille avec des gens qui acceptent que des ambiances ou une radio restent en anglais. De tout ce que j'ai fait, les doublages de Woody Allen, c'est en même temps le plus merveilleux et le plus fatigant, parce que c'est toujours à la limite de l'impossible.

Je voudrais aussi répondre à Françoise Wuilmart, qui a posé tout à l'heure le problème du doublage. La gestuelle, on ne peut pas la rendre, sauf si on a trois mois pour faire un film ; on arriverait à retourner les phrases de façon à couvrir cette gestuelle, mais on n'a pas le temps matériel de le faire. Vous avez très bien exposé le problème qui est indéniable. Les expressions de Woody Allen sont difficilement traduisibles dans le texte, et intraduisibles dans la façon de jouer, dans le doublage. Cela dit, je ne veux pas avoir l'air d'une pauvre malheureuse, je suis ravie de faire les doublages de Woody Allen. Ce sont des films tout à fait particuliers et plus difficiles que les autres. Mais en même temps, c'est toujours plus facile de travailler sur un bon film que sur un mauvais film. On se donne autant de mal, mais au moins on part de quelque chose de très bien.

PHILIPPE BATAILLON

Une question pour Paul Memmi. Est-ce qu'on sait vraiment ce que l'œil voit autour de ce qu'il regarde ? C'est-à-dire qu'il regarde le sous-titre et voit beaucoup d'autres choses autour. Est-ce qu'on a étudié cela pour savoir quelles étaient les limites du supportable ?

PAUL MEMMI

Votre question est très intéressante. Que regarde-t-on d'abord, le sous-titre ou l'image ? Je disais tout à l'heure qu'il y a sans doute une inclination culturelle qui varie entre les individus suivant qu'ils appartiennent plus à la culture de l'écrit ou à celle de l'image, qui les aimantera différemment vers l'un ou l'autre. Et cela évoluera évidemment avec la place respective que le texte et l'image occuperont dans notre civilisation. Il est certain que l'œil cherche d'abord le centre, puis les éléments saillants de l'image. Dans certains cas, le sous-titre, même s'il est casé assez bas, peut être l'événement le plus fort de l'image proposée.

Mais on peut poser une autre double question : regarde-t-on différemment une image dès lors qu'elle est sous-titrée ? Lit-on différemment un texte dès lors qu'il est mixé à une image animée ? Pour la première question, je soulignerai simplement ici que l'image cinématographique est inévitablement frontalisée par le cartouche, la légende sous-titrée dont on la pare. Un peu comme un tableau du haut Moyen Age. De plus, que l'inscription dans l'image de signes alphabétiques, renvoyant par nature à un code abstrait, a tendance à rendre celle-ci moins naturelle, moins chosale et plus symbolique : en quoi l'image symbolise-t-elle ce qu'en dit le texte ?

Pour la deuxième question, je dirai que le mode d'appréhension de l'image, laquelle reste tout de même majoritaire à l'écran, me semble déterminer un mode de lecture tout à fait original. On n'a pas le même rapport à un texte s'il est imprimé en noir et blanc sur une page statique, inerte, ou s'il figure sur une image riche en couleurs, animée. Un texte se découvre de façon horizontale, linéaire, chronologique, l'image se découvre de façon synchronique depuis son centre géométrique, puis par flashes successifs qui viennent éclairer ses composants et chercher entre eux d'autres ordres d'organisation, comme on analyse les procédures d'emboîtement des blocs d'un puzzle indéfiniment évolutif. Il est vraisemblable que la lecture du sous-titre soit conditionnée par un tel regard. Je parlais de photogrammes d'écriture, je dois parler à présent de cette lecture globale que nos enfants ont expérimentée. Je pense que le sous-titrage tend à faire lire de façon globale, par photographie, flashes visuels. Tout cela mérite d'être approfondi.

L'image d'un film est conçue pour être livrée entière, intacte et sans sous-titre. Les problèmes d'importance et d'influence relative entre l'image et notre texte ne sont pas pensés en pré-production mais bien une fois que le film est fini. Ce qui est notre dimension de conceptualisation et de création n'apparaît aux autres que nous que comme la correction d'un handicap naturel : aucun film n'est tel quel universellement compréhensible. Le sous-titre, notre bien-aimé, est pour les autres une prothèse, il a un statut de droit et de création minoritaire, mais dans certains cas, c'est sur lui que tout se règle. Je voyais hier soir *J. F. K.* à la télévision. Il s'y déroule un procès très long, avec un raisonnement juridique complexe, des informations nourries, des citations, des noms propres. L'image, *grosso modo*, est toujours la même : celle d'un prétoire où les protagonistes sont peu ou prou immobiles. Une fois qu'on a identifié l'image, que fait-on ? On lit de façon agréable, dans un contexte visuel et sonore. En réalité, pendant 15, 20 minutes, on ne fait que lire.

BRIGITTE LESCUT

Je suis adaptatrice de sous-titres et de dialogues pour le doublage synchrone. Il y a eu des études qui ont été réalisées sur la rapidité de lecture, afin de calculer le temps que doit durer un sous-titre. Cela varie un petit peu, mais on essaie de faire en sorte qu'un sous-titre ne dure pas moins d'une seconde, sauf si, évidemment, c'est un "oui" que, généralement, on occulte, mais il y en a parfois qui sont importants. On fait aussi en sorte qu'un sous-titre, même s'il y a deux lignes, ne dure pas plus de 6 secondes parce que ces mêmes études ont montré qu'après 6 secondes l'œil avait tendance à relire. C'est aussi la raison pour laquelle on évite de faire chevaucher un sous-titre sur deux plans. Mais, bien sûr, c'est parfois inévitable.

Je sais qu'en Suède, on a essayé de placer les sous-titres sur la gauche, au lieu de les mettre au milieu, en partant de l'idée que les gens lisaient de gauche à droite. Il y a eu divers essais de ce genre, mais on continue généralement de centrer les sous-titres.

UN PARTICIPANT

Vous dites que le sous-titre, pour le moment, est toujours dans l'image. Effectivement, mais n'y a-t-il pas eu des tentatives, et n'arrivera-t-on pas un jour à mettre le sous-titre hors image ? Le créateur a fait son image et on la laisse intacte en plaçant le sous-titrage sur une deuxième image, en dessous de l'image principale.

PAUL MEMMI

Bien entendu, on fait cela dans les salles de théâtre ou d'opéra.

On fait même cela dans certaines salles de cinémathèque. A côté de la scène ou de l'écran, on dispose un bandeau électronique où s'affichent les sous-titres.

Pour ce qui concerne la télévision, il suffirait d'avoir un décodeur spécialement dédié à l'affichage des sous-titres. L'inconvénient, c'est que si vous devez lire loin de l'image, vous devez faire un aller-retour constant entre elle et le texte. Cela occasionne une fatigue oculaire, mais aussi cela prend des micro-secondes. Plus vous serez au centre de l'image, plus vous gagnerez du temps de lecture. Mais vous avez raison, pour l'esthétique du film, pour son bien, il faudrait cesser de l'envahir. Ou la repenser avec le sous-titre.

MICHEL VOLKOVITCH

On a montré en France un film qui s'intitulait *La dialectique peut-elle casser des briques ?* C'était un film de kung-fu qui était sauvagement détourné, les dialogues dans le doublage ne correspondaient absolument pas à ce que disaient les acteurs. Et j'imagine que si les frères Marx avaient dû se charger des sous-titrages de leurs propres films, ils auraient fait des choses très amusantes, très iconoclastes. Est-ce que vous avez été tenté d'aller dans ce sens ? Et si oui, est-ce que vous aviez la possibilité de le faire sans censure de la part de quelque instance supérieure ?

JACQUELINE COHEN

Moi, je peux vous dire que c'est le rêve de ma vie de prendre un film, de préférence pas très bon, de me mettre sur une machine, de couper le son, et d'écrire ce que j'ai envie d'écrire en fonction de l'image, du synchronisme, de la tête que font les gens. Woody Allen l'a fait. Il a tourné son film et il a écrit ensuite un autre dialogue, qui n'avait aucun rapport avec ce qui se passait dans le film.

PAUL MEMMI

Je l'ai fait ! Pour le troisième volet du Bushman, des *Dieux sont tombés sur la tête*. La Fox m'avait demandé de traduire ce film. Lorsque le film est arrivé, au bout d'un quart d'heure de projection la moitié du staff de la Fox dormait, l'autre était déjà dans ses agendas : "Quand est-ce qu'on se fait une bouffe ?" Je suis allé trouver le patron de la Fox de l'époque et lui ai dit : "Vous n'allez pas distribuer ce tocard ? Ou alors, laissez-moi carte blanche, permettez-moi de le détourner." C'était juste avant le festival de Cannes, tout le monde était bousculé, on ne m'a jamais répondu. Alors, qui ne dit mot consent ! Le film est sorti, il est passé sur Canal+, et cela m'a permis, sur une histoire de hamburgers à Hong Kong, de raconter Camus, les tragédies grecques...

Bien entendu, pour répondre à votre question, il est interdit de faire ça.

JEAN-PAUL FAUCHER

Un cas particulier : on est dans un camp de concentration, l'enfant est tout petit et un Allemand dit : "Est-ce que quelqu'un connaît l'allemand" ? Et le père de l'enfant vient en disant "Moi". L'Allemand dit des choses extrêmement rudes que le père déforme complètement : il dit que c'est une règle du jeu, etc. Il n'y a absolument pas de sous-titre. Il se trouve que je connais l'allemand, mais ma voisine qui ne connaissait pas l'allemand a bien compris que c'était différent, et là c'est une économie intelligente, parce que cela ne freine pas du tout le film.

PAUL MEMMI

Je préférerais que le confrère qui a traduit ce film vous éclaire sur son choix. Personnellement, j'aurais traduit. Mais on peut user d'un artifice : on peut utiliser les italiques pour indiquer au spectateur qu'il s'agit d'une langue étrangère au personnage même.

MADAME CONSTANTINESCU

Avez-vous jamais pratiqué la traduction littéraire d'ouvrages littéraires en même temps que des sous-titrages ou des adaptations ? Aimeriez-vous le faire ?

Est-ce que c'est perturbant de le faire ?

PAUL MEMMI

Quand on nous confie l'adaptation des deux versions d'un film, si on nous donne le temps de la réflexion, on peut vraiment aboutir à des textes très voisins. Mais il s'agit tout de même de deux approches différentes, de deux styles d'écriture très différents.

A part cela, je voudrais dire que ce à quoi nous ne sommes plus habitués, nous autres traducteurs pour le cinéma et la télévision, c'est ce qu'on retrouve quand on fait de la traduction de scénario : la description du décor, les didascalies, etc. Nous sommes des traducteurs de dialogues, de quelque chose qui est déjà en action dans la bouche des comédiens.

Je me souviens du film de Schlöndorff d'après Proust. Dans le roman de Proust, arrivait le moment où le héros se demandait s'il aimait vraiment Odette. Il partait dans un long soliloque intérieur. Comment cela a-t-il été rendu au cinéma ? Le personnage descendait d'un fiacre, chassait le cocher, saisissait le cheval par son licol et se mettait à lui parler. Ce soliloque qui, dans le roman, était un monologue intérieur, une méditation, devenait pour le cinéma une

adresse active, directe.

Il peut arriver que nous ayons à traduire de la poésie, des sonnets, lorsqu'ils sont déclamés par un personnage. Nous pouvons traduire des pièces du répertoire théâtral classique ou moderne, mais tout ce qui fait le corps d'un roman, cette narration longue, de représentation, nous n'avons jamais à la traduire. Il est très rare qu'intervienne une voix narrative qui présente les personnages, qui campe le drame. Je crois qu'il me faudrait des mois pour me familiariser avec ce type de traduction qui est au cœur même de votre métier de traducteur littéraire.

RÉMY LAMBRECHTS

Je traduis des livres depuis treize ou quatorze ans et parallèlement des films, documentaires exclusivement, depuis six ans, et si je fais les deux, j'ai éprouvé cruellement que ce n'est pas tout à fait la même chose. Quand on est trop dans la culture de l'écrit, du livre, on est déphasé pour l'oral. Il m'est arrivé d'avoir des coupures un peu longues dans mon travail pour l'audiovisuel, et j'ai dû chaque fois me réadapter, retrouver des automatismes qui sont différents d'un domaine à l'autre. Ce qui est d'ailleurs l'occasion de redécouvrir que traduire, quand on a un peu de métier, c'est mettre en œuvre quantité d'automatismes dont on n'a aucunement conscience.

FRANÇOISE WUILMART

Les traductions littéraires vieillissent, dit-on, et donc on les refait. Est-ce qu'il arrive aussi qu'on refasse des doublages, de classiques par exemple ? Ou bien est-ce qu'au contraire on préfère les garder pour leur patine, étant donné qu'ils sont contemporains du film ?

PAUL MEMMI

Il y a deux problèmes. Il est vrai que les traductions vieillissent et qu'on peut régulièrement les rafraîchir. Sachons qu'un sous-titrage ne revient pas très cher, quelques dizaines de milliers de francs. Un doublage coûte dix fois, vingt fois cette somme.

Mais en réalité, beaucoup de traductions sont refaites pour une autre raison. Car un même film peut appartenir à plusieurs ayants droit suivant ses formats et ses types d'exploitation. Un film peut très bien être acheté par Columbia pour l'exploitation dans les salles, et par Filpacchi pour la vidéo. Chacun des contrats a une durée d'exercice, et peut à échéance être repris par une autre société. Une télévision peut s'assurer aussi des droits partiels. Ces sociétés ne sont pas liées, ne travaillent pas de concert, et je l'ai dit, le sous-titrage est nécessairement plus concis pour les formats

vidéo et télévision. Pour un même film, il peut donc y avoir plusieurs commandes de sous-titrage, émanant d'exploitants différents, chacun imposant des contraintes techniques spécifiques. On peut savoir quel est le traducteur de tel livre de Nabokov. Pour *Le Procès* de Kafka, tombé dans le domaine public, on sait qu'il y en a plusieurs. Mais quand on dit "J'ai vu tel film de Frank Capra", on ignore quelle traduction on aura lue.

Le cinéma, c'est la voiture pullman de notre industrie. Le traducteur travaille dans de bonnes conditions techniques et de documentation, il est bien rémunéré. Collaborateur extérieur respecté, il n'en reste pas moins un supplétif auquel on aimerait bien jouer un sort. On attache rarement un traducteur à un réalisateur, on ne facilite pas le contact entre eux, on remet régulièrement en question ses droits auprès des sociétés d'auteurs, on inscrit son nom en toute fin de générique, à la fermeture des rideaux. Pour mémoire, quand j'ai commencé dans ce métier, on flashait le nom du traducteur sur le carton du scénariste ou du dialoguiste du film.

Avec les télévisions, le sort en est déjà jeté. Les chaînes se tournent vers les prestataires techniques, les imprimeurs du sous-titrage, et leur disent : "J'ai acquis cent films du catalogue Columbia des années quarante à cinquante-deux. J'ai cent heures de programme sur tel ou tel thème. Voici un contrat en volume, à prix écrasés. Débrouillez-vous du reste." Et dans ce reste, il y a le choix du traducteur, son travail isolé dans une chaîne technique, avec des revenus écornés de toutes parts. Les chaînes culturelles ou de cinéma, comme Arte, Canal+, Ciné Classics, Cinétoile, servent l'audiovisuel et le cinéma, mais ignorent trop souvent qu'elles servent aussi la langue française. Nous figurons parmi leurs auteurs inédits, elles sont les éditeurs de nos traductions. Si elles reconnaissent légalement notre statut d'auteurs, leurs responsables ne nous traitent pas comme tels et négligent toute relation artistique avec nous. Le traducteur semble bien le seul à savoir qu'il travaille pour une œuvre. Objectivement et par comparaison, il ne travaille même pas pour Gallimard, il travaille pour Firmin-Didot. C'est pour cette raison qu'on nous dit souvent : "Vous êtes traducteur ? Alors vous êtes Titra Film ?" Eh bien non.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais savoir comment vous mesurez les voix qui correspondent à la voix originale. Comment choisissez-vous les doubleurs ? Mesurez-vous cela sur des appareils ou est-ce à l'oreille ? Je suppose que c'est toujours le même doubleur qui fait le même acteur.

JACQUELINE COHEN

On choisit les acteurs au départ en fonction d'une correspondance avec l'acteur qu'ils vont doubler. Donc, normalement, dans les meilleurs des cas, on fait des essais, on fait venir les acteurs et on regarde comment les voix, à talent égal, sortent, comment l'interprétation est faite. Pendant longtemps un acteur avait toujours le même doubleur. Ce n'est plus le cas. Essentiellement à cause de la multiplication des sociétés de doublage. Il y a aussi les problèmes de temps, les acteurs ne sont pas disponibles. Je vais quand même vous raconter une histoire, car elle m'avait fait chaud au cœur, alors qu'on dit toujours que les spectateurs ne font pas attention. Je suis allée voir *La Route de Madison*, en VOST, et en sortant, j'entends une dame qui parle à une amie, et qui lui dit : "J'ai eu du mal à lire, mais enfin, c'est un beau film", et son amie lui dit : "Pourquoi tu n'as pas été le voir en version doublée ?" La dame lui dit alors : "Je suis allée le voir en version doublée, mais je suis sortie et je me suis fait rembourser ma place parce qu'ils ont changé la voix de Clint Eastwood."

ISABELLE ZABOROWSKI

Je voudrais revenir sur ce que disait Paul, pour préciser d'abord qu'on peut recréer un sous-titrage en ce qui concerne les anciens films, les films d'époque. Comme le disait Paul, le sous-titrage a quand même changé, les techniques ont évolué, on n'attend plus la même chose d'un sous-titrage maintenant que dans les années cinquante. Par contre, pour tous les films dont on sait qu'il y a une sortie salle, qui sont des films récents, la politique de la Sept/Arte, c'est d'essayer de retrouver les auteurs qui ont fait le sous-titrage cinéma pour l'adapter à nos normes télétexte. Donc dès qu'on sait qu'on va modifier un sous-titrage, on essaie de contacter les auteurs, et le nom des auteurs apparaît toujours à la fin des films.

ROBERT PAQUIN

Je voulais répondre à la question en disant que presque tous les films étrangers que vous voyez au cinéma ici en France ont fait l'objet d'un double doublage, puisqu'ils ont déjà été traduits six mois auparavant, et doublés au Canada, et qu'en France la version qu'on vous présente est une version qui a été doublée en France.

PAUL MEMMI

La réalité est encore plus douloureuse pour vous et plus profitable pour nous, car il existe un accord dans le cadre de la Francophonie qui octroie 20 % du travail de doublage au Canada et 80 % à la France. On a pris le marché chez nous. Mais cela nous impose de devoir travailler suivant vos exigences propres. Or, un accord entre le Canada et les USA prévoit qu'un film américain

doit être distribué au Canada au plus tard quelques semaines après sa sortie US. Cela nous contraint à faire les versions doublées durant ces toutes petites semaines. C'est pour nous une source de travail et de revenus mais aussi de tracas sans nom, car on doit travailler sur des films souvent inachevés et dans des délais absolument effrayants.

UN PARTICIPANT

Une question très prosaïque : est-ce qu'un traducteur littéraire peut espérer entrer dans votre confrérie ? Ou est-ce que vous êtes une petite mafia très fermée ? Est-ce que vous embauchez ? Pendant des années, tous les films américains, c'était le couple Dutter. On se demandait : est-ce que c'est vraiment eux qui le font ? Est-ce qu'ils ont une équipe de nègres qui travaillent pour eux ? Est-ce que cela représente un très gros volant de travail, le travail de sous-titrage et de doublage dans l'audiovisuel ?

CATHERINE WEINZORN

Signalons tout de même qu'on va aborder ces questions demain.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Je voulais préciser que la situation est même encore pire que Paul Memmi le laissait entendre, en ce sens qu'elle n'est pas tellement dans notre intérêt, à nous auteurs français, parce qu'il nous arrive souvent qu'on nous demande de travailler rapidement pour le Canada – on va même parfois jusqu'à nous dire : "Même si tout n'est pas au point, ce n'est pas grave, c'est seulement pour le Canada." Et on doit reprendre ensuite le travail pour la version qui passera en France, sans nous payer double tarif. Quant au travail que nous avons fait pour le Canada, il ne produira pas de droits d'auteur pour nous*. Donc un double travail sans supplément de rémunération et aux dépens des confrères canadiens. C'est une situation qui n'arrange personne, et qui nous oblige en plus à travailler dans de mauvaises conditions.

DIDIER BEAUDET

Pour répondre à la question posée tout à l'heure, il ne faut pas croire que c'est un monde fermé. La preuve, je ne connaissais pas Rémy Lambrechts quand il a commencé à travailler avec nous il y a maintenant six ans. C'est ouvert. Simplement, il y a un écrêtage qui se fait parce que, comme dans tous les domaines, il y a de bons tra-

* Les adaptateurs ne sont pas considérés comme des auteurs par la législation canadienne. (N.d.E.)

ducteurs d'œuvres audiovisuelles et de mauvais traducteurs d'œuvres audiovisuelles.

JACQUELINE COHEN

Je suis tout à fait d'accord avec ce que vient de dire Didier, mais il y a un problème en ce qui concerne les dialogues de doublage. Il n'y a pas d'école ; or, il y a quand même une technique, même si on est traducteur, auteur, il faut un bagage technique, et où est-ce qu'on l'apprend, cette technique ?

Ce qui fait qu'on reste en circuit fermé, sauf quand il y a quelques fous qui forment des élèves. Moi, j'ai des élèves, j'ai des gens qui sont venus me voir en disant : "Je voudrais apprendre à écrire", et je leur ai appris parce que je ne vois pas comment on va s'en sortir autrement. C'est pour cette raison qu'on se retrouve avec des gens qui ne savent pas écrire, qui sont arrivés là parce qu'ils connaissaient quelqu'un, parce qu'il y avait trop de travail. Mais je pense qu'un traducteur peut parfaitement faire un dialogue de doublage à partir du moment où on lui explique les impératifs. Je répète tout le temps la même chose : pour traduire, dans tous les domaines, il faut d'abord savoir parler, écrire en français. Quand vous êtes traducteur, vous savez écrire le français. Il y a une difficulté supplémentaire qui est que votre texte va être joué. Mais enfin, ce sont des choses qui s'apprennent. Je ne vois aucune raison pour qu'un traducteur ne puisse pas faire des dialogues de doublage. Quant au côté fermé, je pense que ça s'ouvre de plus en plus, par la force des choses, parce qu'il y a un besoin d'auteurs.

BRIGITTE LESCUT

Si je puis me permettre, il y a à Villeneuve-d'Ascq, à la faculté de Lille, une formation qui, après s'être limitée au sous-titrage, enseigne maintenant le doublage. Il en sort entre deux et cinq personnes par an, et la formation va de novembre à mai environ. C'est une possibilité.

Deuxièmement, il est vrai que c'est plus facile maintenant avec l'éclosion de toutes les télé câblées de trouver du travail, et il y a un réel besoin de bons traducteurs. Malheureusement, comme on l'a dit, les prix sont cassés, parce qu'il y a une concurrence farouche.

Enfin, je voudrais revenir sur une chose dont Paul Memmi a parlé tout à l'heure : moi, je travaille très peu pour les majors, la Warner, Columbia, etc., mais beaucoup avec le cinéma indépendant, et là, très fréquemment, la continuité dialoguée que l'on reçoit est mauvaise. C'est-à-dire qu'elle peut apparaître à première vue comme conforme, alors qu'elle ne l'est pas. Donc le premier travail, et c'est aussi pratiquement toujours le cas pour les docu-

mentaires, c'est de vérifier la conformité du texte écrit avec le texte oral qu'on entend sur la cassette – qui malheureusement n'est pas toujours de la meilleure qualité.

RÉMY LAMBRECHTS

Je pense qu'il est temps de conclure. Je remercie toutes les personnes présentes, et je vous invite, concernant l'audiovisuel, à revenir demain matin pour évoquer les questions qui fâchent.

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUC-
TION

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY

FRANÇOIS COUPRY, président de la Société des gens de lettres

Mesdames, messieurs,

Vous savez qu'il y a deux prix Halpérine-Kaminsky Société des gens de lettres : le prix consécration et le prix découverte.

Cette année le prix consécration a été attribué à André Markowicz pour sa traduction des œuvres de Fédor Dostoïevski, notamment *L'Idiot*, *Crime et Châtiment*, *Les Démons*, etc. – publiés depuis quelques années chez Actes Sud.

André Markowicz, depuis qu'après avoir traduit Pouchkine ou Gogol vous avez entrepris, pour Actes Sud, la traduction des œuvres de Dostoïevski, vous êtes devenu un peu une légende. Vous êtes celui, non pas qui nous a fait découvrir Dostoïevski, mais qui nous a permis, pour la première fois, de *l'entendre*, avec l'oreille. Une idée, presque un lieu commun, circulait parmi le petit monde des amateurs de littérature : Dostoïevski écrit comme un pied.

Seuls les lecteurs du russe pouvaient vérifier cette affirmation, les traductions françaises nous rendant une langue assez policée, pas trop vilaine, enfin rien de catastrophique.

Non, rassurez-vous, je ne vais pas dire que vous nous avez montré la catastrophe, mais nous avons entendu une voix bien différente, une voix plus âpre, moins bien polie, beaucoup plus violente et spectaculaire. Dostoïevski n'écrit pas, il parle, il peut s'embrouiller comme quand on parle, il ne peaufine délibérément rien, il nous embarque dans une mer violente. Et je dirais : comme les vrais grands stylistes, il se fiche éperdument du style.

Ce dynamisme et cette violence, les côtés océan, brouillon, bouillant, vous avez su, pour la première fois, nous les faire écouter. Grâce à vous, nous savons maintenant que Dostoïevski n'écrivait pas comme un pied mais comme on marche, à grands pas, ce qui est bien différent.

Dans une de vos préfaces, vous dites qu'il considérait l'élégance littéraire comme une préoccupation de petit marquis français. C'est vrai qu'il y a une tendance du français à faire son précieux. Et votre tâche n'était que plus méritoire de rendre dans une langue de petit marquis la poésie tonitruante d'un grand roi. Merci, et dans ce grand merci je voudrais associer nos voisins, les arlésiennes et mondiales éditions Actes Sud.

ANDRÉ MARKOWICZ

Le traducteur littéraire est, dit-on, solitaire. Je ne crois pas que ce soit vrai. Néanmoins, ici, en Arles, la ville, pourtant, de mon éditeur, Actes Sud, je n'avais encore jamais eu l'occasion de rencontrer mes collègues aux Assises de la traduction. Aussi comprendra-t-on ma gêne et mon émotion de me trouver là, pour recevoir ce prix Halpérine-Kaminsky au moment où j'essaie de terminer un autre livre de Dostoïevski, *Les Carnets de la maison morte* (et non pas, comme on le dit par une aberration tenace, *de la maison des morts*).

Que dire ? Que, sincèrement, je remercie les gens qui me l'ont donné et que je n'ai qu'un seul objectif en le recevant, c'est de pouvoir continuer à traduire, et de parvenir, par-delà les fatigues et les polémiques, à finir cette intégrale dans laquelle je me suis engagé, un peu à la légère, en 1991.

La vie d'un auteur étranger hors de sa langue, c'est l'histoire de ses traductions. D'autres traducteurs ont imposé Dostoïevski en France, ont fait de lui cet auteur indispensable au XX^e siècle, à notre vie à nous. D'autres traducteurs que moi le traduisent en ce moment. Je suis particulièrement sensible au fait de recevoir un prix qui perpétue le nom de mon illustre prédécesseur, Halpérine-Kaminsky, traducteur d'une littérature russe qui lui était contemporaine.

Pour finir, je voudrais dire que je ne suis pas seul, et que mon travail serait impossible sans une conjonction de bonnes volontés. Une intégrale de Dostoïevski n'est pas envisageable sans la présence constante, quotidienne, d'un éditeur – Hubert Nyssen, qui a pris la décision de se lancer dans cette entreprise, et Sabine Wespieser, qui en assure la poursuite, malgré toutes les difficultés.

Le texte de mes traductions n'est pas seulement relu par Sabine Wespieser. Il l'est, pour la langue russe, par ma mère – qui m'a transmis la langue, et pas seulement la langue en tant que telle, mais l'amour pour ses intonations si riches, sa littérature, et son histoire. L'amour que j'éprouve pour une ville, la nôtre, Pétersbourg, et pour les gens qui y vivent – Dieu sait dans quelles conditions. Sans cette ville non plus, cette intégrale de Dostoïevski n'aurait pas de sens.

Mes traductions sont relues, pour le français, par Françoise

Morvan, avec laquelle j'ai la chance de pouvoir traduire Tchekhov. Françoise Morvan traduit Synge, O'Neill, travaille sur la littérature orale en Bretagne, et essaie de faire passer un peu de vie à travers cette chape de plomb de lieux communs nationalistes qui recouvre aujourd'hui en Bretagne tout ce qui est lié à la langue. Ce prix, je considère qu'il lui revient d'abord.

Transmettre comme disait Dostoïevski, un peu de "vie vivante" dans sa brutalité irréductible, voilà ce que nous essayons de faire. Ce prix, je dirai, nous rassure et nous assure : il y a donc des gens pour nous comprendre, et nous pouvons continuer.

Ici, aussi maladroitement que ce soit, je tenais à vous en exprimer ma reconnaissance.

FRANÇOIS COUPRY

Le prix Halpérine-Kaminsky découverte a été attribué cette année à Jean-Philippe Mathieu pour sa traduction de *Tableaux de voyage en Italie*, de Heinrich Heine, aux éditions du Cerf.

Jean-Philippe Mathieu, dans une gentille lettre que j'ai reçue de vous, vous souhaitiez qu'on parle davantage de Heine que de votre modeste personne. Rien que pour vous embêter, je vais parler aussi de vous et rappeler que pour une découverte vous êtes un traducteur consacré, et que vous avez participé à de nouvelles traductions de Hegel, de Karl Marx – notamment *Le Capital*, ce qui n'est pas une mince affaire – et d'Albert Einstein. Et, donc, aujourd'hui, Heinrich Heine, ces *Tableaux de voyage en Italie*, dans le cadre d'une nouvelle édition française des œuvres de ce poète, de cet essayiste, de ce chroniqueur né à Düsseldorf à la fin du XVIII^e siècle.

A l'âge de trente-quatre ans Heine s'installe à Paris d'où il regarde d'un œil critique l'Allemagne, de même qu'il saura regarder lucidement la France de son siècle. Il retournera souvent à Paris, y mourra vingt-cinq ans plus tard. Ces longs séjours entretiennent dans l'esprit de certains une confusion : il arrive que la France se l'approprie, et, si je ne me trompe pas, sur la plaque de la rue qui, à Paris, porte son nom, et dans certains vieux dictionnaires, son prénom est francisé en Henri.

Mais ne nous inquiétons pas : Heinrich Heine a bien écrit en allemand, et la traduction de ses œuvres n'est pas une supercherie, n'est pas superflue. Et ce prix, cher Jean-Philippe Mathieu, est bien mérité. D'autant plus que, c'est vrai – et c'est ce qui peut entretenir cette confusion – Heine a revu et infléchi souvent les traductions faites de son vivant : le retour au texte allemand original est un travail capital pour mieux comprendre et Heine et, surtout, l'époque, ce XIX^e siècle.

Tableaux de voyage en Italie, ce documentaire dirons-nous de nos jours, nous fait vraiment voir des lieux, des gens ou des

pensées qui ne sont plus – ce qui fait leur charme – mais sans qui nous ne serions pas, aujourd’hui. Merci.

JEAN-PHILIPPE MATHIEU

Les professeurs et les traducteurs ont au moins un point commun : ils ont souvent l’occasion d’envier les plombiers.

C’est que cet artisan, une fois terminée sa journée, rentre chez lui satisfait du devoir accompli. S’il s’applique, il achève son travail ; il n’y a pas à y revenir de vingt ans : c’est, au pied de la lettre, un travail parfait.

Cette satisfaction naïve nous est interdite. Nous demeurons dans l’incertain, l’inachevé, l’inabouti. Du moins le traducteur a-t-il sur le professeur cet avantage : qu’il n’a pas de ministre pour l’insulter ni d’institution vouée à le décourager.

Aussi ai-je hautement apprécié que d’éminents collègues aient trouvé mon travail estimable. Je leur en suis très reconnaissant, et je remercie vivement la Société des gens de lettres.

PRIX NELLY-SACHS

ANNE WADE-MINKOWSKI

Chers amis, avant de commencer à vous parler du prix Nelly-Sachs, je voudrais saluer sa donatrice, Julia Tardy-Marcus, présente dans cette salle et marchant allégrement, comme vous pouvez le voir, sur ses quatre-vingt-treize printemps.

Applaudissements.

Nous voici donc réunis une fois de plus pour annoncer l'attribution de ce prix Nelly-Sachs. Je dis "une fois de plus" car j'avoue, maintenant que cet événement a lieu pour la onzième fois, que j'éprouve quelque scrupule à vous expliquer en quoi il consiste, à en faire l'historique, vous dire comment il a été créé, pourquoi il est ainsi intitulé, à qui il a été décerné, etc. Bref, j'ai peur de vous ennuyer – aussi vais-je vous demander de bien vouloir vous reporter aux volumes qui ont trait aux Assises de ces dernières années, où tout cela a déjà été consigné.

Une petite parenthèse – lorsque j'étais présidente d'ATLAS, j'ai demandé que ces volumes ne soient pas titrés "Actes", car je crois que ce seul mot a tendance à faire fuir le public de lecteurs potentiels, et je constate avec plaisir que cet usage a été conservé. Je sais que vous avez tous en mains celui de l'an dernier – 1997 – car, là aussi, l'inclure dans le dossier des participants est un usage que j'avais instauré dans le but, très intéressé, d'assurer une diffusion certaine à ces témoignages palpables et durables de notre "respiration" annuelle de traducteurs.

Si vous voulez bien l'ouvrir à la page 139, vous m'éviterez de me répéter et il me suffira de déclarer, à l'intention de ceux qui viennent ici pour la première fois, que ce prix est un prix de traduction de poésie décerné par des traducteurs de poésie, au seul traducteur, pour un livre paru dans l'année écoulée, et aussi, quand

c'est le cas, pour honorer l'œuvre de traduction qui aura mené à ce résultat.

Et maintenant je vais verser dans de l'"inédit" pour vous communiquer ce que j'estime être une bonne nouvelle : il y a beaucoup d'excellentes traductions de poésie qui paraissent chaque année – en tout cas, beaucoup plus qu'on ne pourrait le supposer – et il existe plusieurs maisons d'édition qui se lancent dans ce type d'opération, hasardeuse s'il en est. A ces éditeurs, à ces traducteurs, je voudrais rendre hommage, avec l'assentiment de notre jury, en en citant quelques-uns, ce que nous n'avons jamais fait auparavant. Pas tous, bien sûr – nous avons examiné vingt-cinq recueils –, mais un certain nombre parmi ceux qui ont le plus retenu notre attention. Je vous les donne sans ordre, ni alphabétique ni de préséance, en commençant par le nom des traducteurs :

— Patrick Reumaux, pour une traduction d'Emily Dickinson publiée par la Librairie Elisabeth Brunet.

— Roland Gaspar et Sarah Clair, pour une traduction du hongrois de Matyas Varga, *Gravures rupestres*, aux éditions Le Passeur.

— Isabelle Kalinowski, pour une traduction de Heinrich Heine, aux éditions du Cerf.

— Bernard Simeone, pour une traduction de l'italien, de Valerio Magrelli, *Natures et Signatures*, aux éditions Le Temps qu'il fait.

— Inès Oseki-Dépré, pour une traduction du portugais (Brésil), de Haroldo de Campos, *Galaxies*, aux éditions La Main courante.

— Christine Morault et Ciro de Moraes Rego, pour une traduction de Raoul Bopp, *Cobra Norato*, du portugais (Brésil), aux éditions Memo.

— Shi Bo, calligraphe chinois qui a traduit en français et calligraphié dans sa langue des poèmes des dynasties Tang et Song, sous le titre de *Saisons*, aux éditions Alternatives.

Qu'il me soit permis de dire que j'ai aimé ce livre tout particulièrement, car je trouve beau qu'écriture et traduction proviennent d'une même main. Je passe maintenant la parole à Jean-Yves Masson pour qu'il vous annonce le prix 1998.

JEAN-YVES MASSON

Le prix Nelly-Sachs 1998 a été attribué à Michel Chandeigne pour l'ensemble de son œuvre de traducteur, à l'occasion de la parution de deux traductions du portugais : Nuno Júdice : *La Condescendance de l'être* parue aux éditions Le Taillis Pré à Châtelineau en Belgique (diffusées en France par W+B) et António Ramos Rosa : *Le Cycle du cheval* suivi d'*Accords* paru dans la collection "Poésie-Gallimard" avec une préface de Robert Bréchon.

Mme Julia Tardy-Marcus remet le prix à Michel Chandeigne.

Cher Michel Chandeigne, on hésite à vous présenter, tant votre nom s'est rapidement fait connaître auprès des amateurs de littérature lusophone et des amoureux de la poésie, qu'ils aient ou non la chance de pouvoir lire la langue à laquelle vous consacrez vos efforts. Les membres du jury du prix Nelly-Sachs savaient depuis longtemps que viendrait le moment de vous attribuer ce prix, le seul qui récompense en France un traducteur de poésie ; la parution du *Livre de l'ignorance* d'António Ramos Rosa en 1991, puis de *Clameurs*, du même auteur, en 1993 (ces deux livres superbement édités par Michel Camus aux éditions Lettres vives), avait déjà suscité l'admiration d'un jury dont je ne faisais pas encore partie à l'époque. L'occasion de saluer votre œuvre de traducteur s'est définitivement imposée cette année avec la parution de ces deux volumes à quelques mois d'intervalle, et cela en dépit d'une sélection qui, ainsi que vient de le rappeler Anne Wade-Minkowski, témoigne de la vitalité et du haut niveau de la traduction de poésie en France aujourd'hui.

La plupart de nos amis présents aux Assises d'Arles vous connaissent bien, et je ne présenterai pas en détail tous vos travaux : la liste en serait trop longue. Je rappellerai d'abord que vous n'êtes pas seulement un traducteur, mais aussi un acteur complet de la vie du livre : on apprend certes en lisant votre curriculum vitæ que vous avez enseigné la biologie, mais votre amour des livres vous a poussé à apprendre le métier de typographe et à vous exercer à cet art selon ses règles traditionnelles depuis 1981, puis à fonder en 1986 la Librairie portugaise de Paris, sise au 10 de la rue Tournefort, derrière le Panthéon – enfin à créer avec Anne Lima en 1992 les éditions qui portent votre nom. Saluer en vous, à l'occasion de ce prix, le libraire, le typographe et l'éditeur, c'est rappeler que notre travail à tous, ici, n'a de sens et de portée que par son inscription dans une chaîne qui donne vie à nos travaux, les met en valeur, et les achemine jusqu'aux lecteurs curieux qui, heureusement, ne sont pas aussi rares qu'on le dit. Plus encore que les autres formes d'expression littéraire, la poésie a besoin d'être publiée avec goût et avec soin – et je le dis d'autant mieux que votre maison n'édite bien sûr pas seulement des poètes, et publie tous ses auteurs avec la même impeccable rigueur. A l'heure où se dessine la perspective d'un âge où les textes circuleront de plus en plus sous forme électronique, le livre affirme d'autant plus son caractère irremplaçable que des éditeurs comme vous démontrent ce qu'apporte à un livre le travail de mise en pages qui lui permet de respirer et d'être, dans nos mains, un objet vivant. La voix du poème résonne d'autant mieux à l'oreille intérieure que son architecture est perceptible à l'œil : la poésie est aussi question d'espace, affaire d'architecture, et les livres que vous

publiez sont une fête pour les yeux.

Je signalerai ensuite que votre amour du Portugal ne va pas seulement à sa littérature mais aussi à sa culture et à l'histoire de sa diffusion à travers le monde ; vous avez dirigé trois numéros de la revue *Autrement* consacrés à Lisbonne, un autre consacré à Goa et à l'Inde portugaise, et la collection "Lusitane" de votre maison d'édition embrasse tout le champ de la culture lusophone à travers le monde.

Pour en venir aux raisons qui ont conduit le jury du prix Nelly-Sachs à distinguer en vous un traducteur d'exception, et puisque ce prix vous est attribué pour l'ensemble de votre œuvre, je citerai parmi vos réalisations marquantes votre participation à l'édition des *Œuvres* de Fernando Pessoa chez Christian Bourgois, dont la parution a marqué de 1988 à 1990 la consécration définitive de cet auteur en France, et je saluerai la persévérance qui, outre une anthologie des poèmes de Sofia de Melo Breyner parue l'an dernier aux éditions de L'Escampette à Bordeaux, vous a conduit à défendre vaillamment l'œuvre de quatre poètes qui vous doivent leur réputation en France : Mario de Sá-Carneiro dont vous avez traduit les *Poésies complètes* aux éditions de La Différence en 1992, Eugenio de Andrade dont vous avez traduit neuf livres (notamment, aux éditions de La Différence, *Matière solaire*, *Le Poids de l'ombre*, *Blanc sur blanc*), enfin António Ramos Rosa et Nuno Júdice sur lesquels ce prix Nelly-Sachs entend plus particulièrement attirer l'attention.

António Ramos Rosa, né en 1924, a reçu le prix Pessoa en 1988 et figure au tout premier rang des lettres portugaises d'aujourd'hui ; vous avez traduit huit livres de lui et avez imposé son nom dans le paysage littéraire français grâce à une anthologie parue aux éditions Unes il y a dix ans, *Animal regard*. Outre *Le Livre de l'ignorance* et *Clameurs* que j'ai déjà cités tout à l'heure, je mentionnerai *Le Dieu nu(l)* qui a également paru chez Lettres vives, ainsi que les *Trois leçons matérielles* publiées par Le Taillis Pré. *Le Cycle du cheval*, un recueil de 1975, apparaît comme une série de variations en forme de sonnets (ou parfois de faux sonnets) autour de cette figure du cheval dont le poète fait l'incarnation d'une force cosmique douée d'une séduction érotique comparable à celle du corps féminin, célébrant à travers la forme et la course du cheval le pouvoir indomptable de la vie. Vous en aviez déjà donné une première traduction que vous avez entièrement reprise pour le volume que publie cet automne la collection "Poésie-Gallimard". *Accords*, œuvre de 1989, traduite ici pour la première fois, est un ensemble moins haletant, plus divers par le ton et la forme, traversé de références mythologiques et philosophiques, où le poète semble parvenir à une sérénité longtemps recherchée. L'œuvre de Ramos Rosa,

considérable, comporte à ce jour plus d'une cinquantaine de recueils : c'est dire que nous attendons avec impatience vos prochaines réalisations.

Plus jeune, né en 1949, Nuno Júdice est né en Algarve comme António Ramos Rosa, et vous avez également avec son œuvre un long compagnonnage. La collection "Poésie-Gallimard" a accueilli en 1996 en un volume deux de ses livres traduits par vos soins, *Un chant dans l'épaisseur du temps* suivi de *Méditations sur des ruines*, qui bien qu'inédits connaissent ainsi directement les honneurs d'une collection de poche de grande diffusion. C'est une petite maison de Belgique, Le Taillis Pré, dirigée par le poète Yves Namur, qui a édité en janvier dernier *La Condescendance de l'être*, un recueil paru au Portugal en 1988 ; le jury s'est félicité de pouvoir découvrir votre traduction dans une édition bilingue qui met en valeur votre travail, et de saluer une fois de plus le travail d'un éditeur francophone, comme c'était aussi le cas l'an dernier. La poésie de Nuno Júdice pourrait passer pour une poésie philosophique, ou pour une "poésie de la poésie" (l'un des poèmes de ce recueil s'intitule en effet *Théorie du poème*) mais elle est profondément ancrée dans une perception charnelle du monde, peut-être par la grâce de la langue, et le texte intitulé *Théorie du poème* tente précisément de cerner le point où se rejoignent, dans l'écriture, le travail réfléchi du poète sur les éléments légués par la tradition et la nécessaire impulsion du "souffle de l'imagination". Je n'en citerai que les deux derniers vers, qui décrivent l'effet même que produit sur le lecteur, grâce à vous, la lecture de ces textes : "Nous voyons la lumière sans fixer sa source, / nous nous baignons dans l'eau sans en toucher le fond".

Il n'est peut-être pas de meilleur moyen, en effet, de rendre hommage à votre travail avant de vous laisser la parole, cher Michel Chandeigne, que de citer intégralement l'une de vos traductions pour donner envie à nos amis ici présents de découvrir ces deux volumes qui ont été pour nous l'un des grands bonheurs de lecture de cette année. J'ai choisi, dans *Accords* d'António Ramos Rosa, le court poème intitulé *Ardente obscure* qui me paraît témoigner de la parfaite justesse de votre maniement du rythme français :

ARDENTE OBSCURE

*O ardente obscure, ô fragile et magnifique,
ce que tu dis est l'ombre de l'ombre
et s'inscrit dans les murs avec l'eau du temps.
Tu écoutes avec tes genoux de pierre
les animaux de la nuit, les herbes, les lueurs.
O ardente obscure, ô fragile et magnifique ;*

*tant de pétales secrets sur tes épaules,
tant d'étoiles constellent ta nuque inclinée !*

MICHEL CHANDEIGNE

Comme vient de le dire le précédent lauréat, le traducteur n'est jamais sûr d'avoir bien fait son travail, et recevoir un prix est bien sûr gratifiant et donne à penser que l'on a finalement peut-être réussi à maintenir le texte au-dessus du niveau de l'eau. Cependant, une traduction n'est jamais finie, et, à la relecture du texte imprimé, le traducteur n'en voit que les défauts. C'est ce qui m'était arrivé avec la première traduction du *Cycle du cheval* d'António Ramos Rosa aux éditions Unes en 1993. Quand Marc de Launay m'a proposé d'insérer dans la prestigieuse collection "Poésie Gallimard" un recueil de Ramos Rosa, j'ai tout de suite proposé ce recueil. D'abord parce que j'avais la conviction que *Le Cycle du cheval* était le meilleur livre de son auteur, et à mes yeux le meilleur de la poésie portugaise d'après-guerre. Ensuite parce que je pouvais ainsi retravailler, améliorer la première version. Ce qui fut fait. Recevant ce prix, je sais que c'est aussi et surtout l'œuvre forte de Ramos Rosa qui est saluée, ainsi que les autres poètes que j'ai eu le privilège de donner à lire en français...

Reconnaissance, donc, envers Ramos Rosa, et pour conclure, si vous le permettez, un hommage à Nelly Sachs que me fournit le hasard : en effet, quand j'ai reçu la lettre m'annonçant l'attribution du prix Nelly-Sachs, je venais d'achever quelques jours plus tôt la traduction de ce poème :

*ELLE ÉCRIVAIT DANS LE NOIR**
à Richard Krynicki

*Elle écrivait dans le noir.
Le désespoir lui dictait des mots
lourds comme une chevelure de comète.*

*Elle écrivait dans le noir,
dans le silence que seuls rompaient
les soupirs d'une pendule.*

*Même les lettres somnolaient,
leurs têtes tombaient sur le papier.*

* Vivant à Stockholm, Nelly Sachs écrivait la nuit sans allumer la lumière pour ne pas réveiller sa mère malade.

*L'obscurité écrivait
en serrant comme un stylo cette femme
qui n'était plus toute jeune.*

*La nuit avait un peu de compassion pour elle,
au-dessus de la ville s'élevait
la prison grise de l'aube,
l'aurore aux doigts roses.*

*Quand elle s'endormait
les merles se réveillaient,
nulle interruption ne venait briser
ni la tristesse ni le chant.*

C'était, traduit du polonais avec Maya Wodecka, un poème
d'Adam Zagajewski...

PRIX CALOUSTE-GULBENKIAN

M. COÏMBRA MARTINS

L'amour du livre, l'amour de la poésie, la découverte de la poésie portugaise. Tout cela Michel Chandeigne le représente. Il est fidèle à sa passion et à ses poètes. Pourtant qu'il est difficile de les traduire en français ! Cette langue impose naturellement ses codes stricts, les auteurs étrangers ne s'en portent pas toujours très bien. Elle est offerte à ses propres poètes, on dirait qu'elle les protège contre tous les autres. Michel Chandeigne a su briser les barrières : Fernando Pessoa, Ramos Rosa, Sofia de Melo, Nuno Júdice apparaissent en français, grâce à lui, aussi naturellement qu'en portugais. Quand on s'étonne d'une coupe osée, on est prêt à s'exclamer : ce traducteur ! Mais non, ce fut le poète. C'est le même dessin de la phrase, la même intention.

Il fut un temps où la poésie comme les lettres portugaises ne se trouvaient en France que par exception. Les manuscrits se perdaient chez leurs destinataires, très peu de livres parvenaient, grâce aux efforts désespérés d'amateurs éclairés, de mécènes occasionnels, à paraître en français, à rester quelque temps, pour l'honneur de la maison, au catalogue, voire dans les vitrines de quelque librairie. En ce XX^e siècle on a eu du Portugal, en France, des images successives et contrastées. Mais les limites de cet *on* étaient toujours réduites.

Ce fut le pays des révolutions.

Puis celui d'un dictateur timide et peu loquace.

Puis celui d'un travailleur qui bossait dur et ne revendiquait pas.

Puis celui du canon fleuri d'une révolution aux œillets.

Puis commencèrent à percer – pour la première fois ensemble, et quelquefois en rivalité – poètes, romanciers, essayistes, images d'un pays, fidèle à lui-même, dans une Europe reconstruite, mais qui se cherchait.

Une nouvelle politique de la culture favorisa les échanges... Ou peut-être ce furent les échanges en progrès qui amenèrent l'inven-

tion d'une politique nouvelle de la culture. La mobilité du XX^e siècle s'était confirmée.

Ce qui est sûr c'est que l'image d'un poète s'était dégagée de celle de son pays tout en l'assumant entière. De ces deux termes : poésie, Portugal, la synthèse était Pessoa. Tous les chemins menaient à lui. Il était tous les poètes. Bientôt il apparut au monde comme l'un des plus grands. De l'un de ses poèmes, *Libération* titra en grandes lettres : le plus beau du monde. On a cru un moment que Pessoa était le seul. Point du tout.

*... Celui qui écrit
vent être terre sur la terre, solitude
adorée, resplendissante, odeur de mort
et rumeur du soleil, la soif du serpent,
le souffle sur le mur, les pierres sans chemin,
le midi obscur tombant sur les yeux.*

C'est du Ramos Rosa, traduit par Michel Chandeigne.

La Fondation, que je représente ici, institua ce prix Gulbenkian pour récompenser le traducteur qui se serait consacré avec le meilleur résultat à la poésie portugaise, et encourager ainsi la continuation de la découverte. Le prix est attribué tous les deux ans ; on considère les livres parus en ce laps de temps. On le remet cette année pour la deuxième fois. Il arrive que le prix Nelly-Sachs a distingué la même personne. Ce sont des verdicts qui se confirment réciproquement. Le traducteur a servi la poésie, et, en l'occurrence, les poètes portugais. De telle sorte que leur valeur poétique brille en français de tout son éclat, et que leur identité portugaise, bien évidente à travers le français, ne fait, dans leur quête de la poésie, que les en rapprocher.

Monsieur Michel Chandeigne, c'est pour moi un grand honneur et une grande satisfaction que de laisser entre vos mains, un mois avant que le Nobel de littérature ne soit remis à un écrivain portugais, ce prix Gulbenkian de la traduction de poésie portugaise, relatif à 1998. Très disputé déjà. Et cette sorte de croissance, elle, s'accroît et va s'accroître. Le prix Gulbenkian aura les plus fortes raisons d'être de retour en l'an 2000.

MICHEL CHANDEIGNE

Tout d'abord, veuillez m'excuser de revenir sur scène, d'autant qu'à titre personnel je suis contre le cumul des mandats... Bien sûr, je suis ravi.

Merci, monsieur Coïmbra Martins, de vos paroles. Cela me fait particulièrement plaisir que ce soit vous qui les prononciez, car vous représentez depuis plusieurs années avec brio la culture lusitanienne en dirigeant le Centre culturel portugais à Paris. Recevoir

le prix Gulbenkian a de plus une signification particulière, car nous autres traducteurs de portugais, éditeurs, simples lusophiles, nous avons tous une grande dette envers cette institution et moi le premier. La Fondation Gulbenkian – la quatrième fondation privée dans le monde et la première en Europe – poursuit depuis plusieurs décennies une œuvre de mécénat culturel sans équivalent et dans tous les domaines : littérature, arts plastiques, musique classique et contemporaine.

La connaissance de la littérature portugaise en France lui doit beaucoup : quand je suis parti travailler à Lisbonne en 1982, il n’y avait dans les rayons des librairies que quelques titres traduits : à peine quatre ou cinq. La Fondation Gulbenkian a alors commencé une politique d’aide systématique aux éditeurs et aux traducteurs qui a permis de publier en quelques années Pessôa, Saramago et l’essentiel de la littérature portugaise. Cette politique culturelle a été amplifiée et relayée par d’autres institutions (Institut Camões, Institut portugais du Livre). Résultat : plus de deux cents titres sont aujourd’hui disponibles. Ce projet culturel de longue haleine nous a permis de travailler ; de savoir que notre travail sera pris en charge par des éditeurs ; si je suis ici c’est aussi grâce à vous et à l’attention portée à ce travail. Je n’ai guère eu l’occasion de vous exprimer ma reconnaissance. Je le fais ici. Merci.

TROISIÈME JOURNÉE

LES CONDITIONS DE TRAVAIL DU TRADUCTEUR DANS LE DOMAINE AUDIOVISUEL

Table ronde ATLF animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé, Jean-Louis Sarthou.

CATHERINE WEINZORN

Mesdames, messieurs, je suis heureuse de vous accueillir à cette table ronde professionnelle de l'ATLF. Avant de vous présenter les intervenants je laisse la parole à Jacqueline Lahana qui a une communication à nous faire.

JACQUELINE LAHANA

L'an dernier la table ronde ATLF, intitulée "Le juste prix d'une traduction", a réuni autour de Françoise Cartano nos collègues Christiane Montécot, Paul Bensimon et Peter Bergsma qui était venu parler du système d'aide existant aux Pays-Bas. Il y avait également deux éditeurs, Françoise Nyssen et Jean-Luc Giribone, et le secrétaire général du CNL, Michel Marian.

Cette table ronde, qui figure d'ailleurs dans les Actes 1997 que vous avez trouvés dans votre dossier, a permis de dresser un état des lieux et de faire le point sur les négociations menées depuis deux ans avec le CNL, demandant l'attribution d'une aide spécifique aux traductions difficiles à vocation patrimoniale, aide qui permettrait aux traducteurs spécialisés de pouvoir continuer à exercer leur métier et à en vivre dignement.

J'ai le plaisir de vous annoncer que lors de sa réunion de vendredi, le conseil d'administration du CNL a adopté le principe de la création, à côté des bourses classiques, d'un crédit de traduction de 20 000 francs par traduction difficile. Vous trouverez plus de détails dans notre prochaine lettre d'information qui va paraître début décembre. Ce crédit sera versé directement au traducteur après dépôt d'un dossier et acceptation par la commission *ad hoc*.

Nous nous réjouissons d'avoir été entendus et saluons cette décision qui va dans le sens de notre combat pour faire reconnaître le rôle essentiel des traducteurs professionnels dans la transmission des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale.

Je voulais annoncer ceci à cette table ronde puisque nous en avons débattu dans notre table ronde ATLF il y a un an. Merci.

CATHERINE WEINZORN

Ceci est donc la deuxième table ronde des Assises consacrée à l'audiovisuel. En ouverture vendredi Marie-Claire Pasquier soulignait l'accent mis cette année dans le programme sur le domaine audiovisuel, en évoquant le fait qu'il offre pour les traducteurs de nouveaux métiers, de nouvelles perspectives. Après ce que vous avez entendu hier déjà sur les spécificités esthétiques de la traduction audiovisuelle, aujourd'hui nous voudrions essayer de cerner de plus près comment s'exerce l'activité du traducteur dans le domaine de l'audiovisuel, sous différents aspects pratiques qui sont liés d'une part à des techniques et à des contraintes particulières, d'autre part à des relations particulières avec les donneurs d'ouvrages et les interlocuteurs que le traducteur a en face de lui.

Il s'agit donc de faire ressortir ces aspects spécifiques des conditions de travail, sachant que sur un certain nombre de points le métier de traducteur audiovisuel s'exerce en fait dans les mêmes conditions que celui du traducteur d'édition, notamment concernant le statut social avec l'affiliation à l'AGESA, le régime fiscal puisque l'un et l'autre, c'est leur point commun, reposent sur le principe de la rétribution en droits d'auteur. Nous verrons, concernant les droits d'auteur, que l'organisation est un peu différente et nous parlerons du rôle des sociétés de gestion collective de ces droits d'auteur.

On parlait tout à l'heure de "nouveau métier". C'est sans doute un peu abusif ; ce n'est pas d'hier tout de même que l'on fait du doublage ou du sous-titrage sur des œuvres audiovisuelles étrangères. Ce qui est nouveau par contre, c'est la quantité de productions audiovisuelles étrangères qui sont désormais offertes aux spectateurs, par le biais du cinéma bien sûr. Je n'ai pas de chiffres exacts, mais je pense qu'ils sont relativement stables sur ces dernières années ; si je suis bien renseignée, quelque trois cents longs métrages étrangers sortent sur les écrans chaque année, avec une proportion évidemment très importante pour les films venus des Etats-Unis. Cette augmentation de la quantité vient principalement de l'accroissement du nombre d'heures de programmes des télévisions, du fait de la multiplication des chaînes. Si on s'en tient simplement aux sept chaînes hertziennes, TF1, France 2, France 3, La Cinquième, Arte, M6 et Canal+, le CSA nous donne pour 1997 le chiffre de 48 880 heures de programmes diffusées, dont il est vrai toutes ne sont pas considérées comme des œuvres audiovisuelles. Celles-ci représentent plus de la moitié, 25 382 heures, c'est-à-dire les films, les fictions, les téléfilms, les séries, les docu-

mentaires de toute nature et certains magazines.

Sur ces 25 000 heures, 13 000 proviennent de pays européens, hors de France et un peu plus de 8 000 du reste du monde, avec là aussi bien sûr une forte proportion pour les Etats-Unis.

On a donc un total de 21 000 heures de programmes environ qui sont des productions étrangères et qui à ce titre vont requérir des traitements linguistiques et des adaptations.

Dans leur majorité, ces programmes sont des fictions qui sont, on l'a déjà vu, présentées pour la plupart en version doublée, mais qui peuvent être également sous-titrées, de même qu'un certain nombre d'autres émissions non fictionnelles, qui sont soit sous-titrées, soit présentées en *voice-over* ou avec une combinaison de *voice-over* et de sous-titrage.

Au-delà des chaînes hertziennes, il y a aussi la multiplication des chaînes câblées et la diffusion par satellite qui accentue encore le phénomène et devrait logiquement accroître la demande de traductions et d'adaptations. Pour l'instant, en l'absence de chiffres précis, on ne peut pas réellement évaluer les retombées professionnelles pour les traducteurs ; elles sont difficiles à cerner. Malgré tout, à moyen terme, après ces années d'explosion que nous avons vécues, il semblerait que l'on arrive à une certaine stabilisation ; d'une part parce que les heures de programmes ne peuvent pas augmenter indéfiniment, il n'y a toujours que vingt-quatre heures dans une journée ; d'autre part, il y a un phénomène que vous avez tous constaté, qui est celui des rediffusions. La création n'est pas en augmentation infinie.

Voici en gros délimité ce que recouvre ce champ de l'audiovisuel auquel nous nous intéressons aujourd'hui. J'ai cité les chiffres pour les chaînes et pour la télévision ; nous nous intéresserons malgré tout encore au cinéma. Jean-Louis Sarthou vous en parlera.

Comme vous l'avez entendu hier l'adaptation de ces œuvres audiovisuelles étrangères repose principalement sur trois techniques que l'on a déjà citées souvent : le doublage, la *voice-over*, le sous-titrage, et nous allons voir avec Valérie Julia et Jean-Louis Sarthou comment fonctionnent ces techniques.

Valérie Julia, vous êtes traductrice d'anglais et d'italien, spécialisée dans le sous-titrage de fictions et le doublage de documentaires.

Jean-Louis Sarthou, vous êtes traducteur adaptateur, spécialisé dans le doublage de films cinéma et télévision à partir de diverses langues. Vous êtes par ailleurs membre de la commission de l'audiovisuel de la SACEM qui s'occupe précisément des auteurs de doublages de films. Je rappelle que la SACEM est la Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique. Vous nous parlerez

de votre expérience professionnelle et de cette partie de votre activité à la SACEM.

Emmanuel de Rengervé, vous êtes juriste, délégué général du SNAC, Syndicat national des auteurs et compositeurs, au sein duquel se retrouvent précisément un grand nombre d'auteurs de doublages et sous-titrages.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Une partie d'entre eux, dans un groupement qui est le groupement des auteurs de doublages et sous-titrages, puisque le SNAC représente toutes les activités de création sauf les arts plastiques. Il y a une activité qui est représentée et qui vous concerne, celle des auteurs de doublages et sous-titrages.

J'ai d'ailleurs, pour ceux qui s'intéressent à notre existence, des plaquettes sur le SNAC.

CATHERINE WEINZORN

Nous avons également invité à prendre part à ce débat un représentant de la SCAM (Société civile des auteurs multimédias), qui est, comme la SACEM, une société de gestion collective des droits d'auteur. Malheureusement la SCAM nous a fait savoir, fort tardivement d'ailleurs, qu'elle regrettait de ne pouvoir participer à ces Assises, en raison de la charge de travail de ses juristes. Nous déplorons vivement cette absence mais Jean-Louis Sarthou et Emmanuel de Rengervé, à travers ce qu'ils nous diront à propos de la SACEM, nous feront comprendre ce qu'est le fonctionnement des sociétés de perception et de répartition des droits.

Valérie Julia, nous vous écoutons nous parler de votre expérience de sous-titrage et de doublage de documentaires.

VALÉRIE JULIA

Je vais vous parler du type de programmes que vous pouvez être amenés à traduire si vous vous lancez dans la traduction audiovisuelle. Je voudrais vraiment distinguer deux choses : le cinéma et la télévision. Le cinéma d'ailleurs, comme l'a dit Catherine Weinzorn, représente une part très minime du volume global.

Je travaille essentiellement pour la télévision. A la télévision, avec l'arrivée des chaînes thématiques, il y a une grande diversité de programmes à traduire. Je ne sais pas si vous connaissez les différents bouquets de chaînes, il y a des choses très pointues comme par exemple la chaîne Seasons qui s'occupe de chasse et de pêche. Au moment du lancement de la chaîne il y a un an, on a vu arriver sur le marché un grand nombre de programmes sur la chasse et la pêche. A prendre ou à laisser ! Voilà comment on peut

devenir “spécialiste” de la chasse et de la pêche. Il y a d’autres chaînes spécialisées dans l’histoire, la musique, etc.

Parmi les documentaires, mis à part ceux qui sont véritablement des œuvres d’auteur et qui souvent sont diffusés sur Arte, qui ont un format particulier et font l’objet d’un travail artistique, il y a un gros volume de documentaires qui sont des produits réalisés selon des recettes bien connues, peu créatifs, mais néanmoins intéressants.

Pour un réalisateur de documentaires de ce type c’est l’image qui prime. Le texte du commentaire, la voix *off* ne fait pas l’objet d’un travail d’écriture particulièrement soigné. Or on attend souvent du traducteur un gros travail de réécriture à ce niveau. On ne vous le dira pas forcément au moment où on vous confiera le travail, mais en bout de course on s’attend à ce que vous ayez fourni ce travail. Souvent j’ai eu à traduire des documentaires dont les commentaires n’étaient pas très léchés.

Le format habituel d’un documentaire est de 52 minutes. Avec celui de 26 minutes, pour des documentaires animaliers par exemple, ce sont les deux formats les plus courants.

Il nous arrive aussi des commandes pour des longs métrages de fiction, émanant de chaînes comme Ciné-Cinéma, Ciné-Cinéfil, qui diffusent de grands classiques du cinéma. C’est ce qui me plaît le plus. En fait on est amené à retraduire des classiques et lorsqu’on est cinéphile c’est un grand plaisir. Un plaisir qui peut susciter des problèmes, car en général ces films ont déjà été traduits, et il existe une version sous-titrée faite au moment de leur sortie selon des normes un peu anciennes. Paul Memmi a parlé hier des toutes premières techniques de sous-titrage : on avait tendance à sous-titrer de gros blocs, à résumer les situations et le travail n’était pas si précis qu’il l’est devenu aujourd’hui grâce à la vidéo et aux nouveaux moyens techniques. Lorsque les chaînes font retraduire le film, cela peut poser des problèmes au niveau des droits d’auteur, car il peut y avoir deux traductions déposées à la SACEM pour un même film. Je signale ce fait car s’il vous arrive de sous-titrer un film qui a déjà été traduit, il est possible qu’à la SACEM quelqu’un d’autre ait déjà revendiqué ces droits. Il faudra être bien clair ; il s’agit d’une retraduction et vous ne revendiquez pas les droits de quelqu’un d’autre. La SACEM touche de l’argent pour ces deux films et elle doit vous reverser la part qui vous revient.

A part les longs métrages de fiction, certaines chaînes diffusent des séries en version sous-titrée. Au départ les séries étaient généralement doublées ; maintenant, avec l’explosion du câble, des chaînes comme MCM, Comédie, Paris Première ou Arte diffusent des séries sous-titrées. C’est le type de travail qui peut vous être proposé.

En général, le même laboratoire de sous-titrage s'occupe de toute une série. Pour des questions d'organisation, parce que les éléments n'arrivent pas à temps, etc., l'ensemble est scindé et distribué à différents traducteurs. C'est compliqué, on doit téléphoner à des collègues qui ont commencé à traduire la série, qui ont fait certains choix, car il faut tout de même harmoniser.

Je vous ai donné un aperçu de ce que je traduis. Cela dit, mon expérience est peut-être différente de celle d'un autre traducteur dans ce domaine. Je vais donc laisser la parole à Jean-Louis Sarthou qui s'occupe davantage de doublages de fictions.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Je m'efforcerai d'enrichir mon témoignage personnel de ceux que me valent mes années de représentant syndical. J'entends évoquer autour de moi bon nombre de pratiques professionnelles diverses, dues soit à l'entreprise qui commande le travail, soit à la nature des films abordés, soit tout simplement à la personnalité de l'adaptateur. Mes propos tenteront de refléter ces différentes expériences.

Ainsi que vous le disait Valérie Julia, mon expérience personnelle s'est développée dans le domaine du doublage de fiction. Doublage pour différencier du sous-titrage, fiction pour différencier du documentaire. En toute franchise, cette situation, peut-être fruit du hasard à l'origine, s'est vue confortée par les choix que j'ai eu l'occasion de faire peu à peu.

À l'intérieur de ce vaste ensemble que constitue le doublage de fiction, une grande diversité de programmes nous est présentée. Au risque d'une simplification abusive, je les regrouperai en trois catégories.

Tout d'abord les films destinés à être exploités en salle (du moins dans un premier temps puisque tout finit dans un tube cathodique). Nous laisserons *a priori* de côté ce secteur aujourd'hui, d'une part parce que ces films constituent une portion de plus en plus réduite de la masse globale de la production audiovisuelle, d'autre part parce qu'il est rare qu'on y ouvre largement les bras à l'auteur qui n'a pas cumulé une bonne expérience avec des œuvres considérées, à tort ou à raison, comme plus modestes. En réalité la frontière entre un film 35 mm et un téléfilm s'estompe progressivement depuis plusieurs années, ne serait-ce que parce que le support technique sur lequel nous travaillons est de plus en plus souvent une cassette vidéo. La différence essentielle reste au niveau du budget : on tire un peu moins sur celui des productions dites cinématographiques.

Une deuxième catégorie peut regrouper les téléfilms, en une ou plusieurs parties, et les séries comportant un nombre d'épisodes

limité par avance. Le débouché étant principalement la télévision, ces productions bénéficient quantitativement de l'accroissement du nombre des chaînes. Néanmoins une bonne partie d'entre eux n'est diffusée que sous forme de vidéocassettes louées ou vendues. Le développement de ce marché le rend aujourd'hui suffisamment rentable à lui seul pour justifier la commande d'une version française. En outre, il arrive souvent qu'on voie resurgir sur une chaîne un film qu'on avait cru pendant des années réservé aux vidéo-clubs. Bien que l'incidence sur le montant de nos droits d'auteur soit conséquente, nous ignorons la plupart du temps, au moment où la commande nous est passée, à quel avenir le film est promis. L'accumulation des expériences ne peut que nous apprendre combien il est inutile de chercher à faire des pronostics. J'ai souvent travaillé sur des films restés à l'écart de la diffusion télé et qui étaient bien plus intéressants que certains déjà diffusés plusieurs fois par de grandes chaînes hertziennes.

Enfin on peut ranger dans une troisième catégorie les séries à nombre d'épisodes indéterminé, c'est-à-dire déterminé, à raison de plusieurs centaines d'unités, par la bonne tenue de l'audimat. Elles sont la plupart du temps diffusées quotidiennement, ce qui oblige l'entreprise de doublage à fournir ses "produits" sur un rythme si serré qu'elle demande à de nombreux adaptateurs de se partager les épisodes. Ceux-ci manquent de temps pour se concerter. C'est le cas de la plus grande part du volume de travail qui se présente à nous (non pas à chacun de nous, mais à la globalité de la profession). Nous ne devons pas avoir de fausse honte à admettre que la survie de l'ensemble des professions de l'audiovisuel dépend de l'existence de telles séries. Il serait encore plus vain de souligner d'un rire moqueur leur inconsistance artistique, voire leur conception et leur réalisation bâclées. Le fait qu'elles soient très regardées nous confère une responsabilité sociale qui peut suffire à nous dissuader de les maltraiter. Il est difficile de mépriser à longueur d'année ce qui procure la nourriture culturelle de la plupart des téléspectateurs et en même temps celle que nous mettons dans notre assiette.

Hélas, notre difficulté à entourer ces programmes de tout notre respect est accrue par le fait que nous sommes nous-mêmes beaucoup moins respectés lorsque nous y collaborons. On nous demande de travailler plus vite, sur un matériel moins bien préparé, et pour des tarifs inférieurs de vingt à quarante pour cent. Le tout pour aligner anonymement un texte qui sera pris en compte avec beaucoup de légèreté au moment de son enregistrement.

Bien que mon activité se situe la plupart du temps dans la catégorie de programmes que j'ai citée en second, il m'est arrivé

d'effleurer les deux extrémités de la gamme. J'espère que cela m'aide à cerner comment on peut ressentir les principales différences avec les conditions de travail rencontrées quand on traduit pour l'édition (ce que j'ai eu l'occasion de faire pour une dizaine de romans). Si on me demande le métier que j'exerce, il ne me viendra jamais à l'idée de répondre "adaptateur de textes destinés à des œuvres audiovisuelles". Je me définis avant tout comme un écrivain, et je crois que je dois m'efforcer de ne pas l'oublier. Notre principal point commun à tous ici présents est que notre matériau de travail est l'écriture. On a beau réaliser mille sortes de choses avec de la peinture, celui qui organise et façonne de la peinture est un peintre. Que nous écrivions spontanément dans notre langue maternelle ou que nous transcrivions une œuvre étrangère, nous écrivons.

Comme le précisait Catherine Weinzorn, il arrive qu'on me commande la version française d'un film dont je ne pratique pas la langue d'origine. Une telle situation rappelle que l'on recourt à nous avant tout pour notre connaissance de la langue française, et du jeu dramatique qui s'appuiera sur notre texte lorsqu'il sera enregistré. Sans doute est-ce pour cela entre autres que l'on nous appelle adaptateurs et non traducteurs. Bon nombre d'auteurs de doublage ne sont pas issus d'une formation linguistique. Celui qui ne pratiquerait aucune langue étrangère aurait sans doute du mal à trouver des débouchés, mais on nous demande avant tout de participer à des œuvres qui seront reçues comme francophones par la grande majorité du public.

Autre différence par rapport à ce qui se passe dans l'édition, notre activité dans l'audiovisuel se situe au cœur d'un énorme appareil de production. Tout au long de notre travail nous avons maintes occasions de nous souvenir que nous sommes un rouage d'une machine gigantesque. Et pour que ce rouage fonctionne, il ne peut bien sûr faire fi de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent. Cette situation est plus ou moins appréciée des adaptateurs, selon leur degré d'affinité avec la vie sociale, mais il est difficile de l'ignorer.

Le traducteur d'un livre n'a guère de contact avec le monde de l'édition qu'au moment où on lui passe la commande, celui où il remet le manuscrit et celui de la correction des épreuves. L'auteur de doublage doit constamment tenir compte de gens plus ou moins collègues, plus ou moins confrères, plus ou moins clients. Un réseau social à la fois horizontal et vertical nous amène à rencontrer (ne serait-ce que par téléphone) un grand nombre des autres participants – techniciens et artistes – à l'œuvre à laquelle nous collaborons. Sans parler des gestionnaires, administratifs ou financiers, avec lesquels de dures négociations ne sont pas

exceptionnelles !

Le fait que des interprètes (en chair et en os, par voix interposée) constituent un des rouages postérieurs au nôtre engendre l'originalité la plus marquante de notre travail : notre texte ne sera pas perçu par le spectateur directement comme une traduction écrite l'est par son lecteur. Nos phrases passent par un intermédiaire, l'artiste interprète. Nous devons avoir constamment en mémoire que l'artiste interprète a une "épaisseur" plus importante qu'un feuillet de livre. Si on dit couramment que le comédien "fait vivre" un texte, il peut aussi bien le tuer dans l'œuf. Certaines répliques peuvent également sortir mort-nées de notre main et le plus grand comédien ne pourra pas leur insuffler ce qu'elles sont incapables de porter.

Comme un dialoguiste dans une création originale, nous nous disons : "Attention à cette belle phrase, qui m'apparaît belle lorsque je la lis. Que deviendrait-elle si je l'entendais ?" J'ai beau "écrire à voix haute" (pour respecter au mieux le rythme du comédien d'origine), je ne suis pas assuré pour autant du relief de ma phrase dans la bouche d'un interprète. Seule mon imagination m'apporte une réponse ; c'est à elle que je dois faire confiance. Le résultat de notre travail est un tremplin pour des gens qui jouent comme nous de leur sensibilité artistique. Nous donnons à nos interprètes à la fois la matière et l'outil, mais rien de plus. L'objet prendra corps grâce à leur savoir-faire. Celui qui n'en retirerait qu'un sentiment de frustration ne serait pas à sa place, il y a un grand plaisir à fournir à d'autres de quoi travailler bien.

Si je me suis permis de développer cet aspect humain, impalpable, c'est que l'on entend trop souvent des définitions de l'écriture pour le doublage ne s'appuyant que sur la notion de traduction et celle de synchronisme. Peut-être certains d'entre vous me poseront-ils des questions sur ce dernier point, en abordant les fameux problèmes soulevés par les labiales. Je précise tout de suite que, d'une part, le synchronisme est bien plus complexe que le simple respect des consonnes labiales (ne serait-ce que parce que les voyelles sont au moins aussi importantes !), mais que d'autre part ces aspects techniques sont aisés à répertorier, donc à manier. Je veux rassurer sans hésitation ceux d'entre vous qui souhaitent goûter à l'audiovisuel : il n'y a pas de raison qu'ils ne parviennent pas à acquérir cette connaissance théorique en quelques semaines.

Cependant, aussi longtemps que doublage il y aura, nous ne cesserons de nous demander en face de presque chaque phrase, en fonction de nos préférences générales ou bien de notre humeur du moment, comment concilier la rigueur du synchronisme et la fidélité de la traduction avec la dimension sensible que j'ai abordée

tout à l'heure. Et comme il n'existe aucune réponse de principe satisfaisante, nous tenons également compte de ce que nous savons des priorités de notre donneur d'ordre ainsi que du "directeur de plateau", la personne qui assurera la direction artistique lors de l'enregistrement.

Mais l'évocation de ces deux interlocuteurs m'oblige à un petit exposé sur l'ensemble de la chaîne de réalisation d'une version française, point sur lequel je me propose de revenir tout à l'heure pour compléter l'image que vous pouvez vous faire des conditions de travail dans ce secteur.

CATHERINE WEINZORN

On a vu la spécificité du travail sur la méthode, sur ce que cela représente comme genre d'œuvres, ou de produits ou de programmes, mais j'annonçais déjà une autre spécificité, ce problème de la relation avec le donneur d'ouvrage. Elle est sensiblement différente de ce que l'on peut rencontrer dans l'édition, en raison précisément de cette chaîne beaucoup plus complexe qui aboutit à la production d'un programme audiovisuel. Que ce soit pour le cinéma ou pour la télévision, le traducteur adaptateur ne va pas recevoir sa commande en direct ni du producteur, ni d'une maison de production, ni d'une chaîne de télévision. Il y a là un réseau d'intermédiaires dont on peut retracer les différences entre votre travail, Valérie Julia, et celui de Jean-Louis Sarthou.

VALÉRIE JULIA

On a parlé de différence entre le cinéma et la télévision. En fait l'équivalent de l'éditeur, pour le cinéma, c'est la maison de production. Le traducteur adaptateur traite directement avec la maison de production. Moi qui travaille beaucoup pour la télévision, je ne suis jamais en contact avec les chaînes qui font traduire les films ou les documentaires. Je suis en contact avec des laboratoires de sous-titrage ou des studios d'enregistrement de doublages.

C'est assez problématique. Du fait qu'il y a un intermédiaire et qu'on ne peut pas traiter directement avec la personne qui vous donne le travail, cela pose des problèmes de négociations tarifaires. Les laboratoires nous disent : "On ne peut pas augmenter le tarif puisque la chaîne nous donne telle somme pour faire traduire ce film." Il n'y a aucune latitude pour négocier, c'est ainsi, ce n'est pas autrement.

Cela pose problème aussi au niveau artistique : on est souvent en contact avec des gens pour qui la traduction est vraiment la cinquième roue du carrosse, qui ne s'occupent que de la technique. D'une part ce n'est pas très gratifiant – cela dit on peut

trouver ses gratifications ailleurs – mais surtout on n’a pas de dialogue artistique avec le donneur d’ouvrage. Ce n’est pas toujours très plaisant.

De plus si les chaînes confient au laboratoire de sous-titrage de gros volumes de traduction c’est parce qu’elles-mêmes n’ont pas tellement envie de s’en occuper ; en général les chaînes câblées ont des budgets assez réduits et n’ont pas de quoi payer quelqu’un à temps plein pour s’occuper du suivi des traductions, du contact avec les traducteurs. Du coup elles délèguent entièrement cette partie aux laboratoires.

Quand on a des choix de traduction à faire sur un film, comme on est toujours amené à en faire, on ne sait pas tellement à qui s’adresser pour discuter de ces choix, pour les justifier. On est toujours un peu dans le flou. Comme je travaille aussi pour l’édition je trouve qu’il y a un rapport plus direct avec l’éditeur, plus agréable, plus satisfaisant professionnellement car on peut discuter. Or souvent dans notre métier, on a besoin de cela.

C’est un problème artistique et également financier, donc, car pour négocier, on est complètement bloqué. Le SNAC – Emmanuel de Renvergé en parlera peut-être – a envoyé des courriers aux chaînes pour leur demander de se responsabiliser plus sur les traductions, et toutes les réponses étaient assez désolantes. Les chaînes n’ont pas le temps et en gros elles s’en moquent un peu. C’est ennuyeux.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Dans le domaine du doublage la chaîne est constituée d’un plus grand nombre de maillons car nos interlocuteurs ne sont pas uniquement techniques comme les laboratoires. Si j’ai bien compris, de ce point de vue le milieu du sous-titrage ressemble plus à celui du livre.

Bien sûr tout commence pour l’auteur par ce que j’appellerai le donneur d’ordres. Tout commence par le coup de fil que nous recevons de lui. Il s’agit normalement d’une entreprise de doublage. Ce poste est celui qui pose le plus de problèmes dans notre pratique professionnelle, mais nous reviendrons sur les types de conflits qui peuvent surgir. Retenons simplement que ces entreprises ont pour fonction de dynamiser et de coordonner les différentes opérations que les œuvres ont besoin de subir.

Dans l’élaboration d’un film il y a d’abord un client. Ce peut être un distributeur étranger, une chaîne de télévision française, ou une société qui se chargera de vendre le film une fois que sa version française aura été réalisée. Une fois l’accord passé sur le budget, il envoie à l’entreprise de doublage un matériel de base. Il s’agit d’effectuer en premier lieu des opérations de laboratoire, qui

consistent surtout à transformer le film en un matériel utilisable par nous et les autres intervenants, transformer les gros *masters* vidéo en cassettes, munies d'un codage spécial, que peuvent digérer les appareils sur lesquels nous travaillons.

Parallèlement est expédié le texte, puisque nous travaillons à partir d'un script et non pas avec notre seule oreille. Il arrive que nous soyons obligés de corriger les textes qui nous sont remis car des phrases sont absentes ou mal retranscrites. En principe ce n'est absolument pas notre travail. Il m'est arrivé de renvoyer le matériel en faisant remarquer que même un Américain ne distinguerait pas forcément bien la phrase prononcée au deuxième plan, et que ce n'était pas à moi de deviner comment on aurait dû recopier le texte.

Puis vient la confection de l'accessoire qui sert de clef à toute notre intervention : la "bande mère". C'est une bande perforée, exactement comme une pellicule de cinéma ou de photo. Une bande opaque sur laquelle quelqu'un, qui s'appelle un détecteur, inscrit manuellement le texte dans la langue étrangère, en l'étirant plus ou moins en fonction de ce que lui révèle la machine qui fait défiler cette bande au même rythme que la bande image. La bande mère nous apprend d'une part où se situe, par rapport au déroulement de l'image, le texte sur lequel nous aurons à travailler, et d'autre part comment techniquement il se présente dans la bouche de l'interprète. Ouvertures et fermetures des lèvres y sont représentées par des symboles, mais aussi toutes les acrobaties effectuées par les bouches des différents personnages.

Il existe donc un certain nombre de signes que le détecteur inscrit pour nous signaler ce que nous aurons à affronter. C'est là que notre travail devient le plus intuitif, le plus subjectif : c'est à nous de dire, par exemple, face à une grosse fermeture de la bouche : "Tant pis, j'en fais fi, car j'estime que ce n'est pas le plus important, soit face à la fidélité au texte originel, soit parce que la phrase française à laquelle je pense aura plus d'impact lorsqu'elle sera jouée."

Néanmoins, le but du jeu est bien sûr de concilier rigueur technique et inspiration. C'est amusant comme des mots croisés ou une partie d'échecs. Dans l'absolu on pourrait concevoir d'aboutir à une prose magistrale parfaitement synchrone, mais il faudrait trois mois pour arriver à remplir toutes les phrases de cette façon. Quand nous avons quinze jours pour un 90 minutes, nous sommes déjà contents.

Après la longue phase d'activité solitaire, durant laquelle nos yeux accomplissent à longueur de journée des va-et-vient entre l'écran de notre moniteur et la pointe de notre crayon courant sur la bande perforée, arrive la phase dite de vérification. Le mot de

vérification peut être pris par certains comme un couperet. Il s'agit certes d'y vérifier l'opportunité du texte issu d'un auteur peu expérimenté. Par boutade j'aime dire : "C'est là que je vérifie si le directeur artistique a bien compris ce que je voulais dire, c'est-à-dire ce que je comprenais des intentions du réalisateur." Bien nommée ou non, la vérification est le moment où on se passe le flambeau, avant l'intervention des interprètes qui s'opérera sous l'autorité du directeur artistique.

Nous entretenons avec ce collaborateur des échanges ordinairement cordiaux. S'ils sont conflictuels, c'est pour la bonne cause puisque ni lui ni nous n'avons un intérêt quelconque à dévoyer le film. Son oreille "vierge" peut permettre de révéler un vice dont nous n'avons pas été conscients au moment où nous étions préoccupés par la fidélité au texte d'origine ou par la précision du synchronisme. On discute ainsi sur le texte de trois heures à une journée complète.

Au milieu du débat se glisse parfois un représentant de la société qui a passé commande à l'entreprise de doublage. Les idées soulevées ne sont pas toujours mauvaises : être client ne rend pas nécessairement incompetent. Certains sont animés de considérations générales à nous transmettre, telles que : "Nous avons choisi de faire doubler ce film, car voici l'impact que nous en attendons sur notre public..." Il est intéressant de recueillir ce genre de point de vue, même s'il est moins agréable de devoir s'y plier.

La fonction de directeur artistique a malheureusement tendance à se dévaluer depuis plusieurs années, surtout pour la réalisation de programmes destinés à la télévision. Il devient ce qu'on désigne plutôt sous le nom de directeur de plateau, à savoir quelqu'un qui ne fait pas obligatoirement lui-même les distributions. En outre il n'a pas toujours le temps d'effectuer une vérification approfondie (le budget étant trop serré pour qu'on le rétribue selon les normes). Face aux comédiens qu'il trouve dans l'auditorium, il n'a donc pas en tête tous les tenants et les aboutissants qui lui permettraient d'argumenter ses indications de jeu. On doit alors se contenter d'une interprétation plus habile que juste. En réalité on lui demande surtout de veiller à ce que le film soit enregistré en deux jours et non pas en deux et demi car quatre heures coûtent très cher. Néanmoins, malgré ses pouvoirs limités, il demeure la personne que nous rencontrons le plus longtemps.

Les phrases que nous avons écrites (puis gommées, et réécrites rageusement) sur notre bande mère doivent être transcrites de la façon la plus lisible possible. Cette opération s'appelle la calligraphie. Notre bande regroupe en effet le texte en langue étrangère, de petits signes au-dessus, notre texte français en dessous ; pour peu que trois personnages parlent en même temps, le tout consti-

tue une fresque de graffitis. Le calligraphe s'occupe de recopier uniquement le texte français sur une bande qui sera projetée, sous l'image, aux comédiens afin qu'ils puissent le lire en même temps qu'ils regarderont le jeu des comédiens d'origine.

Au moment de l'enregistrement interviennent les techniciens du son. La prise de son prend toute son importance lorsque nous écrivons par exemple des ambiances, le décor vocal. Par exemple dans une scène au restaurant on nous dit : "Il faut remplir, on voit des gens à la troisième table en train de discuter assez vivement." Pas question bien sûr de laisser entendre un mot en anglais, ni non plus de rester dans le silence. Le script ne donne généralement pas d'indication et on ne distingue que des mots épars. Il faut bien improviser un dialogue. Un bon ingénieur du son, comme ultérieurement un bon mixeur, respectera le fait qu'on se soit efforcé de ne pas faire dire n'importe quoi à ces gens-là, mais en laissera émerger le minimum.

Ensuite viennent les opérations de montage. Le monteur a une fonction très importante sur notre travail car il recalcule un texte qui n'était peut-être pas techniquement parfait, ou dont le synchronisme a pu être altéré par le comédien. Reconnaissons que si les comédiens rattrapent parfois nos gaffes, parfois ils ajoutent les leurs. On demande au monteur d'être un magicien qui répare les maladroitures de tous ses prédécesseurs.

Il y a enfin les opérations de laboratoire nécessaires à la constitution du gros colis mystérieux qui sera remis à la chaîne de télévision.

Si j'ai passé volontairement assez vite sur certains maillons de la chaîne de production, ceux qui nous sont plus lointains, je suis disposé à revenir de façon plus détaillée sur celui que j'ai évoqué en premier : l'entreprise de doublage qui nous passe commande.

Nous reviendrons peut-être sur le premier point concernant le donneur d'ordres.

CATHERINE WEINZORN

C'est ce que nous allons faire. Vous avez déjà évoqué le fait que ce premier maillon, ce premier interlocuteur dans la chaîne, c'est celui avec qui vont éventuellement se développer des conflits qui ne sont pas spécifiquement d'ordre esthétique mais qui relèvent plutôt des conditions de travail.

Emmanuel de Rengervé, vous voudriez peut-être compléter ce qui a été dit, et notamment sur ce point ?

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Effectivement, je vais apporter quelques précisions sur les indications données par Valérie Julia et Jean-Louis Sarthou.

Tout d'abord, en ce qui concerne le nombre d'auteurs concernés : les informations que l'on peut avoir ne sont pas très précises dans la mesure où beaucoup de gens qui travaillent dans ce métier sans se faire connaître, ni au Syndicat national des auteurs et compositeurs, ni auprès des sociétés d'auteurs, SACEM ou SCAM (Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique et Société civile des auteurs multimédias). Il peut s'agir de personnes qui font un travail, un deuxième, mais ne s'inscrivent pas au Syndicat ou dans les sociétés d'auteurs car leur activité principale est soit une activité d'enseignant, soit une activité de traducteur littéraire, soit une activité autre ; ils sortent d'une école de formation, ils commencent puis font autre chose.

Les informations que l'on peut avoir indiquent qu'il y a entre 150 et 250 auteurs qui travaillent vraiment régulièrement dans ce métier et vivent uniquement de ce travail, et sans doute au moins autant qui travaillent occasionnellement dans ce métier, qui en vivent, mais pas avec suffisamment de revenus pour pouvoir ne vivre que de cela. Ce qui veut dire une population totale de trois à cinq cents personnes. C'est beaucoup mais pas immense, malgré les volumes dont on vous a parlé tout à l'heure.

Le plus gros des troupes va se trouver évidemment dans le secteur des séries longues de la télévision, des *voice-over* et sous-titrages, sachant qu'à l'autre extrémité la part la plus petite en proportion est composée d'auteurs qui travaillent pour le secteur du cinéma et particulièrement des films qui sortent en salle, car il y a des films qui sortent en vidéo, comme l'a dit Jean-Louis Sarthou, pour lesquels le marché est plus large. En ce qui concerne les auteurs qui travaillent pour les films de long métrage qui sortent en salle, *grosso modo* cela doit jouer sur vingt à trente auteurs.

Pourquoi y a-t-il aussi peu d'auteurs concernés ? C'est naturellement une question que vous pouvez vous poser. Souvent dans ce secteur, les auteurs sont choisis par les distributeurs ; il n'y en a pas tellement ; à partir du moment où c'est un marché restreint de donneur d'ordres, c'est forcément un marché restreint pour ceux qui récupèrent ces ordres. Dans le long métrage c'est l'exception, le distributeur du film a souvent le choix de l'auteur, alors qu'à la télévision, dans la vidéo, c'est souvent l'entreprise prestataire de services pour le doublage ou le sous-titrage qui va avoir le choix et la maîtrise de l'auteur.

Voilà pour le nombre d'auteurs concernés.

En ce qui concerne les entreprises, il y en a plusieurs sortes : les laboratoires, les entreprises de doublage et de postsynchronisation, les distributeurs dans le secteur cinématographique, les télédiffuseurs pour certains types de produits qui sont relativement limités en nombre (en effet, comme vous l'a dit Valérie

Julia, la plupart du temps les télédiffuseurs s'en remettent à leur fournisseur pour le choix des auteurs et pour les rapports entre auteurs et prestataires de services), enfin les entreprises de sous-titrage et de *voice-over*. Voilà les cinq catégories d'entreprises concernées.

Combien d'entreprises ?

Au Syndicat national des auteurs et compositeurs, nous avons un fichier de "destinataires entreprises", à qui on envoie les tarifs que l'on établit, qui est à peu près de 170 entreprises. Vous avez des annuaires professionnels dans le domaine audiovisuel, dans lesquels vous pouvez trouver à la rubrique "laboratoires", entreprises de postsynchronisation et de doublage, entreprises de sous-titrage, les informations concernant ces entreprises. Je suppose qu'à un moment donné la question va venir, donc j'y réponds par avance en vous renvoyant à ces annuaires professionnels.

Donc 170 destinataires en ce qui concerne notre propre fichier, mais là également, s'agissant des entreprises qui comptent, comme dans le domaine des auteurs, ceux qui travaillent le plus, il s'agit d'une vingtaine d'entreprises, tous secteurs confondus, qui vont ramasser la plupart du volume du travail dont on vous parlait tout à l'heure. Vous avez beaucoup de petites entreprises, voire de toutes petites entreprises ; certaines ne travaillent que pour une chaîne, par exemple pour du sous-titrage ou éventuellement sur une série ou un type de produit. Il faut savoir que l'éclatement est important et que parfois vous ne trouverez pas au sein d'une entreprise toute la gamme des activités dont on vous a parlé tout à l'heure, à l'exception des très grosses entreprises qui ont tous les secteurs de l'activité d'auteurs qui vont être représentés.

Voilà les précisions que je voulais apporter sur les chiffres en ce qui concerne les auteurs et les entreprises.

Une autre précision : Valérie Julia a parlé tout à l'heure du problème des nouvelles versions et du fait que lorsque vous travaillez sur un produit audiovisuel qui a déjà fait l'objet d'un doublage ou d'un sous-titrage, cela peut poser un problème de gestion par les sociétés d'auteurs dont on parlera tout à l'heure et qui gèrent le répertoire des auteurs de doublage et de sous-titrage.

Le problème n'est pas une question de décision des télédiffuseurs ; le problème est l'organisation des mandats de distribution dans l'audiovisuel aujourd'hui. Il y a quelques années, une seule et même personne avait les droits d'exploitation pour le territoire français, pour toutes les possibilités d'exploitation. Aujourd'hui avec les télévisions hertziennes, les télévisions câblées, les télévisions par satellite, la vidéo et encore d'autres choses qui vont apparaître, différents types de distributeurs sont apparus, qui chacun peuvent recevoir d'un producteur américain, italien,

tchèque ou autre, peu importe l'origine, un mandat d'exploitation de l'œuvre étrangère pour ce média ; ce qui fait que celui qui a les droits de diffusion vidéo pour le territoire français n'a pas accès au matériel de doublage ou de sous-titrage, alors que cela a déjà été fait lorsque le produit est sorti en salle.

La version française d'un doublage ou d'un sous-titrage est la propriété de celui qui l'a financée. Donc si un distributeur cinéma a payé le doublage ou le sous-titrage d'un film qui est sorti en salle, c'est sa propriété. Celui qui va avoir le droit d'exploiter en vidéo ce même film n'aura pas accès, sauf accord particulier s'il s'agit d'une major avec des services intégrés pour les différentes exploitations, à la version française. Cela va poser un véritable problème aux sociétés de gestion collective. En effet les exploitants en salle vont avoir une version faite par M. X ; les exploitants en vidéo vont avoir une version faite par Mme Y ; les télédiffuseurs vont soit faire une troisième version, soit éventuellement avoir accès à la version de M. X ou de Mme Y. La société de gestion collective qui aura inscrit ces différentes versions aura très peu de chances d'arriver à identifier le véritable auteur de ce qui sera diffusé à la télévision.

La seule chance à l'avenir est qu'il y ait une possibilité de marquage des œuvres pour identifier le travail des auteurs de doublage ou de sous-titrage à leur version au moment de la télédiffusion, de façon à ce que les sociétés d'auteurs puissent savoir à qui répartir les droits.

Ce n'est pas un choix ou une décision des télédiffuseurs, ce n'est pas une mauvaise gestion de la part des sociétés de gestion ; c'est un vrai problème d'organisation en fonction de la réorganisation du secteur de l'audiovisuel.

Il faut que je vous dise une chose : la France est un des rares pays à reconnaître le statut d'auteur aux auteurs des textes français des œuvres audiovisuelles. Pour vous et pour nous c'est évident, mais pour d'autres pays ce n'est pas évident du tout. Même si dans ces pays les traducteurs littéraires sont en règle générale reconnus comme des auteurs, les auteurs de l'audiovisuel ont eu du mal à faire reconnaître leur statut d'auteur.

En ce qui concerne la France, c'est le même article du code de la propriété intellectuelle qui vise les traducteurs et les auteurs des adaptations. La SACEM a reconnu la qualité d'auteur aux auteurs des adaptations et les a donc admis en tant qu'auteurs et les gère en tant qu'auteurs. Mais dans d'autres pays ce n'est pas le cas. Les autres pays où l'on reconnaît également la qualité d'auteur aux auteurs des adaptations sont par exemple la Belgique, la Suisse. Mais au Canada où les produits, les programmes des auteurs français sont souvent utilisés, leur qualité d'auteur n'est pas

reconnue et quand leurs versions sont diffusées au Canada ils ne touchent rien. Il faut que vous le sachiez.

Dans les pays francophones d'Afrique ils ne touchent rien ou pas grand-chose. Ils ne touchent pas grand-chose quand ce sont des sociétés qui sont très proches du droit français ou même des sociétés qui sont gérées indirectement par la SACEM, car il y a certains pays, en particulier du Maghreb, où cela se passe ainsi. Par contre dans d'autres pays ils ne touchent rien du tout.

CATHERINE WEINZORN

Puisqu'on en est au chapitre des droits, c'est le moment de parler des sociétés de gestion de ces droits, qui sont chargées de la perception et de la répartition entre les auteurs.

EMMANUEL DE RENGÉ

Une dernière chose avant que je vous parle des sociétés de gestion collective, rapidement, car pour la plupart d'entre vous, voire la majorité, vous savez ce qu'est une société de perception et de répartition de droits. Ne soyez pas étonnés, pour ceux qui ne connaissent pas le secteur de l'audiovisuel et les auteurs qui le fréquentent, qu'on ne vous propose pas de contrat à la différence du secteur de la traduction. Dans le secteur de l'audiovisuel, pour les auteurs des adaptations françaises, seules quelques sociétés, et *une* société vraiment sérieuse, une major, proposent systématiquement des contrats aux adaptateurs. Pour le reste il n'y a pas de contrat écrit, alors que la loi, comme pour les traducteurs, exige un contrat écrit. Mais cela vient là aussi du fait que vous traitez avec des intermédiaires qui n'ont aucun droit sur l'œuvre d'origine. En effet, l'entreprise de doublage ou de postsynchronisation qui appelle un auteur pour lui demander de travailler sur l'adaptation d'un programme n'a aucun droit sur l'œuvre d'origine ; elle n'a donc aucune raison de lui proposer un contrat de cession de droits ; cela ne rimerait à rien.

C'est la raison pour laquelle vous n'avez pas, dans la plupart des cas, de contrat (on m'a demandé de ne pas citer de noms ; d'accord quand c'est négatif, mais quand c'est positif je peux peut-être en donner), en ce qui concerne la Société Disney, depuis quatre à cinq ans, un contrat vous est systématiquement proposé. C'est bien, car c'est la reconnaissance que même s'il y a des intermédiaires donneurs d'ordres, entre l'auteur et celui qui a les droits d'exploitation sur l'œuvre, vous avez un lien contractuel direct. L'auteur signe un contrat *via* l'entreprise de doublage ou de sous-titrage avec Disney. Il est reconnu qu'en cas de problème, en particulier de non-rémunération de l'entreprise de doublage à l'auteur, il y a un lien direct qui fait que la Société Disney s'engage à ce que

l'auteur soit parfaitement payé et au tarif du SNAC. Donc il n'est pas plus mal que ce soit le tarif auquel il est fait référence.

Voilà concernant les contrats. Sachez que si on vous propose un contrat, comme ce n'est pas la règle à l'exception de la Société Disney, il faut faire attention. Les rares sociétés qui vous proposent des contrats sont des contrats qui sont illicites. Pourquoi ? Ce sont des contrats qui vous font céder forfaitairement vos droits ou vous imposent éventuellement des positions de coauteur. En réalité c'est quelqu'un de la société donneuse d'ordres qui abuse de sa position de donneur d'ordres pour s'imposer comme coauteur de l'œuvre et pouvoir ainsi par ce moyen récupérer la moitié des droits de diffusion qui vont lui arriver par les sociétés de gestion collective.

Si vous avez des propositions de contrats, ne les signez pas les yeux fermés, prenez conseil auprès de confrères, auprès du Syndicat national des auteurs et compositeurs, des sociétés d'auteurs qui sont concernées par la gestion de ces répertoires, la SACEM ou la SCAM. C'est une précaution élémentaire que je me permets de rappeler. Il y a des nécessités qui s'imposent.

En ce qui concerne la gestion collective, pourquoi les sociétés d'auteurs existent-elles et pourquoi sont-elles nécessaires dans le secteur de l'audiovisuel ? A la différence du secteur de la traduction littéraire, vous ne pouvez pas gérer individuellement vos droits. Dans le secteur littéraire vous avez un interlocuteur qui est également l'exploitant, à savoir l'éditeur ou le sous-éditeur pour le territoire français. Vous traitez avec lui ; il est apte à traiter avec vous puisqu'il a les droits d'exploitation du livre pour le territoire français dans la langue française ; il a le droit également de vous rémunérer en contrepartie de l'exploitation de cette traduction qu'il va exploiter.

Dans le secteur de l'audiovisuel, vous traitez avec des intermédiaires qui parfois n'ont aucun droit sur l'œuvre d'origine et qui de toute façon ne vont pas être les diffuseurs de votre œuvre. Ce ne sont pas eux qui vont vous payer, sauf pour la part de votre rémunération qui est ce qu'on appelle la prime de commande ou le minimum garanti de droit d'auteur, à bien distinguer de ce qui se passe dans le secteur littéraire, à savoir un "à valoir" ou une avance qui vous est faite sur un contrat d'édition.

Dans le domaine de l'audiovisuel, on ne vous verse pas une avance ou un "à valoir", on vous verse un minimum garanti non récupérable sur les droits lors de la diffusion. N'allez pas signer des contrats où l'on vous mentionne "avance" ou "à valoir", dans le domaine de l'audiovisuel. C'est ainsi que cela se pratique ; il n'y a pas de raisons pour que vous le pratiquiez autrement ou que l'on vous propose de le pratiquer autrement.

Donc première rémunération, une prime de commande, un minimum garanti de droits d'auteur ; vous pouvez vous procurer ces tarifs auprès du SNAC, puisque c'est lui qui établit ces tarifs à l'occasion de la tenue d'assemblée générale des auteurs.

Pour vous donner des indications rapides, il faut distinguer les deux secteurs d'exploitation, cinéma et télévision. Dans le domaine du doublage, pour le cinéma c'est 1 980 francs la bobine, c'est-à-dire les dix minutes ; la télévision c'est 1 500 francs les dix minutes ; le sous-titrage cinéma 21 francs le sous-titre ; le sous-titrage télévision 16 francs le sous-titre. Ce sont les tarifs que les auteurs estiment être les tarifs minima pour avoir le temps de produire la qualité qu'ils estiment nécessaire pour un programme audiovisuel.

Pour la *voice-over*, le tarif que recommandent les auteurs, sans qu'il y ait un tarif SNAC qui sorte officiellement, est un tarif à la page. Ceci pour la partie rémunération, prime de commande.

Après, pour l'exploitation, il faut adhérer à l'une ou l'autre des sociétés d'auteurs qui est compétente pour la gestion du répertoire des auteurs de doublage et de sous-titrage, *voice-over*, documentaires. Vous avez la SACEM pour tout ce qui est fiction principalement, mais ils acceptent aussi du documentaire dans certaines conditions, il faut vous renseigner auprès d'elle, et vous avez la SCAM, celle-ci ne s'occupant que de la partie documentaire ; elle ne prend pas le doublage ou le sous-titrage ou la *voice-over* en ce qui concerne la fiction.

Pourquoi les sociétés d'auteurs ? Ce sont elles qui ont négocié les contrats généraux avec les télédiffuseurs. La SACEM a des perceptions dans les salles de cinéma. La SDRM (Société de droits de reproduction mécanique) a des contrats avec les éditeurs vidéo et perçoit à ce titre auprès des éditeurs vidéo tous les droits, les droits de représentation publique, les droits de reproduction mécanique et ceux qui y sont attachés, à savoir la copie privée (la copie privée étant la taxe instaurée sur les bandes vierges audiovisuelles et qui est répartie par l'intermédiaire des sociétés d'auteurs). Je ne sais pas ce que vous savez ou pas par rapport à certains de ces droits. Peut-être dois-je me limiter aux problèmes généraux et après, éventuellement, je répondrai à des questions spécifiques.

Pour la rémunération, on ne peut pas vous donner un prix de diffusion pour les œuvres de doublage ou de sous-titrage à la télévision, pour une raison simple. En ce qui concerne la télédiffusion d'une œuvre de doublage ou de sous-titrage, si vous prenez l'exemple de la SACEM, vous avez un barème de répartition des droits de télévision ; ce barème de répartition des droits de télévision a une logique fondée sur la base des perceptions qui ont été faites, ces perceptions étant un pourcentage des recettes de la

chaîne qui vont être perçues par l'ensemble des sociétés d'auteurs ; les recettes étant la redevance et la publicité.

Sur la base de ces perceptions, la SACEM va avoir un coefficient de base de répartition sur lequel va s'appliquer un coefficient de valorisation sur le type d'œuvre, puis va tenir compte de l'heure de diffusion, pour calculer quel est le tarif à répartir entre chacun des auteurs. Cela veut dire que la somme qui va être mise en répartition va être variable en fonction de la chaîne, en fonction de l'œuvre et en fonction de la nature de l'œuvre. Je ne peux donc pas vous annoncer, si vous êtes diffusé sur TF1, combien vous allez toucher. Je suis désolé, car c'est certainement une des questions que vous aviez, mais il n'est pas possible d'y répondre.

Quant aux répartitions de droits pour les exploitations cinéma, là non plus je ne peux vous annoncer de prix définitif, mais à titre indicatif c'est de l'ordre de trois à quatre centimes par entrée. Il s'agit de 2,5 % de perception par entrée dans une salle de cinéma ; à partir de là il faut répartir les droits au titre de la musique et les droits au titre du doublage. Donc c'est un calcul de répartition entre la musique et le doublage, et après, un calcul en fonction des recettes du film générées par le nombre d'entrées à ce film.

Ceux que cela intéresse peuvent se procurer auprès du SNAC des notes de droits d'auteur types qui sont les documents que tout auteur dans le domaine du doublage et du sous-titrage doit établir à l'égard de l'entreprise de doublage. Ils peuvent se procurer aussi l'attestation qui doit être faite par l'entreprise de doublage, soit auprès des sociétés d'auteurs comme la SACEM, qui a une attestation type, soit auprès du SNAC. C'est un document qui est indispensable pour attester votre qualité car à défaut de contrat il faut bien prouver que vous êtes l'auteur de l'adaptation. Le seul document que vous pouvez avoir à votre disposition est une attestation établie par l'entreprise qui vous passe commande. C'est donc un document important à deux titres :

- d'une part, il prouve votre qualité d'auteur de l'adaptation ;
- d'autre part, il permet l'inscription au répertoire d'une société d'auteurs de l'œuvre à laquelle vous avez collaboré. Une bonne inscription est une inscription avec une documentation détaillée qui va permettre une bonne répartition. Si vous n'avez pas les éléments de documentation pour fournir le nécessaire aux sociétés d'auteurs afin qu'elles vous répartissent vos droits, vous aurez du mal à toucher vos droits d'auteur ou vous ne les toucherez pas, car les sociétés d'auteurs ne vous identifieront pas comme étant l'auteur de programmes télédiffusés.

En conclusion, vous pouvez vous procurer auprès de nous beaucoup de documents et d'informations.

CATHERINE WEINZORN

Néanmoins, il vous reste peut-être quelques questions. Je pense qu'un certain nombre d'entre vous attendent ce moment.

JACQUELINE LAHANA

L'ATLF n'a pas le droit de publier des tarifs ; elle publie des fourchettes de rémunérations, sinon la direction de la Concurrence intervient. Est-ce que vous avez le droit d'appeler cela des tarifs, de les publier et de les envoyer, aux donneurs d'ordres par exemple ?

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Nous concernant, personne ne nous a jamais attaqués sur ce plan. Si les entreprises de doublage ou de postsynchronisation en avaient eu la possibilité, elles n'auraient pas manqué de le faire. Nous sommes un syndicat professionnel ; nous sommes à ce titre habilités à représenter collectivement les auteurs de doublage et de sous-titrage puisque c'est dans notre objet social. Les auteurs de doublage et de sous-titrage se réunissent en assemblée générale, discutent de leurs tarifs, décident de la revalorisation de leurs tarifs, demandent au Syndicat national des auteurs et compositeurs d'adresser à toutes les entreprises les indications tarifaires les concernant.

Maintenant, à la différence de toutes les façons des professions salariées, les tarifs que nous établissons n'obligent pas les entreprises de doublage et de postsynchronisation ; elles sont des indications. A ce titre, en aucun cas cela ne pourrait être considéré comme étant une concurrence déloyale, puisqu'ils ne s'imposent pas. C'est une préconisation à l'intention des auteurs et des entreprises de doublage. C'est la seule indication qui existe ; cela permet de fixer l'état du marché.

Je ne dis pas que ces tarifs sont respectés dans tous les domaines, dans toutes les entreprises. Je dis que sans ces tarifs ce serait la jungle et donc nous continuerons à établir des tarifs en assemblée générale. Jusqu'à maintenant nous n'avons pas rencontré le problème juridique que vous évoquez.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais savoir si ce que j'ai entendu dire est vrai ou si c'est une légende : il paraîtrait que certains demandeurs exigent un nombre donné de sous-titres pour des raisons économiques. Le sous-titreur avait fait par exemple 4 000 sous-titres et le demandeur aurait dit : "Non, c'est trop, vous m'en enlevez 2 000. Je ne peux pas vous payer plus." Est-ce que c'est vrai ?

De même est-il vrai aussi que dans le doublage, pour respecter ces fameuses ouvertures de bouche, il arrive que ce qu'on fait dire

en français n'a rien à voir avec le texte original.

VALÉRIE JULIA

Dans le sous-titrage il ne peut pas y avoir de mauvaise surprise à la fin, puisque de toute façon on travaille à partir d'un repérage déjà établi. Si on sait que le film fait 1 200 sous-titres au départ, il n'en aura pas plus à la fin, ou quelques-uns de plus si on est amené à en insérer. Si le script n'est pas tout à fait conforme ou s'il manque une ou deux interventions cela peut changer, mais pas du simple au double.

Ceci dit, on est amené parfois à accepter un travail avant même de connaître le nombre de sous-titres. Souvent les délais sont très courts, on nous appelle en nous disant : "J'ai tel film à faire sous-titrer, le repérage est en cours" ; il peut arriver que l'on accepte un travail sans savoir exactement combien de sous-titres il y aura. Mais au moment où on commence à travailler, on le sait. C'est inhérent au fonctionnement.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Je trouve votre question parfaitement légitime. Je ne doute pas que vous ayez eu au moins une fois l'occasion d'entendre ce genre de choses. Je me suis efforcé de vous parler tout à l'heure des critères de fidélité au texte, de synchronisme, de bon tremplin pour l'interprétation. Je crois que dans tous les métiers il y a des choses réussies, d'autres non ; dans la traduction littéraire il y a de bonnes traductions, il y en a de mauvaises. En gros je crois que vous faites allusion au cas de quelqu'un qui a mis en avant exclusivement le critère du synchronisme.

MARIE-CLAUDE AUGER

Je voudrais dire ceci aux traducteurs littéraires qui s'intéressent éventuellement à cette question. Je travaille dans les deux domaines, j'ai traduit des livres et j'ai travaillé également pour le doublage ou le sous-titrage de films ou de documentaires. Les conditions sont quelquefois extrêmement différentes. En général nous avons travaillé dans d'excellentes conditions, notamment financières. Il faut dire aussi qu'il est assez difficile de vivre de son métier de traducteur littéraire ; cela compense lorsqu'on peut de temps en temps sortir de l'isolement du traducteur qui ne vit que de sa traduction. Avec ce type d'activité c'est comme une petite récréation. Effectivement, en ce qui concerne le règlement à la page ou au sous-titrage il n'y a aucun problème et en général c'est très correct.

Par contre il m'est arrivé d'avoir une proposition pour un doublage de film ; comme c'était la première fois, j'ai accepté des

conditions qui n'étaient pas bien définies. Or il s'est avéré que la somme que j'ai touchée à la fin était totalement ridicule, argument étant (et c'est une question que j'aimerais poser aux professionnels) que je ne faisais que la traduction du texte et qu'après il y avait un spécialiste, l'adaptateur, à qui revenait la rémunération. Or lorsque le film est passé à la télévision j'avais l'impression que c'était absolument mon texte, à quelques petits détails près !

Donc rien n'était clair. Il est bon de le signaler pour les personnes comme moi qui, au départ, n'ont pas d'expérience dans ce domaine.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Il ne s'agit pas d'étudier en détail votre cas que j'imagine très aisément, car j'ai connu des escroqueries. Quand vous parlez de répartition entre traduction et adaptation il ne doit pas y avoir de répartition ; il ne s'agit pas de couper la poire en deux ; ce sont deux activités complètement différentes. Normalement lorsqu'un client apporte un film, en particulier pour des langues peu courantes, par exemple un film indien, il y a un budget de traduction littérale, technique et un budget d'adaptation ; l'un ne doit pas empiéter sur l'autre, cela se complète.

Si on dit qu'on coupe la poire en deux il y a malentendu vis-à-vis du client à qui normalement on a facturé deux services différents et d'autre part un malentendu entre le traducteur et l'adaptateur.

Cela fait partie de certaines manœuvres qui sont pratiquées et qui tentent de nous dresser les uns contre les autres. Il est très important que nous soyons au courant de ce qui se pratique.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Est-ce que dans le cas de figure que vous évoquez vous aviez eu un contrat ?

MARIE-CLAUDE AUGER

Je m'étais résignée à l'époque, mais je pense tout d'un coup qu'à l'époque je ne l'avais pas déclaré à la SACEM ou à la SCAM, car je n'existais pas, je n'avais pas eu de contrat ; je n'ai pas eu de droits de diffusion sur ce film.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Il n'est pas impossible que dans ce contexte tel que vous l'expliquez, dans la société avec laquelle vous aviez travaillé quelqu'un ait déclaré à son nom au titre de l'adaptation et vous ait présenté cela comme étant un simple travail technique de traduction préalable. Mais vous vous êtes fait piéger ! C'était le premier travail !

Erreur à ne pas commettre pour d'autres qui commettraient la folie de rentrer dans ce métier !

BRIGITTE LESCUT

Je suis adaptatrice, sous-titreuse principalement pour le cinéma mais je travaille aussi parfois pour la télévision, surtout pour Arte.

Pour répondre à la question concernant le dédoublement de sous-titres : il y a très longtemps, on m'a déjà parlé de personnes qui à la commande n'étaient pas satisfaites de ce qu'on appelle le repérage, c'est-à-dire le découpage du texte en nombre de sous-titres et qui, quitte à faire chevaucher des plans (c'est ce dont on a parlé au niveau artistique hier), préféraient avoir moins de sous-titres pour moins payer, car effectivement on peut avoir un nombre de sous-titres différent selon la façon dont ce repérage ou ce découpage est effectué.

C'est rare ; généralement cela ne se discute pas, surtout quand on veut un bon travail. Mais je pense qu'il y a des laboratoires de sous-titrage qui découpent plus ou moins et les commanditaires le savent.

Deuxièmement, il est important de souligner également au niveau rémunération non seulement combien on peut gagner, mais quand on sera payé. C'est un problème fréquent, me concernant plus pour la télévision que pour le cinéma. Pour le cinéma apparemment j'ai beaucoup de chance, je viens de m'en rendre compte, je ne savais pas qu'on était si peu, mais j'ai aussi beaucoup de chance car au niveau artistique j'ai un dialogue avec le distributeur ou la distributrice et généralement le règlement arrive entre un et trois mois plus tard ; pour la télévision cela peut être entre un et quatre, voire cinq mois. Cela dépend.

VALÉRIE JULIA

Sur ce sujet il y a de grosses différences. En traitant avec une maison de production directement, il m'est arrivé très souvent d'être payée dans la semaine. J'ai ainsi trois clients producteurs qui payent dans la semaine. C'est à saluer. Par contre lorsqu'on travaille pour une chaîne de télévision et qu'il y a cet intermédiaire, le laboratoire, les délais de paiement sont de soixante jours fin de mois.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Non, normalement c'est trente jours fin de mois.

VALÉRIE JULIA

Mais dans la pratique...

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Ce que les auteurs ont accepté dans les tarifs qui sont envoyés par le SNAC, c'est trente jours fin de mois ; après c'est de la négociation de gré ou une imposition qui vous est faite de délai de règlement autre. Mais il ne faut pas dire que, normalement, c'est soixante jours fin de mois.

BRIGITTE LESCUT

J'avais une troisième chose à ajouter dont on discutera peut-être plus tard : parler des délais de traduction avec lesquels on doit travailler.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Je me doutais que c'était un point important, conséquence de cette situation ambiguë que détient la société de doublage, situation "écran" ; c'est dommage d'utiliser le mot écran, mais il y a des écrans utiles et des écrans parasites. Non seulement cela filtre le contact artistique et humain, mais le filtrage sévit aussi financièrement, à savoir pour les délais de règlement bien entendu et pour le montant du règlement ; nous n'avons évidemment pas accès à la comptabilité de ces sociétés, mais il est fort vraisemblable qu'entre le moment où est établi le devis, sur lequel doivent figurer les tarifs syndicaux pour les auteurs, et le moment où nous sommes réglés, comme par hasard il y a 10 % ou 15 % de moins. Donc c'est de l'argent qui est dévoyé.

Pour ce qui est du délai de règlement également il est certain que les distributeurs paient les entreprises de doublage tardivement, mais ils ne les paient pas à cinq mois, j'ai du mal à le croire. Nous servons de tampon pour leur trésorerie.

Néanmoins ce n'est pas la règle générale. C'est une perversion du système. J'ai connu il y a quinze ans le cas d'un chèque que l'on m'a remis le jour de la vérification. Et maintenant j'ai un chèque en attente depuis cinq mois.

JOSY MÉLY

Je suis traductrice indépendante. Je trouve que vous avez été un peu optimiste dans la manière dont vous avez présenté les choses. Personnellement je suis assez inquiète du développement du marché de l'audiovisuel pour les traducteurs. J'ai l'impression qu'on va évoluer dans ce domaine vers une société à deux vitesses, c'est-à-dire que l'on va avoir un certain nombre de traducteurs et d'adaptateurs qui travailleront avec des maisons sérieuses, qui seront rémunérés correctement, qui toucheront effectivement leurs droits d'auteur et ensuite leurs droits auprès des sociétés de perception dans de bonnes conditions. Et, d'autre part, on aura,

on a déjà nombre d'officines, de laboratoires, d'entreprises intermédiaires qui viennent rajouter encore une strate supplémentaire à celles que nous avons décrites tout à l'heure, qui utilisent des gens que parfois ils salarient, parfois non, mais qu'ils font travailler dans leurs locaux toute la journée.

Bien sûr ces personnes n'ont absolument aucun accès au statut d'auteur ; elles travaillent plus ou moins au kilomètre ; d'autres signent les adaptations. Ou bien on a des traducteurs débutants ou des enseignants au chômage ou des personnes qui pensent que la traduction, ce n'est pas un problème à partir du moment où on a fait de l'anglais au lycée et qui vont accepter des tarifs de 3 francs le sous-titre, un forfait de 1 500 francs pour une fiction, etc.

Evidemment il y a une explosion du nombre de chaînes thématiques ; on peut penser qu'il y aura de plus en plus de travail mais je ne suis pas très optimiste, je vois plutôt cette société à deux vitesses pour nous.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Une société à deux vitesses ou plus, je suis tout à fait d'accord avec vous. C'est vrai que pour les séries longues ce n'est pas le même traitement, ce ne sont pas les mêmes conditions de travail que pour les téléfilms unitaires ou les longs métrages. C'est incontestable.

En disant qu'il y a des gens qui sont salariés pour faire un travail d'auteur, vous m'étonnez beaucoup, car il n'y a aucun intérêt pour les entreprises dans la mesure où les cotisations sociales ne sont pas du tout les mêmes sur les salaires ou sur les droits d'auteur ; ou alors vous me dites qu'ils sont salariés mais payés en droits d'auteur.

JOSY MÉLY

Salariés à très bas tarif.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Non, cela ne présente aucun intérêt. Les cotisations sont sans commune mesure. C'est 1 % sur les droits d'auteur et les cotisations salariales sont de 55 %. Cela me paraît très étonnant. Nous n'avons pas d'informations de ce genre vérifiées au Syndicat national des auteurs et compositeurs. S'il y a un cas particulier, j'aimerais comprendre exactement de quelle façon il s'organise.

Je voudrais revenir sur les délais de paiement. Je vous signale tout de même que le secteur n'est pas sûr. Vous me direz que l'édition n'est pas un secteur sûr, on a connu des faillites ou des redressements judiciaires de certains éditeurs qui n'ont pas payé certains traducteurs. Il faut bien savoir que dans le domaine audio-

visuel c'est la même chose ; il y a eu des "flops" retentissants, de grosses maisons de postsynchronisation et de doublage qui ont plongé.

Quand les auteurs acceptent des délais de règlement déraisonnables, ils ne prennent pas une indemnisation à l'occasion de la liquidation judiciaire. Sachez-le. Quand vous travaillez dans l'audiovisuel, n'acceptez pas des conditions que vous n'accepteriez pas dans le domaine de la traduction. Quand vous travaillez dans le domaine du littéraire vous demandez un règlement à la commande ; vous ne pouvez pas demander la même chose dans le domaine audiovisuel, mais n'acceptez pas des délais de règlement dérogatoires par rapport à ce qui existe par ailleurs.

ROBERT PAQUIN

Je suis traducteur littéraire, adaptateur au Canada. Je voulais apporter des précisions quant aux conditions au Canada. Comme le disait Emmanuel de Rengervé, au Canada il n'y a pas de droits.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Pour les auteurs français.

ROBERT PAQUIN

Ni pour les Canadiens ; il n'y en a pour personne ! Par contre le Canada étant un des signataires de la convention de Berne, même s'il n'y a pas de contrat écrit non plus lorsqu'on fait une entente au téléphone avec une maison de production, un studio de doublage, les droits sur la traduction appartiennent au traducteur.

Une maison de doublage en particulier m'avait envoyé par fax un contrat à signer une fois le travail fait, selon lequel je renonçais à tous mes droits. Je leur ai dit : "Oui, mais qu'est-ce que vous allez me donner en échange ?" "Rien", m'ont-ils dit. Donc je n'ai pas signé !

C'était une reconnaissance tacite des droits que j'avais. Quand je parle de droits je ne pense pas nécessairement à des redevances mais aux droits patrimoniaux ; personne ne peut changer mon texte, cela m'appartient.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Il s'agit là du droit moral.

ROBERT PAQUIN

Il y a un autre aspect dont on n'a pas parlé ici, peut-être parce qu'il est moins littéraire. Beaucoup de travail se fait aussi en traduction de vidéos d'entreprise qui servent pour la formation du personnel ou pour la promotion d'un produit. C'est le même

travail en réalité, pour le doublage en tout cas.

CATHERINE WEINZORN

Concernant l'audiovisuel d'entreprise, vous avez parfaitement raison, j'aurais dû l'inclure dans ce qu'on appelle le travail pour l'audiovisuel. Nous y avons renoncé car nous voulions cerner les problématiques.

Malheureusement nous allons devoir arrêter là. Je vous remercie.

LES ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Philippe Bataillon

Nous avons travaillé sur un passage d'une nouvelle d'Antonio Muñoz Molina : *El cuarto del fantasma* (La chambre du fantôme), p. 144 et 145 du recueil : *Nada del otro mundo* (Espasa-Calpe, 1993). Le texte raconte une *tertulia* : réunion régulière d'amis habitués d'un café. Nous sommes au temps du franquisme, vers 1967, dans la ville imaginaire de Mágina où Muñoz Molina situe nombre de ses récits. L'ambiance est un peu provinciale et solennelle, mais considérée avec une ironie assez tendre. Le texte est intéressant à cause d'une série d'à-peu-près commis par un jeune journaliste, amateur et autodidacte, qu'on aime bien, mais avec un peu de condescendance. Ces à-peu-près ont deux points communs : 1° une seule lettre est changée dans l'expression correcte, 2° la version fautive a un sens clair dans la phrase. La gageure est de respecter autant que possible cette règle du jeu.

Nous nous sommes donc escrimés (avec bonheur) sur les expressions suivantes :

*... *podría alguien reprocharle que dijera divagar por divergir o ínsula por ínfula ?* *ínsula* signifie : île, mais c'est une forme un peu recherchée, la forme courante étant : *isla* ; *ínfula* désigne les deux rubans qui pendent de part et d'autre de la mitre d'un évêque. Ces mots sont donnés comme exemple des à-peu-près de Lorencito Quesada, le journaliste, hors de tout contexte dans cette phrase. Il fallait donc trouver un mot banal et un mot savant et nous avons retenu la traduction suivante : Qui pourrait lui reprocher de dire divaguer pour diverger et *fabule pour fibule* ?

*... *Respetado por todos, por sirios y troyanos, decía el joven Quesada...* L'expression correcte est : *por tirios y troyanos* : (par les tyriens et les troyens, et non pas : les syriens...). Mot pour mot, l'à-peu-près fonctionne en français mais, comme il ne correspond pas à une expression française, on le perd de vue. Nous avons pensé à *Horaces et Coriaces*. D'autres solutions ne remplissaient pas toutes les conditions : Morts et chrétiens (n'est valable qu'à l'écrit), Gaulois et

Romains (n'est pas une expression toute faite). On arrive donc à : Respecté de tous, *des Horaces comme des Coriaces*, disait le jeune Quesada...

*... *sin entrar en detalles, a grosso modo...* se transpose directement en : sans entrer dans les détails, *à grosso modo...*

*... *una puñalada trasera...* (un coup de poignard par-derrière) est mis à la place de : ... *una puñalada traperera...* (un coup de Jarnac). Nous avons finalement hésité entre : *un coup de Carnac et un coup d'arnaque*, avec une préférence pour le premier.

*... *Puesto por nuestra curiosidad entre la espalda y la pared...* (entre le dos et le mur) est mis pour : *entre la espada y la pared* (entre l'épée et le mur). Nous avons évoqué deux possibilités : *entre l'arbre et la Corse*, ou : *entre le marteau et l'écume*, qui s'éloigne un peu de la règle du jeu, mais rend mieux le sens de l'expression espagnole. Nous avons traduit : Placé par notre curiosité *entre le marteau et l'écume*.

* Quelques autres expressions, qui ne supportaient pas d'à-peu-près, ne posaient pas vraiment de problème : *dejarnos con la miel en los labios* (nous laisser avec le miel sur les lèvres) : *nous laisser sur notre faim*. Mais *leontina*, qui est le ruban ou la chaîne de montre de gousset, semble être utilisé dans le texte pour la montre elle-même.

Les nuances de l'ironie de ce texte, ironie par rapport au "jeune Quesada", mais aussi ironie de l'auteur pour le provincialisme démodé du groupe d'amis qui se réunit, nous ont occupés agréablement parce qu'il fallait tout nuancer. En effet, l'auteur les trouve un peu ridicules, mais aussi touchants : ce sont des habitants de sa ville de Mágina, qui doit bien ressembler quelque peu à Úbeda, sa ville natale d'Andalousie. Chacun a apporté son enthousiasme et sa gaieté dans cette recherche qui, il faut le dire, n'était pas trop aride.

ATELIER AUDIOVISUEL
(Anglais – documentaire)

*animé par Rémy Lambrechts**

Un atelier arlésien commence généralement par une présentation de l'auteur, de son œuvre en général et du texte dont est tiré l'extrait soumis à la sagacité des participants en particulier. En l'occurrence, comme presque toujours, j'ignore tout de l'auteur et je ne sais du film que ce que j'ai appris en le regardant plusieurs fois et en travaillant dessus.

On va donc se mettre dans la position du traducteur qui a reçu les éléments – une cassette vidéo et une douzaine de pages de transcription d'interviews – et qui procède à son visionnage afin de s'en faire une idée et de voir quelles questions il convient de se poser. L'atelier sera en fait uniquement consacré au travail préalable à la traduction proprement dite, en insistant sur ce qui peut être déroutant pour un traducteur de l'édition. (Pour des raisons pratiques, on se contentera de regarder un choix d'extraits représentatifs – une dizaine de minutes en tout sur un film d'une heure.)

On découvre alors un collage d'interviews de VRP et d'ingénieurs commerciaux qui parlent avec un luxe de détails effarant de leur voiture de société, du *status symbol* qu'elle représente – par sa marque, sa cylindrée, son équipement – et de leur manière de l'investir. Ils sont filmés au volant de leur machine sur une autoroute, et les séquences d'interview sont entrecoupées de vues de parkings, d'aires de repos, de restoroutes, de publicités – pour des voitures. Il n'y a aucun commentaire en voix *off*. L'effet est d'un comique pince-sans-rire, d'autant que la majorité des interviewés surjouent ce qu'on attend d'eux et l'incurable blessure d'amour-propre que constitue un décilitre de cylindrée de moins que le collègue.

* Cet atelier aurait dû avoir l'allemand pour langue source et Bernard Mangiante pour animateur, mais celui-ci a dû se décommander.

La première question qui se pose est naturellement celle du traitement, sous-titrage ou *voice-over* : d'un côté, le montage est idéal pour un sous-titrage (plans longs, pas de changement de plan au milieu d'une phrase), le public naturel du film aussi (si on accepte l'axiome selon lequel le sous-titrage est élitiste) ; mais la concision forcée d'un sous-titrage oblige à ne livrer que les idées directrices d'un propos et tout le sel du film repose sur la surabondance effrénée de détails oiseux. ("I started with a Ford Cortina 1.6 L Estate mark 3, moved on to a Morris Mariner 1.3 during the petrol crisis in the mid seventies and back to mark 4 Cortina Estate 1.6, moved on to Sierra 1.6 L, I've had three Cavalier 1.6 L's then went into management where I drove a Peugeot 405 GTX and my current car, the car I'm in now which is an Astra CDI 1.6... Saloon... new shop." Toute cette tirade prend 30 secondes et devrait tenir sur 6 ou 7 sous-titres de 40 à 50 signes.) En outre, ce sont toujours des propos adressés à la caméra, la *voice-over* ne pose donc aucun problème déontologique (cf. la table ronde de la veille).

La première étape du travail consiste à vérifier la transcription des interviews – qui est souvent bâclée : par exemple *ariel* à la place d'*aerial*, le *shop* final de la citation donnée ci-dessus omis. On se heurte immédiatement à deux obstacles, assez redoutables quand on a une culture de l'écrit (l'idée même de devoir vérifier un texte écrit constitue déjà un choc culturel). Le premier est celui des accents : la plupart des interviewés ont des accents très lourds. Il faut parfois une très bonne oreille pour épinglez précisément ce qu'ils disent. Le second est que l'exercice a ses limites : les phrases ne sont pas des phrases, mais des enchaînements plus ou moins cohérents d'assertions, de bifurcations, de faux départs, de codicilles, qui chavirent parfois complètement et ne sont en tout cas pas intelligibles indépendamment de leur élocution – les silences et les inflexions de la voix. Le travail consiste alors à retrouver la structure sous-jacente pour calquer la traduction dessus, mais sans perdre de vue que celle-ci est destinée à être dite, et entendue, et qu'elle devra donc avoir une ponctuation orale.

Même si la *voice-over* est moins contraignante à cet égard que le sous-titrage, on s'est demandé où l'on pourrait faire des économies, car l'idéal veut que l'on entende au maximum la voix des intervenants. La plupart d'entre eux se relancent en prenant appui sur une articulation factice comme *basically* ou *obviously*, qui n'est qu'un pseudo-enchaînement vide de sens : c'est typiquement ce que l'on peut, et doit, omettre.

Il y a aussi la question du traitement des accents et élocutions : il n'y a pas, comme à l'écrit, une franche alternative marqué/non marqué entre "j'suis" et "je suis", mais toute une palette. On

livrera plutôt un texte relativement sobre en écarts par rapport à la norme, assorti d'un commentaire à l'intention du directeur artistique sur les inflexions à donner lors de l'enregistrement. Par exemple, les rafales de 1.4, 1.6, 1.8 ("*one point six*") seront traduites proprement *1 litre 6*, avec une note invitant à la légèreté ("*un lit' six*") plutôt que "*un litreu six*").

Un différend est né à ce propos, qui n'a pas été tranché : je suis de l'avis qu'une bonne *voice-over*, dans la mesure où elle laisse suffisamment entendre les voix des intervenants, et plus nettement encore un sous-titrage procurent un avantage décisif sur l'écrit, dans la mesure où ils dispense(raie)nt de rendre compte des accents. On sait que les auteurs anglo-saxons excellent à transcrire les accents, et que c'est toujours un casse-tête pour le traducteur. Il me semble que n'importe quel auditeur ayant un peu d'oreille saisit parfaitement qu'un tel confirme sa prestance par une diction soignée, maniérée même, alors qu'un autre signe sa position sociale d'une élocution bourbeuse, même si on n'est pas familier de la langue, mais certains participants, dont des professionnels d'expérience, s'insurgent contre cette idée. La salle me donne plutôt tort, mais nous ne sommes certainement pas les mieux placés pour trancher cette question.

Il faut enfin souligner que le texte rendu par l'adaptateur n'est qu'une proposition, un support de travail, puisque ce qui sera livré au spectateur, ce sera ce texte dit par un comédien, qui pourra légitimement le retailer par endroits pour qu'il lui vienne plus naturellement en bouche, calé sur les images, mixé avec la bande originale. L'écoute attentive des mêmes extraits tels qu'ils ont été diffusés sur Arte a permis de mesurer la somme de travail qui suivait la traduction.

Une conclusion en forme d'avertissement : l'audiovisuel oblige le traducteur à beaucoup plus de rigueur en matière de délai et de fiabilité : si un enregistrement est prévu à une date donnée, un auditorium réservé, un technicien son, un directeur artistique et des comédiens convoqués, il est hors de question de demander une rallonge de temps. De même, si une erreur apparaît après coup, et qu'il faut impérativement la corriger, cela implique de faire revenir le même comédien, même si ce n'est que pour une demi-seconde d'enregistrement, ce qui est autrement plus lourd que de corriger un mot sur des épreuves d'imprimerie.

ATELIER DE MALAYALAM

animé par Dominique Vitalyos

Malayalam : langue dont le nom d'abord imprononçable s'écrit en français de droite à gauche comme de gauche à droite, mais seulement de gauche à droite en caractères d'origine.

Dix-huit curieux passent outre et filtrent un à un dans la salle comme les gouttes d'un bon café. Affluence inespérée. Il faut réorganiser la distribution d'abord individualisée des pages du texte, les disposer en piles qui fondent à vue d'œil : deux pour le texte en caractères malayalam, pour le plaisir des yeux, une écriture toute en courbes et en lacets, deux pour le texte en translittération et ses correspondances en français (en charabia français serait plus juste), bloc à bloc, morphème à morphème, dans l'ordre du malayalam, avec le seul souci de donner un aperçu syntaxique de la situation. Une variété de déconstruction où le concept de mot perd – agglutination oblige – de son universalité. Seule la grammaire générative s'en tire avec les honneurs.

Malayalam : langue "rare" de plus de vingt-cinq millions de locuteurs, serrés sur la petite bande côtière du Sud-Ouest extrême de l'Inde qui constitue le Kerala, ou éparpillés en diaspora dans le golfe Persique, aux Etats-Unis, au Royaume-Uni, à Singapour, en Malaisie – on émigre volontiers d'une des régions les plus densément peuplées du monde. Pourtant, ce problème a été pris en main (sans coercition, mais en jouant sur la persuasion, et souvent sur l'opprobre) avec tant d'efficacité que le Kerala vient d'atteindre le degré zéro d'accroissement démographique. Ce n'est pas son seul record : premier Etat au monde à avoir porté démocratiquement au pouvoir un gouvernement communiste, il a aussi atteint le taux d'alphabétisation le plus élevé de l'Inde. Si les 100 % annoncés sont évidemment exagérés (on connaît des gens qui ne savent ni lire ni écrire, des enfants qui ne vont pas à l'école), un pourcentage de 80 % est plus que probable, ce qui le place encore en tête du pays. Les Kéralais adorent la politique, comme tous les

Indiens, et lisent (les hommes, surtout) assidûment le journal, dont ils se partagent les feuilles dans les trains du matin.

Les contours des Etats qui forment l'Inde ont été dessinés, autant que faire se pouvait, après l'indépendance, sur des bases linguistiques. Le Sud de l'Inde est divisé en quatre Etats suivant la répartition des quatre langues dravidiennes officielles que l'on y parle (et écrit) : malayalam au Kerala, tamoul au Tamil Nadu, teloungou en Andhra Pradesh et kannada au Karnataka. La famille dravidienne est clairement distincte des langues du Nord, dont la structure dérive du sanscrit et qui font partie, comme les nôtres, du groupe indo-européen. Le malayalam a, pour sa part, ajouté à son vocabulaire tout le lexique sanscrit, en lui appliquant les huit cas de sa déclinaison dravidienne. La phrase se construit sur le modèle sujet-objet-verbe. Contrairement à nos phrases complexes à plusieurs propositions pourvues de leur verbe, elle est caractérisée par une phrase étendue à verbe unique dans laquelle de nombreuses fonctions grammaticales sont exprimées par le système d'affixation complexe de l'agglutination. C'est ainsi qu'à nos propositions relatives et complétives, correspondent respectivement des séquences formées autour d'adjectifs et de noms verbaux (imaginons une phrase comme : "les épices qui viennent du Kerala sont de bonne qualité" [deux verbes] ; elle sera rendue par l'équivalent de : "les Kérala-du-venantes épices bonne-qualité-de sont").

Impossible bien sûr de développer en si peu de temps. L'approche du texte fournira les précisions de base. Celui-ci constitue le premier paragraphe, très bref, de la nouvelle de Vaikkam Muhammad Bachir (1908-1994) intitulée "Matilukai" (*Les Murs*), dans laquelle le narrateur commente la genèse de son titre avant de relater comment, emprisonné, il suit le maton vers sa cellule.

L'animatrice va se garder de traduire elle-même le passage, préférant trier les suggestions : les rejeter si elles sont incorrectes – en précisant pourquoi dans la mesure du possible –, en discuter avec le groupe lorsqu'elles... se discutent. Les problèmes spécifiques à la langue surgissent vite : dès la deuxième phrase, Bachir avance deux titres synonymes (auxquels il a finalement préféré *Les Murs*) : l'un en vocabulaire sanscrit (*strîyute gandham*), l'autre en vocabulaire malayalam (*penninte manam*). Qu'exprime cette différence, et comment en rendre compte ? Les questions tournent autour des statuts respectifs des lexiques : le sanscrit, plus noble, plus châtié ? oui, mais parfois non, de nombreux mots sanscrits étant passés dans la langue quotidienne de tout un chacun. Cependant, dans le cas présent, il y a bien une différence de registre : *manam* (odeur) est un terme très courant, ce que n'est pas *gandham*, son équivalent sanscrit ; *strî* est courant, mais désigne tou-

jours la femme adulte (et le genre féminin), alors que *pennu*, qui désigne le féminin en dravidien, est aussi le terme utilisé pour désigner d'une part les fillettes, et d'autre part les femmes sans notion de respect, voire les "filles". Le titre "*strīyute gandbam*" ne produit donc pas le même effet que "*penninte manam*" : le second est clairement plus familier. Propositions pour *gandbam*, seul terme réellement "choisi" : parfum ? non, *gandbam* n'a pas le sens de "bonne" odeur (il serait préfixé par *su-*), mais d'odeur tout court, ni bonne, ni mauvaise (*durgandbam*)... On finit par se mettre d'accord sur "effluve de femme", qui correspond bien à la suite des événements du texte (le prisonnier "flaire" littéralement, par-delà un mur, la présence de femmes), *manam* sera traduit par odeur. Pour compléter la traduction du titre dravidien, on hésite entre "féminine" et "de fille". Mais "odeur féminine" rappelle trop certains contextes publicitaires européens non pertinents et ne rend pas compte de la différence entre *strī* et *pennu*. On opte, après une longue discussion, pour "odeur de fille" : la suite du texte (que nous n'aborderons pas) effacera la connotation "fille facile" peut-être ressentie en français.

Quelques autres problèmes tournent autour des nombreuses exceptions à la règle du SOV : parfois les pronoms personnels "sujets" ne sont pas exprimés, produisant une phrase sans S, parfois c'est le V sacro-saint qui est sous-entendu, voire stylistiquement absent. Le mot pour mot est décidément, en malayalam, un principe non pertinent (relevant).

Passé le pont, le contexte culturel ne doit pas avoir perdu sa force : quand un Malayali entend *mabakāla* (mot à mot : "le grand [*maba*] temps [*kāla*]"), même s'il est question du temps, il entend aussi, par-derrière, le nom par lequel on désigne Shiva (le dieu du temps), qui donne à l'univers le rythme de sa danse, et même un musulman n'utilise pas le mot sans en capter la résonance, fût-elle pour lui lointaine. Traduire *maba* par "grand" est certes maladroit ou grandiloquent, mais il s'agit de garder le supplément d'intensité sous-jacent au composé. Alors ? on s'accordera sur une majuscule : le Temps.

Sans que l'on puisse dire que répétition et redondance soient employées comme procédés stylistiques en malayalam, elles sont utilisées de façon tout à fait désinhibée et récurrente. D'où quelques migraines de traducteur. En faire un style ou les éviter ? Peu à peu, une décantation drastique s'opère. Par le jeu de l'agglutination, la richesse des compositions ôte aux répétitions et aux redondances du malayalam une lourdeur que le français n'a pas les moyens de supporter. Si l'on veut garder en français sa force à l'expression de Bachir, il faut l'imaginer écrivant en français. Le choix de traduction sera d'élaguer tout en retenant chacun des élé-

ments sémantiques exposés par l'auteur (l'idéal du morphème-par-morphème) avec une correspondance avide de précision, et son rythme dans la mesure du possible.

Dans le temps imparti à l'atelier, on parvient à une strate de traduction qui peut encore être affinée, mais qui constitue une étape cohérente et ne ressemble déjà plus au cadavre exquis des premières tentatives :

*Qui parmi vous a déjà entendu une petite histoire d'amour intitulée
Les Murs ?*

*J'avais pensé lui donner un titre comme "effluve de femme" ou
"odeur de fille", mais finalement, je l'ai appelée Les Murs.*

Ecoutez bien.

*L'histoire est arrivée il y a un certain temps. C'est un événement
un peu ancien, du passé, comme on dit.*

*Il nous vient de l'autre rive du Temps. Mais il ne faut pas oublier
que je me tiens aujourd'hui, cœur solitaire, de ce côté-ci du fleuve.*

C'est un chant douloureux qui nous parvient de là-bas.

L'atelier, qui s'est déroulé dans la gaieté et la curiosité, se conclut avec l'impression générale d'avoir passé un bon moment. Quant au malayalam, c'est une frontière qu'il a brusquement passée : non, s'y initier n'équivaut pas pour les francophones à une tentative de pionnier fou ou à un acte punitif ! L'animatrice se promet, un peu rassérénée, d'achever sans tarder la méthode *Parlons malayalam**, commencée depuis plusieurs années, qui devra en faire la preuve pour quelques curieux, moins professionnels sans doute, mais, souhaitons-le, aussi enthousiastes...

* En collaboration avec Eva Szily. A paraître aux éditions L'Harmattan en automne 1999.

ATELIER D'ALLEMAND

*animé par Jean-Yves Masson,
secrétaire du prix Nelly-Sachs et ancien lauréat*

Invité à me substituer au lauréat de cette année, Michel Chan-deigne, à qui son emploi du temps ne permettait pas d'assumer cette tâche, j'ai pensé qu'il serait conforme aux circonstances que cet atelier soit consacré à un texte de Hugo von Hofmannsthal, puisque j'ai reçu le prix Nelly-Sachs en 1990 pour une anthologie des poèmes de cet auteur parue dans la collection "Orphée" aux éditions de La Différence, à une époque où le principe d'un atelier confié au lauréat du prix n'avait pas encore été adopté. J'ai choisi un extrait de *Gestern (Hier)*, le premier drame en vers de Hofmannsthal, paru en 1891, que j'ai traduit mais que je n'ai pas encore publié. Ce travail fait partie d'un volume à paraître aux éditions Verdier qui rassemblera les premières pièces en vers de Hofmannsthal. Elles ont pour particularité d'être profondément liées à ses poèmes de jeunesse, mais de contenir aussi en germe son œuvre théâtrale ultérieure. *Hier* est un texte avant tout destiné à la lecture, mais qu'il faut évidemment traduire de manière à ce qu'il puisse être joué. Il a été écrit sous l'influence des "proverbes" en un acte de Musset, et c'est cette "étude dramatique" qui a rendu Hofmannsthal célèbre du jour au lendemain : les Viennois cultivés ont soudain découvert qu'un jeune prodige de dix-sept ans était en train de renouveler en profondeur le lyrisme de langue allemande.

L'extrait choisi pour l'atelier était un passage de la première scène. L'action se situe en Italie, à Imola, dans la villa d'un jeune patricien, Andrea. Elle se déroule "au temps des grands peintres", c'est-à-dire à la Renaissance, mais le héros est un représentant exemplaire de la "modernité" viennoise des années 1890. Son égotisme narcissique et exalté s'exprime en un réseau complexe d'images d'une extraordinaire densité poétique ; en même temps, du seul fait d'être confiée à un personnage de théâtre, l'expression de cette sensibilité esthétisante fait déjà l'objet d'une remarquable mise à distance critique de la part de Hofmannsthal. Si Andrea

croit pouvoir vivre dans l'instant, ne se préoccupe que de lui-même et jouit de lui-même au présent, il découvre à la fin de la pièce qu'il ne peut en rester à cette attitude et qu'il doit tenir compte du passage du temps : aujourd'hui n'est pas indépendant d'hier. Le héros apprend en effet, dans la dernière scène, que son épouse, Arlette, l'a trompé la veille avec son meilleur ami. Ce simple fait lui ouvre des abîmes qui ne sont pas ceux de la jalousie, mais d'une perception plus profonde de l'existence. Cette construction simple (une thèse qui se retourne en son antithèse) est d'une extrême efficacité littéraire et théâtrale, et annonce cet éloge de la métamorphose dont Hofmannsthal fera l'un des grands thèmes de sa maturité : ce n'est pas trop de dire que toute son œuvre est une vaste méditation sur le Temps.

La discussion a été nourrie et aura permis aux participants de prendre conscience des problèmes que pose la virtuosité de Hofmannsthal, l'extrême densité de ses vers où l'on ne rencontre aucune cheville, et son maniement de la langue qui exploite toutes les ressources de l'allemand. Le passage retenu posait notamment le problème de la concordance des temps (emploi du futur ou non pour traduire le présent de narration), celui de la traduction des verbes substantivés (*das Wollen, das Verlangen, das Weinen, das Sehnen, das Stöhnen, das Girren, das Bluten...*). Le travail a fait apparaître la nécessité de modifier la nature du matériel verbal (traduction d'un substantif par un verbe, d'un adjectif par un substantif, d'un adverbe par un adjectif ou un substantif, etc.) pour rendre perceptible toute la richesse du sens sans pour autant diluer les vers. S'agissant d'un texte des années 1890, et sachant que Hofmannsthal était alors déjà sous l'influence du symbolisme français, s'est également posé le problème de savoir comment rendre perceptible l'insertion du texte dans son époque tout en permettant au lecteur de saisir un peu de la nouveauté dont il était alors porteur ; l'emploi de certains mots inévitablement associés à Baudelaire ou à Verlaine par une oreille française (ainsi "langoureux" pour traduire *schmelzend*) a paru légitime aux participants qui ont sur ce point confirmé mes propres choix antérieurs.

Notre travail m'a conduit à remettre en question ma traduction déjà faite, et de nombreuses suggestions m'ont paru fort judicieuses. La durée de l'atelier a permis de traduire quatorze vers qui forment un tout. Je donne ici successivement le texte allemand et la traduction sur laquelle nous nous sommes mis d'accord. Les participants m'ayant demandé de leur lire, avant de nous séparer, mon propre travail, je le livre ici tel qu'il était à la date des Assises (sa diffusion sur France-Culture était alors prévue quelques semaines plus tard), tout en étant certain d'y apporter encore des modifications d'ici à sa publication.

ARLETTE. – Und was sind jene, die wir Freunde nennen ?

ANDREA. – Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen.

... Es gärt in mir ein ungestümes Wollen,
Nach einem Ritt, nach einem wilden, tollen...
So werde ich nach meinem Pferde rufen :
Es keucht, die Funken sprühen von den Hufen,
Was kümmert's mich, die Laune ist gestillt !
Ein andermal durch meine Seele quillt
Ein unbestimmtes, schmelzendes Verlangen
Nach Tönen, die mich bebend leis umfängen...
So werd ich aus der Geige strömen lassen
Ihr Weinen, ihres Sehnsens dunkle Fluten,
Ekstatisch tiefstes Stöhnen, heißes Girren,
Der Geigenseele rätselhaftes Blüten...

Traduction réalisée lors de l'atelier :

ARLETTE. – Et que sont-ils, ceux que nous appelons amis ?

ANDREA. – Ceux en qui nous connaissons plus clairement notre
Moi.

... En moi fermente une volonté impétueuse,
Un désir de chevaucher follement, furieusement...
Je fais alors venir mon cheval :
Le voici hors d'haleine, des étincelles jaillissent des sabots,
Qu'importe, j'ai assouvi mon caprice* !
Une autre fois mon âme est traversée
D'une vague et langoureuse exigence,
Le besoin de sons qui m'enveloppent d'un murmure trem-
blant...
Je tire alors du violon
Des pleurs, les sombres flots de sa mélancolie,
L'extase de son gémissement profond, sa plainte fiévreuse,
Et le mystère de son âme qui saigne...

Traduction réalisée avant l'atelier et lue aux participants en con-
clusion :

ARLETTE. – Et que sont-ils, ceux que nous appelons nos amis ?

ANDREA. – Ceux en qui nous connaissons plus clairement notre
Moi.

... Si je sens fermenter en moi une volonté sans mesure,
Celle de chevaucher ! l'envie d'un galop furieux, infernal...
Eh bien, je fais alors venir mon cheval :
Il est hors d'haleine, les étincelles jaillissent de ses sabots,

* Les participants n'ont pu trancher définitivement entre cette solution et une autre : "Que m'importe, ma fantaisie est satisfaite !"

Mais qu'importe, mon caprice est satisfait !
Une autre fois, voici que s'instille dans mon âme
Un besoin vague et langoureux, celui
De sons très doux qui viennent m'entourer de leur frisson...
Alors je tire du violon des pleurs,
Je fais jaillir de lui les sombres flots de sa mélancolie,
Ses profonds gémissements extatiques, sa plainte brûlante,
Le soupir mystérieux de son âme qui saigne...

JACQUES DERRIDA ET SES TRADUCTEURS

Le texte que Jacques Derrida avait proposé à ses traducteurs pour cet atelier était *Che cos'è la poesia ?* Texte publié d'abord dans *Poesia*, I, 11, novembre 1988, puis dans *Poésie* 50, automne 1989, enfin dans *Points de suspension, Entretiens, Jacques Derrida*, éditions Galilée, 1992. C'est le texte de cette dernière édition qui fut remis aux participants, et c'est à elle que renvoient les références de pages.

Participants :

Jacques DERRIDA, Vanghélis BITSORIS (Grèce), Peggy KAMUF (USA), Michael NAAS (USA), Cristina de PERETTI (Espagne), Paco VIDARTE (Espagne), David WILLS (Nouvelle-Zélande), Geoffrey BENNINGTON (Grande-Bretagne), Mikhaïl MAIATSKY (Russie), Astra SKRABANE (Lettonie).

JACQUES DERRIDA

Je ne dirai ni le premier mot ni le dernier mot. Je vais néanmoins, en avant-premier mot, non pas présenter mes amis ici présents, mais les remercier d'être là, d'être venus de loin ou de moins loin, d'Europe et hors d'Europe. En dehors des travaux de traduction dont nous allons parler, ils ont chacun une œuvre, ils sont tous et toutes universitaires, philosophes, poètes, écrivains, et je veux leur dire un immense merci, pour être venus, et bien au-delà, pour tout ce qu'ils ont fait pour moi depuis très longtemps. C'est une reconnaissance infinie, je le dis sans convention.

J'écris, j'ose le dire, pour eux et pour elles, sous leur regard. Ces traducteurs sont non seulement les meilleurs lecteurs et lectrices, mais des inventeurs dans leur langue. Le partage avec eux m'est indispensable et précieux : pour écrire, penser, lire.

Nous avons choisi ensemble le texte dont nous allons parler, *Che cos'è la poesia ?*, parce qu'il se trouve qu'il a été traduit par la

plupart de ceux qui sont ici. Du point de vue de la traduction, il a ce statut un peu particulier, comme son titre l'indique, que ce n'est pas un texte français. Le titre n'est pas "Qu'est-ce que la poésie ?" mais *Che cos'è la poesia ?*, ce qui introduit la question de la chose, de la *cosa* dont on va parler. Ce texte est d'une certaine manière italien, non seulement par sa situation extrinsèque mais par son écriture même. Il me fut demandé par un ami italien, Maurizio Ferraris (qui l'a lui-même traduit). Dans la revue italienne *Poesia*, revue qui a disparu depuis, c'était l'intitulé d'une rubrique qui servait d'ouverture à chaque numéro. On demandait à quelqu'un de vivant de répondre à la question : "Che cos'è la poesia ?" J'y ai répondu. Selon la tradition de la revue, à la fin du numéro était publié le texte d'un écrivain mort qui, directement ou indirectement, répondait à la même question. Le nom de cet écrivain n'était pas connu de l'écrivain vivant avant la parution du numéro. Dans ce cas, je le découvris donc après coup, ce fut Kafka.

Ce texte, une fois paru en bilingue dans la revue italienne, a été plusieurs fois publié en français et dans d'autres langues, mais aussi dans un livre allemand qui présentait les quatre versions simultanées : en italien, allemand, anglais et français, selon le mode de la traduction intralinéaire. Encore un détail éditorial : ce texte a ensuite été publié sous forme d'objet. C'est une artiste roumaine, Wanda Mihuleac, qui a créé cet objet : le texte est reproduit sous forme de triangle avec, entre chaque feuillet, des gravures, très belles. A la demande de Wanda Mihuleac, j'ai accompagné le texte de notes marginales, qui sont reproduites en fac-similé. Ce qui m'a frappé à regarder cet objet ce matin encore, c'est qu'elle a jugé nécessaire d'enfermer les pages de ce texte dans deux triangles dont l'un pivote sur l'autre, et à un certain moment du pivotement, cela représente une étoile de David. Cette artiste a associé le malheur ou la détresse du hérisson avec quelque chose qui lui rappelait l'étoile de David. Si vous lisez le très beau livre de mon amie Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, vous verrez pourquoi la question de l'animal produit ce genre d'association.

MICHAEL NAAS

Il faut commencer par dire que, de tous les textes de Jacques Derrida, celui-ci compte parmi les plus difficiles, les plus décryptiques. C'est dès le titre que la question de la traduction se pose. Il suggère, me semble-t-il, deux modèles, ou deux extrêmes de la traduction. Pourquoi, en français et en anglais, a-t-on gardé le titre italien, *Che cos'è la poesia ?* Premièrement, comme toujours chez Jacques Derrida, le titre veut garder la trace ou la marque d'un contexte. La réponse à la question posée en italien est destinée à une traduction italienne. Mais malgré tout : pourquoi choisir de garder le titre italien ? La question "Qu'est-ce que ?"

est la question philosophique par excellence. A travers “Qu’est-ce que ?” ou “Qui est-ce qui ?” on cherche à découvrir l’essence, ou l’identité d’une chose en dehors de tout exemple particulier. On cherche ce qui rend traduisibles l’une dans l’autre toutes les singularités, toutes les particularités. Cette question cherche à réduire toute inscription à une propriété accidentelle, elle cherche à rendre la particularité transparente à l’universel.

Si l’on aborde le titre *Che cos’è la poesia ?* en partant de ce principe, peut-être devrait-on traduire par “Qu’est-ce que la poésie ?”. Une traduction animée par l’identité de sens, une traduction philosophique ou peut-être prosaïque proposerait une transparence parfaite entre *ti esti, was ist, che cosa*. Traduites selon ces règles d’identité, ces phrases “veulent toutes dire la même chose”. Mais Jacques Derrida nous aura montré que ce modèle d’identité et, par extension, de traduction, se développait principalement dans une seule ou quelques langues, les langues philosophiques que sont la langue grecque et la langue allemande. C’est dans le langage du *ti esti* ou du *was ist* qu’est proposée l’équivalence entre *ti esti, was ist, what is*. Que fait-on lorsqu’on pose la question spécifique ou la question d’identité dans la langue italienne ? La question en ce cas prend corps, acquiert une certaine opacité, une valeur idiomatique. La question philosophique par excellence, prosaïque, devient en quelque sorte poétique. Elle résiste à la traduction parce que son sens est lié à une langue particulière.

Ce titre fait *semblant* de poser la question de l’identité au sujet de la poésie. Qu’est-ce, en dehors de toute inscription particulière, que l’essence ou le sens idéal de la poésie ? Mais il le fait dans une langue qui n’est pas privilégiée dans le titre, et au sujet de quelque chose qui résiste, qui n’est jamais totalement une réponse prosaïque. Voici donc l’autre modèle de la traduction, une traduction qui essaie de passer d’un corps dans un autre et pour laquelle chaque inscription survient comme une surprise, comme un accident : non pas au sens de propriété accidentelle, mais d’événement. *Che cos’è la poesia ?* n’est pas seulement une réponse théorique ou prosaïque à la question “Qu’est-ce que la poésie ?” C’est, justement, un événement.

A la fin du texte, Jacques Derrida retourne à la question d’identité. Il est écrit :

Tu viens de le dire. Ce qu’il fallait démontrer.

Rappelle-toi la question : “Qu’est-ce que... ?” (*ti esti, was ist... istoria, episteme, philosophia*).

“Qu’est-ce que... ?” pleure la disparition du poème – une autre catastrophe. En annonçant ce qui est tel qu’il est, une question salue la naissance de la prose. (p. 308)

La question prosaïque serait toujours en deuil du poème ou du poématique, c'est-à-dire de l'idiome qui se perd dans la relève du sens. Toute traduction, prosaïque d'une certaine façon, serait toujours en deuil de l'idiome que l'on apprend par cœur et qui nous pique.

PACO VIDARTE

Je vais brosser un petit essai de traduction à partir d'une toute petite phrase : "Dans un seul chiffre, le poème (l'apprendre par cœur) scelle ensemble le sens et la lettre..." (p. 306)

Nous savons tous qu'une expression idiomatique est ce qu'il y a de plus intraduisible dans un texte, surtout si elle n'a pas d'équivalent dans la langue du traducteur : dans mon cas, l'espagnol. (Si tant est qu'on puisse jamais parler d'équivalence en traduction.) Mais n'est-ce pas justement la tâche du traducteur que de "relever" ce qui semble idiomatique sans renoncer à l'idiome ? Je veux parler ici de l'expression "apprendre par cœur" qu'on trouve plusieurs fois dans le texte. En espagnol, vous trouverez cette expression traduite par *aprender de memoria* ou, si l'on veut se montrer sensible à la force injonctive de "l'apprendre par cœur" : *aprende de memoria*, apprends-le par cœur. On remplace le cœur par la mémoire : il y a là de quoi écœurer les traducteurs.

Mais on peut essayer de trouver une autre traduction, en s'appuyant sur une histoire du cœur et de la mémoire. Chez nous, l'apprentissage passe non seulement par la mémoire mais par le souvenir, *el recuerdo*, *el recordar*, du latin *recordari*, de *re* et *cor*, *cordis*, le cœur. Ce mot *recordar* conserve en son cœur le cœur même, un cœur qui *recuerda*, en se dédoublant, en se répétant, en se retraçant. *Recuerdo* : comme le retrait du cœur, voire son refuge, sa retraite, le lieu où il se replie. Un cœur qui se récite lui-même, comme un poème, le poème du cœur qu'il réitère en le murmurant à chaque battement, dans l'accord à son propre rythme. Voici donc la traduction audacieuse, "relevante", que je propose de cette petite phrase : "Dans un seul chiffre, le poème (l'apprendre par cœur)" : "*El poema recuerda.*"

DAVID WILLS

Je me trouve dans la position d'une petite bête qui cherche à traverser une autoroute nommée "texte derridien". Plutôt qu'à une autoroute, pensons à ces routes à trois voies dont la voie du milieu peut être empruntée par des véhicules venant d'un sens ou de l'autre. C'est dans ce genre de passage risqué, sur le terrain de l'autre, qu'a lieu la traduction. Il y a forcément un danger : virages abrupts, disputes, supercherie, collision, mort.

Les textes de Jacques Derrida traitent toujours, peut-être plus que de tout autre chose, de la traduction. Mais ses textes démon-

trent qu'il n'y a jamais de texte sans commentaire, jamais de commentaire sans traduction, jamais de traduction sans commentaire... Ses textes se portent vers la traduction, s'écrivent en "voies" de traduction (par exemple, ici, le mot *isteri*). Or cette traduction vers laquelle le texte se porte est toujours la traduction impossible et pourtant nécessaire, nécessaire parce que impossible. Possible parce que impossible... On imagine toutes ces exigences, ces voies en concurrence, en train de négocier le terrain, les lignes solides ou interrompues du macadam ou de la page, en évitant les peupliers qui bordent la route.

Pour pouvoir être traduit, un texte doit vous toucher au corps. La poésie passe par le cœur (mais aussi, comme l'ont fait remarquer le traducteur russe et le traducteur grec, par la poitrine, par la bouche), elle traite du cœur, on l'apprend "par cœur". Elle passe aussi toujours par un effet apostrophique. Je voudrais citer une phrase de *Che cos'è la poesia ?* où la poésie se distingue à peine de la traduction, se trouve reprise dans le même mouvement, pour le même transport :

Promets-le : qu'elle se défigure, transfigure ou indétermine en son *port*, et tu entendras sous ce mot la rive du départ aussi bien que le référent vers lequel une translation se porte. (p. 305)

Ceci veut dire que ce qui s'énonce par la langue, ce qui s'inscrit dans le mouvement par lequel le texte se donne, ce qui se traduit, passe vers l'autre – l'interlocuteur ou l'autre langue – n'est autre que la manière dont le corps s'exile, traite de sa propre différence, se "prophétise". La traduction est l'autre qui travaille dans une langue et dans un corps, dans un "corpus" linguistique.

Dans *Des tours de Babel*, Jacques Derrida nous rappelle que Dieu inaugure la traduction en disant : "Traduis-moi. Traduis mon nom. Or mon nom est Babel."

En traduisant ou en commentant Jacques Derrida, on est forcé dans la provocation (question de corps, là encore). On est dans la "redevance", cité à comparaître aux assises de la redevance. C'est toujours relever un défi. J'évoquerai un des problèmes que j'ai personnellement rencontrés en traduisant Derrida : comment faire passer un manque, un blanc dans une autre langue ? Une marque parenthétique manquant dans le texte ? Etant donné que tout langage en s'énonçant passe par le vide, étant donné cet effet de vide, d'absence, de blanc, de parenthèse ouverte mais jamais refermée, la traduction consiste moins à trouver le bon mot qu'à savoir où et comment arrêter la dérive discriminative des mots. La vocation du traducteur consiste à s'engager, à rester au plus près du texte que l'on travaille, mais la provocation consiste à négocier

l'espace vide d'une route à voies multiples, espace soit vide soit peuplé de véhicules venant dans tous les sens, transportant toutes sortes de sens. On sent le danger mais, comme le dit Macbeth : "Je baigne à tel point dans le sang que, si je n'y pataugeais pas plus avant, le retour serait aussi périlleux que la traversée."

CRISTINA DE PERETTI

Je commencerai par faire mon *mea culpa*. Je viens de relire pour ces Assises la traduction que j'avais faite il y a dix ans de *Che cos'è la poesia* ? et je sens bien que je n'ai pas été à la hauteur du défi dont parlait David Wills. Je me reproche tout, plus concrètement je me reproche de n'avoir pas été assez attentive à l'idiome du texte, à la signature "Derrida" de ce texte. C'est d'autant plus douloureux pour moi que Jacques Derrida est le seul auteur que j'aime traduire, que je veux toujours traduire. Paco Vidarte, pour me consoler de ma détresse (mais il n'a fait que l'aggraver), m'a raconté une petite histoire : Quelle est la différence entre les médecins et les traducteurs ? Réponse : Les médecins ensevelissent leurs erreurs alors que les traducteurs les publient.

J'aimerais citer une phrase d'un écrivain espagnol contemporain, Javier Marias, à propos de la traduction : "Le traducteur crée dans sa langue (invente dans sa langue, donc) ce qui dans sa tête se trouve dans une autre langue." Première question que j'aimerais poser : Dans quelle mesure la traduction est-elle une invention ? Lorsqu'on lit un texte de Jacques Derrida traduit dans une autre langue, est-ce encore un texte de Derrida que l'on lit ? On croit qu'on lit l'auteur, mais est-ce qu'on fait "comme si" ? Est-ce une sorte de convention ? La traduction aurait alors à voir avec la représentation – théâtrale par exemple ? Elle aurait à voir avec la fiction, le simulacre ? Autre question : Dans quelle mesure peut-on, doit-on, a-t-on le droit de traduire, mais aussi de *ne pas* traduire l'intraduisible ? C'est la question du "reste" en traduction. Un auteur, même lu dans une autre langue, doit toujours être l'auteur qui écrit dans sa langue.

Je voudrais vous proposer pour finir un petit exercice de traduction consistant à pousser le plus loin possible certaines homophonies françaises. Après le passage par une autre langue (l'espagnol dans mon cas), on le retraduirait en français. Le texte de Derrida est le suivant :

Un cœur là-bas, entre les sentiers ou les autostrades, hors de ta présence, humble, près de la terre, tout bas. (p. 306)

Retraduit de l'espagnol que je viens de vous lire, cela donnerait : "Un cœur là-bas, tout bas, entre les sentiers ou les autostrades,

hors de ta présence, humble, près de la terre, tout bas, tout doucement, tout bas, tout pacifique, tout comme.”

GEOFFREY BENNINGTON

Avant même d’être traduit (et il l’a été, plusieurs fois, et bien traduit), ce texte *Che cos’è la poesia ?* pose explicitement, au moins deux fois, la question de la traduction : à la fois parce qu’il établit un certain rapport entre la poésie et le poétique (l’intraduisible) et parce que, comme le rappelait à l’instant Jacques Derrida, c’est un texte qui parle d’avance de sa propre traduction à venir. C’est un texte qui est fait en vue de sa traduction (sa traduction italienne, en premier lieu).

... l’imminence de quelque traversée *hors de chez soi*, risquée vers la langue de l’autre en vue d’une traduction impossible ou refusée, nécessaire mais désirée comme une mort... (p. 304)

On peut donc imaginer que si l’on devait traduire ce texte il faudrait pour le moins essayer de se mesurer à cette question de l’intraduisible, à la fois quant à l’objet du texte, c’est-à-dire la poésie ou le poétique, ou le “poématique”, et quant au texte lui-même, l’intraduisible étant un objet du texte. C’est donc un texte qui n’est pas, *stricto sensu*, “philosophique”, étant donné que la philosophie se doit, en principe du moins, de se mouvoir dans l’ordre universel du concept et d’être absolument traduisible. C’est un texte qui est dans un devenir poétique. D’où cette phrase difficile, et difficilement traduisible :

Elle se voit dictée, la réponse, d’être poétique. (p. 304)

Ce texte tendrait à être intraduisible selon ses propres termes, il tendrait vers ce rêve ou ce désir-là, tout comme la poésie. “Forme absolument unique” (p. 306), “désir de cette inséparation absolue” (p. 306), disons, du signifié et du signifiant. C’est toute la question d’une traduction impossible mais qui pourtant doit se faire – et qui s’est faite, et bien faite, semble-t-il.

Je voudrais essayer de faire une distinction peut-être provisoire entre deux formes d’impossibilité de la traduction. La difficulté, pour le traducteur, commence à partir du moment où il doit traduire non des mots, mais des phrases. Si l’on ne traduisait que des mots, il serait facile d’automatiser la tâche, de la mécaniser. Si, comme il a été rappelé en ouverture des Assises, le traducteur traite le langage qu’il doit traduire comme “nom propre”, ce qui est traité comme nom propre, ce sont les phrases et non les mots.

C’est là une forme d’impossibilité qui est en continuité avec la

difficulté. Trop difficile, la traduction devient impossible. Mais cet impossible-là, que nous connaissons bien, est en même temps la possibilité même de la traduction. C'est notre quotidien. Comme l'affirmait tout récemment Jacques Derrida : "Rien n'est traduisible mais rien n'est intraduisible."

Essayons donc de distinguer une autre forme d'impossible. L'exemple canonique serait celui de Descartes expliquant, à la fin du *Discours de la méthode*, pourquoi il a écrit ce texte en français. Le traducteur ne peut évidemment pas dire en latin que ce texte est écrit en français... Ici, c'est presque une impossibilité d'ordre logique. Si l'on veut formaliser, on pourrait prendre pour simple exemple : "Cette phrase est en français." Cela ne présente aucune difficulté spécifique de traduction, mais c'est une phrase où la valeur de vérité et le sens se confondent en acte. En traduisant littéralement, on aboutit à une absurdité.

Mon hypothèse, c'est que c'est plutôt ce deuxième type d'impossibilité qui caractériserait le texte de Jacques Derrida. Cette possibilité qu'a une langue de se "signer", de se désigner comme la langue qu'elle est, voilà ce qui surgit chaque fois que l'on a affaire à ce qu'on nomme de façon un peu vague "l'idiome" (c'est-à-dire, chez Jacques Derrida, presque partout). Si j'ai bien compris, ce serait là le motif du hérisson dans ce texte : la langue qui s'enroule sur soi pour assurer et protéger son identité, mais qui par là s'expose et appelle la traduction.

Il y a, surtout dans la traduction des textes philosophiques, un rapport difficile et paradoxal entre compréhension et traduction. Posée brutalement, la question serait : "Est-ce qu'on peut traduire sans comprendre ?"

VANGHÉLIS BITSORIS

En quoi consiste la "lecture traductive" ? C'est une question complexe. Je commencerai par citer une phrase de Derrida que je trouve capitale : "Il est toujours difficile de lire ce qui ne se laisse pas traduire." Cela ouvre la seule voie possible pour une lecture digne de ce nom, celle dont on ne peut témoigner que si l'on a le secret de l'idiome, le plus familier de la langue en sa réserve infinie.

Je dirai que *Che cos'è la poesia ?* est extrêmement illisible, car ici Jacques Derrida a tellement poussé à l'extrême à la fois l'expérience philosophique et l'expérience poétique de la langue que son écriture est fortement parasitée par le discours poétique sans pour autant être purement poétique. En règle générale, le discours derridien est délibérément idiomatique, et toujours difficile à traduire. Je cite Derrida : "Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'éner-

gie essentielle de la traduction.”

Il s’agit là de la traduction idéale, celle qui ne dissocie pas le signifiant du signifié, celle qui réalise l’irréalisable. La traduction de la poésie touche à l’impossible par excellence :

Littéralement : tu voudrais retenir par cœur une forme absolument unique, un événement dont l’intangible singularité ne sépare plus l’idéalité, le sens idéal, comme on dit, du corps de la lettre. Le désir de cette inséparation absolue, le non-absolu absolu, tu y respirez l’origine du poétique. (p. 306)

Ou encore :

N’est-ce pas déjà cela, le poème, lorsqu’un gage est donné, la venue d’un événement, à l’instant où la traversée de la route nommée traduction reste aussi improbable qu’un accident, intensément rêvée pourtant, requise là où ce qu’elle promet toujours laisse à désirer ? (p. 305)

Le texte poétique qui exige d’être traduit appelle en quelque sorte sa mort. Double contrainte : état schizoïde où désir et destruction sont étroitement mêlés. Et si la poésie dicte qu’on l’apprenne par cœur plutôt que de la paraphraser, pour éviter d’endommager la coalition inviolable entre sons et sens, lettre et sens, alors je me permettrai de dire que le texte de Jacques Derrida s’apprend par cœur plus facilement qu’il ne se traduit.

Pour finir, je me demande quel serait le bénéfice pour le traducteur si Jacques Derrida lui donnait le mot, la fameuse clef qui, comme on le croit, rend droit l’oblique, explicite l’implicite, publie le secret, rend lisible l’illisible. Ce qui est sûr, c’est que la responsabilité du traducteur serait plus lourde encore, sa tâche plus endettée, sans qu’il soit assuré de la redevance de son travail.

ASTRA SKRABANE

A la différence des autres traducteurs ici présents, sans doute, lorsque j’ai relevé le défi de traduire un petit texte de Jacques Derrida (*La Différence*), je ne savais pas où j’allais, et j’ignorais à quel point ma tâche serait difficile. Je me suis glissée ici comme une lettre A (mon prénom est Astra) dans l’écriture du mot “différence”. Je suis à cette table animée par le désir de la rencontre – impossible rencontre de l’auteur et du traducteur dans un texte, parce qu’ils viennent de traditions de langue et de pensée extrêmement différentes. La culture lettonne, à laquelle j’appartiens, dérive des “daïnas” : ce sont des quatrains qui n’ont pas d’auteur, mais qu’on connaît par cœur. Chaque Letton est capable de réciter des dizaines de “daïnas”. Autrefois, la “daïna” était chantée, elle est

actuellement récitée. Dans sa concision absolue, et inépuisable, elle recueille toute la sagesse de la vie du peuple letton dans son ensemble et de chaque Letton en particulier.

En français, on dit, comme nous le rappelle le texte de Jacques Derrida, apprendre “par cœur”. En letton on dit apprendre “de tête”. Apprendre comme si le texte était déjà dans la tête et qu’on n’ait plus qu’à le réciter. C’est peut-être la clef de l’énigme, la raison pour laquelle il est si facile aux Lettons de réciter autant de chansons folkloriques : ils les ont toutes déjà dans la tête.

MIKHAÏL MAIATSKY

Depuis Woody Allen au moins, on le sait : *bisogno di carezzare primo di tradurre*. Mais : *tradurre cosa* ? S’il y avait un hérisson ! Comme s’il s’agissait du même hérisson de ce côté-ci et de ce côté-là de la route. Le hérisson ne sent pas le danger sur l’autoroute parce qu’il ne la traverse pas. *Unbestimmter Wohnsitz* – mais il est toujours de ce côté-ci. Le poème ne veut rien savoir de sa traversée-traduction à venir, ni d’ailleurs de l’accueil en deçà même de l’autoroute. Il y a autant de risque en deçà qu’au-delà, à cette différence près que le poète n’est capable de mesurer le péril que de ce côté-ci. Le texte s’en fiche, de nos petits soucis de traducteurs. Et nous lui en sommes reconnaissants.

Un *Doppelgänger*, un double du *Witz* freudien, un *Odradek*, un métis, un bâtard, insaisissable et inutile, soumis aux lois et canons du genre et les bravant par un petit quelque chose qui les dépasse.

Tradurre cosa... quelle poésie ? Celle que savent par cœur, par bouche, des milliers de gens ? Poésie facile, lisse, plutôt serpent que hérisson, oursin ou ourson, elle se laisse approprier, elle passe d’une bouche dans l’autre, elle s’apprend par bouche et par cœur, par la bouche elle glisse dans la poitrine, le cœur, la mémoire, comme un *tune* de supermarché qu’on rabâche ensuite toute la journée.

PEGGY KAMUF

Les traducteurs de Derrida ici présents ont été incités à se livrer à un exercice qui n’est pas exactement de traduction au sens strict mais plutôt de transposition : une traversée dans plusieurs langues à partir d’une phrase de *Che cos’è la poesia* ? que je vais vous lire. Nous lui avons donné un titre collectif : *Une histoire de “cœur”*. Voici la phrase :

Non, une histoire de “cœur” poétiquement enveloppée dans l’idiome “apprendre par cœur”, celui de ma langue ou d’une autre, l’anglaise (*to learn by heart*), ou d’une autre encore, l’arabe (*hafiza a’n zabri kalb*) – un seul trajet à plusieurs voies.
(p. 304)

Et voici *Une histoire de "cœur"* :

Desire to get it all down, to get it down.

Désir de tout apprendre, d'apprendre par cœur.

El deseo no puede aprehender todo, el resto es corazón.

Le désir ne peut pas tout vouloir, même si le cœur persiste à exister.

La traducción como tarea del corazón, de la memoria : una experiencia de varias voces que atraviesan muchas vías.

La traduction en tant que tâche du cœur, de la mémoire : une expérience à plusieurs voix traversant plusieurs voies.

Translate, in a trance, late, cross voices cross voices, remember, get it by heart.

Traduis, en transe, il est tard, des voix énervées croisent les voix, souviens-toi, par cœur.

Traduis-moi, par la poitrine, jamais par cœur, mon cœur le veut... tu te souviens de moi ?

Betray me, hand on heart, ever on the breast, this is how I'll remember you all tonight, at the café des arlistes.

Trahis-moi, main sur cœur, à jamais sur le sein, voici comment je me souviendrai de vous au café des arlistes.

JACQUES DERRIDA

Je veux dire merci, du fond du cœur, à tous ceux et celles que je viens d'entendre. C'est une surprise absolue. Là vraiment, l'imprévisible arrive.

Revenons un instant sur la question du nom propre et du secret. Bien sûr ce texte s'est écrit en vue de sa traduction italienne, mais déjà à partir d'un noyau de signifiant italien, *istrice*. Il inscrivait en lui, dans la langue française, un certain nombre de structures phonématiques qui, par définition, produisaient des effets de nom propre qui ne pouvaient pas être traduits. Dans le nom *istrice*, il y a la syllabe *str*. Tout ce texte peut se lire, par exercice ou par jeu, sur la trace des mots en *str*. J'avais multiplié ces traces comme autant de défis à la traduction. Défier le traducteur, ce n'est pas agressivité ou polémique, mais on écrit vraiment là où l'on sent que la traduction sera à la fois appelée et impossible. Les effets de *str* doivent être à la fois visibles et effacés, d'où la difficulté de traduire le blanc, de traduire l'effacement. Comment traduire l'absence ?

En inventant. Inventer veut dire à la fois créer poétiquement, et

trouver. Et ce n'est pas seulement la tâche du traducteur, c'est la tâche de quiconque écrit. Trouver dans la langue, par une trouvaille absolument inouïe ce qui se trouve là, attendant le passant, attendant l'inventeur qui ne fait qu'écouter la dictée.

Je crois que ce qu'il y a de plus difficile à traduire dans ce texte, ce sont des effets, non seulement d'homonymie, ou de métonymie, mais des indécidabilités syntaxiques qui font que le mot devient homonymique par effet de syntaxe. Je prends un ou deux exemples.

"Même s'il n'en paraît rien" (p. 303). Il y a là toute une chaîne avec "*imparare a memoria*", "imparable", etc. Car j'ai travaillé aussi sur certains mots de langues étrangères dont je savais qu'ils seraient appelés par les traductions. J'ai demandé à mes amis : "Comment dit-on "apprendre par cœur" en italien, en arabe ? Naturellement, ces possibles de la traduction ont laissé certaines traces dans mon texte. "Même s'il n'en paraît rien", phonétiquement déjà, ça travaille.

Deuxième exemple : "... car disparaître est sa loi, la réponse *se voit dictée*" (p. 303). Elle se voit dictée : elle est dictée, elle reçoit la dictée, et en même temps elle se voit comme une dictée. C'est à la fois un participe et un nom. "Je suis *une* dictée, prononce la poésie..." (p. 304). Le mot "une" est souligné. Souligner un mot n'est pas très élégant, mais je voulais mettre un avertissement : là, il y a une difficulté. Comme le mot "dictée", "une" oscille entre deux fonctions : je suis "une" en tant que dictée, c'est à partir du moment où il y a "dictée" que la dictée me rassemble. Je suis une dictée. C'est la poésie qui parle. La poésie prononce, elle se prononce. Mais on entend : "Prononce la poésie". Ordre : "Prononce la poésie." "Prononce-la à haute voix..." "Apprends-moi par cœur." C'est la poésie qui dit : "Apprends-moi par cœur, recopie, veille et garde-moi, regarde-moi, dictée, sous les yeux : bande-son, *wake*, sillage de lumière, photographie de la fête en deuil." Je ne veux pas me livrer à l'exercice indécent de souligner les effets du texte, mais "bande-son" renvoie à beaucoup de mes textes qui travaillent sur ces mots, "bande", et "son".

Comment traduire *wake* ? Je ne sais pas comment Peggy l'a traduit, mais laisser *wake* dans le texte comme mot anglais détruit l'effet de mot étranger dans la langue. On ne peut pas traduire dans une seule langue l'effet de multiplicité des langues, l'effet polyglotte (dans *Finnegans' Wake* de Joyce, par exemple).

Chaque mot du texte dit "je suis écrit en français". Donc toute traduction à la fois échoue à marquer cela et ne doit être que le rappel de cette autodictique du texte qui dit tout le temps : "Je suis écrit dans ma langue."

En traduction, le *double bind*, c'est de faire oublier, d'un côté, qu'il s'agit d'une traduction, et, de l'autre, de rappeler que c'est

une traduction et qu'il y a en permanence un texte original en train de dire : "Je suis écrit dans ma langue."

"Mange, bois, avale ma lettre, porte-la..." (p. 305). Autre exemple d'indécidabilité syntaxique. Tous les mots en "porte" jouent avec le "port". Comme il a été dit tout à l'heure, apprendre par cœur, c'est aussi apprendre de tête. Ici c'est un texte qui dit le port, le port de tête.

"... transporte-la en toi, comme la loi d'une écriture devenue ton corps : *l'écriture en soi*" (p 305). L'écriture "en soi", c'est l'écriture en elle-même, mais aussi l'écriture que chacun porte en soi, dans son corps. Pour que ce "en soi" soit traduit, il faut que la langue d'arrivée garde ces deux possibilités initiales.

PEGGY KAMUF

Je me rappelle très bien, c'était inélégant comme solution, mais j'ai écrit : "*Writing in (it) self.*" C'est un compromis.

JACQUES DERRIDA

Un ou deux mots encore. Pourquoi suis-je parti du hérisson ? Je ne sais plus moi-même. Par accident. Il fallait trouver un motif extrêmement étroit, strict, serré, et passer par le défilé étroit d'un seul signifiant. J'ai eu envie d'écrire sur le hérisson. C'est après coup que j'ai découvert qu'il y avait toute une tradition, tout un héritage littéraire du hérisson. *Istrice* a pris dans son corps italien tout ce qui a suivi.

Dans "hérisson", il y a "héri" – héritage. Il y a là des morceaux de mon nom, "éri". A la place de mon nom propre, il y a des morceaux de signature dans le mot de "hérisson". Tous en ruine de mon nom propre, d'une certaine *manière*.

Comme on vient de le rappeler, tout effet de traduction traite le texte en nom propre, et en même temps, si quelque chose n'est pas traduisible, c'est bien un nom propre. J'ai souvent insisté sur le fait qu'un nom propre n'appartient pas au système linguistique au même titre que n'importe quel autre nom. "Pierre" n'est pas une traduction de "Peter".

Vous l'avez peut-être remarqué, j'insiste beaucoup sur la différence entre le poétique et le poématique. Le poème en tant qu'il est fait, en tant que fait, écrit, signé, se détache en quelque sorte du signataire. Il y a séparation entre le poème et son origine. Le paradoxe est que l'effet de nom propre n'est pas destiné ici à renforcer, confirmer, voire célébrer la signature, mais au contraire à marquer la dissociation. "Un poème, je ne le signe jamais. L'autre signe" (p. 307). Cette phrase en français se lit de deux façons. Un poème, je ne le signe jamais. Moi, je ne le signe jamais. Il est sans moi. Ou bien, troisième personne : *je* ne le signe pas. Un "je" ne le signe jamais. Evidemment, dans une autre langue, on peut avoir à

choisir entre la première et la troisième personne. Quant à “l’autre signe” : signe peut être un verbe (c’est l’autre qui signe) ou un nom (un signe/un autre signe/l’autre signe).

PEGGY KAMUF

Je voudrais signaler un autre exemple de contradiction qui est un défi à la traduction logique. C’est la phrase : “tu aimes – garder cela dans sa forme singulière...” (p. 305). En anglais où le *you* singulier ne se distingue pas du *you* pluriel, on s’approche du non-sens en traduisant : “*You love – keep it in its singular form*”. Faut-il en ce cas mettre une note du traducteur ?

VANGHÉLIS BITSORIS

Généralement, en tant que traducteur, donc commentateur d’un texte que j’interprète, je mets des notes. Mais dans ce texte-ci, qui prend une forme poématique, mettre des notes, c’est blesser le corps du texte. J’ai vu que Peggy mettait ses notes dans la marge, sans appel de note. Elle a laissé le texte intact, sans le stigmatiser par des notes. Dans sa traduction, le texte respire.

GEOFFREY BENNINGTON

Il faut savoir que dans la traduction grecque de Vanghélis, il y a soixante-dix-huit notes du traducteur, qui sont d’une érudition incomparable...

PEGGY KAMUF

Ce qui nous pousse à traduire Derrida, je crois, c’est que cela nous oblige à un travail de réflexion sur la traduction, sur ce qui se passe, à chaque tournant, entre les langues. Personne aujourd’hui n’a prononcé le mot de déconstruction, mais la cohérence de cette pensée, ou de cette pratique, est sans doute à rechercher dans les abords du plurilinguisme.

Jacques Derrida avait annoncé qu’il ne dirait pas le dernier mot, on le prendra donc au mot en laissant le mot de la fin à ses traducteurs.

INTERVENANTS

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

PHILIPPE BATAILLON

Photographe, cadreur, directeur de la photographie durant quarante ans au service de la télévision (SFP). A traduit Juan José Saer : *L'Enquête* (Le Seuil, 1996), *Les Nuages* (à paraître au Seuil) et *Narrations* (à paraître chez Flammarion). A traduit Antonio Muñoz Molina : *Pleine Lune* (Le Seuil, 1998).

DIDIER BEAUDET

D'abord assistant réalisateur. Travaille notamment avec P. Kassovitz, E. Luntz, W. Klein, C. Marker et A. Varda. Dirige ensuite la production d'une vingtaine de magazines filmés de la série "Certifié exact" sur des problèmes de société. Coordonne "La Bande à Lumière", association de cinéastes pour la défense du documentaire. Cofondateur du Festival international du cinéma documentaire (d'abord à Lyon, maintenant à Marseille). Codirige aujourd'hui DYNASCOPE, société de postproduction sonore, et DUB-SERVICE 19, société de doublage. A ce jour, a assuré la version française – ou étrangère – de plus de trois cents documentaires et films de fiction.

GEOFFREY BENNINGTON

Né en 1956. Enseigne la littérature française à l'université de Sussex (Grande-Bretagne). Auteur de : *Sententiousness and the Novel* (1985) ; *Lytard : Writing the Event* (1988) ; *Dudding : des noms de Rousseau* (1990) ; *Jacques Derrida* (en collaboration avec Jacques Derrida), Le Seuil, 1991. Traducteur anglais d'ouvrages de Derrida et de Lyotard.

VANGHÉLIS BITSORIS

Né en 1949 à Athènes. Il a fait des études de philosophie à l'université d'Athènes et les a poursuivies à Paris-I (DEA de philosophie). Actuellement il prépare une thèse sur la problématique de la traduction sous la direction de Jacques Derrida. Depuis 1988, il enseigne la traductologie au Centre de la traduction littéraire de l'Institut français d'Athènes. Il a traduit Derrida, Heidegger, Benjamin, Berman, Blanchot, Lacoue-Labarthe, etc., et a publié des articles où il traite de la théorie et de la pratique de la traduction.

ANDERS BODEGARD

Né en Suède en 1944. Professeur de langues, lecteur de suédois à Lyon dans les années soixante, à Cracovie dans les années quatre-vingt. A traduit du français :

Rouaud, Camus, Chamoiseau, Bianciotti ; et du polonais : Gombrowicz, Szymborska, Zagajewski. A traduit pour la scène : *Carmen*, Alfred de Musset, Yasmina Reza.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Professeur de littérature britannique et spécialiste de l'histoire de l'édition en Grande-Bretagne, elle est également traductrice (M. Wollstonecraft, S. Mill, H. James, Kipling) et responsable du DESS de traduction littéraire professionnelle à l'université de Paris-VII-Denis Diderot.

MICHEL CHANDEIGNE

Né en 1957. De 1982 à 1984, professeur de biologie à Lisbonne. Depuis 1986, éditeur, libraire et traducteur. Création, avec Anne Lima, des éditions Chandeigne en 1992. Direction de plusieurs numéros sur Lisbonne et le monde lusophone pour les éditions Autrement. Directeur de la Librairie de langue portugaise, fondée en 1986. Traduit la poésie portugaise, Fernando Pessoa (cinq tomes), Eugénio de Andrade, Antonio Ramos Rosa, Nuno Júdice, Al Berto, Mário de Sá-Carneiro, Camilo Pessanha, Sophia de Mello Breyner Andresen.

JACQUELINE COHEN

Née à Paris, études universitaires à Montréal. Comédienne et adaptatrice. A fait les versions françaises des douze derniers films de Woody Allen, ainsi qu'une adaptation pour la scène de son film *September* qui sera montée en 1999. Travail de sous-titrage et de doublage sur *Hamlet*, *Beaucoup de bruit pour rien* de Kenneth Branagh, sur *Othello* et *Richard III* et sur plusieurs films de Bergman, Carlos Saura, Al Pacino, etc.

JACQUES DERRIDA

Philosophe. Fondateur du Collège international de philosophie. Auteur d'une cinquantaine d'ouvrages, parmi lesquels : Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, traduction et introduction, PUF, 1962 ; *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, 1967 ; *La Dissémination*, Le Seuil, 1972 ; *La Carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, 1980 ; *Feu la cendre, Des femmes*, 1987 ; "Donner le temps (de la traduction)", in *Zeitschehen*, 1990 ; *Qu'est-ce que la poésie ?*, Brinkmann & Bose, 1991 ; *Spectres de Marx*, Galilée, 1993 ; *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996 ; *Voiles* (en collaboration avec Hélène Cixous), Galilée, 1998.

PIERRE FURLAN

Traducteur, romancier, auteur de critiques littéraires, de nouvelles et de pièces radiophoniques. Il anime également divers ateliers d'écriture. Diplômé de l'université de Californie à Berkeley, il est spécialiste de littérature américaine contemporaine, ayant traduit notamment Russell Banks, Denis Johnson, Paul Auster, J. J. Phillips.

JEAN GUILOINEAU

Chevalier des Arts et Lettres. Chevalier de la Légion d'honneur. Président d'ATLAS de 1992 à 1997. Écrivain et traducteur.

BRIGITTE HANSEN

Née au Maroc, installée en France depuis une dizaine d'années. Titulaire du diplôme de traduction de l'université de Londres, d'un DEA à la Sorbonne sur l'adaptation cinématographique d'un roman de John Buchan, du DESS de traduction et adaptation audiovisuelle de Lille. Traduit et adapte des films de fiction pour la télévision depuis un an, tout en préparant une thèse sur le sous-titrage à

la Sorbonne sous la direction de M. François Gallix.

VALÉRIE JULIA

Traductrice d'anglais et d'italien. Etudes à l'ESIT et DESS de traduction audiovisuelle de Lille-III. Spécialisée dans l'audiovisuel : sous-titrage de fictions, doublage de documentaires, traduction de scénarios pour le cinéma et la télévision. Traduit aussi la littérature pour la jeunesse et les livres d'art.

PEGGY KAMUF

A traduit en anglais (américain) de nombreux textes de Jacques Derrida, y compris *Donner le temps* et *Spectres de Marx*. Elle est aussi l'auteur de plusieurs essais qui traitent de l'œuvre de Derrida. Son étude *Signatures, de l'institution de l'auteur* a été publiée en France par Galilée en 1991. Elle est professeur de français et de littérature comparée à la University of Southern California (Los Angeles).

MARIANNE KAAS

Diplômée, puis enseignante à l'Institut pour la formation des traducteurs de l'université d'Amsterdam. A traduit du néerlandais, entre autres, Pierre Bergounioux, François Bon, Marguerite Duras, Eric Holder, Jules Renard, Jean Rouaud, Jean-Paul Sartre, Jean-Philippe Toussaint.

RÉMY LAMBRECHTS

Né en 1956. Diplômé de mathématiques pures. Traducteur pour l'édition et l'audiovisuel. Surtout des romans et nouvelles pour l'une : Ödon von Horváth, *Un fils de notre temps* ; Russell Banks ; Hamilton Stark ; John Updike, *La Parfaite Epouse* ; Tobias Wolff, *Retour au monde* ; Saul Bellow, *Une affinité véritable* ; Norman Mailer, *L'Evangile selon le Fils* ; et presque exclusivement des documentaires (portraits, entretiens, enquêtes, documentaires de création) pour l'autre.

JEAN-CLAUDE LEBRUN

Né en 1945. Professeur d'allemand (secondaire, classes préparatoires aux grandes écoles). Chargé de cours en littérature française contemporaine pour le DESS de traduction littéraire professionnelle à Paris-VII. Chroniqueur littéraire à *L'Humanité*. Ouvrages publiés : *Nouveaux Territoires romanesques* (en collaboration avec Claude Prévoist, Messidor, 1990) ; *Jean Echenoz* (éditions du Rocher, 1992) ; *Une vie à écrire* (entretiens avec André Stil, Grasset, 1993) ; *Jean Rouaud* (éditions du Rocher, 1997).

HANS PETER LUND

Né en 1943, professeur de littérature française à l'université de Copenhague. Travaux sur la littérature du XIX^e siècle, de Chateaubriand à Mallarmé. Traducteur de Nathalie Sarraute, Michel Tournier, G.-O. Châteaureynaud, Annie Ernaux, Jean Rouaud, Albert Camus, etc.

MIKHAÏL MAIATSKY

Russe, professeur et traducteur de Jacques Derrida.

ANDRÉ MARKOWICZ

Né en 1960 à Prague, André Markowicz est de mère russe et a passé ses premières années en Russie. Tout en traduisant l'intégrale des œuvres de fiction de Dostoïevski pour les éditions Babel/Actes Sud (une quinzaine de volumes parus à ce jour), il traduit de la poésie et travaille pour le théâtre : après le théâtre complet de Gogol, *Le Bal masqué* de Lermontov, *Cœur ardent* et *La Forêt* d'Ostrovski, *Hamlet*, *Macbeth* et *Le Songe d'une nuit d'été*, il s'efforce de traduire des pièces jus-

qu'alors inédites en français (de Léonid Andréiev, Lermontov, Zdanevitch, Soukhovo-Kobyline, notamment) et a en cours la traduction du théâtre complet de Tchekhov, en collaboration avec Françoise Morvan.

JEAN-YVES MASSON

Né en 1962. Directeur du domaine germanique des éditions Verdier, traducteur d'allemand, d'anglais et d'italien, maître de conférences à l'université de Paris-X. A notamment traduit Rilke, Else Lasker-Schüler, Hofmannstahl, Stifter. Il a reçu le prix Nelly-Sachs en 1990 pour une anthologie des poèmes de Hofmannstahl (*Avant le jour*, *Orphée/La Différence*) et prépare la traduction des drames de jeunesse en vers de cet auteur, d'où est extrait le texte proposé dans le cadre de l'atelier du prix Nelly-Sachs.

JEAN-PHILIPPE MATHIEU

Ancien élève de l'École normale supérieure, ancien pensionnaire de la Fondation Thiers, professeur agrégé d'allemand. Nombreuses participations à des projets collectifs : retraduction du *Capital*, Livre I (sous la direction de J.-P. Lefebvre), traduction des *Grundrisse*, textes de *L'Esthétique* de Hegel, traduction des *Œuvres choisies* de A. Einstein aux éditions du Seuil (sous la direction de F. Balibar), en particulier du volume 6, *Écrits politiques*. Traducteur de Heine, *Tableaux de voyage en Italie*, éditions du Cerf. Travaille actuellement à une traduction de Max Weber pour Albin Michel. Coauteur, sous la direction de G. Badia, de *L'Histoire de l'Allemagne contemporaine*, et avec J. Mortier d'une histoire de la RDA.

PAUL MEMMI

Traducteur pour le cinéma et la télévision, sous-titrages et doublages. Plus de quatre cents films de long métrage traduits à ce jour.

DENISE MODIGLIANI

Thèse de doctorat en sciences du langage sous la direction de Henri Meschonnic. A traduit, dans le cadre des recherches qu'elle poursuit, des auteurs allemands des XVII^e, XIX^e et XX^e siècles (entre autres J. G. Herder, A. R. Mengers, Th. Fontane, S. Weigel, D. Roster).

MICHAEL NAAS

Professeur de philosophie à l'université de De Paul à Chicago. Auteur de *Turning : From Persuasion to Philosophy* (1995) ; il est le cotraducteur de trois livres de Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *L'Autre Cap*, et *Adieu à Emmanuel Levinas*, ainsi que de nombreux articles. Il enseigne et publie dans les domaines de la philosophie classique et de la philosophie française contemporaine.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Présidente d'ATLAS. Professeure de littérature américaine à l'université de Paris-X-Nanterre. Traductions récentes : *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, Gallimard ; *Le Bouquet embrasé*, de William Kennedy, Actes Sud ; *Pentecost*, de David Edgar, Maison Antoine Vitez ; *Little*, de David Treuer, Albin Michel. Pour l'*Oscar Wilde* de la Pléiade, a rédigé la présentation du théâtre (1996). Dans la série "Morales" des éditions Autrement, responsable de l'ouvrage sur *L'Admiration* (1999).

CRISTINA DE PERETTI

Professeure de philosophie. Département de philosophie à l'Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid). Auteur de plusieurs ouvrages

sur Derrida, seule ou en collaboration avec Paco Vidarte. A traduit des textes, des articles et des œuvres de Derrida. *Qu'est-ce que la poésie ?*, in "Revista de filosofia", Séville ; *Déconstruire l'actualité*, in "Revista de critica cultural", Buenos Aires ; *Adieu (à Emmanuel Levinas)*, in "Revista de Occidente", Madrid, etc.

MARILÈNE RAIOLA

Traduit de l'italien en français. DEA de philosophie. Philosophie, essais, politique, sociologie, religion, histoire de l'art. A traduit M. Cacciari, *L'Ange nécessaire*, Bourgois ; G. Agamben, *Homo sacer* ; *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil ; C. Michelstaedter, *La Persuasion et la rhétorique*, Eclat ; R. Bodei, *Géométrie des passions*, PUF.

EMMANUEL DE RENGERVÉ

Docteur en droit. Délégué général du Syndicat national des auteurs et des compositeurs depuis 1987. A ce titre, il représente la collectivité des auteurs dans différentes organisations gérant les droits des créateurs et, entre autres, au conseil d'administration et dans plusieurs commissions professionnelles de l'AGESSA. Le SNAC existe depuis 1946 et comporte parmi ses membres les auteurs de doublages et sous-titrages pour l'audiovisuel.

JEAN ROUAUD

Né à Campbon, Loire-Atlantique, en 1952. Etudes de lettres à Nantes. Marchand de journaux à Paris. Prix Goncourt pour son premier roman, *Les Champs d'honneur*, éditions de Minuit, en 1990. Vit à Montpellier.

JEAN-LOUIS SARTHOU

Auteur d'une vingtaine de pièces de théâtre (y compris des adaptations étrangères : *Cymbeline*, *Martin Eden*...). Romancier et traducteur de romans étrangers. Adaptateur des dialogues d'une soixantaine de films cinéma et télévision pour le doublage (*Gentlemen Jim*, *Kaspar Hauser*, *Le Dixième Homme*...) et de séries (*L'Hôpital et ses fantômes*, *Aux frontières du réel*...) à partir de diverses langues.

ASTRA SKRABANE

Traductrice, professeur de français à l'université de Ventspils, en Lettonie.

GERALD STIEG

Né à Salzbourg en 1941, professeur de littérature et civilisation allemandes et autrichiennes à la Sorbonne-Nouvelle, rédacteur en chef de la revue AUSTRIACA. De nombreuses publications sur Elias Canetti, Karl Kraus, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, etc. Responsable de la Pléiade, Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, 1997.

ERIKA TOPHOVEN

Traductrice de littérature contemporaine (français, anglais vers l'allemand). Cotraductrice, avec Elmar Tophoven, de nombreux auteurs du Nouveau Roman. Ses traductions des dernières années : Agosta Kristof, *La Preuve*, *Le Troisième Mensonge*, Raymond Jean, *La Lectrice*, Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Nathalie Sarraute, *Tu ne l'aimes pas*, Hier, Samuel Beckett, *Worstward Ho*, *Stirings Still*, *Le Monde et le pantalon*. Se consacre principalement aux recherches sur l'œuvre de Samuel Beckett et organise à ce propos des rencontres de ses traducteurs (1994, Arles, 1995, Norwich, 1998, Berlin). Membre du Conseil d'ATLAS depuis 1990.

PACO VIDARTE

Licence en philosophie. Boursier du département de philosophie de l'Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid). Soutenance de la thèse : *Una tesis en deconstrucción*, le 27 novembre 1998. A écrit plusieurs ouvrages sur Jacques Derrida. Coordonne un ouvrage collectif à paraître sur Derrida. A traduit plusieurs textes et œuvres de Derrida, seul ou en collaboration avec Cristina de Peretti.

DOMINIQUE VITALYOS

Née en 1949. Diplômée en anglais, indonésien, malayalam (langue du Kerala, Inde), ethnologie. Doctorante en études indiennes à l'EHESS. Traductrice du malayalam : littérature et théâtre (Unnāyi Vāriyar, *Jours d'amour et d'épreuve*, *L'Histoire de Nala* ; Kamala Das, *Le Témoin*). Traductrice d'anglais : culture et littérature indienne (Rama Mehta, Sudhir Kakar, B. P. Singh, Mukul Kesavan, etc.). Prépare une méthode de malayalam à l'usage des francophones (en collaboration avec Eva Szily).

CATHERINE WEINZORN

Née en 1949. Traductrice d'allemand, chargée de mission pour la communication linguistique à La Sept/Arte (Paris), chargée de cours à l'université de Cergy-Pontoise. Membre du conseil d'administration de l'ATLF. Traductions pour l'édition : Günther Anders, Josef Winkler, Michael Speier, Elias Canetti, Theodor W. Adorno. Adaptation et sous-titrage de documentaires, téléfilms, émissions musicales et théâtrales pour Arte.

DAVID WILLS

Philosophe originaire de Nouvelle-Zélande, auteur de plusieurs articles sur Jacques Derrida.

JOSEF WINIGER

Né en 1943 en Suisse. Etudes de philosophie et de sociologie à Paris, Aix-en-Provence et Munich (doctorat de philosophie). Depuis 1970 fixé en Allemagne, depuis 1980 traducteur littéraire professionnel (du français). Parmi les auteurs traduits : André Glucksmann, Georges Simenon, Julien Green, Jean-François Bergier, Sylvie Germain, Marek Halter, André Comte-Sponville, Françoise Mallet-Joris, Jean Rouaud. Organisateur de l'atelier de traduction franco-allemand annuel au Collège de Strælen.

BARBARA WRIGHT

Diplômée de musique (comme accompagnatrice), elle s'est reconvertie à la traduction littéraire, deux activités qu'elle considère analogues. A traduit Queneau, Jarry, Tzara, Sarraute, Pinget, Ionesco, Obaldia, Tournier, Albert-Birot, Rouaud, entre autres.

ISABELLE ZABOROWSKI

Née en 1968 à Rochefort-sur-Mer. Titulaire d'une maîtrise d'information et de communication. Responsable du secteur multilingue de la Sept/Arte, pôle français de la chaîne franco-allemande Arte. Chargée des commandes et du suivi des versions françaises.

ANNEXE
SOMMAIRES DES ACTES DES ASSISES
DE 1984 A 1998

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'Érik 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 1984

Le traducteur dans la société

- Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens
- Les machines à traitement de textes, par Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

- Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron. – Débat

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1984

Auteurs et traducteurs

- Table ronde sur Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens
- Table ronde sur D. M. Thomas : Écriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS junior
- Intervenants

DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 1985

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Michel Pezet, président du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

- Les collèges internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde sur “Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?”, animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kassā, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello et Céline Zins
- La lettre de l'étranger : Remarques sur le concept de littéralité, par Inès Oseki-Dépré
- Traduction littérale ou littéraire, par Albert Bensoussan
- Interpréter Cortázar, entretien entre Laure Bataillon avec Inès Oseki-Dépré

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

- Table ronde sur Claude Simon et ses traducteurs européens, animée par Lucien Dällenbach, avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri et Helmut Scheffel

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1985

Ateliers de traduction

- Espagnol (Argentine) : Un problème de traduction : le dialogue dans le roman, animé par Albert Bensoussan
- Anglais : Le dialogue dans la traduction, animé par Michel Gresset
- Anglais (USA) : “The Color Purple” d’Alice Walker, animé par Mimi Perrin
- Espagnol : Góngora, de la traduction du poème à la traduction poétique, animé par Benito Pelegrin
- Anglais : Shakespeare, autour d’un sonnet, animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard
- La littérature enfantine, atelier animé par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet

- Table ronde animée par Jean-Pierre Armengaud sur deux auteurs grecs et leurs traducteurs français : Philippos Dracodaïdis et Michel Volkovitch, Costas Taktis et Jacques Lacarrière

QUATRIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1985

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
- Intervenants

TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1986

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean Gattegno
- Présentation de Claude Esteban, par François Xavier Jaujard
- Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages, par Claude Esteban. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1986

- Table ronde sur “Modes de pensée, modes d’expression : De l’arabe au français, du français à l’arabe”, animée par André Miquel, avec Adonis, Philippe Cardinal, Jean-Patrick Guillaume, Abdelwahab Medded, Sami-Ali et Anne Wade Minkowski
- Table ronde sur les *Exercices de style* de Raymond Queneau, animée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Hemle, Jan Ivarson, Achilleos Kyriakidis et Barbara Wright

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1986

Ateliers de langues

- Langues romanes, animé par Albert Bensoussan
- Allemand, animé par Bernard Lortholary
- Anglais, animé par Michel Gresset

- Table ronde sur “La traduction littéraire : Qui juge ?”, animée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génies, Jean-Pierre Salgas
- Prix ATLAS Junior
- Intervenants

QUATRIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1987

- Les allocutions d’ouverture, par Anne Wade Minkowski
- Inauguration du Collège international des traducteurs littéraires, par Françoise Campo-Timal
- Table ronde : “Le texte traduit «une écriture seconde»”, animée par François Xavier Jaujard, avec Roger Munier, Jean-René Ladmiraal, Jean-Paul Faucher et Laure Bataillon
- Table ronde : “L’espagnol, une langue sur deux continents”, présentée par Laure Bataillon et animée par Albert Bensoussan, avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et Aline Schulman

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1987

Ateliers sur la retraduction

- Allemand, animé par Denis Messier, assisté par Pierre Cottet
- Anglais, animé par Michel Gresset, assisté par Brigitte Weltmann-Aron
- Portugais, animé par Philippe Mikriammos, assisté par Michel Chandeigne et Michelle Giudicelli

- Table ronde sur “Les infidélités de *L’Amant* de Marguerite Duras”, animée 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 et Ingrid Safranek

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 9 NOVEMBRE 1987

- Table ronde sur “L’informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires”, animée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiraal, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Edith Ochs
- Intervenants
- Prix ATLAS Junior

CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1988

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution d'Anne Wade Minkowski
- La traduction de Dante, par Jacqueline Risset, présentée par Anne Wade Minkowski
- Remise du prix Nelly-Sachs, par François Xavier Jaujard
- Musique et poésie provençales, catalanes et gallego-portugaises, présentées par Jean-Claude Masson, Patrick Hutchinson et Anne Wade Minkowski, avec Jean-Marie Carlotti, Henri Deluy, Marc Dumas, Gérard Le Vot et Yves Rouquette

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1988

Traduire Freud : la langue, le style et la pensée

- Ouverture avec Marc de Launay, Céline Zins, Georges-Arthur Goldschmidt, Pierre Cottet et Jean-Michel Rey
- Table ronde animée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cotet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornelius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey et Céline Zins

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1988

- Table ronde ATLF “La traduction littéraire et les sciences humaines”, animée par Nicolas Cazelles et Georges Kassâï, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légglise-Costa, avec Augustina Bena Luis, Almeida Faria, Vergílio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge et José Saramago

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Jacques Thiériot
- Italien (cinéma et roman), animé par Claude Nathalie Thomas
- Irlandais (Seamus Heaney), animé par Philippe Mikriammos
- Intervenants
- Prix ATLAS Junior

SIXIÈMES ASSISES

- Avant-propos, par Sylvère Monod

Traduire le théâtre

- Table ronde “Traduire, adapter, écrire”, animée par Jacques Thiériot, avec Bernard Lortholary, Philippe Ivernel, Jean Jourdheuil et Florence Delay
- Table ronde “Molière et ses traducteurs étrangers”, animée par Jean-Loup Rivière, avec Annie Brisset, Xavier Bru de Sala, Mikhaïl Donskoï, Heinz Schwarzinger, Maya Slater et Merlin Thomas
- Table ronde “Texte et théâtralité”, animée par Michel Bataillon, avec Anne-Françoise Benhamou, Jean-Michel Déprats, Patrice Pavis et Jean-François Peyret

– Débat sur “Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale”, animé par Jean-Michel Déprats, avec Jacques Boncompain, Christian Dupeyron, Jean-Pierre Engelbach, Huguette Hatem, Marie-Claire Pasquier, Rudolf Rach, et Heinz Schwarzingger

Ateliers de langues

- Allemand (Büchner), animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dord
- Allemand (Müller), animé par Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel
- Anglais (Shakespeare), animé par Jean-Michel Déprats et François Marthouret
- Anglais (Sam Shepard et Joseph Chaikin, USA), animé par Michel Gresset et Shira Malchin-Baker
- Espagnol (*La Célestine*, anonyme), animé par Florence Delay
- Italien (Goldoni), animé par Ginette Henry et Jean-Claude Penchenat
- Russe (Tchékhov), animé par Georges Banu, Christine Hamon et Alain Ollivier

Le déroulement des assises

- La séance d’ouverture
- Hommage à Elmar Tophoven
- Le prix Nelly-Sachs
- L’inauguration du CITL à l’Espace Van Gogh
- Le prix ATLAS Junior, par Gabrielle Merchez
- Réunion du CEATL
- L’avenir de la traduction théâtrale
- Intervenants
- Répertoire des sigles

SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1990

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Sylvère Monod
- Du poème à la mélodie : quelques exemples de traduction, par Jean Gattegno
- Table ronde “Proust traduit et retraduit”, animée par Yinde Zhang, avec James Grieve, Maria Gueorguiéva, Tsutomu Iwasaki et Irina Mavrodin
- Hommage à Laure Bataillon : dédicace de la bibliothèque du CITL, par Albert Bensoussan

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1990

- Table ronde “Retraduire Dickens”, animée par Jean Gattegno et Sylvère Monod, avec Dominique Jean et Françoise du Sorbier

Ateliers de langues

- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Sylvère Monod, Jean Deubergue et Philippe Jaudel
 - Anglais (USA), animé par Michel Gresset
 - Russe, animé par Véronique Lossky
 - Japonais, animé par Alain Kervern
- Table ronde “Domaine japonais”, animée par Jacqueline Pigeot, avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai, Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1990

- Table ronde ATLF “La formation du traducteur littéraire”, animée par Jacqueline Lahana, avec Françoise Cartano, Michel Gresset, Ian Higgins, Jean-Luc Pinard-Legry, Michel Volkovitch et Françoise Wuilmart
- Proclamation des prix de traduction littéraire, par François Xavier Jaujard, Jean-Yves Masson, Marie-France Briselance, Michel Gresset, Claire Malroux et Céline Zins

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Michelle Giudicelli
- Latin, animé par José Turpin
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Japonais, animé par Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

- Intervenants

HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1991

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin et présentation de celle de Sylvère Monod
- “Traduction et poésie”, conférence d’Emmanuel Hocquard, présentée par Michel Gresset
- Table ronde “Autour de Rilke”, animée par Jean-Yves Masson, avec Maximine Comte-Sponville, Charles Dobzynsky, Jean-Pierre Lefebvre et Claude Vigée

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “La traduction de la poésie dans les revues et collections”, animée par François Xavier Jaujard, avec Claude-Michel Cluny (*Orphée*), Emmanuel Hocquard (*Cabiers de Royaumont*), Hughes Labrusse (Amiot Lenganey, *Sud*) et Gérard Pflister (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 de langues

- Anglais (USA), animé par Yves Di Manno
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Pascal Aquien
- Grec ancien, animé par Jean-Paul Savignac
- Portugais (Brésil), animé par Jacques Thiériot
- Russe, animé par Hélène Henry

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “Baudelaire et ses traducteurs contemporains”, animée par Alain Verjat (Espagne), avec Nicos Fokas (Grèce), Harry Guest (Grande-Bretagne) et Friedhelm Kemp (Allemagne)

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Jean Malaplate
- Anglais (USA), animé par Claire Malroux
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet
- Catalan, animé par Mathilde Bensoussan
- Italien, animé 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
- Table ronde “Montaigne et ses traducteurs”, animée par Michel Chaillou, avec Jaume Casals Pons (Espagne : castillan et catalan), Philippos Dracodaïdis (Grèce), Fausta Garavini (Italie), Else Henneberg Pedersen (Danemark) et Jan Stolpe (Suède)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1992

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (USA), animé par Marie-Claire Pasquier
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Françoise du Sorbier
- Chinois, animé par Noël Dutrait
- Serbo-croate, animé par Mireille Robin

- “Amédée Pichot, un grand Arlésien traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Traduire *Don Quichotte* en français aujourd'hui”, animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio, Michel Moner, Annie Morvan et 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 1992

- Table ronde ATLF “Le nouveau code des usages de la traduction littéraire”, animée par Jean Guiloineau, avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF) et Hubert Tilliet (SNE)

Ateliers de langues

- Albanais, animé par Christiane Montécot
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Gabrielle Merchez et Michael Mills
- Espagnol, animé par Jean-Marie Saint-Lu
- Italien, animé 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
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Martine Segonds-Bauer avec Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach (anglais – Afrique du Sud), et Nadine Stabile et Adriaan Van Dis (néerlandais)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Yiddish, animé par Batia Baum
- Estonien, animé par Antoine Chalvin
- Hongrois, animé par Georges Kassai
- Provençal, animé par Claude Mauron
- Finnois, animé par Gabriel Rebourcet

- Table ronde “Le traducteur et les mutations de l’édition”, animée par Rémy Lambrechts (ATLF), avec Paul Fournel (président de la SGDL), Sylvie Girard (Communauté européenne) et Elisabeth Parinet (école des Chartes)
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Karin Wackers, avec Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou), Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel (turc) et Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré (albanais)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS Junior
- Poèmes traduits des langues de l’ex-Yougoslavie, présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Anglais (Afrique du Sud), animé par Jean Guiloineau
- Espagnol (Pérou), animé par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
- Néerlandais, animé par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis
- Turc, animé par Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel
- Albanais, animé par Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré

- Clôture solennelle des Dixièmes Assises
- “Traduction et langue parfaite”, conférence d’Umberto Eco
- Allocution de Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie
- Intervenants

ONZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1994

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello (Conseil de l’Europe) et

Jean Guiloineau

- “Traduire : relire, relier”, conférence inaugurale d’Edouard Glissant
- Table ronde “La traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde”, animée par Michelle Giudicelli, avec Claire Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert, Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thiériot (Brésil), avec la participation des écrivains : Mia Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Egyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli

– “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII^e siècle”, conférence de Françoise du Sorbier

- Table ronde “Julien Gracq et ses traducteurs – Traduction du style et style de la traduction”, 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 1994

- Table ronde “Pour un contrat de commande de traduction d’une œuvre dramatique”, animée par Jean-Michel Déprats (Maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers

Ateliers de langues

- Anglais, animé par Pierre Furlan
- Allemand, animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel

Les ateliers thématiques

- Les jeux de mots, animé par Liliane Hasson (espagnol) et Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Le langage amoureux, animé par André Gabastou (espagnol) et Jean Guiloineau (anglais)

- Annexe : contrats types
- Intervenants

DOUZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 1995

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle, maire d’Arles et de Jean Guiloineau
- “De ce qu’écrire est traduire”, conférence inaugurale de Paul Fournel
- Table ronde “Les traducteurs de Giono”, 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) et Jeanne Holierhoek (Pays-Bas)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 1995

Ateliers de langues

- Italien, animé par Françoise Brun
- Swahili, animé par Jean-Pierre Richard

Ateliers thématiques

- Jean Giono traducteur de *Moby Dick*, animé par Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Traduction de littérature pour la jeunesse, animé par Rose-Marie Vassallo-Villaneau (anglais)
- Les injures, animé par Hélène Henry (russe)

- “Armand Robin traducteur”, conférence par Jacques Lacarrière

- Table ronde “Traduire la Bible (Ancien Testament, Ecrits intertestamentaires, Nouveau Testament, Bible des Septante)”, animée par Marc de Launay, avec Jean-Marc Babut, Marguerite Harl, Henri Meschonnic et Marc Philonenko
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 1995

- Table ronde “Traduis-moi un mouton” 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, animé par Henri Meschonnic
- Anglais (Australie), animé par Françoise Cartano
- Espagnol, animé par Claude Bleton
- Allemand, animé par Pierre Deshusses
- Italien (poésie), animé par Philippe Giraudon, lauréat du prix Nelly-Sachs 1995

- Intervenants

TREIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1996

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau
- “La communauté des traducteurs”, conférence inaugurale d’Yves Bonnefoy
- Table ronde “Les traducteurs d’Yves Bonnefoy”, animée par Claude Esteban, avec Elsa Cross (Mexique), Michael Edwards (Grande-Bretagne), Cesare Greppi (Italie), Friedhelm Kemp (Allemagne), Jan Mysjkin (Belgique), Sigeru Simizu (Japon) et Ahmet Soysal (Turquie)

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1996

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (Irlande), animé par Isabelle Famchon
- Brésilien, animé par Jacques Thiériot
- Poèmes d’Yves Bonnefoy, animé par Marc Grinberg (Russie) et Adam Wodnicki (Pologne)
- Atelier d’écriture, animé par Jean Guiloineau

- “François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare”, conférence par Marie-Claire Pasquier
- Table ronde “La traduction du roman irlandais contemporain”, animée par Bernard Hœpffner, avec Michèle Albaret-Maatsch, Marc Amfreville, Anna Gibson et Georges-Michel Sarotte
- Proclamation du prix Nelly-Sachs, des prix Halpérine-Kaminsky (SGDI), du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise, du prix Amédée-Pichot de la ville d’Arles, des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1996

- Table ronde ATLF “En français dans le texte”, animée par Albert Bensoussan, avec Serge Chauvin, Anne Colin du Terrail, Bertrand Fillaudeau, Rémy Lambrechts, Kim Lefèvre

Ateliers de langues

- Italien, animé par Philippe Di Meo
 - Latin, animé par Florence Dupont
 - Roumain, animé par Irina Mavrodin
 - Poèmes d’Yves Bonnefoy, par John T. Naughton (USA) 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
- “Des mots venus d’ailleurs”, conférence inaugurale d’Henriette Walter
- Table ronde “Les traducteurs de Heinrich Heine”, animée par Michel Espagne, avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1997

Ateliers de langues

- Espagnol, “Les mots des mets”, animé par Denise Laroutis
 - Anglais (USA) : “Faulkner”, animé par Marie-Claire Pasquier
 - Anglais, “L’oral dans l’écrit”, animé par Claude Demanuell
 - Allemand : “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d’écriture, animé par Michel Volkovitch

- “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction), conférence d’Hélène Henry
- Table ronde organisée en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre”, animée par Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzingler et Karin Wackers-Espinosa
- Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

– Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

– Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)
– Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)
– Inuitut, animé par Louis-Jacques Dorais
– Hébreu, animé par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1997

– Intervenants

– Annexe : sommaires des Actes des Assises de 1984 à 1997

QUINZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 13 NOVEMBRE 1998

– Allocutions de Paolo Toeschi, maire d’Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
– “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante» ?”, conférence inaugurale de Jacques Derrida
– Table ronde “Les traducteurs de Jean Rouaud”, animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud et Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne) et Barbara Wright (Grande-Bretagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 14 NOVEMBRE 1998

Ateliers de langues

– Anglais, “Sous-titrage (fiction)”, animé par Brigitte Hansen
– Anglais, “Toni Morrison”, animé par Jean Guiloineau
– Allemand, “Theodor Fontane”, animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven
– Italien, animé par Marilène Raiola
Atelier d’écriture, animé par Pierre Furlan

– “Une lettre de Rilke à son traducteur”, conférence de Gerald Stieg

– Table ronde “Audiovisuel : traduire au fil des images”, animée par Rémy Lambrechts, avec Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zaborowski
– Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1998

– Table ronde ATLF “Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel”, animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé, Jean-Louis Sarthou

Ateliers de langues

– Espagnol, “Antonio Muñoz Molina”, animé par Philippe Bataillon
– Anglais (documentaire), animé par Rémy Lambrechts
– Malayalam (Inde), animé par Dominique Vitalyos
– Allemand, “Hugo von Hofmannsthal”, animé par Jean-Yves Masson

- Table ronde “Jacques Derrida et ses traducteurs”, avec Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Paco Vidarte (Espagne), David Wills (Nouvelle-Zélande), Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Mikhaïl Maiatsky (Russie), Astra Skrabane (Lettonie)
- Intervenants
- Annexe : sommaires des Actes des Assises de 1984 à 1998

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHÉVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 1999
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 1999
N° impr. :
(Imprimé en France)