

SEIZIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1999)

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

© ATLAS / ACTES SUD, 2000
ISBN 2-7427-3051-6

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

SEIZIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 1999)

PARLER POUR LES "IDIOTS"

conférence inaugurale

par Jacques Roubaud

LES TRADUCTEURS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

LES RÉSEAUX EUROPÉENS DE TRADUCTEURS LITTÉRAIRES

TRADUIRE L'AUTRE AMÉRIQUE

TRADUIRE SHAKESPEARE : LE GESTE ET LA VOIX

par Jean-Michel Déprats

PROFESSION : TRADUCTEUR

ATELIERS DE TRADUCTION THÉÂTRALE

ATELIERS DE LANGUES

avec la participation de :

ANNIE ALLAIN
MONIQUE BACCELLI
ELYETTE BENJAMIN-LABARTHE
PETER BERGSMA
CLAUDE BLETON
DAVID BRADBY
MARIE-FRANÇOISE CACHIN
FRANCE CAMUS-PICHON
FRANÇOISE CARTANO
GENEVIÈVE CHARPENTIER
JEAN-MICHEL DÉPRATS
DIMITRIS DIMITRIADIS
ANDRÉ GAURON
FRANCIS GEFFARD
YVES-CHARLES GRANDJEAT
DOMINIQUE GRANDMONT
JÉRÔME HANKINS
JACQUELINE LAHANA
ANNA LAKOS

MICHEL LEDERER
LAURENT MUHLEISEN
MARIE-CLAIRE PASQUIER
MIMI PERRIN
MARIE-CLAUDE PERRIN-CHENOUR
EMMANUEL PIERRAT
JEAN-PIERRE RICHARD
JACQUES ROUBAUD
VERA SAN PAYO DE LEMOS
LAURENCE SENDROWICZ
TERJE SINDING
FRANÇOISE DU SORBIER
GIULIANO SORIA
ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON
FRANÇOISE THANAS
SIMON WERLE
ULI WITTMANN
FRANÇOISE WUILMART
GIULIANA ZEULI



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)
Philippe Bataillon (vice-président)
Claude Ernoul (vice-président)
Jacqueline Carnaud (secrétaire générale)
Hélène Henry (trésorière)

Pierre Furlan, Ann Grieve,
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)
la Communauté européenne
le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
le conseil général des Bouches-du-Rhône
le département des Affaires internationales
de la direction régionale des Affaires culturelles
le consulat général de la République fédérale d'Allemagne à Marseille
la fondation Calouste-Gulbenkian
les éditions Actes Sud et Gallimard
Julia Tardy-Marcus,
donatrice du prix Nelly-Sachs
la Société des gens de lettres
la Maison Antoine-Vitez
l'Association des traducteurs littéraires de France
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles.

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 12 novembre 1999

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de François Debost, adjoint au maire délégué à la Culture, au Patrimoine et au Tourisme, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS 11

PARLER POUR LES "IDIOTS" : SÉBASTIEN CHASTEILLON ET LE PROBLÈME DE LA TRADUCTION

Conférence inaugurale de Jacques Roubaud 19

LES TRADUCTEURS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Table ronde animée par David Bradby avec la participation de Dimitris Dimitriadis (Grèce), Anna Lakos (Hongrie), Vera San Payo de Lemos (Portugal), Simon Werle (Allemagne) 39

DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 13 novembre 1999

LES RÉSEAUX EUROPÉENS DE TRADUCTEURS LITTÉRAIRES

Table ronde animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude Bleton, Geneviève Charpentier, Giuliano Soria, Françoise Wuilmart, Giuliana Zeuli 61

ATELIERS
DE TRADUCTION THÉÂTRALE

<i>Anglais</i> : Edward Bond, par Jérôme Hankins	85
<i>Allemand</i> : Rainald Goetz, par Laurent Muhleisen	92
<i>Espagnol</i> : Théâtre argentin, par Françoise Thanas	96
<i>Norvégien</i> : Jon Fosse, par Terje Sinding	99
<i>Hébreu</i> : Hanokh Lévin, par Laurence Sendrowicz	102

TRADUIRE L'AUTRE AMÉRIQUE

Table ronde animée par Yves-Charles Grandjeat avec la participation de Francis Geffard, Michel Lederer, Marie-Claude Perrin-Chenour, Jean-Pierre Richard	105
--	-----

TRADUIRE SHAKESPEARE : LE GESTE ET LA VOIX

Conférence de Jean-Michel Déprats	127
---	-----

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

Prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs et prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles, concours de traduction ATLAS Junior.....	139
--	-----

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 14 novembre 1999

PROFESSION : TRADUCTEUR

Table ronde ATLF animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF, avec la participation de Annie Allain, Françoise Cartano, André Gauron, Emmanuel Pierrat, Uli Wittmann	153
---	-----

ATELIERS DE LANGUES

<i>Anglais</i> : Richard Rive, par Françoise du Sorbier	189
<i>Italien</i> : Franco Buffoni, par Monique Baccelli	191
<i>Russe</i> : André Biely, par Anne-Marie Tatsis-Botton	195
<i>Chicano</i> : par Elyette Benjamin-Labarthe	197
<i>Grec</i> : Constantin Cavafis, par Dominique Grandmont	202

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS	203
--	-----

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de François Debost, adjoint au maire délégué à la Culture, au Patrimoine et au Tourisme, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS.

FRANÇOIS DEBOST

Au nom du maire d'Arles, M. Paolo Toeschi, qui insiste vivement auprès de moi pour que son absence soit excusée et pour que soit dit l'intérêt très fort qu'il porte à ces Assises ; au nom de M. Michel Vauzelle, président du conseil régional, retenu à Marseille par la venue de M. Jacques Chirac, et qui, lui-même, a insisté auprès de moi pour que vous soyez assurés de sa cordiale complicité, il m'appartient, comme adjoint chargé de la Culture, de vous adresser ces mots d'accueil.

Je note d'abord cette somptueuse diversité qui ressemble à ce que ma ville d'Arles mérite, je le dis en tout humble lucidité, et en toute légitime fierté. Nous sommes ici dans la salle d'honneur de l'hôtel de ville, de la maison commune, sous le regard vigilant et exigeant de Mistral et de Pétrarque, de Mireille et de Vincent, qui nous rappellent au devoir d'intelligence de l'esprit et d'intelligence du cœur.

La présence de M. Jacques Roubaud, écrivain et poète, nous honore particulièrement ; c'est lui qui, à l'instant, va donner à ces Assises leur prestigieuse introduction littéraire.

Je salue Mme Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS et toute son équipe. Je salue M. Jacques Thiériot, ancien directeur, tous les représentants des associations, institutions et entreprises culturelles d'Arles qui savent qu'elles se doivent de prendre toute leur part à ce foyer d'effervescence intellectuelle que sont les Assises de la traduction littéraire.

Je remercie ceux d'entre mes collègues élus du conseil municipal qui sont ici à mes côtés.

Je salue aussi chacun d'entre vous, traducteurs, hommes et femmes de lettres, amis arlésiens qui savez l'importance des Assises, jeunes amis lycéens d'Arles qui vous êtes intéressés à ce grand moment de la vie culturelle arlésienne. Vous le savez : celui qui n'a pas réfléchi sur le langage n'a pas

commencé à philosopher ; on ne peut être l'ami des idées si l'on n'est pas l'ami des mots. Cette amitié est aussi exigeante qu'exaltante.

Il m'appartient de noter l'implication de la ville d'Arles qui, dans la continuité des mandats de ses édiles successifs, a vivement compris qu'une ville ne vit son identité que par l'intelligente et imaginative ouverture à tous les lointains qu'elle saura visiter et qu'elle voudra accueillir. Soyez remerciés, chers amis lointains qui vous approchez de nous et que nous sommes fiers de traiter comme des "prochains" culturels.

Je tiens aussi à rappeler le travail remarquable et la haute valeur à la fois symbolique et efficiente du Collège international des traducteurs littéraires d'Arles, de M. Claude Bleton, son directeur, aussi doué en amitié qu'en sciences "ès organisation" et "ès gestion de dossiers", de Christine Janssens et Caroline Roussel, ses collaboratrices admiratives et donc toutes dévouées.

Le CITL accueille des traducteurs du monde entier, met à leur disposition une bibliothèque et une documentation remarquables. A l'instigation de son directeur, il prend l'initiative, en toute cohérence avec sa vocation originelle, d'organiser des conférences et des rencontres ; et il me plaît d'évoquer le colloque qui se tiendra dans les premiers jours de décembre sur "Langues mineures, langues majeures", à l'initiative de Mme Marie-Hélène Bonaffé.

Lors de la table ronde sur les réseaux européens des traducteurs littéraires, vous pourrez mesurer la force d'initiative du CITL et de son directeur, ce réseau unissant des traducteurs de douze pays européens.

Acceptez aussi que j'évoque la vraie responsabilité de ce Centre qui se sait redevable à l'égard du grand public arlésien, et qui organise mensuellement des rencontres tout amicales autour des traducteurs en résidence, qui sollicite des traducteurs pour aller au-devant des lecteurs arlésiens dans les murs de la médiathèque voisine, qui s'inscrit dans les temps forts de la vie culturelle de la ville d'Arles, par exemple en entrant dans la mouvance artistique et plasticienne, dans le cadre de la manifestation qui, à Arles, se nomme "Courants d'Arts" ou encore dans le cadre de "Lire en fête".

L'organisation du prix ATLAS Junior et son élargissement à tous les lycéens du département doivent être aussi perçus comme une même manifestation de la volonté de s'inscrire dans le tissu de la vie locale, et j'ai quelque fierté à savoir que des élèves de trois de nos lycées arlésiens, Montmajour, Pasquet et Jeanne-d'Arc, seront primés. Il faut noter le sérieux de l'organisation de ces deux journées durant lesquelles le concours s'est déroulé.

En retour, la ville d'Arles s'attache à marquer son engagement. En témoigne, en particulier, le prix Amédée-Pichot, qui a été voulu par M. Vauzelle dès le début de son mandat, et qui va être décerné pour la troisième fois. Son montant est de 30 000 francs. Il avait mis à l'honneur M. François Maspero en 1996 et Mme Hélène Morita en 1997.

Enfin vous aurez, lors de la séance de remise des prix, la joie toute simple et complice d'entendre les jeunes élèves de l'école de musique d'Arles, marquant d'une autre façon la participation de notre ville au grand œuvre de la traduction.

Chers amis traducteurs, acceptez qu'au moment de conclure je vous exprime, au nom de toute la société citoyenne de la ville d'Arles, au nom aussi de chacun d'entre vous, et de tous ces regards d'estime amicale et réciproque qui s'échangeront tout au long de ces Assises, ma très vive admiration. Acceptez aussi que je vous enseigne, si je puis me permettre, ce que précisément dans le silence de votre laborieuse et longanime solitude, vous-mêmes vous nous enseignez. Nous partageons tous l'intime conviction qu'il n'est pour l'homme de vraie vie que dans une authentique relation d'altérité, cette relation qui érige le semblable non pas simplement en quelqu'un d'autre mais en quelqu'un qui est "autre", et qui transforme alors celui qui en encourt le risque en un autre lui-même, le mettant à l'écoute d'un autre que lui-même.

Vous nous rappelez, tout particulièrement, me semble-t-il, que la responsabilité de l'homme politique est bien d'entendre la langue de ceux qui l'ont mandaté et de leur en renvoyer la "traduction" telle qu'elle mérite d'être transcrite et sublimée au travers de l'exigence de l'intérêt général. Si l'homme politique n'est pas ce médiateur entre deux transcendances, celle de la personne privée qui exige le respect et celle de sa haute citoyenneté qui espère en sa responsabilité, alors il n'agit pas, mais simplement s'agit. Vous êtes, vous traducteurs, cette attention constante à un texte que vous ne donnerez à autrui que si vous l'accueillez d'abord au plus intime de vous-même, et cela précisément par une lecture qui lui donne son comble, car riche de la virtualité que vous portez en vous de cette offrande à l'autre.

Vous êtes en quelque sorte le lecteur absolu. Et c'est de tout cœur que je vous souhaite d'excellents travaux.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Monsieur l'adjoint délégué à la Culture, chers collègues, chers amis,

Nous sommes naturellement déçus de ne pas être reçus, comme ce fut le cas l'année dernière, par M. Vauzelle, prési-

dent du conseil régional et par M. Toeschi, maire d'Arles, mais nous remercions M. François Debost, adjoint délégué à la Culture de la mairie d'Arles, de les représenter et nous le chargeons de leur transmettre nos regrets compréhensifs et nos remerciements pour l'accueil dans ces lieux.

Nous sommes heureux de nous retrouver ensemble à Arles pour ces Seizièmes Assises de la traduction littéraire. Pour me mettre au diapason et jouer le jeu de la solennité accrue, je dirai : ces dernières Assises du XX^e siècle. Même si, personnellement, je ne pense pas que pour l'essentiel notre pratique, nos exigences, nos modèles et nos ambitions vont changer radicalement le 1^{er} janvier au matin. Nous verrons ce qu'il en est lors des Dix-Septièmes Assises – que nous sommes d'ores et déjà en train de préparer. Celles d'aujourd'hui s'annoncent sous d'excellents auspices. Merci à Jacques Roubaud, sans doute arlésien par ses ancêtres du temps des troubadours, d'être parmi nous et de venir parler tout à l'heure aux "idiots" que nous sommes peut-être. Il nous dira en quel sens Sébastien Chasteillon entendait ce terme. Merci à nos amis venus d'Italie, d'Irlande, de Grèce, de Belgique, de Suisse, de Hongrie, du Portugal, d'Allemagne, du Canada, pardon à ceux que j'oublie, grâce à qui ces Assises – telle est notre ambition depuis le début – sont véritablement internationales : européennes *et* internationales.

Merci à ceux qui ont pris la peine de constituer des jurys et de faire tout le travail préparatoire à la remise devenue traditionnelle de prix de traduction qui contribuent à honorer notre profession : le prix Halpérine-Kaminsky décerné par la SGDL, le prix Nelly-Sachs – nous sommes heureux de saluer la présence fidèle de sa donatrice, notre amie de toujours, Julia Tardy-Marcus, qui est la plus jeune d'entre nous par l'enthousiasme, l'esprit de curiosité et l'intrépidité –, le prix Amédée-Pichot, décerné par la Ville d'Arles, et le prix ATLAS Junior qui, comme on vous l'expliquera lors de sa remise, s'est déroulé cette année selon des modalités inédites et a connu un grand succès. Notre profession de traducteurs sera l'objet, dimanche, du débat à la table ronde ATLF qui sera animée par sa présidente, Jacqueline Lahana.

Un contretemps dont nous sommes désolés : Efim Etkind, qui est un savant de réputation internationale, grand spécialiste en traduction poétique et en poétique de la traduction, avait accepté de venir faire une conférence, demain samedi, sur "L'école de traduction de Leningrad", et nous nous en réjouissions. Il est malheureusement à l'hôpital et a dû se décommander à la dernière minute ; nos vœux l'accompagnent. Bernard Simeone, qui devait animer l'atelier d'italien

de dimanche après-midi, a malheureusement dû lui aussi se décommander pour raisons de santé, et nous remercions Monique Baccelli d'avoir bien voulu se charger de cet atelier.

Nos Assises de cette année sont en partie placées sous le signe du théâtre, comme elles l'avaient été lors des Sixièmes Assises, en 1989, il y a tout juste dix ans, sous la responsabilité de Jean-Michel Déprats. Nous sommes très heureux qu'il ait accepté au pied levé (jolie expression française) de faire demain au Méjan la conférence traditionnelle du deuxième jour. Il traitera "haut la main", avec brio (jolie expression italienne) un sujet pour lequel il est plus compétent que quiconque : la traduction shakespearienne.

Dès cet après-midi nous aurons une table ronde consacrée à Bernard-Marie Koltès et ses traducteurs. 1989, il y a dix ans, c'est aussi l'année où Koltès est mort, à tout juste quarante et un ans, laissant une œuvre dramatique à la fois radicale et "de référence" – peut-être comme Jean Genet avant lui. D'ailleurs le festival "Théâtres au cinéma", à Bobigny, en mars dernier, a salué ensemble Koltès, Patrice Chéreau, qui a monté quatre pièces de lui, et Genet. On a dit dans les journaux que 1999 était "l'année Koltès", et nous sommes au rendez-vous. Koltès avait dit une phrase qui nous touche particulièrement : "Le rapport d'un homme avec une langue étrangère est un des plus beaux qu'on puisse établir ; et peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots." Son œuvre a été traduite en une trentaine de langues, y compris le lituanien, l'alsacien (ce qui va dans le sens de la défense des langues minoritaires), le chinois, langue certes moins minoritaire, mais plus éloignée culturellement. J'en veux pour exemple le fait qu'une mise en scène de *Roberto Zucco* a été interdite à Shangai. Nous attendons beaucoup de cette table ronde.

Nos Assises sont, je l'ai dit, européennes et internationales. Européennes : nous aurons demain matin, comme nous l'avions eue l'an dernier, et elle avait connu un grand succès, une table ronde consacrée aux "réseaux européens de traducteurs littéraires". On fera le point sur les acquis depuis un an, et sur les perspectives qui s'ouvrent. Nous sommes très fiers d'annoncer que le directeur du CITL, "notre" directeur, Claude Bleton, a été élu président du réseau des centres de traducteurs, lors d'une réunion qui s'est tenue à Norwich en juin dernier.

Internationales : la table ronde de demain après-midi sera consacrée à "Traduire l'autre Amérique". L'autre Amérique, ce sont les écrivains américains qui sont nés dans une autre culture que la culture WASP – blanche, anglo-saxonne et puritaine –, qui sont nés dans la culture indienne, africaine-américaine, sino-américaine, chicano (le mot lui-même est une importation dans

la langue américaine). Ces écrivains apportent à la littérature un métissage dont Victor Hugo avait su dire qu'il n'était pas moins nécessaire pour la pensée (ou pour les langues) que pour le sang.

Mais les Assises sont aussi nationales et arlésiennes. Nationales : elles sont soutenues par le ministère de la Culture et le ministère des Affaires étrangères. A Paris, je voudrais remercier pour leur dévouement tous les membres du conseil d'administration, et le travail précieux et vigilant de Claude Brunet-Moret. Arlésiennes : elles sont possibles grâce à la présence ici du CRTL. Son directeur Claude Bleton a su montrer, depuis qu'il est en fonction, un dynamisme que rien n'arrête : c'est la définition même de "contagieux". Il est assisté depuis cette année, non seulement par la fidèle Christine Janssens, mais par une bibliothécaire que nous appelions depuis longtemps de nos vœux, Caroline Roussel, qui, en plus de sa tâche de bibliothécaire, est chargée de contribuer au "développement artistique et culturel du Collège". Ceci grâce à la générosité du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, en la personne de son président, Michel Vauzelle. La DLL (direction du Livre et de la Lecture) a, elle aussi, manifesté sa générosité ; nous en remercions son directeur, Jean-Sébastien Dupuit, représenté ici par Geneviève Charpentier. Plus précisément, la DLL, par une subvention supplémentaire, a permis que soit possible, dans quelques semaines, l'organisation par Claude Bleton d'un colloque auquel vous êtes tous conviés, intitulé "Langues mineures, langues majeures" – le titre lui-même est un acte militant. Rappelons qu'en liaison avec la médiathèque d'Arles, le Collège des traducteurs organise chaque mois des rencontres entre les Arlésiens et les résidents au Collège intitulées "Les lettres d'autres moulins".

Pour revenir un instant à Paris, notre Journée de printemps, "Il était une fois : Traduire le conte", s'est déroulée pour la première fois sur toute une journée, comportant des ateliers le matin et, l'après-midi, une séance plénière avec une conférence, une table ronde et la contribution de conteurs professionnels. Cela se passait dans un lieu magnifique, l'hôtel particulier de l'Istituto italiano, rue de Varenne. Vous avez été nombreux à venir, et nombreux à vous dire heureux de cette journée.

Un mot maintenant en signe de deuil : la disparition de Nathalie Sarraute, le 21 octobre 1999, nous touche au même titre que tous les amoureux de la littérature, mais aussi parce que nous sommes peut-être plus sensibles que d'autres, nous traducteurs réunis à Arles, au destin exemplaire d'une petite fille juive née en Russie qui est devenue écrivain en français, langue qui, sans être sa langue maternelle, fut sa "première langue" : venue en France à l'âge de deux ans, Nathalie Sarraute était,

à trois ans, à l'école maternelle en France. Et je voudrais rappeler que le tout premier écrivain que nous ayons invité aux toutes Premières Assises, le 11 novembre 1984, il y a seize ans, lorsque Laure Bataillon était présidente d'ATLAS et de l'ATLF, c'était Nathalie Sarraute. Elle avait déjà quatre-vingt-trois ans, un deuil l'avait empêchée de venir, mais dix de ses traducteurs étaient là. Ils avaient, entre autres, lu un même extrait d'*Enfance*. Parmi eux, Elmar Tophoven, lui-même disparu, traducteur d'une douzaine de livres de Nathalie Sarraute. C'est sa femme Erika qui a ensuite repris le flambeau (jolie expression française). Nous sommes heureux de la compter parmi nous dans notre conseil d'administration. En épigraphe aux *Actes* de ces Premières Assises, on trouve une ligne de René Char qui ne se voulait pas prémonitoire, mais que je reprendrais volontiers à notre compte : "Dans la fidélité, nous apprenons à n'être jamais consolés."

Mais comme nous sommes aussi sous le signe des "belles infidèles", il faut nous consoler un instant pour plonger dans un passé plus lointain, grâce à Jacques Roubaud, poète, romancier, traducteur et ami de la traduction, Jacques Roubaud qui est lui-même en train de retraduire certains des plus beaux livres de la Bible. Il va nous parler aujourd'hui de quelqu'un que nous avons depuis longtemps envie de connaître : Sébastien Chasteillon, contemporain de Calvin. J'ai le plaisir de lui laisser la parole.

PARLER POUR LES “IDIOTS” : SÉBASTIEN CHASTEILLON
ET LE PROBLÈME DE LA TRADUCTION

Conférence inaugurale de Jacques Roubaud

A Bâle, l’an MDLV (mille cinq cent cinquante-cinq), s’imprime
“pour Jean Hervage”

*La Bible nouvellement translâtée, avec la suite de l’histoire
depuis le tems d’Esdras jusqu’aux Maccabées : e depuis la Mac-
cabées jusqu’a Christ.*

Item avec des Annotations sur les passages difficiles.

Par Sebastien Châteillon.

Le nom de l’auteur de cette traduction française de la Bible a été, est encore, diversement orthographié. De son “interprétation” latine, on a fait Castellion. Lui-même écrit, comme je l’ai fait dans le titre proposé pour cette communication, “Chasteillon”, jusqu’à ce que, anticipant sur le mouvement de la langue, il remplace, il “traduise” ce fameux *s*, signe central et emblème de la pluricentenaire querelle de l’orthographe, magistralement racontée par Bernard Cerquiglini dans son livre *L’Accent du souvenir*, par un beau circonflexe.

La traduction proprement dite, nommée “translation”, est précédée d’un *Avertissement* où l’auteur explique, entre autres, une particularité un peu étrange de son titre :

Et pourtant que l’histoire de la Bible êt imparfaite (car elle ne contient rien de ce qui fut fait depuis le temps d’Esdras, jusqu’aux Maccabées : ne depuis les Maccabées jusqu’a Christ, je l’ai remplie d’un ecrivain Juif, nommé Joseph, qui a écrit en Grec, e vêquit au tems que Jerusalem fut détruite par l’empereur Vespasian. Cela n’ai-je pas fait afin que ce que j’y ai ajouté, soit tenu pour sainte ecritture : mais mon intention a été de contenter ceux, qui voudraient bien savoir les faits dudit temps, veu qu’il y a eu de grans changemens en la communauté des Juifs, e que les Juifs durant ce tems là furent assujettis aux Romains, sous lêquels Christ fut crucifié : la connoissance de quelles choses sert pour entendre l’écriture.

Le nom de Châteillon ou Castellion n'étant connu que de très peu de personnes, et le mot "idiots" dans mon intitulé pouvant prêter à confusion (au point qu'en le recevant les honorables puissances m'invitantes ont un moment pensé qu'il s'agissait d'un canular. Voilà ce que c'est que d'être su membre de l'OUVROIR de LITTÉRATURE POTentielle, OULIPO pour les intimes), j'insère ici une vie brève.

VIE BRÈVE DE SÉBASTIEN CHÂTEILLON

Naissance à Martin-du-Fresne, près Nantua, en 1515.

Famille modeste, travailleuse. "Mes parents étaient pauvres mais honnêtes." "Saute tout ça", dirait l'Homme à la Barre de *La Chasse au Snark*. Sautons.

1535-1540 : Lyon ; études, misère ; collège de la Trinité ; groupe de jeunes humanistes ; en proie au "démon des vers" (latins bien entendu ; grecs même).

1540 : passe à la Réforme ; raisons inconnues ; va à Strasbourg où est réfugié Calvin exilé de Genève à cause des *Institutions* de 1539 ; vit même un temps dans la maison du premier des calvinistes.

1541-1544 : à Genève avec Calvin qui le nomme directeur du Collège de Genève. Désaccord avec Calvin, d'abord sur des problèmes de traduction des textes sacrés ; puis divergences théologiques secondaires (par exemple, il ne croit pas à la canonicité du Cantique des cantiques) ; il démissionne ou il est exclu ; s'en va à Bâle, la ville la plus libre d'Europe à cette époque. Il y est resté jusqu'à sa mort, en 1563.

D'abord dans la misère ; labeurs de correcteur chez l'imprimeur Oporine ; puis traductions du latin et du grec. Elles lui donnent une certaine renommée d'humaniste et lui valent une chaire de grec à l'université.

La gloire de Châteillon (ce qui sera, je pense, sa gloire dans l'avenir, car elle ne lui pas encore été reconnue) a deux motifs principaux, de nature très différente mais qui me paraissent liés. L'un est sa traduction de la Bible en langue française et l'autre est sa réaction à un événement contemporain :

Le 27 octobre 1553, Calvin, Théodore de Bèze et les réformés de Genève se déshonoraient en suppliciant par le feu Michel Servet.

Dans l'Europe qui se précipitait, lentement mais sûrement, vers les horreurs des guerres de Religion, Châteillon fut le seul à s'opposer publiquement à ce crime. En mars 1554 il écrit un texte (dont le manuscrit n'a été retrouvé qu'en 1949 et dont la republication moderne a dû attendre 1971 !) où s'exprime

pour la première fois une conception vivante, réfléchie et active de ce qui se nommera ensuite la “tolérance” : *De l'impunité des hérétiques*.

J'insisterai ici sur un passage de sa protestation qui n'est pas sans rapport avec sa démarche de traducteur.

S'adressant en termes passionnés à Théodore de Bèze, il écrit ceci :

... nous parlerons seulement de sa mort et de son supplice, et non de sa doctrine. Lui-même, étant condamné à mort du feu, requit humblement du magistrat de Genève que la tête lui fut tranchée, de peur que, par le grand tourment du feu, ne vint au désespoir ; disant que s'il avait erré & failli en quelque chose ça avait été par ignorance, d'un désir d'avancer la gloire de Dieu. Lui, dis-je, demandant cela, et ne lui était ottroyé de ce tant benin et pitoyable Sénat, ains au contraire : oyant ceste sentence horrible et loin de toute misericorde d'être brûlé tout vif, puis mené au lieu du supplice et mis sus en bois, voyant de ses yeux le bourreau mettre les fagots sur le bois, et lui faire un chapeau de soufre sur la teste, et autres appareils, lesquels contemplant fut tant ému de l'horreur du feu qu'il fienta en ses chausses. Servet, dis je, estant en telle angoisse, en laquelle ne lui estoit proposée aucune esperance d'utilité, plaisir ou honneur, ainçois horrible tourment de toute infamie, n'eût-il pas volontiers sauvé sa vie, s'il eût reconnu son peché et sa faute ? Réponds, Bèze, je te prie, et réponds moi ainsi que tu répondrais, si tu étais au même état.

Celui qui s'exprime ainsi, tout humaniste qu'il fût, parle des choses comme elles sont, sans euphémismes abstraits et allusions classiques. Il sait que le chapeau de soufre mis sur la tête de Servet est là pour lui annoncer qu'il sera damné, et lui donner un avant-goût de ce qu'il subira en enfer, comme tous les traités de méditation qu'engendreront les *Exercices spirituels* de Loyola le rappelleront aux chrétiens jusque fort avant dans le XVII^e siècle. Il dit ce qu'il a vu et il emploie les mots les plus précis qu'il le peut pour le dire.

Je retourne maintenant à la “translation” de la Bible et je cite quelques passages de l'*Avertissement* qui éclairent la conception que Châteillon se fait de sa “tâche de traducteur”. Ils définissent assez bien une position vis-à-vis de l'opération traduisante qui est toujours d'actualité.

Au reste afin que vous sachiés combien on se peut fier en ma translacion, ou s'en défier, il faut entendre qu'il y a en la Bible beaucoup de difficultés, les unes es mots, les autres au sens, e les

autres en tous deux. Quant a la difficulté qui git ès mots, elle èt ou en un mot tout seul, ou en une sentence composée de plusieurs mots. Quant aux mots a part, la difficulté èt le plus souvent en ceux qui signifient choses, dêquelles il èt peu souvent fait mention, ou dêquelles il èt seulement fait mention, en telle sorte que par la sentence on ne peut savoir que c'èt : comme sont la plupart des noms des arbres, herbes, e bêtes : item ès mots des ouvrages des hommes, dêquels ouvrages la facon se change par succession de tems, ou èt diverse en diverses naciones ; comme sont les habillements, e vaisseaux e outils. De tels mots maintefois nous ne savons bonnement qu'en dire, non plus que d'ici a mill'ans on ne saura que veut dire palletot, casquin, vertugalle, martingalle, mandoce, pistolet, e tels autres, si la facon en change, e qu'on ne les treuve sinon en écrit : beaucoup moins si la langue françoise se perd comme l'Ebraique e autres, tellement qu'elle ne soit plus qu'en papier e encre. Et pourtant quand en quelques lieux je translate cormoran, heron, chauve souris, javelot, boux, e tels autres, je ne veux pas qu'on se fie tout tellement en ma translacion : tant seulement je sui ce qui me semble vrai semblable, priant qu'on m'ait a pardonner, même-ment veu qu'en telles choses le faillir n'èt pas fort dangereux. Mais j'entend ceci ès mots translats d'Ebrieu. Car quant au Grec, nous y sommes beaucoup plus asseurés, a cause que le Grec èt plus hanté, e se treuve beaucoup plus de livres, qui nous declarent les mots.

Quant a la difficulté qui git en plusieurs mots mis ensemble, elle vient le plus souvent de la difficulté de la matiere, e sans entendre la matiere on n'en peut venir a bout : comme en Esa. xxvii. le tuera-il d'un tel tueur ? ou s'il sera meurtri d'un tel meurtre que celui de ses meurtris ? car a cause que je n'entend pas le sens, je ne sais s'il faut translater, de son tueur, ou du tueur de lui. Car je ne sai si, Son, se rapporte a celui qui tue, ou a celui qui èt tué. (Bible de Jérusalem : "L'a-t-il frappé comme avaient frappé ceux qui le frappaient ? / A-t-il assassiné comme avaient assassiné ses assassins ?" ; King James : "Hath he smitten him, as he smote those that smote him ? or is he slain according to the slaughter of them that are slain by him ?" ; TOB : "Les a-t-il frappés comme il a frappé ceux qui les frappaient ? / les a-t-il massacrés comme il a massacré ceux qui les massacraient ?") E telles difficultés quelque fois sont mises par le Prophete a escient. Nous en avons noté aucunes ès marges, de peur qu'on ne s'abuse en nostre translacion.

Les choses spirituelles sont celles qui sont couvertes sous la letre, comme seroit ce qu'enseigne Moyses qu'il faut rongner (circoncire) les cueurs e David que le vrai sacrifice èt un cœur bas e rompu, e Christ qu'il faut renaistre, e Paul qu'il faut mourir au

monde, e jetter en voye le letrain de malice, e telles autres choses, êquelles git le fruit e le but de la sainte écriture e sans lêsquelles la lecture en est aussi peu profitable, que d'avoir le corps rongné ou lavé sans l'ame. Ce sont choses spirituelles, lesquelles autres que l'esperit même, qui les a fait écrire, ne peut entendre ou enseigner. Parquoi moi qui n'ai pas l'esperit prophetique... ne touche guere en mes annotacions les choses spirituelles... parquoi ceux qui ês choses spirituelles trouvent mieux, ils pourront bien laisser mes annotacions, e se servir de la translacion toute nue.

Or quant a ce que ês annotacions je n'ai pas rendu raison de ma translacion en certains lieux, comme j'ay bien fait en la Latine, je l'ai fait a cause qu'il eût fallu mettre beaucoup de mots Ebrieux e Grecs e Latins, e j'êcri ici pour les Francois, qui n'ont que faire de ces langues tant êtranges. E quand j'êcri que je n'entend pas un tel passage, ou un tel, je ne veux pas donner a entendre, que j'entende bien tous les autres : ains veux dire que es autres j'y vois quelque peu, e en ceux là je n'y vois goutte ; e le fai aussi afin qu'en quelques tels passages on ne se fie pas trop en ma translacion.

Toute-fois je ne montre pas par tout ce que je n'entend pas : Car ce seroit une chose infinie. Item quant a ce que ês prophetes je declare quelques prophécies. Comme seroit en Esaie d'Emmanuel, de Cyrus, de Senacherib, e autres, je ne veux pas pourtant dire qu'il n'y ait quelque sens plus caché e spirituel, ains declare les choses corporelles, e qui nous sont montrées par parolles, ou par ce qui s'en êt ensuivi : e laisse les choses spirituelles qui y sont cachées, a ceux auxquels Dieu aura plus donné de son esperit. Ce-pendant que je fais, ne pourra nuire a personne, ce me semble, veu que je ne me di pas prophete, mais ami des prophetes et de la verité.

Il y a là une allusion à Calvin, qui prétendait qu'il n'y avait pas la moindre obscurité dans la Bible, sauf aux endroits où le Seigneur a voulu protéger notre pudeur. Et pourquoi donc, demanda Châteillon, si la Bible est si transparente, Calvin écrit-il tant de si gros ouvrages pour nous expliquer qu'elle l'est, et ce qu'elle nous dit ?

Avant d'examiner le passage le plus important pour notre propos écoutons le début de la Genèse :

Premierement Dieu crea le ciel et la terre. E comme la terre étoit neante e lourde, e tenebres pardessus l'abyme, e que l'esperit de Dieu se balançoit par dessus les eaux, Dieu dit : Lumiere soit. E lumiere fut. E dieu voyant que la lumiere étoit bone, separa la lumiere des tenebres, e appella dieu la lumiere jour, e les tenebres nuit : Si fut fait de soir e matin le premier jour.

Puis dieu dit : qu'il y ait un' étendue entre les eaux, pour separer les eaux l'une de l'autre. Si fit dieu l'étendue pour separer l'eau de dessous l'étendue, de l'eau de dessus l'étendue. E cela fait, dieu appella l'étendue, ciel : Si fut fait de soir e matin le second jour.

Puis dieu dit : que l'eau de dessous le ciel s'amasse en un lieu, e que le sec apparaisse ; Ce qui fut fait, e appella dieu le sec terre, e l'amas d'eau, mer. E voyant dieu que cela étoit bon, il dit : que la terre produise plantes, herbes grenantes, e arbres fruitiers, faisans fruits châcun selon sa nature, qui ayent leur semence sur terre. Ce qui fut fait : e jetta la terre plantes, herbes grenantes châcune selon sa nature, e arbres faisans fruits, qui auront leur semence, châcune selon sa nature. E vit dieu que cela étoit bon : Si fut fait de soir e matin le troisiême jour.

Puis dieu dit : Qu'il y ait lumieres en l'étendue du ciel, pour separer le jour de la nuit, qui serviront de signes, e de saisons, e de jours, e d'ans, e serviront de lumieres en l'étendue du ciel, pour éclairer sur la terre. Ce qui fut fait : e fit dieu deux grandes lumieres, la plus grande pour le gouvernement du jour, e la moindre pour le gouvernement de la nuit, e aussi les étoiles, e les mit dieu en l'étendue, pour éclairer sur la terre, e pour gouverner le jour e la nuit, e separa la lumiere des tenebres. E vit dieu que cela étoit bon : Si fut fait de soir e matin le qua-triême jour.

Puis dit dieu : Que l'eau engendre ames vivantes, nageantes, e oiseaux qui voleront sur terre par l'étendue de l'air. Si crea dieu des grans poissonars, e toute ame vivante flottante, que l'eau engendra, châcune selon sa nature, e toute volaille ayant ailes, châcune selon sa nature. E voyant dieu que cela étoit bon il les benit, disant : Peuplés, e multipliés, e remplissés l'eau en la mer, e que la volaille multiplie en terre : Si fut fait de soir e matin le cinquiême jour.

Puis dit dieu : que la terre jette ames vivantes, châcune selon sa nature, bêtes privees, e serpens, e bêtes sauvages terrestres. Ce qui fut fait : fit dieu diverses sortes de bêtes terrestres, tant sauvages que privees, e de toutes bêtes qui rampent par terre. E voyant dieu que cela étoit bon, il dit : Faisons homme a notre image, semblable a nous, qui seigneuriera e poissons aquatiques, e oiseaux de l'air, e betail, e toute la terre, e tout ce qui bouge sur terre. Si crea l'homme a son image, a l'image de dieu le crea il, e les crea mâle e femelle. Puis les benit Dieu, e leur dit : Peuplés e multipliés, e remplissés la terre, e la dontés, e seigneur-riés e poissons aquatiques, e oiseaux de l'air, e toute bête qui bouge sur terre. Vela (dit Dieu) je vous donne toute herbe gre-nante qui êt sur toute la terre, e tout arbre qui a fruit d'arbre, portant semence. Vela que vous mangerés. E a toutes les bêtes

terrestres, e a tous les oiseaux de l'air e a tout ce qui bouge sur terre, qui a ame vivante, je leur donne toute la verdure des herbes pour manger. Cela fait, Dieu vit que tout ce qu'il avoit fait étoit très bon : Si fut fait de soir e matin le sixième jour.

Je passe à un autre moment de mon bavardage, qu'on pourrait intituler : *Où le bavardeur justifie l'emploi du mot "idiots"*. Les "idiots" en question sont ceux qui n'entendent le latin ni le grec. Châteillon écrit :

Quand au langage Français, j'ai eu principalement égard aux idiots, et pourtant ai-je usé d'un langage commun et simple, et le plus entendible qu'il m'a été possible. Et pour cette cause, au lieu d'user de mots Grecs ou latins qui ne sont pas entendus du simple peuple, j'ai quelquefois usé des mots Français, quand j'en ai pu trouver, sinon j'en ai forgé sur les Français par nécessité, et les ai forgés, tels qu'on les pourra aisément entendre, quand on aura une fois ouï ce que c'est ; comme serait dans les sacrifices ce mot "brûlage", lequel mot j'ai mis au lieu de "holocauste", sachant qu'un idiot n'entend, ni ne peut de longtemps entendre, que veut dire holocauste. Mais si on lui dit que brûlage est un sacrifice auquel on brûle ce qu'on sacrifie, il retiendra bientôt ce mot, par la vertu du mot brûler, lequel il entend déjà.

Cet exemple montre excellemment le parti pris du traducteur : donner une version employant les mots et la syntaxe de la langue de son temps ; non celle des savants, mais celle du peuple, de l'immense majorité de ceux qui savent lire, ou même des illettrés, qui pouvaient l'entendre (du moins dans les pays protestants) lire. La réaction à cette manière de faire fut très violente. Henri Estienne déclara que Châteillon avait fait parler à Dieu "le langage des gueux".

Le terme choisi par Châteillon pour expliquer son intention a pris aujourd'hui une place très lourde dans le vocabulaire. Mon intention n'étant pas de m'en tenir au XVI^e siècle, je ne vais pas éviter l'anachronisme et je vais, pour exposer le problème d'une traduction contemporaine du mot en question, emprunter des passages du livre récent de Giorgio Agamben, dans la traduction française de Pierre Alféri : *Ce qui reste d'Auschwitz*.

"L'histoire d'un terme, fût-il impropre, est toujours instructive. *Holocauste* est la transcription savante du latin *holocaustum*, lequel à son tour traduit le grec *holokaustos* (qui est pourtant un adjectif, signifiant littéralement "brûlé tout à fait").

L'histoire sémantique de ce terme est principalement chrétienne, car les Pères de l'Eglise s'en servirent pour traduire – sans

grande rigueur ni grande cohérence, à vrai dire – la doctrine complexe du sacrifice dans la Bible (en particulier dans le Lévitique et les Nombres) où le terme hébreu est *ôlah*.

J'intercale ici le début du Lévitique, version de Châteillon :

Le Seigneur appella Moïse, e parla a lui du pavillon des oracles en cette maniere : Parle aux enfans d'Israel, e leur dit ainsi : Un homme de vous qui fera offrande au Seigneur (or quand vous ferez voz offrandes de bétail, vous les ferez de la vacherie ou de la bergerie) si son offrande êt un brulage de la vacherie, il amenera un mâle sans tache, e le menera a l'entrée du pavillon des oracles, pour s'acquérir la grace du Seigneur, e mettra sa main sur la tête de laditte bête, afin qu'en apaisant Dieu par celle bête, il soit mis en grace. E tuera on le fis de vache devant le Seigneur : e les fis d'Abaron prêtres apporteront le sang, e l'épandront sur l'autel a l'entour, qui êt a l'entrée du pavillon des oracles. E on écorchera la bête, e la mettra-on en pieces, e les fis du grand prêtre Abaron mettront du feu sur l'autel, e arangeront du bois sur le feu, e arangeront les fils d'Abaron prêtres, les pieces, la tête, e le suif, sur le bois du feu sur l'autel, e lavera-on les boyaux et les jambes en l'eau, e le grand prêtre brulera le tout sur l'autel, qui sera un brulage de souefve odeur au Seigneur.

E si son offrande êt de la bergerie, qu'il ameine un mâle sans tache, des brebis ou des chevres, pour faire un brulage, e qu'on le tue au côté de l'autel devers la bise, devant le Seigneur : e sera un brulage, flammage de souefve odeur au Seigneur.

E si son offrande êt de gibier, il aportera de tourterelles ou de colombs son offrande, e le grand prêtre la presentera a l'autel, e lui tordra le col, e la brulera a l'autel, e le sang sera épressuré contre le flanc de l'autel. E ôtera la gave a toutes ses plumes, e la jettera aupres de l'autel, devers le levant, au cendrier. E lui depondra les ailes, sans du tout les arracher, e la brulera sur l'autel, sur le bois qui sera sur le feu, qui sera un brulage, flammage de souefve odeur au Seigneur.

Reprenons le commentaire d'Agamben-Alféri :

“... [Le] terme est très tôt utilisé par les Pères dans son sens littéral comme une arme polémique contre les juifs, pour dénoncer l'inutilité des sacrifices sanglants. Tertullien : «Quoi de plus stupide qu'un dieu qui exige des sacrifices sanglants et des holocaustes à l'odeur de graillon ?»

Ensuite, le terme se trouve étendu métaphoriquement aux martyrs chrétiens, pour assimiler leur supplice à un sacrifice... et jusqu'au sacrifice du Christ en croix, que l'on en vient à définir comme un holocauste (cf. Augustin, par exemple).

Le terme d'holocauste peut alors commencer cette migration sémantique qui le conduira, dans les langues vulgaires, à prendre de plus en plus nettement le sens de «sacrifice suprême, dans le cadre d'un abandon total à des motifs supérieurs et sacrés» qu'attestent nos dictionnaires.

Mais l'usage polémique du terme dans l'antijudaïsme chrétien a une longue histoire, fût-elle plus secrète et tue par les dictionnaires.”

Agamben rapporte avoir trouvé, dans une chronique médiévale à propos du couronnement de Richard Cœur de Lion (1189), le passage suivant :

“Le jour du couronnement, à peu près à l'heure où le Fils s'était immolé pour le Père, on se mit dans la ville de Londres à immoler les juifs pour leur père le démon. La célébration de ce mystère dura tant que l'holocauste prit fin seulement le jour suivant. Et les autres cités et villages de la région imitèrent la foi des Londoniens, et, avec une égale dévotion, expédièrent en enfer, dans le sang, leurs sangsues.”

Agamben poursuit : “La formation d'un euphémisme, dans la mesure où l'on y remplace le nom propre d'une chose dont on ne veut pas entendre parler par une expression atténuée ou altérée, comporte toujours une certaine ambiguïté. Mais dans le cas qui nous occupe, l'ambiguïté n'est pas tolérable. Le rapprochement, fût-il vague, entre Auschwitz et le *ôlab* biblique, entre la mort dans les chambres à gaz et «l'abandon total à des motifs supérieurs et sacrés», sonne fatalement comme un affront. Non seulement le terme suppose une équation inacceptable entre fours crématoires et autels, mais il recueille un héritage sémantique qui a dès l'origine une coloration antijudaïque.”

J'ajoute qu'il ne s'agit nullement d'un cas exceptionnel. Ayant eu récemment l'occasion de m'intéresser à l'histoire de la ville de Strasbourg (dans un contexte non biblique), j'ai noté qu'au xv^e siècle un séjour prolongé y était interdit aux juifs. Ils pouvaient y venir pendant la journée mais ils devaient en tout cas la quitter la nuit tombée. Pour entrer ils devaient payer un impôt ; et cet impôt était le même que celui qui était demandé à l'octroi (le poste des douanes communales) pour toutes “les bêtes aux pieds fourchus” (les porcs par exemple). La référence, ici encore, au Lévitique, qui règle les autorisations et interdictions de nourriture d'une part, et l'image omniprésente dans les têtes médiévales, des membres inférieurs du diable, donne tout son poids d'ignominie à ce “détail”.

Deuxième complément : j'approuve pleinement ce que dit Giorgio Agamben, mais il me semble nécessaire d'aller plus loin. L'Eglise catholique, au cours des siècles, dans la visée d'une appropriation obstinée de ce qu'elle nomme Ancien

Testament, a détourné doublement le sens du mot *holocauste* (*ôlab*) :

a) en l'appliquant à l'opération des pogromes, comme on vient de voir ;

b) en l'appliquant d'abord à l'événement de la mort de Jésus, puis plus généralement pour désigner des victimes (chrétiennes). Les tentatives répétées d'une christianisation d'un lieu de mémoire comme Auschwitz témoignent de cette deuxième version.

Mais il faut bien dire que l'Eglise romaine n'est pas la seule, et n'est même plus la principale utilisatrice d'un même procédé douteux. Le choix du mot HOLOCAUSTE comme désignation majuscule des massacres de personnes nommées juives par les nazis (désignation qui, née aux USA il me semble, s'est aujourd'hui répandue dans le monde, où elle l'emporte énormément sur les autres – *shoab* (anéantissement), employé par exemple dans le film de Claude Lanzman, ou *Auschwitz* (comme le fait, métonymiquement, Agamben) –, fait jouer aux millions de morts un rôle qui me paraît difficilement acceptable.

Il est peut-être naturel, pour des esprits religieux (et c'est leur droit), de considérer que ces victimes sont, comme le bétail du Lévitique, des offrandes au Dieu en *sacrifice de faute*, mais une grande partie d'entre elles n'auraient certainement pas voulu qu'à leur mort soit donné cet étrange sens.

La méthode de Châteillon, qui donne à sa traduction à la fois sa saveur et sa bizarrerie (pour un lecteur d'aujourd'hui), pourrait être considérée comme un "plagiat par anticipation" du slogan stratégique d'Ezra Pound (qui ne visait pas que l'opération traduisante) : "*Make it new !*"

Cependant, les raisons pour lesquelles on peut essayer d'obéir à cette injonction sont multiples. Multiples sont aussi les stratégies qui ont été employées pour y réussir.

Le motif invoqué par Châteillon est d'ordre pragmatique : il faut être compris par ceux auxquels on s'adresse. Cela impose que soient diminués les risques d'incompréhension.

La raison principale qu'avancait Pound (et à sa suite les poun-diens) n'est pas seulement celle de la difficulté lexicale, mais celle du vieillissement des modes d'expression d'un texte ; dans son vocabulaire certes, mais aussi dans sa syntaxe, dans son emploi des ressources rhétoriques et (surtout dans le cas de la poésie) la présence de formes devenues désuètes (mètre et rime, par exemple, pour une grande partie des lecteurs et auditeurs de la poésie du XX^e siècle ; formes dites fixes comme le sonnet).

L'effort de renouvellement, le *make-it-newisme* dirais-je, doit donc intervenir sur des composantes multiples du texte.

Disons dès maintenant que, de ce point de vue, le problème qui se pose peut se désigner comme *problème de la traduc-*

tion généralisée ; il ne concerne pas seulement le passage à l'état contemporain d'œuvres éloignées dans le temps et dans l'espace des langues, mais celui de l'appréhension même par un lecteur-auditeur de textes composés maintenant dans sa propre langue. J'admets implicitement la thèse suivante, que je ne tenterai pas de justifier ici, et qui n'est pas d'une nouveauté bouleversante, que la translation de langue à langue est un cas particulier de la lecture au sens large. (Il ne faut pas oublier cependant que ce cas particulier a des traits spécifiques : franchir la frontière des langues rencontre des barrières douanières qui ne se présentent pas dans la langue dont on est le citoyen.)

Une première et très simple stratégie de mise à neuf est la *paraphrase*. Il est des traductions (et des lectures) lourdement paraphrastiques. C'est ce que je nommerai la *méthode Silas Wegg*.

Silas Wegg, on le sait, est un personnage unijambiste de Dickens (dans *Our Mutual Friend*). Engagé par Mr Boffin, nouveau riche, à lui faire la lecture de l'immortel ouvrage de Gibbon, *Grandeur et décadence de l'Empire romain*, il lui arrive, emporté par l'enthousiasme de la lecture, d'être pris de "crises de poésie". Il récite ainsi un jour à Mr Boffin une ballade irlandaise, histoire d'amour tragique et romantique, et à cette occasion invente aussi la lecture biographique : il attribue l'aventure racontée par la ballade à son frère aîné. Dans un des vers qui décrivent l'héroïne on lit ceci : "*and her scarf fluttered in the breeze*"; que Silas Wegg transforme en "*and her scarf (my elder brother noticed, Mr Boffin) fluttered in the breeze*".

C'est en réaction à cette manière (si répandue, hélas) d'étouffer un texte que les modernes (Pound en premier) ont, sous des modalités plus ou moins burlesques, mis en avant la lecture-traduction raccourcissante, simplifiante, condensatoire, sorte de paraphrase à rebours.

On citera, bien sûr, le célèbre *Cid* de Georges Fourest ("Qu'il est joli garçon l'assassin de papa"). Il y a bien des exemples. Donnons seulement cette traduction du *Don Juan* de Molière par une lycéenne, dans les années quatre-vingt : "C'est un mec. I croit pas en Dieu. Alors une statue lui casse la gueule."

Un peu plus proche de ce qui peut témoigner d'une intention plus grave, l'exemple recueilli par le professeur Bacigalupo dans son livre *Pound at Rapallo*. Le jeune Basil Bunting (un des poètes anglais majeurs du XX^e siècle, absent bien sûr de la nouvelle version du *Oxford Book of English Verse*, éd. Christopher Ricks, 1999), rendant visite à Pound à la "Ezuvarsity" de Rapallo, se vit assigner la tâche de réécrire (traduire) en versions "new" les sonnets de Shakespeare. Les versions ainsi obtenues, contrairement à ce qu'affecte de croire dans son

invraisemblable commentaire récent (invraisemblable de nullité prétentive, de contresens et de prétention) Helen Vendler (livre salué partout comme un monument critique), n'étaient ni une incompréhension de la poésie des sonnets, ni un mépris moderniste pour leur rhétorique "dépassée", mais un exercice-avertissement sur les dangers de la soumission irréflechie à la tradition.

Dans des temps plus récents, à la suite de Queneau, haïkuisant par "réduction aux sections rimantes" des sonnets de Mallarmé, quelques oulipiens ont exploré les possibilités de ces traductions antiparaphrastiques. Ainsi Michèle Grangaud a traduit *Britannicus*, de Jean Racine, en ne conservant des vers que les exclamations. J'ai moi-même fait une codécimation de *Phèdre* (réduit à cent quatre-vingt-deux vers, soit un dixième du tout) en maintenant tous les vers qui contiennent, également, des accentuations de la diction. Le résultat maintient la totalité de l'information nécessaire à la perception de la progression dramatique ; par ailleurs c'est à la fois beaucoup plus économique pour une représentation ; et très beau. On remarque d'ailleurs qu'il est impossible de faire subir le même traitement au *Cid* sans rendre incompréhensible la pièce.

Une des motivations le plus souvent invoquées pour le type de traduction dont je vais parler maintenant est le fait que des mots d'un texte ancien ont, avec le temps, l'usage et les changements linguistiques, perdu de leur force sémantique et émotionnelle et qu'il faudrait donc les rajeunir. Et pour cela, de bons esprits (parfois jouissant d'une certaine réputation) ont revendiqué le recours à la *traduction étymologique*.

On pourrait apercevoir dans de telles tentatives la mauvaise influence d'un ouvrage à mon sens extrêmement surfait, le *Finnegans Wake* de Joyce, ce gros pudding lexical, "puncake", plutôt estoufo-gari à la lecture. (Etouffe-chrétien, si vous voulez ; le "gari" est un petit poisson méditerranéen, très vorace.)

Une idée sous-jacente, généralement non explicitée, est que le texte à traduire, la Bible par exemple, est essentiellement lexique. Si on rajeunit convenablement les mots, on obtiendra une version non seulement plus contemporaine, plus vivante, mais plus conforme à l'esprit de l'original.

Et pour cela, au lieu de s'en tenir à des équivalents modernes des termes employés, on remontera, à l'aide de l'étymologie, aux racines, et on proposera des mots qui traduisent ces significations, considérées comme plus ancestrales, plus originaires, plus profondes, etc.

On pourrait, les exemples abondent, remarquer que le résultat peut être franchement burlesque. Citons ainsi une traduction (fort réputée) où le célèbre "poursuite du vent" de l'Ecclésiaste

(Qohèlèt), devient “pâturages du vent”. (Oh, ces vaches folles dans les prairies du ciel !)

Mais des objections de principe peuvent être opposées à cette pratique ; plus exactement à l'idée que le recours à l'étymologie permet d'atteindre une vérité plus essentielle, de s'approcher beaucoup mieux du sens profond d'un mot. Une telle croyance suppose qu'on est sûr que le mouvement dans la langue qui déplace, avec les siècles, et considérablement, la substance phonique (ou littérale) d'un mot, est strictement parallèle à l'évolution des significations ; que la diachronie sémantique est homologue à la diachronie phonétique (pour ne s'en tenir qu'à ces aspects limités de la situation d'un mot dans le système de la langue). Cela arrive, certes (et encore en choisissant et limitant convenablement parmi un éventail de sens d'origine assez vaste), mais innombrables sont les contre-exemples à cette hypothèse.

On remarquera aussi que bien des traductions étymologiques conduisent à l'abandon, au rejet, d'un mot qualifié avec une intention péjorative d'“abstrait” en faveur d'un autre (extrait au tire-bouchon d'un dictionnaire étymologique) et dit “concret”. Or, la “science” étymologique, qui comporte sa part de présupposés fantasmatiques d'ailleurs, tend à privilégier des significations ainsi dites concrètes comme étant les plus anciennes, idée qui n'entraîne pas une adhésion sans mélange. Il y a plus : on imaginera volontiers que la langue, dans son état ancien, était plus ou moins incapable d'abstraction, ce qui me paraît à la fois méprisant pour nos ancêtres et exagéré. De toute façon, il est beaucoup plus vraisemblable, par exemple dans le cas des rédacteurs de ce que les chrétiens appellent l'Ancien Testament, que ceux-ci étaient parfaitement capables de concevoir, pour un même mot, une pluralité de sens, certains concrets (au sens moderne), d'autres abstraits (au sens moderne également). Enfin, il n'est pas possible de ne pas tenir compte du fait que, dans les langues d'arrivée, aujourd'hui, la division du travail sémantique a été accomplie. Faire comme s'il n'en était pas ainsi, revenir au terme concret alors que l'abstrait est à notre disposition, est impliqué par le contexte, n'est pas faire œuvre novatrice ; ce n'est pas être “authentique” ; c'est tout simplement une régression.

Cela dit, et cela me servira de transition vers la dernière partie de mon exposé, je ne crois pas à des injonctions trop péremptives en matière de traduction. On fait comme on veut. Je pense que c'est le résultat d'une traduction, en tant qu'œuvre dans la langue d'arrivée, qui doit être examiné *d'abord*. Et ici je ne parle principalement que de la traduction de poésie. Et je vais même, dans le champ de la poésie, restreindre encore ma

visée. Je poserai comme principe ceci : avant de considérer si une traduction en français satisfait à l'un des (très nombreux) critères que l'on peut mettre en avant pour en juger, il faut se demander, est-ce que ceci peut être lisible, en tant que poème en langue française ? Si la réponse est non, il s'agit au mieux de ce qu'on peut appeler une version informative ; et dans ce cas, pourquoi s'interdire de paraphraser, d'annoter, de proposer plusieurs variantes d'un même vers ? Cela vaudrait mieux, et serait plus honnête, que de proposer à la lecture, sous le nom de tel grand poète du passé ou du présent, des suites de mots mises en vers qui seraient refusés, s'il s'agissait de poèmes non traduits, par toute revue de poésie qui se respecte.

Un des exemples les plus remarquables d'une mise en œuvre du slogan poundien est le livre des traductions de troubadours du poète américain Paul Blackburn, paru sous le titre *Proensa*. Dans ces poèmes, en anglais des USA, Blackburn convertit les originaux provençaux en dialecte new-yorkais des années soixante : il élimine pratiquement tout jeu de mètres et de rimes. Cette manière produit des résultats à mon sens fort intéressants dans le cas de poèmes à contenu narratif évident, comme la *pastourelle* de Marcabru, et plus généralement pour les *sirventes* ; mais pour les *cansos*, la forme majeure du *trobar*, où rien de décelable n'est raconté, c'est beaucoup moins satisfaisant.

Pour prendre un exemple plus proche de nous, j'aime beaucoup la traduction de Dante par Jacqueline Risset. Je l'aime parce que je considère que l'aspect dominant de *La Divine Comédie* (pour garder le titre français traditionnel) est d'être un roman. Il est composé en vers rimés, mais ce n'est pas ce qui est le plus important à transmettre. (Bien sûr, il y a des traducteurs qui ne pensent pas ainsi ; et ils ont parfaitement raison, d'un point de vue autre, qui se peut défendre ; mais cette divergence excède la question de la traduction et touche à la conception même de ce qu'est la poésie.)

Le choix fait par Jacqueline Risset est analogue à celui de Nabokov pour sa traduction de l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine. Il le traduit comme une œuvre romanesque. (Cela vaut mieux, cent fois mieux, qu'une honteuse version en mauvais vers comme celle parue en français au Seuil ; mieux vaut laisser la prosodie entièrement de côté plutôt que de massacrer le subtil échafaudage rythmique de la strophe onéguinienne.)

La traduction de poésie (et ceci vaut en grande partie pour toute lecture, critique ou non) se trouve en présence d'un objet d'art (l'art du langage) où on peut reconnaître, par dissection analytique, plusieurs composantes : il y a des composantes de langue, lexicale, syntaxique, sémantique ; des composantes propres

à l'usage artistique de la langue : rhétorique, et autres. Il y a, et ce ne sont pas les moins décisives pour le simple sens global du poème (et parfois même pour la simple saisie du contenu informationnel du texte), des *composantes formelles* : par exemple, mais pas seulement, métriques, rimiques ; *and so on, und so weiter*. On peut les englober dans une composante générale, qu'on qualifiera de rythmique, en donnant au mot *rythme* un sens précis et non vague et fourre-tout (comme c'est le cas trop souvent ; une définition précise du rythme est possible). Toutes ces composantes ont leur propre agencement et équilibre dans un poème donné. Chacune est importante, chacune est essentielle.

Il faut également inscrire le poème dans le moment d'une tradition où il se place, dans la langue qui est la sienne, et que la traduction se situe par rapport à la tradition poétique de son moment, dans la langue qui est la sienne.

Le traducteur est donc en présence d'une pluralité de choix, qu'il lui arrivera évidemment de trouver contradictoires. Et qui peuvent donner lieu à des décisions antagonistes. Je ne prendrai qu'un exemple.

Un des effets de la pratique du *make it new*, dans son interprétation la plus simple, a pour effet d'abolir la distance d'espace (celle qui sépare les territoires de deux langues) comme la distance de temps (s'il s'agit d'une œuvre du passé) entre poème de départ et traduction. C'est le cas des traductions de troubadours par Blackburn ; c'est aussi le cas de celle de Dante par Risset. On peut le regretter ; et on peut alors tenter de maintenir ces distances visibles ; se livrer à des archaïsmes lexicaux, syntaxiques ou métriques volontaires, etc. Il y a plusieurs solutions possibles. Mais envisageons maintenant le cas d'un poème plus proche de nous, par exemple d'un poète romantique, Keats ou Shelley. Qui abandonne (je simplifie) la métrique rimée des poèmes de cet auteur sacrifie un élément, évidemment senti essentiel, de l'original. Mais qui choisit un mètre ou des mètres de canonicité équivalente en français (des alexandrins pour reproduire les pentamètres iambiques) a toutes les chances de produire quelque chose qui ressemblera à du mauvais Parnasse. Les exemples abondent. Ce n'est pas seulement la faute du traducteur. L'œil-oreille du lecteur est désagréablement frappée par le caractère senti vieillot du résultat. (On pensera que c'est quand même en partie la faute du traducteur ; qu'il lui faudrait, dans ses choix, essayer de tenir compte de la double exigence : être d'aujourd'hui, poétiquement, mais donner en même temps à sentir ce qui est maintenant ancien ; malheureusement, je ne connais pas d'exemple réussi de ce point de vue. Et je ne suis pas sûr que cela soit possible.)

J'insiste sur le fait que, dans le cas de la poésie non narrative, les composantes formelles ont sans aucun doute au moins autant d'importance que les autres. La traduction homophonique de Catulle par Louis Zukofsky détruit en grande partie le contenu informatif des poèmes. Son *Catullus* a déclenché l'ire des latinistes. Ils ont raison, en un sens. Mais les versions de Zukofsky me paraissent, à moi, beaucoup moins scandaleuses que la plupart des versions dites savantes qui nous sont généralement proposées. Et en plus, ce sont des objets poétiques très denses, en anglais des USA.

Dans ces conditions, comme on sait, une conclusion s'impose, qu'indiquait déjà Goethe : la seule traduction correcte est celle qui sera strictement identique au poème de départ, qui le reproduira dans toutes ses composantes. On peut voir le *Quichotte* de Pierre Ménard comme la réalisation d'un tel idéal ; et il faut répondre, d'ailleurs, à la question "Dans quelle langue est composé le *Quichotte* de Pierre Ménard ?" par : "En français évidemment." Stefan Themerson a écrit une courte nouvelle où je lis une variation sur ce thème (je déforme certainement, racontant à partir d'un souvenir ancien, à l'aide d'une mémoire vacillante ; si ce n'est pas conforme à l'original, disons que c'est une nouvelle que j'invente). Il s'agit d'un aristocrate, dans la partie hongroise de l'Empire austro-hongrois qui, voulant soustraire son unique héritier aux influences médiocres du monde extérieur, lui apprend à lire dans et uniquement dans le *Quichotte*. L'enfant grandit en croyant que le livre est écrit en hongrois. (Je passe la suite.)

Donc : la traduction est impossible.

Vous me direz que cette conclusion n'est pas bien neuve. C'est vrai. Mais on peut interpréter ces faits d'une manière totalement opposée et dire ceci : ils prouvent non seulement que l'opération de traduction est possible, mais qu'elle est nécessaire, et qu'elle est inévitable, mais qu'elle ne présente en fait aucun défaut ou insuffisance de principe. Généralisant une thèse ancienne de Léon Robel, en l'étendant à la poésie tout entière, j'affirmerai : *Un poème s'identifie à l'ensemble structuré de ses états* (écrits ou oraux ; lectures et publications ; souvenirs dans telle ou telle tête, traductions et réécritures ; passés ou présents – et peut-être, sauf mort réelle et constante [par disparition de tout vestige, par exemple] –, futurs). Il ne s'agit pas d'une simple énumération des états envisageables d'un poème. Ils ne sont pas à mettre tous sur le même plan. Il y a des différences de "valeur" des états, qui résultent d'un nombre considérable de facteurs et qui impliquent surtout qu'un poème ne doit pas être considéré comme immobile, figé une fois pour toutes dans l'unique état d'une version abstraite,

oisive, représentée plus ou moins bien sur une page. Tout poème bouge ; est, comme tout jeu dans une langue, une forme de vie. Et ses états traduits sont loin d'être une composante négligeable de sa définition même, dans la langue où ils sont d'abord composés, avant d'être traduits et retraduits sans cesse par lecteurs et auditeurs.

Il me faut finir. Je reviens un instant à mon point de départ, à Sébastien Châteillon. Une composante fort importante de l'être d'un poème est son état écrit. Si on prend par exemple cette partie de la Bible qu'on s'accorde à considérer aujourd'hui comme poésie, les Psaumes (ce n'est pas que cela, mais ce peut être vu comme cela aussi), il est clair que le passage à la langue française fait perdre un élément très caractéristique de l'état hébraïque : le sens du déploiement des signes dans une page. Il est évident qu'il n'est pas question (si on veut garder une lisibilité aisée) de transposer ce fait dans une version en français. Je vous proposerai cependant un *contrafactum*, dans lequel je reporte le texte de la version Châteillon du Psaume 51 (n° 50 dans la Vulgate de la Bible), quatrième (donc central) des sept "Psaumes de la pénitence royale" ; ce psaume est celui qui a été le plus souvent traduit ou paraphrasé à la Renaissance. Il s'agit du grand "Miserere". Dans la version que je vous propose, les lignes du texte, sans interdire, il me semble, la lecture ordinaire, vont, en oblique, de haut en bas et de droite à gauche.

pour être entonné,
Psaume
de David
lors que vint
a lui
Nathan
le prophète
ayant David
eu
la compagnie de
Beth
saba.
Aye merci
de moi,
ô Dieu,
par ta bonté :
par
ta grande
misericorde
efface
mon peché.

Lave moi
fort
de ma faute,
e
me purge
de mon forfait.

Car
mon peché
je
reconnoi
e mon forfait
continuellement
j'ai
devant moi.

Contre toi,
contre toi seul
ai-je forfait,
e t'ai fait
déplaisir,

en quoi
se montrera
comment
tu tiens justement
promesse,
e juges
rondement.

Or
ai-j'été
engendré
en vice,
e en peché
me
conceut
ma mere.

Or
prends-tu plaisir
en verité
qui êt
au fond du cuer,
e couvertelement
me montres
sagesse

Purge moi
d'ysope,
e je serai
net,
lave moi,
e je serai plus
blanc
que neige.

Fai moi
ouir
joy'e
liesse,
e que les membres
que tu as
écachés,
s'égayent.

Cache
ton visage
de mes pechés,
e efface
toutes
mes fautes.

Crée moi
un cœur net,
ô Dieu,
e renouvelle
dedens moi
un esperit
bien
a droit.

Ne me dejette pas
de devant toi,
e
ne m'ote
pas
ton saint
esperit.

J'ensegnerai
tes voyes
aux pecheurs,
tellement que
les malvivans
retourneront
a toi.

Delivre-moi
de sang
ô dieu
le dieu
mon salut :
ma langue
degoisera
ta justice.
Sire,
ouvre mes levres,
e ma bouche
prêchera
ta louange.
Car tu ne prens pas
plaisir
a
sacrifice,
que je le face :
les brulages
ne t'agreent
point.
Les sacrifices
de Dieu
sont
un esperit
rompu e battu,
ô Dieu,
que tu ne méprises.
Fai bien
par ta faveur
a Sion :
bâti
les murs
de
Jerusalem.
Alors
tu prendras
plaisir
a justes sacrifices,
brulages e toutages :
alors
sacrifiera-on
des toreaux
sur ton autel.

LES TRADUCTEURS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Table ronde animée par David Bradby avec la participation de Dimitris Dimitriadis (Grèce), Anna Lakos (Hongrie), Vera San Payo de Lemos (Portugal), Simon Werle (Allemagne).

DAVID BRADBY

Bernard-Marie Koltès est une voix très singulière. Son théâtre est écrit d'une façon profondément originale, dans une langue qu'on n'avait jamais entendue, dans un style à la fois très complexe et très simple. Koltès, dans toutes les circonstances et de toutes les manières, est l'homme des paradoxes, comme nous allons le voir, je crois, dans les discussions qui vont suivre.

Son style est complexe à cause de sa syntaxe emboîtée, de ses très longues tirades rappelant le théâtre classique, surtout dans sa pièce *Dans la solitude des champs de coton* dont nous allons entendre un extrait tout à l'heure.

Mais il est simple parce que le vocabulaire n'est jamais difficile. Les mots sont modernes, l'auteur se sert souvent de l'argot. Le traducteur n'a guère de mal à comprendre le sens des mots. En plus des longues tirades, Koltès a aussi écrit des passages de dialogues très rapides et bagarreurs.

Le tout donne un langage que l'on reconnaît comme un langage parlé, pas du tout un langage littéraire, mais avec un léger décalage vis-à-vis du langage quotidien.

J'aimerais rappeler pour commencer deux citations de Koltès lui-même. D'abord ceci : "J'écris du théâtre parce que c'est surtout le langage parlé qui m'intéresse." Mais aussi : "Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers." Il s'intéressait donc au langage parlé, mais pas à n'importe quel langage parlé ; ce langage avait toujours quelque chose d'étrange, d'étranger.

Je rappelle au passage que dans chacune de ses pièces il y a au moins un personnage qui parle une langue qui n'est pas celle de la pièce, une langue étrangère, et ceci pose des problèmes. Mon éditeur en Angleterre, quand nous avons publié *Le Retour au désert*, a eu toutes les difficultés du monde avec les passages en arabe, les caractères arabes ne faisant pas partie de l'équipement ordinaire des imprimeurs britanniques.

Je vais demander à chacun de mes collègues de nous dire ce qui l'a d'abord attiré dans le théâtre de Koltès, pourquoi il a voulu le traduire et quelles sont les difficultés majeures qu'il a dû affronter. Je suis très reconnaissant à Jacques Roubaud de nous avoir expliqué de façon magistrale combien tout choix de traduction d'un poème implique une conception de ce qu'est la poésie. C'est bien sûr la même chose pour le théâtre.

SIMON WERLE

Je vais commencer par une citation de Koltès qui est significative de sa manière d'employer le langage par rapport aux personnages de la scène. C'est un dialogue tiré de *Quai ouest* où un fils parle à son père. Charles parle à Rodolphe et dit, à propos de la malédiction que quelqu'un peut faire peser sur un autre : "Tu as raison, les femmes maudissent le matin, elles bénissent tout à coup pendant la nuit et quand le matin se lève elles remaudissent et bénissent encore une fois à midi. C'est comme un vent qui souffle dans un sens et dans l'autre et laisse les arbres tout droits. Mais ma malédiction à moi est comme une poignée de sel que je jetterai dans le thé et rien ne pourra plus rendre le thé buvable."

Mon premier contact avec les textes de Koltès a été une proposition de traduire *Dans la solitude des champs de coton*. J'ai été saisi par l'importance du non-verbal dans ce texte. Je me suis dit que le non-dit, le non-exprimé, l'au-delà des mots était le plus important dans cette recherche ; c'est un texte de théâtre, en plus c'est une recherche sur la conscience, sur le moi, sur l'individu et tout cela n'a pas de base dans le lexique, donc dépasse le lexique de nos langues, de notre langage pour chercher autre chose, pour fouiller le soubassement des rencontres, de la solitude et de tout cela.

Evidemment on peut et on doit procéder de façon linéaire en traduisant ; évidemment, comme pour chaque traduction, j'ai progressé de façon linéaire, tout en restant très inquiet. De quoi parle-t-il au fond ? Jusqu'ici on ne sait pas. C'est très inquiétant, mais c'est très vrai. Au bout de dix ans, quatorze ans, je ne suis pas sûr d'avoir compris de quoi il parle, mais c'est très intéressant, très émouvant, c'est une aventure de traduire une chose dont le sens continue à s'échapper, à se déplacer. C'est sa plus grande singularité, dans ce texte mais aussi dans d'autres.

On forme des hypothèses. Au bout d'une année ou deux, à la relecture de la pièce, elles s'évanouissent, d'autres surgissent. Evidemment les gens de théâtre veulent qu'on leur donne un sens univoque, et font pression sur vous pour l'obtenir. Et il est vrai que Koltès parle de la solitude, de la politique, des exclus ;

mais tout cela n'est qu'une partie de sa démarche et de sa recherche.

Il faut donc, en traduisant, être très méticuleux, justement parce qu'on ne sait pas dans quel monde on évolue ; être attentif aux moindres indices, au sens qu'ils donnent, et ne pas prendre de risques d'interprétation. Tout en restant conscient de cette largesse énorme, être très fidèle, plus fidèle que jamais.

DAVID BRADBY

Comment traduit-on le non-dit ? C'est un grand problème, surtout avec un auteur comme Koltès qui adorait la musique, qui en écoutait beaucoup, surtout du reggae et du blues ; il était fanatique de Bob Marley, Otis Redding, Billie Holiday et d'autres. Il est évident que l'on entend ces rythmes dans ses textes, dans le non-dit, les interstices de ses textes. Mais comment les traduire ?

ANNA LAKOS

Pour moi cette histoire avec Koltès a commencé il y a dix-douze ans, à l'occasion d'une semaine du théâtre français qui présentait des auteurs contemporains, dont Koltès, inévitablement.

J'ai lu ses pièces et j'ai reçu un choc. C'était pour moi, comme pour Simon Werle, une rencontre extrêmement importante avec un univers linguistique, poétique, métaphorique et théâtral que je ne comprenais pas. J'ai fait une première traduction dans le cadre de cette semaine du théâtre français, et quelques années plus tard, quand une maison d'édition a voulu publier cette traduction, j'ai dû tout reprendre à zéro : en relisant le texte français je me suis rendu compte à quel point je n'avais rien compris. Avant de venir ici, de même, j'ai relu le texte français et maintenant je pourrais recommencer ou corriger ma traduction. Il y a toujours des choses à redécouvrir chez Koltès, c'est un univers tellement riche.

Ce qui m'a frappée d'abord, c'est la révolte, dans tous les sens : contre une culture, une culture théâtrale, une langue ; une révolte qui prend des formes variées, mais très strictes.

Quand j'ai analysé les différentes pièces de Koltès, j'ai été frappée par le nombre de couches dont elles sont formées, et la richesse du sens. C'est inépuisable. Mais la pire difficulté, c'est la musicalité du texte, on dirait un grand fleuve avec ces phrases presque sans fin.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Mon approche est sans doute un peu différente de celle des autres traducteurs : j'ai traduit directement pour le théâtre,

pour un théâtre qui voulait jouer des pièces d'auteurs contemporains. Curieusement, j'ai connu Koltès à travers la traduction de Simon Werle en allemand. Ma première langue étrangère est l'allemand. J'ai lu la traduction, puis l'original et j'ai fait la suggestion au théâtre où je travaille de monter cette pièce.

Au Portugal il est très difficile de publier les traductions théâtrales, car elles ne se vendent pas. Le traducteur de théâtre travaille donc avant tout directement pour la scène.

Quand on traduit sur commande d'un théâtre pour une certaine mise en scène, on pense d'abord au contexte général de la traduction, c'est-à-dire au rapport que ce texte va établir avec le public dans ce lieu et ce temps précis. On est également confronté aux questions des personnes, metteur en scène, acteurs, qui vont matérialiser ce texte. On part toujours de questions très concrètes. Qui parle à qui ? Où et quand parlent-ils ? Avec quelle intention ? Dans la pièce qui nous occupe, le dealer sait que le client est là pour demander quelque chose, il ne sait pas quoi, il le lui demande, et on reste ainsi en suspens jusqu'à la fin.

L'autre question qui se pose quand on analyse une situation de communication, c'est : quel est le langage parlé par les personnages ? Le langage de Koltès est très concret. Comme l'a dit David Bradby, les mots sont simples, il y a beaucoup de comparaisons très concrètes. On peut dire que lexicalement le texte ne pose pas de très grandes difficultés à traduire en portugais. La langue est très proche, c'est une langue latine et on peut créer les mêmes effets, retrouver les allitérations et le rythme du français.

Mais l'étrangeté, le grand problème, c'est la construction syntaxique des phrases de Koltès. La plus grande difficulté réside dans la syntaxe, dans ces phrases très longues, si difficiles pour les acteurs à mémoriser et à dire dans ce rythme très spécial.

On a déjà évoqué la musique et cela rejoint les propos de Koltès : "J'écris des langages comme de la musique, c'est-à-dire d'une manière abstraite, à partir d'émotions concrètes, très loin de la reproduction du langage parlé." On a toujours ce contraste produit par un langage très concret et des émotions qui ne sont d'ailleurs pas bien définies dans la pièce.

Ce langage n'est pas le langage parlé. Une réponse n'est pas la réponse du langage quotidien où quelqu'un pose une question et l'autre répond. Le temps est aussi un élément qui fait que ce langage est distant de la communication de tous les jours.

DAVID BRADBY

J'ai trouvé dans les *Actes* des Assises de 1989 une citation de Michel Bataillon qui me semble tout à fait pertinente : "La

traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée dans une personne physique qui existe réellement, qui est le comédien au travail, en répétition sur la scène.” C’est à cela qu’il faut que le traducteur de théâtre réfléchisse toujours, et il doit peut-être changer son texte selon ce que trouve le comédien.

Michel Bataillon continuait ainsi : “L’art du poète dramatique consiste à trouver pour les pulsions de sa pensée une phrase directement liée au souffle dont le comédien doit retrouver la combinaison secrète.” Si le comédien doit le retrouver, à plus forte raison le traducteur aussi doit essayer de retrouver ce souffle.

DIMITRIS DIMITRIADIS

Plusieurs raisons m’ont conduit à m’occuper de Koltès. J’ai traduit deux pièces de lui. La première était *Dans la solitude des champs de coton*. Au début la pièce me paraissait presque intraduisible, à tel point que j’ai commencé à la traduire sur une photocopie de la pièce, sans être sûr de parvenir à la fin.

J’ai continué d’avancer et finalement je suis arrivé à un texte publiable. Mais cette traduction, une fois publiée, a dû être entièrement revue lorsque est arrivé le moment de travailler avec un metteur en scène qui devait la monter. J’ai découvert que la traduction était bourrée de fautes de compréhension.

Cette difficulté de compréhension, loin de me rebuter, a été l’une des raisons qui m’ont fait m’y intéresser. Nous avons là un texte secret, plein de mystère. Il ne faut pas le simplifier, mais arriver à un texte nouveau qui soit aussi un texte secret, qui garde des difficultés de compréhension équivalentes à celles de l’original.

Mais la principale raison de mon intérêt est une question qui me concerne en tant qu’auteur dramatique. J’ai trouvé dans cette pièce une proposition de théâtre moderne, de forme théâtrale qui puisse traduire sur scène la réalité contemporaine. Cette recherche formelle, qu’on rencontre dans ses autres pièces, prend des formes diverses par lesquelles il essaie de capter la réalité contemporaine, ce qui est le but de l’art du théâtre.

Dans la solitude des champs de coton et *Roberto Zucco*, que j’ai également traduit, constituent deux formes tout à fait différentes de théâtre. La forme de *Dans la solitude des champs de coton* est une forme préthéâtrale, c’est-à-dire une forme qui se rapproche beaucoup à mon sens du dithyrambe, avant que le théâtre arrive à la forme dramatique qu’on lui connaît aujourd’hui.

Par contre *Roberto Zucco* a une forme plus classique, mais cette forme est choisie exprès en tant que champ de recherche, d’expériences. Koltès utilise ces formes, il les met à épreuve pour pouvoir capter par elles quelque chose de contemporain.

Tout chez lui est assez pervers, dans le sens où nous avons des formes innocentes utilisées de manière à exprimer une chose pour laquelle elles n'étaient pas faites. Aussi bien dans *La solitude...* que dans *Roberto Zucco*, nous avons deux formes poussées à leurs extrêmes. Ce sont deux pièces extrémistes, presque terroristes, dans le sens formel du mot, qui essaient de puiser, d'épuiser tout ce qu'il y a de possible dans ces formes. On voit cela surtout sur le plan du langage, mais aussi sur le plan de la forme. La forme mi-classique, mi-traditionnelle de *Roberto Zucco* est éclatée à la fin. Nous n'avons plus une pièce classique, bien que sa forme soit apparemment classique.

Dans la solitude des champs de coton nous offre, au contraire, une forme apparemment non théâtrale, qui tient par la force de son sujet. Pourtant c'est un sujet que l'on voit tous les jours dans les journaux. Il s'agit d'une rencontre entre deux personnes qui sont les protagonistes classiques du journal télévisé, ou presque. Mais ces deux personnages utilisent une sorte de langage qui ne leur appartient pas, qui ne colle pas à leur physique.

Par cette utilisation extrême, extrémiste de ce langage, cette forme non théâtrale, pré-théâtrale, devient extrêmement théâtrale ; il y a une sorte d'oxymoron dans cette utilisation du sujet et de la forme, qui crée une espèce d'explosion qui est un des buts de l'art théâtral.

DAVID BRADBY

L'extrait de *Dans la solitude des champs de coton*, que Jérôme Hankins va maintenant nous lire, illustre de façon flagrante votre phrase sur les personnages dont le langage ne leur appartient pas.

JÉRÔME HANKINS

"LE DEALER. Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas ; et cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi.

C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre, je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède

face à celui qui désire ; et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume à une fenêtre tout en haut d'un immeuble dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leur laisse, et se montrer sauvagement les dents.

Non pas que j'aie deviné ce que vous pouvez désirer, ni que je sois pressé de le connaître ; car le désir d'un acheteur est la plus mélancolique chose qui soit, qu'on contemple comme un petit secret qui ne demande qu'à être percé et que l'on prend son temps avant de percer ; comme un cadeau que l'on reçoit emballé et dont on prend son temps à tirer la ficelle. Mais c'est que j'ai moi-même désiré depuis le temps que je suis à cette place, tout ce que tout homme ou animal peut désirer à cette heure d'obscurité, et qui le fait sortir hors de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits ; voilà pourquoi je sais, mieux que l'acheteur inquiet qui garde encore un temps son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain, que ce que vous me demanderez je l'ai déjà et qu'il vous suffit, à vous, sans vous sentir blessé de l'apparente injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose, de me le demander."

DAVID BRADBY

Je vais maintenant demander à chacun de mes collègues de lire sa traduction de ce passage dans sa langue et de la commenter, c'est-à-dire de nous expliquer quelles étaient les difficultés auxquelles il a dû faire face.

SIMON WERLE

La difficulté principale était justement de trouver la réponse aux questions que Vera vient de poser. Où ? Qui ? Pourquoi ? Qu'est-ce qu'ils veulent ? Quel est le statut de ces énoncés qui n'en finissent pas ? Est-ce un texte ? un métatexte ? Est-ce l'analyse d'un processus ou le processus lui-même ? Et voyant que toutes ces questions ne pouvaient pas recevoir de solution définitive, j'ai commencé une traduction que je qualifie de linéaire, consistant à suivre tous ces détours, ces méandres de la syntaxe et repérer les centres d'intensité.

A l'époque, je ne savais pas que Koltès avait une formation de musicien, pianiste et organiste, mais la qualité musicale était dominante. Ayant donc repéré les centres d'intensité, je les ai marqués, j'ai essayé de les signaler par la syntaxe allemande, de vraiment donner l'intensité là où je croyais l'avoir perçue.

Evidemment les mots ne posaient pas de problèmes, mais l'équivalence de ces centres d'intensité était cruciale. C'est l'approche que j'avais choisie.

NOËL DUTRAIT

Vous avez dit avec beaucoup de modestie que vous ne compreniez pas le sens originel du texte et que vous aviez traduit de manière linéaire. Avez-vous maintenant l'impression qu'en allemand votre texte fait plus sens que le texte originel en français ?

SIMON WERLE

Le problème n'était pas que le texte n'avait pas de sens ; il avait beaucoup de sens, trop de sens. Certains disaient : "C'est évident, c'est une rencontre sexuelle, rien d'autre." Il y a ce côté-là aussi, sans doute, mais d'autres en même temps, tout différents. Il y a une oscillation entre tous ces niveaux de signifié.

Il y avait donc un surplus de sens. La question était plutôt la hiérarchie, la relation de ces niveaux, de ces couches de sens entre elles. J'espère que le texte allemand retient cette multiplicité de "signifiés".

MARYSE STAIBER

Je n'ai pas le texte sous les yeux, mais il y avait à un moment donné un parallélisme très net dans le texte français entre celui qui offre et celui qui achète. Vous aviez à un moment donné, si j'ai gardé en tête votre traduction, *anbieter* et *kaiüfer*. Je pensais qu'on pouvait peut-être aller plus loin dans le parallélisme et dire *kaufender*, pour marquer un écart en allemand également, une étrangeté, entre *kaiüfer* plus courant, et *kaufender* qui apporte une nuance d'étrangeté mais qui pourrait tout à fait se dire en allemand.

SIMON WERLE

Je n'y avais pas pensé. C'est un précieux apport que vous me faites là.

FRANÇOIS MATHIEU

Je m'interroge sur la traduction du "vous" dans le texte de Koltès. Le "vous" français est ambigu ; votre *Sie* ne l'est pas.

SIMON WERLE

Il est évident pour moi qu'ici le dealer s'adresse à une seule personne.

MARYSE STAIBER

Connaissant la pièce, on ne peut envisager que ce "vous" de politesse. En allemand on ne pouvait que choisir *Sie* qui s'adresse

à une personne qu'on vouvoie, et non *ibr*, qui s'adresse à plusieurs qu'on tutoie peut-être.

ANNA LAKOS

Le hongrois est une langue très éloignée du français, agglutinante, sans distinction entre masculin et féminin, avec une syntaxe totalement différente. La musique de la langue, elle aussi, est à l'opposé de celle du français. L'accent tonique tombe toujours sur la première syllabe. Les voyelles *e* et *a* reviennent très souvent, ce qui peut produire un certain envoûtement, mais aussi tourner à la monotonie. J'ai dû parfois lutter contre la tendance de la langue à l'assonance.

Je devais en outre acclimater ce texte dans une culture théâtrale où ces tirades baroques ne sont pas habituelles, une culture théâtrale imprégnée par le naturalisme et le réalisme, mais sans édulcorer l'original.

JEAN-PAUL FAUCHER

Le hongrois est très bien placé pour traduire des textes musicaux et rythmés. Il peut avoir une étonnante majesté. Je vais vous dire un mot, un mot extraordinaire, on dirait quelqu'un prêchant sur une colline il y a plusieurs milliers d'années. Ecoutez comme c'est beau : *Törkoritoneu* ! Ne dirait-on pas un prêche ? Cela veut dire femme de ménage ! Vive le hongrois !

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Les différentes langues sont très belles, mais la comparaison des caractéristiques syntaxiques et des musicalités des différentes langues ne mène à rien. Le problème pour tout le monde est de savoir comment on rend une *écriture*.

Il me semble que lorsque vous avez parlé de votre difficulté à saisir le texte, ce n'était pas un discours de modestie mais un discours de vérité. Chéreau a monté *Dans la solitude des champs de coton* cinq ou six fois et il était comme vous devant le texte. S'il l'a monté plusieurs fois, c'est parce que ce texte échappe. Pas au sens – vous l'avez très bien dit – où il serait énigmatique, mais à cause d'un *feuilletage* du sens, comme dans beaucoup de grands textes classiques. La pièce ne parle évidemment pas seulement de la rencontre sexuelle, c'est une espèce d'anatomie de l'échange en général, de toutes formes d'échange, une anatomie du désir.

C'est un texte qui a l'envergure d'un texte classique et qui fait penser aux dialogues philosophiques du XVIII^e siècle comme *Le Neveu de Rameau*.

Quant à la question de la traduction théâtrale, votre formule "Je traduis *directement* pour la scène" donne peut-être aux gens extérieurs à la pratique théâtrale l'illusion que le travail

sur le plateau offrirait une recette ou une clef. La “mise en théâtre” ne donne pas des solutions, c’est une recherche.

Vous avez dit : “Oui, c’est dans le corps de l’acteur.” Si cela implique que pour un autre acteur, vous traduiriez différemment, cette proposition m’inquiète. Il y a déjà une théâtralité achevée dans la voix. Le travail sur le plateau n’est pas miraculeux. Chéreau est allé passionnément et à plusieurs reprises à la recherche de ce texte, jusqu’à “violer” l’image de Koltès, jusqu’à dire à l’auteur : “Ton texte va au-delà de la rencontre d’un Noir et d’un dealer.” J’ai commencé à comprendre ce texte grâce aux relectures successives, de plus en plus approfondies, de Patrice Chéreau qui a fait là un travail extraordinaire. Il a poussé cette recherche comme on peut retravailler une traduction, avec à la fois un souci de la dimension d’abstraction philosophique du texte et cette réalité du concret scénique.

Nous traduisons tous “directement” pour le théâtre, oui, mais ce “directement” est problématique. Le théâtre ne donne pas la clef, les acteurs la cherchent sur scène. Il y aurait danger à s’imaginer que la traduction de théâtre peut aller dans un va-et-vient entre la pratique théâtrale et la pratique de l’écriture. Il y a le moment où le traducteur est seul. Il est à l’écoute des corps et des voix, mais surtout à l’écoute de son corps et sa voix ; Jérôme Hankins qui vient de lire brillamment cet extrait laisse deviner par sa mise en voix une autre mise en scène potentielle que celle de Chéreau ; c’est sa voix, sa lecture. Je ne crois pas qu’il y ait cette osmose possible entre les corps au travail et le traducteur de théâtre qui est tout aussi perdu que les autres interprètes.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Quand j’ai dit cela, c’est surtout que je ne suis pas seule quand j’ai mes doutes ; j’ai toujours ce collectif en face de moi.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il ne faut pas les écouter ! Ils ne savent pas plus que vous.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Dans cette pièce, c’est vrai que le mystère est toujours là. Le jeu se passe entre garder le mystère et traduire le mystère. Mais quand on a des questions de vocabulaire ou de syntaxe on peut discuter avec les autres, on n’est pas seul.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Mais pas, j’espère, pour aller vers une traduction “fonctionnelle” par rapport à la mise en scène ? Est-ce cela que vous

avez en tête : que votre traduction s'adapte au jeu que proposent ces acteurs dans cette mise en scène et qu'ils vous aident à résoudre les problèmes de traduction par le jeu ?

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Les questions parfois vraiment inattendues qu'ils me posent me font souvent repenser le choix et l'ordre des mots, non pas pour rendre le texte plus facile à dire, mais plutôt parce que ce passage par le corps des acteurs fonctionne comme une sorte de révision du texte sous une autre perspective, très physique. De même que la traduction remise à un éditeur est révisée par quelqu'un d'autre que le traducteur. C'est encore plus nécessaire au théâtre, où le texte doit être incorporé pour devenir public.

DAVID BRADBY

Antoine Vitez disait : "Traduction ou mise en scène, c'est le même travail. C'est l'art d'un choix dans la hiérarchie des signes." Mais passons à la traduction portugaise.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

La traduction du "vous" en portugais est une question très intéressante. Nous avons beaucoup de possibilités pour traduire les pronoms. On pouvait ici laisser seulement la forme verbale, qui dit tout. On peut dire aussi *você*. C'est là une forme dérivée de l'ancien *vossa mercê* adressé aux nobles jadis, qui s'est répandue dans l'usage populaire en milieu rural pour s'opposer au *tu*. Mais cette forme contient aussi une certaine familiarité qui peut dénoter un manque de respect. J'ai donc choisi, pour le dealer et le client, la forme très cérémonieuse *o senhor* qui fonctionne comme un pronom de la troisième personne du singulier, et qui garde cette distance et cette tension qui sont dans le texte du début à la fin.

TERESA THIÉRIOT

Au Brésil *você* serait la bonne traduction. *Senhor* implique une différence de classe sociale. Or il y a tout de même une certaine égalité dans ce jeu entre le client et le dealer.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Le portugais du Brésil est très différent du portugais du Portugal s'agissant de cette question des pronoms. On dit aujourd'hui au Portugal beaucoup de *você* mais ce n'est pas très bien élevé de le dire ; c'est dû à l'influence des séries de télévision brésiliennes !

INES OSEKI-DÉPRÉ

Votre traduction est très cohérente, mais elle donne un ton quasiment noble à la discussion entre les deux personnages. Je voudrais savoir si le texte en français est tout le temps aussi classique et respectueux.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Oui. Il y a un contraste perpétuel entre le personnage tel qu'on le voit, qui a tout du clochard, et son langage très soutenu.

DAVID BRADBY

C'est moins une question de vocabulaire que de syntaxe. Elle est extrêmement complexe. Cette façon de s'exprimer met une grande distance entre le personnage qui parle et ce qui est dit. C'est là tout le paradoxe de Koltès : il parle dans les structures de Racine, mais avec un vocabulaire moderne.

DIMITRIS DIMITRIADIS

Pourquoi Koltès fait-il parler ses personnages de cette façon ? Je n'ai pas su tout de suite donner de réponse. Peut-être qu'il s'agit d'une approche sexuelle ; ou d'un deal qui a comme objet la drogue. Mais nulle part dans le texte il n'est dit de quoi il s'agit. Il faut faire très attention lorsqu'on traduit ce texte de n'employer aucun mot qui donne une précision sur cette rencontre, sur la nature de cette rencontre.

Bien que dans le passage que j'ai lu, qui est le moins difficile, on emploie deux fois le mot "désir", on ne peut pas dire avec certitude qu'il s'agit d'une rencontre sexuelle. Je crois que l'ensemble de la pièce est une métaphore sur la rencontre de deux personnes, sur toutes les sortes de rencontres qui peuvent avoir lieu entre deux personnes. C'est une métaphore sur la communication, sur la façon dont les gens se rapprochent, se comprennent.

L'emploi de cette langue par Koltès est un camouflage. Toute la pièce est un camouflage pour cacher, ou plutôt pour ne pas donner une explication, pour ne pas rendre explicite le sens de cette rencontre. Si on explicite, la pièce rétrécit, elle devient petite.

Ce vague qu'il y a dans le sens de la pièce, ce camouflage, donnent à la pièce aussi bien sa valeur que son sens tragique. Ces gens-là sont des instruments de ce langage. Ils sont utilisés par Koltès pour parler de cette façon mais pour dire ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas dire ou qu'il ne faut pas qu'ils disent.

Toute la difficulté de la pièce et de sa traduction est de garder ce mécanisme de camouflage, de n'employer aucun mot à aucun moment qui dise plus que ce qui est dit. C'est pourquoi je parlais au début de ce processus où on part d'un texte secret

pour arriver finalement, si on peut, à un autre texte secret, en sauvegardant à tout prix le secret de la pièce qui constitue aussi son intérêt scénique, théâtral, aussi bien pour les comédiens que pour le metteur en scène et le traducteur.

MARYSE STAIBER

C'est un peu dans ce sens que je crois que j'ai pu m'approcher de cette pièce. On pourrait dire que c'est une sorte de palimpseste de l'archétype même de la rencontre, avec ses attentes, ses désirs au sens très large ; désir sexuel autant que désir de vérité, désir de savoir, désir de ne pas savoir, c'est tout cela à la fois. En même temps ce palimpseste qui dit tout mais au fond sans dévoiler vraiment, qui enrobe tout, qui camoufle ; une sorte d'enveloppe qui s'habille d'un langage souvent très rhétorique qui est à prendre au sérieux, au pied de la lettre, mais en même temps est dérisoire. La rhétorique, dans une pièce moderne, dans un monde moderne éclaté et fragmenté, n'est plus de mise, a perdu ses repères.

DIMITRIS DIMITRIADIS

Lors d'une rencontre de ce genre, dans la réalité, les gens parlent très peu ou pas du tout. Cela peut se faire dans le silence total, avec des signes ou des regards. Parler ainsi ne se fait qu'au théâtre.

DAVID BRADBY

Personnellement je n'ai pas traduit cette pièce, mais *Combat de nègres et de chiens* et *Le Retour au désert*. J'ai pensé que comme contraste à ce passage, il serait bon de prendre un passage de dialogues, qui est d'une nature tout à fait différente. C'est la scène XI du *Retour au désert*, avec deux personnages : Adrien, le bourgeois, propriétaire à Metz, et un personnage qui s'appelle simplement, sans explications, le grand parachutiste noir. Jérôme Hankins et moi allons vous la lire.

“Scène XI. *Véranda. Adrien. Surgit le grand parachutiste noir.*”

PARACHUTISTE. Tout le monde dort dans cette maison, colonel.

ADRIEN. Ne m'appellez pas colonel, je ne suis pas un militaire. Qui êtes-vous ? Comment êtes-vous entré ?

PARACHUTISTE. Cette ville me semble endormie, bourgeois. Est-ce qu'elle est désertée ?

ADRIEN. Comment êtes-vous entré ?

PARACHUTISTE. Par le ciel, évidemment. On est venus cette nuit ; l'armée est là, bourgeois. Pas celle qui rampe sur les

pavés, pas celle qui roule à l'abri des blindages, pas celle qui bavarde dans les bureaux, pas l'armée des corvées des chiottes, mais celle qui veille entre la terre et le ciel. Moi, je suis descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été pour que vous puissiez dormir tranquilles, à l'abri. Car tu crois peut-être que l'épaisseur de tes murs te protège ? Tu crois peut-être que ta fortune te protège ? Mais tout cela volerait en éclats d'un seul coup de flingue que je te mettrais entre les deux yeux.

ADRIEN. Vous avez bu, militaire. Je parlerai à vos officiers.

PARACHUTISTE. Parle, bourgeois, parle. Mais respecte-moi.

ADRIEN. Je vous respecte, mon garçon, mais pourquoi m'agressez-vous ? N'êtes-vous pas venu pour nous apporter la sécurité ?

PARACHUTISTE. Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité.

ADRIEN. Eh bien alors, bienvenue, bienvenue militaire ! Je suis un petit bourgeois tranquille et je respecte l'armée.

PARACHUTISTE. Respecte-la, oui ; c'est elle qui t'enrichit.

ADRIEN. C'est moi qui te paye, militaire.

PARACHUTISTE. Moins que ton domestique, moins que rien. De quoi s'acheter des cigarettes. Et pourtant c'est moi qui te permets d'engraisser et de calculer et de faire de la politique. Nous, les militaires, nous sommes le cœur et les poumons de ce monde et vous, les bourgeois, vous en êtes les intestins.

ADRIEN. Tu es très excité, mon garçon."

DAVID BRADBY

Nous avons ici une autre forme de décalage. Koltès lui-même a dit que c'était une blague de mettre dans la bouche d'un parachutiste noir les dialogues qu'il a mis. Dans la dernière partie de la scène il lui fait dire des phrases de de Gaulle !

Nous allons reprendre le même texte en anglais.

(Lecture du texte anglais.)

On retrouve là, comme si souvent chez Koltès, un combat qui est en même temps un marchandage ; c'est encore une espèce de deal. Il fallait trouver à la fois la brutalité de ce combat-marchandage, et le côté fantaisiste de ce grand parachutiste noir qui se compare à un petit flocon de neige en plein été. Qu'est-ce que cela veut dire ? En même temps il faut trouver le ton de l'armée d'un côté et le ton du bourgeois terrifié de l'autre.

Bien sûr la question la plus difficile était : comment traduire "bourgeois". Comme vous le savez tous, il y a deux grandes théories de la traduction ; la première dit qu'il faut rendre l'original

dans votre langue, de la façon la plus familière possible, faire du texte (dans ce cas-ci) français un texte qui aurait pu être écrit en anglais ; tandis que l'autre théorie suggère qu'il faut toujours garder l'étrangeté du texte, qu'il faut toujours que la traduction garde l'odeur de son origine.

J'ai pensé que puisque Koltès appréciait l'étrangeté dans la langue, il fallait garder ce côté français et non essayer de faire dire des choses qu'auraient dites les Anglais dans ces conditions, car les conditions sont tellement françaises !

Il me semble que cela va susciter des questions.

JEAN-PAUL FAUCHER

Il y a quelques semaines, j'ai entendu à la télévision française une émission sur Freud, avec un certain nombre de psychanalystes et de psychiatres étrangers, dont un Américain. Il jugeait Freud entre autres de la façon suivante : "*He was a perfect bourgeois.*" Est-il si peu anglais, ce mot "bourgeois", alors qu'on peut traiter Freud de "bourgeois" ?

DAVID BRADBY

Je suis de votre avis, ayant choisi de traduire ainsi. Pourtant, il serait rare en anglais de traiter quelqu'un de "bourgeois" en lui parlant.

TERJE SINDING

Il me semble qu'il y a dans cet extrait, comme dans l'ensemble de la pièce d'ailleurs, un problème de niveau de langue. C'est une pièce qui joue ouvertement sur certaines conventions du théâtre bourgeois, mais avec des personnages intrus qui dynamitent en quelque sorte ces conventions. L'opposition de niveaux de langue, me semble-t-il, est plus forte dans cette pièce que dans d'autres de Koltès. Est-ce que cela vous a posé des problèmes particuliers ?

DAVID BRADBY

Oh, oui... La pièce s'ouvre sur un ton assez soutenu. Adrien et Mathilde s'envoient de longues tirades, un peu comme celles de *Dans la solitude des champs de coton*. Puis cela change. Il y a tout le temps une alternance entre ces deux sortes de dialogue.

J'aimerais, pour commenter votre question, lire quelques mots d'une autre traductrice, Beatriz Vegh, qui n'a pu être ici aujourd'hui, qui a traduit également cette pièce et qui nous a envoyé des notes très pertinentes à ce sujet. Elle dit que dans sa traduction elle a voulu miser sur l'humour et l'ironie qui semblent jouer un rôle essentiel dans cette pièce. Elle continue ainsi : "Koltès vient de traduire *Un conte d'hiver* de Shakespeare

quand il se met à écrire *Le Retour au désert*. Par ailleurs, il a choisi pour épigraphe à sa pièce un extrait de *Richard III*. Donc le mélange de tons qui caractérise ce Koltès-là, la fantaisie de l'apparition à Fatima, une certaine vérité lancée sans ménagement par le grand parachutiste noir, parachuté au milieu de la bagarre familiale, comme cela arrive pour les fous de Shakespeare, cela semble pouvoir être lu et traduit à la lumière de cette épigraphe et de cette traduction”.

Ce qui est sûr, c'est que Koltès a dit que plus il avançait dans l'écriture, plus il admirait Shakespeare et moins il voulait adhérer aux règles des unités néo-classiques. Ses premières pièces respectent toutes les trois unités ; les suivantes, non.

J'aimerais lancer un dernier thème qui a été peu abordé. Anna Lakos a évoqué la révolte chez Koltès. Je pense qu'il y a une dimension politique dans chacune de ses œuvres. Je pose la question à mes collègues et aux traducteurs présents : estimez-vous qu'un texte qui est d'une certaine façon polémique se traduit différemment ?

SIMON WERLE

Derrière la politique, derrière la révolte, il y a le problème de l'exclusion et de l'auto-exclusion, traité d'une façon radicale, douloureuse. Cela dépasse le problème d'être privilégié ou moins privilégié. C'est plus dur que cela. C'est cela le sujet caché qui a travaillé l'auteur.

DIMITRIS DIMITRIADIS

Cette préoccupation vis-à-vis des exclus peut avoir un sens, et aussi un intérêt, mais uniquement si cela passe par le plan littéraire. Je veux dire que si cette révolte ou cette exclusion se traduit sur le plan du langage, cela m'intéresse personnellement de m'occuper d'un texte, comme je le fais avec les textes de Genet par exemple, où la révolte, l'exclusion, le côté hors-la-loi de l'auteur se transforment en un langage glorieux et extrêmement poétique.

Mais un sujet politique au sens restreint ne m'intéresse pas en tant que traducteur. Je ne crois pas qu'un texte puisse être intéressant en tant que manifeste politique.

DAVID BRADBY

J'ai été très frappé par une lettre que m'a adressée Doron Tavori, traducteur israélien de Koltès, qui n'a pu être aujourd'hui parmi nous. Il m'écrit que ce qu'il a trouvé dans le texte de Koltès, c'est la manifestation d'une vérité qu'il avait déjà expérimentée chez lui en Israël : la façon dont le destin politique des individus influence, modèle même, leur façon de parler, leur

vocabulaire et jusqu'à leur syntaxe. Il affirme que lorsque ces traductions de Koltès sont montées dans les théâtres en Israël, les assistants ont l'impression d'être en prise directe avec la problématique politique qu'ils affrontent chaque jour. Cela m'a semblé très intéressant car, comme le dit Dimitris, il est évident que les pièces de Koltès ne sont pas des tracts politiques, en aucune sorte, mais elles portent peut-être l'empreinte d'une certaine conscience et de la façon dont cette conscience peut évoluer.

ANN GRIEVE

Il me semble quand même difficile d'évacuer le politique et chez Genet et chez Koltès. Evidemment ces pièces ne sont pas des tracts ou des manifestes, ni même des leçons, mais elles sont profondément politiques.

MARIE-HÉLÈNE KORANTZANI

Je trouve que la révolte de Koltès est plutôt socio-politique. Il refuse les étiquettes et met un langage recherché dans la bouche de quelqu'un qui est plutôt clochard, ou d'un criminel comme Roberto Zucco ou d'autres. Il renverse les données de la société ; il renverse tout ce qui a été acceptable socio-politiquement jusque-là.

DOROTHÉE SUAREZ

C'est peut-être un peu tard pour aborder cette question, mais il me semble intéressant que des personnes qui ont traduit Koltès nous disent pourquoi elles l'ont traduit. Y avait-il dans leur pays un intérêt pour cet auteur ? Est-ce que ce sont elles qui ont fait connaître cet auteur ? Comment a-t-il été reçu dans leur pays ?

SIMON WERLE

Je crois que Koltès est plus joué en Allemagne que partout ailleurs, d'une façon durable. Même si l'engouement est un peu retombé, l'intérêt demeure très vif. Certaines de ses pièces ont été même représentées pour la première fois en Allemagne. Mais très souvent l'enthousiasme des metteurs en scène et des acteurs s'est vu confronté à des problèmes très difficiles à surmonter.

Certains metteurs en scène qui l'ont abordé expriment leur peur de s'être brûlés, ainsi que leur respect pour le contenu latent de cette œuvre.

ANNA LAKOS

En Hongrie, *Roberto Zucco* a été joué dans une mise en scène qui a laissé le public et la critique partagés. Deux autres

pièces de Koltès sont traduites et publiées. Les acteurs qui veulent monter *Dans la solitude des champs de coton* sont en train de chercher un metteur en scène. C'est une approche très intéressante : des acteurs voudraient et les metteurs en scène ont peur. D'où vient cela ? De notre tradition ? De notre rapport au texte français ? En tout cas, pour l'instant Koltès est davantage lu que joué.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Au Portugal on a joué *Combat de nègres et de chiens*, Roberto Zucco et *Dans la solitude des champs de coton* (deux fois). Je me souviens que le public de notre théâtre à Lisbonne a été très frappé par l'atmosphère de la scène et par le jeu des acteurs, qui étaient de très bons professionnels, très connus ; ils ont été très appréciés.

Dans les critiques de presse, on reconnaît deux tendances. Les uns ont dit : "Ce n'est pas du théâtre. On ne sait pas qui sont ces personnages, où ils se trouvent exactement. Il n'y a pas d'histoire." Les autres sont entrés dans cette musique du texte, ils parlent de lyrisme, de poésie. Ils ont été séduits, comme moi quand j'ai lu la pièce, par ce langage spécial. Ils ont compris que le jeu n'était pas de vouloir expliquer tout, mais qu'il fallait laisser le mystère agir sur nous-mêmes.

DAVID BRADBY

Il semble bien que Koltès soit mieux accepté dans les pays qui n'ont pas une tradition théâtrale avant tout réaliste et naturaliste.

Au Royaume-Uni, les pièces de Koltès ont été jouées, mais la plupart du temps dans de petites salles et sans grand succès. Il y a eu une très belle mise en scène de *Combat de nègres et de chiens* au festival d'Edimbourg en 1991, et pas vraiment de suite. Et aussi, l'an dernier, une très belle mise en scène de *Roberto Zucco* par James Macdonald, un des metteurs en scène les plus talentueux en Angleterre aujourd'hui. Elle a eu un beau succès, mais c'était une mise en scène légère, dans un petit théâtre.

Il y a eu aussi une mise en scène récente d'une nouvelle traduction de *Quai ouest* à Dublin, par Joseph Long et David Fancy, encore inédite. *Dans la solitude des champs de coton* n'a eu droit qu'à une seule mise en scène, pas très réussie, dans une traduction de Jeffrey Wainright qui n'a pas encore été éditée non plus.

Koltès n'est qu'à moitié reconnu en Angleterre. Pour nous ce n'est pas encore une grande voix théâtrale. En Amérique je crois que c'est la même chose. Il est très peu connu aux Etats-Unis.

Quelques petits théâtres universitaires ont monté ses pièces, mais il n'y a pas eu de grande mise en scène.

DIMITRIS DIMITRIADIS

J'ai commencé mon travail de traducteur il y a vingt-cinq ans, avec *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot. J'ai terminé ce travail il y a trois ans avec *Hélène* d'Euripide. C'est dire que je suis devant vous en ex-traducteur. La traduction m'intéresse toujours, mais en tant que lecteur.

Koltès a été un de ces auteurs qui ont épuisé mon intérêt pour la traduction dans le sens où je ne trouve plus de textes qui exercent sur moi le sex-appeal qui doit être exercé sur un traducteur par un texte. Il n'y a pas pour moi de textes qui aient autant de sex-appeal aujourd'hui !

DEUXIÈME JOURNÉE

LES RÉSEAUX EUROPÉENS DE TRADUCTEURS LITTÉRAIRES

Table ronde animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude Bleton, Geneviève Charpentier, Giuliano Soria, Françoise Wuilmart, Giuliana Zeuli.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Je vais commencer par un rappel très succinct de ce qui s'est passé depuis un an, en tout cas de ce dont j'ai été au courant.

Premièrement, comme il a déjà été dit hier, Claude Bleton est devenu président du Réseau des collègues, ce dont nous nous réjouissons, évidemment.

Il y a eu, comme annoncé l'année dernière, un colloque du réseau ARIANE en janvier 1999 à l'université d'East Anglia, à Norwich, qui s'appelait "Le traducteur comme lecteur et comme écrivain", au cours duquel un point a été fait sur les centres de traduction et la formation des traducteurs littéraires, et où, vous ne vous en étonnerez pas, il est apparu qu'il était indispensable de structurer tout à fait officiellement et légalement ces dits réseaux.

Sur la façon dont les choses avancent, chacun des principaux responsables à cette table vous donnera les détails. Je vous informe par ailleurs que le colloque d'Athènes, qui avait également été annoncé, n'a pu avoir lieu parce que la date choisie correspondait, malencontreusement, à celle des élections européennes.

Je commence par donner la parole à Peter Bergsma, dont je rappelle qu'il est directeur du Collège de traducteurs d'Amsterdam et président du Réseau des associations de traducteurs littéraires.

PETER BERGSMA

Je me rappelle que l'an dernier j'ai parlé de mon inquiétude sur le nouveau programme-cadre européen, qui devait venir, et qui va venir. D'après les dernières rumeurs, le programme ARIANE va continuer en 2001. Mais, l'année dernière, on craignait qu'il n'y ait plus de soutien à la traduction littéraire, parce que le mot "traduction" ne figurait qu'une seule fois dans ce programme-cadre. De plus, après cette rencontre ici,

nous avons eu une réunion à Bruxelles où le Directeur général nous a dit carrément qu'il n'avait plus envie d'être une vache à lait pour les collèges de traducteurs, que le moment était venu pour eux de se débrouiller tout seuls.

Pour moi, en tant que directeur d'un collège, la subvention européenne, c'est à peu près 20 % de mon budget total. Et je suis là, je crois, dans une situation plus favorable que beaucoup de mes collègues, pour lesquels la part européenne de leur budget est encore plus importante.

J'ai pris l'initiative, en tant que président du CEATL, mais surtout en tant que directeur du collège, d'organiser une conférence à Amsterdam, où étaient invités vingt-cinq représentants des fondations subventionnaires, et aussi tous les directeurs des collèges. Nous avons fait des propositions pour la Commission, et surtout pour le Parlement européen.

Les propositions, c'était, au fond, de garder ce qui était bon dans ARIANE, à savoir les subventions aux traductions littéraires, c'est-à-dire la subvention qui était payée aux éditeurs. On pourrait peut-être changer des choses là-dedans, mais le principe était bon. Il faut surtout encourager la mobilité et le recyclage des traducteurs littéraires, et cela directement. Autrement dit, soutenir les collèges de traducteurs.

Nous avons fait cette proposition, envoyé une centaine de lettres à des parlementaires européens, à la Commission européenne et d'autres personnes concernées. Puis, je ne sais pas si c'est tout à fait grâce à la conférence, mais peu importe, il y a eu des amendements de la part de M. Graça Meura, le porte-parole de la Commission culturelle du Parlement européen – des amendements tout à fait conformes à nos propositions. Et le plus important, c'est qu'il a proposé que 9 % du budget total pour la culture soit réservé pour le livre et la lecture. Et cela, c'est le plus important, parce qu'au début nous étions en compétition avec le cinéma, le théâtre, les grands orchestres, et comme on aime le spectacle à Bruxelles, cela aurait été un peu dur pour nous.

Les amendements de M. Graça Meura ont été votés, tout d'abord par la Commission culturelle, puis par le Parlement européen. C'est tout récent, c'était la semaine dernière. Cela veut dire que la situation est beaucoup plus favorable qu'il y a un an. Maintenant, le seul problème, c'est qu'il y a un conflit entre le Parlement et la Commission européenne : le Parlement propose un budget pour la culture de 250 millions d'euros, tandis que la Commission pense que 167 suffisent.

FRANÇOISE WUILMART

Je vais vous parler plus particulièrement de la formation du traducteur littéraire et tenter de tracer un bref bilan de la situation

actuelle. Je crois qu'aujourd'hui on a enfin compris que la traduction littéraire, bien qu'étant un art dans lequel entre évidemment une grande part de créativité, est aussi un métier, comprenant un savoir-faire communicable par la formation.

Même si on peut se former seul et sur le tas, il est indéniable que la formation méthodique offre l'avantage de raccourcir le long parcours isolé de la *trial-and-error method*, que beaucoup d'entre nous ont appliquée.

A ce jour, les formations systématiques à part entière ne sont pas très nombreuses. Dans beaucoup d'universités du monde entier, il existe sans doute des cours de traduction littéraire organisés dans le cadre plus vaste d'initiations à d'autres types de traduction : technique, médicale, juridique, etc. Il existe actuellement quelques formations à part entière : je pense au DESS d'anglais à l'université Paris-VII, dirigé par Marie-Françoise Cachin, ou au cycle de formation de l'université d'East Anglia, auquel participe Peter Bush, ou encore aux ateliers de l'Institut français d'Athènes. Les cours organisés à l'université de Düsseldorf se sont soldés par un échec parce qu'ils étaient trop universitaires et théoriques, au dire même des étudiants qui ont préféré s'orienter vers les cycles privilégiant la pratique, comme celui de Bruxelles, le CETL, Centre européen de traduction littéraire. Ce cycle existe depuis une dizaine d'années et ne fonctionne que par ateliers animés par des professionnels. Il s'agit de cours à horaire décalé, comme on dit en Belgique : ils sont organisés en dehors des horaires scolaires ou académiques normaux, et se déroulent le samedi, ce qui permet aux personnes professionnellement actives d'y participer.

Je voudrais revenir sur la notion d'atelier qui a désormais fait ses preuves comme méthode d'enseignement par la pratique. Hier on a parlé de la polysémie du texte d'auteur et du danger de réduction dans une traduction dont l'optique ou la lecture serait unilatérale, rétrécie.

Je crois qu'un des grands avantages de l'atelier est la confrontation des optiques différentes des étudiants réunis. Le fait de prendre connaissance d'une prise de sens différente, comme celle du voisin, à la longue ouvre l'esprit. Quand l'étudiant se retrouve seul à traduire, il a appris à douter de la vision personnelle que suscite en lui le texte lu et s'ouvre à d'autres lectures possibles. L'atelier permet ainsi, mieux que toute autre méthode, d'échapper aux dangers de la "réduction" et donc de l'appauvrissement du texte de départ.

En 2000, nous allons ouvrir un DESS en traduction littéraire à Bruxelles. Nous venons d'avoir le feu vert ministériel et nous nous en réjouissons. Il s'agit, comme vous le savez sans doute, d'une cinquième année universitaire. L'avantage que le DESS

aura sans doute sur le CETL, c'est d'abord qu'il offrira un diplôme universitaire, ce que beaucoup d'étudiants semblent apprécier, même si les éditeurs n'accordent pas toujours la même valeur à ce document officiel. L'autre avantage c'est que le DESS comprendra aussi des cours théoriques de haut niveau, compléments très appréciables de la pratique. Ainsi travaillerons-nous sur les aspects psychologiques de la traduction, trop rarement pris en compte dans la formation. Nous organiserons également des cours d'histoire et de théories de la traduction, d'analyse du discours littéraire ou de sciences humaines. D'autres cours étudieront les grands mouvements esthétiques depuis le XVIII^e siècle, la spécificité des genres littéraires, etc. Je tiens le programme à votre disposition.

Dans le cadre des échanges européens, il avait été question de créer un réseau des écoles de formation pratiques en traduction littéraire. Dans un premier temps, il s'agirait de dresser un bilan de toutes les écoles européennes de formation à part entière qui privilégient le côté pratique ; ensuite de susciter la création d'écoles semblables un peu partout en Europe.

Mais pour en revenir aux réseaux européens, je voudrais soulever ici une double question quelque peu délicate : quel est le bien-fondé d'un réseau, et qu'entend-on par "niveau européen" ? Pour ma part, je suis plutôt méfiante, étant donné que l'adjectif "européen" se réfère à une abstraction incolore, sans attaches réelles. Quant aux réseaux, il faut bien avouer qu'ils nous ont été imposés par la Commission comme des mariages forcés, à trois au début, et maintenant à sept. Des mariages forcés donc, et de nature plutôt vénale puisque, au fond, ils ne sont conclus que pour obtenir les fonds qui permettront de réaliser indirectement des projets individuels. Ce qui m'inquiète plus encore, c'est qu'une grande partie de cet argent alloué pour des projets dits européens passe à organiser les voyages et les rencontres des partenaires. Les réseaux font beaucoup voyager leurs membres, mais qu'en est-il des retombées réelles sur le plan culturel et européen ? Je reste persuadée que le vrai travail se fait toujours au niveau national, dans des instances qui ont eu une croissance organique et n'ont pas été artificiellement créées par des tuteurs lointains et peu impliqués. L'avantage du réseau est donc qu'il apporte des fonds, et permet que se rencontrent les représentants de diverses cultures qui apprennent ainsi à mieux se connaître, mais je crois que la véritable Europe ne se fait pas nécessairement de cette manière-là. Selon moi, les lieux privilégiés de gestation de l'Europe sont, entre autres, les collèges européens de traducteurs littéraires, où les cultures se frottent au jour le jour et apprennent véritablement à se découvrir et à vivre ensemble.

En conclusion, je crois que l'Europe, ce grand mot très vague, devrait avant tout signifier ouverture mutuelle à l'Autre, à ses spécificités, à ces différences qu'il faut à tout prix cultiver et savoir communiquer, notamment au travers de traductions culturelles de qualité. De là l'importance de la promotion de la traduction culturelle et littéraire.

GIULIANO SORIA

Je vais présenter l'idée d'un projet de réseau ayant pour thème la lecture, qui s'appelle "Réseau Grinzane Europa pour la promotion du livre, de la lecture et de la traduction". Il tire son nom d'une fondation italienne qui décerne un prix littéraire, le prix Grinzane-Cavour. Grinzane est le nom d'un château où se déroule tous les ans la cérémonie de la remise du prix, et qui fut au XIX^e siècle la résidence du comte de Cavour.

Ce réseau a été présenté au mois de mars dernier à Paris. Nous avons tenté de fédérer des institutions qui s'occupent soit de la promotion de la lecture, soit de la traduction, soit de la production du livre – une cinquantaine en tout, de dix-sept pays. Puis nous avons présenté une demande à Bruxelles, et nous attendons la réponse.

Le point de départ de ces réseaux, c'est l'importance de la traduction, bien sûr, mais liée au fait du livre et de la lecture, parce que parler seulement de traduction, sans nous obliger à l'interpréter comme un aspect de la politique du livre et de la lecture, ce serait limiter l'importance de la traduction : si l'on traduit, il faut tout de même que quelqu'un nous lise. Et si quelqu'un doit nous lire, il faut obligatoirement que ce soit, au moins pour l'instant, publié dans un livre, ou sinon, plus tard, développé sur Internet.

Le deuxième point, c'est la nécessité de créer l'alliance entre les spécialistes.

Ce réseau n'est pas du tout contre l'idée d'autres réseaux. C'est un acte en plus, une possibilité de plus. Nous nous sommes déjà mis au travail, surtout sur la question des auteurs et de la lecture. Depuis deux ou trois ans, nous faisons des enquêtes auprès des jeunes sur la lecture et même sur la traduction, en collaboration avec les ministères de la Culture européens. Je signale, tout particulièrement, les ministères français, italien, espagnol, portugais.

Nous présenterons le 17 mars prochain à Paris, à l'occasion du Salon du livre, les résultats de l'enquête effectuée en 1999, intitulée : "Le livre préféré des jeunes Européens à l'aube de l'an 2000, littératures nationales, européennes, du monde entier", qui traite du rapport qu'entretiennent les jeunes lycéens de sept capitales européennes avec la littérature étrangère. La tranche d'âge qui nous intéresse est celle des quinze-vingt ans.

Nous avons aussi imaginé une espèce d'annuaire des lecteurs européens, car je trouve que c'est un aspect très important. Ce serait un observatoire sur le marché du livre et sur le comportement du secteur de la lecture. Il pourra organiser des enquêtes statistiques et même des enquêtes sur les livres traduits. Nous sommes également en train d'imaginer une revue télématique sur cet argument. Nous projetons aussi un programme d'échanges sur la traduction, parce que nous avons un collège de traducteurs qui est situé en partie à Turin, en partie au château de Costigliole d'Asti.

Nous nous proposons là aussi, avec l'aide de la Commission européenne, de travailler comme travaillent les autres traducteurs. Nous avons déjà commencé en invitant un groupe de traducteurs pour travailler sur une nouvelle de Sepúlveda. Nous avons également des bourses d'études, et nous prévoyons une rencontre, dans le cadre de l'observatoire, sur les problèmes de la traduction.

Je souhaite que l'on considère ce centre comme une structure à la disposition de tous les intéressés, et qu'on se mette ensemble au travail. Nous ne souhaitons pas nous limiter à la traduction littéraire, mais aborder aussi la traduction pour le cinéma. Il faudrait, de plus, commencer à réfléchir sur l'identité du traducteur, parce que ce n'est pas si clair et évident, ainsi que sur les différents types de spécialistes en traduction, dans les collèges de traducteurs, à l'université, voire dans d'autres institutions. Nous poursuivons nos réflexions avec certaines d'entre elles, avec Françoise Wuilmart notamment, ou avec l'école que Magda Olivetti est en train d'ouvrir à Florence. Les idées abondent.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Je vais passer la parole à Giuliana Zeuli, qui représente l'Association des traducteurs littéraires d'Irlande. Elle est, tout comme Giuliano Soria, co-organisatrice des Assises de cette année.

GIULIANA ZEULI

Une petite précision : notre association ne concerne pas seulement la traduction littéraire, c'est l'association des traducteurs irlandais, toutes branches confondues, avec une section littéraire dont je m'occupe.

Je voulais vous conter, ce matin, l'histoire du collège irlandais que j'ai créé. Cela, c'est vraiment à moi, j'en suis très fière. Grâce à mes rencontres avec les collèges en Europe, à travers les réunions du CEATL, j'ai compris comment les collèges pour les traducteurs littéraires fonctionnaient dans d'autres pays, l'occa-

sion m'a semblé bonne de donner aux traducteurs littéraires d'autres pays l'occasion de venir en Irlande, surtout à ceux qui traduisent la littérature irlandaise, laquelle, depuis les années quatre-vingt-dix, est très populaire partout.

Donc je me suis inspirée des autres collèges. Je me suis rendu compte que ce n'était pas possible de créer une institution autonome avec nos moyens très réduits. J'ai trouvé la façon d'organiser un collège de traducteurs littéraires que j'appelle virtuel. Nous nous sommes appuyés sur un centre d'artistes de toutes disciplines, le Tyrone Guthrie Centre d'Annaghmakerrig, qui existe en Irlande depuis 1982, et qui marche très bien. Il y a des musiciens, des peintres, des sculpteurs, des écrivains qui viennent y travailler. Ils ont accepté d'accueillir aussi des traducteurs littéraires de toute l'Europe. J'ai combiné cette volonté et cette proposition avec le financement que Bruxelles mettait à la disposition des collèges. Bruxelles a accepté ma proposition. Je suis, comme Peter l'a dit, une de ces institutions qui allaient mourir sans la subvention de Bruxelles. Il est très important pour nous que la situation soit meilleure qu'il y a quelques années. Nous sommes donc très heureux des développements récents.

J'ai ici quelques détails pour les gens qui vont venir travailler chez nous. Ce sont surtout les traducteurs qui traduisent la littérature irlandaise dans les deux langues (l'Irlande a deux langues officielles, l'anglais et l'irlandais). Puis, en deuxième lieu, les traducteurs qui traduisent de l'anglais, et ceux qui ont besoin d'un endroit tranquille pour travailler pendant quelques semaines.

CLAUDE BLETON

L'an dernier nous avons parlé du réseau des centres de traducteurs. Aujourd'hui, suite du feuilleton, mais d'abord, résumé des chapitres précédents.

Je vous rappelle qu'il y a une dizaine de pays en Europe qui ont l'honneur, la joie et l'avantage de disposer d'un collège de traducteurs. La différence avec les autres réseaux, c'est qu'il s'agit là de lieux réels, où les traducteurs se rencontrent.

Nous sommes financés jusqu'à présent, au niveau européen, par le programme ARIANE au chapitre de la formation continue, c'est-à-dire qu'on a pris en compte dans les ressources budgétaires le fait que le traducteur a inlassablement besoin de se recycler. Chacune des traductions est un recyclage par rapport à la traduction précédente.

Parlons du réseau européen. En juillet dernier, à Amsterdam, nous avons eu une réunion qui a été l'occasion de recenser les forces en présence. Je vais simplement vous donner deux chiffres. Si on rassemble toutes les sommes touchées par les

différents collèges au titre de la subvention européenne en 1999, on arrive au total de de 400 000 euros. Le total des subventions annexes de chacun de ces collèges représente environ 1,2 million d'euros. Conclusion : la part de l'Europe dans les subventions aux collèges représente le tiers.

L'ensemble de ces collèges emploie entre 20 et 30 personnes, et accueille entre 2 500 et 3 000 traducteurs par an. C'est un réseau assez charnel, assez concret.

Nous avons décidé, petit à petit, de nous constituer en structures *identifiables*, et pas seulement légales. Ce n'est pas encore fait : grâce à Dieu, le plan ARIANE étant reconduit d'un an, on n'est pas obligé de se précipiter. C'est la perspective d'une dotation globale de la subvention européenne qui nous a poussés à nous constituer de façon lisible. Il s'agit maintenant de mieux définir les statuts, les profils qui vont justifier ou identifier la possibilité d'accueillir, dans une structure, un collège de traducteurs.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Je termine avec Geneviève Charpentier, qui vient de la direction du Livre et de la Lecture, chargée en particulier des résidences à l'étranger et des bourses.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

Je voudrais vous donner trois points d'information. D'abord, sur le programme *Culture 2000*, l'information que nous avons reçue en France, par l'intermédiaire du relais Culture Europe, qui est une cellule qui relève du ministre de la Culture et de la Communication. En début de semaine, nous avons appris que ce programme devrait être voté, en principe, fin novembre. Les décisions devront être prises le 20 janvier 2000 au plus tard. Pourquoi ce programme n'est-il pas voté à ce jour ? Parce que sur les amendements, le Parlement européen et le Conseil de l'Europe ne sont pas d'accord. Une tentative de conciliation sur plusieurs points est à l'ordre du jour de leur prochaine réunion. Ces points sont les suivants :

– Le budget. Comme l'a dit Peter Bergsma, ils ne sont pas d'accord sur le seuil de partenaires. Le nombre de partenaires est à ce jour assez élevé, puisqu'il en faut sept pour constituer une demande. Par conséquent, il serait question de diminuer ce seuil.

– La fixation des pourcentages attribués par secteur. Le programme *Culture 2000* regroupe ARIANE, KALEIDOSCOPE et RAPHAEL. La traduction y est noyée. On n'avait pas distingué le pourcentage pour le patrimoine, pour les arts vivants, etc. Il est à présent question de sectoriser les pourcentages, afin qu'il n'y ait pas une déperdition du budget dans certains secteurs.

- Et enfin, la traduction précisément. Je pense que c'est grâce à la conférence qui s'est tenue à l'initiative de Peter Bergsma à Amsterdam, en juillet dernier, sur ce compte rendu qui a été largement diffusé, et les interrogations qui ont été formulées, qu'il est question de traiter la traduction à part dans le programme *Culture 2000*.

Ce programme devrait être voté incessamment, l'appel d'offres ayant lieu au premier trimestre 2000.

Par ailleurs, je voudrais vous rappeler ou vous apprendre ce que vous connaissez peut-être moins du ministère de la Culture et de la Communication, à savoir ce que sont les bourses de séjour de traducteurs en France. Vous entendez souvent parler de bourses de traducteurs qui relèvent du Centre national du livre, qui s'adressent, pour la plupart, à des traducteurs qui traduisent des langues étrangères en français ; mais il y a aussi des bourses qui s'adressent uniquement à des traducteurs étrangers pour traduire dans leur langue un livre français publié. Il s'agit donc de faire la promotion du livre français à l'étranger. Ce programme existe depuis 1984. Chaque année, nous instruisons en moyenne 120 demandes issues de tous les pays. 70 % d'entre elles bénéficient de cette bourse qui est de un an à trois mois de séjour, à raison de 10 000 francs par mois.

Concernant la procédure, le candidat doit s'adresser au service culturel de l'ambassade de France dans son pays de résidence, pour la constitution du dossier. Bien évidemment, le traducteur doit être confirmé, c'est-à-dire avoir publié un ouvrage français traduit dans sa langue, et pouvoir justifier d'un contrat de traduction avec son éditeur étranger pour un projet de traduction.

J'ajouterai une dernière information qui ne concerne pas directement le ministère mais qui, je crois, a son importance. Il vient d'être mis en place un nouveau programme issu de l'OFAJ (Office franco-allemand pour la jeunesse), organisme qui propose des stages de libraires franco-allemands, d'éditeurs franco-allemands. Ce nouveau programme vise à encourager les échanges franco-allemands de jeunes traducteurs. Il s'adresse à des germanophones âgés de moins de trente ans, titulaires d'un DESS, d'un DEA de maîtrise de langue, ayant publié un ouvrage ou des articles en revue. Pour ce premier lancement, la date de dépôt des dossiers est fixée au 15 novembre. Le CITL est concerné ici puisque dans ce programme, en plus des stages qui vont avoir lieu dans les maisons d'édition, les bibliothèques, etc., un séjour est prévu au collège, et un autre de même durée dans un collège allemand.

ROSSELLA BERNASCONE

Une précision en ce qui concerne le budget dont Peter Bergsma a parlé. 250 000 euros, ce serait très peu face aux

263 millions pour les subventions totales de l'Europe. Mais on sait que ce n'est pas la Commission entière qui pense que la culture ne vaut pas plus, et veut maintenir le budget à 167 000 francs. Il y a un veto des Pays-Bas, qui serait levé si les nouvelles tractations avec le Parlement européen proposaient un budget plus haut.

JACQUELINE CARNAUD

J'aimerais savoir si le programme-cadre va entrer en vigueur dès janvier 2000 ou si on continue le programme ARIANE pendant un an encore.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

L'information que nous avons depuis le relais Culture Europe n'est pas la prolongation du programme ARIANE. Le projet est que le Conseil de l'Europe et le Parlement européen s'entendent pour attribuer un volet particulier, au sein des programmes *Culture 2000*, à la traduction. Est-ce que ce sera sous la forme d'ARIANE, qui existait auparavant ? Pourquoi pas ? En tout cas, ce programme *Culture 2000* va bel et bien démarrer en 2000.

BRIGITTE DE MONTGOLFIER

Le nouveau programme de l'OFAJ fonctionne-t-il bien dans les deux sens, pour les germanophones aussi bien vers l'Allemagne que vers la France ?

GENEVIÈVE CHARPENTIER

Oui, dans les deux sens. Mais alors que nous avons plusieurs candidats allemands, il n'y en a pas pour l'instant du côté français.

GIULIANO SORIA

Le problème c'est que, d'après les nouvelles d'il y a sept ou huit mois, il semblait que tout l'argent versé en 2000 le serait presque totalement aux seuls réseaux. Si bien que les centres qui avaient des rapports trilatéraux ne pouvaient plus avoir d'argent. Maintenant, les choses ont un peu changé : les réseaux, c'est-à-dire les fédérations, les spécialités, soit de musique, soit de théâtre, de traduction, de lecture, recevront une partie de l'argent, mais les autres subventions d'ARIANE attribuées à des collaborations de trois pays resteront fortes. J'ai l'impression que cela va continuer ainsi. Ce qui va permettre, je pense, de poursuivre le financement de ce qui existait déjà. Dans un sens, je suis d'accord avec Françoise Wuilmart quand elle dit que l'Europe, c'est surtout nous ; ce n'est pas un acte qu'on

passé chez le notaire, mais c'est la capacité de travail individuelle. Je crois donc que la situation, malgré toutes les rumeurs sur le programme 2000, ne changera pas énormément. Mais je ne suis ni parlementaire européen, ni fonctionnaire de Bruxelles.

PETER BERGSMA

De toute façon, il faut garder espoir, les choses vont un peu mieux : en 1998, la DG 10 m'a appelé pour me dire qu'ils avaient perdu tout mon dossier et qu'ils ne pouvaient pas me payer. Cette fois-ci, ils n'avaient perdu qu'une partie de mon dossier...

CLAUDE BLETON

Ils avaient aussi perdu le dossier du collègue d'Arles et celui de Straelen. Le fonctionnaire de la DG 10 m'avait suggéré que notre dossier avait dû être attrapé par l'agrafe du dossier du dessus. J'ai demandé à voir l'agrafe, parce que le dossier pèse un kilo !

FRANÇOISE WUILMART

Je voulais simplement ajouter que dans le programme-cadre 2000, les commissaires européens ont bien insisté sur un type de relation nouvelle : l'interdisciplinarité. Je ne suis pas sûre que ce soit nécessairement une bonne chose. Par exemple, il nous serait interdit, à nous les collègues, de nous constituer en réseau. Cela peut sembler une ineptie mais c'est ainsi. Nous devrions plutôt nous allier avec des éditeurs, des libraires, ou que sais-je encore, la raison étant que nous devrions nous ouvrir aux autres disciplines. J'espère de tout cœur que la Commission va revoir cette politique qui entraînerait une perte d'énergie considérable dans le travail interne des collègues. En effet, nous devrions en quelque sorte nous "prostituer" et rechercher des alliés dont on se demande ce qu'ils pourraient apporter de plus au bon fonctionnement des collègues. Il y a là une situation en porte-à-faux. L'intention est sans doute bonne mais je crois que la réalisation le sera moins. Elle semble répondre à une espèce d'esprit qui règne un peu partout pour l'instant, celui de ce que j'aimerais appeler la "mammouthisation". On veut réaliser des projets "mammouths", on ne regarde que le grand corps et on en oublie les doigts de pied, les dents, les yeux. C'est dans ce même esprit qu'en Belgique on a voulu fusionner toutes les hautes écoles par groupes de trois, sous prétexte que cela permettrait de faire des économies d'argent et de personnel. Bilan : des relations à la Kafka, des directeurs qui perdent progressivement le contact avec leurs professeurs, passent leur temps à trouver des solutions à des grands problèmes communs aux dif-

férentes écoles et en viennent à oublier les questions essentielles à l'intérieur de leur propre institution, etc.

Il m'importait de mettre en garde contre cette politique du projet gigantesque, qui constitue le mauvais côté de l'Europe. En tout cas, si l'interdisciplinarité recommandée par la Commission a certains avantages, je les perçois mal dans le cas des collèges.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais apporter une précision sur l'OFAJ. Peut-être que s'il n'y a pas eu de candidature française, entre autres, c'est qu'on a reçu au local de l'ATLF un colis de plusieurs kilos de prospectus de l'OFAJ, entièrement rédigés en allemand. Nous n'avons pu les envoyer à personne, ils sont chez moi.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

C'est une erreur de la part de l'OFAJ, puisque j'ai reçu le même kilo en français. Et d'ailleurs, vous trouverez plusieurs exemplaires qui sont mis à votre disposition à la bibliothèque du collègue.

JACQUELINE LAHANA

Si la date limite est le 15 novembre, ce sera dur...

Une question à M. Soria : il me semble qu'il y a en Italie une ou deux associations de traducteurs et un collège de traducteurs. Je voudrais savoir quels sont vos rapports avec ces associations et ce collège. Je m'étonne un peu d'ailleurs qu'il n'y ait personne ici de ces associations et de ce collège.

GIULIANO SORIA

Je sais qu'il existe un collège de traducteurs à Procida. Mais qu'un collège existe, cela ne veut pas dire seulement que l'Union européenne le subventionne. Notre collège à nous est subventionné par Bruxelles depuis deux ans. Je crois qu'il y a eu quelques problèmes entre Procida et Bruxelles, mais je ne saurais vous en dire plus. En tout cas, nous avons de bons rapports avec eux.

Quant aux associations de traducteurs, oui, nous sommes en rapport avec elles. Notre intérêt, c'est de mettre en contact les associations, et même les universités. Mais pour l'instant nous sommes dans une situation virtuelle, tant que Bruxelles n'a pas décidé.

CLAUDE BLETON

Juste une précision en ce qui concerne la présence ou l'absence des collègues. Straelen s'est fait excuser, il avait des empêchements impératifs qui l'empêchaient d'être là. C'est un collègue qui, quand il n'est pas là, s'excuse.

La Suède s'est excusée aussi. Et l'Angleterre de même, étant donné les responsabilités de Peter Bush, appelé à de hautes destinées. Nous avons un rival à Marseille en la personne du président de la République qui nous empêche d'avoir le président du conseil régional. Et nous avons une organisation mondiale qui nous empêche d'avoir Peter Bush.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

Sur le recensement des collèges de traducteurs, je dispose de deux listes. Dans l'une figure celui de Rhodes, et dans l'autre non. Je voulais savoir où en était la situation à Rhodes.

CATHERINE VELISSARIS

J'ai l'impression qu'après l'inauguration à Rhodes, qui faisait découvrir un projet prometteur, ce collège s'est un peu éteint par la suite avant de reprendre cette année. Une revue vient d'être créée, il y a des résidents. Je crois donc qu'il faut attendre quelques mois pour voir où en est le projet.

PETER BERGSMA

Apparemment, ce n'est pas à Catherine qu'il faut poser la question : le collège de Rhodes n'a rien à voir avec la Grèce ! C'est une initiative des pays autour de la Baltique.

CATHERINE VELISSARIS

Oui, mais il se situe en Grèce. A sa fondation il devait être un lieu de passage entre trois cultures, mais cela ne change rien à l'objectif : c'est un collège qui, s'il s'avère viable, devra faire partie du réseau prochainement. On ne peut que le souhaiter. Plus il y aura de lieux, mieux la traduction se portera.

JACQUES THIÉRIOT

Comme on le sait, j'étais présent au début du Réseau des collèges de traducteurs. Au départ, il y avait trois collèges. Ce réseau s'est amplifié et, évidemment, au fil des années, pratiquement huit ans après la création du réseau, tout le monde est d'accord pour dire qu'il y a des décisions importantes, surtout par rapport à Bruxelles, et quelle que soit l'évolution des rapports des collèges et du réseau des collèges par rapport à Bruxelles, n'est-il pas nécessaire maintenant, et urgent, de faire comme a dû le faire le CEATL à une certaine époque : que le réseau des collèges de traducteurs acquière un statut juridique européen ? Je pense que cela aiderait beaucoup à dissiper certains flous sur l'appartenance de certains collèges, leur existence à l'intérieur du réseau ; et puis surtout, Bruxelles ayant fait planer la menace d'une décision de globalisation des subventions

des collègues, n'est-ce pas là une façon nécessaire de s'instaurer en partenaire avec la Commission de Bruxelles ?

CLAUDE BLETON

Nous sommes en train de travailler à cette constitution d'un cadre juridique, et ce sera l'objet, l'an prochain, d'une réunion plénière de tous les responsables dans les domaines des centres de traducteurs, pour arriver à une harmonisation et à quelque chose de clair, lisible, précis, officiel.

JEAN GUILOINEAU

C'est un renseignement pratique que je voudrais fournir. Geneviève Charpentier et moi avons publié, en 1993, un *Guide des aides aux écrivains*, les écrivains au sens de ceux qui écrivent, donc les traducteurs aussi. L'édition a été revue en 1996, et nous sommes en train de la reprendre. La nouvelle édition sortira au prochain Salon du livre. C'est un petit recueil dans lequel on trouve la description de toutes les institutions, de toutes les bourses qui existent pour les Français et les étrangers, les adresses et les noms des responsables de tous les services et du réseau des collègues. C'est un outil qui peut être précieux pour les traducteurs en particulier, mais cela concerne tous les gens de la culture, en France ou en Europe.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

A ce propos, si vous avez des informations à nous communiquer sur des bourses ou séjours en résidence en faveur d'écrivains, tous domaines confondus, ces informations seront les bienvenues.

ALIX PARODI

Je voudrais demander, dans vos collègues européens, quelles sont vos relations avec le Centre européen de Lausanne, qui est trilingue.

PETER BERGSMA

Si je me rappelle bien, il fait partie de l'université de Lausanne ?

ALIX PARODI

Pas du tout.

FRANÇOISE WUILMART

Ce n'est pas une école, mais un centre qui organise des séminaires, des conférences et des rencontres sur la traduction littéraire. Mais s'il est peu connu c'est un peu de sa faute : il ne se consacre qu'à trois langues, français, allemand et italien, ce qui

a des répercussions sur le programme où ne sont jamais invités des spécialistes d'autres pays européens, comme par exemple l'Espagne ou l'Angleterre. Si ce centre veut devenir européen, il devrait donc peut-être revoir sa politique d'ouverture aux autres pays.

ALIX PARODI

Il y a aussi une formation parallèle entre Lausanne et Genève. Car nous avons aussi une formation à Genève, et une section de traducteurs littéraires avec des traducteurs du monde entier.

JACQUES ROBNARD

Je voudrais savoir si vous avez des informations sur l'ouvrage que préparait le Centre du livre ou la Maison du livre de Montpellier, une sorte d'agenda pour recenser les résidences d'écrivains.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

A ma connaissance, ce livre n'est pas sorti. Je sais seulement qu'en parallèle, il était aussi question de mettre en place une base de données sur le site Internet.

MONA DE PRACONTAL

C'est une question pratique pour Peter Bergsma et Françoise Wuilmart. Je me demande si dans vos collèges, il faut nécessairement traduire un auteur néerlandais ou belge, ou si on peut venir en travaillant sur un projet de n'importe quelle autre langue européenne.

PETER BERGSMA

Dans mon cas, ont la priorité les traducteurs de tous pays qui traduisent en néerlandais, ou du néerlandais, et aussi du flamand. On peut, de temps en temps, recevoir des écrivains ou des traducteurs qui ont besoin de faire une recherche à Amsterdam, parce qu'ils sont en train de traduire un livre sur Amsterdam ou bien d'écrire un livre sur Amsterdam. Mais les traducteurs ont toujours la priorité.

FRANÇOISE WUILMART

Le Collège de Seneffe – situé au château de Seneffe à quelque trente kilomètres de Bruxelles – donne la priorité aux traducteurs de littérature belge de langue française, ce qui ne veut pas dire que nous refusons d'autres candidatures. Nous insistons pour que les traducteurs invités soient en possession d'un contrat de traduction, auquel cas ils reçoivent une allocation journalière. En plus de cela, les résidents sont logés et

nourris. Le collège dispose en effet d'une infrastructure hôtelière complète (dix-huit chambres toutes équipées de sanitaires extrêmement confortables) et d'un cuisinier en résidence.

Ce qui nous semble important, c'est d'abord que les traducteurs soient immergés dans la culture de la langue qu'ils traduisent. Pour les aider dans la découverte de cette culture, nous organisons un grand nombre d'animations : de nombreux auteurs belges sont invités pour être présentés aux résidents ou pour travailler avec leur traducteur. Nous donnons aussi, intra-muros, des représentations de pièces belges de langue française, jouées par la troupe du Théâtre-Poème sous la direction de Monique Dorsel. Le collège, qui est situé dans un parc de vingt-quatre hectares, dispose en effet d'un petit théâtre baroque, récemment restauré, qui peut accueillir nos spectacles. Nous organisons aussi régulièrement des ateliers d'écriture ou de traduction.

FRANÇOISE CARTANO

Puisqu'on parle de l'Europe et des traducteurs, je voudrais ajouter que les traducteurs, ainsi que le CEATL qui regroupe les associations de traducteurs d'Europe, sont aussi membres de la FIT. A l'échelon européen, on s'intéresse aussi beaucoup aux questions de statuts et d'harmonisation du droit d'auteur sur le plan européen. C'est un dossier qui ne sera pas sans conséquence pour les traducteurs et, notamment, il y a un travail long et difficile qui se fait en ce moment sur l'harmonisation.

C'est un dossier qui doit être suivi de près. Là aussi, il est important que des professionnels soient présents, et quand je dis des professionnels, je veux dire des auteurs, parce que ce qu'on oublie tout le temps, qu'il s'agisse de traductions ou d'œuvres originales, quand on commence à parler de leur diffusion, de leur commercialisation, d'échanges, c'est l'endroit d'où cela part : l'auteur. Et quand on s'en aperçoit, après coup, c'est difficile de remonter le courant.

C'est une information, et je vous invite à suivre cela dans la presse. Ces derniers temps, on voit souvent des échos sur l'édition, sur le livre : "Le livre, c'est fini, tout va passer par le Net", etc. Je ne crois pas qu'un jour il n'y aura plus de livres, mais je suis convaincue, comme tout le monde, qu'il y a un certain nombre de textes écrits, que ce soient des textes de création ou de connaissance, qui vont circuler là, et c'est vrai que cela pose un réel problème, parce que cela remet complètement en cause la définition du droit de l'auteur. Non pas qu'il n'y ait plus d'auteur, mais le seul fait de faire circuler implique déjà qu'on peut charger et copier et diffuser autrement. Cela demande une réflexion importante sur la façon dont seront gérées la

rémunération des auteurs et la garantie de l'intégrité des œuvres et de la paternité des œuvres, qui est inscrite dans la plupart des codes sur la propriété intellectuelle en Europe.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

Sur cette question-là, je ne suis personnellement pas très inquiète. En effet, il y a une très longue réflexion qui est menée sur la numérisation, et par conséquent sur le droit d'auteur. Mais, étant donné que le droit est très important déjà en France, et la protection littéraire de même, je pense que cela va suivre, je ne sais pas sous quelle forme, sur Internet. L'inquiétude concerne davantage la manière dont les choses vont être diffusées. Par exemple, l'éventuelle intégralité d'un texte sur le Net, ce qui n'est pas, en tout cas aujourd'hui, possible. Pourquoi ? Parce que justement on n'a pas trouvé la juste protection littéraire.

JACQUES ROUBAUD

Je suis obligé de ne pas être aussi optimiste que vous. Mon expérience, c'est que je clique sur Internet, je cherche à mon nom ou au groupe qui s'appelle l'OULIPO, et la quantité de textes qui sont présents là-dessus, et que n'importe qui peut tirer, est considérable, mais aucune espèce de droit n'est versée.

Si vous êtes un auteur qui vend beaucoup et qui est défendu par un éditeur important, comme Queneau, votre éditeur attaquera sans doute ceux qui vous ont mis sur le Net, mais les auteurs ordinaires ne sont plus protégés du tout.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

Quand vous vous connectez sur le Net, vous payez un abonnement. Et c'est là qu'on peut intervenir, en prélevant un droit qui serait reversé ensuite – comme c'est le cas pour la taxe sur la photocopie qui permet l'existence du Centre national du livre. Je le dis avec beaucoup de réserves et de guillemets : c'est l'objet de discussions multiples.

JEAN GUILOINEAU

Quelqu'un qui dirigeait les éditions Mille et Une Nuits vient de passer dans le groupe Havas pour créer une collection qui s'appelle E-Pocket, comme e-mail : il s'agit de livres de poche virtuels. Donc je pense que cela doit se trouver sur Internet. Ce qui montre que la dématérialisation du livre est en train de se faire dans quantité de secteurs.

FRANÇOISE CARTANO

Je n'ai pas l'optimisme de Geneviève, et je veux m'associer à l'intervention de Jacques Roubaud. Un sénateur vient de proposer

que soient déresponsabilisés complètement ceux qui mettent en réseau des informations et le contenu de ce qui y est mis. Ce à la suite d'un procès intenté par Estelle Hallyday à quelqu'un qui avait fait circuler des photos d'elle sur le réseau. Résultat : on n'est plus responsable de ce qu'on introduit sur le Net. Comment le droit d'auteur peut-il être respecté ? Je ne parle même pas du droit patrimonial, je parle du droit moral. On ne sait pas ce qu'il y a sur le Net. Il n'y a aucun contrôle. Par ailleurs, dans la dernière mouture du projet d'harmonisation de la directive européenne, s'il est bel et bien question de droits d'auteur, il va sûrement être traité comme un droit de copie, puisque la mise sur le réseau implique qu'on peut faire des copies, qu'on peut charger et recopier. Dans le premier texte, il y avait écrit "pour les copies d'œuvres sonores et visuelles", c'est-à-dire que par là on imagine habituellement qu'il s'agit d'images et de son. On peut considérer que le texte est visuel, mais je me sentirais plus protégée s'il était écrit "des textes", et pas seulement "des œuvres sonores et visuelles". Or, pour le moment, cela n'est pas écrit. Et la seule instance qui demande à ce que cela soit écrit, à ma connaissance, ce sont des auteurs, des associations d'auteurs. Il n'y a aucune raison pour que les éditeurs se dépêchent de le faire pour les auteurs. Ou que les fournisseurs et les producteurs le réclament. Si les auteurs ne le font pas remarquer, nous perdrons. Je pense donc qu'il faut être vigilant.

JOSIE MÉLY

Sur ce que vient de dire Françoise quant à la société de l'information, il y a vraiment des développements très alarmants. J'étais, il y a trois semaines, à un colloque franco-allemand qui réfléchissait, dans le cadre européen, à des spécificités franco-allemandes sur ces questions. La résolution qui a été votée par les rapporteurs, concernant la connaissance de la culture et de la langue de l'autre, et qui va être présentée au prochain sommet franco-allemand, fin novembre en Allemagne, est d'améliorer le développement des logiciels de traduction automatique !

Tout le monde prend cela à la légère, pour l'instant. Je vous dis qu'au niveau européen, dans les institutions, y compris les ministères en France, on est en train de lancer cela, en croyant vraiment que c'est la panacée. C'est très grave. Je voudrais donc exhorter nos réseaux, nos collèges et nos associations à être extrêmement vigilants sur toutes ces questions de développement de la société de l'information en ce qui concerne les langues, l'apprentissage des langues et la traduction.

JEAN-PIERRE RICHARD

La première question est technique. Je voudrais savoir si les subventionneurs européens ont une préférence quant au statut juridique des partenaires avec lesquels ils travaillent. Les collègues européens de traducteurs sont tantôt, j'imagine, d'ordre associatif, tantôt d'ordre privé, peut-être même, on peut l'imaginer, d'ordre institutionnel avec des subventions publiques. Est-ce que l'Europe a des préférences à ce niveau-là ?

La deuxième question concerne la définition des langues européennes. L'Europe s'est construite avec des Européens, mais pas contre les autres. Quelles sont les aides de l'Europe vis-à-vis de ceux qui ne traduisent pas des langues européennes ?

CLAUDE BLETON

Pour répondre à la première question, l'Europe a préparé, ou est en train de préparer un statut spécial d'association européenne. Mais c'est très lent, d'après mes informations, et cela risque de ne pas voir le jour. Il est beaucoup plus simple, pour ce qui nous concerne en Europe actuellement, et en France en particulier, de constituer une association loi de 1901. Elles sont reconnues par la Commission européenne sans problème. C'est une structure adaptée.

Je signale, pour la deuxième question, que, comme le soulignait Geneviève Charpentier, le jeu des bourses permet la circulation, et donc la traduction d'ouvrages qui ne sont pas de l'Europe des Quinze. Le réseau lui-même s'honore d'avoir, parmi ses assidus, notamment, le Collège de Slovaquie (dont un représentant est dans la salle) et celui de Hongrie. Pour ces personnes, les aides de l'Europe ne sont évidemment pas directes, mais se font par le jeu des bourses européennes, qui sont attribuées d'une façon plus large à tous les ressortissants de la grande Europe – ce qui représente une quarantaine de pays, dont beaucoup de pays d'Europe centrale. Je sais que, jusqu'à présent, le voyage et le séjour d'un Roumain en France représentait un an d'un salaire moyen là-bas. Les bourses permettent d'alimenter et de nourrir beaucoup nos propres réseaux et nos propres résidences en Europe. D'autre part, il est évident que les Etats-Unis, par exemple, ne bénéficieront pratiquement d'aucune bourse, le pouvoir d'achat y étant bien plus élevé.

JEAN-PIERRE RICHARD

Je pensais aux pays non européens, aux pays africains, par exemple.

CLAUDE BLETON

L'Afrique est une grande absente en ce qui concerne nos collègues actuellement. Cela correspond sans doute à une situa-

tion du livre dans ce continent, et à la quasi-inexistence des réseaux culturels, qu'il va falloir développer.

PETER BERGSMA

Dans notre cas, chaque traducteur qui vient à Amsterdam reçoit une bourse d'à peu près 6 000 francs par mois, et nous ne faisons pas de différence entre traducteurs de la Communauté et du reste du monde. Nous avons eu des traducteurs de Hongrie, de Slovénie, et nous accueillons maintenant un Chinois qui traduit du néerlandais. N'ayant pas le droit de lui donner une bourse de la part de l'Europe, nous la lui donnons nous-mêmes.

GENEVIÈVE CHARPENTIER

Les bourses du ministère de la Culture et de la Communication sont peut-être une manière de compenser, modestement, ce manque, puisqu'elles servent à accueillir des traducteurs du monde entier, et le plus grand nombre de demandes que j'instruis chaque année émane en particulier de la Chine.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais vous livrer une autre information susceptible de vous intéresser dans le cadre des activités européennes : il s'agit de la création d'un doctorat d'études supérieures européennes (DESE) en littératures de l'Europe unie. C'est un projet qui s'inscrit dans le cadre du programme SOCRATES, et qui a d'ailleurs reçu la mention "excellent" à la Commission. Le promoteur et coordinateur scientifique est l'université de Bologne. Les universités impliquées dans le projet, et qui peuvent désigner chacune un nombre maximum de trois doctorants par an, sont celles d'Aix-la-Chapelle, Athènes, Bologne, Bruxelles (ISTI), Cáceres, Mulhouse, Paris-IV et Paris-XII. Le programme s'étend sur trois ans, et comprend des séminaires de littérature européenne, des travaux de recherche, des ateliers pratiques. Les diplômes de docteur ne seront pas tous de même nature dans les divers pays. Paris-IV par exemple a refusé de délivrer un diplôme européen à part entière, distinct de ses propres diplômes, mais accepte de mentionner qu'ils sont reconnus au niveau européen. La dimension européenne du projet réside surtout dans la circulation non seulement des doctorants, mais aussi des professeurs qui enseigneront la littérature comparée ou la traduction littéraire dans les diverses universités partenaires du projet. Les séminaires de traduction se donneront au Collège de Seneffe. Le programme sera effectif en 2001.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Les échanges SOCRATES ont remplacé les échanges ERASMUS même si beaucoup continuent à appeler ERASMUS ce qui se

passé au niveau des universités. En tout cas, ces échanges (qui ne concernent pas toujours la traduction) existent depuis longtemps et ils fonctionnent, à tous les niveaux. Qu'ils se développent jusqu'au niveau du doctorat, c'est une évolution logique. Et que notre ministère de l'Éducation nationale ainsi que l'Europe tiennent à la mise en place de diplômes européens, je crois que c'est le sens de l'histoire.

ATELIERS
DE TRADUCTION THÉÂTRALE

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Jérôme Hankins

SCENE THREE

1 *Park. Bare stage.*

2 *Pete, Barry, Mike, Colin Pete wears a brown suit*

3 *and suede shoes. The jacket is short in the seat and tight on*

4 *the shoulders. His tie is black. The others wear jeans and*

5 *shirts.*

6 MIKE. What time they bury the bugger ?

7 PETE. Couldn't tell yer.

8 COLIN. Don' yer wan'a go ?

9 PETE. Leave off ! 'Oo's goin' a make me time up ?

10 COLIN. Why yer goin' then ?

11 PETE. The ol' lady'll ruck if I don't.

12 MIKE. Yeh, they reckon anythin' like this.

13 COLIN. Blinkin' morbid.

14 MIKE. Looks lovely in a black tie don' 'e !

15 *They laugh.*

EDWARD BOND,
Saved, 1965.

Pour s'attaquer aux questions de la traduction théâtrale, le choix s'était ici porté sur une pièce qui jouit déjà d'un statut de "classique du répertoire", tout en gardant, encore aujourd'hui (comme en témoigne le grand nombre de reprises et de débats en Europe et ailleurs), la jeunesse et la puissance polémique de sa création. Historiquement, mais aussi symboliquement, *Sauvés* est une pièce centrale dans l'histoire du théâtre d'après-guerre ; c'est aussi, et simultanément, le point d'ancrage, ou acte inaugural, de l'œuvre de Bond et de sa carrière de dramaturge, qui débuta dans le scandale et la censure. Jusqu'à ce jour, d'ailleurs, elle continue à faire l'objet de nombreux malentendus, qui n'ont pas manqué de refaire surface lors des

échanges énergiques qui ont animé notre atelier. Car *Sauvés* est, dans la conception du théâtre qu'elle met en avant – son projet esthétique, mais aussi politique –, une pièce qui interroge sur leurs principes et leur démarche tous les “actants” de la création théâtrale, y compris le premier : le traducteur.

Le premier sujet de méprise – qui fut d'ailleurs à l'origine des violentes polémiques de 1965 – est l'apparence “réaliste”, voire “naturaliste” du dialogue et de l'écriture, son côté “tranche de vie”, manifeste dans la retranscription minutieuse, quasi onomatopéique de l'argot londonien (certains critiques accusèrent Bond d'avoir tout simplement retranscrit des propos de passants enregistrés au magnétophone) : car ce semblant d'hyperréalisme trouble la perception des enjeux réels de l'œuvre et peut occulter son essentielle dimension symbolique et allégorique. Il est vrai que l'auteur, à première vue, semble avoir voulu créer pour les comédiens une langue immédiate, concrète, prise sur le vif. L'extrait ci-dessus offre une partition méticuleuse où l'accent cockney du sud de Londres est reflété par une orthographe déformée, tordue, une syntaxe réduite à son strict minimum : un style de l'éliision et de l'ellipse. Mais il ne s'agit pas seulement pour l'auteur de reproduire un accent, de façon documentaire : ainsi, les scènes où apparaît la bande de jeunes désœuvrés (3, 6 et 10) donnent lieu à un véritable feu d'artifice rhétorique, dont Bond souligne la virtuosité et la créativité. Pour le traducteur, il faut d'ailleurs se livrer à un premier travail de compréhension... de l'anglais. Enquête particulièrement indispensable, car il faut repérer le lexique particulier à chaque personnage, les images et les métaphores que chacun brasse et invente au creux d'un idiolecte singulier, dont on s'aperçoit très vite qu'il fait l'objet chez Bond d'une invention originale et poétique. Comprendre donc les jeux de mots, les charges polysémiques, les doubles et triples sens, les champs lexicaux, les métaphores filées, afin de les resituer dans l'ensemble de l'univers linguistique (mais aussi existentiel, philosophique et politique) de la pièce – car la traduction qui se destine au plateau doit forcément s'interdire les notes en bas de page. Une fois ce premier travail d'investigation accompli, il faut évidemment donner corps et chair au texte français (“d'arrivée” ?), en n'oubliant jamais l'oralité et surtout la rythmique, essentielles à la vigueur et l'intensité dramaturgiques de la scène.

La pierre d'achoppement est d'abord ici celle de la “normalité”, car une lecture attentive révèle que derrière l'apparente évidence du dialogue, sa “discrétion vériste”, se cache un travail méticuleux où sont pesées chaque syllabe, chaque image, chaque éliision. Les participants à l'atelier (très nombreux) ont cependant attaqué bille en tête, rejetant toute analyse précise au profit

de la recherche d'une saveur idiomatique, et décrétant (souvent de manière péremptoire) ce qu'on dirait "réellement", ou "naturellement". Oubliant que, justement, l'écriture de *Sauvés* pose la question du "naturel" et des présupposés qui fondent cette notion incertaine. N'y a-t-il pas de la part de l'auteur, et c'est un élément crucial de sa stratégie poétique, la création d'un argot intemporel, anhistorique, qui révèle d'abord comment ces personnages-ci décrivent et perçoivent le monde ? Si le langage a l'apparence du "normal", est-il prudent de se livrer à une simple recherche d'"équivalents", visant à "faire passer", ou "trouver le ton juste" – toutes formulations qui furent opposées au soi-disant "intellectualisme" outrancier de l'animateur de l'atelier, à qui l'on reprochait enfin de vouloir peser chaque mot (... dans des balances d'araignée ?).

Or, une telle attention au détail (à ce que Bond appelle les "petites choses" – sans doute en écho au poète William Blake, qui disait voir le Tout dans les "*Minute Particulars*", les détails infimes) constitue une des règles cruciales de l'art théâtral. Le traducteur ne peut pas, *a priori*, savoir ce qui "fonctionnera" ou pas, ce qui sonnera artificiel, sous prétexte que "ces gens-là" (en l'occurrence, des loubards de banlieue) ne "parleraient pas comme ça". D'abord – et surtout ! – parce que de tels propos recouvrent un préjugé idéologiquement douteux, qui construit en fantasme un sociolecte exsangue, à partir de notions abstraites de ce qu'est un voyou, ou lascar, ou délinquant, etc. Pour éviter ce travers, la question doit être avant tout : qu'est-ce qu'un loubard dans cette œuvre-ci ? Et comment l'écrivain lui donne-t-il (ou pas) sa liberté d'expression de soi ? Car Bond dit fonder sa poétique sur la constatation que les langues argotiques ("de la rue") sont les plus inventives et les plus dynamiques qui soient, défiant, dans leur puissance autonome de renouvellement, toute description, toute prescription – au grand désespoir des académiciens et autres cerbères impuissants de la langue. Par exemple, il fut significatif d'entendre une intervenante affirmer qu'un jeune de banlieue française contemporaine n'emploierait jamais (parce qu'il ne le connaît pas ?) la conjonction "sinon", trop sophistiquée ! Ce genre d'*a priori* n'a aucun fondement : le champ de la conversation quotidienne est le lieu d'une inventivité et d'un écart permanents (à visée puissamment rhétorique et oratoire) par rapport à la norme, ou l'attendu ; il suffit d'écouter les paroles des chanteurs de rap pour constater la complexité lexicale de l'argot contemporain, son audace de récupération et de recyclage des archaïsmes et des niveaux de langue. Le projet d'Edward Bond – qui le rapproche en l'occurrence d'un auteur comme Shakespeare – est justement de montrer la capacité des per-

sonnages “populaires” à puiser dans l’immense liberté du langage les ressources et les outils poétiques qui leur permettront de survivre et de se construire, d’exprimer la créativité qui caractérise tout être humain sans exception (du moins au départ...). Une telle analyse ne peut que modifier le rapport du traducteur à l’écriture d’une pièce comme *Sauvés*.

Ce premier point acquis, les participants de l’atelier s’inquièrent néanmoins de la rapidité du débit “de la conversation habituelle”, et du tri à faire, d’après eux, entre des phrases porteuses d’informations essentielles, et des répliques “inutiles” ou “fonctionnelles”, qui, comme c’est le cas dans le langage courant (?), pèsent moins lourd que d’autres, ou relèveraient d’une fonction exclusivement phatique. Ainsi, la réplique de Pete : “*Couldn’t tell yer*” (l. 7) peut être considérée en effet comme une simple “cheville” dramaturgique servant à faire “avancer” le dialogue – en somme une “phrase de tous les jours” (d’où une querelle homérique au sein de l’atelier, où chacun[e] défendait “son” expression “juste”, preuve de la dissémination subjective qui gouverne cette aire confuse et indéfinie du “naturel quotidien”). Or, justement, le pari du traducteur (de théâtre ?) doit être de considérer que la moindre réplique a autant d’importance que les autres et qu’elle s’inscrit sans doute, même de manière fugace, dans une constellation de thèmes et surtout de mots centraux (Bond a beaucoup appris de Tchekhov). Par exemple, si l’on considère que la scène 3 introduit des personnages fondamentalement désemparés, désorientés, privés d’espace d’expression – au point qu’ils se livreront sans formuler de scrupules, dans la scène 6, à la lapidation d’un bébé –, la présence liminaire du verbe *to tell*, dans une structure privative, se charge de sens. Au sein d’une œuvre qui décrit l’humanité contemporaine comme aphasique, et se termine par une scène muette où l’autisme semble avoir triomphé de la cellule sociale, il n’est pas anodin qu’un personnage qui se vante d’avoir écrasé un enfant de dix ans, et se plaint d’avoir à suivre son enterrement, ne puisse pas “dire”, et surtout “dire l’heure” qui doit vouer la mort à la commémoration collective. On pourrait donc certes, comme l’ont proposé divers intervenants, paraphraser la réplique en : “Ch’ais pas” ou “Aucune idée”. Mais, vu les multiples traductions “naturelles” possibles, et l’indécidabilité inhérente à cette notion de naturel, ne vaut-il pas mieux faire le pari des mots qui sont là, et se dire qu’il y a dans chaque réplique, même la plus apparemment anodine (“innocente” ?), une trace de la stratégie poétique de l’auteur ? (Bond dira – et c’est devenu pour mon travail une règle essentielle – que la pièce est comme une roue de bicyclette, et chaque réplique un des rayons qui vise et atteint le moyeu.)

Puisque l'on peut traduire la réplique de Pete en : "Peux pas dire", proposition trisyllabique certes moins courante, mais qui répond à l'original avec une allitération somme toute acceptable, pourquoi l'écarter sous prétexte, comme l'ont affirmé certains avec virulence, qu'"on ne peut pas dire ça" ? D'autant plus que ce sera à l'acteur, ensuite, de faire vivre la phrase, de la justifier. Et au moins la matière sera là pour être explorée.

Ce n'est là qu'un des nombreux détails qui prouvent combien, dans le champ des quelques répliques étudiées, tout un réseau de sens et d'échos significatifs se tisse déjà, en une intense, mais secrète, vibration sémantique : une réflexion sur le temps, à travers un premier jeu de mots ("heure/heure sup.", l. 6 et 9), et surtout, une conception spécifique des femmes, dont le mode d'expression est caractérisé par deux verbes : *ruck* et *reckon* (l. 11-12), associés par paronomase, qui creusent à eux seuls un abîme de clichés misogynes. La mère risque de "gueuler" si son fils n'assiste pas à l'enterrement, parce qu'"elles adorent" ce genre de truc : car, dans cette scène, comme dans toute la pièce, les femmes sont associées au deuil et à la mort. Le mot *reckon*, d'ailleurs régulièrement utilisé dans la pièce, de façon bizarrement décalée, pose une difficulté d'interprétation... et de traduction (car il faut, surtout au théâtre, scrupuleusement réfléchir la récurrence de termes et d'expressions, qui sont un guide essentiel dans la saisie des dispositifs obsessionnels et conatifs de tout écrit, étayant le système de pensée et la vision du monde qui lui donnent son sens – ces répétitions sont évidemment aussi des indices indispensables au travail de l'acteur). *Reckon*, c'est "estimer", "penser", d'où, ici, son sens argotique : "aimer", "apprécier" – mais tous ces sens dérivent du sens originel de "calculer" et donc, aussi, "juger", comme le Christ au jour du Jugement (*Day of Reckoning*) – ordalie qui se déroulera, dans la Bible, à la fin des temps (ce "temps" que Pete ne peut pas dire), mais qui, dans *Sauvés*, a lieu beaucoup plus tôt, dès la scène 7, où le père du bébé assassiné attend son procès dans une cellule. Les choix lexicaux, ici, influenceront nécessairement sur les connotations socio-politiques, mais aussi métaphysiques de l'œuvre, ce que Meschonnig appelle sa "pensée poétique". (D'ailleurs, la traduction définitive de ce verbe ne pourra se fonder que sur une stratégie linguistique globale issue d'une analyse de la pièce tout entière.)

La question cruciale soulevée dans cet atelier fut donc : faut-il produire une traduction "qui passe", "fasse vrai", et systématiquement transformer, transposer les indices stylistiques sous prétexte d'atteindre un soi-disant "naturel" de l'expression (au prix de ce que Meschonnig appelle encore une "désécriture" du texte), ou faut-il prendre le risque de peser le moindre

choix et faire écho à chaque inflexion sémantique – et risquer la création d’une langue moins immédiatement repérable, plus atypique, cherchant à traduire l’inquiétante étrangeté inhérente à l’acte poétique de départ, dont on ne doit jamais oublier à quel point il est fortement structuré par cette énergie métaphorique, profondément cohérente, que Bond appelle la “logique de l’Imagination” ?

Car la volonté acharnée, chez plusieurs intervenants, de “faire sonner vrai”, menaçait, plus profondément encore, d’occulter et brouiller l’autre “vérité” charnelle, physique, profondément concrète du plateau. En lisant la dernière boutade de Mike se moquant du costume de Pete (l. 14), il était évidemment louable de manifester ses connaissances en civilisation britannique, et se souvenir que “black tie” est une expression générique (figurant sur les invitations aux réceptions mondaines) pour désigner le “costume-cravate” – d’où des propositions comme “costard”, ou, sur un mode plus humoristique, adapté au ton général de moquerie : “en pingouin”. Mais c’était vite occulter que l’auteur insiste, dans une phrase isolée de la didascalie liminaire décrivant le costume du personnage, sur le fait que “Sa cravate est noire” (l. 4), isolant ainsi, comme par un effet de gros plan, ce détail vestimentaire manifestement essentiel au processus de sémiotisation que veut activer l’écriture dramatique de Bond, souvent acharnée dans la précision des indices socio-culturels. Dans la mesure où la didascalie suggère que ce costume est inconfortable, inadapté – vraisemblablement loué ou prêté pour la circonstance –, et qu’il gêne Pete dans son gestus habituel, éliminer dans le corps des répliques le signifiant “cravate” (d’un réel encombrement syllabique, il est vrai !) – système d’attache qui se rattachera plus loin au réseau métaphorique du lien (du “bond” !) –, c’est évacuer aussi la possibilité d’un jeu de scène, d’un contact physique entre ces personnages de “loubards”, qui, d’ailleurs, n’arrêtent pas dans la pièce de se toucher. Une manipulation, par ses camarades, de la cravate qui serre le cou de Pete serait d’autant plus intéressante qu’elle ferait ainsi écho aux thèmes de la justice et du procès, le mode d’exécution capitale en Angleterre étant par tradition la pendaison (encore une fois, *il ne s’agit pas* là de prescrire le jeu, mais de respecter la potentialité dramatique de l’écriture pour la mise en scène).

En résumé, je dirais donc que dans le formalisme gouvernant leurs réflexes de traduction, les intervenants risquaient à chaque étape de l’exploration – par leur désir, certes louable, de rendre vivante et immédiatement reconnaissable la dimension idiomatique de l’écriture – de brader sa logique profonde, aveugler les champs lexicaux, dévitaliser le rythme, et vider

par là le texte de sa substance dramatique et signifiante. Surtout, de telles approches risquaient d'éliminer l'originelle liberté de création offerte par l'auteur au metteur en scène, et surtout aux acteurs, qui doivent avoir à leur disposition, selon Bond, un texte qu'ils puissent utiliser comme un outil productif et inépuisable d'"E. T.", "Événements de Théâtre", c'est-à-dire des zones interstitielles de sens, où les interprètes de l'œuvre peuvent engager leur réflexion esthétique/politique.

Mais, me disais-je finalement, ces principes, ou axiomes de travail, ne vaudraient-ils pas autant pour tout acte de traduction, le roman comme la poésie, où est déposée, et résonante, cette part d'oralité originelle qui nourrit l'acte de langage – la parole, ou "discours" ? Toute phrase (et cela, le théâtre aide à le penser) est poétique au sens étymologique : elle fait, elle accomplit, elle agit – et c'est dans la matière même des mots, leur sonorité et leur sens, mais aussi l'"image" réveillée par tous ces objets, que réside cette performativité qui est pour le traducteur, *de facto*, la seule base concrète de travail. Le matériau donné est le premier horizon (oserais-je dire... le seul ?) – alors pourquoi gloser, développer, transférer, expliciter ? C'est cette fatalité de la matière à traduire, cet obstacle inamovible et opaquement éclairant qui, peut-être, garantit la profonde et salutaire liberté du traducteur : car, une fois compris et saisi cet être-là logique du texte, il lui reste à trouver sa propre langue, celle que lui enseigne le texte (car l'œuvre à traduire, dit Bond paradoxalement, lutte déjà toujours pour parler la langue qui la traduit), afin de libérer son art, et, peut-être, réinventer ce qu'il croyait esclave d'une grammaire immuable.

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Laurent Mubleisen

Comme le dit Michel Bataillon, l'une des particularités d'une traduction théâtrale est d'être "sanctionnée" par le comédien chargé de dire le texte. Traduire du théâtre diffère d'un autre travail de traduction en cela que le texte d'arrivée doit être non seulement "fidèle" et "beau", mais aussi "dicible".

Face à des extraits du premier volet de *Krieg*, de Rainald Goetz, un autre problème surgit cependant ; qu'est-ce que ce trublion professionnel du paysage culturel allemand qu'est Rainald Goetz (né en 1954, études de médecine et d'histoire, auteur d'un roman, *Irre*, d'un recueil de textes de critique sociale, *Kontrolliert*, de plusieurs pièces de théâtre, impliqué à un moment de sa vie dans le mouvement Techno et la Love Parade – avant sa récupération marchande) a bien voulu raconter dans cette pièce, écrite au milieu des années quatre-vingt ? Certains participants de l'atelier ne s'y sont pas trompés, et dès le début de notre travail collectif, deux questions ont surgi – presque fatalement :

— Vous êtes sûr qu'il est bien écrit, ce texte ?

— Et puisqu'on y est, vous êtes sûr que c'est traduisible ?

Le problème, c'est qu'on ne peut répondre à la première question (par l'affirmative) qu'en plongeant sans bouée dans le maelström goetzien. Quant à la deuxième question, disons que nous nous sommes vite rendu compte que traduire *Krieg* a quelque chose de tout à fait excitant. En un peu plus d'une heure, nous nous sommes d'ailleurs copieusement creusé les méninges.

Heiliger Krieg – premier volet de la trilogie *Krieg* – présente, sur fond de guerre civile, une radiographie des maux de l'Allemagne à la fin des "années de plomb", celles du terrorisme de la fraction Armée rouge et à la veille de la chute du mur. Il s'agit d'une sorte d'inventaire faussement irraisonné, d'une tentative d'épuisement d'un état de la société où des scènes avec trois

personnages principaux masculins (Heidegger, Stockhausen et Stammheimer : ces noms, à eux seuls, mériteraient un large commentaire) alternent avec des monologues visionnaires ou justificatifs et des scènes réalistes ou oniriques mettant en jeu des soldats, des jeunes filles et des insurgés. Cet état de société charrie, à pleines pelletées, tous les démons, tous les espoirs, tous les échecs d'un pays, l'Allemagne fédérale, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La pièce elle-même est un collage de scènes organisées à partir d'un canevas extrêmement savant, avec des systèmes de références, de rappels, de correspondances, de codes qui, au fil du déroulement, livrent leurs contenus (polysémiques le plus souvent, ce qui bien sûr n'arrange rien). Les procédés d'écriture, très variés (phrases sans verbe, retours systématiques à la ligne, absence de ponctuation, onomatopées) ainsi que les styles (langage parlé, langues de bois administrative, syndicale, politique, économique, emphase poétique, pastiches expressionnistes) collent à chaque fois à la stratégie dramaturgique de Goetz. Le but visé est de dénoncer de façon exhaustive, mais avec une parfaite maîtrise (et, paradoxalement, une parfaite économie de moyens – comme ces symphonies de Mahler débordantes de notes, et qui pourtant n'en ont pas une de trop), les procédés modernes de crétinisation des individus (et dans cette crétinisation, il y a le retour, sous des masques divers, de la tragédie de la révolution allemande de 1918 et de l'horreur du nazisme, "coulé" dans la société de consommation), et les derniers soubresauts d'une gauche qui n'a pas su être à la hauteur de certains possibles. Le contexte de guerre civile apparaît dès lors comme une métaphore d'une volonté délibérée de contrôle des gens, face à des stratégies de résistance plus ou moins conscientes, et plus ou moins efficaces.

De ce foisonnement ordonné, deux scènes ont été extraites, présentant chacune un problème particulier.

La première nous livre un bref échange entre deux soldats d'un commando d'exécution (1) et un citoyen émancipé exécuté (2). Le nom même de ces personnages pose problème.

Pour 1, Goetz emploie le néologisme "*Exekutionskommando Soldat*" : *Kommando* pourrait ici se traduire par "peloton". On verra pourquoi le mot "commando" est plus approprié.

Pour 2, "citoyen émancipé" est la traduction de *mündiger Bürger*, terme qui revient sans arrêt dans la pièce. Le terme *mündig* veut dire "majeur", au sens de l'état civil, et par extension "émancipé". Mais la notion d'émancipation, en France, fait immédiatement référence aux Lumières (le mot lui-même est

abstrait), alors que *mündig* (mot concret), appliqué aux membres d'une nation, rappelle, comme l'a justement observé une participante à l'atelier, un terme utilisé par Gustav Heinemann, homme politique d'après-guerre, quand il voulait signifier à ses contemporains qu'il était temps qu'ils "assument leurs actes" ("*Die Deutschen müssen mündig sein*").

Alors que faire : traduire *mündiger Bürger* par "citoyen assumant ses actes", "citoyen responsable", plutôt que "citoyen émancipé", mon propre choix ?

La question est restée ouverte.

Pour l'histoire du commando, ce sont certaines répliques qui nous ont éclairés :

ERSCHIESSENDER SOLDAT

Schuss schiessen

Blitz blitzen

Tot töten

ZWEITER EXEKUTIONSKOMMANDO SOLDAT

Ja

Lustig

Spiel spielen

Tot töten

Musik.

Dans ces répliques, il s'agissait au départ d'aborder le problème de la substantivation (ou l'adjectivation) des verbes, dans ce mini-catalogue énoncé par les soldats :

Schuss schiessen = Tir tirer

Blitz blitzen = Foudre foudroyer

Spiel spielen = Jeu jouer

Tot töten = mort (comme adjectif)... tuer.

L'ennui, avec "mort tuer", c'est qu'on perd l'effet de répétition, sur quoi tout repose. Dommage que le verbe "morter" n'existe pas en français !

Un petit tour de table nous fait opter pour : "Mort mettre à mort". C'est plus long, certes, mais on ne peut pas tout avoir...

Quant à la deuxième réplique citée plus haut, qu'on pourrait traduire par :

"Oui, Jeu jouer, Mort mettre à mort, Musique", elle fait immédiatement penser aux exécutions sommaires d'Auschwitz, faites en musique. Et les gens chargés de tuer faisaient bien partie de "commandos", et non de "pelotons"... D'où "Second soldat du commando d'exécution".

Le second problème abordé concernait la traduction de propositions dans lesquelles un substantif était accompagné d'une série d'adjectifs antéposés.

Exemple : *“Mit meinem glücksaufgerissenen, jungen, abenteuerlich offenen Städteberz, Strassenberz, Steineberz, Himmelberz, Sterneberz.”*

Notons au passage une difficulté courante dans la traduction de l'allemand qui est celle des néologismes : par exemple *“städteberz”*, en un mot, veut dire “cœur de ville”. Ce qui est poétique en allemand l'est moins en français. Il en va de même pour toute la série de mots se terminant par *berz* dans cette phrase. A l'arrivée, on a perdu, qu'on le veuille ou non, une bonne part du rythme de la phrase.

Pour ne pas le perdre complètement, la proposition a été faite, et approuvée, d'essayer de garder les adjectifs avant le substantif, chose peu courante en français.

Donc, au lieu de traduire cette proposition par :

“Avec mon cœur de villes, cœur de rues, cœur de pierres, cœur de ciel, cœur d'étoiles déchiré de bonheur, jeune, aventureusement ouvert”,

nous avons choisi

“Avec, déchiré de bonheur, jeune, aventureusement ouvert, mon cœur de villes, cœur de rues, cœur de pierres, cœur de ciel, cœur d'étoiles”.

C'est peut-être un peu hasardeux du point de vue de la syntaxe, mais c'est plus proche de l'allemand, plus “beau” et tout à fait “dicible”.

Un troisième point allait être abordé : la traduction d'une phrase de neuf lignes. Mais devant l'énormité de la tâche, et le manque de temps (les ateliers sont si courts !), il fallut abandonner.

Ce sera peut-être pour une autre fois...

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Françoise Thanas

Des extraits de quatre pièces d'auteurs argentins contemporains ont été soumis à la sagacité d'une vingtaine de participants, dont quelques Espagnols. Les textes choisis avaient pour objectif de :

- mettre en lumière les différences entre l'espagnol d'Espagne et celui d'Amérique latine, en l'occurrence celui d'Argentine ;
- souligner combien il est important, pour traduire, de connaître les habitudes, les manières de vivre, l'histoire... non seulement du pays de départ mais aussi du pays d'arrivée. En somme, d'être immergé dans les deux cultures.

TEXTE 1 : un extrait de *Las paredes (Les murs)* de Griselda Gambaro.

Deux difficultés, dans la même réplique, méritaient qu'on s'y arrête : "*capacidad para el amor*" et "*Pesan doblemente los años, los disgustos, los ligustros*".

"*Capacidad para el amor*" (capacité, habileté... *tener capacidad para...*, être capable de, expert, habile, qualifié en). Le mot *amor*, dans la bouche du personnage, hypocrite et cruel, se réfère plus au sexe qu'au sentiment. D'où les traductions possibles : l'aptitude, l'habileté, la compétence... en amour. Je me demande si l'on n'aurait pas pu aller jusqu'à "performances"... Une question à poser à l'auteur.

"*Pesan doblemente los años, los disgustos, los ligustros*" (textuellement : "Pèsent doublement les années, les contrariétés, les troènes"). Phrase totalement irrationnelle, mais où trois mots riment. Pour le personnage auquel cette phrase s'adresse, les mots sont vidés de leur sens, il n'entend plus que des sons. Il fallait trouver en français trois mots qui riment et qui n'aient aucun rapport sémantique entre eux. Deux sug-

gestions : “Pèsent doublement les années, les nausées, les azalées.” “Et pèsent doublement la vie, les soucis (double sens), les pissenlits.”

Deux remarques ont été faites : l’une portait sur l’ajout de “et” en début de phrase ; l’autre sur la construction, inhabituelle en français, le verbe étant placé avant les sujets. Le “et”, me semble-t-il, apporte une grandiloquence qui correspond au personnage ; quant aux trois mots rimés, ils se devaient d’être mis en valeur, pour accentuer l’extravagance et l’irrationalité de la réplique. Et ils le sont grâce à cet ordre insolite.

TEXTE 2 : Noms de personnages dans *Pascua rea (Pâques des traîne-misère)* de Patricia Zangaro. En règle générale, il est souhaitable de ne pas traduire les noms et prénoms des personnages, de ne pas franciser à tout prix. Dans cette pièce apparaît la coutume, très répandue dans certains pays d’Amérique latine et surtout en Argentine, qui consiste à donner des surnoms. Ceux-ci, teintés d’affection, n’ont pas de connotation péjorative. Ils peuvent faire allusion à une caractéristique physique (“La grosse”, “Boule-de-billard”, “Fil-de-fer”, cela dit sans intention péjorative, mais avec affection), à l’origine géographique ou même à la religion : “El Chino” ne vient pas de Chine mais de l’intérieur du pays, “El Tano” est le Rital, “El Gringo” l’étranger ou le métèque, “El Turco” l’Arabe, “El Ruso” le Juif... La majorité de la population argentine est formée d’immigrés, essentiellement européens, installés dans le pays à la fin du siècle dernier, et ces surnoms courants ne sont empreints d’aucun racisme. Pour ce qui est de la pièce, craignant les fausses interprétations qui auraient fait une œuvre raciste de cette pièce dont l’un des thèmes est la tolérance ethnique, j’ai remplacé les surnoms par un prénom qui identifie le personnage : Ahmed, Moshé... Les mots “arabe”, “juif”, “rital”, apparaissent en situation, dans des dialogues souvent drôles où chacun se moque des façons de vivre et de s’habiller de l’autre. C’est alors une affirmation de la différence.

Deux ou trois participants ne partageaient ni mon analyse, ni mes propositions. L’échange a été animé, et chacun est resté sur ses positions.

TEXTE 3 : Cet extrait, composé des paroles d’un tango, est émaillé de mots de *lunfardo*, l’argot de Buenos Aires. Cette langue, car c’en est une (elle a même ses dictionnaires), née au début du siècle, s’est formée à partir de mots espagnols, français, italiens... Dans quel argot la traduire ? Celui d’aujourd’hui ou

celui d'Aristide Bruant ? Un argot simplement populaire ou carrément grossier ?

Negra désigne une femme de basse condition. “Bergère”, “gigolette”, “fumelle” ne s’emploient plus guère, “meuf” est trop actuel. On optera pour “gonzesse”. Pour *gambas* qui désigne les jambes, on choisira “guibolles” plutôt que “quilles” ou “cannes”. L’exclamation *bosta* (littéralement : bouse, crottin) sera traduite par “à chier”, bref, percutant, méprisant.

J’ai lu à voix haute ma traduction de ce passage, en regrettant qu’on n’ait pu qu’effleurer les problèmes de niveaux de langue et d’emploi ou non du vocabulaire d’époque.

TEXTE 4 : L’extrait de *Nada a Pehuajó* (Rien pour Pehuajó), l’une des rares pièces de Julio Cortázar, présente deux difficultés : la traduction d’un néologisme, *destrabelenguas*, et celle de ce qu’il désigne, à savoir une suite de mots aux sonorités récurrentes.

On peut repérer, dans *destrabelenguas*, le mot *destrabar*, qui signifie “désentraver” (des animaux), dégager, et *lenguas*, langues. Je propose “débloquentlangue”.

Si on lit rapidement ces “débloquentlangues” en espagnol, on entend *caca* pour l’une, *carajo* (merde, ou bordel) pour l’autre, et *puta* (pute) pour la troisième. La méthode suivie consiste à oublier le texte original et à inventer une suite cocasse de mots légèrement grossiers. J’ai lu les trois propositions suivantes :

— Josée Josette qui pue qui pète qui prend son cul pour une trompette ;

— Il vaut mieux un Coca collé au glaçon qu’un caca collé au caleçon ;

— Le pipi du putois sur le popo de la pute amputée a pâti du pâté qui puait le peton.

Le groupe a commencé à travailler sur un “débloquentlangue” qui, faute de temps et non d’enthousiasme, est resté en chantier. Il était question des “lolos de Lola aux abords du bordel”...

ATELIER DE NORVÉGIEN

animé par Terje Sinding

Il y avait peu de monde à cet atelier de norvégien : les échanges n'en ont été que plus nourris et conviviaux.

J'avais décidé de travailler sur Jon Fosse, dont j'ai déjà traduit plusieurs textes. Mais plutôt que de prendre un texte déjà traduit, j'ai choisi une pièce que je n'avais pas encore abordée à l'époque. Il s'agit d'*Ein sommars dag*, créée au Norske Teatret d'Oslo en janvier 1999. La pièce met en scène une femme âgée, vivant seule dans la grande maison isolée au bord de la mer où elle s'est installée autrefois avec son mari. Comme tant d'autres personnages de Fosse ils ont voulu fuir le monde pour être "seuls ensemble", mais la solitude s'est vite révélée pesante. Un jour, le mari est parti avec son bateau pour ne jamais revenir. A présent sa femme essaie encore une fois de comprendre ce qui a bien pu se passer ce jour-là.

La pièce alterne scènes du présent et du passé, faisant appel à une construction en flash-back rarement utilisée au théâtre. Par ailleurs on y retrouve les caractéristiques habituelles de l'écriture théâtrale de Fosse : vocabulaire volontairement pauvre, langage répétitif, recreation très littéraire d'une forme d'oralité, utilisation de vers libres, absence totale de ponctuation dans les répliques.

Le passage choisi était un des monologues qui servent de transition entre les scènes au présent et les scènes en flash-back.

Une première discussion s'est engagée à propos du titre de la pièce, que l'on serait tenté de traduire par *Un jour d'été*. Or le titre norvégien comporte un génitif qui introduit une nuance d'étrangeté : dans le langage courant on utiliserait plutôt une contraction, *ein sommardag*. Cette étrangeté n'est pas rendue par une traduction française pourtant littérale, dans la mesure où le génitif y relève de la norme. Il faut donc trouver une formule qui permette de faire sentir les connotations légèrement

archaïsantes et littéraires du titre original. Plusieurs solutions ont été envisagées. L'une, assez radicale, serait d'utiliser une sorte d'incipit de conte : *Par une journée d'été*. Cette solution aurait l'avantage d'apparier le texte à un univers qui demeure une référence constante dans l'œuvre de Fosse. Ainsi traduit, le titre est cependant sensiblement plus long qu'en norvégien. Une autre solution, plus discrète mais peut-être plus satisfaisante, consisterait à remplacer la préposition *de* du génitif français par une autre préposition : *Un jour en été*.

Le problème des didascalies donne lieu à une autre discussion. Chez Fosse il y a plusieurs types de didascalies. On en trouve dans le corps même des répliques ; elles sont alors assez brèves et obéissent généralement à l'usage courant dans un texte dramatique norvégien (pas de capitale en début de didascalie, verbe au présent de l'indicatif, absence de sujet dans la mesure où l'action décrite est accomplie par le personnage qui parle), à ceci près qu'elles ne figurent pas entre parenthèses. Pour ces didascalies, faut-il se conformer à l'usage français et utiliser le participe présent, ou serait-il préférable de conserver les verbes au présent de l'indicatif, comme en norvégien ? L'affaire se corse avec d'autres didascalies qui se trouvent également à l'intérieur du corps des répliques mais qui sont, elles, introduites par une capitale et comportent un sujet. Il convient, bien sûr, de les distinguer des premières, et de leur réserver l'usage des verbes au présent de l'indicatif. D'autant que les deux types de didascalies ont des fonctions différentes : les didascalies avec capitale et sujet indiquent une action physique s'accomplissant pendant une interruption du discours ("*Ho ser seg rundt, går og rettar litt på bilete og ting*" – *Elle regarde autour d'elle, va redresser un cadre ou un objet*), tandis que les autres sont de simples indications d'expression ou correspondent à des actions plus fugitives pouvant éventuellement s'accomplir simultanément à la parole ("*ser kort mot vindauget*" – *regardant brièvement la fenêtre*). Mais alors, *quid* des didascalies du début des répliques, sans capitales et sans sujet ? Usage français ou présent de l'indicatif ? En l'absence de toute ponctuation il est tout à fait possible de considérer que le nom du personnage qui les précède leur sert de sujet...

Des didascalies plus longues figurent souvent entre les répliques ; elles sont également au présent de l'indicatif et forment parfois de véritables petits récits mettant en scène plusieurs personnages. Une telle didascalie se trouve à la fin du passage choisi. Pour ces didascalies il convient évidemment de conserver la forme du récit. Mais alors, ne serait-il pas préférable de donner également cette forme à celles qui se trouvent au début des répliques ? On aurait alors en français un texte

dramatique qui pourrait se lire comme un récit dans lequel viendraient s'insérer les répliques, ce qui est assez conforme à l'effet de lecture induit par la disposition typographique du texte norvégien.

En suivant le texte ligne par ligne et en proposant des traductions, nombre d'autres problèmes ont pu être soulevés. Ainsi du caractère répétitif du langage de Fosse : il est apparu que celui-ci pouvait donner une valeur poétique à des formules appartenant au langage parlé. On ne galvaudera pas le texte en traduisant "Og kanskje snur han seg" par *Et peut-être qu'il se retourne* (plutôt que *Et peut-être se retourne-t-il*), à condition de reprendre systématiquement la formule *peut-être que* dans les lignes suivantes ; on pourra même retrouver ainsi l'oralité très littéraire propre à l'écriture de l'auteur. A l'inverse, sous peine d'alourdir les répliques, les adverbes sont à utiliser avec parcimonie : monosyllabiques et peu encombrants en norvégien, ils sont généralement polysyllabiques en français. Mais il faut faire attention aux adverbes et conjonctions qui se trouvent en début de vers et qui permettent d'enchaîner ou de servir d'attaque...

Le fait de travailler sur un texte non encore traduit m'a paru productif. J'étais ainsi moins prisonnier de mes choix que devant un texte auquel j'aurais déjà donné sa forme "définitive", et il m'a semblé facile d'engager la discussion à partir de mes propres interrogations et incertitudes.

ATELIER D'HÉBREU

animé par Laurence Sendrowicz

Hanokh Lévin est né à Tel-Aviv en 1944. Il commence à écrire en 1968 des textes de cabaret satirique à contre-courant de la vague nationaliste qui déferle en Israël au lendemain de la guerre des Six Jours. Dépassant rapidement la contestation politique, il aborde le thème qui guidera son œuvre : l'impuissance fondamentale à être heureux, ou pour reprendre les termes de Nurit Yaari : "La vie, un combat perdu d'avance." Il invente alors un théâtre du quotidien, où le prosaïque et le "petit" se mêlent à un humour cinglant et une extraordinaire poésie. Avec le succès viendront de grandes fresques, des pièces de sang et de cruauté. Ses œuvres les plus récentes jouent magistralement sur l'équilibre entre les deux genres, alliant épique et humain.

La pièce choisie pour cet atelier : *Haholkhim bahosbekh*, écrite en 1998 et traduite en français la même année, appartient à cette troisième catégorie. Non-hébraïsants pour la plupart, les participants ont reçu une copie des extraits sélectionnés dans leur version originale, une translittération et une traduction-calque (mais pas de traduction "définitive").

Courte présentation de l'auteur, courte explication de la manière dont fonctionne la langue hébraïque et nous abordons le vif du sujet.

J'avais choisi de travailler dans un premier temps sur la longue liste des personnages, dont les noms illustrent à la fois la problématique du passage de l'hébreu au français et l'essence même de l'écriture si particulière à Hanokh Lévin : chaque personnage est en effet désigné par sa fonction. Loin de nous éloigner de la spécificité de la traduction théâtrale, cette liste donne à tous ceux qui interviennent sur le texte (metteur en scène, acteurs et... traducteur) un extraordinaire outil.

Premier problème : les trois personnages principaux sont appelés (en traduction-calque) : Le Marcheur, L'Attendant et

L'Esquivant – trois actions, trois formes grammaticales simples, un mot par personnage. De plus, la traduction du titre de la pièce, “Les marcheurs dans le noir”, doit en découler. “Les marcheurs” ? “Les marchant” ? Là, il est évident que la meilleure formule est “Ceux qui marchent...”, impliquant donc la forme – un peu longue (mais nous ne trouvons pas mieux) – de “Celui-qui” pour nos trois personnages : Celui-qui-marche, Celui-qui-attend, Celui-qui-se-dérobe. Une question est soulevée par les participants : qu'est-ce que ce “dans le noir” ? Et puisque qu'il s'agit de l'hébreu, ne faudrait-il pas y voir une allusion biblique ? Des associations fusent. Le noir ? N'est-ce pas une référence au “noir d'Égypte”, expression courante en hébreu (équivalant à notre “noir comme dans un four”) mais qui renvoie en même temps à l'Exode ? Ne doit-on pas chercher dans cette direction ? Non. Hanokh Lévin impose son écriture, un texte totalement profane qui ne laisse aucune ambiguïté quant au rôle à donner au bon Dieu (dont l'apparition sur scène coupe d'ailleurs court à toutes hésitations spirituelles). Affaire classée, la discussion sur la Bible est close.

Nous en revenons prosaïquement à nos malheureux personnages qui errent toujours dans... le noir/la nuit/les ténèbres/l'obscurité ? (Le titre définitif en français : *Ceux qui marchent dans l'obscurité.*)

Un peu plus loin, nous tombons sur un autre groupe de trois noms : Le Pousseur (forme active), Le Poussé (forme passive), Le Poussé (participe passé). Nous essayons de trouver une traduction qui marquerait avec la même évidence que l'hébreu une différence entre ces deux formes de “Poussé”. Plusieurs propositions sont avancées. On hésite. Je livre mes solutions : Celui-qui-pousse, Celui-qui-est-poussé, Celui-qui-se-pousse... Le dernier nom nous apparaît alors dans toute sa contradiction. En fait, j'avais choisi le “se-pousse” comme un parallèle au “se-dérobe”, mais ici, il est clair qu'il faut privilégier le sens sur la forme. Nouvelle réflexion commune, pour aboutir à : Celui-qui-a-été-poussé. Merci, je prends.

Nous avançons dans la liste : Pensée-Cul, Pensée-Hareng, Pensée-Lajan, Pensée floue...

Pensée-Cul ? C'est penser au cul ? C'est le cul qui pense ? Et le hareng ? Comment trouver en français ce que la simple forme grammaticale de l'hébreu rend évident : ces personnages sont l'incarnation des pensées de Celui-qui-marche.

Une question est posée : Qu'est-ce que c'est que cette Pensée-Lajan ?

J'explique (et je m'amuse parce que je l'attendais, cette question !) : La Pensée-Lajan est décrite dans la pièce comme une superbe étudiante débarquant tout droit des cimes de la

philosophie postmoderne de Saint-Germain-des-Prés, poursuivie par les assiduités désespérées de la Pensée-Hareng et de la Pensée-Cul. Alors ? Comprenons-nous bien ce que nous croyons comprendre ? Oui. L'auteur me l'a lui-même confirmé : c'est une déformation de Lacan.

Bon... La philosophie postmoderne est-elle la première chose qui viendrait à l'esprit d'un Français à l'évocation du nom de Lacan ? Nous nous accordons tous pour dire que non.

Alors ?

Des noms sont avancés. En fait, ils y passent tous, de Beauvoir à Kristeva. Pour clore ce jeu de devinettes, je donne ma version... Rires... Une participante déclare que, finalement, elle préférerait la traduction-calque. J'explique mes choix : Lacan est devenu Deleuze, Lajan donc Geleuze et du coup, (presque) toutes les pensées ont pris une terminaison en -euse. (Pensée-scabreuse, Pensée-poissonneuse, Pensée-Geleuze...) Ce qui, je le conçois, en a laissé quelques-uns avec le sentiment que cela manquait un peu de... vinaigre.

Nous passons ensuite au texte lui-même – la première scène de la pièce – qui pose d'emblée l'univers de Hanokh Lévin : concision, prosaïsme, petits constats d'où se dégagent poésie et réflexion sur la condition humaine. Je lis à haute voix le texte en hébreu.

Nous prenons la traduction-calque. J'explique un peu. Je sens que quelque chose ne passe pas. Un participant inspiré me demande alors de lire ma traduction (que je n'avais pas distribuée). Et l'atelier redémarre. On regarde ensemble pourquoi tel mot de ma version a remplacé tel mot de la traduction-calque, quel élément j'ai décidé de perdre à tel endroit pour essayer de le restituer à un autre... Soudain se crée un espace (entre version calque et version définitive) où tous les participants, y compris ceux qui ne connaissent pas l'hébreu, sentent qu'ils peuvent se glisser. Discussion trop courte car les deux heures sont écoulées.

Je remercie ATLAS qui m'a permis de faire connaître un tant soit peu cet auteur de théâtre dont l'œuvre dépasse de loin les frontières de son pays, ainsi que Jacqueline Carnaud qui m'a aidée à préparer cet atelier.

Hanokh Lévin est mort le 18 août 1999 dans un hôpital de Tel-Aviv. Il avait cinquante-six ans.

TRADUIRE L'AUTRE AMÉRIQUE

Table ronde animée par Yves-Charles Grandjeat avec la participation de Francis Geffard, Michel Lederer, Marie-Claude Perrin-Chenour, Jean-Pierre Richard.

YVES-CHARLES GRANDJEAT

Un nouveau type de littérature nous vient des Etats-Unis, dont on peut dire qu'elle a explosé au cours des trente ou quarante dernières années – celle qu'on appellera ici par commodité la littérature de "l'autre Amérique". On peut accepter cet intitulé, mais à condition de garder à l'esprit :

– que l'Amérique est un continent. La réduire à une nation viendrait cautionner un impérialisme états-unien contre lequel écrivent nombre des auteurs qui intéressent cette table ronde ;

– que si cette "autre Amérique" s'envisage comme autre, c'est dans un écart par rapport à une norme, la norme d'une culture où les WASP ont été – et restent largement – en position dominante. L'émergence de littératures issues de groupes historiquement opprimés ou marginalisés aux Etats-Unis ou dans les Caraïbes anglophones (pour ce qui nous concerne) manifeste une différence culturelle forte. Désigner ces auteurs comme l'autre Amérique, c'est adopter le point de vue de la culture longtemps dominante. Mais rien n'empêche, comme l'ont fait certains auteurs amérindiens ou chicanos, de désigner ces littératures émergentes – que je définirais comme postcoloniales – comme les seules vraies littératures américaines et de désigner en retour la littérature canonique et ses derniers avatars comme celle de l'autre Amérique, de ces autres qui ont envahi l'Amérique.

Le paysage littéraire des Etats-Unis a connu au cours des quarante dernières années une recomposition sans précédent. Le "canon" littéraire dans lequel ce pays avait choisi de raconter son histoire et de refléter son identité a fait place à de nouveaux points de vue. Le phénomène trouve ses origines dans les luttes de la période dite des Civil Rights. Cette lutte d'abord menée par les Africains-Américains s'est déroulée aussi sur le plan identitaire et culturel. Dans la foulée des Noirs américains, d'autres communautés culturelles opprimées – Amérindiens,

Chicanos, Portoricains, Chinois principalement – ont réclamé et obtenu des aides, des droits, des pouvoirs mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse, une *légitimité*, une *lisibilité* nouvelles. En témoigne la création, dans nombre d'universités américaines, de départements d'études où on enseigne l'histoire, la culture, la littérature de ces groupes.

Une littérature s'est donc développée, pour un nouveau public d'abord de militants, et plus largement d'étudiants. A l'université, les étudiants ont vu apparaître, sur les listes de lectures obligatoires, Toni Morrison, James Welch, Maxine Hong Kingston et Sandra Cisneros, par exemple, aux côtés de Hawthorne et Melville. Les grandes maisons d'édition ont emboîté le pas aux petits éditeurs militants qui avaient ouvert la voie.

Les littératures venues des Etats-Unis du multiculturalisme, qu'on a pu un moment qualifier de périphériques, occupent désormais une place centrale sur la scène littéraire nord-américaine. En France – malgré une politique courageuse de certains éditeurs, dont Albin Michel qui, avec Francis Geffard et sa collection "Terre indienne", ont fait un énorme travail – elles restent inégalement représentées. Seuls deux auteurs et trois romans chicanos y sont présents. Oscar Acosta, Ron Arias, Ana Castillo, Denise Chavez, Rolando Hinojosa, Arturo Islas, Miguel Mendez, Alejandro Morales, Tomas Rivera, Sabine Ulibarri, etc. restent non traduits.

Or ces œuvres procèdent toutes – et ceci avant même d'être traduites – d'un travail de négociation entre des cultures et entre des langues non seulement différentes, mais aussi parfois ennemies. Le traducteur, qui travaille en général à passer d'une langue à une autre, doit passer ici d'un cocktail parfois explosif impliquant plusieurs langues, manifestes ou latentes, à une tierce langue.

L'*altérité* de ces écrivains se manifeste dans les *altérations* de la langue : saupoudrage lexical allogène, torsion syntaxique, décalquage idiomatique. Scott Momaday, dans *House Made of Dawn*, ouvre et clôt son récit par deux mots kiowas. Amy Tan, dans *The Joy Luck Club*, écrit : "My table was... of a very fragrant red wood, not what you call rosewood, but hong mu, which is so fine there's no English word for it." Ces mots étrangers font saillie, font résistance. Le traducteur se doit de ne pas réparer ces accrocs, de ne pas toiletter, de ne pas *normaliser* des textes dont la *déviance fait l'identité*. La traduction doit porter la marque de ces dissonances et malfaçons contre lesquelles le traducteur a appris à lutter. Réduire ces fractures est ici mauvaise médecine.

L'hétéroglossie ponctuelle, fréquente dans les littératures issues des communautés d'origine hispanophone aux Etats-Unis, ne

pose pas de problème de traduction – même si l’insertion d’un mot d’espagnol n’a pas la même valeur dans un texte en français que dans un texte en anglais des Etats-Unis. Le vocable espagnol fonctionne souvent comme un élément du décor, assimilable à une forme de pittoresque, transposable dans le texte en français. La formule caractérise les auteurs pour qui le passage à l’anglais est un processus désiré ou tout au moins assumé, tels Oscar Hijuelos, Cristina Garcia, Julia Alvarez, Rodolfo Anaya ou Sandra Cisneros, tous traduits en français. La traduction de *Bless me, Ultima*, d’Anaya, où l’espagnol peut à l’occasion investir toute une phrase pour rappeler que les dialogues sont censés avoir lieu en espagnol, a tout de même été assortie d’un glossaire.

En revanche, les romans qui, refusant le passage, juxtaposent fortement les deux langues ne sont pas traduisibles en une seule et tierce langue : la juxtaposition des deux langues y est constitutive. Le remarquable *Reto en el paraíso* (Bilingual Press, 1983) du romancier chicano Alejandro Morales (dont aucun roman n’a été traduit en français), où l’espagnol tient une place prédominante, n’a pas, et pour cause, tenté les éditeurs français. La cohabitation de l’anglais et de l’espagnol répond ici à un contexte conflictuel. Elle traduit l’opposition violente de deux cultures antagonistes. L’accouplement est féroce. Ce beau roman paie le prix de sa politique culturelle. Le refus de la part de Morales de se plier à la loi du marché et à l’hégémonie de l’anglais paraît le cantonner à un lectorat bilingue anglais-espagnol.

Plus fascinants et redoutables pour la traduction enfin sont les textes où l’anglais et l’espagnol se tressent à l’intérieur même des phrases, ou même des plus petites unités de sens. Il y a là le reflet du “changement de code” (*code-switching*) utilisé au quotidien par les Latinos des Etats-Unis. Les poètes en particulier y ont trouvé l’occasion de virtuoses jeux polysémiques. Témoin le titre d’un des recueils poétiques de Tato Laviera, *Enclave*, jouant sur le double sens de l’anglais *enclave* (enclave) et de l’espagnol *en clave* (bien accordé).

Pour conclure, il semble que les textes où la position interculturelle se cristallise en une confrontation ou même une difficile *explication* entre les langues résistent à la traduction. Peut-être renvoient-ils aussi à des configurations culturelles et des projets politiques spécifiques difficilement exportables vers d’autres contextes. Paradoxal destin de ces textes dont la texture bariolée, multilingue, renforce l’insularité. Quant à ceux des écrivains du multiculturalisme qui ont choisi d’inscrire pour l’essentiel dans une seule langue leur évocation de mélanges, échanges et mutations culturels, ils offrent aux lec-

teurs venus d'autres cultures elles-mêmes travaillées par le multiculturalisme un univers baroque, instable, où ils pourront reconnaître un peu de leur propre errance.

FRANCIS GEFFARD

Certains des écrivains nord-américains, américains ou canadiens que j'ai la chance et le privilège de publier chez Albin Michel partagent une certaine communauté d'histoire. Ils ont beau être d'origine scandinave, irlandaise, d'Europe de l'Est, ils ont, que ce soit William Kittredge, Dan O'Brien, Pam Houston ou d'autres, une certaine communauté culturelle aisément reconnaissable dans la culture américaine d'aujourd'hui.

D'autres, comme Dagoberto Gilb ou Rudolfo Anaya, n'ont pas cette même histoire puisqu'ils appartiennent au corps de littérature hispanique, chicano ou latino. Mais, parmi ces auteurs, j'en ai certains qui ont des origines nettement plus exotiques, qui peuvent être sioux, blackfeet, spokane, ojibway et ce sont ces auteurs qui m'ont donné, en fait, la chance d'accomplir quelque chose de relativement unique dans une activité éditoriale : d'arriver à un moment où tout est là, ou presque, avec la possibilité de construire quelque chose avec tout le sens et la détermination que l'on souhaite y mettre. Quand j'ai, en 1990, entamé cette aventure, tout d'abord en créant une collection qui s'appelait "Terre indienne", et qui était destinée à montrer que, cinq siècles après sa découverte, l'Amérique du Nord portait encore, en écho, des voix indiennes dans son concert culturel, j'ai débarqué sur une terre pratiquement vierge.

Il m'est souvent arrivé, lors de rencontres en compagnie d'écrivains indiens, ou seul, d'avoir à justifier l'existence d'une littérature indienne. On me demande : Comment des peuples de tradition orale peuvent-ils avoir une littérature écrite ? J'ai souvent été surpris de ce type de question, et je me souviens même avoir répondu qu'il y a un siècle la France était principalement une terre de tradition orale, mais qu'on ne remettait pas en cause pour autant la totalité de la littérature française d'aujourd'hui, même si ceux qui la font pouvaient avoir, il y a un siècle, des ancêtres totalement analphabètes.

Il est vrai que, pour le monde indien, dont les débuts remontent à 20 000 ou 30 000 ans avant notre ère, en Amérique du Nord, le véhicule des mots a davantage été la parole qu'un support matériel. En fait, cette littérature indienne d'aujourd'hui se fait toujours l'écho de cette manière qu'ont eue les Indiens, pendant des milliers d'années, de définir l'espace nord-américain, car de tous ceux dont on va parler aujourd'hui, ils sont les premiers et les seuls à avoir mis en mots la terre au sein de laquelle leur société évoluait. Ce sont eux qui ont créé certains des mots

que nous utilisons aujourd'hui dans l'Amérique contemporaine. Des mots comme Mississippi, Missouri, Kansas, Dakota, Oklahoma.

Cette littérature orale a été extrêmement présente dans les corpus de poèmes, de contes, de chants et de prières qui sont arrivés jusqu'à la fin du XIX^e siècle entre les mains d'anthropologues ou d'ethnologues américains ou européens, qui ont fixé pour la première fois des choses qui, jusque-là, avaient voyagé de génération en génération à travers la parole. Jacques Roubaud et Florence Delay ont d'ailleurs fait un travail autour de cette littérature orale, dans un livre qui s'appelle *Partition rouge*. J'aimerais, pour faire le lien entre cette littérature orale et la littérature écrite, vous lire un court texte de James Welch, qui a été publié avec un autre petit texte de Jim Harrison chez Albin Michel.

“Parmi les histoires que racontent les Blackfeet, celle de leur origine est vraie. On dit que Napi Vieil Homme est venu du sud et a commencé à créer les choses. Il a créé les montagnes, les fleuves, les prairies, les arbres et les taillis. Il a créé l'herbe, les racines et les baies. Après quoi, il a ajouté les animaux : le mouflon, l'antilope, le bison, le loup et tous les autres à quatre pattes.

Il a créé ceux qui volent dans l'air et ceux qui nagent dans l'eau. Et puis, un jour, il a regardé ses créations et décidé qu'il avait besoin de quelques humains.

Depuis, les hommes naissent et meurent, mais le pays que Napi a créé n'a presque pas changé. Napi s'est retiré dans l'épine dorsale du monde, les montagnes Rocheuses, à peu près à l'endroit où se trouve aujourd'hui Glacier National Park. C'est le pays d'où je viens.

Mon arrière-grand-mère, Red Paint Woman, Femme Peinture Rouge, vivait au temps où il y avait encore des troupeaux de bisons. Je ne l'ai pas connue, mais elle a raconté à mon père des histoires qu'il m'a transmises. La plupart étaient des histoires heureuses, d'une époque plus heureuse, celle des étés où elle cueillait des baies le long de la Two Medicine River, celle du jour où son mari avait ramené beaucoup de chevaux pris aux Crows, celle du jour où elle a eu son premier enfant, ma grand-mère.

L'une de ces histoires, pourtant, parle du conflit qui a éclaté lorsque les Blancs ont commencé à affluer et à chasser les Blackfeet des plaines pour les repousser vers les contreforts des Rocheuses. L'histoire parle d'un massacre où cent soixante-treize hommes, femmes et enfants ont été tués par les soldats de l'armée des Etats-Unis. Cela s'est passé sur la Marias River,

le 23 janvier 1870, à l'aube. Il faisait moins trente. Les soldats tirèrent des milliers de cartouches et l'aube devint bleue de fumée.

Mon arrière-grand-mère faisait partie d'un petit groupe de femmes et d'enfants qui réussirent à s'échapper en direction de la rivière qu'ils remontèrent le long de la berge à pic. Bien qu'elle fût presque encore une enfant, elle attira l'attention de l'un des soldats postés sur la crête, et reçut une balle dans la jambe. Mais, grâce à l'aide de ses amis, elle parvint à continuer. Mon père dit qu'elle a ensuite boité toute sa vie. Je regrette de ne pas l'avoir connue. Elle refusait de parler anglais, et pourtant, elle avait assisté à la quasi-destruction de sa culture par les conquérants blancs qui interdisaient aux Blackfeet de parler leur langue et de pratiquer leurs anciennes cérémonies."

Ce texte de James Welch nous amène jusqu'à ce moment où, au terme de la conquête, l'Amérique finit par imposer la culture anglo-saxonne aux Indiens. On détruit complètement leurs structures de vie traditionnelles, on leur impose l'anglais, et s'ensuit un long tunnel, qui va nous mener jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle.

Ce qui est très intéressant, c'est de constater qu'avant 1968, seuls neuf romans d'écrivains indiens avaient été publiés aux Etats-Unis. Le premier de ces livres, c'est un écrivain cherokee, que l'histoire n'a pas retenu, John Rollin Ridge, qui publie *Joachim Morietta*.

Viennent ensuite quelques livres de Simon Pokogon, Morning Dove, John Joseph Matthews ou D'Arcy McNickle. Et on a cette longue période où les voix indiennes ne se font pas entendre, à la différence des voix afro-américaines. Les Indiens disent qu'eux n'ont pas vécu derrière le rideau de fer, mais que, pendant très longtemps, ils ont vécu derrière le rideau en peau de daim. L'Amérique indienne est une Amérique essentiellement rurale, et ce rideau en peau de daim pourrait être cette ligne de partage dessinée par le Missouri et le Mississippi. La grande majorité des Indiens vivent dans cette région de l'Amérique rurale qui s'étend de l'Alaska jusqu'à l'Arizona et au Nouveau-Mexique. Et il faut attendre l'accès à l'université de certains jeunes écrivains indiens des années soixante, comme Scott Momaday, pour voir émerger une nouvelle famille d'écrivains américains qui mettent leurs œuvres au service d'une littérature, mais aussi d'une culture. Les Indiens qui n'ont pas beaucoup accès à la lecture, pour des raisons économiques, sont néanmoins très fiers d'avoir des gens qui racontent leur histoire. Sherman Alexie disait qu'il y avait très peu d'Indiens qui achetaient ces livres et que s'il devait compter sur les achats de ces lecteurs indiens, il y aurait un vrai

problème économique dans l'édition d'auteurs indiens, mais que quelques Indiens achetaient ces livres, et énormément d'Indiens les racontaient à d'autres Indiens.

On a, depuis les années soixante, depuis l'émergence de ce qu'on a appelé les quatre maîtres du roman indien contemporain que sont Leslie Silko, Louise Erdrich, James Welch et Scott Momaday, assisté à une véritable renaissance des voix indiennes, et la jeune génération d'auteurs, dont Sherman Alexie, mais aussi David Treuer et Susan Power, nous laisse encore espérer de belles heures de lecture, parce que ces auteurs ont un immense talent et beaucoup de force. Je ne dirais pas que ce sont des œuvres politiques, parce que le grand avantage de ces auteurs est de ne pas du tout sombrer dans le militantisme, mais ils sont tout à fait à même de donner à la culture indienne, au monde indien, la place qui lui revient dans la littérature et dans la société américaines contemporaines.

MICHEL LEDERER

Je vais essayer de dire simplement comment quelqu'un comme moi, qui ne connaissais pas grand-chose aux Indiens, sinon comme toute personne qui s'intéresse un peu aux Etats-Unis, reçoit le livre d'un auteur indien. Comment, alors que je ne savais pas que des Indiens écrivaient, j'ai reçu *Winter in the Blood* que Francis m'a fait lire.

Je l'ai lu, d'abord, comme un superbe roman, un grand roman. Ensuite, comme un roman américain. Et peut-être, ensuite, à un troisième niveau, comme un roman américain écrit par un Indien. Je ne l'avais pas lu dans l'optique d'une traduction. Je l'avais lu pour le lire. Et lorsque Francis a démarré sa collection, j'ai traduit *Winter in the Blood*, et je me suis demandé quels étaient les problèmes auxquels j'allais être confronté. Ni chez James Welch, ni chez Sherman Alexie, il n'y a la présence d'une langue indienne. A part peut-être quelques mots. Je n'avais donc pas ce problème-là à résoudre. En revanche, il y avait toutes les références culturelles liées au mode de vie, à la religion, à sa pratique, à l'humour aussi, au fonctionnement d'une réserve, à la misère omniprésente.

J'ai fait ce que tout traducteur fait, je me suis documenté, j'ai eu recours à Francis, parfois. Et je n'ai pas eu l'impression qu'il y avait de véritables problèmes particuliers.

Le problème des noms propres s'est posé assez vite. James Welch a écrit trois romans, contemporains, dans lesquels les personnages indiens portent des noms en anglais qui sont des traductions de noms indiens. Alors, fallait-il les traduire, comme Earth Boy ou Yellow Calf, qui sont des noms patronymiques ? Il a été décidé de ne pas les traduire, parce que ce sont des

noms d'état civil portés par les personnages. En revanche, Welch a écrit un roman historique, *Fools Crow*, où non seulement les noms de personnages, mais aussi tous les noms de lieux étaient des images. Par exemple, les Rocheuses étaient appelées "the backbone of the world", "l'épine dorsale du monde". Il n'était pas question de laisser ce "*backbone of the world*", parce que l'image se serait perdue.

Je crois qu'en ce qui concerne Sherman Alexie, il n'y a pas eu non plus de problème particulier, si ce n'est qu'il appartient à une autre génération d'écrivains. Il y a à peu près une trentaine d'années de différence entre Alexie et Welch. Alexie a publié trois romans. L'un qui s'appelle *Reservation Blues*, qui est une épopée tragi-comique d'un groupe de rock qui se veut un "*all Indian band*", c'est-à-dire composé uniquement de chanteurs et de musiciens indiens, qui sont des Indiens spokane. On retrouve, dans *Reservation Blues*, les mêmes questions, les mêmes références culturelles : tout cet univers baigne dans l'atmosphère de la réserve, dans les souvenirs des guerres indiennes. Des personnages sont nommés d'après le général Custer, ou le général Sherman, qui sont ceux qui ont mené les grandes guerres indiennes.

Un deuxième roman de Sherman Alexie, qui s'appelle *Indian Killer*, est en revanche un roman urbain qui se passe à Seattle. C'est l'histoire d'un Indien qui est enlevé, pratiquement à la naissance, pour être adopté par une famille de Blancs et qui, tout en n'ignorant rien de ses origines, est incapable d'assumer et de vivre la culture des Blancs ; dans sa schizophrénie, il deviendra un tueur de Blancs, inversant le rapport de l'Indien et du Blanc. Son troisième livre s'appelle *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, qui a été traduit par *Phoenix, Arizona*. C'est un recueil de nouvelles. On en a tiré un film qui s'appelait en anglais *Smoke Signals*, dont Sherman Alexie est le scénariste, et dont le titre français est *Phoenix, Arizona*.

MARIE-CLAUDE PERRIN-CHENOUR

Je vais parler de la littérature sino-américaine. Elle fait partie d'un groupe plus vaste, qu'on appelle "Asian-American literature", et qui ne cesse de se développer. On y inclut, par ordre d'importance quantitative, d'abord les Chinois, ensuite les auteurs originaires des Philippines, du Japon, de Corée et du Vietnam, et parfois aussi les Indo-Américains – bien que la plupart des écrivains qui viennent de l'Inde, du Pakistan et du Sri Lanka soient plutôt installés au Canada.

Dans ce groupe d'"Asian-Americans", les Sino-Américains font figure de pères fondateurs, ou plutôt de mères fondatrices, puisque ces littératures sont surtout produites par des femmes.

La première à avoir connu le succès, c'est Maxine Hong Kingston, dont le premier roman *The Woman Warrior* (1975) a été traduit chez Gallimard, par Andrée Picard, sous le titre *Les Fantômes chinois de San Francisco*. On peut citer aussi Amy Tan, dont le premier roman, *The Joy Luck Club* (1989), a été traduit pour Flammarion, par Annick Le Goyat, sous le titre *Le Club de la chance*. Ces livres n'ont guère trouvé leur public : ils ne sont plus disponibles, et les autres auteurs sino-américains ne sont toujours pas traduits en français.

Amy Tan et Maxine Hong Kingston sont Américaines de la deuxième génération. Elles parlaient le chinois avec leurs parents qui, eux, ne connaissaient pas l'anglais. Maxine Hong Kingston explique que le chinois de ses parents était en fait un dialecte de la région de Canton, spécifique à leur village, village qui avait émigré presque tout entier pour s'installer dans la petite ville de Stockton en Californie (d'où l'absurdité d'avoir cité San Francisco dans le titre). Quant à l'anglais, elle l'a appris bien sûr en allant à l'école, mais, en fait, ses trois années de maternelle se sont passées dans un mutisme total. Jusqu'à l'âge adulte, elle a eu énormément de mal à communiquer.

Ecrire, pour elle, consiste essentiellement à traduire ; son livre, en partie autobiographique, est tissé d'histoires qui lui avaient été racontées par sa mère dans son enfance, histoires qu'elle a entendues en chinois et qu'elle a donc dû d'abord comprendre et ensuite transposer. Raconter, dans un contexte de gens illettrés pour la plupart, semble avoir été – on revient à l'oralité dont vous parliez – une activité particulièrement importante. C'est la manière dont l'éducation est transmise dans les moments cruciaux de la vie : on ne donne pas de conseils ou de recommandations, on raconte une histoire.

Chez Amy Tan, les histoires sont toujours racontées par la mère. Ce sont soit des histoires de la vie personnelle, soit des légendes, et on glisse facilement d'un registre à l'autre. Raconter est tellement important que Maxine Hong Kingston a même forgé un nouveau verbe anglais qui, je suppose, est un calque du chinois : *to talkstory*, tantôt écrit en un seul mot, tantôt avec un trait d'union, et conjugué. *She talkstories...* Mais si la mère raconte, elle n'explique jamais rien. Lorsqu'elle raconte des histoires de fantômes, elle utilise parfois des expressions que la fille ne comprend pas. Maxine Hong Kingston essaie d'expliquer ou de montrer les problèmes que lui posent ces termes chinois qu'elle rencontre et qu'elle nous cite. Le livre met en scène, en texte, les difficultés de traduction. Amy Tan, elle, confrontée à un terme qu'elle ne connaît pas, nous le donne comme tel, sans essayer de le traduire ni de l'expliquer. C'est

sans doute une manière de recréer pour le lecteur un peu du sentiment d'étrangeté et d'incompréhension dont elle avait fait elle-même l'expérience. Maxine Hong Kingston elle-même, dont le rêve est de traduire le mieux possible la culture et la langue chinoises pour un public américain, reconnaît que ces langues ne s'entendent pas au sens propre, qu'il y a une surdité linguistique entre deux systèmes qui semblent phonétiquement incompatibles. Juste une citation :

"You can see the disgust on American faces looking at women like that. It isn't just the loudness. It is the way Chinese sounds, chingchong ugly, to American ears, not beautiful like Japanese sayonara words with the consonants and vowels as regular as Italian. We make guttural peasant noise and have Ton Duc Thang names you can't remember. And the Chinese can't hear Americans at all ; the language is too soft and western music unbearable."

Pour reproduire les expressions chinoises dans son roman, Maxine Hong Kingston a dû inventer une orthographe, puisque son dialecte, contrairement au mandarin ou cantonais, n'a jamais été transcrit en alphabet latin. Mais c'est plus compliqué encore : elle explique que ces Chinois-Américains prononcent leur dialecte chinois avec un accent américain, ce qui fait qu'ils modifient la langue en question. Or c'est particulièrement important pour une langue à tons. Si on change le son, on change le sens, on ne dit plus la même chose. Et quand elle transcrit ces mots en anglais, il continue à y avoir une incertitude sur le sens, qui se répercute sur le lecteur et forcément sur le traducteur. Ces fluctuations de sens, est-ce qu'on va pouvoir les démêler ? Est-ce qu'on va pouvoir démêler ce qui est emprunté à la culture chinoise de ce qui émane de l'imaginaire de l'auteur, de ce qui serait de l'ordre, par exemple, de l'invention poétique ?

On peut se dire que, de toute façon, quelle que soit l'origine des étrangetés dans le texte, on devrait les garder. Il n'y a pas de raison de ne pas les traduire littéralement. Or les traductions que j'ai lues, en général, me semblent éviter ces  tranget s. Ce sont des traductions qui se lisent très bien, qui coulent très bien, mais au prix d'une certaine normalisation, d'une tendance à franciser et à ramener le texte vers un registre connu. Pour reprendre l'exemple cité un peu plus tôt de *to talkstory*, la formule est généralement traduite par "ma mère racontait des histoires". Ce qui ne fait aucune distinction avec les passages où l'auteur emploie la formule classique (*to tell stories*). C'est seulement dans les passages poétiques, par exemple les légendes ou les histoires, que le texte français s'adapte un peu plus à l'étrangeté.

Pouvait-on faire autrement ? Je ne sais pas. Je n'ai pas de réponse toute faite. Mais si, par exemple, dire "ma mère parlait histoires" paraît choquant, car agrammatical, pourquoi l'anglais peut-il le faire et pas le français ?

Même chose lorsqu'il s'agit de traduire des images. Au début de *The Woman Warrior*, la petite fille dit :

"Whenever we did frivolous things, we used up energy ; *we flew high kites...*" Mot à mot : "Nous lancions de hauts cerfs-volants".

La traductrice a rendu l'image par une expression abstraite : "Nous exultions". Question ouverte : était-il possible ou non de garder l'image ? Personnellement, je pense que oui.

Je vais finir par une dernière remarque sur la langue chinoise. A part l'aspect fluctuant d'une langue dont le sens change avec les sonorités, son autre caractéristique, c'est de s'écrire en idéogrammes, c'est-à-dire en images qui, elle-mêmes, peuvent se décomposer en d'autres images. Or on voit, à certains moments (en particulier dans les histoires fantastiques), que c'est l'idéogramme qui suscite le récit, qui est le point de départ, l'image qui fait naître le texte. Il produit des images mentales qui entraînent des associations d'idées, des associations d'autres images. Il y a un endroit où l'idéogramme "humain" (représenté sous la forme de deux ailes) suscite l'image de l'oiseau qui, à son tour, évoque un paysage contenant l'idéogramme "montagne". Cette image amène l'idée des nuages (qui représentent le souffle du dragon). On a toute une construction de l'histoire à partir de l'idéogramme chinois et de sa décomposition.

Evidemment, on me dira que là, il suffit de traduire littéralement, comme Maxine Hong Kingston l'a fait vers l'anglais. Même chose pour les proverbes chinois, encore que j'ai remarqué qu'il y avait de temps en temps, dans les versions françaises, une tendance à ramener les proverbes chinois à des proverbes bien de chez nous. Mais, à d'autres moments, Maxine Hong Kingston fait la démarche inverse, c'est-à-dire qu'au lieu de partir de l'idéogramme, elle part d'une expression en anglais, et elle insère, entre parenthèses, la traduction littérale de l'idéogramme correspondant en chinois. Dans *China Men*, son second roman, elle raconte la légende d'un jeune garçon qui est transformé en fille. On lui bande les pieds, on lui perce les oreilles avec une aiguille pour lui mettre des boucles d'oreilles. Et au moment de faire passer le chas de l'aiguille (qui, en anglais, se dit *the needle's eye*), elle met entre parenthèses la traduction du chinois, *the needle's nose*. Or *the needle's eye* et *the needle's nose*, cela marche très bien dans le paragraphe, parce que juste avant on a menacé le garçon de lui coudre les

lèvres. Toutes les parties du visage sont envisagées. Il y a un jeu d'échos entre les deux langues qui est totalement perdu en français.

JEAN-PIERRE RICHARD

J'ai écouté avec un vif intérêt les remarques des précédents intervenants, mais je ne représente absolument pas ici, en qualité de traducteur de littérature américaine, une soi-disant "communauté de couleur", dans le cadre d'une table ronde qui aurait déjà passé en revue les "Rouges américains" et les "Jaunes américains" et qui aborderait à présent les "Noirs américains"... Au demeurant, je me réjouis de constater que l'expression "Noirs américains" est en voie de disparition ; avec elle, on dérapait vite de la fausse évidence d'un chromatisme en vérité tout subjectif à une vision raciale de notre humanité – comme s'il existait plusieurs "races" humaines ! On tend à lui préférer aujourd'hui la désignation "Africains-Américains", qui ne présuppose rien d'essentialiste, mais se contente d'indiquer une origine géographique. Selon moi, ce changement linguistique signale moins une nouvelle mode qu'une nécessaire avancée intellectuelle.

J'ai choisi de traduire des auteurs africains-américains contemporains tels que John Edgar Wideman et Suzan-Lori Parks précisément *parce qu'ils rejettent toute idéologie fondée sur une prétendue couleur de la peau*. Né en 1941, Wideman a fait paraître treize ouvrages, dont une majorité de romans (*Reuben*, *L'Incendie de Philadelphie*, *Le Massacre du bétail*, publiés en français au sein de la collection "Du monde entier" chez Gallimard). A trente-cinq ans, Suzan-Lori Parks a déjà composé douze pièces de théâtre ; sa dernière, *Vénus*, a fait l'objet d'une lecture publique au Festival "Mousson d'été" 1999 de Pont-à-Mousson dans une version française publiée par la Maison Antoine-Vitez.

Jusqu'à présent, au cours de cette table ronde intitulée "Traduire l'autre Amérique", j'ai tout de même eu le sentiment d'entendre un discours emprunté à une Amérique très traditionnelle, perçue comme une mosaïque de "communautés" ou d'"ethnies". Cet esprit communautariste me paraît très daté. Dans les années soixante et soixante-dix, nombre d'écrivains se retranchaient en effet chacun au sein de "sa" communauté, mais aujourd'hui ce ne sont plus les seules voix qui nous viennent d'Amérique, de cette "autre" Amérique. Et même au temps lointain du "Black Power" et du "Black Arts Movement", un John Wideman préférait déjà, non sans courage, inscrire ses tout premiers romans (*A Glance Away*, 1967 ; *Hurry Home*, 1970 ; *The Lynchers*, 1973) dans la lignée universaliste d'un Richard

Wright et d'un Ralph Ellison, au lieu de s'enfermer dans le ghetto "noir américain".

Il me semble souhaitable qu'ici en Europe, au lendemain de la guerre du Kosovo, nous soyons à l'écoute de ces autres voix, qui nous parlent d'une Amérique véritablement "autre" : autre, non pas par différentialisme ethnique, qui reste l'une des plaies de l'humanité, mais "autre" d'un point de vue conceptuel, car en rupture justement avec une Amérique peinte aux couleurs du communautarisme – couleurs qui n'ont strictement rien de "naturel" mais sont elles aussi, comme toute conception que nous pouvons avoir du monde, une pure fiction.

Certes, Wideman et Parks, comme tant d'autres, ont reçu à la naissance une étiquette raciale. D'entrée de jeu, l'Amérique dominante les a baptisés "Noirs". A leurs yeux, ce fut là littéralement une "malédiction", du "maudit", du "mal dit". Et toute leur œuvre est un effort pour s'en débarrasser, pour "mieux dire" leur situation, afin que le monde voie en eux, tout simplement, des écrivains.

Quand je les traduis en français, une question se pose sans cesse à moi : faut-il marquer une "différence" de type "communautariste", "ethnique", "racial" ? Ou m'incombe-t-il de promouvoir une vision universaliste de l'homme, à travers les solutions que je peux apporter à tel ou tel problème d'ordre technique ? Je me concentrerai sur l'exemple du système temporel.

Ceux qui connaissent l'anglais savent combien cette langue est souple à cet égard, qu'elle aime mélanger les temps du style indirect, jusqu'à inclure des formes de présent au cœur d'un récit au passé, glissant des uns aux autres sans une once d'inhibition. Et un auteur tel que John Edgar Wideman force ce trait singulier de la langue anglaise et de la tradition littéraire anglophone, jusqu'à en faire une dimension fondamentale de son écriture. Le temps qu'il produit à travers le mélange systématique des formes verbales n'a plus grand-chose à voir avec un temps auquel nous a habitués une tradition dominante en Occident, fondée sur une distinction assez nette entre passé, présent et futur. Wideman organise sciemment ce qu'il nomme "le télescopage" ou "la crase" des temps (*time collapsing*) en un temps unique et indivisible (*Great Time*), qui regroupe tous les possibles et seul peut correspondre à la définition que cet auteur donne de l'être humain libéré du carcan de toute couleur, de tout fixisme.

Innombrables et souvent longs et extrêmement complexes sont les passages de son œuvre où le cumul des formes verbales produit cet effet de synchronisme ou de "grand temps". *Le Massacre du bétail* en offre un exemple de choix, avec l'épisode

de la prophétesse xhosa Nongqawuse. Couché à la belle étoile aux environs de Philadelphie vers 1792, sous un ciel qu'il imagine être le ciel africain des histoires que lui raconte souvent son hôte Liam, un jeune prédicateur anonyme narre au passé et à la première personne le souvenir qui lui revient, pendant la nuit, d'un rêve qu'a eu la femme de Liam, dont elle lui a naguère fait part et dans lequel Nongqawuse entendait en Afrique du Sud à la fin du XIX^e siècle des voix d'hommes prophétiser le salut des Xhosas alors victimes de la colonisation européenne, à condition qu'ils massacrent tout leur bétail. Tel est le résumé le plus bref que j'ai pu, après bien des tentatives, produire de la situation ! Remarquons le yo-yo entre passé et futur : le texte fait de la prophétie de Nongqawuse un souvenir du narrateur. De plus, cette narration a pour objet le *souvenir* d'un *rêve* de *prophétie*. Ainsi Nongqawuse peut elle-même mettre en garde le rêveur *de 1792* contre la prophétie qu'elle transmettra *un siècle plus tard* à son peuple. Où, ailleurs que dans le "grand temps", une prophétie peut-elle *prédire* ainsi le *passé* ? Quant à la mémoire, en l'occurrence elle porte aussi sur l'avenir.

Extraite du même roman, citons encore la scène du bain de la femme de Liam, où, en l'espace de deux lignes, le moment présent (*feels*) vient à coïncider avec le plus-que-parfait (*he'd been watching*) d'un futur (*he'll admit*) contemporain d'un passé (*didn't care*) : "[...] *she feels the stranger's eyes on her [...] / Later he'll admit he'd been watching her the whole time. She didn't care*" (*The Cattle Killing*, 1996) !

De la même façon, le meurtre d'un adolescent africain-américain de Pittsburgh dans les années quatre-vingt-dix, dont traite le pseudo-prologue de ce roman, vient à se confondre littéralement avec l'épidémie de fièvre à Philadelphie en 1793, qu'évoque le corps de l'ouvrage. Et, du coup, deux conversations tenues à deux siècles de distance n'en font plus qu'une.

De même dans *The Lynchers*, l'instituteur Thomas au réveil songe à la leçon qu'il fera en classe ce jour-là, puis successivement se rappelle avoir vu autrefois le journal intime d'un ami, pense à Tanya qu'il ira tout à l'heure rejoindre dehors, se remémore leur première rencontre, etc. Ce yo-yo de la pensée entre l'avant (*forward*) et l'arrière (*backward*) a pour effet de désactualiser le moment présent, qui se charge d'un passé plus ou moins éloigné et d'un futur plus ou moins proche. Tirailé entre sa virtualité de futur (*Still early*) et sa virtualité de passé (*"He would have to hurry"*), "maintenant" finit par éclater en un "encore tôt" et un "déjà tard" ; c'est le lieu de passage du souvenir à l'avenir, du plus-que-parfait le plus lointain (*"one morning he had let his fingers go"*) au futur tout juste possible

d'une nouvelle rencontre avec Tanya (*"If he hurries he will catch Tanya"*). Le présent, c'est quand passé et futur basculent sans cesse l'un vers l'autre.

Le mélange des temps verbaux s'accroît ici d'un procédé fréquent chez Wideman : des formes verbales différentes peuvent renvoyer à *un même moment*. Ainsi, pour rendre compte du lever de Thomas, *une même phrase* mêle le prétérit et plusieurs types de présent (*"He is being peeled from his dream, rose, sleeps, urinates, thought of the children"*) !

Dans *Sent for You Yesterday*, un même paragraphe présente un récit à deux versants temporels, l'un au présent, l'autre au passé. D'où ces deux séries verbales successives, parallèles (*hopes/won't* et *were/would poke*) quant à la concordance des temps (*"Carl hopes there won't be too many others sitting on the steps. Because the men were always teasing. [...] Somebody would poke a wine bottle at Brother"*).

Dans *Le Massacre du bétail* le texte rend compte d'un orgasme masculin par un mélange de temps verbaux (plus-que-parfait, prétérit, présent simple, futur en concordance du passé !) ; il suffit à l'auteur d'inverser les étapes : la femme éponge d'abord la semence d'une éjaculation qui n'est décrite qu'ensuite.

Le Massacre du bétail offre même un cas de souvenir du futur (*"Did she remember what those noises would be ?"*) et *Sent for You Yesterday* (1983) un passé... à venir (*"One day in one of the stories I'm sure someone will tell me, I did hear Brother play. But [...] I'm not born. Not even thought of"*).

Une nouvelle telle que "Lisbeth : The Caterpillar Story" (tirée du recueil *Damballah*, 1981) montre le soin mis par Wideman à organiser la navette entre passé et futur et à produire ce qu'il appelle lui-même "du présent perpétuel de narration", vecteur du "grand temps". Déroulons l'intrigue en temps linéaire : un jour où Liza, vers six ans, écoutait sur les genoux de sa mère et pour la énième fois l'histoire de ce bout de chenille mangé par elle (Liza) alors qu'elle était bébé, sa mère a sauvé la vie de John French (son mari, le père de Liza) en enfonçant son poing dans la vitre pour le prévenir que quelqu'un par-derrière allait lui tirer dessus. A la même époque, Liza craignait que son père ne tue l'inconnu qui sabotait le futur potager de John French. Liza a une dizaine d'années quand la mère retrouve par hasard sous le réfrigérateur le pistolet dont Wilkes s'était servi pour tuer un policier et qu'il avait donné à cacher à son ami French et alors la fillette se souvient du coup de poing dans la vitre. Mais le temps du texte, lui, se déroule tout autrement, en six séquences : en 1 et 6, Liza est adulte quand elle évoque avec sa mère l'histoire de la chenille ; en 2, encore bébé, elle mange la chenille ; en 3 et 4, elle a cinq ans et on

essaie de tirer sur son père ; en 5, sa mère retrouve le revolver de Wilkes et Liza a dix ou onze ans, mais elle se rappelle le jour du coup de poing quand elle avait cinq ans et se projette à l'âge où elle sera grand-mère. Pour brouiller encore tout schéma linéaire du temps, l'auteur utilise le présent en 2, au niveau le plus ancien de passé ; et dans les séquences 3 et 4, qui se rapportent toutes deux à l'époque où Liza avait cinq ans, il emploie le prétérit en 3 et le présent en 4 ! Quant au cadre formé par 1 et 6, c'est un dialogue au présent indéfini du discours direct, où rien n'indique au lecteur le temps d'ancrage de la narration. Résumons : *Jeune adulte, Liza se revoit à cinq ans se revoyant bébé et allant plus tard, fillette, se revoir à cinq ans et se voir déjà grand-mère !*

Comment traduire en français cette quête confiante du synchronisme à travers le processus historique, quand chaque moment du temps englobe le retour d'un moment passé et implique une répétition à venir ? Allais-je m'en tenir à une tradition, forte en français, de respect d'un système temporel régi notamment par les règles de concordance ? Ou bien prendrais-je la liberté d'affirmer, à travers un usage quelque peu iconoclaste du système temporel français, une vision autre, caractéristique des auteurs africains-américains que j'avais à traduire ? Et j'ai toujours choisi de tordre le cou au génie du français et de mélanger les temps.

Je me suis appesanti sur la traduction du système temporel. La question de savoir comment traduire la ponctuation de ces auteurs africains-américains aurait pu être posée tout aussi longuement. Quand Wideman écrit "*March is winter spring summer fall*" ("Backseat" dans le recueil *All Stories Are True*, 1992), le traducteur serait mal inspiré d'introduire des virgules et de briser ainsi un présent perpétuel de narration-*sans-ponctuation* dont cette phrase livre, en un sens, la formule. L'écriture de Wideman généralise ce procédé : virgules, points-virgules, deux-points, points d'interrogation et d'exclamation sont quasiment bannis de sa prose. La diminution drastique des marques ponctuationnelles contribue grandement à l'effet de "grand temps".

On peut en dire autant de la disparition totale des guillemets, depuis 1983. Le texte semble flotter comme en apesanteur ou dans un état second marqué par un mutisme typographique, qui n'en participe pas moins efficacement à la rhétorique du "grand temps" narratif. Le *Dreamtime* (Wideman se réfère parfois au "temps du rêve" des Aborigènes australiens) commence à la ponctuation et à la typographie. Les moments temporels ne sont plus coupés les uns des autres, ni les voix multiples "enclavées" : ils coexistent dans un présent qu'ils saturent ; elles communiquent en un seul et même espace-temps textuel.

Le traducteur peut-il se permettre d'aller à contresens de cette dynamique d'une œuvre ?

Un mot, pour finir, concernant la syntaxe. Au cours des présentes Assises, plusieurs traducteurs de Koltès ont noté l'importance de l'ambiguïté dans l'écriture de ce dramaturge d'expression française et indiqué les difficultés que cette caractéristique leur créait. Quand je traduis Wideman et Parks, j'ai des soucis du même ordre. Ces deux auteurs cultivent, eux aussi l'ambiguïté, y compris au niveau microscopique. Par exemple, Wideman use d'un type d'amphibologie dans lequel un ou plusieurs mots sont en facteur commun à deux unités syntaxiques indépendantes. *Le Massacre du bétail* en offre un exemple où l'effet porte justement sur le mot "temps" (*time*), dont ma lecture peut faire un verbe en fin de tournure interrogative ou le nom sujet d'un *is* effacé qui le suivrait ("*Does she [la femme de Liam] really count his steps. Three, four, five, six, to the window, time the silence after the shutter is lifted [...]*"). L'ambiguïté syntaxique de ce *time*, qui fonctionne en avant et en arrière, dans les deux sens, et comme verbe et comme nom, vient à point nommé : elle a pour effet sémantique d'invalider la routine du mari et son "arithmétique particulière" (expression créée par Wideman sur le modèle de l'euphémisme désignant au XIX^e siècle l'esclavage des Africains en Amérique du Nord : "l'institution particulière"). Cet effet provient le plus souvent chez Wideman de l'effacement d'un élément (copule, articulation logique, déterminant) et d'un flottement de la ponctuation. Ainsi encore, dans l'une des premières phrases du *Massacre du bétail* ("*In this city he is fifteen, fifteen, pimply-faced, skinny and can't dance a lick the really good dancers tease him*"), "*can't dance a lick*" ne peut se rattacher qu'au *he* antérieur ou servir d'objet direct à "*the really good dancers tease him*" ou introduire ces mots à l'aide d'un *so that* sous-entendu. En vérité le texte fait coexister les trois lectures possibles, beau démenti apporté par la plume de l'auteur au "*can't dance a lick*" : elle au moins sait danser !

Le traducteur aura soin de traduire l'ambiguïté elle-même, sans chercher à rationaliser, à réduire. Il existe toujours un autre sens derrière celui que l'on a cru d'emblée percevoir. L'ambiguïté compte tant aux yeux d'un Wideman, qu'elle a fini par coïncider avec la définition qu'il donne du mot *blackness* lui-même : d'une étiquette réductrice imposée dès la naissance, il réussit à faire le mot de passe d'une exploration infinie du possible. En regard, la traduction de ces deux auteurs, Wideman et Parks, dont l'œuvre affirme que la seule couleur de l'homme est celle du possible, risque de prendre, elle aussi, la forme d'une révolte logique.

ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON

N'est-il pas souhaitable que le traducteur qui est devant un texte bilingue, ou tout du moins imprégné d'une autre culture que la langue source, sache également la deuxième langue ? Moi qui suis traductrice de russe, je n'accepterais sûrement pas de traduire un texte traversé par une autre langue, par exemple l'ukrainien ou le yiddish, sans connaître cette deuxième langue.

YVES-CHARLES GRANDJEAT

Pour l'avant-dernier roman de Cormac McCarthy, qui comprend de nombreuses pages en espagnol, on a eu recours à un traducteur de l'espagnol au français. C'est possible quand l'autre langue est présente par blocs, mais c'est bien plus problématique en cas de saupoudrage continu.

ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON

Ou en cas de superpositions syntaxiques, quand les constructions ne sont plus les mêmes, parce qu'il y a une syntaxe qui perce sous l'autre.

MICHEL LEDERER

J'ai été confronté à ce problème pour les traductions des romans de Henry Roth, qui sont saupoudrés de termes yiddish. En anglais, c'est surtout rendu phonétiquement. Je ne parle pas le yiddish, mais je le comprends. J'ai été confronté au choix d'essayer soit de former une espèce de parler français phonétique par rapport au yiddish, soit de rendre le yiddish par la construction, la musique de la phrase. C'est cette solution que j'ai choisie, tout en gardant les mots yiddish qui sont présents dans le texte pour donner le rythme, et j'ai travaillé uniquement sur la phrase.

EVELYNE PASSET

N'y a-t-il pas d'autres français que le français officiel ? Je viens d'Allemagne, où les Turcs se mettent à écrire en allemand, et vous, vous avez une Afrique noire qui écrit en français. Dans quelle mesure pouvez-vous faire fructifier cet autre français ?

Je sais que les traducteurs allemands qui traduisent le *black English*, ou les auteurs mentionnés aujourd'hui, travaillent sur le décalage entre le dialecte et la norme. Or vous avez surtout parlé de vocabulaire, alors que le décalage, il me semble, se situe souvent dans la syntaxe.

YVES-CHARLES GRANDJEAT

Il me semble que l'exemple le plus probant est celui des écrivains antillais, des praticiens et des théoriciens du créole. La traduction que proposait Marie-Claude tout à l'heure pour

talkstory, “parler histoire”, passerait très bien chez Patrick Chamoiseau, par exemple.

On a dit tout à l’heure que la langue française était plus rigide que la langue anglaise au niveau de l’usage des temps, peut-être aussi de la création des idiomes, des images, des métaphores. Mais du côté des Antilles francophones on a un vivier prodigieux d’inventions lexicales, de variations syntaxiques, qui montrent que la langue française peut avoir cette souplesse.

EVELYNE PASSET

Dans quelle mesure les traducteurs profitent-ils de ces auteurs francophones ?

JEAN-PIERRE RICHARD

Les Etats-Unis ne sont pas les Caraïbes, même s’il peut exister des points communs entre les expressions et traditions littéraires de ces deux aires géographiques. Oui, il m’arrive de puiser aux sources antillaise et haïtienne. Ainsi, c’est à un roman de Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, 1989, que j’ai emprunté la traduction du temps widemanien, ce qu’il appelle tantôt *Dreamtime*, tantôt *Great Time*, tantôt encore “présent perpétuel de narration” : “Nos arbres, écrit Maryse Condé, sont nos seuls amis. Depuis l’Afrique, ils soignent nos corps et nos âmes. Leur odeur est magie, vertu du grand temps reconquis.”

Chaque traducteur puise aux sources verbales qu’il a à sa disposition. Ainsi connaître une langue africaine, le swahili, m’aide à traduire Wideman et Parks. Non seulement leur écriture est émaillée de mots swahilis, qui signalent fortement une relation à l’Afrique chez ces deux auteurs africains-américains, mais certaines caractéristiques de leur style coïncident avec des traits de fonctionnement de cette langue de structure bantoue. Ainsi l’effacement quasi systématique du verbe *être*, celui des pronoms personnels sujets, des articles et des relatifs. Du coup, là où un auteur britannique ou américain plus classique aura trois lignes, Wideman ou Parks n’en auront plus qu’une ! Et la traduction en est délicate, quand on sait avec quelle facilité prolifèrent sous nos plumes les “étai(en)t”, “que”, “qui”, “dont”, “auxquels”, etc. Nécessairement le traducteur “musclera” le français ou lui tordra un peu le cou...

ANDRÉ GABASTOU

Yves-Charles Grandjeat a cité un certain nombre d’auteurs hispaniques que j’ai lus. Chez Mendez, il y a des problèmes de traduction insurmontables, et chez Hijonosa pas du tout. Mais par-delà les problèmes de traduction, il y a aussi des problèmes d’édition. Le marché est entièrement couvert par les agents

littéraires qui imposent les gros calibres de la langue anglaise, et il y a tellement d'auteurs et tellement de pays que les regards, pour l'instant, ne sont pas tournés vers la littérature hispanique. Francis Geffard a-t-il publié des auteurs hispaniques ?

FRANCIS GEFFARD

Oui, Rudolfo Anaya et Dagoberto Gilb. Mais un auteur m'intéresse plus par ce qu'il écrit que par son identité. J'ai lu beaucoup d'écrivains d'origine hispanique et je n'ai pas été convaincu par beaucoup d'entre eux. Il y en a certains que je suis de livre en livre, et dont je me dis qu'un jour peut-être il y aura ce petit déclic qui fait qu'on a envie de publier un auteur. C'est très subjectif...

RÉMY LAMBRECHTS

C'est très bien de traduire et d'éditer des livres, mais il faut encore qu'il y ait des lecteurs. J'ai eu le plaisir de traduire le très beau livre de Junot Diaz, un Dominicain qui a émigré aux Etats-Unis vers l'âge de douze ans, donc déjà très marqué par l'espagnol, et qui raconte le barrio et le fin fond du New Jersey, et je n'ai pas été très heureux de voir qu'il n'a eu aucune presse et qu'il s'en est vendu 400 ou 500, alors que c'est édité par Plon, dans une collection prestigieuse : "Feux croisés". Cela n'encourage pas les éditeurs...

FRANCIS GEFFARD

J'avais beaucoup aimé ce livre, mais on ne peut pas publier tous les livres et tous les auteurs. En tout cas, j'ai été déçu du titre qu'on lui a donné en français, qui faisait un peu racoleur.

RÉMY LAMBRECHTS

Les gens qui sont ici savent très bien que le contrôle des traducteurs sur le titre des ouvrages en français est assez faible, pour le moins. On fait ce qu'on peut...

Le titre original, *Drown*, était une énigme. "Noyé" ? "Noyade" ? J'avais envoyé un fax à Junot Diaz en lui posant quelques questions, dont celle-ci. Je n'ai pas eu de réponse à cette question.

JACQUES ROUBAUD

Dans toutes ces branches de la littérature du continent américain, il y en a une qui disparaît à peu près complètement à la publication, c'est la poésie. A la fin de l'anthologie que Florence Delay et moi-même avons faite, voilà très longtemps, il y avait des poèmes écrits par des jeunes Indiens, mais c'est une exception : la poésie ne franchit pas la barrière des langues et la barrière éditoriale en particulier.

Je voudrais aussi faire une remarque à propos de l'usage des temps. La littérature romanesque française contemporaine connaît un usage des temps à peu près semblable. Lisez le dernier prix Goncourt, *Je m'en vais* de Jean Echenoz, et vous verrez la virtuosité de passage d'un temps à l'autre. Par ailleurs, la poésie française contemporaine connaît, depuis très longtemps, le mélange des langues.

MICHEL LEDERER

C'est vrai que Sherman Alexie et James Welch ont été poètes avant d'être romanciers, et c'est pour des raisons essentiellement économiques qu'ils sont venus au roman. Je pense que, pour le reste de la question, c'est à Francis Geffard de répondre sur le point de vue de l'éditeur.

FRANCIS GEFFARD

Ce que je peux dire, et j'espère que cela vous réjouira, c'est que le premier livre de James Welch, qui est son unique livre de poésie, sera publié dans une édition bilingue en même temps que son prochain roman. J'espère aussi publier la poésie de Sherman Alexie.

Il y a des gens qui m'intéressent également, notamment Lucie Tapahonso, dont vous avez certainement entendu parler, qui est une jeune poète navajo, qui est l'un des rares parmi ces écrivains à écrire aussi dans sa propre langue. On n'a pas parlé de la suprématie de l'anglais comme vecteur commun aux auteurs indiens. D'abord parce qu'il n'y a plus qu'une cinquantaine de langues indiennes qui soient pratiquées aux Etats-Unis, et certaines le sont par quelques dizaines de personnes à peine. Ensuite, parce qu'il y a une répression linguistique absolument effarante, et surtout parce que l'anglais est devenu la langue commune à tous les Indiens.

Publier cette poésie est une grande entreprise, sur le plan de la traduction parce que c'est un véritable défi, et aussi sur le plan économique, parce qu'il faut trouver les lecteurs qui feront partie de l'aventure.

TRADUIRE SHAKESPEARE : LE GESTE ET LA VOIX

par Jean-Michel Déprats

Après tâche que celle de réinventer Shakespeare en français. Car ici restituer ne suffit pas, il faut revivre, faire corps avec le texte, plonger dans sa nuit comme dans ses états miraculeux d'évidence et de poésie, en faire pour ainsi dire l'expérience, sous peine d'en livrer une épreuve morte, un clone.

D'une traduction de Shakespeare à l'autre, seuls diffèrent en apparence le choix des vocables et le traitement des données formelles : prose ou vers, adoption du vers libre ou d'un mètre régulier. En vérité, dans l'exercice concret de la traduction, le traducteur est à tout moment confronté à des choix, taraudé par des impératifs contradictoires que toute proposition concrète ne peut manquer de hiérarchiser. Il faut cerner le sens, garder le rythme, préserver les sonorités, les métaphores, la prosodie, ne pas distendre le ressort poétique, etc. Dans quel ordre de priorité ? Comment choisit-on ? Est-ce affaire de sensibilité, de stratégie de traduction, de prise de position vis-à-vis de la langue, de la fonction et la destination de la traduction ? Tout cela en vérité. Le traducteur travaille dans l'empirisme, mais il ne peut progresser dans le labyrinthe que s'il se forge d'entrée de jeu, ou chemin faisant, quelques principes de traduction adaptés à son objet. Sommé de répondre à des sollicitations diverses, souvent contradictoires, il n'a d'autre guide, dans le dédale des contraintes, que l'écoute d'une voix intérieure dont il cherche à retrouver l'inflexion. Une voix, une diction, une respiration qui lui fait préférer tel vocable, telle musique, tel ordre des mots. C'est l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, fluide ou heurtée, qui constitue le chant de chaque traduction, sa poétique interne. Si ce chant fait défaut, la traduction n'est qu'une suite de mots morts, exacts peut-être, mais sans nécessité. Tout aussi indispensable est l'existence de choix cohérents dessinant une philosophie de l'expression qui permet de répondre de façon concertée aux questions qui surgissent : la littéralité

est-elle le contraire de l'exactitude ? Quel tribut payer au "génie" de la langue traductrice ? Le contenu de la poésie dramatique est-il, en droit, séparable de sa forme ? Quelle part accorder à l'historicité de la langue ? Faut-il sacrifier l'exactitude et la richesse métaphorique au souci du style oral, de la "mise en bouche" ? Autant de questions dont la réponse ne s'improvise pas.

Les trois grandes questions incontournables sont celles de la *théâtralité* (traductions pour la lecture/traductions pour la scène), de l'*historicité* de la langue de traduction (traductions archaïsantes/traductions modernisantes) et la question du *vers* (traductions à métrique régulière : alexandrin rimé, non rimé – ou décasyllabe/traductions en vers libre ou en prose). Commençons par la question du vers.

Il y a trois niveaux d'écriture dans Shakespeare :

a) la prose, souvent très structurée d'ailleurs, rythmiquement et par des figures de rhétorique (notamment figures d'antithèse et de répétition) ;

b) le *blank verse*, pentamètre iambique le plus souvent non rimé, alternance plus exactement de décasyllabes iambiques (vers masculins) et d'hendécasyllabes iambiques (vers féminins, environ 20 %) ;

c) les passages rimés, strictement nombrés (chansons et poèmes : comptines noires des sorcières de *Macbeth*, prophéties du Fou du *Roi Lear*, chansons de Feste dans *La Nuit des rois*, d'Ophélie dans *Hamlet*, etc.) qui se détachent du vers blanc par leur caractère lyrique et leur régularité.

Il est évident que la traduction doit marquer ces trois niveaux. Moins évident qu'il faille adopter un mètre régulier en français pour rendre le *blank verse* shakespearien. En effet, le choix d'un mètre régulier est meurtrier pour le mouvement, la pensée et le rythme. Si l'on résume en termes d'unités de souffle, l'idéal serait de traduire le pentamètre anglais par un décasyllabe français. Mais la langue anglaise est notoirement plus brève, plus concise, plus mordante que la langue française. Rechercher à tout prix une unité de dix ou douze syllabes, c'est inévitablement tailler dans le sens et dégrader la forme en pur formalisme. La matière sémantique est trop riche pour pouvoir être engoncée dans le cadre rigide d'un vers régulier, décasyllabe ou alexandrin. Sauf à traduire trente pentamètres par quarante décasyllabes, ce qui dénature tout, et allonge l'original, alors que tout l'enjeu est d'être aussi concis. La meilleure traduction en vers réguliers donne toujours une impression de gratuité, d'artifice, parfois de parodie, que l'ingéniosité ou le brio du traducteur ne fait qu'accentuer. L'alexandrin classique, cadencé une fois pour toutes par la succession d'uni-

tés hexasyllabiques et la symétrie des hémistiches, est d'une facture bien éloignée du vers dramatique élisabéthain, et l'accumulation d'alexandrins trouvant leur partage unique à la césure trahit la langue shakespearienne inégale et mouvante, prolixe et tourmentée. L'équilibre rythmique caractéristique du goût classique français est contraire à la mobilité du texte anglais. Vouloir contraindre le bouillonnement shakespearien à entrer de force dans le cadre fixe de l'alexandrin, c'est transformer le foisonnement élisabéthain en jardin à la Le Nôtre. Certes, il y a lieu de nuancer. Là où règne la rhétorique, pour les morceaux de bravoure, les envolées lyriques, les tirades argumentatives, dans certains passages des premières comédies, l'alexandrin, à condition de ne pas le laisser s'installer, n'est point malvenu car la convention y est dans l'essence de la parole. Mais quand la syntaxe est tourmentée ou éclatée, quand elle devient elliptique ou labyrinthique, pour la véhémence d'Othello, la fureur et la douleur de Lear, la frénésie paranoïaque de Léontès, l'alexandrin est pur mensonge, artifice, contrainte étouffante. Telle est, en tout cas, ma conviction.

Abordons maintenant la question de l'inscription historique de la langue shakespearienne. Shakespeare écrit dans un anglais du XVI^e/XVII^e siècle avec ses archaïsmes syntaxiques (usage du tutoiement, par exemple) et lexicaux. Certains vocables de la langue élisabéthaine ont disparu, d'autres ont changé de sens – *affection*, par exemple, veut dire “désir” et non “tendresse”. Sans compter les néologismes. Car Shakespeare crée une langue plus qu'il n'utilise une langue déjà existante. Peut-on, doit-on, tenter de traduire Shakespeare dans un français de la fin du XVI^e siècle ?

Comme la mise en scène, la traduction réinvestit périodiquement les traces du passé que sont les grands textes classiques. Comme la mise en scène, elle est perpétuellement à refaire. “Je ressens cela, commente Antoine Vitez, comme une image de l'Art lui-même, de l'Art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire¹.” Comme le metteur en scène, le traducteur de textes anciens, enfourchant deux durées, serviteur de deux maîtres², navigue non seulement entre deux langues mais aussi entre deux temps : le temps de l'œuvre et le temps de sa réception. Par l'historicisation ou la modernisation, il peut choisir de s'ancrer

1. “Le devoir de traduire”, Entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44, mars-avril 1982, p. 6.

2. C'est la condition intrinsèque du traducteur d'être toujours “entre deux rives” : entre le poète et l'universitaire ; entre le créateur et le critique littéraire ; entre l'artiste et l'artisan ; entre la langue mère et la langue maternelle ; entre la littérarité et la littéralité.

plus fermement sur une rive, privilégiant une allégeance par rapport à l'autre. Il a, certes, comme le metteur en scène, la possibilité d'agencer une syntaxe complexe d'options variées, de faire jouer ensemble l'autrefois et l'aujourd'hui et même d'annoncer un avenir de la langue. Comme le fait, par exemple, la traduction de l'*Enéide* par Klossowski. Mais dans la majorité des cas, le traducteur se positionne nettement par rapport à deux grandes options apparemment antithétiques : la distance ou la proximité, l'éloignement ou le rapprochement. En amont des choix lexicologiques – le choix des mots n'est jamais une pure décision linguistique –, la traduction met en place une stratégie, délibérée ou non, de rapport à l'histoire de la langue.

Il y a fondamentalement deux tendances, deux accents : ancrer le texte traduit dans une langue ancienne ou traduire le texte ancien dans la langue la plus contemporaine qui soit. Privilégier le temps de l'auteur ou le temps du lecteur/auditeur. Ce choix recouvre une analyse du rapport au passé. La démarche historicisante insiste sur le révolu, l'unique et le discontinu. L'actualisation, à l'inverse, souligne les permanences, les affinités, décrit l'histoire comme un retour du même sous un déguisement différent. Mais chaque démarche, tout en ayant son ordre de légitimité, procède d'un jeu de leurre, d'une stratégie de mensonge spécifique.

Rien de plus légitime que de vouloir traduire Shakespeare dans une langue qui serait l'équivalent de l'anglais du XVI^e siècle. Marcel Schwob, auteur d'une traduction d'*Hamlet* rééditée il y a une dizaine d'années¹, s'insurge : "Les critiques d'ici n'ont point songé que le style du XVI^e siècle n'est plus celui d'à présent. Mettre une période de Shakespeare à la mode d'aujourd'hui, ce serait à peu près vouloir traduire une page de Rabelais dans la langue que parlait Voltaire. Nous avons tâché de ne pas oublier que Shakespeare pensait et écrivait sous Henri IV et Louis XIII²." A cette profession de foi fait écho l'analyse de Daniel Mesguich : "L'histoire se trouve dans la textualité³"... "Qu'est-ce qu'une traduction moderne en français de l'*Hamlet* de Shakespeare ?... Sûrement pas une traduction de l'*Hamlet* de Shakespeare en français moderne⁴."

La traduction d'Eugène Morand et Marcel Schwob évoquée plus haut n'est archaïsante que par intermittence et de façon très atténuée. *Hamlet* évoque sa mère entourant son époux de

1. *Hamlet*, traduction d'Eugène Morand et Marcel Schwob, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1986. Cette traduction fut représentée pour la première fois en mai 1899 au Théâtre Sarah-Bernhardt, avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre.

2. Quatrième de couverture, *op. cit.*

3. *Silex*, n° 3, 1^{er} trimestre 1977, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 13.

prévenances amoureuses “comme si son désir eût forcé par sa pâture même¹”. *Forci, pâture* : un mot rare dans cet emploi, un mot appartenant au registre littéraire. Plus que d’une réelle authenticité historico-linguistique, l’effet d’archaïsme résulte de procédés rhétoriques : adoption d’un niveau de langue élevé et littéraire, recours au mot rare, dislocation de la syntaxe habituelle. Plus loin, Polonius dit à Ophélie “combien l’âme est prodigue à prêter à la langue des serments²”. La tournure *prodigue à* n’est pas attestée en français. C’est une licence syntaxique et une invention de Schwob mais elle a un parfum d’ancien, elle donne un sentiment de léger archaïsme.

L’une des questions posées par les traductions archaïsantes est celle de l’authenticité de la langue ainsi produite. Autant qu’on puisse en juger, il entre nécessairement une part d’artifice dans la recréation d’une langue ancienne.

Michel Vittoz, auteur d’une traduction d’*Hamlet* jouée par Daniel Mesguich, sait qu’il opère dans l’artifice. Ses archaïsmes sont controuvés. Il vise sciemment l’effet de mise en scène, la littérarité, non l’authenticité. De plus, son adaptation est hétérogène : elle métisse une langue volontairement archaïsante, traduction de l’ancien anglais en ancien français fictif du XVI^e siècle, et une langue moderne, un jeu verbal très contemporain, voire très “mode”, qui vise à travailler le langage au corps, à faire parler le signifiant à travers quelques calembours d’inspiration lacanienne : “Puis-je me Père mettre ?” demande Polonius à Claudius³ dont il prend la place pour questionner Hamlet. “Je ne suis que le pâle reflet de ton fleuret”, dit Hamlet à Laërte (traduction de “*I’ll be your foil, Laertes*”). De sorte qu’à côté de constructions latines, de faux archaïsmes syntaxiques (antéposition du complément de nom), de vrais archaïsmes lexicaux (“oncques”, “remembrance”, “souvenance”), cette traduction fait également référence à des textes actuels et adopte une organisation/désorganisation de la phrase éminemment moderne. A mi-distance de Ronsard, de Mallarmé, de Maurice Scève et de Lacan, elle n’appartient à aucune époque en particulier, pas plus à celle de Shakespeare qu’à la nôtre. Il

1. *Op. cit.*, p. 47. Cf. *Hamlet*, I, 2, 144. Mes références renvoient à l’édition Arden établie par Harold Jenkins, Londres, Methuen, 1982.

2. *Op. cit.*, p. 58. *Hamlet*, I, 3, 116-117.

3. Cf. *Hamlet*, II, 2, 170. Ces jeux de mots “lacaniens” présents dans la première version du texte, celle qui fut représentée à Grenoble et à Nanterre en 1977 ont été pour partie éliminés de la version publiée par Papiers en 1986 pour la nouvelle mise en scène d’*Hamlet* présentée au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Ce jeu de mots n’y figure plus.

4. *Hamlet*, V, 2, 252. J’ai traduit pour ma part par une sorte de “mot-valise” : “Je serai ton fleuret valoir”, *foil* désignant à la fois un fleuret et un faire-valoir, un repoussoir.

reste que l'effet majeur est d'éloigner le texte d'*Hamlet*, de le désigner comme ancien, comme archaïque, comme lié à une rhétorique dramatique dont nous n'avons plus que le souvenir littéraire. Les procédés stylistiques utilisés cherchent à suggérer toute la distance qui nous sépare d'*Hamlet*.

La traduction archaïsante refuse le mensonge qui consiste à traduire l'ancien en nouveau, elle ne cherche pas à effacer le passage du temps et même, dans le cas présent, elle exhibe et met en scène l'ancienneté du texte original. Mais, ce faisant, elle tend à fermer l'accès à l'œuvre. Elle n'a pas d'autre horizon que celui de l'érudition, ni d'autre parenté littéraire que celle du pastiche. On sait qu'il y a d'un côté les antiquaires, de l'autre les fabricants de meubles de style. Traduire Shakespeare en français du XVI^e/XVII^e siècle, c'est inéluctablement fabriquer un meuble de style. "Le gros problème de la traduction philologique, commente Antoine Berman, c'est qu'elle n'a *pas* d'horizon. J'entends par là non seulement des principes de traduction, mais un certain *ancrage* dans la langue et la littérature de la culture traduisante. On traduit toujours à partir d'un certain *état* de sa langue et de sa littérature¹." Yves Bonnefoy, interrogé à propos de sa traduction d'*Hamlet* mise en scène par Chéreau, ne disait pas autre chose : "Un texte, cela se traduit dans la langue qu'on parle aujourd'hui : rien n'est plus dangereux que de rêver de traduire Shakespeare [...] dans une imitation de notre propre langue de la fin du XVI^e siècle²."

La traduction modernisante ou simplement moderne ne va pas non plus sans un geste inaugural de mensonge. Il s'agit là de construire une autre fiction. Le texte qu'on donne à entendre ou à lire va se déployer comme s'il avait été écrit aujourd'hui. C'est le temps de l'œuvre qui est court-circuité et occulté.

Maintenir le contact, combler la distance physique et mentale qui sépare le public des acteurs, l'œuvre du lecteur, tel est l'objectif premier de la traduction modernisante. L'exemple le plus évident, le plus délibéré dans le domaine shakespearien est celui des traductions de Shakespeare par Jean-Claude Carrière, liées à une pratique théâtrale précise, celle de Peter Brook. Pour Brook, Shakespeare agençait son texte de telle manière que les acteurs et les spectateurs étaient liés "par un flux de mots constant³". "Et ces mots sont des mots

1. "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain", *Les Tours de Babel*, Mauvezin, TER, 1985, p. 134.

2. "Un acte de poésie", *La Croix/L'Événement*, dimanche 10 - lundi 11 juillet 1988, p. 5.

3. Interview pour *Shakespeare et Peter Brook*, émission préparée par Isidro Romero, Richard Marienstras et Peter Brook pour l'Institut national de l'audio-visuel, 1974-1975.

puissants [...] portant une charge très intense. [Grâce à eux] nous sommes continuellement en relation.” L’ambition de mettre “en relation” la scène et la salle anime toute l’entreprise brookienne et se concrétise notamment par l’établissement d’un texte français net et rapide, articulé autour de “mots rayonnants”, obéissant à une syntaxe moins logique que “prismatique”¹ mais dont la caractéristique la plus évidente est d’être écrit dans une langue moderne, avec des “termes dépouillés, contemporains, ayant une signification évidente pour le public d’aujourd’hui”². Pas de mots littéraires ou rares, les phrases ont un tour incisif, le vocabulaire un caractère familier. Le texte de *Timon* établi par Jean-Claude Carrière a été perçu comme un texte si direct, si naturel qu’au cours d’une représentation en banlieue, de jeunes spectateurs ont cru qu’il s’agissait d’une pièce moderne.

Le choix de traduire dans une langue moderne vient de la volonté d’établir un contact vivant, une relation libre et naturelle avec le public. Dans cette stratégie relationnelle, le choix d’un vocabulaire simple, non littéraire, n’est pas la seule arme. La rapidité et la concision sont rendues possibles par un certain nombre de coupures ménagées dans le texte. Coupures habilement réparties, liées parfois à des jeux de mots difficilement traduisibles. Dans certains cas, Jean-Claude Carrière brise un monologue et distribue le texte entre plusieurs personnages. Il contracte certains passages pour aboutir à une traduction plus courte, plus claire que l’original. Il morcelle souvent la phrase shakespearienne et multiplie dans la traduction les propositions ramassées, les ellipses, les phrases nominales, les expressions exclamatives. Ainsi :

Ay,
 If money were as certain as your waiting,
 Twere sure enough³

devient : “Ah oui ! Vous attendez ! C’est sûr ! Plus sûr que l’argent !” La modernité du texte français vient autant de cette syntaxe que d’un choix souvent heureux d’expressions fortes, de termes que l’acteur peut assener ou projeter avec énergie sans être essoufflé par les méandres d’une phrase oratoire ni entravé par l’accumulation ou le redoublement des adjectifs.

Voici posée, avec acuité, la question de la traduction *théâtrale*. Question délicate car il faut se garder de toute simplification. Peut-on dire que la traduction à des fins de théâtre requiert la

1. Shakespeare, *Timon d’Athènes*, adaptation française de Jean-Claude Carrière, Paris, CACT, 1974. Notes de Jean-Pierre Vincent, p. 97.

2.. *Ibid.*, Interview de Peter Brook, p. 108.

3. *Timon of Athens*, ed. Arden, III, 4, 46-48.

prise en compte d'objectifs qui entraînent une limitation des exigences habituelles de la traduction ? Y a-t-il deux sortes de traductions, les unes pour la lecture, les autres pour la scène ?

Interrogé sur la différence essentielle entre la traduction d'un roman, d'un poème ou d'une pièce de théâtre, Antoine Vitez répondait : "Je ne crois pas qu'elle soit théorique, c'est plus une différence d'usage¹." Cette réponse à la fois laconique et précise invite à la circonspection.

Traduire un texte de théâtre c'est à l'évidence prendre en compte la parole, non l'écrit destiné à une lecture solitaire et silencieuse. La traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée dans une personne physique, le comédien au travail. "L'art du poète dramatique consiste à trouver pour les pulsions de sa pensée ou de son affect une rhétorique juste, un phrasé directement lié au souffle dont le comédien doit intuitivement ou par un travail conscient retrouver le chiffre, la combinaison secrète... Ce souffle a ses pauses, ses *tempi*, ses suspens²..."

Si différentes que soient les dramaturgies, tous les textes de théâtre ont en commun une finalité précise : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. Au théâtre, la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre, elle doit avant tout donner à voir et à entendre. Sur scène, les mots résonnent, miment, sollicitent l'imaginaire et les sensations plus encore que l'intelligence. De sorte que la traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus encore que linguistique. Entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième langue, celle de la scène et de la représentation. La scène est le lieu imaginaire où le texte peut transiter d'une langue à l'autre, et le chemin qui mène de l'original à sa traduction passe par la prise en compte de sa théâtralité.

Certes, la théâtralité n'est pas un concept facile à définir, mais nous conviendrons de l'employer pour désigner l'interaction de la langue et du vécu corporel, le rapport de l'acteur à sa parole. L'inscription du corps dans la langue passe par l'ordre et le nombre des mots, les ruptures syntaxiques, la courbe mélodique ou la texture auditive qui suggèrent, soutiennent ou orientent le mouvement du corps, l'inflexion de la voix. Le texte de théâtre appelle un *dire*, il est animé par une respiration, une scansion, un rythme, et sa traduction exige une langue orale, économe, rapide et vive. Il appelle aussi un *faire*, et en dehors des didascalies le geste de l'acteur est présent

1. "Le devoir de traduire", *Théâtre/public*, n° 44, p. 6.

2. Michel Bataillon, *Sixièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 70-71.

dans la couche verbale sous la forme d'infimes sollicitations musculaires, d'esquisses corporelles. Au théâtre, les mots sont des gestes, non seulement ils prennent naissance dans des corps, mais ils en partagent presque matériellement le temps et l'espace.

Pendant longtemps on a pratiqué l'adaptation libre au nom de la *mise en bouche*. Le souci du fonctionnel l'emportait sur la confrontation avec la rocailleuse et difficile parole poétique. Certains prennent volontiers aujourd'hui le contre-pied. "Ce sont les textes les plus écrits, les plus rugueux au gosier, que l'acteur a le moins en bouche, qui sont ceux avec lesquels il y a le plus de travail à faire. Je crois que c'est quand il y a une greffe horrible d'une langue qui n'est pas faite pour le corps humain et un corps humain qui prend en charge cette langue qu'il se passe le plus de choses¹" (Daniel Mesguich). Disons alors qu'il y a lieu de distinguer entre des traductions porteuses de jeu et des traductions que le jeu doit porter, dont le comédien doit, parfois avec difficulté, se forger un usage scénique. Pourtant, *en droit*, la distinction entre traductions littéraires et traductions dramatiques n'a pas lieu d'être. Les propriétés sensibles d'un texte, ses éléments formels, sa stylistique, son rythme, son phrasé, ses schémas prosodiques, sont le corps même de sa théâtralité. Dans le domaine shakespearien, il existe certes des traductions littéraires et malaisées à pratiquer sur une scène (celles de Pierre Jean Jouve), et des traductions dramatiques qui, par souci de l'aisance, réduisent et simplifient le matériau imaginaire (les traductions-adaptations de Maurice Clavel, ou la traduction de *Richard II* qu'avait utilisée Jean Vilar). Mais il existe aussi des traductions à la fois littéraires et théâtrales : ainsi la traduction d'*Hamlet* par André Gide, aujourd'hui injustement sous-estimée, déploie à la fois une littérarité baroque, voire maniériste, et une théâtralité parfois même très rhétorique.

Une traduction qui n'est pas jouable comprend mal la nature du texte shakespearien et sa destination. Elle peut être exacte, inventive, écrite dans une belle langue ; si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement infidèle. Si le texte de Shakespeare constitue un matériau dramatique aussi précieux, c'est à cause des propositions qu'il contient pour l'action physique du comédien. Le texte shakespearien est tout entier tendu vers la représentation. Écrit par un acteur pour des acteurs, c'est un texte où les rythmes, les images sont avant tout porteurs de gestes, où le verbe est un instrument de jeu pour le comédien.

1. *Esprit*, n° 103, juillet 1985, p. 77.

L'objet d'une traduction, s'agissant de poésie dramatique, n'est pas seulement de communiquer un sens, c'est aussi de reproduire un objet, un rythme, une forme, un volume. Serrer de près la construction d'un texte, tenter de conserver l'ordre des mots¹, et (autant que faire se peut) le même nombre de mots qu'en anglais, ce n'est pas céder au mirage d'un impossible mimétisme. C'est tenter de préserver l'influx de jeu, l'énergie vocale. Shakespeare écrit pour la scène, et le spectateur, emporté par le mouvement précipité de la parole et de l'action, est plus sensible aux formes qu'au contenu. La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle, ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première. Donc, loin de se contredire, l'exigence de théâtralité et l'attention à la poétique du texte se recourent. Traduire pour le théâtre, ce n'est pas faciliter la diction, soumettre le texte à des modes de parler plus simples, morceler les périodes, abraser les aspérités ou élaguer les métaphores. Ce ne serait pas seulement la luxuriance poétique qui se trouverait atteinte, ce serait aussi l'instrument de jeu offert au comédien, car la rhétorique dramatique est plus faite pour saisir que pour être saisie. Dans l'économie théâtrale du texte shakespearien, l'abondance des métaphores sert en premier lieu à accroître la tension de l'élocution et l'énergie de la diction. Pour préserver cette énergie, on ne devrait pas développer en une phrase la métaphore qui tient en un mot, banaliser l'étrangeté violente d'une image par souci de la compréhension intellectuelle. Ainsi "*the fruitful river in the eye*"² paraît plus justement traduit au vif de la métaphore par "la prodigue rivière dans l'œil", que par des créations explicatives et rationalisantes, qu'il s'agisse des "fleuves intarissables nés des yeux seuls" (Yves Bonnefoy), du "ruisseau intarissable qui inonde les yeux" (François-Victor Hugo), ou du "ruissellement des pleurs" (André Gide).

Si l'on cherche à clarifier les réseaux d'images, la logique est satisfaite mais l'élan poétique et théâtral est perdu. Gide disait qu'il préférerait sacrifier le sens d'une phrase à son nombre. Traduire Shakespeare en français, c'est moins manipuler les formes existantes et les tournures usuelles que tenter de faire naître des formes nouvelles. Au profit de la langue à traduire plus qu'au service de la langue traduisante. Contre les normalisations lexicales ou grammaticales, contre la recreation qui

1. Un seul exemple sur un segment très bref. La phrase récurrente dans *Hamlet* : "*I humbly thank you*", le plus souvent traduite selon les habitudes grammaticales du français par "Je vous remercie humblement" est à la fois moins exacte et moins théâtrale que la traduction : "Humblement, je vous remercie", tout aussi naturelle mais porteuse de jeu, appelant l'inclinaison du buste.

2. *Hamlet*, *op. cit.*, I, 2, 80.

incite au déploiement d'une poétique propre, il s'agit de préserver l'économie rhétorique et imaginaire du texte original, son système, et de rester proche de la physique de la langue. Ainsi conçu, l'enjeu de la traduction théâtrale est moins de rechercher une autonomie d'écriture en français que de saisir le geste qui institue l'œuvre et commande la parole théâtrale. Le traducteur du théâtre n'a qu'un guide : l'attention à la physique d'un texte écrit pour des bouches, des poitrines, des souffles. Paraphrasant Vitez qui parlait de Molière, je dirais : "De Shakespeare il ne nous reste qu'une trace : pneumatique."

Une version plus développée de ces quelques réflexions a paru dans Cahiers internationaux de symbolisme, n° 92-93-94, CIEPHUM, Mons, 1999.

PROCLAMATION
DES PRIX DE TRADUCTION

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY

Françoise Cartano, trésorière de la Société des gens de lettres, présente les deux lauréates : Mimi Perrin, prix Consécration, et France Camus-Pichon, prix Découverte.

MIMI PERRIN

Après le tapis rouge que Françoise a déroulé pour moi avec son humour habituel, il ne me reste pas grand-chose à dire. Je vais donc être brève, ce qui m'arrange car je n'aime pas faire de longs discours. Je remercie du fond du cœur la Société des gens de lettres qui m'a décerné cette superbe récompense. Je suis à la fois flattée, fière et très émue. Je remercie également les éditions Gallimard, qui m'ont fait confiance ainsi qu'à ma fidèle collaboratrice, ma fille Isabelle, pour la traduction du roman de Nicola Barker, *Les Ecorchés vifs*. Je ne vous raconterai pas l'intrigue car dès les premières pages on se trouve plongé dans le mystère d'un étrange univers, alors mieux vaut ne rien dévoiler. Je tiens aussi à féliciter les jeunes instrumentistes qui ont charmé nos oreilles à l'occasion des interludes musicaux. Leur avenir est prometteur. Pour finir, merci à cette belle ville d'Arles qui nous accueille si chaleureusement, même si cette année une pluie diluvienne fait des claquettes sur les trottoirs... Bonne fin de soirée à tous !

FRANCE CAMUS-PICHON

C'est très intimidant d'être ainsi découverte, et bien agréable aussi.

En apprenant la bonne nouvelle, j'ai revu une scène du film de Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, une scène où, tard le soir, dans une bibliothèque de Berlin, l'ange Cassiel incarné par Otto Sanders se penche sur l'épaule d'un anonyme en plein travail, comme pour l'accompagner dans sa tâche.

Les traducteurs aussi, je crois, ont parfois besoin de sentir au-dessus de leur épaule un regard attentif. Ce soir, moi qui ai eu cette chance, j'ai surtout envie d'exprimer ma reconnaissance. A la Société des gens de lettres. Aux enseignants du DESS de traduction littéraire professionnelle de l'université

Paris-VII, pour la qualité de l'enseignement qu'ils m'ont donné et les horizons qu'ils m'ont ouverts. A Dominique Autrand et à Francis Geffard, des éditions Albin Michel, pour m'avoir fait confiance. Et, bien sûr, à Pam Houston, auteur de *J'ai toujours eu un faible pour les cow-boys*, que j'ai traduit avec jubilation, pour la sobriété et la sincérité de son écriture, pour le désir qui court à travers ses nouvelles, pour l'ironie mêlée d'émotion avec laquelle elle renouvelle l'image des hommes américains et des femmes américaines.

PRIX NELLY-SACHS

ANNE WADE MINKOWSKI

Chers amis, messieurs les représentants de la ville d'Arles et du conseil général des Bouches-du-Rhône, pour la douzième fois le prix de traduction de poésie Nelly-Sachs va être décerné, prix qui, je le rappelle, a été fondé par notre amie Julia Tardy-Marcus que nous avons la joie d'avoir ici présente parmi nous, et dont le jury composé de traducteurs de poésie a pour président d'honneur Maurice Nadeau, premier éditeur en France de Nelly Sachs.

Moi qui me suis occupée de l'organisation de ce prix, dès ses débuts, avec la collaboration d'abord de François Xavier Jaujard, et ensuite de Jean-Yves Masson, j'ai été solidaire chaque année de la décision du jury, et j'ajouterai même que j'ai eu grand plaisir, lors de nos réunions, à chercher un consensus en "parlant poésie" avec mes consœurs et confrères. Mais cette année notre choix m'a rendue particulièrement heureuse. Dans quelques instants je vous dirai pourquoi.

Notre lauréat est Dominique Grandmont pour sa traduction des *Poèmes* de Constantin Cavafis aux éditions Gallimard.

Présenter Dominique Grandmont est un exercice un peu vertigineux. Pas seulement parce qu'il détient des brevets de parachutisme et de haute montagne, mais parce qu'il a une vie tellement pleine que l'on ne sait pas bien quoi sélectionner. Restons donc dans la chronologie et tenons-nous à ce qui paraît être l'essentiel. Et quoi de plus essentiel pour un futur poète et traducteur que la musique ? Celui-ci a fait deux ans de piano et douze de violon à l'École normale de musique, parallèlement à ses études au lycée Louis-le-Grand. Il a aussi pratiqué l'escrime et la natation et participé à des championnats dans ces disciplines. Dominique Grandmont ne fait jamais les choses à moitié. Puis il a été saint-cyrien, a fréquenté l'école d'infanterie de Saint-Maixent pour finir officier d'active, affecté en Algérie au moment de l'indépendance.

Tout cela ne semble pas mener à la littérature... Et pourtant. Les premiers poèmes de Dominique Grandmont furent publiés par Louis Aragon en 1964 dans *Les Lettres françaises*. D'après mes calculs, il a à son actif vingt-six publications, dont un roman qui a eu le prix Jean-Cocteau/Les Enfants terribles en 1966 ; trois volumes d'essais, dont l'un porte le beau titre de *Le Voyage du traducteur*, en 1977 ; et vingt-deux ouvrages de poésie dont plusieurs ont été couronnés : prix René-Laporte/René-Julliard, 1965 ; prix Paul Vaillant-Couturier, 1977 ; prix Max-Jacob, 1984 ; prix Tristan-Tzara, 1994.

Dans le domaine de la traduction, on lui doit quatre traductions du tchèque (Vladimir Holan et Jaroslav Seifert) ; huit traductions du grec (Yannis Ritsos) ; une anthologie : *Trente-Sept poètes grecs de l'Indépendance à nos jours*, P. J. Oswald, 1972 ; et enfin, l'œuvre que nous couronnons aujourd'hui : l'intégrale des poèmes de Constantin Cavafis, le grand poète grec alexandrin, publiée comme je l'ai dit par les éditions Gallimard cette année.

Plutôt que de me lancer dans une analyse de cette traduction, je vous invite à vous reporter à deux articles de critique littéraire, activité à laquelle Dominique Grandmont s'est beaucoup consacré, lui aussi. L'un de Sophie Basch dans le n° 765 de *La Quinzaine littéraire*, où l'auteur se livre à une minutieuse radiographie de la confrontation entre la traduction de Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras et celle de Dominique Grandmont ; l'autre de Florence Noiville, dans *Le Monde des livres*, qui bien que plus court (contraintes éditoriales obligent) est d'une grande finesse. Je suis heureuse, malgré tout, de ne pas avoir lu ces deux articles avant de prendre connaissance du travail de Dominique Grandmont, ce qui m'a permis une plus grande objectivité.

Avant de terminer, je prendrai la liberté de vous parler un peu de moi. Cette traduction, je l'attendais, je l'*espérais*. En effet, en 1989, j'ai été sollicitée par Olivier Poivre d'Arvor – alors directeur du Centre culturel français d'Alexandrie – pour traduire une préface inédite en français que Lawrence Durrell avait écrite à l'occasion d'une réédition en 1982 de *Alexandria: a History and a Guide*, de E. M. Forster. Cela pour un petit livre consacré à Durrell : *Les Lieux du Quatuor d'Alexandrie*. C'est là que j'ai découvert le guide de Forster et, dans la foulée, un livre d'essais de lui : *Pharos and Pharillon*, dans lesquels il est beaucoup question de Cavafis et où sont données plusieurs traductions de ses poèmes en anglais. Ma curiosité, mon admiration, mon intérêt – tout cela fut soulevé et brassé en même temps. Encore plus lorsque, peu de temps après, j'eus l'occasion de passer quelques jours à Alexandrie et de visiter Cavafis

dans ses meubles, si je puis dire, car son logement, qui n'existe plus, avait été reconstitué au consulat grec.

Que Dominique Grandmont soit remercié d'avoir fait revivre Constantin Cavafis en français – on a vraiment l'impression d'entendre sa voix, ce qui est le test ultime pour une traduction de poésie, au-delà de l'exactitude qui, elle, devrait aller de soi.

Une des particularités de la poésie de Cavafis est d'abolir les cloisons du temps – ici, les figures historiques de l'Antiquité, les amours de jeunesse, la beauté furtivement aperçue le jour même, tout est traité dans une optique de simultanéité. Le passé est le présent, le contemporain se fond dans l'autrefois. Or, si tous nous savons qui étaient Néron ou Alexandre, ou même Siméon le Stylite, il n'est pas sûr que tous nous ayons une culture du monde méditerranéen suffisante pour savoir qui étaient les Comnène, les Cantacuzène, encore moins les Posédoniens, Antiochos Epiphane, Démétrios Sôter, et j'en passe. Que Dominique Grandmont soit remercié *aussi* pour le travail de réflexion et de recherche qu'il a accompli en écrivant sa préface et ses notes – claires, distrayantes, non pédantes –, aides précieuses pour le lecteur, personnage imprécis, souvent négligé, parfois oublié.

DOMINIQUE GRANDMONT

Traduire n'est pas le fait du seul esprit conscient, lucide ou rationnel. Cela ne se passe pas seulement à la table de travail ou par terre, ou partout. Cela se passe la nuit dans les rêves, les rapprochements inattendus, les souvenirs d'enfance. Dans son lit, dans la rue. Traduire, c'est lutter contre son premier mouvement, pour bien souvent y revenir. Il faut de la lenteur. Traduire – vous le savez ici mieux que moi – est une école de lenteur, et de solitude. C'est un art du silence. Traduire n'est pas passer d'une langue à une autre, c'est écrire dans sa langue à l'écoute d'une autre. Et cette langue est aussi la langue perdue, que nous ne retrouverons pas. Traduire, c'est chercher le sens de nos vies à travers un texte dont nous expérimentons la perte, en essayant de l'écrire comme un autre l'a fait un jour. C'est cette recherche-là qu'on traduit, cette intuition de l'inconnu, et non l'itinéraire fléché d'un discours qui semble explicite. Si les traducteurs œuvrent au rapprochement des consciences, s'ils repoussent les barrières de l'espace et du temps, c'est qu'il n'y a pas de solution qui n'assume pas d'abord cette énigme.

Je ne sais pas si j'ai respecté l'intraduisible en mettant mes pas dans ceux de Cavafis. Le poète alexandrin Constantin Cavafis (mort en 1933) est-il un chantre de la décadence et de l'échec inévitable des civilisations ? S'attache-t-il, au contraire,

à mettre en valeur la dignité humaine, à travers l'expérience lucide et sans concession de l'adversité, voire de la défaite ? L'histoire grecque, d'Homère à nos jours en passant par l'aventure d'Alexandre, sert de toile de fond à ce questionnement sur la destinée. Qu'est-ce que donc que le monde ? Cette enquête – c'est le sens du mot grec *ιστορία* : examen critique d'un savoir – ne perd rien de sa valeur au seuil de ce XXI^e siècle dont l'approche avive les intolérances et les crispations identitaires. La poésie de Cavafis est une machine de guerre contre les intégrismes, une façon de repenser l'homme et la précarité de sa condition.

Traduire n'est pas une trahison du fait des incorrections auxquelles se livreraient les malheureux traducteurs. Les écarts de l'interprétation d'une langue à une autre en font toute la richesse, et l'infidélité n'est pas là où l'on croit, puisqu'il peut arriver que les erreurs soient lumineuses. La trahison commence dès le moment où l'on prend un texte pour original. Car il s'agit au moins symboliquement de le remplacer, de supposer son éviction, de la rendre imaginable et donc possible. Il en va de même de la sienne propre. La meilleure traduction s'efface en tant que telle. Le courage moral de s'abolir dans pareille écriture est révélateur de l'engagement créateur. Car il ne s'agit pas pour finir de dominer, d'apposer sa signature, mais de réagir contre la mort du langage que la traduction affronte et pressent.

Devant cette loi de la dégradation culturelle et de la disparition générale des choses et des êtres, Nelly Sachs elle-même nous rappelle que le deuil ne suffit pas, qu'il n'est pas question de nous consoler, de nous satisfaire d'un peu de mémoire. Ecrire, c'est comme marcher, retrouver l'élan dans la chute. C'est ce que nous faisons d'une parole à l'autre, ce que j'essaie de faire pour ma part le moins mal possible, jusque dans l'étrangeté de ma langue maternelle. C'est pourquoi vous me permettrez de remercier ATLAS pour son invitation, le jury du prix Nelly-Sachs en la personne de Mme Anne Wade Minkowski, et plus particulièrement sa donatrice Mme Julia Tardy-Marcus. Je vous remercie.

PRIX AMÉDÉE-PICHOT

Diane de Margerie remet le prix Amédée-Pichot à Jean-Pierre Richard.

JEAN-PIERRE RICHARD

Le prix de la ville d'Arles cette année ? C'est là un honneur dont je vous remercie et qui me va droit au cœur. Pour bien des raisons...

C'est d'abord ce que les anglophones appellent *wonder*, la surprise émerveillée. En l'occurrence, la joie d'une passion partagée, quand un auteur qui nous est cher, tel Paul West ou John Edgar Wideman, mais dont le nom n'est pas des plus connus, réussit à séduire à son tour un groupe de lecteurs aussi aguerris que ce jury. Souvent, la confluence des divers enthousiasmes tient un peu du mystère : quand les courants finissent par se rejoindre et font pour ainsi dire résurgence au moment du choix définitif, que sait-on du cheminement souterrain qui a été le leur, pendant des mois ou des années peut-être ? Je me souviens, par exemple, d'un article consacré au premier roman de Paul West que j'ai traduit (à la demande du regretté Gilles Barbedette), *Le Médecin de Lord Byron* : l'article, paru il y a environ dix ans, était signé Diane de Margerie.

Et pour un traducteur, l'honneur d'apprendre que la ville d'Arles a choisi de lui consacrer une part de son budget ! A mes yeux, ce *prix citoyen* compte immensément. C'est un hommage délibéré rendu à la traduction par une collectivité ; il témoigne de l'importance que cette activité revêt dans les échanges culturels et le développement des communautés humaines. A tous les citoyens de la ville d'Arles et à leurs élus, qui dotent le prix Amédée-Pichot et consentent tous les ans cet effort financier, je voudrais dire ici mon admiration, ma profonde gratitude, ma dette à leur égard. Le soutien qu'ils m'accordent aujourd'hui m'encourage fortement. Et désormais je sais que je traduirai aussi pour eux.

Déjà, bien que d'origine bretonne, je me sentais uni à Arles par un lien très fort, un de ces attachements qu'on ne s'explique

qu'en partie. Est-ce d'être né à Saint-Nazaire, sur le bord d'un estuaire, et d'avoir grandi en Brière, que je retrouve ici, à la pointe du delta, comme une fraternité des étangs, des oiseaux, des salines ?

Et depuis seize ans le retour en Arles presque chaque automne – à la saison des Assises et des premières olives – a transformé ces affinités électives en compagnonnage intime, qui se parfait au fil des ans. Travaillant à l'époque au ministère de la Culture aux côtés de Jean Gattégno, le directeur du Livre et de la Lecture, j'ai vécu de l'intérieur, de 1983 à 1985, les longs préparatifs de la conquête d'Arles par la traduction littéraire. Le technocrate, le phalocrate que j'étais, au fond, n'y croyait guère. Au bout du compte, Arles, ses Assises, son Collège international des traducteurs m'auront donc administré une belle leçon politique : car le réalisme se situait bien du côté des visionnaires, des inspirées, des pasionarias de l'ATLF.

Pendant que je traduisais *Le Massacre du bétail* de John Edgar Wideman et *Amaryllis ma muse* de Paul West, on ne s'amusait pas tous les jours chez moi. Nous traversions une zone de turbulences.

Ifrane, un petit éditeur pour lequel j'avais traduit un bel essai d'Allistair Sparks sur la nouvelle Afrique du Sud post-apartheid, déposait le bilan, avant de m'avoir versé les 38 000 francs qu'il me devait encore. Penché sur le jugement rendu en ma faveur par le tribunal de commerce de Paris mais resté lettre morte, je rêve avec nostalgie à la somme de travail qui s'est ainsi volatisée et je rêve avec espoir d'un fonds de compensation que le Syndicat patronal de l'édition (SNE) devrait en toute honnêteté créer pour dédommager les traducteurs lésés par les faillites relevant du secteur éditorial.

Au même moment, ayant traduit le roman d'Emily Brontë, je me suis soudain retrouvé pris au milieu d'une bataille entre deux puissants groupes éditoriaux qui se disputaient l'exploitation des droits relatifs à *Wuthering Heights* et au titre correspondant le plus connu en français, *Les Hauts de Hurlevent*, protégé par son inventeur. Et me voilà traduit à mon tour... mais hélas seulement en justice ! pour plagiat quant au titre (*Hurlevent*) choisi par mon éditeur. Et comme, aux termes de la loi, le traducteur est l'auteur du texte, y compris du titre, j'étais bel et bien condamnable. Finalement, grâce au bon sens des uns et au savoir-faire des autres, les poursuites à l'encontre du traducteur-lampiste ont été abandonnées. A coup sûr, je ne me serais pas sorti aussi bien de cette mésaventure sans la solidarité de mes camarades et collègues de l'ATLF et de la SGDL (Société des gens de lettres), sans l'amitié agissante de

beaucoup, notamment Jacqueline Lahana, Françoise Cartano et Rémy Lambrechts, ni sans le soutien décisif des miens.

L'honneur qui m'est fait ce soir m'est d'autant plus précieux qu'il coïncide avec la remise du prix Halpérine-Kaminsky Découverte à France Camus. J'ai eu le privilège de la compter parmi mes étudiants en 1995-1996 dans le cadre de la préparation au diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) de traduction littéraire créée par Michel Gresset et assurée par l'Institut d'études anglophones de l'université de Paris-VII, sous la direction de Marie-Françoise Cachin. France nous avait émerveillés par ses multiples talents de traductrice. Nous la savions promise aux plus belles "découvertes" !

France Camus pourrait, à mes yeux tout au moins, servir d'emblème à une nouvelle génération de traductrices et traducteurs : des femmes et des hommes de *métier*, qui ont une conscience aussi vive des enjeux intellectuels du traduire que des conditions matérielles d'exercice de leur activité. La traduction n'est plus soumise, ou ne devrait plus l'être, à l'arbitraire du caritatif, qu'il émane des patrons de l'édition ou des pouvoirs publics ; elle obéit davantage à des exigences de compétence professionnelle, d'équité et de solidarité : après l'ancien régime des bonnes œuvres, voici peut-être venu le temps du bon ouvrage.

Voilà quelques-unes des raisons qui vous persuaderont, je l'espère, que votre manne n'est pas tombée sur un sol trop ingrat.

CONCOURS DE TRADUCTION ATLAS JUNIOR

Allemand

1^{er} prix : Florian Signoret (lycée Montmajour, Arles).

2^e prix : non attribué.

Anglais

1^{er} prix : Emily Bishop et Gaëlle Differt (lycée de Luynes, Aix).

2^e prix : Pauline et Marie Delord (lycée Arthur-Rimbaud, Istres).

Espagnol

1^{er} prix : Catherine Ros (lycée Montmajour, Arles).

2^e prix : Elodie Uderzo (lycée Vauvenargues, Aix).

Italien

1^{er} prix : Aurélie Sabdes et Sarah Chaix (lycée Jean-Lurçat, Martigues).

2^e prix : Magali Faugères (lycée Alphonse-Daudet, Tarascon).

Provençal

1^{er} prix : Nathalie Santiago et Michaël Cressenty (lycée Louis-Pasquet, Arles).

2^e prix : Réjane Martin (lycée Alphonse-Daudet, Tarascon).

TROISIÈME JOURNÉE

PROFESSION : TRADUCTEUR

Table ronde ATLF animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF, avec la participation de Annie Allain, Françoise Cartano, André Gauron, Emmanuel Pierrat, Uli Wittmann.

JACQUELINE LAHANA

La table ronde de ce matin s'inscrit dans le cadre d'une vaste réflexion que nous avons engagée depuis un an sur notre profession. En 1998, en effet, nous avons lancé une grande enquête socio-professionnelle sur le métier de traducteur, enquête qui a été dépouillée et commentée par la sociologue Julie Vitrac et qui sera publiée dans le prochain numéro de *TransLittérature* prévu pour le printemps de l'an 2000.

Comme le montrent cette enquête et les appels téléphoniques que nous recevons régulièrement, si de nombreux collègues se battent sans relâche pour obtenir une rémunération correcte, ou la mention de leur nom, et rejettent certaines conditions qu'ils jugent inacceptables (délais trop brefs, à-valoir zéro, règlement à publication), beaucoup, surtout parmi les plus jeunes, ne savent pas très bien à quoi ils s'engagent en signant un contrat, et même parfois en n'en signant pas, ne voient pas les pièges que leur tend l'éditeur, s'embrouillent dans les pré-comptes, décomptes et relevés de compte, restent perplexes devant leur feuille d'impôt et ont une idée assez floue de la cession des droits dérivés annexes ou de la levée d'option.

Cette table ronde aurait pu s'intituler : *Tout ce que vous aimeriez savoir sur la profession de traducteur*. D'éminents spécialistes et de non moins éminents traducteurs vont rappeler des notions et des définitions précieuses pour tout traducteur, apporter un certain nombre de précisions, faire part de leur expérience personnelle.

Emmanuel Pierrat sera le premier à intervenir. Avocat, spécialiste du droit d'auteur, il a publié en 1998, au Cercle de la librairie, *Le Droit d'auteur et l'édition*. Il collabore régulièrement à *Livres Hebdo*. Vous avez sans doute lu sa chronique dans le dernier numéro, à la disposition des traducteurs des Assises.

Il est aussi un peu des nôtres puisqu'il a traduit voici quelques années un petit livre de Jerome K. Jerome, *Pensées paresseuses d'un paresseux*, livre pour lequel il a naturellement signé un contrat en bonne et due forme qu'il avait eu la sagesse de rédiger lui-même !

Emmanuel Pierrat, qui a décidément plusieurs cordes à son arc, dirige également une collection de littérature érotique. Il pourrait peut-être penser à en faire un sujet des Assises !

Il vous parlera du contrat de traduction, des droits et des devoirs du traducteur, du code de la propriété intellectuelle, des droits dérivés annexes, des droits patrimoniaux et de bien d'autres choses encore, tout cela en un quart d'heure.

Directrice de l'AGESSA depuis 1980, Annie Allain présentera l'Association pour la gestion de la Sécurité sociale des auteurs, ses activités et ses objectifs. Nul doute que son intervention nous permettra de mieux comprendre l'utilité de cet organisme et de nous le rendre plus familier. Annie Allain traitera également du régime fiscal de l'auteur-traducteur.

Magistrat à la Cour des comptes, auteur de plusieurs essais économiques, membre du Comité de la Société des gens de lettres, André Gauron est invité ici en tant que président de la SOFIA qui est la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit. Il nous parlera de cette toute jeune société de gestion collective des droits qui, à l'initiative de la SGDL, a vu le jour le 10 décembre 1998. Il nous parlera aussi de l'action menée par la SGDL en faveur du prêt public payé.

Nous donnerons ensuite la parole à deux traducteurs : Uli Wittmann et Françoise Cartano.

Membre de l'ATLF et de l'Association des traducteurs littéraires allemands, Uli Wittmann est traducteur de littérature française et africaine anglophone. Parmi les auteurs qu'il a traduits en allemand, citons Victor Segalen, Ben Okri, J. M. G. Le Clézio, Noëlle Châtelet et tout récemment Michel Houellebecq.

Il témoignera de son activité au quotidien ainsi que de la situation des traducteurs en Allemagne. Il apportera quelques précisions sur une affaire dont a fait état le dernier numéro de *TransLittérature* (n° 17), affaire opposant l'éditeur allemand Piper et Karin Krieger, la traductrice en allemand de *Soie* d'Alessandro Baricco.

Enfin, notre amie Françoise Cartano, membre fondateur d'ATLAS, ancienne présidente de l'ATLF, qui est de tous les combats que nous menons depuis des années – elle a même créé une commission traduction au sein de la SGDL –, complètera ce tour d'horizon en évoquant des points tels que la formation, la mutuelle, la retraite, et en disant quelques mots sur le Conseil

européen des associations de traducteurs littéraires (le CEATL) dont elle est la représentante pour la France.

EMMANUEL PIERRAT

Je tiens d'abord à souligner que si j'écris dans *Livres Hebdo* et publie au Cercle de la librairie, je ne suis pas le porte-parole d'une catégorie professionnelle.

Je précise également que je suis mercenaire. Cela veut dire que j'ai à peu près toutes les casquettes dans l'édition. Je suis avocat d'éditeurs, d'auteurs, de traducteurs ; j'ai été moi-même traducteur ; je publie des livres en tant qu'auteur et je dirige une collection. Je vais essayer devant vous de ne pas m'emmêler les pinceaux dans cet exercice de haute voltige schizophrénique !

Je voudrais ne pas vous assener un cours de propriété littéraire artistique, d'autant qu'en un quart d'heure, c'est difficile. Je vais simplement dessiner quelques pistes. J'avais l'intention de relire ma chronique publiée hier dans *Livres Hebdo*, mais vous l'avez déjà reçue ! Je vais en reprendre les grandes lignes. J'avais essayé de faire un exercice de synthèse sur le thème : "Qu'est-ce qu'un traducteur aujourd'hui au regard du code de la propriété intellectuelle et de la jurisprudence des chambres spécialisées en droit d'auteur ?"

Un traducteur, c'est un auteur, non seulement au sens de la loi, mais à plein titre. Ce n'est pas un figurant, un second rôle ou un interprète comme on a pu le dire hier. La formule est jolie intellectuellement, mais juridiquement, le traducteur est un auteur. Cela a deux conséquences essentielles ! Comme tout auteur, un traducteur bénéficie de droits dits patrimoniaux et de droits moraux.

Les droits patrimoniaux sont, bien évidemment, le droit d'autoriser ou non l'exploitation d'une traduction et d'obtenir *a fortiori* rémunération quand on l'autorise.

Pour la rémunération, en revanche, le statut d'auteur reconnu par les tribunaux aux traducteurs souffre une petite entorse. Le principe, très fort, selon le code de la propriété intellectuelle, est la rémunération dite proportionnelle, donc le pourcentage. Il existe malheureusement dans le code de la propriété intellectuelle une exception en défaveur des traducteurs. Elle prévoit expressément que le traducteur peut être rémunéré forfaitairement par l'éditeur, mais sous certaines réserves. Il ne peut s'agir que de la première édition et le traducteur doit avoir formellement, expressément, accepté le principe du forfait. En pratique, on accepte le principe du contrat qui nous est soumis, comme vous le savez !

Mais il ne s'agit que d'une exception et, dès qu'on sort de ce cadre, on retombe dans le mécanisme du pourcentage. Le

pourcentage est difficile à faire valoir quand vous travaillez régulièrement avec un éditeur, si vous voulez continuer à manger grâce au même éditeur, mais facile à faire valoir quand vous vous êtes fâchés, sachant que la prescription est très longue et que vous avez de nombreuses années pour intervenir.

La deuxième conséquence concerne les droits moraux. Cela signifie pour vous que vous êtes bénéficiaire de droits moraux, mais soumis au droit moral de l'auteur de l'œuvre de départ au service duquel vous allez vous porter. Le droit moral signifie d'abord que vous avez un droit au respect de votre nom.

J'ai cité dans *Livres Hebdo* une jurisprudence qui devrait être affichée publiquement, commentée et diffusée, jurisprudence issue de la cour d'appel de Paris de 1999, dans une affaire qui opposait une traductrice aux éditions du Masque. Plusieurs enseignements sont tout à fait intéressants. On a tout d'abord reconnu à la traductrice le droit d'agir treize ans après la publication de ses traductions ; la loi l'autorisait, en effet, à agir de très nombreuses années après. Et surtout la situation économique ou le rapport de forces a été reconnu par les magistrats qui ont estimé que la traductrice n'avait pu véritablement agir qu'après être libérée de la situation économique à laquelle elle était soumise.

Le véritable enseignement pour nous est le suivant. A ma connaissance, c'est une des premières jurisprudences extrêmement claires sur la mention du nom du traducteur. Pour la première fois, une cour d'appel a jugé expressément que le traducteur avait un tel droit au respect de son nom, qu'il imposait non seulement que le corps dans lequel doit être mentionné le nom du traducteur devait être suffisamment important (sans préciser s'il s'agissait du 10, 12, 14 ou 16, à chacun d'apprécier en fonction du format du livre et de la typographie choisie par l'éditeur), mais également que le traducteur ne devait pas être relégué en page de titre, de faux titre ou de copyright en tout petits caractères. Par surcroît, la mention de son nom devait figurer sur la couverture (en quatrième de couverture *a minima*).

Je pense que c'est un enseignement absolument intéressant, une jurisprudence très claire et éloquente, très incisive et mordante. Je vous invite tous à vous procurer le texte ; s'il n'a pas été diffusé à l'ATLF, il est au moins à disposition.

Le droit moral, c'est également le droit au respect de l'œuvre. Pour vous, cela veut dire que vous pouvez vous opposer à toute modification de votre traduction que l'éditeur choisirait unilatéralement d'opérer. Vous pouvez vous opposer juridiquement au rewriting, aux corrections qui dépassent la simple orthographe et la stylistique de base. Vous pouvez vous opposer à ce que

l'on mutile votre traduction, à ce qu'on la réduise. Nous ne sommes plus tout à fait à l'ère des débuts de la Série noire où l'on formatait au même nombre de pages tous les romans, quel que soit leur calibrage de départ. Je connais des éditeurs qui s'arrogent le droit de couper les passages qu'ils considèrent fastidieux et surtout trop coûteux pour la publication finale. Vous pouvez vous opposer en tant que traducteur (en théorie là aussi, mais en pratique une fois que vous êtes sorti de la maison d'édition) à toute mutilation de votre traduction. La jurisprudence est extrêmement ferme et considère que les modifications auxquelles vous pouvez vous opposer sont même, *a priori*, des modifications mineures, de celles que l'éditeur ne songerait même pas à vous soumettre un seul début de seconde.

Cela signifie aussi que toutes les clauses, que l'on voit encore trop souvent figurer dans certains contrats de traduction, aux termes desquelles l'éditeur s'arroe le droit de modifier la traduction "comme bon lui semble" sont totalement illicites. Encore plus fort, elles rendent même les contrats nuls et non avenus, selon bon nombre de jurisprudences. Toutes ces clauses tombent inéluctablement chaque fois qu'elles sont soumises à un magistrat un peu compétent.

La seule possibilité qui existe pour un éditeur est de prévoir les conditions et les critères en vertu desquels il peut vous demander d'opérer des modifications. C'est par exemple un certain degré de scientificité, etc. Il faut que ce soit détaillé, précisé et la situation idéale pour l'éditeur est d'avoir annexé au contrat et paraphé par les deux parties un exemple du niveau de traduction (c'est néanmoins très difficile à juger ensuite), de la qualité ou de ce qu'il attend.

En dehors de ces précisions, tout contrat qui prévoit que vous seriez soumis à des modifications, que l'on pourrait vous les imposer ou les faire sans vous, n'est pas valable.

Le droit au respect de l'œuvre et à son intégrité signifie également que vous êtes malgré tout soumis au droit moral de l'auteur, au respect de l'œuvre de départ. Cela veut dire que vous ne pouvez pas vous-même opérer des modifications et soustraire quelques paragraphes que vous jugeriez inintéressants. Vous ne pouvez pas vous soustraire à l'application des clauses qui prévoiraient que vous soumettiez votre traduction à l'auteur de l'œuvre de départ, s'il est suffisamment francophone pour en juger. Beaucoup de jurisprudences tranchent pour savoir si oui ou non l'écrivain étranger particulièrement sourcilieux est compétent pour revenir sur la traduction que vous avez faite et imposer telle ou telle direction. J'oserai répondre – j'en conviens, ce n'est pas très satisfaisant – que cela se tranche au cas par cas.

Le droit des traducteurs en matière de contrat est beaucoup plus fort que vous ne pourriez le percevoir dans la réalité et dans la pratique de Saint-Germain-des-Prés. A mon sens – on peut en discuter –, le contrat de traduction, pour être valable, doit répondre exactement aux mêmes exigences que celles érigées par le code de la propriété intellectuelle en matière de contrat d'édition pur et dur. Cela veut dire que pour être conforme, selon moi et selon la jurisprudence dominante, un contrat de traduction doit prévoir une cession détaillée. Les magistrats ne supportent plus les clauses en vertu desquelles le traducteur céderait tous les droits, sans plus de précision.

Je le rappelle, toutes ces clauses sont de la même façon considérées comme nulles et non avenues. Elles ne sont pas applicables. Une clause de cession de droits en bonne et due forme détaille, exploitation par exploitation, support par support (poche, grande diffusion, club, etc.), la totalité des exploitations qui pourraient passer par la tête de l'éditeur.

Ce principe et son application au contrat de traduction signifient ceci : des cas de figure se rencontrent de plus en plus, malheureusement, de traductions qui sont faites par des éditeurs étrangers à partir d'une traduction déjà réalisée dans une autre langue, c'est-à-dire de traductions en cascade. Or, si vous n'avez pas cédé expressément à votre éditeur français les droits de revendre lui-même la traduction pour qu'elle soit réutilisée, il ne peut pas valablement le faire à Francfort l'année suivante. Vous pouvez vous opposer à ce que votre traduction soit réutilisée pour servir de base à une traduction dans une autre langue.

Il est très rare aujourd'hui que je trouve, dans les contrats de traduction qui me sont soumis, des clauses en bonne et due forme prévoyant ce cas de figure qui se rencontre malgré tout assez souvent.

La clause de cession de droits doit prévoir l'étendue géographique et la durée. Chaque fois que ces mentions feront défaut, le contrat sera considéré comme nul ; il sera annulé par le premier magistrat compétent.

Je termine en rappelant que vous ne devez pas vous laisser leurrer par les contrats qui peuvent circuler aujourd'hui encore et qui survivent en dépit du droit applicable, ni par les clauses jugées par la jurisprudence comme absolument illicites, ni par les retenues telles que la passe que l'on voit trop souvent, ni encore par les provisions sur retour absolument exorbitantes et qui surtout ont tendance à ne jamais être réintégrées dans les comptes. Les livres sont sortis une fois pour toutes, ils n'ont jamais été vendus, jamais retournés, ils sont dans la nature : cela dure pendant un an, c'est l'usage ; deux ans, cela commence à être long ; trois ans, c'est inadmissible.

Je vous incite donc à la plus grande vigilance et à ne pas vous laisser considérer par les éditeurs comme des auteurs au rabais. Vous avez, en vertu du code de la propriété intellectuelle et en vertu de la jurisprudence de plus en plus ferme, du tribunal de grande instance de Paris notamment, un véritable statut d'auteur. Je vous invite à le revendiquer.

ANNIE ALLAIN

Vous connaissez sans doute l'AGESSA. Parmi vous, beaucoup d'entre vous sont affiliés ou prestataires de ce régime ; ils peuvent aussi appartenir à d'autres régimes en qualité de traducteur. La fonction de traducteur est multiple du point de vue des régimes sociaux.

J'ai un faible pour les traducteurs. Ils démentent les propos de Malraux qui disait : "La personne qui nous intéresse le plus est nous-même." Or, le traducteur s'intéresse à l'œuvre d'un autre pour fusionner sa propre création avec celle de l'autre.

C'est à travers vous que se fait l'universalité de la reconnaissance du métier d'auteur. Maître Pierrat vient d'expliquer que vous existez, en tant que citoyen, à double titre : comme personne physique payant des impôts, des cotisations sociales, mais ayant aussi tous les droits et avantages que peut procurer ce statut.

L'AGESSA est un organisme qui a été créé en 1975, en vertu d'une loi qui avait intégré deux régimes préexistants :

- celui des écrivains non salariés, issu d'un décret de 1956 mis en place sous l'égide de la Caisse nationale des lettres ;
- celui des plasticiens, issu de la loi Malraux de 1964.

Ces systèmes ont été fusionnés par la loi de 1975 ; le président de la République de l'époque avait fait une grande déclaration de principe selon laquelle tous les citoyens devaient avoir droit à la Sécurité sociale.

On peut avoir ce droit par plusieurs moyens, mais d'abord par un régime obligatoire qui est celui de l'activité. L'auteur a un métier, il est reconnu comme une personne sociale, intégrée dans le monde économique. En revanche, sa rémunération prend une qualification particulière. C'est à travers une fiction de droit que le régime de Sécurité sociale créé en 1975 va permettre à tous les auteurs, dont les traducteurs, d'avoir une protection sociale à peu près équivalente à celle des salariés. Du point de vue des prestations sociales, c'est exactement la même chose. Il y a encore une appréciation spécifique en matière d'indemnités de repos en cas de maladie, pour lesquelles le délai de carence permettant de les toucher est pour l'instant de neuf jours, contre trois jours pour les salariés.

Peut-être une amélioration sera-t-elle apportée dans les quelques mois ou années à venir, j'espère plutôt quelques

mois. Je pilote une action auprès du ministre de la Culture pour que cela change, car il n'y a aucune raison de considérer que l'auteur n'a pas les mêmes droits qu'un salarié. Les longues maladies sont couvertes par le régime, mais il peut y avoir de courtes maladies qui handicapent la personne pour effectuer son travail. Pour cela aussi, elle devrait bénéficier d'un revenu de remplacement.

Je vais maintenant expliquer les structures et les objectifs de l'AGESSA. L'Association a été agréée en application d'un décret prévoyant que les missions de Sécurité sociale et de protection sociale seront confiées à deux organismes agréés qui se répartissent, selon les branches d'activité, une compétence dans ce domaine.

Il y a la Maison des artistes qui s'occupe des plasticiens (les graveurs, les peintres, les sculpteurs et d'autres catégories plus spécifiques dans les arts graphiques et plastiques, tous auteurs d'œuvres originales).

L'AGESSA a agrégé les autres catégories d'auteurs : les traducteurs, les écrivains, les auteurs compositeurs, les chorégraphes, les auteurs d'œuvres audiovisuelles, cinématographiques, les photographes, depuis 1987 les auteurs de logiciels et plus récemment, par assimilation, les créateurs de sites Web. C'est une particularité que je n'examinerai pas aujourd'hui, car elle pose des problèmes de définition de l'œuvre. On essaie d'avancer le plus possible selon les technologies et les nouvelles matières qui occupent aussi le champ de la propriété intellectuelle et donnent lieu aujourd'hui à de grands débats.

Cette structure a été créée sous la forme d'une association loi de 1901. Une modification importante a été réalisée en janvier 1994 par une loi qui a introduit une nouvelle composition du conseil d'administration, désormais élu. C'est vous-même qui participez à l'élection de vos représentants dans ce conseil d'administration, lequel est paritaire, mais où les auteurs sont majoritaires (dix auteurs pour quatre diffuseurs). Les diffuseurs sont les éditeurs, les représentants du domaine de l'audiovisuel ou toute personne morale qui, à un moment ou à un autre, fait connaître votre œuvre au public. Définition très large ; c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles ce régime peut recouvrir un grand nombre de cotisations venant de secteurs très diversifiés qui ne sont pas forcément ceux que vous connaissez traditionnellement.

Quand je regarde les déclarations ponctuelles envoyées tous les jours, je m'étonne parfois en voyant le genre d'entité concerné. En l'occurrence, il s'agit de droits d'auteur, car c'est bien un travail artistique ou de création qui a pu être réalisé. Certaines associations déclarent, pour de petites plaquettes ou des articles,

des auteurs qui ne sont pas du domaine de la littérature de fiction mais qui peuvent intéresser le domaine de la sociologie, du droit, de l'économie, etc. C'est une palette extrêmement large.

Les traducteurs occupent une place presque privilégiée au sens où le régime a commencé à fonctionner sous l'égide de l'AGESSA au 1^{er} janvier 1977. Auparavant, la Caisse nationale des lettres avait pris en charge le démarrage du régime. A cette époque, les traducteurs ont eu beaucoup de difficultés à se faire reconnaître par les URSSAF comme des auteurs créateurs à part entière. Elles raisonnaient selon une ancienne jurisprudence qui est celle des travailleurs à domicile. La plupart des traducteurs étaient rémunérés au forfait et ne touchaient pas de rémunération proportionnelle aux droits d'exploitation de leurs œuvres. Le simple fait qu'ils touchent un forfait et travaillent à domicile incitait les URSSAF à les reconnaître comme des salariés.

Des redressements ont été effectués auprès des éditeurs et d'autres entités qui avaient rémunéré les traducteurs au forfait. Nous avons agi de concert avec les ministères de la Culture et des Affaires sociales pour que ces requalifications cessent très rapidement. Il était évident que s'il n'était pas reconnu comme un créateur, le traducteur perdait une grande partie de ses avantages, notamment de pouvoir suivre le sort de l'œuvre qu'il avait créée. Il s'agit bien d'un travail de création et non d'interprétation.

Notre objectif est d'accueillir le plus possible de personnes au sein de ce régime. Je n'essaie pas de faire venir à moi toutes les personnes présentes ici. Il y a des conditions pour pouvoir être prestataire, c'est-à-dire avoir vocation à toucher les remboursements des soins médicaux. C'est un régime obligatoire, mais l'AGESSA ne va pas chercher de force les personnes qui ne font pas la démarche elles-mêmes. Il nous faut connaître dans leur individualité celles qui ont besoin d'une protection sociale, à travers leur état civil, leur situation familiale, économique et juridique.

Comment définit-on un auteur ? Il a publié quelque chose et a un contrat d'édition. Par rapport à la belle théorie dont on a parlé et que je connais assez bien, très peu de contrats sont correctement établis. Souvent cela se résume à une phrase : "M. ou Mme Untel collaborera à l'édition de l'ouvrage X", et on n'en sait pas plus sur ce qu'a apporté soit le traducteur soit l'auteur. Quelquefois, il faut le dire, c'est une façon, pas pour le traducteur mais pour l'éditeur, de camoufler des activités qui ne sont pas forcément dites de traduction, mais de rewriting ou de correction. Nous rencontrons beaucoup de problèmes avec cela, car les syndicats, notamment des correcteurs, se préoccupent

de savoir ce qui se passe réellement dans les déclarations ou les fausses déclarations qui sont justement celles dont je parle.

Nous sommes là pour essayer de trouver des solutions et de requalifier les situations lorsqu'elles sont véritablement frauduleuses. Quand vous effectuez une traduction, vous avez forcément un droit de regard, c'est vous qui faites les corrections sur vos travaux. La plupart du temps, si cela dépassait un certain niveau apprécié par l'éditeur, vous auriez à supporter la contrainte des corrections que vous auriez apportées.

On sait reconnaître la part du travail dit "d'exécution", sans que ce soit péjoratif, de celle de création pour unifier les choses lorsqu'elles doivent l'être.

Ce régime est donc obligatoire. C'est un régime d'activité. De ce fait, à partir du moment où vous êtes reconnu professionnel et que vous touchez une rémunération, vous devez cotiser sur cette rémunération.

La première cotisation est opérée à la source par l'éditeur. Elle correspond aux cotisations d'assurances sociales proprement dites (maladie, maternité, veuvage et également la CSG et la CRDS). La CSG tend à devenir la cotisation unique. Vraisemblablement, elle se substituera aux autres. Elle éclate en plusieurs parties au niveau des organismes gestionnaires sur le plan national de la Sécurité sociale, mais au départ c'est une collecte de fonds qui se fait *via* l'éditeur, *via* les producteurs, *via* toutes les entités qui rémunèrent l'auteur, qui les déclarent à l'AGESSA et reversent la part de l'auteur en même temps que leur propre part contributive qui n'est que de 1 %.

Ce pourcentage que paie l'éditeur recouvre l'ensemble des droits d'auteur versés aux personnes qui vivent en France ou à l'étranger, dès que des droits d'auteur sont versés, alors que les cotisations de Sécurité sociale ne sont dues que par la personne qui a une résidence fiscale en France, car seule cette personne va pouvoir bénéficier de la protection sociale. Les conditions pour entrer dans le régime sont celles de la résidence, de la qualité d'auteur et du revenu.

La question du revenu est plus préoccupante car les revenus d'auteurs sont souvent en dents de scie. Vous touchez des à-valoir au moment où vous signez le contrat d'édition, mais il peut s'écouler un temps plus ou moins long pendant lequel vous n'allez peut-être rien toucher. Cela peut poser le problème du niveau de ressources permettant d'avoir une protection sociale.

A ce titre, ce n'est pas uniquement l'administration qu'est l'AGESSA qui va se prononcer sur votre activité et sur votre statut. Des commissions professionnelles vont être chargées de dire, à partir des critères de professionnalité, que nous connaissons

tous et que vous pouvez vous-même mettre en évidence : “Bien que cette personne n’ait pas un revenu suffisant, compte tenu de sa carrière, des contrats qu’elle a signés, etc., nous allons lui permettre d’avoir la protection sociale.”

Le niveau de revenus de la loi est égal à 1200 fois la valeur moyenne horaire du SMIC. Pour l’année 1998, qui est la base de référence jusqu’en juin 2000, il s’agit de 47 796 francs par an. Quand ce chiffre n’est pas atteint, alors que la personne a pour activité principale et habituelle celle de traducteur, son dossier va être présenté à la commission des traducteurs et des écrivains. A travers la jurisprudence, je peux dire qu’avec un revenu de l’ordre de 20 000 à 25 000 francs, la plupart du temps, la commission donne un avis favorable.

Pour l’ensemble des commissions professionnelles, le critère d’admission est de l’ordre de 65 % à 70 % d’avis favorables. Pour les traducteurs, il atteint au moins 85 %. C’est peut-être aussi parce que la présidente de la commission des écrivains est une traductrice ! Elle sait de quoi est fait le métier et ce que sont ses aléas.

C’est le même problème, à un niveau encore plus difficile à apprécier, que celui du poète dont, malheureusement, le revenu est souvent sur plusieurs années très inférieur à ce chiffre. Il existe des facteurs de réindexation qui, sans être couchés sur le papier, nous permettent d’agir.

La population des traducteurs dans le fichier des prestataires n’est pas très importante : sur 7 800 affiliés, 200 à 300 personnes selon les années. En fonction du critère de l’activité principale, la personne peut relever soit du régime des travailleurs indépendants, soit de celui des travailleurs salariés, soit de celui des auteurs.

Certains traducteurs ont une double ou triple casquette. Ils sont salariés car ils enseignent, ils sont auteurs car ils ont publié et ils sont travailleurs indépendants car ils font de l’interprétariat de conférence ou des traductions commerciales. C’est compliqué pour eux. Comme le dit la présidente, ce sont “les chauves-souris à pieds palmés” ! On a du mal à leur reconnaître un statut uniforme et homogène. Dans le droit social français, on cotise à tous les régimes d’activité et on a le droit aux prestations au titre de l’activité principale, sans pouvoir s’exonérer des cotisations au titre des autres revenus perçus.

Lorsque vous êtes salarié, vous cotisez pour des bases de revenus dé plafonnées et plafonnées selon les risques couverts : maladie, maternité, invalidité, décès, CSG, CRDS, assurance vieillesse, allocations chômage, retraite complémentaire.

Dans le régime des artistes auteurs vous allez cotiser également en totalité sur vos droits d’auteur pour les risques maladie,

maternité, invalidité, décès, CSG, CRDS, mais en matière d'assurance vieillesse, il y aura écrêtage du revenu. De ce fait, si la personne concernée a déjà atteint avec ses salaires le niveau de ressources de la Sécurité sociale, elle ne cotisera pas pour le risque vieillesse au titre de ses droits d'auteur.

Pour les droits aux prestations en nature de la Sécurité sociale, ce sont les mêmes que ceux accordés aux salariés (remboursement des frais de santé, des frais d'hospitalisation, des frais dentaires, de prothèse, etc.). En matière de prestations en espèces, un auteur qui serait en longue maladie pourrait toucher des indemnités journalières de la Sécurité sociale pendant une période de trois ans au maximum.

Il peut paraître étrange qu'un auteur puisse avoir droit, en cas d'arrêt de travail pour maladie, aux prestations des assurances sociales, car on peut penser qu'il n'est pas totalement empêché de créer. Cela paraît plus logique, cependant, dès que l'on considère que c'est un citoyen qui paie des impôts et qui cotise à la Sécurité sociale.

Historiquement, un décret de 1956 avait déjà ouvert le droit aux prestations journalières de la Sécurité sociale aux écrivains non salariés, mais la définition était alors restrictive. Les écrivains et les traducteurs ont continué à bénéficier en 1977 de ce système, et ce n'est qu'à partir de 1986 que l'ensemble des autres auteurs y a été admis.

En matière de prestations familiales, le régime des artistes auteurs a constitué un progrès par rapport au régime des travailleurs indépendants, dont dépendaient les traducteurs antérieurement à la loi du 31 décembre 1975. Comme vous le savez, les professions libérales acquittent elles-mêmes les cotisations d'allocations familiales ; avant la création de l'AGESSA, la Caisse nationale des lettres avait réussi à faire prendre en charge sur son budget ladite cotisation personnelle due par l'écrivain et le traducteur.

Aujourd'hui, c'est plus simple, puisque l'auteur n'acquitte aucune cotisation personnelle d'allocation familiale tout en bénéficiant des prestations familiales du fait de son affiliation à l'AGESSA.

C'est la contribution de 1 % due par les diffuseurs (dont l'éditeur) qui contribue au financement de ces prestations.

Par ailleurs, depuis 1995, il a été mis en place un fonds d'action sociale, également alimenté par la contribution des diffuseurs. Il permet de prendre en charge une partie des cotisations dues par l'auteur, lorsque ce dernier est appelé à cotiser sur un forfait, c'est-à-dire un montant égal à mille deux cents fois la valeur horaire du SMIC, bien que ses revenus soient nettement inférieurs à cette valeur.

La protection sociale complète est à ce titre ; de même, pour avoir quatre trimestres d'assurance vieillesse validés pour la future pension de retraite validée, il faut avoir cotisé sur un montant de revenus suffisant. Ainsi, par exemple, lorsque le dossier d'une personne ayant gagné 25 000 francs a reçu un avis favorable de la commission professionnelle des traducteurs, le montant des cotisations dues va être déterminé sur la valeur horaire moyenne du SMIC égale, pour l'année sociale actuelle, à 47 796 francs.

Le différentiel d'assiette est relativement important puisque cela oblige la personne à cotiser sur un revenu qu'elle ne possède pas. C'est en quoi la commission d'action sociale va pouvoir agir et donner un avis favorable à l'attribution d'une aide permettant de combler la part à acquitter qui excède le calcul sur le seul revenu initial.

Il ne faut pas avoir de scrupules à demander cette aide. Sur ce sujet, la position du ministère des Affaires sociales est très claire, dès que la situation économique de l'auteur le justifie.

On s'est rendu compte, surtout chez les plasticiens, que des personnes étaient déficitaires la plupart du temps, ne pouvaient pas forcément être prises en charge par un conjoint, un concubin ou en tant qu'ayant droit à un autre titre, et pouvaient être privées de la Sécurité sociale au motif qu'elles n'avaient pas de revenus suffisants.

C'est une des raisons pour lesquelles ce système a été mis en place. Nous essayons de nous faire aider des sociétés d'auteurs pour connaître un peu mieux la situation délicate de certaines personnes qui hésitent quelquefois à faire cette démarche.

Il n'y a pas de secret entre nous, nous sommes là pour accueillir les personnes lorsqu'elles sont dans l'allégresse et qu'elles sont contentes d'avoir un contrat signé, mais également lorsqu'elles sont dans le désarroi. Il ne faut pas hésiter à franchir les portes de l'AGESSA. Les personnes à l'accueil sont réceptives à tous vos problèmes, nous les connaissons. Dans toutes les catégories professionnelles indépendantes, il y a des difficultés, surtout pour les personnes obligées d'aller de l'avant pour "chercher du travail". Il n'y a pas tous les jours des commandes spontanées.

Certaines catégories sont plus démunies de ce point de vue que les autres : les traducteurs, les photographes et les graphistes qui sont sans arrêt à la recherche de leur clientèle.

Dans le futur, que va-t-il se passer pour la protection sociale ? Vous avez entendu parler de la couverture maladie universelle (CMU). Elle se mettra vraisemblablement en place au 1^{er} janvier 2000. Toute personne qui n'aurait pas la possibilité d'être prise en charge par un régime obligatoire pourrait en

bénéficiaire gratuitement selon des conditions de résidence en France, sans autre considération. Le régime n'est pas totalement explicite, il le sera à travers des décrets.

Quand cette déclaration de principe avait été faite en 1975, selon laquelle tous les citoyens français devaient avoir droit à la Sécurité sociale, ce n'était pas forcément par le truchement de régimes obligatoires. D'autres possibilités existaient, notamment l'assurance personnelle ou le fait de pouvoir être pris en charge en qualité d'ayant droit par un conjoint. Il n'y avait pas nécessité d'imposer à une personne ayant des revenus faibles un régime obligatoire qui aurait mis à sa charge des cotisations trop lourdes.

Néanmoins, si le régime des auteurs a été créé, c'est pour permettre précisément d'aller jusqu'au bout de la protection sociale. Avec l'assurance personnelle et avec le système de la couverture maladie universelle, la personne ne se constituera pas de droits à la retraite personnelle. Cela veut dire que, peut-être, pour le futur elle sera parfois handicapée.

Dans le régime des artistes auteurs, par le fait que les cotisations sociales sont assises sur un forfait, la personne aura le droit à une pension de retraite comme les salariés du régime général, après un certain nombre d'années d'activité.

Concernant le régime fiscal, la qualification de la rémunération est fondée sur la notion juridique de droits d'auteur. Ceux-ci restent un revenu non commercial, mais l'assujettissement à l'impôt peut revêtir diverses formes. Il existe un régime de droit commun pour les écrivains, les traducteurs et les auteurs compositeurs qui est celui des traitements et salaires. Il est visé à l'article 93-1 quater du Code général des impôts, lorsque les droits d'auteur sont déclarés par des tiers. Ce qui permet à l'auteur de bénéficier des abattements de 10 % et 20 % réservés aux salariés.

En outre, il existait depuis 1984 une déduction supplémentaire de 25 %, mais elle a été supprimée par la loi de finances pour 1997 ; ainsi la déduction est-elle successivement passée de 50 000 à 30 000 francs en 1998, puis à 20 000 francs en 1999 ; elle passera à 10 000 francs en 2000 et rien pour 2001.

Se pose la question de savoir quel est le meilleur régime applicable. Celui des bénéfices non commerciaux ? Celui des frais réels ? D'ores et déjà, les traducteurs et les auteurs peuvent opter pour les bénéfices non commerciaux, où il faut faire la part entre les recettes et les dépenses, les bénéfices résultant de la différence entre les recettes et les dépenses professionnelles.

Il existe un régime simplifié dans la forme déclarative, c'est ce qu'on appelle le régime spécial des bénéfices non commer-

ciaux (BNC). Ce régime existe depuis longtemps ; il suffit à la personne (jusqu'en 1998 le revenu brut hors taxe maximal était de 100 000 francs) d'indiquer le chiffre de ses droits d'auteur bruts à l'administration fiscale dans une case particulière de la déclaration 2042 d'ensemble des revenus, dans laquelle figure cette rubrique régime spécial des BNC. L'administration fiscale calcule l'impôt en abattant 25 % automatiquement pour frais professionnels.

Le régime simplifié des bénéficiaires non commerciaux (dit également micro-BNC) sera accessible pour les revenus perçus en 1999, jusqu'à 175 000 francs et l'abattement pour frais professionnels sera de 35 %.

Il y a également l'évaluation forfaitaire. Vous faites connaître à l'administration fiscale, à travers la déclaration 2037 associée à celle de l'ensemble des revenus, le montant de vos recettes et vous évaluez vous-même vos dépenses professionnelles. Une navette se fait avec l'administration fiscale qui va examiner votre quota de frais professionnels et vous dira si elle est ou non d'accord avec votre propre évaluation. C'est l'évaluation administrative du bénéfice imposable.

Quelquefois, l'administration fiscale n'est pas d'accord. Donc elle vous donne son chiffre. Une fois que vous avez discuté avec elle, il n'y a plus possibilité de revenir en arrière. C'est un chiffre net qui devient le résultat fiscal d'imposition¹.

Une forme plus élaborée est utilisée par les professions libérales. Il s'agit de la déclaration contrôlée du bénéficiaire net, qui impose que la personne tienne un journal des recettes et des dépenses, ce qui est plus complexe. De toute façon, c'est une forme déclarative imposée aux personnes ayant un revenu supérieur à 175 000 francs TTC. Cela correspond un peu au système des frais réels, vous devez être capable normalement de fournir la justification au franc près de tous les frais qui ont été déduits de votre revenu brut.

Il faut préciser que sont déduites sans aucune exclusive toutes les cotisations sociales (assurance sociale, mutuelle, retraite complémentaire, etc.). Il n'y a pas de régime de retraite complémentaire spécifique pour les auteurs, mais il existe d'autres possibilités. Cette forme déclarative reste complexe. Elle peut être intéressante pour les personnes qui ont choisi d'opter pour la TVA.

Ce régime de la TVA est un vaste problème, il a été créé en 1991. D'office, les droits d'auteur sont soumis à la TVA. Il existe

1. Ce régime est supprimé par la loi de finances pour 1999. De ce fait, pour les prochaines déclarations, trois régimes sont possibles : BNC spécial ; traitements et salaires et frais réels ; déclaration contrôlée.

des exonérations de droit précisées par la circulaire d'octobre 1991 de l'administration fiscale ; elle expose que, lorsque les droits d'auteur n'atteignent pas 245 000 francs au cours de l'année précédente, vous êtes de plein droit exonéré de la TVA. En revanche, si le chiffre d'affaires au cours de l'année dépasse 300 000 francs, vous y êtes assujéti de plein droit.

Comme la plupart du temps vous travaillez avec des éditeurs, des producteurs ou des sociétés de postsynchronisation (pour les auteurs de doublage et de sous-titrage), ce sont ces sociétés qui sont chargées par l'administration fiscale de retenir la TVA à la source. Elles effectuent alors pour votre compte toutes les démarches concernant le reversement de la TVA. Au premier chef, elles calculent la TVA sur vos droits d'auteur au taux de 5,5 %. C'est un taux réduit qui s'impose à tous les droits d'auteur, sauf pour les auteurs de logiciels, mais l'éditeur ne reversera au Trésor public que 4,7 %. La part différentielle, soit 0,8 % de déduction forfaitaire, vous est acquise.

Ainsi, contrairement à ce que pensent certaines personnes, la TVA ne pèse pas sur vous, elle ne vous est pas retirée. A l'inverse, vous bénéficiez de la déduction forfaitaire de 0,8 %. Sur un revenu brut de 10 000 francs, votre revenu déclaré fiscalement sera de 10 080 francs. En revanche, c'est sur les 10 000 francs que seront calculées les cotisations d'assurance sociale. A partir de cette règle, c'est l'éditeur qui fera tout vous concernant.

Sur le plan fiscal, si vous avez des questions, je resterai à votre disposition en coulisses. Il faudrait des heures pour expliquer ce schéma un peu compliqué.

De même pour le régime des artistes auteurs, je suis là pour vous fournir des détails sur les implications et tout ce qui correspond à la protection sociale, indépendamment des schémas généraux que je vous ai expliqués.

ANDRÉ GAURON

Avec l'autorisation d'Annie Allain, je voudrais apporter une précision. A l'initiative des différentes organisations d'auteurs, coordonnées par le SNAC, nous avons rencontré à plusieurs reprises l'administration fiscale. Nous avons obtenu la rédaction d'une circulaire d'application des dispositions fiscales particulières pour les auteurs, compositeurs, etc., qui optent pour les frais réels.

Certains points sont très importants, notamment pour les personnes dont c'est l'activité principale et qui travaillent à domicile. Deux éléments seront pris en compte :

- le premier concerne les frais de déplacement pour ceux qui n'habitent pas forcément dans une grande ville et qui peuvent avoir des déplacements supérieurs à quarante kilomètres, ce qui était auparavant la règle de l'administration fiscale ;

– le second est relatif à la part du logement qui peut être considérée comme affectée à la profession.

Je pense que l'idéal serait que cette circulaire puisse être diffusée dans vos revues afin que vous connaissiez précisément vos droits lors de la négociation avec votre centre des impôts. Elle a pour objet d'éviter ce qui existait avant, à savoir qu'il y ait des différences importantes entre les départements, selon que l'inspecteur des impôts accepte ou non de prendre en compte tels ou tels frais.

Cette précision faite, je voudrais maintenant parler du prêt public payé, et je remercie Jacqueline Lahana d'avoir utilisé cette expression et non celle de prêt public payant. Il y a dans cette différence de mots plus qu'un glissement sémantique : un problème de philosophie.

Quelle est la situation dans laquelle nous nous trouvons ? Elle est simple. Le code de la propriété intellectuelle d'une part, une directive européenne du début des années quatre-vingt-dix d'autre part, ont posé le principe qui reconnaît que, sur les prêts en bibliothèque, l'auteur doit normalement toucher des droits. Ce principe pour l'instant n'a fait l'objet d'aucune application en France, contrairement à de nombreux pays, notamment européens (Scandinavie, Allemagne, Angleterre, etc.).

Depuis deux ans, la SGDL s'est mobilisée pour essayer de définir les conditions d'application du prêt public. Le rapport Borzeix avait tenté de définir quelques principes.

Il me semble que nous sommes devant trois difficultés. La première, soulevée par les bibliothécaires, est d'opposer aux droits d'auteur un vieux principe républicain, lié à la gratuité de l'école, qui est la gratuité de la lecture publique, donc la gratuité de la bibliothèque publique. Je sais qu'un certain nombre d'auteurs, de temps en temps, ont tendance à balayer cet argument d'un revers de manche. Si on veut avancer pour instaurer et appliquer le droit du prêt public, on ne peut pas écarter ainsi ce principe. Dans ce pays, beaucoup de personnes y tiennent, pas seulement les bibliothécaires, mais aussi les enseignants qui ont une certaine influence dans les municipalités, lesquelles sont les gestionnaires des bibliothèques.

Plutôt que d'opposer ces deux principes, il me semble que nous devons chercher à les concilier. Le glissement du prêt public payant, qui renvoie à l'usager de la bibliothèque, vers un prêt public payé, qui peut renvoyer vers le gestionnaire de la bibliothèque, peut être une voie de compromis.

Dans les pays qui appliquent le droit de prêt, ce n'est jamais l'usager qui paie. C'est la bibliothèque, la collectivité locale ou l'Etat, bref, une collectivité se substitue à l'usager, y compris lorsque la bibliothèque n'est pas gratuite.

La deuxième difficulté, sur laquelle les pouvoirs publics, pas plus que les auteurs, n'ont à ce jour totalement progressé, est liée au choix entre deux options possibles.

La première est la stricte application de la directive. Elle dit "droits d'auteur exclusifs", application de la convention de Berne et donc pas de préférence nationale. Cela vous intéresse directement en tant que traducteurs. Le droit d'auteur perçu dans les bibliothèques ira pour partie au traducteur, mais pour partie aussi à l'auteur d'origine. Si l'on veut qu'il reste quelque chose de substantiel dans l'application du droit, il devra être relativement élevé, car il faudra en reverser une part importante à l'étranger. Les pays qui ont une faible population et énormément de traductions ont évidemment cherché une solution évitant que le droit donne lieu à une fuite aussi importante vers l'étranger.

Nous tombons dans la deuxième solution qui est de ne pas appliquer strictement la directive, de ne pas considérer que nous sommes dans le droit d'auteur mais dans l'aide à la création, donc d'appliquer un régime d'exception qui puisse se négocier avec Bruxelles. C'est l'avantage des directives européennes : elles posent des principes dont on peut ensuite négocier l'application. On négocierait là un régime d'exception qui permettrait de réserver le droit de prêt aux ressortissants nationaux. Il me semble que cette deuxième solution est celle qui permet d'avoir un prélèvement pas trop élevé pour que nous puissions trouver un terrain d'entente.

La troisième difficulté touche une question très importante : voulons-nous un droit individuel ou un droit collectif ?

Droit individuel signifie redistribuer à l'auteur, mais en fonction de quels critères ? En fonction des sorties de livres ? En fonction du nombre d'adhérents à la bibliothèque quelles que soient les sorties des livres ? Si on doit répartir individuellement les sommes prélevées, il y aura des frais de gestion relativement élevés : il faudra réaliser des sondages dans un certain nombre de bibliothèques, avoir le fichier complet de l'ensemble des auteurs et des œuvres et, même avec l'informatique, gérer pour pouvoir envoyer un chèque à chacun.

La deuxième solution, bien que rien ne soit tranché, a eu la préférence de la Société des gens de lettres. Il s'agit d'avoir un droit collectif et de l'utiliser pour construire ce dont on vient de nous parler, qui n'existe pas pour les auteurs, à savoir une caisse de retraite complémentaire pour ces derniers. Si l'on décide cela, on crée quelque chose qui a un sens social. D'autre part, en termes de gestion, le système est beaucoup plus simple. Il ne reste qu'à régler le dernier problème qui est de savoir sur quelle assiette et avec quel taux on pourrait instituer un droit de prêt public.

La situation aujourd'hui est la suivante. Il est clair que les pouvoirs publics ne bougeront pas sans une pression très forte. Ils n'ont pas bougé jusqu'ici, car ils sont devant deux résistances qu'ils n'ont pas envie d'affronter. La première est celle des bibliothécaires et du monde enseignant, attachés au principe de la gratuité de la lecture. La deuxième est celle des collectivités locales qui ne veulent pas avoir à payer. Les bibliothèques sont en grande partie dépendantes des mairies. Ce sont donc les mairies qui devront payer. Il y a des élections municipales dans moins de dix-huit mois, il est clair qu'on n'a pas envie d'ouvrir un débat qui, à certains endroits, peut provoquer des réactions assez vives. Et comme en France une élection s'enchaîne à une autre, on peut penser qu'il y aura toujours une bonne raison de ne pas mobiliser les élus.

J'ajoute que beaucoup d'élus locaux sont députés ou sénateurs. Ce sont eux qui devraient voter la dépense à laquelle ils consentiraient. Il est assez difficile en général d'obtenir que les élus locaux votent des dépenses qu'ils devront assumer.

Il va donc falloir négocier directement avec les collectivités locales, ce qui suppose que l'on arrive à définir la base d'un consensus possible et peut-être engager des actions juridiques pour faire appliquer la loi. Je pense que finalement on pourrait trouver une jurisprudence permettant de progresser.

C'est un peu en abordant cette question du prêt public que la Société des gens de lettres a créé la SOFIA. La SOFIA est d'abord une société de perception. Pourquoi l'avoir créée ? Parce qu'un ensemble d'auteurs a jugé qu'il était aujourd'hui nécessaire de sortir de la situation dans laquelle nous nous trouvons. Nous sommes historiquement tributaires d'un droit d'auteur négocié individuellement et contractuellement avec l'éditeur. Nous ne sommes pas dans une négociation collective. Ce contrat individuel restera la base de la relation avec l'éditeur.

En même temps, dans un certain nombre de cas, nous sommes amenés à percevoir des droits dérivés qui, aujourd'hui, sont gérés par des sociétés : la SACD pour les auteurs dramatiques, la SCAM pour les documentaires ou la SACEM pour les traducteurs.

La SACD et la SCAM sont fondées sur la représentation de l'œuvre. Dans ces sociétés, l'auteur ou le traducteur en tant qu'auteur de l'œuvre originale n'a pratiquement pas sa place. Ceux qui interviennent sont ceux qui sont directement dans l'œuvre de représentation. Ceux qui sont absents, ce sont les auteurs qui sont à l'origine de l'œuvre originale. C'est la raison pour laquelle il est apparu nécessaire de créer une société qui ne soit pas mêlée aux sociétés de représentation, mais qui soit une société d'auteurs de l'écrit.

Deuxièmement, pourquoi avoir créé une société de perception ? Pour une raison assez simple. Comme la loi Lang de 1985 a obligé les sociétés de perception à adopter un régime juridique particulier, il est clair que la Société des gens de lettres ou toute association ne peut pas avoir de mandat de perception et de gestion.

Par conséquent, si nous voulons peser dans les débats, nous ne pouvons pas simplement le faire en tant qu'association poursuivant une mission générale. A ce titre, la SGDL intervient ainsi que votre association ou toute autre. Mais au moment de négocier concrètement sur les questions d'assiette, de taux, et de savoir par quelle filière va transiter l'argent qui sera perçu, il est nécessaire de disposer d'une société de perception, sauf à considérer que le droit de prêt, comme les droits directs, transite directement par l'éditeur et que celui-ci le reverse à l'auteur.

Voilà les raisons de la création de cette société. Son deuxième objet sera évidemment de pouvoir percevoir les droits sur les réseaux numériques. La situation pour l'instant est encore dans les limbes. On n'a pas encore clairement la transmission de textes au-delà d'extraits sur les réseaux Internet, on en est encore aux balbutiements, mais les choses vont sans doute progresser rapidement. Nous nous positionnons aussi pour pouvoir être présents et percevoir des droits d'auteur. Le risque, dans la mesure où il n'y a plus de matérialisation du produit livre, est d'avoir aussi une dissolution du droit d'auteur.

Il faudra trouver une autre base, pour asseoir le droit d'auteur, que la perception sur la vente de l'ouvrage. Il y a sans doute plusieurs solutions. Le secteur musique est évidemment déjà concerné par cette question. C'est un deuxième chantier qui est ouvert.

Nous avons mis en place la Société au mois de juin. Nous allons faire une très large diffusion des actes d'adhésion. Je vous invite tous à nous rejoindre et à répondre au courrier qui vous sera adressé.

ULI WITTMANN

Je vais parler de la situation des traducteurs en Allemagne. Nous sommes pour la plupart d'entre nous organisés en association. Mais contrairement à l'ATLF, nous faisons également partie d'un syndicat. L'Association des traducteurs proprement dite fait partie de l'Union des écrivains, elle-même membre du très grand syndicat : IG Medien, qui regroupe les écrivains et les journalistes de tous les médias – presse, radio, télévision, etc.

Une autre précision importante : en Allemagne, les syndicats sont structurés de manière différente. Ils sont surtout

beaucoup moins politisés. Il n'y a pas un syndicat proche des communistes, un proche des socialistes ou d'autres partis politiques. En gros, on peut dire que tous les syndicats sont sociaux-démocrates. Il y a rarement des grèves, comme vous l'avez remarqué, mais, pour nous, c'est quand même un outil utile pour la négociation avec les éditeurs.

Deux mots sur les contrats. Il existe théoriquement un contrat-type. Il a été négocié entre les représentants des éditeurs et l'Union des écrivains dont notre association fait partie. A la lecture, ce contrat-type semble tout à fait correct, mais il a l'inconvénient d'être rarement appliqué. On a beaucoup de mal dans les faits à le faire passer chez les éditeurs. Chaque maison d'édition a sa propre formule, son propre contrat. Dans le meilleur des cas, on réussit à se rapprocher du contrat-type. On peut simplement changer ou refuser certaines clauses, mais il est malheureusement très rare d'arriver à faire signer ce contrat-type par un éditeur.

Le plus important, évidemment, est la rémunération. C'est là-dessus que nous nous battons et que nous avons des problèmes. La rémunération est calculée au feuillet, comme en France, à la différence qu'il est de 30 lignes et non de 25. Un traducteur expérimenté touche entre 115 et 120 francs le feuillet, ce qui correspond à environ 100 francs le feuillet français. La rémunération ne dépasse jamais 115 francs, calculé selon le feuillet français.

Les prix stagnent depuis cinq ou six ans. Cela s'explique en partie par un phénomène très allemand qui est la réunification. Du jour au lendemain, le nombre de traducteurs a doublé, sans qu'il y ait tellement plus de maisons d'édition. Ce n'est pas forcément une concurrence, car entre traducteurs cela se passe très bien, mais les maisons d'édition essaient de faire jouer la concurrence pour faire baisser les prix.

Récemment, les éditeurs ont tenté de nous imposer des feuillets à 1 800 signes, une manière de nous imposer le comptage informatique. Devant la levée de boucliers des traducteurs, les éditeurs ont reculé et on peut considérer que l'affaire est enterrée.

On peut également essayer de négocier la remise de la disquette. Bien qu'il soit assez difficile de faire figurer cette clause dans un contrat, dans la pratique on peut quand même toucher environ 7 ou 8 francs par feuillet pour la disquette, à condition que l'on introduise toutes les corrections.

J'en viens maintenant aux droits proportionnels, qui constituent un élément important de la négociation avec l'éditeur. La loi n'est pas très claire sur ce point, avec une exception dont je parlerai dans quelques minutes. Dans mon cas personnel, c'est là-dessus que mes négociations achoppent souvent. Sur la

rémunération au feuillet, on arrive, en général, à un compromis. Mais beaucoup d'éditeurs refusent catégoriquement toute participation ou proposent un modèle absolument inintéressant pour les traducteurs.

Un exemple : j'avais déjà traduit deux romans de Maryse Condé, quand elle a changé d'éditeur allemand ; elle a souhaité que je continue à traduire ses livres et l'a fait savoir à son nouvel éditeur qui m'a contacté. Nous nous sommes mis d'accord sur la rémunération au feuillet. Par contre, quand il m'a fait part de sa proposition concernant le droit proportionnel, j'ai éclaté de rire. Le chiffre était dérisoire. Nous avons négocié assez durement. Finalement, nous ne sommes pas arrivés à un accord. Je n'ai donc pas traduit ses autres romans. Ce genre de choses arrive fréquemment. J'ai bien dû refuser six contrats pour cette raison.

La part des droits proportionnels comprend deux volets en Allemagne. Le premier est le droit sur le tirage en grand format. L'Association des traducteurs, dont je fais partie, recommande aux traducteurs 1 % du prix net de vente en librairie, à partir de 10 000 exemplaires vendus. Mais il existe une différence fondamentale entre le système allemand et le système français. Chez nous, la rémunération au feuillet n'est pas considérée comme un à-valoir ; c'est pourquoi on peut la négocier. On négocie à partir de 10 000, 15 000 exemplaires vendus. Le pourcentage dépasse rarement 1 % ; en théorie il pourrait atteindre 2 %, mais c'est très rare.

On a souvent beaucoup de mal à convaincre un éditeur d'accepter une participation à partir de 10 000 exemplaires vendus. Certains refusent d'ailleurs toute idée de participation du traducteur aux ventes.

Il est important de souligner que les droits proportionnels sont totalement indépendants du nombre de feuillets, de la rémunération, etc. D'ailleurs, en règle générale, mieux on est payé au feuillet, mieux on peut négocier une participation. On peut donc l'obtenir à partir de 10 000 exemplaires, même si la rémunération au feuillet est élevée.

Le deuxième volet est le passage en édition de poche. L'Association des traducteurs recommande que le traducteur touche 10 % sur la part de l'éditeur. Cette dernière varie entre 40 % et 50 %. Cela veut donc dire que le traducteur reçoit 4 % ou 5 % sur le prix de vente en poche, ce qui n'est pas si mal. Mais, dans la pratique, on n'obtient ce genre de pourcentage que si les droits pour la traduction en allemand n'ont pas été acquis trop cher. J'ai traduit quelques ouvrages de Le Clézio. En général, pour un auteur comme Le Clézio, l'éditeur allemand achète les droits pour un montant tout à fait raisonnable,

disons de l'ordre de 30 000 à 50 000 francs. Dans ces conditions-là, mon éditeur est prêt à m'accorder les 4 % ou 5 % pour le passage en poche, parce que le montant (c'est-à-dire l'avance) qu'il va demander pour la vente des droits à l'éditeur en poche ne sera pas très élevé, et par conséquent, la part qui me reviendra non plus.

Ce pourcentage est beaucoup plus difficile à obtenir quand les droits de traduction ont été acquis très cher. Ainsi, au printemps dernier, j'ai traduit *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Les droits de traduction se sont vendus dans les 400 000 francs. Concernant le 1 % à partir de 10 000 exemplaires, je n'ai pas eu de problème ; mais pour la clause poche, cela devient tout de suite très douloureux pour l'éditeur.

On se trouve devant une situation paradoxale. En fin de compte, les conditions qui nous sont accordées dépendent essentiellement du prix de vente. On peut obtenir des droits de participation tout à fait honorables pour un certain nombre d'auteurs dont les droits de traduction ne se vendent pas trop cher, mais dès qu'il s'agit d'un best-seller, l'éditeur refuse ce genre de pourcentage pour la clause poche.

On m'avait proposé de traduire *Lila a dit ça*, de Chimo. Grâce à un grand battage médiatique, l'éditeur, Plon, a réussi à vendre très cher les droits à vingt ou vingt-cinq pays, avant de publier le livre. Ainsi, le livre a été vendu pour un prix incroyable à un éditeur allemand qui m'a proposé de le traduire. Finalement, cela ne s'est pas fait à cause des droits en poche. Chez nous, la loi sur la propriété littéraire ne prévoit pas grand-chose pour les traducteurs, à l'exception de deux articles. Le premier stipule très clairement que le traducteur est considéré comme auteur original de sa traduction, qu'il doit donc participer de manière appropriée aux bénéfices que génèrent ses œuvres. Evidemment, l'expression "de manière appropriée" pose problème. Cet article reste donc difficile à utiliser.

Le second, l'article 36 sur la propriété littéraire, stipule que le traducteur doit recevoir un droit proportionnel quand un ouvrage littéraire obtient un succès imprévu. Il y a eu au moins un précédent. Burkhart Kroeber avait traduit *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. Il avait un contrat normal sans participation, comme cela se faisait à l'époque. Le livre s'est vendu à plus de 100 000 exemplaires. Kroeber est allé trouver l'éditeur et lui a rappelé l'existence de ce paragraphe sur les best-sellers. Il a eu la chance que l'éditeur soit honnête, il a obtenu une participation correcte.

Comme le rappelait Jacqueline Lahana, et vous l'avez sans doute lu dans un article récent de *TransLittérature* n° 17, un scandale a éclaté chez l'éditeur munichoïse Piper. Piper a publié

en 1997 *Soie*, d'Alessandro Baricco, que personne ne connaissait en Allemagne, dans la traduction de Karin Krieger. Plus de 100 000 exemplaires ont été vendus jusqu'à ce jour.

Karin Krieger est donc allée trouver l'éditeur et lui a parlé de l'article 36. Au début, l'éditeur a proposé un forfait qu'elle a refusé. Ensuite, il y a eu un règlement à l'amiable, l'éditeur a proposé de lui payer 1 % à partir de 30 000 exemplaires. Elle a effectivement touché de l'argent pour les 70 000 exemplaires supplémentaires vendus.

Je précise qu'elle avait alors traduit cinq romans de Baricco pour Piper, dont deux depuis deux ans mais qui n'étaient pas encore publiés.

Peu de temps après, l'éditeur a décidé de retirer toutes les traductions de cet auteur et de les faire retraduire par une autre traductrice, parce que cela lui revenait moins cher. Il existe donc une deuxième édition de *Soie*. L'incroyable, c'est qu'il s'agit de la même jaquette, du même titre, du même numéro ISBN. Sur la quatrième de couverture, se trouve une citation du roman qui est en fait celle traduite par Karin Krieger, citation qui ne se trouve plus dans le livre, puisque quelqu'un d'autre l'a traduit. L'éditeur essaie de le faire passer pour une deuxième édition revue et corrigée. C'est absolument fou.

Evidemment, Karin Krieger a réagi. Elle a pris un avocat, mais aucune conciliation n'a été possible. Soutenue par l'Union des écrivains, elle a porté plainte contre l'éditeur Piper.

Une autre affaire en cours est également assez étonnante. L'éditeur Rowohlt reversait à ses traducteurs une première prime correspondant à la moitié de leurs honoraires, lorsque le tirage dépassait 50 000 exemplaires et une deuxième au-delà de 100 000. Ce n'est vraiment pas la peine de signer ce type de contrat, car l'article sur les best-sellers offre des conditions plus intéressantes.

Beaucoup de traducteurs se sont réunis et ont entamé des négociations avec Rowohlt. Elles ont été difficiles. Un médiateur a même été nommé. Sans résultat. L'Association des traducteurs a lancé un appel implicite au boycott de l'éditeur. L'Association a, en effet, demandé aux traducteurs de signer un texte disant : "Si Rowohlt ne change pas de pratique, nous ne travaillerons plus pour lui." Elle a reçu près de deux cents signatures. Quand il l'a appris, l'éditeur a menacé de porter plainte contre la présidente de notre association pour appel au boycottage, ce qui est interdit par la loi. Affaire à suivre.

Quelques mots sur d'autres institutions en Allemagne. Il a été créé un fonds qui propose des bourses de travail et des bourses de séjour à l'étranger. Par ailleurs, il existe une caisse de type AGESEA pour les artistes, qui fonctionne à peu près sur les mêmes bases.

Il existe aussi une société de perception, VG WORT. Elle a énormément d'adhérents et de moyens. Elle perçoit depuis des années un pourcentage sur les photocopies, elle reverse de l'argent aux auteurs et, bien sûr, aux traducteurs. Elle a réussi à fixer un droit proportionnel aux sorties des livres dans les bibliothèques. Le traducteur n'a pas besoin de signaler qu'il a traduit tel ou tel livre : grâce au numéro ISBN, VG WORT est au courant et verse chaque année au traducteur une petite somme d'argent ; ce n'est jamais énorme, sauf pour ceux qui traduisent des best-sellers, mais c'est mieux que rien !

Un aspect extrêmement intéressant de cette société de perception réside dans son volet social. Aux auteurs ou aux traducteurs dont l'écriture est l'activité principale, c'est-à-dire à ceux dont les droits d'auteur constituent la majorité de leur rémunération, elle rembourse 50 % des cotisations à la caisse des artistes. Si par ailleurs le traducteur a une assurance-vie à long terme, transformable en rente par la suite, elle règle également 50 % des cotisations.

Par exemple, j'avais souscrit il y a vingt ans une assurance en me disant que la retraite risquait d'être trop modique. Depuis vingt ans, cette société de perception me rembourse la moitié de mes cotisations.

FRANÇOISE CARTANO

Je vais me limiter à une synthèse. Concernant les dépenses de santé, je rappelle à ceux qui ne le sauraient pas que la Société des gens de lettres a mis au point une mutuelle permettant aux auteurs qui en sont membres d'avoir accès à une mutuelle à un tarif plus bas que s'ils y adhéraient de façon individuelle. Cela permet une couverture sociale franchement correcte. Je pense que ceux qui l'ont sont plutôt contents. Pour un célibataire, c'est en dessous de 300 francs par mois.

Le problème des retraites est non moins important. Les auteurs et les traducteurs restent très longtemps dans la profession. C'est une des indications de notre enquête sociologique. La moyenne d'âge a monté pour passer à 49,5 ans alors que les traducteurs aujourd'hui entrent plus jeunes dans la profession. Donc, ceux qui vieillissent restent plus longtemps. Je veux bien croire que ce métier soit une passion, mais je crains aussi qu'il y ait des raisons économiques pour rester dans cette profession, en l'absence d'une retraite complémentaire.

Je ne sais pas comment nous pourrions régler le problème. André Gauron parle du prêt public, d'une rémunération du prêt en bibliothèque pour financer un système de retraites. D'ores et déjà, nous avons demandé à l'assistante sociale de la Société des gens de lettres de réfléchir à ce problème, vraisemblablement

en collaboration avec Annie Allain, l'AGESSA et avec des caisses de retraite complémentaire pour trouver une solution. Pour les *baby-boomers* vieillissants qui constituent le gros des troupes, ce problème risque d'être crucial !

Je voudrais apporter une précision sur le prêt public. Lorsque André Gauron a parlé du fait que, si c'était un droit d'auteur exclusif, cela relevait de la Convention de Berne, donc c'était versé automatiquement à tout le monde, il ne peut pas y avoir de restriction de type national ou de résidence ou autre. Si l'on considère (on exempte les organismes publics) que l'on compense par des subventions aux auteurs, on peut le limiter aux résidents. C'est tout à fait exact, mais cela ne veut pas dire pour autant que l'on ne peut pas conclure des accords de réciprocité. C'est le cas de la plupart des pays qui ont une rémunération du droit de prêt. Telle société de gestion de tel pays conclut un accord de réciprocité avec tel autre pays.

En fait, le problème est celui des Etats-Unis. Les pays de langue de petite diffusion n'ont pas envie de voir partir tous les droits d'auteur vers les Etats-Unis, et l'anglophonie non américaine défend ainsi les auteurs anglophones contre une invasion, à l'intérieur de ses bibliothèques, du continent américain où le prêt public n'existe pas.

Concernant le statut du traducteur par rapport à la loi, je suis très contente qu'Emmanuel Pierrat nous incite à l'optimisme en disant que la loi nous couvre parfaitement et qu'il nous donne des exemples de jurisprudences qui nous ont été favorables.

Il reste quand même, dans le cadre des traducteurs qui sont des auteurs, qui sont très bien couverts par un code de la propriété intellectuelle protégeant de façon extrêmement efficace et forte le droit moral et les droits patrimoniaux des auteurs, que le traducteur est pratiquement toujours un auteur de commande. Il est donc dans un rapport implicite de sujétion par rapport à l'éditeur qui lui commande quelque chose, qui détient les droits sur l'œuvre originale. De toute façon, le livre sera traduit.

Vous avez parlé du droit moral de l'auteur de l'œuvre originale ; c'est l'éditeur, les trois quarts du temps, qui s'en porte garant et qui peut faire jouer le droit moral de l'auteur de l'œuvre originale contre l'éditeur pour juger de la qualité de la traduction et éventuellement la remettre en cause pour ne pas l'accepter. Nous savons tous que l'éditeur qui n'accepte pas la traduction pour des raisons de qualité a comme principal intérêt pour lui d'éviter de payer un tiers, voire deux tiers de l'à-valoir. La morale a toujours partie très liée avec l'économie ! Ce n'est pas une nouveauté.

Certes, les traducteurs peuvent aller au front et engager des procès. Mais il ne faut pas se leurrer sur la possibilité pour les traducteurs d'être à égalité dans un bras de fer avec les éditeurs. Vous dites que la prescription n'existe pas, donc le jour où je voudrai prendre ma retraite, s'il n'y a pas de retraite complémentaire, je ressortirai peut-être tous mes contrats ! D'après ce que vous dites, je pourrai tous les faire casser ! Comme j'en ai une soixantaine, si j'arrive à obtenir 50 000 francs par contrat, j'imagine que j'aurai aussi résolu mon problème de retraite ! En attendant, c'est plus compliqué.

Concernant la cession des droits détaillés, cela veut dire qu'ils sont tous indiqués dans les contrats que l'on nous fait signer : tous les droits présents et à venir, sur tout support présent et à venir, par toute technologie, partout, en tout lieu et pour toute la durée de la propriété. On peut revenir là-dessus ; il n'empêche que cela met toujours le traducteur, quand il se veut un professionnel responsable, en situation de contester sans arrêt un contrat qu'on lui présente comme un contrat habituel.

Vous dites que ce sont des clauses qui rendent les contrats caducs, je le crois tout à fait ; mais je m'étonne que le Syndicat national de l'édition propose un contrat-type qui, selon vos propos, devrait être "cassé" par n'importe quel tribunal *compétent*.

J'ai bien entendu le mot *compétent*, qui est important. A côté de cas qui nous encouragent, nous avons eu affaire, dans des cas que nous avons suivis, à des magistrats peut-être moins compétents, qui trouvent normal par exemple qu'un éditeur prétende avoir fait une nouvelle édition et un tirage de seize exemplaires, en plus un 1^{er} avril ! Cela nous fait rire aux larmes, mais eux trouvent cela normal.

On peut dire aux traducteurs qu'ils ont intérêt à être très professionnels et à ne pas céder tous leurs droits. En ce moment, je ne peux que dire : ne cédez pas le droit de prêt. Les éditeurs l'indiquent sur les contrats alors qu'il n'existe pas mais ils se le font céder au cas où il existerait. De même, pour les droits numériques, on peut légitimement refuser de céder des droits qui n'existent pas encore.

On peut aussi se dire : je les cède et le jour où ils existeront, je ferai casser le contrat. Je vous laisse choisir votre propre stratégie.

Concernant la protection sociale qui était l'autre volet de cette matinée, Annie Allain en a fait un tableau tellement complet que j'ai peu de chose à ajouter, si ce n'est que le principal chaînon manquant est la couverture complémentaire pour la retraite, avec aussi, il me semble, un problème que l'on

rencontre assez souvent, celui de la précarité liée au fait que l'on travaille par contrat. On est parfois amené à accepter deux contrats de peur de ne pas en avoir plus tard. Cela entraîne des conflits avec les éditeurs, des rémunérations en dents de scie. En particulier pour les langues de moins grande diffusion, lorsque ce n'est plus la mode de la Corée chez les éditeurs ou qu'il y a moins de subventions pour la Hongrie, les traducteurs qui opèrent dans cette langue se retrouvent avec beaucoup moins de contrats.

Nous n'avons pas de couverture chômage, ni de prise en compte de la précarité inhérente à cette profession, alors que c'est le cas pour les métiers du spectacle grâce au statut d'intermittent.

Sur le fisc, je n'ai plus rien à dire non plus, sauf à répondre à vos questions.

Je voudrais insister, après ce qu'a dit Uli Wittmann, sur le rôle important qu'a joué le CEATL (Conseil européen des associations de traducteurs littéraires) pour faire circuler l'information, fournir des renseignements sur la façon dont sont gérés les contrats, les droits d'auteur. Notamment à propos de l'affaire dite Karin Krieger : le CEATL a pris position lors de son dernier congrès il y a trois semaines et a rédigé une résolution protestant vigoureusement contre la décision prise par cet éditeur qui manifeste un mépris absolu du traducteur, de l'auteur et du public.

Je souligne que Karin Krieger avait reçu un prix de traduction pour la qualité de son travail. Remanier et réviser sa traduction aussi peu de temps après, ce n'est pas si facile à justifier.

Le CEATL est l'organisme le plus présent au niveau européen. S'il y a bien un domaine dans la culture et dans le livre où l'Europe en tant que telle peut intervenir, c'est dans la traduction, si l'on veut affirmer que l'Europe culturelle est multilingue et que les échanges s'y font *via* la traduction.

Je laisse maintenant la place aux questions.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Dans quelle mesure le contrat-type du SNE peut-il être, sinon attaqué, du moins remis en question ?

EMMANUEL PIERRAT

Je ne suis pas ici pour dénoncer tel ou tel modèle de contrat. Pour mon premier contrat d'édition, mon éditeur m'avait proposé un contrat-type. Je l'ai renvoyé en barrant les clauses illicites. C'est comme lorsque j'entends dire que les contrats prévoient des cessions de droits détaillées ; c'est vrai. Néanmoins,

Saint-Germain-des-Prés a un temps de réactivité relativement long. Les modèles-types saisis dans les ordinateurs ont tendance à être archaïques et totalement invalidés. Vous avez deux solutions :

– soit vous opposer dès le départ et les passer à la loupe. Très peu, malgré les apparences de validité et de légalité, sont conformes à la jurisprudence actuelle ;

– soit les mettre au coffre et attendre de ne plus avoir besoin de l'éditeur pour manger.

Pour répondre précisément à votre question, beaucoup de modèles de contrat-type de traduction me semblent largement pouvoir être remis en cause aujourd'hui à la lumière des dernières jurisprudences, comme celui de directeur de collection.

JEAN GUILOINEAU

Il y a quelque chose dans la présentation générale qui fausse complètement le débat. Quand on dit que les traducteurs sont des auteurs, si on s'en tient à cette proposition, on ne sait plus de quoi on parle. Je suis le premier à revendiquer que, sur le plan de la création, sur le plan littéraire et sur le plan moral, nous sommes des auteurs. Mais si on ne le traduit pas sur le plan économique, la proposition reste suspendue.

Une question n'est pas résolue, qu'il faudra pourtant résoudre. Je reprends ce qui a été exprimé sur le prêt payé dans les bibliothèques. André Gauron a dit que c'était une aide à la création. Pourquoi, dans un cas, ne pourrait-on pas le considérer comme un droit de vente temporaire qui serait un prêt et, dans l'autre cas, quand le livre est vendu, le considérer autrement ?

Quelle est la question essentielle ? Que rémunère le droit d'auteur ? Quand un écrivain français publie un livre, il touche sur la vente en France de son livre environ 10 % qui correspondent à une rémunération d'un travail de création. Il est rarissime qu'un livre étranger soit traduit sans avoir été publié dans son pays. Quand un livre étranger, américain puisque c'est l'essentiel des publications, est publié en France et qu'il a été traduit, quel est le partage des droits d'auteur ? L'auteur touche 10 %. A quoi correspondent-ils ? Ils ne rémunèrent plus un travail, puisqu'il a été fourni dans une autre langue. Que l'on m'explique ce que rémunèrent ces 10 %. C'est une création ? Un travail intellectuel ? Un patrimoine ? Je ne sais pas ce que c'est.

En tout cas, le travail fourni dans l'édition française par le traducteur est payé 1 %, voire 2 % parfois. On ne peut pas dire à partir de là que le traducteur est un auteur sur le plan économique. C'est un dixième d'auteur. Cela entraîne des conséquences extrêmement graves pour tous. Le droit d'auteur est

une illusion puisque 80 % des livres étrangers en France sont vendus à 3 000 exemplaires au plus. Faites le calcul : pour un livre normal à 120 francs le feuillet, un livre rapporte au traducteur en droits d'auteur entre 3 000 et 4 000 francs. Pour quatre mois de travail, ce n'est pas un travail rémunéré.

On paie un à-valoir, on nous donne des droits d'auteur en avance. Mais comme, contrairement à l'Allemagne, ils viennent en amortissement des droits d'auteur, cela veut dire qu'il faut vendre 30 000 ou 40 000 exemplaires pour espérer toucher quelque chose. Autant dire que l'à-valoir n'est presque jamais amorti. Nous sommes payés à la tâche sur un prix du feuillet. Ce n'est pas la définition théorique juridique, c'est la pratique quotidienne des traducteurs. Ils sont payés à la tâche et non pas en droits d'auteur, sauf exception.

On peut définir la profession dans des termes très agréables à entendre, nous sommes des auteurs, des créateurs, etc., en fait la réalité que nous vivons n'est pas celle-là. Si on ne définit pas un jour de façon claire ce que rémunèrent les droits d'auteur payés à un auteur étranger traduit, on ne saura jamais de quoi on parle et la situation n'avancera pas.

Pour reprendre l'expression d'André Gauron, s'ils sont une aide à la création, les droits d'auteur sont une aide à la création étrangère et en grande partie américaine. C'est un problème de relations culturelles dans le monde qui me semble extrêmement grave.

FRANÇOISE CARTANO

Je comprends tout à fait ce que tu dis. En raccourcissant ce que je pensais dire, j'ai ôté cette partie de mon exposé. Le code de la propriété intellectuelle protège l'auteur d'une œuvre faite. Le problème des traducteurs et des auteurs à la commande est le suivant. L'élaboration de l'œuvre dure longtemps. Cette partie n'est pas prise en compte puisque le code de la propriété intellectuelle s'intéresse aux œuvres. Quand l'œuvre existe, c'est son exploitation qui est rémunérée.

En ce sens, je ne trouve pas choquant qu'un auteur de quelque nationalité qu'il soit (fût-il américain !), à partir du moment où son œuvre est exploitée dans un autre pays et dans une autre langue, soit rémunéré par l'exploitation faite de cette œuvre.

Le problème de la traduction et du traducteur est le même que celui d'un certain nombre d'auteurs travaillant à la commande, comme ceux qui font des biographies, des documents commandés par des auteurs ou des livres de vulgarisation. On gomme complètement cette partie du travail que tu indiques, en parlant de rémunération à la tâche ; on fait comme si elle n'existait pas, mais on est bien obligé de la rémunérer quand

même. On a ce tour de passe-passe de dire que cette rémunération à la tâche et à la pièce – puisqu'elle est faite au feuillet et que c'est un à-valoir calculé sur le temps de travail, la qualité du travail et la difficulté du travail (et j'emploie toujours le mot travail) – est ensuite définie comme une avance sur droits d'auteur.

Bien évidemment, il y a une ambiguïté dont on a essayé de sortir un certain nombre de fois. On a du mal. Si on en sort, on aboutit à la rémunération de la commande : le travail est effectué soit sous forme d'honoraires et on tombe dans le statut des travailleurs indépendants ; soit sous forme de salaire et on tomberait dans le code du travail, ce qui ne serait pas plus mal car on aurait la protection des lois du travail.

A un moment où les éditeurs et l'édition ont tendance à évacuer un certain nombre de collaborations qui n'ont rien à voir avec la création (comme les correcteurs ou certains directeurs de collection qui sont pratiquement des éditeurs à part entière), à les considérer comme des auteurs et à les rémunérer en droits d'auteur, précisément pour ne pas être liés par les lois du travail, pouvoir mettre fin à un contrat comme ils le veulent et ne pas avoir à payer les charges sociales, c'est un combat qui me semble légitime, mais je baisse les bras.

RÉMY LAMBRECHTS

Je voudrais revenir brièvement sur l'affaire Piper-Krieger. Il ne faut pas oublier le rôle peu agréable qu'a joué l'auteur dans ce cas et celui encore plus désagréable de la deuxième traductrice. Si elle est membre de l'Association allemande, j'espère qu'elle sera mise dehors !

LYDIE LECONTE

Emmanuel Pierrat dit que le contrat doit détailler les cessions. Dans son esprit, ce détail doit-il s'accompagner d'un fractionnement des comptes ? A chaque type de cession détaillée dans le contrat doit correspondre éventuellement un à-valoir, du moins un décompte spécifique et non, ce qui est notre lot le plus commun, un grand trou qui est celui de notre tâche dans lequel viennent se perdre toutes les sommes qui nous sont parfois virtuellement créditées.

EMMANUEL PIERRAT

En théorie, un pourcentage doit être prévu pour chaque mode d'exploitation et la reddition des comptes devrait être extrêmement détaillée. Le code de la propriété intellectuelle prévoit d'ailleurs expressément qu'elle doit comporter non seulement les modes d'exploitation les uns après les autres,

de manière détaillée, etc., mais par surcroît le nombre d'exemplaires tirés, sortis, soldés, pilonnés, détruits, défaits et autres. Je suis d'accord avec vous, en pratique, c'est extrêmement rare.

Pour ma part, j'en fais même l'expérience. J'ai cet immense privilège d'avoir simplement besoin d'un appel téléphonique interrogatif à l'éditeur pour recevoir les redditions de comptes, en ce qui me concerne, extrêmement détaillées et précises. Mais je suis d'accord sur le fait que 99 % des redditions de comptes sont fort nébuleuses. On ne voit même pas apparaître les provisions sur retour, ou au mieux une fois. De la même façon que l'on voit la passe qui, en théorie, est supprimée, illicite, ne plus nécessairement apparaître dans les contrats mais réapparaître dans les comptes.

JACQUELINE LAHANA

Nous allons conseiller à tous les traducteurs de suivre des études de droit, ce serait plus facile pour signer les contrats...

JACQUES THIÉRIOT

Ma question est technique et d'ordre fiscal et s'adresse plutôt à Annie Allain. Comme beaucoup de traducteurs qui ont des revenus en dents de scie, j'ai opté pour leur étalement. Ce régime est-il compatible avec les frais réels et avec le régime du bénéfice non commercial ?

ANNIE ALLAIN

Oui. Il est compliqué de faire tous les décomptes pour arriver à démontrer le net de l'exercice, mais c'est compatible.

JACQUES THIÉRIOT

Dans le cas des frais réels, il existe un plafond.

ANNIE ALLAIN

Les frais réels se substituent aux 10 % automatiquement déduits dans le cas des traitements et salaires, mais on peut aussi bénéficier d'un étalement au niveau des bénéfices non commerciaux.

Je voudrais apporter une précision à propos de ce qu'a dit Françoise Cartano sur l'assurance chômage des auteurs à laquelle ne cotisent ni les auteurs ni les éditeurs. Néanmoins, il existe une possibilité associée à l'idée que l'auteur est un professionnel et est en activité. Lorsqu'il ne l'est plus, donc lorsqu'il ne touche plus de droits d'auteur au cours d'une certaine période, il peut s'inscrire à l'ANPE, c'est une obligation comme "demandeur d'emploi", pour pouvoir prétendre à l'al-

location spécifique unique (cela correspond à peu près à 85 francs par jour), au titre de son métier d'auteur ; ceci en prouvant qu'il a été affilié au régime des artistes auteurs au cours des trois années précédentes et qu'il est toujours en activité, mais qu'au cours d'une période de deux ou trois trimestres, il n'a touché aucune rémunération.

Il existe une circulaire de l'UNEDIC remontant à 1980, qui a institué ce système, lequel a perduré jusqu'à ce jour.

JACQUELINE LAHANA

Pour plus de précisions sur les points développés, vous pouvez nous contacter ainsi que Annie Allain ou André Gauron. Merci.

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Françoise du Sorbier

L'atelier d'anglais s'est déroulé le dimanche après-midi. Malgré la crainte que j'avais de voir l'enthousiasme des participants affaibli à cette heure postprandiale, à la fin d'Assises particulièrement riches, il y avait dans la salle entre trente et quarante traducteurs, l'œil vif, le cerveau agile et la répartie rapide. Un plaisir.

Le texte proposé était l'ouverture d'un roman de Richard Rive (Afrique du Sud), *Buckingham Palace* (1986). Je l'avais choisi pour trois raisons : les problèmes posés par les temps, la gestion du mouvement et les surnoms de certains personnages qui faisaient image ou glissaient vers le jeu de mots.

Les passages d'ouverture des trois parties du texte, imprimés en italiques, sont des monologues du narrateur-auteur sur trois moments de la vie d'une communauté de *coloured people* du Cap, qui marquent la progression de l'apartheid. Pour situer le ton, voici le premier paragraphe :

I remember

Those who lived in District Six, those who lived in Caledon Street and Clifton Hill and busy Hanover Street. There are those of us who still remember the ripe, warm days. Some of us still romanticise and regret when our eyes travel beyond the dead bricks and split treestumps and wind-tossed sand.

When I was a boy and chirruping ten, a decade after the end of the Second World War, when I was Tarzan and Batman and could sing 'Rainbow on the River' like Bobby Breen – in those red-white-and-blue days I remember especially the week-ends, which began with the bustle of Fridays evenings when the women came home early from the factories and the men came home late although they

bad been paid off early – and the feeling of well-being and plenty in our house on the upper left hand-side of Caledon Street near St Mark’s Church. We lived in the fourth in a row of five mouldy cottages called ‘Buckingham palace’ by the locals.

L’auteur pose ici un geste de mémoire, mais pas la simple mémoire de la nostalgie. Ce quartier tristement célèbre est devenu l’un des symboles des moments durs de l’apartheid au Cap. Rasé, il n’a pas été reconstruit. Seule reste l’église aujourd’hui. Reconstruire par la mémoire a ici une valeur politique, car la mémoire, c’est tout ce qui reste quand on a été dépossédé aussi absolument. La traduction des temps du passage a donné lieu dans l’atelier à une analyse au terme de laquelle il a été jugé préférable de ne pas traduire l’opposition entre le présent du moment de l’écriture et le passé évoqué par un présent et des passés simples ou des imparfaits, mais d’opposer le présent du moment de l’écriture à un présent de narration qui fige ce passé comme une série d’instantanés, de clichés, ce qui constitue une mise en relief plus marquée de l’acte de mémoire dans sa singularité et sa portée. L’écart entre les deux zones de temps sera suffisamment marqué dans la traduction par les notations de durée tels que *Je revois avec acuité les week-ends de mon enfance... [...] Dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale...* Ces opérateurs permettent de faire sentir nettement la bascule entre présent simple et présent de narration et ôtent toute ambiguïté. Et les “instantanés” de la mémoire gagnent en vivacité et en efficacité.

Je n’ai donné mes propres traductions qu’après qu’une phrase ou un paragraphe ont été faits en commun afin de ne pas bloquer l’imagination des participants. J’ai eu souvent l’occasion de noter des trouvailles qui améliorent ce travail publié en 1987. Merci donc à mes collègues traducteurs pour toutes leurs suggestions et remarques grâce auxquelles j’ai pu prendre un fructueux recul par rapport à un texte en principe fini. Mais quelle traduction l’est jamais dès l’instant où on la relit ?

ATELIER D'ITALIEN

animé par Monique Baccelli

Bernard Simeone ne pouvant assurer, pour des raisons de santé, l'atelier d'italien du 14 novembre, j'ai été pressentie par Jacqueline Carnaud pour le remplacer au pied levé. Il m'a donc semblé que la meilleure façon de compenser son absence, déplorée par tous ceux qui le connaissent et l'apprécient, était de consacrer l'atelier à un recueil de poèmes que nous avons traduit ensemble. Il s'agit de *Nella casa riaperta* de Franco Buffoni, paru en 1994 chez Campanotto, et couronné par le prix San Vito al Tagliamento. En 1998 le recueil était publié, sous le titre *Dans la maison rouverte* dans la traduction de Monique Baccelli et Bernard Simeone, avec une excellente préface de ce dernier – sans aucun doute la meilleure introduction à ce poète difficile.

Il était nécessaire de situer brièvement l'auteur et sa démarche. Franco Buffoni est né en 1950 à Gallarate, près de Varese, une région de lacs et de bois qui tient une place importante dans ses thèmes poétiques. Professeur de sciences du langage à l'université de Turin, traducteur de Byron, Shelley, Coleridge, Keats, etc., il a fondé la revue bilingue *Testo a fronte* consacrée à la théorie et à la pratique de la traduction, et créé un centre de traduction à Bologne. Autant de titres qui nous touchent directement. Mais il est avant tout poète. Reconnu dès ses premières publications, en 1979, par Zanzotto, il a successivement publié *Nell'acqua degli occhi* (1979), *I tre desideri* (1984), *Quaranta a quindici* (1987), *Scuola d'Atene* (1991), *Pelle intrecciata di verde* (1991), *Suora carmelitana* (1993), *Adidas* (1975-1990). Chacune de ces publications a suscité une presse abondante et toujours élogieuse.

En France, la traduction de quelques-uns de ses poèmes a été publiée dans les revues *Aube*, *Sud* et dans l'anthologie de la jeune poésie italienne *Lingua* (Le temps qu'il fait, 1995).

Invité par la ville de Marseille en 1990, Buffoni a également honoré de sa présence le séminaire de traduction que Royaumont lui a consacré en 1994 (*Adidas*, Créaphis, 1994).

Avant d'aborder les poèmes, il était également nécessaire d'ébaucher le profil littéraire de l'auteur. On le rattache à la ligne lombarde, dont les pionniers sont plus particulièrement Vittorio Sereni et Luciano Erba, mais il s'inscrit plus directement dans le groupe des jeunes poètes des années quatre-vingt, tels que Cucchi, Magrelli, Conte, etc. De façon plus lointaine on l'a parfois rapproché de Palazzeschi et des crépusculaires (dont il est proche par le timbre plus que par les thèmes, nous dit Bernard Simeone). En France on pourrait penser à Laforgue et Prévert, dont il partage l'ironie contrôlée.

Le pas à pas de la traduction nous révélera les caractéristiques de la démarche de Buffoni, mais on peut la résumer ainsi : fantaisie absolue dans le choix des métaphores et la narration, rigueur (anglo-saxonne ?) dans la construction et la versification.

Compte tenu de l'hermétisme (je ne parle pas de l'école, mais d'un certain "labyrinthisme") de certains poèmes, je propose de centrer le travail sur la compréhension de chaque image isolément, puis du lien (peu apparent) qui les unit. Une question qui entraîne subsidiairement celle de la traduction "à quatre mains", et même à six, puisque le recours à l'auteur (heureusement vivant !) nous a apporté de précieux éclairages. Questions et opinions se succèdent déjà. L'atelier est vivant. Nous avons le privilège de compter parmi les participants : Chantal Moiroud, Philippe Bataillon, Jacqueline Carnaud, non italianisante mais non moins active, et deux jeunes étudiantes (très avancées) du CETL, section italienne, de Bruxelles.

Le premier poème, dont je ne citerai, faute de place, que le premier tercet, dans la version originale et dans sa traduction, nous a déjà permis de découvrir quelques-unes des composantes de l'œuvre :

Del monaco che si promette croce e morte / Teneva silenzioso schieramento di botti di rovere / E la zucca, luogo di punizione dei poeti.

Du moine qui se promet martyr et mort / Il gardait un silencieux alignement de fûts de rovere / et la courge, lieu de punition des poètes.

Chantal Moiroud lit ce poème, en en faisant ressortir toute la musicalité, ce qui entraîne un questionnement sur les assonances (ou rimes "suffisantes") en fin de vers, puis sur les allitérations et

assonances à l'intérieur du vers. Débat sur le problème de la rime, reproduite ou non (cf. Efim Etkind, et l'inépuisable controverse sur le *Faust* de Malaplate et celui de Nerval).

Un exemple d'équivalence, dans le texte qui nous occupe : *croce* et *morte*, dominante en *è* est remplacé dans la traduction française par *martyre* et *mort*, dominante en *m*. L'un des participants signale d'autres repères auditifs dans la suite du poème.

Visuellement déjà, nous constatons que nous avons affaire à une forme classique : sonnet, ou presque, ce qui illustre le caractère rigoureux de la construction. Discussion sur le sens du premier tercet (j'avais spécifié que le poème s'inscrivait dans la deuxième décennie des souvenirs d'un homme âgé de quarante ans : donc entre sa dixième et sa vingtième année). *Del monaco* pose problème : pour la compréhension il faut évidemment faire une inversion. Après consultation, nous en arrivons à la conclusion que l'adolescent (au visage encore enfantin) se trouve sans doute dans une cave, ou une resserre, où sont rangés des tonneaux et une courge, en présence d'un moine. Personne n'avait saisi l'allusion à Folengo... et personne ne sait exactement en quoi la courge peut être le lieu de punition des poètes. C'est un bon exemple des recherches qu'il faut effectuer, dans la mesure où notre culture ne nous permet pas de situer immédiatement la citation. Même recherche pour le "sac des parricides". Bonne occasion pour souligner que le poète inquiète pour aussitôt rassurer. *Ce que j'ai tué ? Néant*. Si ses rapports avec son père semblent difficiles, il n'est pas allé jusqu'au parricide.

A propos de ces deux citations culturelles j'aborde la question de la nécessité et des limites des notes, appréciées par les lecteurs mais trop souvent discutées, ou rejetées, par les éditeurs, qui ne veulent pas majorer le coût de fabrication du livre.

Comme prévu, les vers suivants semblent sans grand rapport avec ceux qui précèdent. Le lien qui unit ces images juxtaposées, *par associations successives*, un peu comme les ronds qu'une pierre engendre quand elle tombe dans l'eau, c'est l'ensemble des impressions et souvenirs (auxquels s'ajoutent ultérieurement les rappels culturels) de la journée d'un adolescent vivant à la campagne. Le poète, sachant qu'il ne peut saisir l'ensemble de son existence, centre en effet son attention, et son talent, sur une "tranche de vie", significative de tout un contexte. La dernière strophe, s'inscrivant logiquement (du moins pour l'auteur) dans cette évocation, relève du sport, si cher au joueur de tennis qu'est Buffoni ; les métaphores inspirées par cette discipline sont nombreuses : *Quarante-quinze, balle out*, etc. A ce propos les participants optent à juste titre pour gardien *du* volley (la salle ou le terrain) et non gardien

de volley, car Philippe Bataillon, le seul homme de notre petite assemblée, fait remarquer que dans le volley il n'y a pas de gardien de but (autant pour nous).

Outre l'élégance du récit, nous y relevons une ironie diffuse, qui fait fonction de garde-fou contre le lyrisme ou la dramatisation. Et pour conclure, nous convenons (puisque le travail était centré sur la compréhension) que le poète ne fait aucun effort pour faciliter au lecteur l'accès de son monde intérieur. Pudeur ? Goût du jeu ? Volonté de s'insurger contre la limpidité du classicisme ? Tout à la fois sans doute.

Dans l'espace qui nous est accordé pour rendre compte d'une heure et demie de travail en commun, il est impossible de résumer l'ensemble des problèmes (partiellement résolus) soulevés par la poésie de Buffoni. La lecture des deux poèmes suivants en font naître de nouveaux, avec de nouvelles solutions, ou suggestions. Les derniers vers du poème – qui commence par *“Nel mistero profumato della stanza sacrestia”* –, harmonieux, musicaux dans l'original *et* dans la traduction, entraînent l'adhésion unanime des participants :

Epis de maïs, épis de maïs à la sortie / Pour l'effeuillage, la villa avec le pré du haut / Sans clôture. Le chien de garde se calmait / Lune mûre quelle saveur sur la grille / Aux gonds de fer forgé, / Ne t'arrête que lorsque je saignerai.

Et puisqu'on dit que seuls les poètes traduisent bien la poésie (question à débattre), on peut imaginer que dans ce travail à quatre mains, cette “épiphany” est due au poète qu'est Bernard Simeone.

Sans les trains à prendre, le travail et les discussions auraient pu se prolonger jusqu'au soir.

ATELIER DE RUSSE

animé par Anne-Marie Tatsis-Botton

L'atelier de russe a réuni une quinzaine de personnes qui toutes connaissaient le russe ou en avaient au moins de solides notions. J'ai proposé comme texte d'étude la première page du premier volume des souvenirs littéraires d'André Biély : *A la frontière de deux siècles*. C'est un texte ardu et à première vue peu gratifiant : ce n'est pas le Biély flamboyant en plein délire glossolalique des *Carnets d'un toqué*, ni celui des éblouissements mystiques et incantations de *La Colombe d'argent*, c'est un Biély qui paraît patauger avec plus ou moins de bonheur, à la limite de l'amphigouri, dans une description extrêmement intellectuelle de son dessein d'écrivain et de la génération "fin de siècle". Texte plein de répétitions, de vocabulaire abstrait et de conjonctions de termes à première vue "impossibles". C'est du moins la première impression. Un défi pour le traducteur terriblement tenté d'"arranger" et "améliorer" l'original.

Nous nous sommes tout de suite plongés dans la traduction, phrase par phrase et souvent mot par mot ; pour découvrir que le jeu lancinant des répétitions d'un même mot ou d'une même racine, ou le choix d'un vocable phonétiquement proche répondaient moins à une exigence de définition lexicale qu'à celle d'un parallélisme dans le son et l'émergence d'un rythme, et que c'était cela qu'il fallait essayer de traduire, sans s'accrocher à tout prix à une fidélité au niveau du vocabulaire.

Par exemple, le choix du verbe *čalit'*, inconnu des dictionnaires sous cette forme et dérivé d'un mot qui veut dire s'amarer, mettre l'amarre, était certainement induit par le nécessaire écho à toute la série des répétitions de *načat'*, *načalo*, "commencer, commencement". Nous avons pu trouver une allitération équivalente dans "but" et "débuter, début" ; la notion "maritime" de port et d'amarrage se perd, mais tant qu'à choisir, il est sans doute plus judicieux de privilégier le son, l'écho. De la même façon, la formule si heureuse et si forte de Biély

parlant du xx^e siècle : “*on ne dan, eščo on zagadan nam*” (“il ne nous est pas donné, mais seulement... deviné, prophétisé, prédit” ?) a trouvé, après maints efforts, une forme française plus ou moins satisfaisante dans “il n’est pas présent, il n’est que présage”. Vu – ou plutôt entendu – sous l’angle d’un jeu verbal, oral, même l’association de mots à première vue “impossible” *v teme tvjordosti* (“c’est dans le thème de la fermeté que j’ai subi les coups du destin”) trouve son explication, sa nécessité dans les *vt/tv’* retrouvés tant bien que mal dans les répétitions consonantiques “en matière de fermeté” (mtr/rmt).

Il y eut aussi des cas où le traducteur baisse les bras : si *synki* peut se traduire par “fistons, fils à papa”, le français n’a qu’un seul mot pour désigner les “fils”, fussent-ils noblement “fils de la Patrie” ou “de leur siècle”. De même il n’a qu’un seul mot pour dire “le siècle”. Le russe a le mot *vek* – qui revient quatre fois, et le mot *stoletie* – qui est répété sept fois dans ce court passage. Et si dans ce passage nous avons pu nous tenir à la répétition de la racine “ferme, fermement, fermeté, etc.” pour *tvjordyj* et ses dérivés, cette position deviendra intenable là où *tvjordyj* a le sens de solide (opposé à liquide) ou de “dureté” (de la pierre, de l’acier).

Après avoir passé l’“épreuve de l’étranger”, ce texte ardu et à première vue ingrat se révèle puissamment structuré, construit avec tant de précision que tout élément s’avère absolument nécessaire à la place qu’il occupe ; il est clair que le moindre manque de rigueur dans le choix des mots de la traduction risque d’en dérégler le mécanisme. C’est ce qui fait toute la difficulté et l’intérêt de l’entreprise : le texte résiste et pose au traducteur des problèmes de fond. D’ailleurs, rendus d’abord quelque peu perplexes par le choix de ce passage, les participants à l’atelier se sont visiblement piqués au jeu ; et je crois pouvoir dire que nous nous sommes bien amusés à proposer les solutions les plus inattendues et les plus folles, parmi lesquelles il y eut de vraies trouvailles. J’espère que chacun aura eu un “os à ronger” ; car c’est certainement là où l’os est le plus dur que, lorsqu’il craque, on trouve la plus substantifique moelle...

ATELIER DE CHICANO

animé par Elyette Benjamin-Labarthe

Les participants se sont penchés sur :

- le texte du poème “El Louie”, de José Montoya, tiré de *El Sol y Los de Abájo and other RCAF Poems* (RCAF : “Rebel Chicano Art Front”, ou “Royal Chicano Air Force”) ;
- le titre du poème “Chuy”, de Gary Soto, dans *Where Sparrows Work Hard*, ainsi que sur certaines expressions imagées, interlingues, inventives, qui émaillent le texte.

Une réflexion s’amorce sur le bien-fondé de traduire les lambeaux d’espagnol qui trouent le texte majoritairement écrit en anglais : tentation de céder au démon de l’élucidation, face à un texte qui, sous sa forme traduite, deviendrait monolingue, donc soumis à un éventuel aplatissage. Certains s’interrogent également sur le lectorat potentiel d’un tel genre poétique, dans sa version originale et après l’acte de traduction, pour conclure que les deux lectorats sont aussi limités l’un que l’autre, si bien qu’il paraîtrait concevable de maintenir l’accessibilité aux seuls lecteurs bilingues en maintenant une stratégie d’interlinguisme. Ce marqueur interlingue respectera au mieux le choc des langues, donc des cultures, pour faire entendre la cacophonie ou l’euphonie du mélange adultère des langues qui reste le fondement de la poésie chicano.

Le choc des langues maintenu grâce au maintien des bribes ou séquences d’espagnol, bien qu’idéologiquement justifié, ne manque pas de poser un problème à bon nombre de participants, lesquels acceptent mal de conserver le contraste français/espagnol, du moins dans les mêmes proportions. D’une part parce que ce dernier fonctionne au détriment de la compréhension – les longues séquences d’espagnol obscurcissent le sens pour un public français –, mais aussi en raison de l’absence d’un tel métissage linguistique au sein de la culture française. Le décalage culturel peut ici sembler excessif, appelant à une diminution de la fréquence des mots en espagnol, afin

qu'ils ne figurent dans la traduction qu'au titre de marqueurs culturels, émaillant le texte, aidant à jouer sur les sonorités pour reconstruire une trame euphonique ou cacophonique.

Un compromis s'installe donc, qui consistera à ne pas respecter le découpage de la trame interlingue, pour diminuer l'aspect quantitatif de l'espagnol, tout en conservant des mots-phares, mots talismans, soigneusement choisis par le traducteur soit en raison de leur pouvoir d'évocation, leur impact euphonique ou leur valeur symbolique, comme pour les jeux de sonorités qu'ils pourront induire lorsqu'ils seront incrustés dans une trame française – puisque, statistiquement, le nombre des mots d'anglais reste supérieur à celui des mots en espagnol, à la fois dans le poème en langue d'origine et dans la version traduite. L'unanimité se dessine en faveur du maintien d'un certain interlinguisme, certes moins intense que dans le poème d'origine, sans le gommer par une traduction qui risquerait d'édulcorer la langue. Reconstruire un poème "bien propre" ferait couler le texte sirupeusement, alors que justement, les ruptures, le refus d'une langue noble restent son intention majeure.

Ainsi ne sera pas occulté le jeu sur la langue qui constitue l'élément moteur de cette poésie, et qui constitue également l'essentiel de l'idéologie chicano. Le chicano affirme son appartenance à une culture prolétarienne qui n'a pas permis à ses membres d'apprendre à maîtriser les correspondances impeccables des élites bilingues acquises au cosmopolitisme. Ainsi le parler rapiécé, ou saupoudrage interlingue, doit-il transparaître à la lecture cassée de la traduction.

La proposition consistant à conserver les mêmes passages en espagnol, pour maintenir un semblant de calligraphie ou agencement visuel du poème, a été refusée par la majorité, car elle risquait de trop obscurcir le sens. A été repoussée également la technique utilisée aux Etats-Unis, consistant à transcrire en italiques tous les passages en espagnol, stratégie jugée maladroite car empreinte de didactisme, allant à l'encontre même de la spontanéité de cette poésie.

Le problème de la traduction des titres a été longuement évoqué. Faut-il les conserver tels quels, les traduire, les transposer pour recréer un effet différent ? Il n'y aura pas de règle auto-imposée, mais des solutions au coup par coup, comme pour les noms de lieux d'ailleurs, car on devra jauger si la connotation est importante, pour éviter surtout l'incompréhensible. Il n'y aura pas de recette miracle qui donnerait un éclairage explicite, si bien que certains suggèrent l'ajout d'un mini-glossaire. De toute manière, comme le soulignent un intervenant, la tâche du traducteur est excessivement ardue, car le public reste le faux public, la langue est la fausse langue. Ainsi

les traducteurs ne pourront que continuer à souffrir de l'inadéquation de leurs efforts. A ce titre, en ce qui concerne les marqueurs ethniques, les patronymes et signes culturels d'appartenance, le degré d'opacité sera nécessairement supérieur dans la langue d'arrivée.

En dépit d'une opacité résiduelle, le consensus se dessine en faveur du maintien, si possible, du titre original s'il est en espagnol, de la recherche d'un jeu sur le son et le sens, si le titre, riche de sens multiples, est une création du poète. Ainsi, une réflexion s'amorce sur "Chuy", titre du poème de Gary Soto, dont les participants ne veulent pas, car il opacifie le sens, rendant mystérieux un diminutif de "Jésus" cher à la culture hispanique, ne rendant pas non plus la connotation eucharistique du personnage décrit dans le corps du poème. Le lecteur français doit être mis sur la voie par un prénom qui induit discrètement connotation et diminutif. "Jessie", traduction habituelle *anglo* du "Chuy" *chicano*, est écartée car il n'évoque pas la fonction eucharistique du *vato loco* clochardisé sacrifié à l'univers pharisaïque de la ville. L'atelier s'enorgueillit d'une trouvaille : Chris, car le *t* absent de Christ en assure l'omniprésence. Le Christ du barrio hispanique apparaît ainsi emblématiquement dès l'annonce du titre, à demi dévoilé. Dans la mesure où il a été adopté par la culture populaire française, le sobriquet populaire anglo-saxon rapproche les univers voisins de deux groupes ethniques, que certains des traducteurs présents rapprochent de l'univers francisé de la culture beur.

Cet exemple permet de s'interroger sur la difficulté inhérente à la polysémie qui résulte de l'interlinguisme, quand un mot en cache ou en annonce un autre, quand un mot glisse vers un autre, s'insinue dans l'autre langue, pour induire un sens pluriel. L'écueil reste la traduction explicative, l'alourdissement du propos par un trop-plein de clarté qui crée de fausses certitudes. Il convient plutôt de montrer de l'audace, d'oser transposer, ou créer des effets différents, décalés ou déplacés dans le vers, dont la fonction compensatoire, ou rééquilibrante, demande à être soigneusement maîtrisée, pour que le poème traduit ne s'affranchisse pas de l'auteur, pour devenir un acte d'écriture à part entière.

Dans un louable souci de précision ethnologique, les participants souhaitent éviter, lorsqu'ils le peuvent, la confusion des cultures, soit bannir l'adéquation entre diverses cultures minoritaires, même si le rapport classe/ethnie réapparaît, presque inchangé, dans les structures socio-économiques. Ainsi la spécificité de chaque culture sera maintenue, ainsi que l'historicité des concepts et des termes de nomination. Ainsi pour le titre du poème à l'étude, "El Louie", les participants ne

souhaitent voir apparaître qu'un terme historiquement connoté. Quelqu'un suggère le "mec à la coule" des années cinquante-soixante. On considère comme trop brefs "mec", "type", ou "pote", ce dernier participant du déplacement vers un milieu socio-culturel différent. En effet, il est souligné que le "pote" participe d'un univers légitime alors que le "mec à la coule", par l'emphase et l'auto-célébration propre au groupe, appartient à l'univers de la délinquance où l'appartenance à un milieu interlope est prisée. Ainsi la saveur de *vato de atolle*, terme d'argot chicano (= mec cool du barrio mexicain), sera transposée, partiellement conservée dans la culture d'arrivée, car dotée d'un éclairage, ou d'une transparence sociologique, par l'utilisation d'un argot qui n'est pas déplacé, décalé, trop moderne ou ethniquement incorrect.

La difficulté majeure soulevée par ce type de traduction réside dans le risque de rester au niveau des correspondances banales quand il y a création poétique dans la langue d'origine et jeu subtil sur les sonorités, comme dans *vato de atolle*, où les sons mouillés se coulent les uns dans les autres. Le terme "coule" justement, utilisé ici par la traduction, autorise une certaine bonne humeur dans la salle... Comment compenser l'aplatissement résultant de la suppression du mystère partiel qui résulte de la traduction en français de certains termes quasi ésotériques d'argot hispanique, comment rendre la schizophrénie culturelle à l'œuvre dans cette poésie apparentée à un sabir destiné à sabrer l'hégémonie de l'anglais ? Autant de problèmes quasi insolubles que l'ingéniosité, l'inspiration des traducteurs contribueront à aplanir momentanément au cours de l'atelier. La question se pose aussi du bien-fondé d'un glossaire d'accompagnement, du risque renouvelé de voir le traducteur se poser en pédagogue patenté.

Quant à la traduction du corps du poème, les participants ont souhaité veiller à ne pas allonger démesurément les vers libres afin de ne pas déséquilibrer l'ensemble, à garder une métrique, un rythme, une nervosité, une concision qui soient à même de restituer les éléments d'une rhétorique et un humour populaire. On prendra soin ici de garder deux alexandrins, humoristiquement plantés en bordure du poème, de conserver deux octosyllabes, encore un jeu de la prosodie chicano qui fait un pied de nez à la culture noble. Plus important encore apparaît le travail nécessaire sur les mots individuels qui devront s'appeler et se répondre, fidèles au travail sous-jacent des allitérations et anaphores, dans cette élégie clochardisée où la prosodie classique est mise à la casse. Les sonorités dures et brèves de l'anglais produisent un effet de contraste avec celles de l'espagnol, dont les labiales, sons mouillés,

ouverts (l'ampleur des *o*), le pouvoir émotionnel des vibrantes fricatives demandent une sélectivité extrême qui justifie que les participants aient consacré près de deux heures enthousiastes à la traduction méticuleuse d'une strophe, pour la lire, avec délectation, avant de se quitter.

ATELIER DE GREC

*animé par Dominique Grandmont,
(lauréat du prix Nelly-Sachs 1999)*

Les premières questions ont porté sur les particularismes de la langue des Grecs d'Égypte, sur l'histoire du grec de ses origines à aujourd'hui, puisque cette langue se trouve parlée sans interruption de l'âge de pierre à nos jours, et sur la possibilité d'user du grec actuel pour remonter à la compréhension interne, pour ainsi dire, de textes comme ceux d'Ésope qui datent du VI^e siècle av. J.-C. Constantin Cavafis s'était pour sa part constitué une sorte de grec personnel à cheval sur l'ancien et le moderne, mais en même temps familier et compréhensible à tous, de sorte que l'ensemble de sa traduction des *Poèmes* a pu être effectuée avec les dictionnaires de grec ancien.

Après la lecture de textes de l'auteur par une résidente du CRTL, Georgia Zakopoulou, la discussion a porté sur les différentes méthodes possibles de travail et la difficulté de reconstituer en une heure un travail de plusieurs semaines, même en s'en tenant à un seul ou deux textes. D'une langue à une autre, n'y aurait-il que des solutions personnelles d'équivalence ? Telle fut la préoccupation des participants, soucieux surtout de replacer l'œuvre en question dans son contexte. Les problèmes d'identité nationale soulevés par cette poésie d'apparence historique, mais ouverte sur l'altérité et l'avenir, firent pour finir l'objet d'une communication spécifique, une bonne et franche discussion achevant cette rencontre amicale.

INTERVENANTS

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

ANNIE ALLAIN

A commencé sa carrière au Centre national des lettres où elle a assuré, en particulier, la gestion du Fonds national du livre, créé par décret de 1976, comme responsable de la division budgétaire et financière. Depuis janvier 1980, nommée par arrêté du ministre en charge de la Sécurité sociale et du ministre de la Culture, elle dirige l'Association pour la gestion de la Sécurité sociale des auteurs (AGESSA). Chevalier des arts et lettres (1991).

MONIQUE BACCELLI

Née à Paris en 1930. Docteur ès lettres. Collabore à différentes revues, dont *La Quinzaine littéraire* et *Europe*. Enseigne au CETL de Bruxelles. A traduit Alfieri, Alvaro, Fenoglio, Gadda, Landolfi, Lampedusa, Loria, Pirandello, Praz, Rigoni Stern, etc.

ELYETTE BENJAMIN-LABARTHE

Professeur de langue et civilisation anglo-saxonnes à l'université Montesquieu-Bordeaux-IV. Outre de nombreux articles dans des revues spécialisées, elle a publié *Anthologie de poésie chicano : Vous avez dit Chicano*, édité un numéro de la revue de l'AFEA sur le cinéma des minorités aux Etats-Unis, *Aux marches du paradis*, coédité *Confrontations et métissages*, et coécrit *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis*, publié aux Presses de l'université de Provence.

PETER BERGSMA

Né en 1952. Traducteur littéraire (de l'anglais et du français vers le néerlandais), directeur de la Maison des traducteurs à Amsterdam et président du CEATL. Il a traduit, parmi d'autres, J. M. Coetzee, Ernest Hemingway, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon et Malcolm Lowry.

CLAUDE BLETON

Enseignant en collège et lycée entre 1970 et 1990. Directeur de la collection "Lettres hispaniques" à Actes Sud jusqu'en 1997. Directeur du Collège international des traducteurs littéraires (Arles) depuis 1998. Traducteur de l'espagnol (Leopoldo Alas, Alvaro Cunqueiro, Francisco Delicado, Juan Goytisolo, José Jiménez Lozano, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Antonio Muñoz Molina, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán...).

DAVID BRADBY

Après son début sur les planches de l'Odéon dans le rôle d'un soldat dans *Troilus et Cressida* (mise en scène de R. Planchon), David Bradby se rend compte qu'il ne sera pas acteur. Il devient professeur d'études théâtrales aux universités de Kent, Caen et Londres, où il enseigne depuis 1988. En 1989 il y met en scène la création en langue anglaise des *Géants de la montagne* de Pirandello. Parmi ses publications : des traductions de Koltès et de Vinaver, et plusieurs livres sur le théâtre français contemporain, dont un a été traduit en français (Presses universitaires de Lille, 1990) ; le plus récent s'appelle *Mise en scène: French Theatre Now* (Methuen, 1997). Chevalier des arts et lettres.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Professeur de littérature britannique et spécialiste de l'histoire de l'édition en Grande-Bretagne. Elle est également traductrice (M. Wollstonecraft, J. S. Mill, H. James, R. Kipling) et responsable du DESS de traduction littéraire professionnelle à l'université Paris-VII.

FRANCE CAMUS-PICHON

Née en 1954. Etudes d'anglais (agrégation, DEA). Titulaire du DESS de traduction littéraire professionnelle de l'université Paris-VII. A traduit Keith Douglas, V. S. Pritchett, Pam Houston, Jenny Siler. Prix Halpérine-Kaminsky Découverte 1999.

FRANÇOISE CARTANO

Traductrice littéraire, spécialisée dans la fiction contemporaine de langue anglaise. A traduit Ian MacEwan, Angela Carter, Beryl Banbridge (GB), Steven Millhauser, Pat Conroy, Jane Smiley, David Payne, Tobias Wolf, Paul Théroux, Gail Godwin (USA), Elisabeth Jolley, Rodney Hall (Australie). Membre fondateur d'ATLAS, Françoise Cartano siège également à l'ATLF, à la SGDL et au CEATL ainsi qu'à l'EWC (European Writers Congress). Elle est chargée de l'atelier de traduction du DESS de traduction littéraire de l'université Paris-VII.

GENEVÈVE CHARPENTIER

Docteur ès lettres et sciences humaines. Chargée de mission au Bureau du livre français à l'étranger (direction du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture et de la Communication). Spécialisée dans le théâtre et les résidences d'écrivains.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Maître de conférences à l'université de Paris-X-Nanterre. A traduit pour le théâtre plus de vingt pièces de Shakespeare, *Le Baladin du monde occidental* de J. M. Synge, *Orlando* d'après Virginia Woolf et *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams. Pour le cinéma, il a établi la version doublée de *Henry V* (Kenneth Branagh) et *Hamlet* (Franco Zeffirelli). Il dirige la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la Bibliothèque de la Pléiade.

DIMITRIS DIMITRIADIS

Romancier, auteur dramatique, poète, traducteur. Né à Thessalonique, il a fait des études de théâtre et de cinéma à Bruxelles. Sa première pièce, *Le Prix de la révolte au marché noir*, a été montée en 1968 par Patrice Chéreau au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Dès son retour en Grèce, il traduit régulièrement pendant vingt ans (Blanchot, Genet, Bataille, Duras, Gombrowicz, Balzac, Molière, Courteline, Nerval, Malraux, Shakespeare, Koltès, Sartre, Tennessee Williams), tout en poursuivant son œuvre personnelle qui comprend des textes en prose, en vers, des essais critiques et des pièces de théâtre.

ANDRÉ GAURON

Né en 1944. Magistrat à la Cour des comptes, ancien membre du Conseil supérieur de l'audiovisuel et ancien administrateur de RFO. Membre du comité de la SGDL, dont il est président de la Commission des finances et des legs. Président de la SOFIA. Auteur de plusieurs essais économiques dont *Croissance et crise* (La Découverte), *Histoire économique et sociale de la V^e République* (La Découverte), *Les Remparts de l'argent* (Odile Jacob), *Le Malentendu européen* (Hachette-Littératures).

FRANCIS GEFFARD

Créateur et directeur de la librairie Millepages à Vincennes. Directeur aux éditions Albin Michel des collections "Terre indienne" et "Terres d'Amérique".

DOMINIQUE GRANDMONT

Né en 1941 à Montauban. Etudes de violon. Humanités classiques au lycée Louis-le-Grand, puis chez les Jésuites à Versailles. Saint-cyrien. Premiers poèmes publiés par Aragon en 1964. Son œuvre poétique lui vaut les prix Max-Jacob en 1983, et Tristan-Tzara en 1994. Parmi ses titres récents : *Histoires impossibles* (1994), *Soleil de pluie* (1995), *L'air est cette foule* (1996), *Le Visage des mots* et *Le Voyage de traduire* (essais, 1997). Traducteur du tchèque (Vladimir Holan, Jaroslav Seifert) et du grec (Yannis Ritsos, Constantin Cavafis).

YVES-CHARLES GRANDJEAT

Professeur de littérature nord-américaine à l'université Michel-de-Montaigne Bordeaux-III. Auteur de deux ouvrages et de nombreux articles sur les littératures hispaniques aux Etats-Unis et sur la littérature afro-américaine, il s'intéresse plus particulièrement aux littératures dites postcoloniales aux Etats-Unis. Il a également longtemps collaboré avec le CAPC / musée d'Art contemporain de Bordeaux, et a réalisé à ce titre nombre de traductions dans le domaine de la critique d'art.

JÉRÔME HANKINS

Traducteur, metteur en scène et comédien. Président du Théâtre de l'Ecole normale supérieure, puis, de 1990 à 1995, directeur des projets et collaborateur artistique avec Alain Milianti. C'est là qu'il traduit pour la première fois une pièce d'Edward Bond : *Bingo*. Depuis, il s'occupe, avec Georges Bas, de l'édition des premières pièces de l'auteur (*Sauvés, La Mer...*) aux éditions de l'Arche – travail pour lequel il a obtenu une bourse du Centre national du livre. Il a récemment publié un recueil de lettres inédites et de textes théoriques de Bond (*Edward Bond : L'énergie du sens*), dans le cadre des *Cahiers* de la Maison Antoine-Vitez, organisme où il dirige le comité de lecture des pays anglophones. Simultanément, il participe, sous la direction de Jean-Michel Déprats, à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la Pléiade (traduction de *Jules César*).

JACQUELINE LAHANA

Présidente de l'ATLF. Traductrice du russe et de l'anglais. A traduit une cinquantaine d'ouvrages dont une dizaine du russe. Enseigne au Centre européen de traduction littéraire à Bruxelles. Tuteur au DESS de traduction littéraire professionnelle à l'université Paris-VII.

ANNA LAKOS

Collaboratrice de l'Institut et musée national de Théâtre de Budapest. Conseillère pour le théâtre et la danse à l'Institut français de Budapest. A traduit

du français en hongrois : Pagnol, Tilly, Minyana, Brigitte Jacques, Mnouchkine, Kribus, Grumberg, Jean-Loup Rivière. De Bernard-Marie Koltès elle a traduit *Dans la solitude des champs de coton*.

MICHEL LEDERER

Traducteur à plein temps depuis vingt-cinq ans, une soixantaine d'ouvrages traduits (romans, nouvelles, poésie, théâtre), principalement d'auteurs nord-américains parmi lesquels, par ordre alphabétique : Sherman Alexie, Nicholson Baker, Harold Brodkey, Charles Bukowski, E. L. Doctorow, David Leavitt, Michael Ondaatje, Henry Roth, James Welch. Prix Maurice-Edgar-Coindreau 1993 pour les traductions de *Ange* de Brodkey et de *L'Hiver dans le sang* de Welch.

LAURENT MUHLEISEN

Né en 1964 à Strasbourg. Après des études d'allemand, entre dans l'enseignement qu'il abandonne en 1991 pour se consacrer exclusivement à la traduction. Traduit de la littérature générale, des livres pour la jeunesse, des scénarios de films, du théâtre. Membre de la Maison Antoine-Vitez. Collaborateur de la revue *UBU/Scènes d'Europe*. Co-organisateur des Rencontres du jeune théâtre allemand à Paris. Auteurs traduits : Hans Mayer, Hugo von Hofmannsthal, Bertold Brecht, Dea Loher, Anna Langhoff, Tankred Dorst, R. W. Fassbinder, Marius von Mayenburg, Helmut Krausser, Rainald Goetz, Karst Woudstra, Peter Zadek, Wim Wenders, Heinz Berggruen.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Présidente d'ATLAS. Professeur de littérature américaine à l'université de Paris-X-Nanterre. Traductions récentes : *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf ; *Le Bouquet embrasé*, de William Kennedy ; *Pentecost*, de David Edgar ; *Little*, de David Treuer. 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).

MIMI PERRIN

Licenciée d'anglais. Etudes musicales (classique et jazz). A fondé et animé dans les années soixante le groupe vocal Double Six dont elle a écrit les paroles. A traduit de l'anglais plus de cinquante ouvrages, seule ou avec sa fille Isabelle : science-fiction, biographies de musiciens de jazz, John Le Carré, Alice Walker, Jean Rhys, Louise Erdrich, Gloria Naylor...

MARIE-CLAUDE PERRIN-CHENOUR

Enseigne la littérature américaine à l'université de Paris-X-Nanterre. Elle a traduit des écrivains américains contemporains (Annie Dillard, Audre Lorde) et a publié un ouvrage de référence intitulé *Les Romancières américaines* (Ellipses, 1995), ainsi qu'une étude critique sur Willa Cather (*Willa Cather : L'écriture de la Frontière, La Frontière de l'écriture*, Belin, 1998). Elle collabore à *La Quinzaine littéraire*.

EMMANUEL PIERRAT

Dirige le cabinet Pierrat, avocats au barreau de Paris, dont l'activité est essentiellement orientée vers le droit d'auteur et le droit de l'information, appliqués plus particulièrement au secteur de l'édition. A notamment publié un guide du droit d'auteur à l'usage des éditeurs (éditions du Cercle de la librairie, 1995), *Le Sexe et la Loi* (Arléa, 1996) ainsi que *Le Droit d'auteur et l'édition* (éditions du Cercle de la librairie, 1998). Il a contribué à différents ouvrages,

dont *L'Édition française depuis 1945* (éditions du Cercle de la librairie, 1998) et *Dictionnaire encyclopédique du livre et de l'édition* (éditions du Cercle de la librairie, 1999). Tient la chronique juridique dans l'hebdomadaire professionnel *Livres Hebdo* et intervient régulièrement dans plusieurs formations universitaires aux métiers de la communication et de l'édition.

JEAN-PIERRE RICHARD

Enseigne la traduction littéraire à l'université Paris-VII. Il a traduit des auteurs classiques tels que Shakespeare, Byron (en collaboration avec Paul Bensimon), Emily Brontë, Lewis Carroll, Kipling, ainsi que de la littérature contemporaine, en provenance notamment d'Afrique australe (Chenjerai Hove, Njabulo Ndebele, Alex La Guma...) et orientale (Adam Shafi, de Zanzibar) et du domaine africain-américain (John Edgar Wideman, Suzan-Lori Parks).

JACQUES ROUBAUD

Poète, mathématicien, prosateur, oulipien, romancier, théoricien, traducteur, biographe, autobiographe. Peut-être descendant du Roubaud d'Arles qui fut, vers 1595, ami du sonnettiste provençal Bellaud de la Bellaudière. A traduit par exemple : des poèmes japonais, *Mono no aware, Le Sentiment des choses*, Gallimard, 1970 ; des poèmes indiens d'Amérique, avec Florence Delay, *Partition rouge*, Seuil, 1988 ; Pétrarque, les troubadours, Gertrude Stein, etc.

Recueils de poèmes : *Trente et un au cube*, Gallimard, 1973 ; *Mezura*, éditions d'Atelier, 1975 ; *Les Animaux de tout le monde*, Ramsay, 1983, Seghers, 1990 ; *Les Animaux de personne*, Seghers, 1991 ; *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 1999. Essais : *La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, 1978 ; *La Fleur inverse, essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, 1986 ; *Echanges de la lumière*, Métailié, 1990 ; *Poésie etcetera, ménage*, Stock, 1995. Proses et récits : *Graal Fiction*, Gallimard, 1978 ; *La Belle Hortense*, Ramsay, 1985 ; *L'Enlèvement d'Hortense*, Ramsay, 1987 ; *Le Grand Incendie de Londres*, Seuil, 1989 ; *La Boucle*, Seuil, 1993 ; *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart*, Seuil, 1997.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Née à Lisbonne. Professeur à la faculté des lettres de l'université de Lisbonne, dramaturge et traductrice, elle collabore surtout, depuis 1980, avec le metteur en scène João Lourenço et le Teatro Aberto à Lisbonne, pour qui elle a traduit plusieurs pièces d'auteurs contemporains comme Brecht, Botho Strauss, Tankred Dorst et Urs Widmer dans le domaine allemand, Sam Shepard, David Mamet, Athol Fugard, Jim Cartwright, Connor McPherson, David Hare et Patrick Marber pour l'anglais, Jean Anouilh et Bernard-Marie Koltès pour le français. Elle a obtenu, en 1997, un prix de traduction autrichien pour *Les Présidentes* de Werner Schwab. Pour l'Opéra et le Théâtre national à Lisbonne elle a traduit *Ascension et chute de la ville de Mabagonny* de Brecht et Weill et *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim. En collaboration avec João Lourenço et José Fanha elle a écrit les pièces *Ubu 2002* d'après Alfred Jarry et *La mer est bleue, si bleue* sur la vie et l'œuvre de Brecht.

LAURENCE SENDROWICZ

Née à Paris en 1958. Départ pour Israël en 1975. Comédienne de 1979 à 1989. Auteur de théâtre à partir de 1983. Retour en France en 1988. Traductrice depuis 1992 (David Grosman, Yoram Kaniuk, Batya Gour, Shoulamit Lapid). Membre de la Maison Antoine-Vitez. A traduit quatre pièces de Hanokh Lévin : *Yacobi et Leidentbal*, Schitz, *Ceux qui marchent dans l'obscurité*, *L'Enfant rêve*.

TERJE SINDING

Titulaire d'un doctorat d'études théâtrales, il a travaillé pendant dix ans comme secrétaire de rédaction à la Comédie-Française. Il est aujourd'hui traducteur à plein temps. Parmi ses traductions les plus récentes : *Melancholia I*, de Jon Fosse, *L'Enfant et le nom*, *Quelqu'un va venir* et *Le Fils*, de Jon Fosse, *Plaisirs d'été*, de Herman Bang, *Préludes*, de Peer Hultberg.

FRANÇOISE DU SORBIER

Agrégée d'anglais. Professeur à l'université de Paris-VIII où elle enseigne la littérature anglaise. Membre du conseil d'administration d'ATLAS. A traduit Daniel Defoe, Lady Mary Wortley Montagu, Charles Dickens, Anthony Trollope, et des auteurs contemporains britanniques, américains, australiens, indiens, sud-africains.

GIULIANO SORIA

Professeur de traduction littéraire auprès de l'université de Trieste. Auteur de nombreux articles et publications hispanistes. Président-fondateur du prix Grinzane-Cavour, une des plus prestigieuses institutions littéraires italiennes. Depuis avril 1997, secrétaire général adjoint de l'Union latine (organisation intergouvernementale, qui réunit trente-quatre Etats de langue néo-latine, et dont le siège est à Paris). Prix de traduction de l'Institut italo-latino-américain de Rome.

ANNE-MARIE TATSIS-BOTTON

Née en 1942. Agrégée de russe, enseigne au lycée Claude-Fauriel à Saint-Etienne. Traductions : André Biély, *La Colombe d'argent*, 1990 ; *Les Carnets d'un toqué*, 1991 (prix Jean-François-Caillé 1992) ; *Souvenirs sur Rudolf Steiner*, 1996 ; Igor Volguine, *La Dernière Année de Dostoïevski*, 1994. Nombreux textes du ^{xiv}e au ^{xviii}e siècle, pour l'anthologie *Patrimoine littéraire européen*.

FRANÇOISE THANAS

Auteur d'un essai sur Atahualpa Yupanqui, et d'articles sur la traduction théâtrale publiés dans des revues en France, Norvège et Argentine. A dirigé le hors-série *Du théâtre : L'écriture dramatique aujourd'hui en Argentine*.

Traductrice de poésie et de théâtre latino-américains. Auteurs argentins traduits, entre autres : Eduardo Pavlovsky, Daniel Veronese, Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Adriana Genta, Patricia Zangaro, Alejandro Tantanian, Pedro Sedlinsky... Auteur uruguayen : Carlos Liscano (*Théâtrales*). Auteur chilien : Benjamín Galemiri. Auteur cubain : René Aloma.

SIMON WERLE

Né en 1957 en Sarre. Etudes de lettres et de philosophie aux universités de Munich et de Paris. Depuis 1983, activités d'auteur (romans, pièces de théâtre), de traducteur (outre Koltès : Racine, Molière, Corneille, Shakespeare, Ben Jonson, Genet, Duras, Torquato Tasso) et, à l'occasion, d'enseignant.

ULI WITTMANN

Né en 1948 en Allemagne. Maîtrise d'ethnologie, doctorat de littérature. Traducteur de littérature française et africaine anglophone : Breyten Breytenbach, Ben Okri, Caryl Phillips, Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, Sony Labou Tansi, Victor Segalen, Roland Topor, J. M. G. Le Clézio (cinq romans), Noëlle Chatelet, Michel Houellebecq...

FRANÇOISE WUILMART

Germaniste et professeur de traduction à l'ISTI (Institut supérieur de traducteurs et interprètes de la Communauté française de Belgique, Bruxelles). Elle a traduit le philosophe allemand Ernst Bloch (*Le Principe Espérance*) et obtenu trois prix de traduction : le prix Ernst-Bloch (Allemagne) en 1991, le prix Aristéion (prix de la meilleure traduction européenne) en 1993 et le prix Gérard-de-Nerval en 1996 (décerné par la SGDL de Paris) pour ses traductions de l'auteur autrichien Jean Améry. En 1989, elle a fondé à Bruxelles le Centre européen de traduction littéraire (CETL), cycle post-universitaire de formation axé sur la pratique du métier, et, en 1996, le Collège européen de traducteurs littéraires, au château de Seneffe (Belgique). Tout récemment elle a mis sur pied à l'ISTI de Bruxelles un DESS en traduction littéraire, ayant pour langue d'arrivée le français.

GIULIANA ZEULI

Traduit de la littérature contemporaine de l'anglais vers l'italien (Roddy Doyle, Bernard MacLaverty, Irvine Welsh). Elle est actuellement présidente de l'Association des traducteurs irlandais ; coordinatrice pour la traduction littéraire au sein de l'Association, elle en est la représentante au CETL. Elle organise des résidences pour traducteurs littéraires européens au Tyrone Guthrie Centre à Annaghmakerrig, un centre de résidence renommé pour artistes de nombreux pays, travaillant dans toutes les disciplines artistiques.

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 2000
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 2000
N° impr. :
(Imprimé en France)

