

DIX-NEUVIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2002)

La préparation de cet ouvrage a été assurée  
par les participants aux tables rondes  
et les animateurs des ateliers, et sa révision effectuée  
par Marie-Claire Pasquier.

© ATLAS / ACTES SUD, 2003  
ISBN 2-7427-4588-2

Illustration de couverture :  
Vincent Van Gogh

# DIX-NEUVIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2002)

SOIGNER, ÉCRIRE, TRADUIRE  
conférence inaugurale  
de Martin Winckler

TRADUIRE LA LITTÉRATURE CRÉOLE FRANCOPHONE  
LES AIDES A LA TRADUCTION  
HOMMAGE A CLAIRE CAYRON  
TRADUCTION DES ÉCRIVAINS DE LA CARAÏBE ANGLOPHONE  
CARTE BLANCHE A LA MAISON ANTOINE-VITEZ  
ATELIERS DE LANGUES

avec la participation de :

MICHEL BATAILLON  
JEAN-LOUIS BESSON  
CLAUDE BLETON  
FRANÇOISE CARTANO  
GENEVIÈVE CHARPENTIER  
EVELYNE CHÂTELAIN  
HENRY COLOMER  
JEAN-MICHEL DÉPRATS  
ANNA DEVOTO  
JEAN-LUC DIHARCE  
JEAN-PIERRE DURIX  
JEAN GUILOINEAU  
FRANTS IVAR GUNDELACH  
CÉCILE HAMON  
BERNARD HCEPFNER  
JALEH KAHNÉMOUIPOUR  
ALAIN KÉRUZORÉ  
ZSUZSUA KISS  
JEAN-CLAUDE LEBRUN  
MICHEL MARIAN

JEAN-YVES MASSON  
FRANÇOIS MATHIEU  
ANNE MINKOWSKI  
JOSINE MONBET  
LAURENT MUHLEISEN  
IGOR NAVRATIL  
SABRINA NOURI  
MAHCHID NOWNAHALI  
CAROL O'SULLIVAN  
CHRISTINE PAGNOULLE  
MARIE-CLAIRE PASQUIER  
ROSIE PINHAS-DELPUECH  
JEAN-YVES POUILLOUX  
PATRICK QUILLIER  
CHRISTINE RAGUET  
VOLKER RAUCH  
FRANÇOISE DU SORBIER  
EVELINE VAN HEMERT  
MARTIN WINCKLER  
JOSEF WINIGER



*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)  
Hélène Henry (vice-présidente)  
Ann Grieve (secrétaire générale)  
Philippe Bataillon (secrétaire général adjoint)  
Gabrielle Merchez (trésorière)  
Rémy Lambrechts (trésorier adjoint)

Françoise Brun, Geneviève Charpentier,  
François Mathieu, Chantal Moiroud,  
Jacques Robnard, Jürgen Ritte

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

avec la collaboration à Arles  
de Christine Janssens et Caroline Roussel.

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  
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  
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 8 novembre 2002

OUVERTURE DES ASSISES Allocutions d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS.....	9
SOIGNER, ÉCRIRE, TRADUIRE Conférence inaugurale de Martin Winckler .....	15
TRADUIRE LA LITTÉRATURE CRÉOLE FRANCOPHONE : CHAMOISEAU, CONFIAINT... Table ronde animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Frants Ivar Gundelach, Volker Rauch, Zsuzsua Kiss, Anna Devoto et Eveline Van Hemert .....	19
Présentation du Collège et rencontre avec les traducteurs en résidence animée par Claude Bleton.....	45

### DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 9 novembre 2002

LES AIDES A LA TRADUCTION Table ronde animée par Geneviève Charpentier avec la participation de Claude Bleton, Michel Marian, Carol O'Sullivan et Igor Navratil.....	49
---	----

### ATELIERS DE LANGUES

<i>Poésie anglaise, Oscar Wilde</i> : Françoise du Sorbier, Jean Guiloinéau et Bernard Hoëpffner .....	71
--	----

<i>Hébreu</i> : Rosie Pinhas-Delpuech .....	74
<i>Poésie allemande contemporaine</i> : François Mathieu.....	77
<i>Atelier d'écriture</i> : Jean-Yves Pouilloux.....	80

#### HOMMAGE A CLAIRE CAYRON

Présenté par Françoise Cartano .....	82
--------------------------------------	----

#### TRADUCTION DES ÉCRIVAINS DE LA CARAÏBE ANGLOPHONE

Table ronde animée par Christine Raguet avec la participation de Jean-Pierre Durix, Josine Monbet et Christine Pagnouille.....	87
--	----

#### PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

Prix Gulbenkian, prix Halpérine-Kaminsky, prix Nelly-Sachs, prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles, remise des prix du concours ATLAS junior .....	119
--	-----

### TROISIÈME JOURNÉE

Dimanche 10 novembre 2002

#### TABLE RONDE ATLF : CARTE BLANCHE A LA MAISON ANTOINE-VITEZ

Table ronde ATLF animée par Jean-Michel Déprats avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen.....	133
--	-----

#### ATELIERS DE LANGUES

<i>Du français vers l'allemand</i> : Josef Winiger .....	169
<i>Portugais</i> : Alain Kéruzoré.....	172
<i>Persan</i> : Mahchid Nownahali et Jaleh Kahnémouipour .....	174
<i>Atelier "Prix Nelly-Sachs"</i> : Jean-Yves Masson.....	176

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS.....	181
---	-----

#### ANNEXE :

Sommaires des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2001 .....	191
---	-----

## PREMIÈRE JOURNÉE



## OUVERTURE DES ASSISES

*Allocutions d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS*

HERVÉ SCHIAVETTI

Je suis très heureux de vous accueillir, madame la présidente, mesdames et messieurs, monsieur le directeur, monsieur Martin Winckler, à Arles, pour ces Dix-Neuvièmes Assises de la traduction et des traducteurs. Dix-neuf ans ; l'année prochaine, il s'agira du vingtième anniversaire. J'espère que le directeur s'y prépare déjà, pour que ce soit une fête extraordinaire comme il sait si bien les organiser.

Il y a dix-neuf ans, j'étais aux premières Assises, à la première inauguration dans la salle d'honneur. A l'époque, le collège des traducteurs n'existait pas. Jacques Thiériot qui est dans la salle, avec Teresa, devait assister à ces Assises. Hubert Nyssen, la ville d'Arles et la direction du Livre au ministère de la Culture avaient favorisé la tenue de ces premières Assises. L'association était constituée. Cela représentait, à l'image des Rencontres internationales de la photo, une aventure nouvelle qui se passait dans cette ville d'Arles, dans ce que j'appellerai une sphère ignorée du grand public, les traducteurs eux-mêmes disant que la reconnaissance du monde littéraire et du monde de l'édition ou de l'écriture n'était pas au rendez-vous du travail des traducteurs. A la fois les associations et les Assises devaient participer à cette reconnaissance véritable.

Force est de constater, dix-neuf ans après, que les choses sont progressivement arrivées et que l'on parle aujourd'hui des traducteurs et des traductions. Sans doute est-ce le travail pugnace, durable, parfois difficile de l'association et de ceux qui l'ont animée.

Ensuite, vint le temps du collège des traducteurs, qui a été et qui reste une institution durable et rayonnante par la personnalité de ses directeurs, Jacques Thiériot et Claude Bleton. Rayonnante aussi de par les personnalités qui viennent y travailler ; et par le lieu dans lequel il est installé, l'espace Van-Gogh qui, au tout début, n'était pas réaménagé et qui le fut autour des années 1980. Il a donné naissance à une idée assez généreuse : partout, dans les endroits où la parole serait diffi-

cile à porter, à être entendue ou à être reproduite, il pourrait y avoir des lieux de culture, des collèges de traducteurs qui pourraient les accueillir et permettre aux idées les plus larges, libres et démocratiques de s'exprimer.

Ainsi, Claude Bleton va régulièrement en Yougoslavie, et à Sarajevo en particulier. Peut-être que tout près de nous, ce qui a stigmatisé la décennie passée, c'est cette énorme guerre que nous avons connue avec ses exactions et cette incompréhension pour beaucoup de nos concitoyens, parfois de nous-mêmes, sur les événements qui se produisaient, la barbarie et le refus de partager des valeurs essentielles à nos yeux. Bizarrement, entre le Collège des traducteurs, les traducteurs, les Assises et le monde méditerranéen se sont noués des liens aujourd'hui visibles dans le monde des intellectuels et dans le monde de l'écriture.

Même si parfois cette Europe refuse de reconnaître les collèges en ne versant pas aux traducteurs les bourses qu'elle devrait verser, et si Claude fait des voyages à Bruxelles pour défendre les dossiers et obtenir que les bourses soient versées à chacun des traducteurs venant travailler ici, il est évident que ce que vous avez fait, et faites encore aujourd'hui, est essentiel.

Au nom de tous les Arlésiens, au nom du président du conseil général, Jean-Noël Guérini, et au nom de Michel Vauzelle, président du conseil régional, lui aussi retenu après un voyage au Liban, je vous remercie très sincèrement, vous qui participez à ces Assises depuis plusieurs années ou qui y venez pour la première fois.

Nous avons toujours eu des invités illustres, Umberto Eco a sans doute laissé un souvenir impérissable à beaucoup. Aujourd'hui, nous accueillons Martin Winckler. Si j'ai bien lu les journaux, ce dernier a la particularité de réclamer des traductions scrupuleuses. Il soigne donc les mots et les traducteurs. J'espère qu'il nous fera partager ses expériences multiples.

A vous tous qui êtes là, à vous, madame la présidente, merci beaucoup. Je souhaite de très bonnes Assises de la traduction littéraire, les dix-neuvièmes, et je souhaite que les vingtièmes soient un véritable feu d'artifice.

#### MARIE-CLAIRE PASQUIER

Monsieur le maire, chers collègues, chers amis, merci à vous tous d'être ici. Ce n'est pas le lieu ni l'heure de parler des difficultés, des "turbulences" que nous avons traversées depuis les dernières Assises. A Arles Claude Bleton et son équipe, à Paris le conseil d'administration d'ATLAS, avons fait face bravement, sur un même bateau. Pour mélanger les méta-

phores, nous devons une fière chandelle à Claude Bleton, Christine Janssens et Caroline Roussel : sans eux, nous ne serions pas là aujourd'hui, et ce serait bien dommage.

Nous sommes un peu comme une maîtresse de maison qui a raté trois fois sa mayonnaise, qui s'est aperçue au dernier moment qu'il y avait un trou dans sa plus jolie nappe, et qui a oublié d'acheter des citrons. Quand ses invités arrivent, elle s'est refait une beauté, elle sourit gracieusement, on pourrait croire que tout s'est fait tout seul, qu'elle n'a eu qu'à faire les bouquets. Nous voudrions nous aussi vous faire oublier que, comme le disait un pilote d'essai, "une manœuvre réussie, c'est une série de catastrophes évitées de justesse". Nous voudrions vous donner l'impression – nous espérons bien vous la donner – que la chose la plus naturelle du monde, bénie des dieux, attendue et qui enfin arrive, c'est ce rendez-vous de novembre à Arles, pour la dix-neuvième fois. Que, comme dit le poète, c'est "la chance d'un fruit mûr, viendra l'heureuse surprise".

Chaque année, les Assises ont une coloration, un climat qui leur est propre, qu'on peut en partie prévoir, favoriser, mais qu'on ne reconnaîtra vraiment qu'après coup. Nous prendrions volontiers à notre compte la sagesse du photographe de la tour Eiffel à l'appareil détraqué à qui Cocteau fait dire : "Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur." Merci en tout cas d'être là, fidèles, attentifs, et attendant, j'espère, beaucoup, de ces journées : retrouvailles, découvertes, enrichissement.

La tonalité majeure des Assises de cette année devrait être donnée par les deux tables rondes "en miroir" qui mettent à l'honneur la littérature des Caraïbes – les Caraïbes, ou la Caraïbe, on dit l'un ou l'autre. Le terme "les Antilles" est géographiquement plus restrictif, mais quand on sait que cela veut dire "île de légende", cela a son charme. Une première table ronde, tout à l'heure, sera consacrée à la traduction de la littérature créole francophone, et une deuxième demain à la traduction des écrivains de la Caraïbe anglophone, la première animée par Jean-Claude Lebrun, la deuxième par Christine Raguét. Nous avons eu le plaisir, en 1994, d'entendre une conférence inaugurale d'Edouard Glissant, originaire de la Martinique. Il avait intitulé sa conférence : "Traduire, relire, relier". Il avait cité Alejo Carpentier (né à Cuba) qui lui avait dit, quelque temps avant sa mort : "Nous autres Caribéens, tu as raison de le souligner, nous écrivons en trois ou quatre langues différentes, mais nous avons le même langage" ; un "langage" qui, développait Glissant, "court à travers les langues de la Caraïbe, anglaise, créole, espagnole ou française", sans en pervertir aucune, les convoquant toutes – je le cite – "en un point focal, un lieu de mys-

tère ou de magie où, se rencontrant, elles se comprennent enfin". Dans ce même esprit, il voyait la traduction comme une "véritable opération de créolisation". Et contre les pensées de système qu'il disait "continentales" pour leur poids, leur puissance, leurs possibilités de contrainte, il appelait de ses vœux les pensées qu'il appelait "archipéliques" (sur le modèle, peut-être, de "bordélique"), "pensées fragiles, toujours menacées, mais accordées à l'infinie variété contradictoire de notre univers". Au nombre de ces pensées "archipéliques", il comptait la traduction, "art de la fugue, d'une langue à l'autre, sans que la première s'efface tout à fait, et sans que la seconde renonce à se présenter". (Je vous invite à relire ce très beau texte d'Edouard Glissant.)

L'art de la fugue nous rappelle que tout art aspire à la condition de la musique. C'est sans doute Walter Pater qui l'a dit en premier ("*all art constantly aspires to the condition of music*"), mais tous les grands écrivains le disent et le redisent ou en tout cas le prouvent, de Shakespeare à Faulkner ; et la poésie est ce qui tend le mieux vers cet idéal – ou cette origine.

Un des mérites de nos rencontres annuelles aura été de célébrer la poésie et la traduction de la poésie. Nous avons reçu, en plus d'Edouard Glissant, Emmanuel Hocquard, Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud, Michel Deguy, et les poètes-traducteurs ou traducteurs-poètes sont nombreux parmi nous – je ne les citerai pas pour ne pas en oublier trop. La poésie a cette année une large place dans nos ateliers – poésie anglaise, allemande, italienne, et dans nos prix. Parmi nos prix de traduction, il y en a deux qui sont spécifiquement attribués à des traductions de poésie : le prix Gulbenkian, et le prix Nelly-Sachs. Je brûle de vous parler des lauréats des prix de cette année, mais j'ai juré de ne rien révéler, pour que vienne "l'heureuse surprise".

C'est Pound qui disait que la poésie, c'est de la prose en plus intense, en plus "chargé de sens". Mais déjà Whitman avant lui rappelait qu'elle ne doit pas pour autant se priver de la précision, de l'exactitude : "*the fruition of beauty is inevitable as life, exact and plumb as gravitation*" : la justesse du fil à plomb. "sous le soleil exactement".

Tout grand écrivain est un poète au sens large.

Cocteau, encore lui, refusait de faire des distinctions tranchées entre les différentes formes d'expression, et préférait dire, à part "poésie", "poésie de roman", "poésie critique", "poésie de théâtre", "poésie graphique", "poésie cinématographique" : la poésie ne se prive de rien. Comme disaient les féministes : "Nous voulons tout."

La "poésie de théâtre" aura sa place à nos Assises avec la "carte blanche à la Maison Antoine-Vitez", table ronde de

l'ATLF animée par Jean-Michel Déprats. Nous célébrons avec lui le premier tome du Shakespeare bilingue dans la Pléiade.

Cocteau avait juste oublié "poésie de traduction." C'est Emmanuel Hocquard qui disait – ici, aux Huitièmes Assises : "J'imaginerais qu'un jour mon éditeur puisse publier un livre de toutes mes traductions comme un livre de moi que je signerais, et dans ce cas de figure je dirais que John Tagart, Michael Palmer, Antonio Cisneros, etc, sont des hétéronymes d'Emmanuel Hocquard."

Cela a été fait – avant lui, par Ezra Pound. Un de ses livres, signé de lui, publié en 1954 par New Directions, s'intitule *Translations* et regroupe ses traductions du latin, du provençal, de l'anglo-saxon, de l'égyptien en version italienne, du chinois décrypté par Fenollosa. De Pound, T. S. Eliot disait qu'il était "l'inventeur de la poésie chinoise pour notre époque".

"Dans trois cents ans, disait-il, ce sera un magnifique spécimen de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, tout comme les traductions élisabéthaines d'Homère et de Plutarque qui paraissent «transparentes» aux contemporains, et nous apparaissent maintenant comme de magnifiques spécimens de la prose Tudor." Pas de différence essentielle entre ces traductions et l'acte poétique, elles sont, disait Hugh Kenner, des *personae* de l'écrivain (il ne disait pas *heteronyms*), des hommages, des fenêtres ouvertes sur un monde autre.

De la poésie disons "originale" de Pound (mais dans cette optique, le terme "original" n'a plus de sens), un autre poète, Yeats, disait qu'on a parfois l'impression, en la lisant, de lire une brillante improvisation traduite "à livre ouvert" d'un chef-d'œuvre grec inconnu.

Le prix Nelly-Sachs, destiné à récompenser une traduction de poésie, est endeuillé par la disparition de sa généreuse donatrice, Julia Tardy-Marcus. Elle avait fondé ce prix en 1988. Elle fut dans sa jeunesse une artiste de la poésie de danse, et, avec la montée du nazisme, une héroïne de la poésie de résistance. Sans sa présence élégante, les Assises ne sont plus tout à fait les Assises. Anne Wade Minkowski vous parlera d'elle demain, au moment de la remise des prix, et un atelier prix Nelly-Sachs, animé par Jean-Luc Masson, membre du jury de ce prix, lui rendra hommage.

Autre deuil, Claire Cayron, qui était un membre fondateur d'ATLAS, et l'amie de beaucoup d'entre nous, d'entre vous. Elle était l'"inventeur" pour la France de l'œuvre de Miguel Torga. Vous verrez demain, présenté par Françoise Cartano, le film qu'Henry Colomer lui avait consacré et qui fut déjà montré ici en 1994. Cette année-là, la coloration des Assises avait été "la traduction des écrivains portugais dans le monde".

Mais, avant tout cela, nous avons la chance d'accueillir

Martin Winckler, dont le nom est pour beaucoup synonyme de *La Maladie de Sachs*, livre qui est certes un best-seller, mais surtout un livre vrai et qu'on n'oublie pas. "Oh, vous avez de la chance", m'ont dit les gens autour de moi quand j'ai annoncé : "Nous avons cette année Martin Winckler." Notez le "nous avons" : un invité de marque, pour nous, c'est un trophée, c'est une belle prise. (Définition amusante de "prise" dans *Le Petit Robert* : "action de se mettre à avoir" ! Très inspiré, *Le Petit Robert*.) Notre "belle prise" d'aujourd'hui, c'est quelqu'un qui est un écrivain et un traducteur, et, en prime, un médecin (ses patients inversent peut-être l'ordre). En prime de tout cela, un homme irrésistible. J'ai hâte de lui laisser la parole.

## SOIGNER, ÉCRIRE, TRADUIRE

### *Conférence inaugurale de Martin Winckler*

Quand j'y réfléchis, j'ai certainement commencé ma vie en traduisant, et nous le faisons tous. On passe sa vie à essayer de comprendre ce que les autres racontent. On commence même d'ailleurs par cela. Ma situation personnelle, ressemblant à celle de beaucoup d'autres personnes, était particulière dans le sens où, chez moi, on parlait une langue, le français, mais ce français était truffé d'autres mots. Je suis né en Algérie. Il était donc truffé de mots arabes et hébreux. Je suis né dans une famille juive. Mon père faisait évidemment le kidouch le vendredi soir et, pendant très longtemps, je n'ai pas compris de quoi il s'agissait. J'en comprenais la tonalité et je suis capable de reproduire, de redire et rechanter ce qu'il chantait, car je l'ai mémorisé, mais je n'en connaissais pas le sens.

Mes parents aimaient beaucoup le cinéma américain. Très tôt, ils m'ont emmené voir des films en version originale, auxquels je ne comprenais pas grand-chose. C'était avant que je lise ; je ne pouvais donc pas lire non plus. On écoutait des chanteurs américains, mais aussi du Brassens, ce qui pour un gamin de quatre ans est une entreprise de traduction assez considérable.

Finalement, j'ai très vite compris, un peu contraint et forcé, que l'idée de traduire était une activité faisant partie de la vie.

Je pourrais dire que ma toute première activité de traducteur remonte environ à la cinquième. J'avais reçu, pour honorer mon premier prix d'anglais, un livre en anglais intitulé *King Alfred the Great*. Ce livre faisait quarante-huit pages. Mon père avait pris l'habitude de monter régulièrement dans ma chambre. "Viens, on va traduire *King Alfred the Great*". Il me faisait traduire à haute voix. Je n'ai jamais compris pourquoi il me faisait traduire de façon répétée. On traduisait trois ou quatre pages. Trois mois plus tard, on retraduisait les mêmes trois ou quatre pages qui étaient les trois ou quatre premières. A chaque fois, on trouvait des variantes. Il fallait de temps en temps que je trébuché sur un mot pour qu'il me souffle la traduction. En fait, telle était sa satisfaction : me souffler la traduction que lui

avait faite.

Il se trouve que j'écris actuellement un livre sur mon père intitulé *Plume d'ange*. Une partie de ce livre consiste à transcrire les entretiens que j'ai eus avec lui avant sa mort, dans lesquels il raconte son enfance. A un moment donné, et la lumière s'est faite au-dessus de ma tête, il a mentionné qu'il n'était pas mauvais à l'école. Je me suis rendu compte que cet investissement majeur dans l'anglais de la part de mon père était un plaisir. Il avait peu pratiqué l'anglais et ne le parlait pas bien, le comprenait moyennement et ne le lisait presque pas. Il a transféré sur moi ce désir enfoui de la connaissance de cette langue. Pas au point de faire de moi un traducteur de l'anglais à temps plein, mais au point de nous envoyer, mon frère et moi, tous les étés en Angleterre. Au bout de deux ou trois ans, nous parlions bien.

J'ai commencé à faire des traductions dans les *comic books*. J'adorais les bandes dessinées et j'en lisais beaucoup. L'Angleterre est un pays magique pour cela. Dans tous les petits magasins se trouvaient des tourniquets avec des bandes dessinées.

Je me souviens du premier mot que j'ai traduit pour moi, en devinant, donc en l'inventant. C'était dans une bande dessinée de science-fiction où le héros combattait une sorte de princesse momie égyptienne ressuscitée. Au moment où il l'avait vaincue, la princesse se désagrégeait et lui disait : "*Don't believe me.*" Il ne fallait pas la croire. J'avais traduit cela, dans ma tête, par "ne m'oubliez pas". Bien longtemps après, j'ai compris mon erreur. Cependant, cette erreur me semblait belle.

Mon père, dans l'idée qu'il faut avoir une terre d'asile en vue, m'a envoyé passer un an dans une famille aux Etats-Unis. J'ai vécu dans le Minnesota et l'accent était différent de celui que l'on trouvait en descendant six cents kilomètres plus au sud. En Oklahoma, toutes les dames avaient un accent différent et m'appelaient "honey", ce que ne faisaient pas les femmes du Minnesota.

Ce choc culturel s'est accompagné du fait que, lorsque l'on est plongé dans un pays complètement étranger, on lit la langue locale, on écoute la radio, on regarde la télévision. J'ai même tenu un rôle dans la comédie musicale de l'école, celui du planteur français. Cette immersion totale dans une langue familière, m'a marqué. Je me souviens du jour où je me suis réveillé en réalisant que j'avais rêvé en anglais. J'ai eu l'expérience inverse l'année dernière. En effet, nous avons accueilli une jeune Finlandaise. Un jour, elle est arrivée en me disant : "Je n'ai pas rêvé en français mais, toi, dans mes rêves, tu parles finlandais."

Etre immergé dans la langue amène à penser autrement.

Après avoir passé un an aux Etats-Unis, je pensais autrement ; non pas parce que j'avais été pétri de culture américaine mais parce que la langue se modèle à l'intérieur de la tête par les influences que l'on subit.

Je viens de publier un livre intitulé *C'est grave docteur ?* Le titre est de l'éditeur, le sous-titre de moi, à savoir "Ce que disent les patients, ce qu'entendent les médecins". J'essaie d'introduire l'idée selon laquelle l'une des grandes incompréhensions entre les médecins et leurs patients repose sur le fait qu'ils ne parlent pas le même langage mais que cela va au-delà. Quand une personne exprime un symptôme auprès du médecin, ce symptôme est chargé d'une culture personnelle extrêmement composite, complexe, riche. Si le médecin ne fait pas un petit effort pour comprendre ce qui sous-tend la signification personnelle de ce mot pour ce patient, il passera à côté du symptôme mais surtout à côté de la signification, de la relation et de la consultation.

J'ai été élevé par un père médecin qui a pratiqué la médecine avant 1950. Il m'a parlé d'une médecine qui n'existe plus mais qui a laissé des traces dans l'inconscient collectif. En ce moment, je retranscris ce qu'il disait sur la tuberculose. Lorsqu'il décrit cette maladie, dans les années 1948-1950, en Algérie, il décrit ce qui ne s'est pas produit chez nous mais que l'on nous a présenté comme un grand fantasme : la pandémie de sida présentée, à la fin des années 1980 et 1990, comme une menace. En fait, lorsque l'on nous a parlé de la pandémie de sida, on ne réalisait pas que l'on reparlait de quelque chose d'oublié il n'y a pas si longtemps.

La traduction me paraît être très proche de la notion de soins, pour les raisons indiquées précédemment. Si l'on veut comprendre ce que les gens disent, lorsque l'on est médecin, il faut pouvoir entendre. Entendre comme on entend une langue. Il faut entendre tous les sous-entendus, toutes les subtilités de la pensée de l'individu qui s'approche vers vous et qui vous confie une histoire et sa personnalité.

Je voulais terminer sur ceci : je continue à avoir une activité de traducteur occasionnelle mais régulière. J'ai traduit, cette année, des bandes dessinées et, ce dont j'étais extrêmement heureux, quelques nouvelles policières pour une anthologie parue au Masque, *Petits crimes impossibles*. Je vais traduire un texte inédit, *Car*, de John Dixon et c'est un très grand honneur. C'est le grand spécialiste des mystères en chambre close. C'est une sorte d'icône dans le monde des amateurs des romans policiers.

Depuis quelques années, je m'intéresse beaucoup à l'écriture des écrivains médecins. J'aimerais donc avoir l'occasion de traduire des textes inédits d'un écrivain médecin, grand poète américain, William Carlos Williams. Il existe de très

beaux textes de Williams, réunis dans un recueil, *Doctor's Stories*, récits spécifiquement centrés sur des histoires de médecins et de patients.

C'est vous dire que je ne considère pas cette activité comme mineure.

Je suis très reconnaissant à cette expérience particulière de la traduction de m'avoir appris énormément de choses sur l'écriture, sur mon écriture, sur l'écriture du français. Traduire, c'est écrire. Ecrire, c'est aussi traduire, comme vous le savez fort bien. Ecrire, traduire, lire, c'est la même chose. Voilà pourquoi je suis très heureux d'être parmi vous et je vous remercie.

TRADUIRE LA LITTÉRATURE CRÉOLE FRANCOPHONE :  
Chamoiseau, Confiant...

*Table ronde animée par Jean-Claude Lebrun, avec la participation de Frants Ivar Gundelach (danois), Volker Rauch (allemand), Zsuzsua Kiss (hongrois), Anna Devoto (italien), Eveline Van Hemert (néerlandais).*

M. LEBRUN

Notre table ronde est donc consacrée cette année à la traduction des littératures créoles francophones. *Les* littératures, et non pas *la* littérature, car nous nous trouvons devant un champ, non seulement très complexe mais aussi très varié. Cette variété concerne les références, selon qu'il s'agit, pour prendre les trois exemples les plus emblématiques, de la Martinique, de la Guadeloupe ou d'Haïti. Elle concerne aussi les modes d'écriture, à l'intérieur même de chaque territoire de référence.

Cette complexité et cette variété, sur lesquelles nous allons revenir, pourraient déjà justifier la tenue de notre table ronde. Cependant, on ne peut pas les isoler du contexte. Depuis bientôt une vingtaine d'années, les littératures créoles ont acquis un nouveau statut dans la littérature française. La manifestation la plus spectaculaire, le signe le plus fort, quelque chose comme un adoubement, en a été l'attribution du prix Goncourt, en 1992, à Patrick Chamoiseau pour *Texaco*.

Déjà en 1967, le livre écrit à quatre mains par la Guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart et son mari, André Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, avait constitué, par sa résonance, une sorte de lointain prélude.

De la périphérie où elles se trouvaient jusqu'alors cantonnées, malgré donc André et Simone Schwarz-Bart, malgré aussi Aimé Césaire et quelques autres, ces littératures ont fait mouvement vers le centre et sont réellement entrées dans le jeu d'échanges et d'interaction qui se définit comme le champ littéraire français. Pour paraphraser une formule devenue célèbre, ces littératures ont ajouté de la littérature à la littérature, tant elles ont élargi notre paysage littéraire, tant elles l'ont ouvert à de nouveaux horizons et tant elles ont dégagé de nouvelles pistes pour l'écriture.

Cette émergence n'a pu s'opérer que parce que le champ littéraire s'est mis à bouger. On a notamment pu assister à ce

que l'on a désigné comme "le retour du récit". L'importance, la prégnance du récit est précisément l'un des traits distinctifs des littératures créoles.

Désormais entrées en phase et en interaction avec l'ensemble de la littérature française, les littératures créoles en ont partagé l'expansion. Elles ont connu, de la même façon, un véritable éclatement de leurs modes d'écriture, depuis le très grand classicisme jusqu'à des manières tout à fait inédites d'en user avec la langue. Nous touchons là à l'objet précis de notre table ronde : comment traduire les écrivains créoles francophones ? Comment résoudre les problèmes langagiers posés par leurs textes – et est-il d'ailleurs toujours possible de les résoudre ? –, selon les langues dans lesquelles on les traduit ?

Pour essayer de répondre à ces questions et confronter plusieurs expériences de traduction, nous sommes réunis aujourd'hui avec cinq traducteurs qui abordent très diversement, parfois même contradictoirement, le créole et sa traduction. Je voudrais d'abord les remercier d'avoir répondu à notre invitation et, surtout, d'avoir accepté de se livrer à cet exercice impressionnant – qui plus est sur la scène de ce théâtre d'Arles ! Merci à eux d'être venus et d'avoir consenti à cette épreuve, rien moins qu'évidente.

Volker Rauch vient d'Allemagne, de Bonn. Il a fait des études de littératures allemande et française à l'université de Münster. Il a enseigné de 1988 à 1993 à l'université de Paris-X. Il a également été chargé de cours à l'Institut national des télécommunications ainsi qu'à l'École centrale et à l'Institut Goethe de Paris. Depuis 1997, Volker Rauch est attaché commercial à la Mission économique française en Allemagne. Il a traduit en allemand Maryse Condé, Jean-Bertrand Aristide, Raphaël Confiant. J'ajouterai qu'il a collaboré à une bibliographie des littératures antillaises, publiée par l'université de Münster.

Anna Devoto, de nationalité italienne, vit à Paris. Elle y a fait des études de linguistique et elle traduit depuis 1965, à partir du français mais aussi de l'espagnol. Elle a notamment traduit en italien, chez Adelphi, *L'Ecornifleur* de Jules Renard, *L'Enfant* de Jules Vallès, *La Journée d'un condamné à mort* de Victor Hugo. Côté antillais, elle a traduit, de René Depestre, *Eros dans un train chinois* et, de Raphaël Confiant, *Ravine du devant-jour*. Elle est également traductrice d'essais et de livres d'art et collabore à des journaux italiens. Depuis dix ans, elle est adaptatrice pour la télévision de films et de documentaires. Elle a enfin collaboré à la réalisation d'un film en Haïti, *Souvenance*.

Zsuzsua Kiss vient pour sa part de Budapest, où elle a fait des études de français et d'anglais. Elle a été élève du prestigieux lycée français de Vienne. Elle a commencé par traduire

de la poésie. A côté d'Anglais, d'Allemands et d'Américains, des poèmes de Ronsard, Vigny et Mallarmé. Elle traduit aussi des essais et des nouvelles et, bien entendu, des romans. Je citerai entre autres *L'Identité* de Milan Kundera, des romans d'Agnès Desarthe mais, également, des textes de Pierre Bourdieu, d'Elie Wiesel, de Michel Tournier ou encore de Jean-Pierre Vernant. Elle est la traductrice en hongrois de *Solibo magnifique*, de Patrick Chamoiseau, préfacé par Milan Kundera.

Frants Ivar Gundelach arrive du Danemark. Mais il est né à Genève et a vécu pendant vingt ans dans l'aire linguistique francophone : à Genève, puis à Bruxelles et à Aix-en-Provence. Il a traduit, entre autres, José Giovanni, François Bon (*Le Crime de Buzon*), Patrick Modiano, Georges Perec. L'an prochain paraîtra sa traduction d'*Allah n'est pas obligé*, d'Ahmadou Kourouma, qui possède cette particularité tout à fait intéressante pour notre propos de réunir un récit dans sa version originale africaine et dans sa version française. Dans le domaine antillais, il a traduit, de Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*. J'ajoute qu'il traduit également à partir de l'anglais et de l'américain.

Eveline Van Hemert vient des Pays-Bas. Elle me pardonnera de ne pas citer toutes ses traductions en français : j'en ai dénombré quatorze ! Je nommerai seulement, d'André Schwartz-Bart, *Le Dernier des justes*, prix Goncourt 1959, plus récemment *L'Interdite* de Malika Mokeddem... Pour le domaine strictement antillais, je retiendrai, de Simone Schwartz-Bart, *Ton beau capitaine*, de Maryse Condé, *La Vie scélérate* et *Les Derniers Rois mages*, enfin, de Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le Molosse*.

Les présentations faites, je vous propose d'organiser la discussion à partir de quatre grands axes.

Dans un premier temps, qui donnera également lieu à notre unique tour de table, nous nous intéresserons au cheminement de chacune et chacun d'entre vous vers les littératures créoles francophones. Nous essaierons de voir comment, à partir de là, vous avez pu éventuellement aller plus profondément en elles.

Ensuite, nous aborderons dans le détail les problèmes spécifiques de la traduction, très nombreux, très complexes et qui, d'une langue à l'autre, varient de manière absolument considérable.

Dans un troisième temps, plus bref, mais il me semble que cette information n'est pas tout à fait insignifiante, nous nous arrêterons sur la réception des littératures créoles dans chacun de vos pays.

Enfin, nous essaierons de déterminer ce qui, au vu de l'étranger, par les connaisseurs que vous êtes de la littérature

française contemporaine, vous semble constituer un apport spécifique de ces littératures dans le paysage littéraire hexagonal.

Comme il est de coutume, il y aura une cinquième partie réservée aux réflexions et aux questions venues de la salle.

Commençons par vos cheminements personnels. A l'origine, j'imagine qu'il y a eu des commandes d'éditeurs. Comment cela s'est-il exactement passé ?

M. GUNDELACH

C'est en effet un livre qui m'a été proposé par le plus grand éditeur danois. Cela parce qu'un autre traducteur n'avait pas le temps de le faire. Nous sommes deux à travailler sur ce que j'appellerai "les textes français contemporains plus marginaux". La traduction a été publiée en "mille neuf cent nonante six", 1996. Vous voyez que M. Winckler n'a pas tout à fait raison dans ses considérations sur le français, le belge, etc. Il s'agit de la seule œuvre caraïbe française publiée au Danemark. Cela a été un ballon d'essai, qui n'a pas eu de suite, hélas, par manque d'intérêt peut-être ; par manque de courage aussi.

Il est difficile d'implanter un nouvel écrivain dans un pays comme le Danemark qui compte, je vous le rappelle, cinq millions d'habitants. C'est une petite zone linguistique. Le danois n'est pas parlé ailleurs. On n'a donc pas insisté, malgré le fait que le livre a reçu un très bon accueil critique. C'est dommage.

Pour ce qui est de la traduction, le Danemark a un petit passé colonialiste aux Antilles. Petit, petit. Aux îles Vierges, il y avait Saint-Thomas, Sainte-Croix et une troisième ville dont j'ai effacé le nom de ma mémoire. Ces îles ont été cédées aux Etats-Unis en 1917. Il ne reste, dans la culture et la langue danoises, aucune trace de ce passé colonial. Cela pose un problème spécifique pour la traduction, car il n'existe pas de points de référence, pas de vestiges sur lesquels s'appuyer. Les problèmes sont triples. Le cas Chamoiseau est spécifique et est différent de celui de Confiant.

Le français se traduit en danois mais le créole est intraduisible. Effectuer une créolisation en danois n'aurait aucun sens. J'ai donc choisi de conserver les mots créoles tels quels mais, pour ne pas risquer de perdre trop de lecteurs, d'établir un lexique à la fin du livre. D'autant plus que Patrick Chamoiseau est moins pédagogique dans son approche qu'Ahmadou Kourouma qui a truffé *Allah n'est pas obligé* d'expressions africaines mais qui est assez gentil pour mettre la traduction française entre parenthèses juste après. On peut donc suivre. Patrick Chamoiseau ne fait pas cela et, de surcroît, est très difficile à contacter. Pour lui faire expliquer certaines choses, ce

n'était pas évident. J'ai gardé le créole et j'ai fait un lexique.

Existe un troisième niveau, ce que nous appelons "le chamoisien". Il y a là un point commun, en tout cas pour moi, entre Patrick Chamoiseau et un autre écrivain français que j'ai traduit, François Bon. Ces écrivains utilisent le français selon des systèmes et des repères qui, parfois, leur sont très propres. Cela nécessite donc un déchiffrement, un décodage mais qui, en même temps, est une aide. A partir du moment où l'on a établi un système dans la langue d'arrivée, on a une structure sur laquelle se reposer. C'est donc faisable. Il y a une perte, mais elle peut être limitée.

M. LEBRUN

Vous avez amorcé la question du "comment traduire ?". Nous allons y revenir. Mais auparavant nous continuons notre tour de table.

Mme VAN HEMERT

J'ai, moi aussi, commencé à traduire la créolité par hasard. Un éditeur m'a proposé de traduire un roman de Maryse Condé, *La Vie scélérate*. Je ne connaissais ni la littérature antillaise francophone ni notre littérature néerlandaise créolophone.

En fait, au début, je me suis tout simplement heurtée à des mots que je ne connaissais pas, tels que "nègre marron", "bagasserie", "sucrotte", etc., toutes sortes de termes antillais qui font partie du décor. Je ne faisais pas encore attention aux structures syntaxiques ni aux tournures créoles que j'ai reconnues par la suite. En fait, j'ai tout bonnement plongé. J'ai commencé à lire l'œuvre de Maryse Condé ; ce que l'on fait normalement quand on traduit un premier livre d'un auteur que l'on ne connaît pas. J'ai travaillé sur Condé, puis sur Chamoiseau puis sur Schwarz-Bart, mais on en reparlera.

M. LEBRUN

Zsuzsua Kiss, vous avez également traduit Chamoiseau.

Mme KISS

C'était une commande d'éditeur. Une langue isolée comme la mienne a besoin d'être ouverte sur le monde. J'ai fait mon travail pour être une sorte de lectrice active, une interprète pour ceux qui ne parlent pas les langues que je maîtrise à peu près. On m'a dit à l'avance que c'était un livre très difficile, et la Martinique, dans ma perspective, représentait un nom sur la carte, une île absolument lointaine. Pour trouver des contacts et m'informer, le temps était trop bref. Chez nous, la traduction est une partie intégrante de la littérature nationale mais aussi une industrie quotidienne. Il y a des délais, et il faut tra-

vailler.

Alors, j'ai été agréablement surprise quand j'ai vu que j'allais peut-être me débrouiller : j'ai en effet découvert la pertinence remarquable de Chamoiseau pour notre littérature. Il y a une expérience similaire à la sienne qui constitue une tradition importante de la littérature hongroise d'entre les deux guerres : la découverte d'une Hongrie dont on disait, à l'époque socialiste, que c'était la "Hongrie des trois millions de mendiants".

Gyula Illyés par exemple, dont on fête actuellement le centième anniversaire a écrit *Le Peuple des Puszta*, une sociographie de ses origines, à propos de laquelle Mihály Babits, le poète-phare de plusieurs générations, a déclaré qu'il se découvrirait vivre dans une Hongrie dont il ignorait jusqu'alors l'existence. Alors cette misère profonde, cet exotisme, en même temps que la haute littérature, cela ne m'était pas étranger. Cela m'a profondément touchée. Je me suis employée à faire part de mon enthousiasme et de ma conviction, car nous connaissons cela, même si c'est différent.

Lire pour moi dans un texte français : "Doudou Ménard massacrait sa proie avec la rage d'un gendarme à cheval dans une grève agricole", ça éveille des échos... Ou lire que "les yeux étaient raides comme une graisse de soupe froide", cela rappelle une image caractéristique d'un de nos grands poètes, József Attila. Un poète central, mythique par son œuvre et par son sort. Pauvre misérable, il est mort à trente-deux ans en 1937.

M. LEBRUN

Et vous, Volker Rauch, comment s'est effectué votre parcours vers le créole ?

M. RAUCH

Pour ma part, mon chemin vers la littérature antillaise va du virtuel vers le réel, de la théorie à la pratique. Cela peut paraître contradictoire, mais je vais vous en expliquer les raisons. Lors de mes études à l'université de Münster, j'ai reçu un enseignement de linguistique – je dis bien "linguistique", car il ne s'agissait pas d'études de langues. L'une des problématiques principales de cette matière concernait la sociolinguistique, et plus particulièrement, les rapports qu'entretiennent langues dominantes et langues dominées.

Le professeur Kremnitz, à qui je dois beaucoup, avait un jour proposé d'organiser un séminaire en langue créole. C'était quelque chose de tout à fait nouveau dans cet univers plutôt traditionnel qu'est l'université de Münster, marqué par la littérature et la langue du Moyen Age. En plus, il était très marketing et avait lié notre sujet à un projet de voyage aux

Antilles. Cela fut très mobilisateur, et son séminaire était rempli à craquer. Nous étions tous décidés à tenir jusqu'au bout, à découvrir toutes les particularités de la langue créole, son histoire, ainsi que les grandes théories élaborées à son sujet.

Evidemment, ce voyage n'a jamais eu lieu, faute de financement. Il se trouve que j'ai eu au même moment un contact avec un organisme affilié au Salon du livre de Francfort. Il s'agissait d'une association ayant pour but de promouvoir la littérature étrangère en Allemagne, et qui servait à ce titre d'intermédiaire entre les éditeurs étrangers et les éditeurs allemands, tout en proposant des livres à la traduction.

J'ai donc commencé à découvrir le "réel", et mon approche comme mon analyse de la littérature sont sorties du simple champ universitaire ; je le faisais pour que cela serve à quelque chose. J'ai ainsi pu découvrir un certain nombre d'auteurs, et par là même la littérature antillaise, puisque j'essayais toujours de combiner le nécessaire et l'utile. Notamment, j'ai commencé à travailler sur des auteurs comme Maryse Condé.

C'est ainsi qu'un jour j'ai proposé à l'éditeur d'effectuer un voyage aux Antilles et de la rencontrer. Cette dernière a accepté de me recevoir, moi, un jeune universitaire, presque encore un étudiant. En fait, c'était la découverte de la littérature, qui, au travers de cette femme écrivain, me recevait.

Ensuite est né un projet de traduction, après qu'une maison d'édition a découvert que les droits de *La Vie scélérate* pouvaient être achetés. Après le succès de *Ségou*, ce même éditeur s'est attelé à un deuxième projet, et comme le célèbre traducteur allemand Uli Wittmann n'était pas disponible, ils sont tombés sur moi.

Juste encore quelques mots, qui concernent les différents aspects de cette démarche : cette maison d'édition, avec laquelle j'étais fier de collaborer, a certes accepté la traduction mais n'a jamais publié le livre. Par conséquent, je leur ai imposé un délai, puis j'ai finalement récupéré les droits sur le texte de la traduction. Un deuxième éditeur, auquel j'ai par la suite vendu ces droits, a accepté la publication. Depuis, il y a eu d'autres projets, notamment des traductions de Raphaël Confiant.

M. LEBRUN

Nous terminons ce tour de table avec vous, Anna Devoto.

Mme DEVOTO

Pour moi, il s'agit d'une rencontre avec un jeune éditeur italien au début des années 1990, lequel avait ouvert une maison d'édition en décidant de ne faire que de la "littérature du Sud". Il m'a appelée en me disant avoir lu *Texaco*, qu'il aime-

rait le faire et il m'a demandé si cela m'intéressait. J'ai évidemment répondu oui. Quelques jours après, *Texaco* a eu le Goncourt et ce jeune éditeur n'a pas eu le droit d'acheter les droits de *Texaco* parce qu'il ne les payait pas assez cher. On a donc vendu les droits de *Texaco* à un grand éditeur.

Du coup, on s'est demandé quoi faire. On a, d'une part, pensé à Confiant pour la nouvelle littérature antillaise et, d'autre part, à Depestre pour la littérature antillaise plus ancienne et plus classique. C'est ainsi que j'ai fait *Ravine du devant-jour* et *Eros dans un train chinois*.

Malheureusement, cela n'a eu aucun succès. En Italie, après les années 1960 très politisées, on s'est beaucoup intéressé à la négritude. Les choses ont beaucoup changé. On ne savait plus ce qu'étaient l'indiennité et la créolité. Tout était très nouveau. Les livres que j'ai traduits ont été tirés à environ mille cinq cents exemplaires et vendus à cinq cents : une catastrophe. Cet éditeur, qui avait fait d'autres livres africains, indiens ou arabes a fermé ses portes.

Depuis dix ans, d'autres expériences ont été tentées mais pas énormément.

#### M. LEBRUN

A vous entendre, il est clair que vos rapports respectifs avec les littératures créoles sont extraordinairement différents. Parmi vos langues, toutes en effet n'ont pas un créole spécifique à leur disposition. Ce qui évidemment induit de grandes différences dans les choix de traduction. D'autant que les auteurs créoles dessinent un large spectre linguistique, qui va du français le plus classique à un français extrêmement créolisé...

#### Mme DEVOTO

... bien entendu ! J'ai étudié le créole haïtien qui n'est pas le créole martiniquais. Je peux quand même comprendre le créole martiniquais. On peut traduire les écrivains classiques antillais comme on peut le faire pour un livre français classique. On a les problèmes de traduction habituels, à part quelques termes spécifiques aux îles ou pour des noms d'animaux ou d'arbres.

En revanche, les problèmes avec la créolité sont graves, particulièrement en italien. En Italie, la langue nationale est très forte et a été codifiée très tard, à savoir à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a été imposée de façon absolue contre des dialectes régionaux, qui ont toujours existé et qui ont été effacés petit à petit. Ils se sont perdus dans les villes et les petites villes. On n'a pas tellement de choix. En italien, il n'y a pas d'argot. Alors pourquoi ne pas choisir un dialecte et l'introduire dans la langue nationale pour montrer les différences

existantes, par exemple dans les livre de Confiant ou de Chamoiseau, entre le français national et le créole ?...

Je ne suis pas d'accord, car si l'on introduit un dialecte quelconque, il sera compris par la région et encore... Les jeunes, par exemple, ne connaissent plus les dialectes. Les dialectes sont parlés dans les campagnes et ce n'est pas un paysan qui lira Chamoiseau ou Confiant. Pour moi, cela n'avait pas intérêt. J'ai donc plutôt choisi une langue classique. Il me semble que le créole francisé est une langue venant d'un français très ancien, qui s'est plus ou moins arrêté au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourquoi ne pas profiter de cela pour essayer de retrouver un italien très ancien et très beau, et le mélanger avec un italien populaire, national, compris par tout le monde, très imagé ? Cela pouvait m'aider à traduire toutes les expressions créoles que Confiant écrit en français. Le "grandgrec", c'est quelqu'un qui a fait des études. Il a une expression très belle pour parler d'une personne licenciée : "un biais, ce n'est pas la peine". J'ai traduit cela en essayant de trouver en italien l'équivalent. J'ai fait un glossaire à la fin du livre pour raconter l'itinéraire de ces expressions ou du vocabulaire.

Comme le disait Eveline, toutes les nuances sont compliquées. Par exemple, les mulâtres, c'est-à-dire les négros Caraïbe, les négros Congo, etc., c'est intraduisible. En italien, cela n'existe pas. J'ai donc dû laisser cela en français avec des notes en bas de page, expliquant ce qu'est un négro Caraïbe plutôt qu'un négro Congo. Il y a donc plusieurs étages de langue, soit de langue traduite de façon classique, soit de langue traduite avec des expressions populaires correspondant aux expressions créoles ou de mots laissés tels quels en créole. Confiant met beaucoup de phrases en créole dans le livre. Je les ai laissées en créole avec des notes en bas de page.

Un autre traducteur a traduit *Texaco* de Chamoiseau, c'est d'ailleurs le seul autre traducteur en italien. Il a adopté le choix opposé. Il a traduit littéralement les mots créoles comme "l'enville" pour dire "la ville" ou "le grandgrec". Par exemple, "l'enville" devient en italien "l'incità", soit un mot que personne ne peut comprendre ou qu'il comprendra à la troisième lecture. D'après moi, ils n'évoquent pas ce que "l'enville" peut signifier pour un créole. Très souvent, les noms créoles sont des noms français avec l'adjectif ajouté. Par exemple, "les oiseaux" deviennent "soiseaux", etc.

Si l'on ne connaît pas tout cela, cela n'a pas de sens pour une oreille qui n'y est pas sensibilisée. Or, les Italiens ne le sont pas. Ce pays n'a jamais eu de colonies ou très peu. On n'a donc pas la sensibilité à ce genre de problème.

M. LEBRUN

Il existe une situation totalement inverse dans le cas du néerlandais. N'est-ce pas, Eveline Van Hemert ?

Mme VAN HEMERT

C'est tout à fait vrai. Les Pays-Bas ont un passé de colonisateurs. On a tendance à l'oublier. Mme Pasquier a parlé tout à l'heure des Antilles anglophones, hispanophones et francophones, mais il y a aussi des Antilles néerlandophones, une Caraïbe néerlandophone. Le Surinam est indépendant depuis maintenant vingt-sept ans, mais on y parle toujours le néerlandais.

Cela m'a coûté un peu de temps pour découvrir ce néerlandais régional. J'habite à Amsterdam et la moitié de la population du Surinam vit à Amsterdam. On y croise donc beaucoup de Surinamiens dans la rue, on trouve des produits surinamiens au marché. J'ai tout d'abord trouvé les noms des fruits et des légumes que j'ai rencontrés chez Condé, tels "corossol", "bélenbé", "dachine", etc.

Après les Antillais francophones, j'ai eu l'idée de lire les auteurs surinamiens – parce qu'il y a une petite, mais très belle littérature en néerlandais du Surinam. Je dirai même qu'il y a comme un précurseur surinamien de Chamoiseau : Edgar Cairo, qui déjà dans les années 1970 et 1980 écrivait un néerlandais fortement créolisé, un mélange du néerlandais comme il est parlé là-bas, de langue créole (le sranan) traduite littéralement et de néologismes de sa propre invention. Dans ce sens, ses textes ressemblent à ceux de Chamoiseau, sauf qu'il écrivait dans un registre beaucoup plus populaire.

Quand j'ai découvert que ces auteurs écrivaient un néerlandais créolisé, cela a été un choc et un bonheur. C'est à ce moment-là que j'ai compris comment doit sonner, pour le français "moyen", ce que font les auteurs antillais. Et j'ai pensé que cela pourrait me servir pour rendre leurs créolismes. Je me suis mise à noter toutes les expressions que je trouvais. Et j'ai découvert de nombreuses ressemblances entre les deux langues régionales. Il y a des archaïsmes en néerlandais surinamien comme en français des Antilles, et des néologismes. Les langues créoles sont relativement jeunes, souples, transparentes, c'est d'ailleurs pourquoi elles m'intéressent tant. On y trouve des mots comme "emmerdation" ou "propreter" (utilisé comme verbe) ou "malpropreter". Et il y a des phénomènes syntaxiques identiques entre les deux langues. En créole et en français créolisé, on trouve une répétition typique du verbe, pour accentuer. Chamoiseau, dans *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, écrit quelque part : "C'est revenais que je revenais." J'ai retrouvé exactement la même structure en néerlandais créolisé. Enfin, il y a des mots dont le son est presque iden-

tique : aux Antilles, on trouve la “pomme malacca”, au Surinam, elle s’appelle “pommerak”, le “carapate” s’appelle “krapata”, etc. Ce sont des références à n’en plus finir.

M. LEBRUN

Szuzsua Kiss, vous vous trouvez dans une posture encore différente.

Mme KISS

Il existe une troisième possibilité. Avoir été colonisateur ou ne pas l’avoir été, ce sont deux choses. La troisième possibilité est l’expérience d’avoir été ou d’être colonisé, et c’est le sentiment qui m’a peut-être mise sur la voie de la traduction efficace. Je n’ai pas voulu mettre de notes en bas de page parce que je ne me sentais pas le droit de faire la leçon au public hongrois, alors que j’étais en train de moi-même découvrir la Martinique. Plutôt raconter, avec le manioc, l’expérience que l’on connaît avec le blé en Hongrie, ou si ce n’est avec le manioc, avec le sucre. Ces noms si suaves, que portent certains personnages, ont à voir avec la récolte de la canne à sucre, qui est un travail des plus durs.

J’ai aussi laissé les textes en créole comme ils étaient. Ce sont des documents sous nos yeux. C’est la règle de laisser en langue étrangère ce que l’auteur d’une certaine langue a mis comme étant une langue étrangère. Ici, on peut discuter puisque le créole et le français sont étroitement liés.

M. LEBRUN

Volker Rauch, vous vouliez approfondir votre premier commentaire sur vos difficultés.

M. RAUCH

Je souhaiterais évoquer les difficultés que j’ai rencontrées lors de ces traductions, et ce, sur des ouvrages de Raphaël Confiant, bien plus que pour ceux de Maryse Condé. Je fais abstraction des difficultés de lexique dont parlaient mes collègues, par ailleurs tout à fait justifiées. Il s’agit d’un travail, considérable, qui a un effet sur l’action même de traduire, dans sa globalité. En ce sens, il existe un décalage entre le temps nécessaire au traducteur pour trouver la bonne traduction, et celui dont l’éditeur, qui prend le risque de sortir le livre, est prêt à payer le prix.

Mais j’aimerais parler d’un autre aspect qui me semble important. Cela concerne un aspect de la langue qui se situe au niveau de la lisibilité du texte de la traduction.

Aujourd’hui, j’hésite beaucoup avant de lire un texte traduit. Il est un exercice, effectué lors de la dernière relecture, qui me paraît essentiel : c’est celui qui concerne la mélodie de

la phrase et la mélodie du texte. C'est un travail qui me paraît important, car il rend lisible le texte. Cependant, je connais beaucoup de textes traduits qui ne sont pas suffisamment fluides et ne donnent pas envie de les lire. Le lecteur reste bloqué à chaque ligne par des phrases dont les angles n'ont pas été "arrondis". La lecture devient alors un parcours sur un sentier parsemé de pierres. Tout un travail reste à réaliser à ce niveau. Moi-même, j'en ai fait l'expérience en tant que traducteur débutant, et je sais qu'il y en a parmi vous. Certes, j'ai eu la chance de travailler avec un traducteur expérimenté, que j'ai croisé par hasard à Paris (nous étions voisins). Il m'a montré quelques "petits trucs" à respecter. Un jour, il m'a dit : "Tu peux jeter les vingt premières pages de ton travail. Car lors de la traduction, tu vas découvrir le texte petit à petit. Et après, tu traduiras à nouveau les vingt premières pages." Il avait tout à fait raison.

M. LEBRUN

Avant d'aller plus loin dans la discussion, une chose me frappe. Je me souviens avoir animé, il y a quatre ans, pour d'autres Assises, une table ronde autour de Jean Rouaud. La plus grande difficulté de ses traducteurs était celle des références. Il ne semble pas que ce soit, pour vous, un obstacle, même si ce doit certainement en être un. Vous n'en parlez pas du tout. N'existe-t-il pas des problèmes de références lorsque vous traduisez du créole francophone ? L'utilisation du conte créole, les références aux organisations sociales, aux habitudes quotidiennes, à la spécificité du travail... tout cela n'a quand même que peu de chose à voir avec ce qui se passe dans l'Hexagone et dans sa littérature.

M. GUNDELACH

Je ne sais pas si cela se situe au niveau du traducteur. Si je regarde le pays d'où je viens, où j'habite, ce problème de références peut se poser sur le plan de la réception. J'en ai parlé plus tôt.

Prenons l'exemple de la Martinique. C'est une culture, notamment si je prends le côté religion, basée sur du catholicisme. Il y a des croyances africaines, du vaudou, un mélange extraordinaire de choses demandant à être défrichées. Le pays récepteur, ici, est le Danemark. C'est un pays protestant où l'on a mis en avant le concept de travail, de devoir, de faute ; pas le péché catholique mais la faute qu'il faut racheter. Je crois que, même si nous vivons dans une société modernisée, mondialisée, des textes comme ceux qui proviennent de la Martinique et des Antilles, qui parlent de ce mélange extraordinaire, risquent d'être considérés comme du folklore.

Nous, Européens, Blancs, Occidentaux, du Nord, protes-

tants, etc., nous sommes rationnels. Ces histoires de vaudou et Dieu sait quoi, c'est folklorique mais cela n'existe pas. Il existe un besoin de transférer cet univers et de faire comprendre qu'il s'agit d'un univers tout aussi valable, tout aussi réel que celui dans lequel nous existons. Ce n'est pas tellement un travail au niveau du traducteur mais plus un problème de réception.

Mme DEVOTO

Ce problème par rapport à l'Italie est sans doute moins grave. Une grande partie de l'Italie est encore rurale, en tout cas toute la moitié sud et même le centre. Dans le Sud de l'Italie, il me semble que des pratiques comme le vaudou sont tout à fait comprises. Ce n'est pas négatif. Il y a des pratiques. La possession existe dans toute la moitié sud de l'Italie.

Mme VAN HEMERT

Lit-on dans le Sud ?

Mme DEVOTO

On ne lit pas en Italie !

Mme VAN HEMERT

Nous parlons de la réception des romans antillais, n'est-ce pas ? Lit-on les livres antillais ?

Mme DEVOTO

En Italie, on ne lit pas ! On lit très peu. En France, il n'y a pas des masses de lecteurs et, pourtant, moi qui fréquente le métro parisien, je trouve qu'on lit beaucoup. Je vois constamment des personnes lire. En Italie, vous ne verrez pas quelqu'un lire dans un tramway ou dans un métro. Seule une caste lit. Cette caste connaît aussi l'existence des pratiques de possession dans le Sud de l'Italie. Le catholicisme est très présent. En lisant *Confiant*, on découvre que le catholicisme est enseigné aux Martiniquais dès qu'ils sont tout petits et ce, de façon massive. Ce problème existe beaucoup moins dans un pays du Sud de l'Europe.

M. LEBRUN

Je ne pense pas qu'il s'agisse à proprement parler de religion. En lisant par exemple *Texaco*, il est clair que le récit se présente comme une manière de sécularisation du texte biblique.

Mme KISS

Touchant le problème de la lisibilité et de la réception, j'ai vécu la même expérience que vous. Cet univers est aussi

valable que le nôtre. C'est une expérience très frappante pour moi. Alors, concernant la lisibilité, la réception et le folklore, je me suis trouvée face au problème des similitudes, peut-être plus grandes que les différences. Les auteurs représentant le "réalisme magique" comme García Márquez ou Arundhati Roy ont eu une réception favorable parmi les lecteurs hongrois, bien que la situation du livre ait radicalement changé pendant la décennie passée.

A la fin, je me suis trouvée avec le double problème qu'il ne faut pas faire apparaître Chamoiseau comme du folklore, ni laisser supposer des similitudes entre le folklore antillais et le nôtre. Pourtant, je devais puiser dans la langue littéraire hongroise, qui repose encore aujourd'hui sur les métaphores folkloriques, plus vivantes encore chez nous qu'ailleurs. En effet, à la différence du créole, la langue hongroise a franchi le seuil de la langue littéraire. J'ai alors tenté une pratique qui peut être contestée, celle de me servir de tournures folkloriques tout en les inventant. Faire comme si, moi-même, j'étais le conteur. Avec ce simple mot, je suis malheureuse. "Conteur", en hongrois, c'est *mesemondó*, et *mese*, c'est un conte de fées. Le conteur conte la réalité. D'une part, je devais inventer et, d'autre part, je devais un peu simplifier. Je devais supprimer les choses que l'on ne peut pas transmettre. Cela peut se discuter. Si j'ai une mauvaise journée, je ne peux transmettre. L'inspiration divine, cela marche ! Si c'est trop dense, trop concentré, comme je l'ai dit auparavant à M. Lebrun, comme le vin de Maron dans l'*Odyssée* d'Homère, à cause duquel le cyclope tombe ivre mort, alors il faut en faire une boisson un peu diluée...

M. RAUCH

Je voulais me rassurer. Certains d'entre vous parlent d'une transposition du créole dans un autre système, et je voudrais savoir jusqu'où vous allez dans cette direction. L'espace antillais est-il toujours reconnaissable ou le transposez-vous complètement, si bien que l'on retrouve un roman de Chamoiseau dans un univers tout à fait différent ?

M. LEBRUN

Vous évoquez tous deux la question du poids respectif de la transposition et de l'invention. Mais j'imagine qu'elle se pose à tous ?

M. GUNDELACH

Je veux bien répondre : pour les raisons décrites, à la fois culturelles, historiques et religieuses de mon pays, j'ai choisi la solution du lâche. J'ai transposé l'univers créole en entier et je n'ai pas essayé de créoliser ni de faire ces transpositions.

Elles sont impossibles en danois. Cela n'aurait eu aucun sens. Il y a eu l'exemple, il y a une vingtaine d'années, d'un roman américain. Cela se passait en Louisiane et une partie des dialogues de ce roman étaient en cajun. Le traducteur a décidé que c'était un problème. Il a traduit cela en patois danois. Pour un roman se passant aux abords de La Nouvelle-Orléans, c'était quelque peu absurde. Ce genre de transposition ne marche pas. Cet univers est lointain. Comme il n'existe pas de repères, il faut espérer que le traducteur parvienne à rendre une musicalité et un rythme dans la langue pour emporter le lecteur. Là, le rôle du traducteur est essentiel. Si la traduction boite, le lecteur décrochera tout de suite.

Mme VAN HEMERT

Cela vaut pour toutes les traductions. Je voulais revenir en arrière. Tous les auteurs ne créolisent pas de la même façon. Maryse Condé, que je connais très bien car j'ai traduit six de ses livres, créolise de plus en plus. Elle n'utilise plus seulement des mots du décor antillais, mais elle commence à faire timidement de petits créolismes syntaxiques. Mais comparée à Chamoiseau, elle documente plutôt. Elle incorpore de petites phrases entières en créole, pour lesquelles elle ne donne plus de glossaire. Que les lecteurs français se débrouillent ! "*An pa konnèt*" ou "*an pa sav*", etc., je suppose que vous tous comprendrez tout de suite. "*An pa konnèt*" veut dire "je ne connais pas, je ne sais pas". Dans le contexte, ce n'est pas difficile à saisir.

M. LEBRUN

"*Apatoudi !*"

Mme VAN HEMERT

J'ai un exemple indiquant comment Chamoiseau et Condé sont opposés dans ce territoire. Dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, Condé parle de sa naissance, et elle dit qu'elle était la dernière de huit enfants, le "*kras a boyo*" de sa mère, c'est-à-dire "la crasse des boyaux". Elle a mis cela en créole dans le texte. J'ai trouvé, chez Chamoiseau, la même expression. Il dit : "Moi, j'étais la crasse ultime de ses boyaux." Lui, il retourne vers le français, tout en faisant quelque chose avec l'expression ; alors que Maryse Condé nous documente le créole. Chamoiseau est plus créatif. Je ne sais pas si c'est l'expression de Chamoiseau ou de Glissant : "coloniser la langue du colonisateur". C'est ce qu'il fait.

M. LEBRUN

Chamoiseau dit qu'il écrit en "pays dominé".

Mme VAN HEMERT

Pour le traducteur, cela entraîne un choix. Chez Condé, une petite phrase comme “*an pa konnèt*”, je la mets en créole dans le texte, avec une note en bas de page.

En revanche, quand Chamoiseau utilise un mot créole, j’ai choisi de le rendre par un mot en sranan. L’on trouve, dans *L’Esclave vieil homme et le Molosse*, des mots comme “*kakouin*”, qui veut dire “sorcier”. Chamoiseau ne met pas de note en bas de page, pour ne pas interrompre le flot de poésie. Pour *kakouin*, j’ai donc mis *wisiman*, le mot sranan, purement pour le son. *Man*, c’est aussi néerlandais, et j’ai pensé que les lecteurs pourraient deviner le sens d’après le contexte. Heureusement, j’ai lu dans l’interview que M. Lebrun a faite avec Chamoiseau que pour lui, la musicalité vient avant tout.

M. LEBRUN

Avant de laisser la parole à Frants Gundelach, un mot sur Chamoiseau et Confiant : leur réflexion sur une sorte de nouvelle négritude est complexe. Ils parlent de la langue du colonisateur. Le français est perçu comme la langue de l’émancipation, la langue des Lumières, du pays de la Révolution qui a apporté la liberté aux esclaves. Mais aussi, contradictoirement, comme une langue ayant exercé une coercition. La langue est donc perçue de manière complexe, et Chamoiseau ne sort pas de cette contradiction. C’est pour cela qu’il écrit toujours avec un œil sur *Le Petit Larousse* sans cesser de rester à l’écoute des sons de son pays. Le rapport au français est très productif sans doute à cause de cette complexité.

M. GUNDELACH

Ce double phénomène de coercition et de liberté, de contrainte et de liberté a aussi été le vécu que j’ai eu en lisant Chamoiseau. Le français créole ou le français créolisé ou le créole français était pour moi une expérience entièrement nouvelle où je n’avais pas de jalons. J’ai eu le même vécu en lisant François Bon, car il y avait une part d’inventivité des deux écrivains qui, à la fois, dans le texte pose des contraintes très fortes, au sens peréquien du terme, mais donne aussi une grande liberté et un grand champ de manœuvres. Il faut partir dans sa propre langue et, de prime abord, ne pas faire de néologismes, mais bien retrouver toutes les équivalences possibles et imaginables pour créer cette traduction qui rendra aussi fidèlement que possible le texte de départ. C’est exactement ce double phénomène : la contrainte très forte et ce sentiment de liberté dans la recreation. C’est extraordinairement satisfaisant pour un traducteur.

M. LEBRUN

Ce rapprochement que vous effectuez entre François Bon et Patrick Chamoiseau est intéressant. Effectivement, il me semble qu'il se passe des phénomènes comparables entre l'un et l'autre. Ces phénomènes se produisent au milieu des années 1980 et ressortissent au grand mouvement de redéploiement de l'écriture et du récit. Dans le champ créole se passe, en écho ou en prélude, quelque chose de l'ordre des transformations que François Bon fait subir à la langue dans le champ strictement hexagonal.

Mme KISS

Une phrase me vient à l'esprit, de l'inspecteur, ou plutôt de Bouafesse, qui est le policier chef : "Tu la laisses trop raconter de paroles inutiles." La parole inutile comme luxe, comme le moyen de vaincre la misère ou de lui survivre, c'est un germe de colonisation du colonisateur.

M. LEBRUN

Le problème de la réception a été fugitivement abordé tout à l'heure. Peu de lecteurs, dites-vous, mais comment ces littératures sont-elles perçues du côté de la critique ? Comme un exotisme, avec ce que cela peut avoir de dépréciatif, ou comme une véritable création littéraire ?

Mme DEVOTO

En Italie, de petits journaux ont réagi. Peu de grands critiques se sont exprimés. C'est petit et très politisé. On lie souvent la littérature créole aux problèmes politiques des Antilles. Il est donc difficile de faire la part des choses. Est-ce considéré comme de la littérature ou pas ? Tout cela est un peu noyé.

M. LEBRUN

Est-ce le même cas en Allemagne ?

M. RAUCH

Concernant la littérature créole ou antillaise, en Allemagne, il faut constater que je ne suis pas le seul traducteur : une quinzaine de mes compatriotes au moins travaillent dans ce domaine.

Mme VAN HEMERT

Pour le créole ?

M. RAUCH

Pour la traduction de la littérature antillaise. Il doit y avoir environ dix ou quinze traducteurs, mais pas de façon perma-

nente bien sûr – c'est le constat fait précédemment. Parfois, il existe des projets isolés, à savoir la rencontre d'un traducteur et d'une maison d'édition pour un travail précis. Mais celui-ci ne s'effectue pas toujours dans les meilleures conditions.

Mme VAN HEMERT

J'ai toujours envié l'Allemagne. Tout ce que j'aimerais proposer et traduire est fait chez vous.

M. RAUCH

Nous ne sommes pas les seuls dans la zone germanophone. Il y a une maison d'édition suisse, et l'association Pro Helvetia, qui sont par exemple très actives dans les domaines de la traduction étrangère et de la promotion de cette traduction. Cela est dû à mon sens en grande partie au fait qu'il existe un marché plus grand que pour d'autres langues comme, par exemple, le danois. Des auteurs venant de pays plus lointains, ou périphériques, peuvent en effet trouver un lectorat en Allemagne ; la réception est en général plutôt favorable, car on constate que certains ouvrages se maintiennent dans le programme des éditeurs pendant des années et atteignent des tirages honorables.

M. LEBRUN

Vous sembleriez étonnée ?

Mme VAN HEMERT

Chez nous, c'est une petite maison d'édition qui, dans le temps, a introduit les littératures créoles. Anglophone, francophone et néerlandophone. Comme c'est une petite maison, elle a de plus en plus de difficultés à faire de la publicité. Elle s'est bien imposée sur le marché, dans le temps, avec le surinamien Cairo dont j'ai parlé précédemment et d'autres Surinamiens, avec les Schwarz-Bart, avec Toni Morrison. Il existe un public restreint mais fidèle.

Maryse Condé a fait un énorme tabac avec *Ségou*. Elle a un cercle de lecteurs fidèles qui achèteront toujours ses nouveaux romans. Et elle est très prisée au Surinam. Chamoiseau est peut-être trop figolé pour atteindre un grand public. Entre les auteurs, il y a des différences, donc forcément il y en a dans la réception de leurs œuvres. Mais la littérature antillaise n'est pas vue comme du folklore, et on a quand même des références chez nous.

M. LEBRUN

Et au Danemark ?

M. GUNDELACH

Au Danemark, une étude a été réalisée sur qui lit les livres.

L'accueil critique a été bon mais pas les ventes. Si je regarde dans un autre registre, on publie régulièrement des écrivains africains, des écrivains indiens de l'Inde. Certains vendent de manière acceptable et sont considérés comme étant des écrivains à part entière, et non seulement comme des gens recevant des subsides dans les pays du Tiers Monde. Cela n'accroche pas vraiment.

Il existe le problème d'une petite population et d'un analphabétisme fonctionnel croissant. C'est un petit marché, donc, chez nous, les livres sont chers. Un roman nouveau de deux cents pages coûte l'équivalent de deux cent cinquante francs. Cela tient au fait que le tirage moyen est de mille exemplaires. Les lecteurs au Danemark sont plus jeunes que chez vous. Ce sont des lectrices, des femmes ayant une formation universitaire, entre trente et cinquante ans, généralement employées dans le secteur public.

M. LEBRUN

Et en Hongrie, comment la critique a-t-elle réagi ? Elle n'a tout de même pas reconnu dans Chamoiseau un successeur des écrivains de la puszta !

Mme KISS

Pas trop, mais György Somlyo, un poète, a fait un commentaire de dix ou quinze minutes à la radio, très tard dans la nuit. Il a remarqué ce livre. Il me vient justement un autre aspect de la réception : la voisine de ma belle-mère, qui est une femme simple, aime ces "romans limonades". Elle a lu cela pour moi mais, derrière mon dos, elle a dit que cela lui plaisait. Qu'est-ce que le succès ? Est-ce le fait de vendre je ne sais pas combien d'exemplaires ou est-ce le fait que quelqu'un le lise et en soit impressionné ?

M. LEBRUN

Le moment est arrivé de donner la parole à ceux qui nous ont écouté. Tout, bien entendu, n'a pas été dit. Des sujets restent ouverts. Philippe Bataillon tient un micro baladeur. Alors si vous avez des réflexions, des remarques...

M. ALIX

Vous n'avez pas beaucoup parlé de Raphaël Confiant. J'aimerais savoir qui est cet auteur ? Lequel d'entre vous connaît cet auteur ?

M. LEBRUN

Nous n'avons pas non plus parlé de René Depestre, de Jean Metellus... Vous avez remarqué que nous avons fait pas

mal d'impasses et ce, pour une raison précise : nous avons affaire à des littératures et à des pratiques variées. Nous nous sommes mis d'accord pour concentrer notre réflexion autour de quelques auteurs. Il aurait fallu une table ronde spécifique pour Confiant, une autre pour Chamoiseau. Mais en tout cas nous n'avons pas opéré ici quelque choix littéraire, ni sous-entendu quelque prééminence que ce soit.

Pour vous dire les choses clairement, au départ, nous devions avoir comme invité Patrick Chamoiseau. Mais en France, la littérature est le plus souvent un second métier. Chamoiseau est fonctionnaire au ministère de la Justice à Fort-de-France. Il ne peut évidemment se déplacer autant qu'il le souhaiterait. Il y avait également une difficulté du côté du ministère de l'Outremer, qui n'avait pas jugé bon de répondre à nos demandes de subvention pour couvrir les frais du voyage. N'oublions pas que nous sommes dans une période de restriction des budgets culturels. Tout cela conjugué fait que Patrick Chamoiseau est, aujourd'hui, à Fort-de-France et pas parmi nous.

M. RAUCH

Vous posiez également une question à propos de la personne, de Confiant.

M. ALIX

Sur le dépliant, il était spécifié Confiant, je me demandais donc qui il était.

M. RAUCH

J'ajoute une remarque, sur un point que j'ai déjà soulevé tout à l'heure, et que je trouve assez intéressant. Raphaël Confiant est un écrivain martiniquais qui a publié ses premiers livres en langue créole, et c'est peut-être en cela qu'il se différencie de Maryse Condé ou d'autres écrivains de la même zone. Ce n'est qu'à partir d'un certain moment qu'il est passé au français, et il a traduit lui-même ses livres. Il s'agissait certainement d'un réflexe, pour les écrivains créoles, que d'acquiescer la langue dominante, et de se mettre au français. Mais ce fut aussi un exercice qui leur a permis d'être connus dans le monde littéraire. Sur ce point, il rejoint tout à fait Maryse Condé qui, elle, est de langue maternelle française. Lorsqu'elle était enfant, on parlait le créole dans sa maison natale, si bien qu'elle a toujours posé des questions pour savoir quelle était la langue utilisée par le personnel de maison, qu'elle ne comprenait pas. A partir de là, on observe deux approches différentes vers la langue française ; ce qui caractérise Raphaël Confiant, c'est le fait que ses premiers livres sont écrits en créole.

Mme DEVOTO

Confiant s'est exprimé sur la raison pour laquelle il s'est mis à écrire en français. Il s'est aperçu que le créole n'était pas une langue abstraite, mais une langue descriptive. C'est une langue de la quotidienneté, donc très restreinte pour la littérature. Il a été obligé d'écrire en français pour aller au-delà.

Mme GUYON

Vous parlez de réception des œuvres créoles. Tenez-vous compte du fait qu'en France ou dans les pays francophones, tout le monde ne lit pas le créole, et ne le lit pas de la même manière ? Il y a une étrangeté à lire ces romans qu'il faut conserver pour les lecteurs d'autres langues.

M. LEBRUN

Il faut distinguer. Quand nous parlons de littératures créoles, il faut constamment garder présente à l'esprit l'idée que nous avons affaire, en même temps, à des textes d'un extrême classicisme qui ne se différencient pas de textes similaires produits dans l'Hexagone, et à ce que j'appellerai de "l'extrême contemporain". Le lectorat, selon qu'il s'agit de l'une ou l'autre littérature, se répartit suivant les lignes de partage traditionnelles. Les textes "extrêmes" sont peu lus. Lorsque l'un d'entre eux atteint mille cinq cents à deux mille lecteurs, c'est un succès.

Mme GUYON

Est-ce que l'étrangeté que ressentait le lecteur français passait également dans la traduction ? Vouloir faire qu'un texte soit lisible dans une langue étrangère n'est pas forcément l'objet de l'auteur.

M. LEBRUN

C'est précisément la question autour de laquelle nous avons tourné.

M. GUNDELACH

Il existe chez nous deux approches à cet aspect de la traduction. Il y a la traduction harmonisatrice, pour rester dans ce langage. Le but le plus important d'une traduction est d'abord de rendre un texte abordable et lisible pour un lecteur danois. Cette tradition existe depuis longtemps. Elle a parfois donné lieu à des choses assez curieuses, puisqu'on allait traduire jusqu'à des noms propres.

L'autre théorie, plus moderne et plus minoritaire, dit que si l'on considère une langue ou une zone linguistique comme

une sphère, il y a un centre, et le texte se trouvera plus ou moins loin de ce centre linguistique. Dans la traduction, il importe que le texte traduit se trouve approximativement à même distance d'un centre dans la langue d'arrivée, donc surtout pas de rabot, surtout pas de lime. C'est là l'exercice difficile de la traduction. Il ne faut pas ce que ce soit maladroit ou inélégant, mais, plus un texte est bizarre ou ardu, plus ses bizarreries doivent être rendues. Cela pour signifier au lecteur que c'est quelque chose d'étrange. Ce qu'un lecteur français percevra comme bizarre dans un texte créole doit être perçu de la même manière par un lecteur danois.

Mme VAN HEMERT

Cette approche normalisante est quelque chose du passé. Rendre le texte aussi étrange qu'il l'est dans la langue cible est une chose relativement nouvelle. J'ai l'impression que ce que l'on considère comme une bonne traduction change avec le temps.

Mme KISS

Quelqu'un a analysé ce problème. J'ai toujours devant mes yeux ce qu'il a dit, quand je travaille. Il y a dans une étrangeté ou dans une particularité deux éléments distinguables : la valeur de l'information et la valeur du goût, la succulence. Puisqu'il n'y a pas de repère, on ne peut pas forcer la valeur d'information. Tout comme pour l'assaisonnement, lorsque l'on fait un plat, il faut être prudent : peu, c'est mieux que trop ; assez, c'est mieux que tout, mais...

Mme ESCOT

Je ne vais pas poser une question mais faire une remarque. Dans les années 1960, un professeur de grec ancien du lycée du Parc, M. Debidour, a traduit le théâtre d'Aristophane. Pour rendre l'argot athénien, il avait utilisé le français dialectal de Lyon. C'est une espèce de réponse ancienne aux questions que s'étaient posées les traducteurs, à savoir comment rendre la spécificité d'un langage.

Moi qui ne suis pas traductrice, c'est peut-être à cause de ce préambule que je suis là ce soir. Merci monsieur Debidour.

Mme VITALYOS

J'aimerais revenir sur l'origine, sur l'auteur lui-même. Tout à l'heure, dans un exemple donné par Eveline, quelque chose me semblait très intéressant. Quand Chamoiseau dit : "J'étais la crasse de ses boyaux", en fait, il s'adresse à deux lecteurs : au lecteur français qui va entendre "la crasse de ses boyaux" et au lecteur qui connaît le créole et qui entend le mot que Maryse Condé utilise tel quel. Comment faire pour traduire

cet bifidité de l'auteur ? C'est une question cardinale pour les auteurs qui écrivent dans la langue du colonisateur. En fait, ils s'adressent à plusieurs genres de lecteurs.

Mme VAN HEMERT

C'est vrai. Je n'ai d'ailleurs pas traduit le roman de Chamoiseau où j'ai trouvé cet exemple. Je suis tellement passionnée par le néerlandais du Surinam que j'aime bien utiliser un mot de cette langue de temps en temps. Pour le "*kras a boyo*" de Condé, j'aurais pu mettre une note en bas de page. Mais dans ce cas précis, il y a un très joli terme en néerlandais du Surinam qui veut dire, traduit littéralement, "celui qui ferme le ventre". Pour les gens qui connaissent le Surinam, c'est une référence et pour les Néerlandais c'est un terme inconnu mais qu'ils comprendront quand même. Il est vrai que les auteurs s'adressent à deux publics. Cela dit, j'ai l'impression que les auteurs des Antilles écrivent plus pour la France que pour leurs compatriotes.

M. GUNDELACH

Attention, ce n'est intéressant qu'à partir du moment où les deux lecteurs sont conscients du fait que l'autre perçoit cela différemment. Il me semble que ce n'est pas le cas. Le lecteur français lira ce qu'il voudra mais il n'aura pas la référence créole et vice versa pour le lecteur créole. Cela risque de poser un problème pour la traduction dans une langue qui a – comme le néerlandais – un passé colonial où deux groupes de lecteurs pourraient lire cette traduction différemment, sans être conscients de cette dualité.

Dans mon cas, heureusement, je n'ai pas ce problème puisque je n'ai qu'un groupe de lecteurs n'ayant plus de souvenir colonial présent dans notre culture. Votre exemple suppose que le lecteur créole et le lecteur français sont tous les deux conscients de la dualité. Je ne suis pas sûr que ce soit le cas.

UNE INTERVENANTE

Pour la fidélité de la traduction, vous tournez-vous vers les auteurs ? Les rencontrez-vous pour voir dans quel esprit eux souhaitaient la traduction ?

Mme DEVOTO

Je peux répondre pour Confiant que j'ai effectivement contacté, pour lui demander certaines choses qui prêtaient à discussion. J'ai eu de la chance parce qu'il connaissait l'italien. On a donc beaucoup bavardé. Je l'ai rencontré. Il a lu la traduction qu'il a appréciée. Je ne sais pas s'il connaissait assez l'italien pour vraiment savoir ce que je faisais. En tout cas, c'était très enrichissant pour moi.

Mlle EDDAIRA

Je voulais savoir comment chacun d'entre vous, exception faite pour le néerlandais qui est un peu différent du fait d'une créolisation, avait appréhendé avant même l'étape de la traduction l'utilisation des deux langues. Aviez-vous vu une différence, un but dans l'utilisation d'une langue ou d'une autre ? On n'a pas affaire à un écrivain qui va utiliser les mots d'une langue étrangère. Les deux sont sa langue maternelle. Quelle est la façon dont vous avez perçu la dualité et comment, vous, l'aviez-vous vous-même interprétée avant de traduire ?

M. RAUCH

Est-ce que je vous comprends bien ? Vous voulez évoquer la dualité des deux langues que sont le créole et le français ?

Mme KISS

Pour ma part, j'ai en effet traité le créole comme une langue étrangère, mais ce n'en est pas une pour l'auteur. J'ai donc triché par nécessité car les transparences entre les deux langues ne sont pas perceptibles d'aussi loin, en Hongrie.

M. RAUCH

A mon avis, il ne faut pas non plus penser que l'on peut tout rendre. Il y a forcément des pertes, mais il faut en être conscient et essayer de faire le maximum – tout en gardant à l'esprit qu'on ne peut pas tout rendre dans un texte traduit... C'est une traduction et non un texte original.

Mlle EDDAIRA

Le choix d'utiliser soit le français soit le créole pour telle ou telle phrase et de modérer l'utilisation de son créole est aussi lié à la question d'identité. Il existe aussi une question politique. Je suis consciente du fait que l'on ne peut pas tout rendre. Comment, vous, l'avez-vous appréhendé et comment avez-vous ressenti cela ?

M. RAUCH

La coexistence du créole et du français est omniprésente dans cette littérature, c'est un constat. Mais si elle est présente, elle l'est de manière différenciée. Dans le cas des ouvrages de Maryse Condé, par exemple, on retrouve des fragments de créole essaimés dans le texte. Ce sont des citations, car, pour elle, le créole n'est pas une langue maternelle. Cette façon de se créoliser est une démarche plutôt consciente, et qui l'a certainement marquée.

L'approche de Raphaël Confiant est complètement différente. Elle est plus complexe, intégrée, de sorte que le résultat

final reflète tout le conflit entre la langue créole et la langue française, entre la littérature créole et la littérature française. Son texte est très intégré, et particulièrement complexe, à tous les niveaux. Notamment, cela pose des problèmes lexicaux dont il faut être conscient pour être à même de les retranscrire dans sa propre langue.

L'allemand, comme d'autres langues, ne dispose pas d'une langue "créole" qui pourrait servir d'ersatz ou de référence. Mon avis personnel est donc qu'il faut éviter de transposer un monde dans un autre, qui serait complètement différent ; cela pour éviter qu'il ne soit trop connoté par un autre univers. Le texte doit rester d'où il sort, c'est-à-dire des Antilles, des Caraïbes, et notre travail consiste à lui donner, au moyen de la traduction, toute son importance, toute sa mélodie, toute la qualité de la parole de l'auteur.

M. LEBRUN

Nous sommes dans le domaine de la création littéraire. Il me semble qu'on ne peut pas dire que dans les textes deux langues se trouvent côte à côte, en imperméabilité. Car c'est une nouvelle langue qui surgit de l'intrication du créole et du français, ou du "chamoisien" et du français, lorsqu'il s'agit de Chamoiseau. On est dans un objet littéraire. La langue n'est pas dans un usage quotidien. On ne peut pas séparer par une opération chimique le créole du français. Cela fonctionne ensemble. Cela donne une langue littéraire différente, comme l'est la langue de François Bon. Dans la pratique, l'objet littéraire nous empêche de raisonner en termes de cloisonnement.

Mme KISS

Il s'agit là d'un passage pénible du créole au français. Le créole, c'est l'enfance, les racines et les origines qu'il faut quitter pour faire un pas en avant. *Solibo magnifique*, par exemple, est un livre de deuil, de cessation, le passage du temps, la vie et la mort. La vie même misérable est meilleure que la mort ; la mort est définitive. Je dis des lieux communs, mais Chamoiseau ne parle pas ainsi

M. GUNDELACH

En lisant *Chronique des sept misères*, j'ai vécu cela comme un tissage. Je ne peux pas parler de deux ou trois langues, mais d'une langue. Ma première constatation a été que je ne pourrais jamais rendre cela en danois car ce tissage n'est pas possible. Je l'ai rendu de la manière où j'ai conservé le créole en danois ; ce qui est assez cocasse à lire. C'est sans doute aussi cocasse pour les lecteurs français. En fait, seuls les Créoles s'y retrouvent. Cela ne m'a pas trop inquiété. Le tis-

sage des trois choses que vit le lecteur créole ne peut pas être rendu en danois. Pour les Français, ce n'est que pour ceux qui ont une connaissance du créole.

M. LEBRUN

Nous en arrivons aux ultimes questions.

M. MATHIEU

C'est presque un mot de conclusion que je voudrais dire. Pendant très longtemps, au cours de nos études universitaires sur la langue française, on nous a appris que celle-ci était figée. Nous qui sommes des traducteurs, nous étions, enfin, moi en tout cas, je me sentais sans arrêt avec une camisole quand je traduisais. Je suis germaniste, et j'enrageais de voir qu'avec cette langue allemande, en prenant les deux mille ou trois mille racines, on crée tout ce que l'on veut. Quand j'ai lu Chamoiseau, cela a été la révélation. Cela a été le moment où je me suis dit : "Enfin, tu peux écrire, traduire autrement. Tu peux te servir de ta langue autrement, tu peux créer des mots." Ce n'est pas très facile, mais je me suis senti libéré.

M. LEBRUN

"Libéré", ce pourrait être le mot de la fin, s'agissant des enjeux que nous avons évoqués cet après-midi.

## PRÉSENTATION DU COLLÈGE

Claude Bleton, directeur du CTRL, a présenté le Collège à une cinquantaine de personnes, en présence des traducteurs en résidence. Il a décrit le fonctionnement du CTRL, les conditions d'admission pour une résidence, et ses rapports avec les institutions pour son fonctionnement et ses animations, locales, régionales et internationales. Cette présentation, chaque année, montre s'il en était besoin que les traducteurs ignorent encore trop souvent que ce lieu est ouvert à toutes les nationalités, Français y compris.



## DEUXIÈME JOURNÉE



## LES AIDES A LA TRADUCTION

*Séance plénière animée par Geneviève Charpentier  
avec les représentants du CNL et du réseau RECIIT.*

Mme CHARPENTIER

Bonjour, à tous. Je vous remercie d'avoir été aussi matinaux pour venir entendre parler des aides financières à la traduction.

Sur le plan culturel, la création de nombreux centres dans le domaine de la traduction et, sur le plan économique et social, l'avènement de la Communauté européenne ont donné un nouvel essor à la traduction, depuis la création, en 1953, de la Fédération internationale des traducteurs jusqu'à la mise en réseau, en 2000, de onze centres constituant le Réseau européen des centres internationaux de la traduction (RECIIT).

On peut donc avancer, aujourd'hui, que la traduction a acquis un statut institutionnel. Nous allons tenter de le vérifier à travers trois pays : la France, la Grande-Bretagne, la Slovaquie, en présence de Michel Marian, secrétaire général du Centre national du livre à Paris, de Carol O'Sullivan, directrice associée du Centre anglais de la traduction à Norwich et d'Igor Navratil, directeur du Centre slovaque de la traduction à Bratislava. Nous demanderons ensuite à Claude Bleton d'esquisser le paysage des aides ou de l'absence d'aide à la traduction dans d'autres pays comme l'Irlande, l'Allemagne, les Pays-Bas.

Michel Marian, quel est le dispositif en France ?

M. MARIAN

Je vous remercie, Geneviève, de cette invitation matinale.

Tout d'abord, me semble-t-il, il faut situer chaque pays par rapport aux autres pays européens en matière d'importance spontanée des flux, avant de parler du rôle joué par les aides à la traduction. De ce point de vue, la France se trouve dans une situation intermédiaire entre les pays du Nord (Pays-Bas et pays scandinaves, Allemagne) et les pays du Sud. Je mets à part la Grande-Bretagne qui traduit très peu. La France traduit plus que les pays du Sud, mais toujours moins que les pays du Nord.

Cette situation n'est d'ailleurs pas originale puisqu'elle reproduit des traditions assez anciennes de relation à la lecture. Cela se manifeste par le nombre des bibliothèques dans ces différents groupes de pays. Cependant, nous estimons qu'en France la situation s'est améliorée depuis une vingtaine d'années et que les politiques publiques menées à cet égard y sont pour quelque chose. Ces politiques ont trois objectifs.

Le premier, que visent tous les pays du monde, est de mieux faire connaître à l'étranger la pensée et les œuvres nationales par le biais de la traduction en langues étrangères.

Deux objectifs moins couramment envisagés visent à prendre en compte (notamment pour enrichir notre vision du monde) les littératures et les œuvres des pays étrangers, et à les faire entrer dans un patrimoine de langue française. Cet objectif est double. D'abord permettre qu'un grand nombre d'œuvres soient traduites, et d'autre part assurer aux traducteurs des conditions de travail décentes.

Pour atteindre ces objectifs, ont été établis, au tournant des années 1970 et 1980, des dispositifs généraux qui ont ensuite un peu évolué mais dont les grands traits datent maintenant d'une vingtaine d'années.

Autour du premier objectif, favoriser le développement des œuvres françaises à l'étranger, la direction du Livre a mis en place un système d'aides à la traduction de livres français en langues étrangères, aussi bien dans le domaine de la littérature que dans celui des sciences humaines et techniques. Il est accompagné d'un système d'aide aux traducteurs par le biais de bourses, la seule condition d'éligibilité étant que le traducteur ait publié au moins un livre antérieurement à sa demande.

Il n'y a pas, à ma connaissance, de barrière à l'entrée pour les éditeurs. Cependant, ce travail se fait en étroite collaboration avec les services diplomatiques français, qui peuvent donner certaines informations sur la fiabilité et la compétence des éditeurs qui ont acquis les droits (c'est la condition juridique d'entrée). Les Américains ont un autre système. Nous travaillons à la fois avec le ministère de la Culture et le ministère des Affaires étrangères, mais de façon séparée. Il n'existe pas de contrôle, titre par titre, de la qualité des traductions que nous avons subventionnées.

Parallèlement, nous avons aussi un système de bourses qui permet à un grand nombre de traducteurs de séjourner en France.

Mme CHARPENTIER

Cela représente soixante à quatre-vingts bénéficiaires par an.

M. MARIAN

Certaines années, cela peut même atteindre une centaine de bénéficiaires, que souvent vous accueillez au Collège, ce qui leur permet de rencontrer d'autres traducteurs, d'accéder à la documentation fournie par la bibliothèque et les plonge dans un bain linguistique français contemporain. Puisque nos systèmes d'aide concernent beaucoup d'œuvres soumises aux droits, cela leur permet surtout de rencontrer leurs auteurs.

Cet ensemble rend possible la traduction de nombre de livres. Evidemment, comme dans tout système à l'épreuve du temps, des disparités existent, notamment géographiques. On s'est rendu compte qu'il y avait beaucoup de traducteurs chinois qui bénéficiaient du système des bourses mais très peu de traducteurs indiens. Certes, on traduit davantage de titres français en chinois, mais pas à ce point. On constate donc ces disparités et, lorsqu'elles n'ont pas vraiment de raisons objectives, on essaie de les pallier en travaillant avec nos interlocuteurs des services diplomatiques (attachés culturels des ambassades de France à l'étranger) mais aussi avec des interlocuteurs locaux.

Pour le deuxième objectif (mieux faire connaître en français les ouvrages étrangers), c'est une des attributions du Centre national du livre (CNL). Le Centre national du livre est un établissement public doté d'un budget indépendant du budget de l'Etat. Ce budget repose sur des taxes fixées par la loi. Elles sont reconduites chaque année par la loi de finances, et tant qu'elles existent, les aléas du budget général de l'Etat ne peuvent les faire monter ou baisser, elles dépendent des produits de la vente des photocopieurs et d'autre part de celle des livres. Le fait qu'il y ait deux taxes est assez utile. Lorsque l'une se tasse, l'autre monte de façon correctrice. Le résultat est globalement une croissance forte sur les vingt ans dont j'ai parlé.

Le système a deux volets : l'un des volets consiste à aider directement les éditeurs et l'autre à aider les traducteurs.

En ce qui concerne le volet d'aide aux éditeurs par voie de subvention à la traduction, l'idée part du fait que la traduction représente, par rapport à la publication d'un livre en langue française originale, un surcoût. Il faut, pour inciter les éditeurs à faire traduire, diminuer ce surcoût. Comme cette politique a un double objectif, le second objectif étant de permettre aux traducteurs de vivre décemment, il y a à cette diminution du surcoût des conditions qui se manifestent par le biais de la fixation d'un barème. Ce dernier a été réévalué au cours des années.

L'idée de départ est que mieux l'éditeur paiera son traducteur, plus importante, proportionnellement, sera l'aide du CNL. Cette dernière est étagée de 40 à 60 % des coûts de la traduction. Le barème était, avant que nous le fassions passer en euros, de 100, 110 et 120 francs. A partir de 120 francs la page

de 1 500 signes, le CNL verse 50 % du coût de la traduction à l'éditeur. Je reviendrai en conclusion sur une possible évolution de ce barème.

Ce système nous permet d'aider chaque année environ deux cent cinquante livres à la traduction. Sur ces deux cent cinquante livres, une grosse partie, environ les deux tiers, est représentée par la littérature au sens strict, des romans contemporains mais aussi des œuvres classiques ; le reste par la philosophie, les sciences humaines, l'histoire de l'art, avec, dans les dernières années, une percée de la poésie et du théâtre étranger.

J'en viens maintenant au système d'aide directe aux traducteurs. Il s'agit de bourses. Nous avons fait évoluer ce système récemment. Nous avons un système de bourses classiques, strictement aligné sur le système de bourses accordées aux écrivains, avec un certain nombre de niveaux (40 000, 80 000 ou 160 000 francs) en fonction de l'expérience du traducteur, mais également de l'importance et de l'intérêt du projet présenté.

L'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF) nous a fait valoir que ce système était intéressant mais ne résolvait pas un problème central rencontré par les traducteurs littéraires, à savoir que lorsqu'ils traduisaient des œuvres difficiles, ils mettaient plus de temps pour les mener à bien. Or, ce temps en supplément n'était pas du tout couvert par une rétribution supplémentaire. Nous avons donc imaginé un système qui prenne en compte ce type de situation. Lorsque nous estimons qu'une traduction difficile a été menée, à condition que le contrat liant l'éditeur au traducteur soit établi au niveau élevé de notre barème, soit l'équivalent en euros de 120 francs la page, nous versons un crédit de traduction. Ce complément est fixe. Nous ne le calculons pas à la page mais en fonction du volume moyen d'un livre. Il s'élève à 3 000 euros, soit 20 000 francs. A la différence des autres bourses, le fait de l'obtenir n'induit pas un délai de carence avant de demander une autre aide. Un traducteur peut demander dans la même année, par exemple en mars et en novembre, deux bourses pour deux livres différents ; à condition que les livres soient difficiles. C'est arrivé deux ou trois fois.

Ce système a très bien démarré, mais s'est ensuite un peu essoufflé. Je suis heureux d'intervenir ici pour vous rappeler qu'il existe, qu'il est facile à utiliser, et peut l'être de façon répétée. Bien entendu, dans la mesure où il correspond à une situation un peu générale des traducteurs, il a en partie évincé l'autre. Le système des bourses traditionnel s'est restreint à son objectif central qui est d'aider des gens à entreprendre des projets un peu longs et lourds. Par exemple, nous avons aidé une traductrice à préparer une anthologie de poésie macédo-

nienne. Ces projets ne couvrent pas forcément tout un pays, mais une œuvre importante d'un auteur. Il est nécessaire qu'il s'agisse de grands projets.

Combien aidons-nous de traducteurs par an ? A peu près trente à trente-cinq ; la plus grande partie avec ces crédits de traduction qui sont au nombre d'un peu plus d'une vingtaine par an.

Je vais évoquer maintenant deux éléments d'évolution parmi les plus récents. Je parlerai de ce que nous appelons, en langage technique, l'"intraduction", c'est-à-dire la traduction vers le français. Les bourses attribuées par le CNL seront désormais soumises à l'impôt, par une décision du ministère des Finances intervenue il y a quelques années. Il y a eu de nombreuses batailles judiciaires qui sont allées jusqu'à la Cour de cassation, laquelle, au printemps dernier, a donné raison au ministère des Finances. Il y a donc là un manque à gagner pour nos bénéficiaires de bourses, pas seulement les traducteurs mais aussi les écrivains. Nous avons donc imaginé une compensation, en établissant que, dans trois ans, le montant unitaire de nos bourses aura augmenté de 15 %. Dès l'année prochaine, il augmentera de 5 %. On rajoutera 5 % les années suivantes si les moyens du CNL le permettent. Cela concerne tous les niveaux de bourse aussi bien pour les traducteurs que pour les auteurs.

Nous allons mettre en place un deuxième élément d'évolution à partir de janvier 2003. Nous avions jusque-là un système qui limitait l'éligibilité des dossiers à trois par session et par éditeur. Nous travaillons avec des commissions d'experts dont certains d'entre vous ont été membres, qui se réunissent trois fois par an et n'ont à examiner que trois dossiers de demande à la traduction, de même que trois dossiers de demande à la publication, de la part du même éditeur.

Pour l'aide à la traduction, système le plus pratiqué, cette limitation pose problème à une douzaine ou une quinzaine d'éditeurs qui font de gros efforts en direction de la littérature étrangère. Ce sont eux qui nous ont demandé de déplafonner le nombre de dossiers éligibles au CNL. Nous avons accepté à titre expérimental. Ces douze éditeurs présentent chacun neuf dossiers par an, soit le maximum. S'il n'y avait pas de plafond, ils pourraient aller un peu au-delà. Donc, pendant deux ans, nous allons déplafonner complètement le nombre de dossiers. Cela donnera certainement un coup de fouet aux demandes adressées au CNL, mais aussi à la traduction en général.

Du côté de l'ex-traduction, l'évolution est plus institutionnelle. A partir du début du mois de janvier 2003, le service s'occupant de cette aide intégrera le CNL. J'espère que travail des uns et des autres en sera amélioré, ce qui est déjà le cas. Nous nous rendons compte qu'une partie des opérations réali-

sées par ailleurs, allant dans le même esprit que les aides à la traduction (comme la manifestation littéraire Les Belles Étrangères), sont porteuses d'une réciprocité durable. Le fait d'avoir réuni au CNL les deux services va nous permettre de travailler sur les liens permettant une meilleure connaissance à l'étranger du domaine français contemporain et une augmentation du volume des traductions. La pensée et la création françaises sont très bien connues dans un grand nombre de pays jusque dans les années 1970, mais, après, il existe un grand vide.

Mme CHARPENTIER

Michel Marian, pourriez-vous nous dire de quel budget dispose le Centre national du livre pour ce type d'aides ?

M. MARIAN

Ce budget atteint un peu plus de un million d'euros pour ce qui concerne la traduction du français vers les langues étrangères, à quoi il faut ajouter le budget consacré à la venue des traducteurs étrangers en France. Je crois que cela représente environ 300 000 euros.

Pour la traduction des langues étrangères vers le français, nous avons longtemps disposé d'un budget avoisinant un million d'euros. Maintenant, nous approchons les 1,5 million d'euros.

Pour ce qui concerne les bourses aux traducteurs des langues étrangères vers le français, nous nous situons un peu en dessous du million de francs, soit à peu près 150 000 euros.

Mme CHARPENTIER

Je vous propose d'écouter tous les intervenants avant d'ouvrir le débat, et donne la parole à Carol O'Sullivan, directrice associée du Centre anglais de la traduction à Norwich.

Mme O'SULLIVAN

Je vais d'abord vous donner quelques exemples spécifiques de traducteurs qui ont passé un certain temps au Centre. Je vous rappelle tout de suite quelques traductions : *Watt* de Samuel Beckett par un traducteur qui travaillait en langue tchèque et, dans cette même langue, la traductrice de *Bridget Jones's Diary*. Un traducteur de Paola Balting en polonais et un autre traducteur travaillant en allemand sur Edmond Waller, le poète métaphysique. Ce sont là des traductions de l'anglais vers une autre langue.

La majeure partie des traducteurs qui viennent au Centre britannique travaillent de l'anglais vers d'autres langues. Cela reflète l'état de la traduction d'autres langues en anglais. Les chiffres donnés le plus souvent sont les suivants : 2 ou 3 % des

livres publiés en anglais, chaque année, sont traduits d'autres langues, donc très peu par rapport à d'autres pays. Le British Center for Literary Translation a justement été fondé en 1989 pour tenter de combattre cette situation sur divers niveaux : le niveau politique, le niveau professionnel dont je vais vous parler aujourd'hui. Des recherches sont en cours sur l'enseignement de la traduction.

Mme CHARPENTIER

Comment peut-on améliorer cette situation ?

Mme O'SULLIVAN

Trois problèmes se posent. Tout d'abord, le problème des traducteurs. Aujourd'hui, je constate un grand esprit de corps. Il y a deux ans, je suis venue aux Assises, et j'ai senti ce grand esprit de corps chez les traducteurs français, mais je ne le voyais pas entre traducteurs en Angleterre. On essaie, au Centre, de développer l'idée du traducteur professionnel, qui a acquis un certain niveau de formation professionnelle. Par exemple, les masters, le *master on literary translation*, deviennent de plus en plus importants dans les universités. Cela donne aux jeunes traducteurs l'idée d'arriver à un certain niveau avant de se déclarer traducteur littéraire.

Ensuite, des ateliers de traduction ont été mis en place. C'est très important chez nous. Ce sont des ateliers avec des traducteurs professionnels en direction d'autres traducteurs. Il y a aussi des ateliers appelés British Center for literary translation Summer School. Certains d'entre vous le connaissent déjà.

UNE INTERVENANTE

Est-ce payant ?

Mme O'SULLIVAN

Il existe des ateliers gratuits, mais cet atelier de Summer School est payant.

L'argent représente toujours un problème. J'en parlerai plus tard. Je parlerai aussi des traducteurs qui se considèrent comme des écrivains, des professionnels.

Ensuite, en Angleterre tout comme en Amérique, on dit que les éditeurs se méfient de la traduction. Des traductions comme *Smiller Feeling for Snow* ou *Humbers* qui ont été vendues à des millions d'exemplaires n'ont pas réussi à changer cet esprit. On essaie de modifier le point de vue des éditeurs. C'est le deuxième niveau sur lequel on travaille. Pour ce faire, il existe divers moyens. Entre autres, les prix de traduction. Chez les éditeurs, la vente d'un livre est importante pour une éventuelle traduction mais aussi pour d'éventuels prix, ne serait-ce qu'un seul.

J'aborde donc à présent les quelques prix existant en Grande-Bretagne. Aux Etats-Unis, il y en a bien davantage. Depuis deux ans, nous avons les Independent Fiction Prizes. C'est important car cette initiative est privée. Les journaux *The Independent et le Daily Newspaper*, en fait l'éditeur littéraire, ont créé ce prix pour la traduction en anglais de livres étrangers. Après deux ans, ce prix est devenu très important. En tant que journal, *The Independent* a la possibilité de donner de l'argent. L'année dernière, The Independent Fiction Prize a été donné à W. G. Sebald pour l'ouvrage *Austerlitz*. Cependant, l'importance du prix ne signifie pas que les livres en compétition sont forcément des livres de haute littérature. On peut aussi bien lire ces livres sur la plage que dans les universités. Ils sont destinés à tout le monde.

Par ailleurs, le Centre a publié des livres pour montrer aux éditeurs que les ouvrages en traduction peuvent aussi être des livres accessibles à un grand public, pas forcément académiques. Je citerai *Rearranging the World*. C'est une anthologie de textes littéraires, en traduction anglaise, accessible à tout le monde, destinée à la grande diffusion, soit dans son pays d'origine, soit en Angleterre.

Cela indique aux lecteurs qui représentent le troisième groupe de personnes avec lequel nous travaillons, qu'un livre en traduction n'est pas forcément difficile.

J'en reviens aux prix. Nous avons donc The Independent Fiction Prize. Ensuite, The March Prize for the Translation of Children's Literature. La difficulté de ce prix réside dans le fait qu'il n'a pas un budget comparable à celui du journal *The Independent*. Ce sont toujours des fonds privés et la fondation n'a pas la possibilité de faire beaucoup de publicité. L'efficacité du prix est atténuée par le fait qu'on ne sait pas forcément qu'il existe. Il y a aussi des prix de traduction, *the translation prizes*, distribués chaque année. Les fonds proviennent des attachés culturels. Chaque ambassade a un prix. Durant les dernières années, on a cherché à réunir ces prix, non pas en les remettant uniquement dans les ambassades, mais en réalisant un événement. En septembre 2001, six prix ont été décernés pour la traduction d'autres langues en anglais : The Scott Moncrieff Prize pour la traduction du français ; The Schlegel-Tieck Prize de l'allemand ; The Hellenic Foundation for Culture du grec ; The John Florio Prize de l'italien ; The Calouste Gulbenkian Translation Prize du portugais ; et The Premio Valle Inclán de l'espagnol.

Ces prix sont pour les traducteurs l'occasion de voir que la traduction a gagné en respect. Nous avons l'équivalent des Assises en Angleterre. Chaque année, je constate que les traducteurs anglais n'ont pas l'esprit de corps que je trouve chez les traducteurs français. Cela se passe toujours fin septembre,

le jour de la Saint-Jérôme, patron des traducteurs. On rattache cet événement à des ateliers sur divers aspects de la traduction. Cette année, le thème portait sur la traduction de l'argot. On a parlé de la traduction pour le théâtre, très spécifique. Nous avons aussi un public de lecteurs. Cette année, Susan Sontag est venue parler de traduction. L'année dernière, c'était Max Sebald, fondateur du Centre, décédé cette année, avant Noël. Nous essayons d'inviter régulièrement une personnalité de réputation internationale. Neuf cents personnes sont venues. Le public est chaque fois nombreux et l'on doit refuser du monde.

A Londres, on essaie toujours d'élever le niveau de connaissance des activités du Centre et des traducteurs. Il y a aussi une dimension géographique. Le Centre se situe à Norwich, une très belle ville historique. Il y a six cents ans, c'était la deuxième ville d'Angleterre. On cherche donc à varier les activités du Centre au niveau géographique.

Mme CHARPENTIER

Outre les prix et les ateliers, y a-t-il des systèmes de bourse ou d'aide directe aux éditeurs en Angleterre ?

Mme O'SULLIVAN

Oui, comme dans les autres centres, il existe un système de bourses. Les fonds proviennent surtout de la Commission européenne. Les demandes sont groupées sur trois centres européens. Chaque année, on espère que les centres recevront 300 000 euros, soit 150 000 euros de fonds émanant de la Commission et 150 000 euros de fonds propres des organisations. Le Centre britannique utilise cet argent de deux façons.

Premièrement, une partie est destinée aux bourses de résidence de traducteur d'un mois au Centre. Le risque est celui d'un tourisme de la traduction : un traducteur peut, même avec un contrat pour un petit livre, obtenir trois ou quatre résidences au Centre. Il faut donc non seulement exiger un contrat, mais aussi que le texte soit littéraire. Qui dit littéraire ne dit pas "impénétrable". Cela peut être aussi un livre comme *Bridget Jones's Diary*, que l'on appelle le phénomène "Chiclet". Il peut aussi s'agir de livres biographiques ou autobiographiques. Notre définition du littéraire est assez large. On a commencé, depuis trois ans, à varier les bourses en proposant des séjours d'une semaine. Les traducteurs peuvent se libérer plus facilement, travailler avec l'écrivain.

Nous travaillons avec les éditeurs, les traducteurs, mais aussi de plus en plus avec les lecteurs. En Grande-Bretagne, il existe le phénomène des reading groups. *On a commencé à faire des ateliers d'auteurs et de traducteurs avec ces reading groups*, afin de développer et faire comprendre, sur le plan national et

international, que les livres traduits sont destinés à un large public.

Quant aux fonds versés au Centre, on cherche à développer les fonds versés par la Commission et les fonds privés. On travaille avec les attachés culturels, avec l'Institut Council England qui a des fonds limités pour la traduction, qu'il donne aux éditeurs. Des demandes nous parviennent pour les traductions de livres importants mais aussi d'ouvrages dans des langues minoritaires.

Cette année, le British Council nous a attribué une subvention pour aider des traducteurs venant de Palestine. Les fonds versés par la Commission ne peuvent être destinés qu'aux traducteurs venant des pays faisant partie de l'Union européenne ou des pays associés, comme les pays de l'Est. Nous recevons des demandes de traducteurs venant d'Amérique, du Canada, d'Amérique du Sud et d'Asie. Nous recherchons la possibilité de les accueillir. On parle d'établir un centre pour la traduction aux Etats-Unis, mais c'est encore à l'état de projet. On a créé un Centre de traduction au Canada. Peter Bush et Claude Bleton y sont allés l'année dernière pour son inauguration. Il y a un an, il était question de créer un centre en Afrique, à Ouagadougou, mais je ne sais pas ce qu'il en est de ce projet.

On bénéficie aussi de fonds privés d'une organisation appelée The Steven Memorial Trusts. Cela ne concerne que les traducteurs des pays de l'Est, des pays baltes jusqu'aux pays de l'ex-Yougoslavie. On aide ainsi des écrivains et des traducteurs. Cette année, un atelier s'est tenu au Summer School avec George Thirties, poète hongrois et anglais. Il a eu beaucoup de succès avec les traducteurs de Hongrie, Bulgarie, Slovaquie et de la République tchèque.

Mme CHARPENTIER

Je vous remercie. Igor Navratil est directeur du Centre slovaque de la traduction, centre qui fait partie d'un département du Centre national du livre de Bratislava.

M. NAVRATIL

Je vous remercie beaucoup de cette invitation à la table ronde. Si vous me le permettez, pour commencer, je voudrais remonter dans le passé. Dans un passé récent, en tant que traducteur littéraire du français et de l'anglais, j'ai eu la chance de séjourner au Collège d'Arles ainsi qu'au Centre britannique de Norwich il y a à peu près dix ans. C'était pendant la période de la division, de la séparation de la Tchécoslovaquie. J'ai alors pensé que c'était le moment de créer un centre similaire à ceux d'Arles et de Norwich. C'est grâce à l'ancien directeur du Collège d'Arles, Jacques Thiériot, qui m'a encouragé pour mobiliser toutes les forces afin d'établir en Slovaquie un centre

dans un pays d'Europe centrale ou d'Europe de l'Est. Je dois donc beaucoup à Jacques Thiériot pour la création en 1995 de ce Centre slovaque.

Six mois après, nous avons organisé une conférence inaugurale au château de Budmerice, qui est le siège du Centre slovaque. On a invité tous les directeurs des centres déjà existants, y compris Jacques Thiériot, et d'autres personnes. Lors de cette conférence, nous avons adopté la Charte de Budmerice, qui a suivi la Charte de Procida. C'est une charte très importante pour l'avenir et pour les activités futures du Réseau européen des centres internationaux de la traduction (RECIT).

Notre centre a été accepté dans le réseau RECIT. C'était le premier centre de traduction littéraire de l'Europe de l'Est. Ensuite le centre hongrois a été créé.

Concernant la situation actuelle, notre Centre est entièrement subventionné par l'Etat, par le ministère de la Culture slovaque. Comme Geneviève vient de le dire, le Centre slovaque fait partie intégrante du Centre national du livre. Il est donc difficile de parler du budget, car il s'agit d'un budget commun. On peut cependant dire qu'une certaine somme est réservée aux bourses. Ces dernières sont impérativement réservées aux traducteurs du slovaque vers une langue étrangère, mais il y a des exceptions, comme toujours. Il existe aussi des possibilités pour les traducteurs qui ne traduisent pas du slovaque ou vers le slovaque. Ils doivent alors avoir une bourse d'un autre organisme que le Centre slovaque. Il est toujours possible de passer du temps au château de Budmerice, qui est un château magnifique. Certaines personnes, ici, dont Claude Bleton et Jacques Thiériot, y ont séjourné. Vous y êtes tous conviés.

Comme vous le savez, la Slovaquie n'est pas membre de l'Union européenne. Nous sommes un pays associé. Malgré cela, nous avons soumis une demande à Bruxelles et nous avons créé un groupe de trois centres avec la Grèce, le centre d'Athènes et le nouveau centre du Danemark. On attend impatiemment la réponse. Jusqu'à maintenant, nous n'avons eu que des moyens relevant de l'Etat. Notre situation est donc un peu différente et un peu plus compliquée que celle d'Arles ou de Norwich.

On peut accueillir jusqu'à trente traducteurs par an, une vingtaine en moyenne. Le slovaque est une langue "moins répandue" et on essaie de faire mieux connaître la littérature slovaque. Notre objectif principal est de faire publier la littérature slovaque dans les pays de l'Ouest. En ce qui concerne les pays de l'Est de l'Europe, il n'y a pas de problème. Sous le régime communiste, de nombreux auteurs slovaques ont été publiés dans les pays de l'ancien bloc soviétique. C'est pour-

quoi l'on essaie surtout de promouvoir la littérature slovaque dans des pays comme la France, l'Angleterre, l'Italie.

Mme CHARPENTIER

Vous avez un dispositif pour encourager ce type d'aide, et vous aidez de même les éditeurs étrangers à publier de la littérature slovaque traduite.

M. NAVRATIL

C'est vrai. Au sein du Centre slovaque de traduction littéraire, un département s'appelle Slovia. C'est une abréviation anglaise de "Slovak literature abroad". Ce département peut octroyer des subventions en faveur des éditeurs étrangers pour la fabrication de livres et les coûts de la traduction. On peut couvrir jusqu'à 40 % de ces coûts ; cela dépend de l'ouvrage. C'est une aide qui, depuis la création du Centre slovaque, fonctionne assez bien. Cependant, notre budget est assez restreint, comme vous pouvez l'imaginer. C'est pourquoi nous comptons sur la Commission européenne de Bruxelles.

Mme CHARPENTIER

En quelle année le Centre slovaque a-t-il été créé ?

M. NAVRATIL

En 1995. Il existe depuis sept ans. En plus des bourses, des séminaires et des conférences sur la traduction sont organisés, ainsi qu'une école d'été, "Ecole d'été de la traduction littéraire", chaque année, en septembre, au château de Budmerice. On l'organise en collaboration avec l'Association des traducteurs littéraires slovaques.

Mme CHARPENTIER

Nous allons terminer cette rencontre avec Claude Bleton, directeur du Collège international de la traduction littéraire à Arles (CITL), qui se propose de dresser un portrait succinct des aides à la traduction en Irlande, Allemagne et aux Pays-Bas. D'ailleurs, d'autres pays représentés dans la salle pourront nous faire part de leur dispositif dans le cadre d'un prochain rendez-vous.

M. BLETON

Comme vient de le dire Geneviève, on ne répétera pas chaque année une table ronde avec les onze centres représentés ici, car il faut varier les angles d'approche et, de préférence, approfondir ce qui se passe dans chaque pays. Je voudrais avant tout vous donner quelques informations concernant le développement.

Le centre de Banff, appelé en canadien anglophone Banff

International Literary Translation Center, se situe dans les Rocheuses. Ce centre regroupe le Canada, les USA et le Mexique. Son principe reposera sur l'accueil de traducteurs qui traduisent vers ou de la littérature canadienne, américaine ou mexicaine.

La deuxième nouvelle est une anticipation, mais il y a de bonnes raisons d'y croire. En janvier 2003, un séminaire de formation se tiendra avec de jeunes traducteurs français et égyptiens qui séjourneront à Arles, puis à Alexandrie. A la suite de ce séminaire, nous jetterons les premières pierres morales, intellectuelles et, comme le disait Carol, impénétrablement littéraires d'un centre de traducteurs à la grande bibliothèque d'Alexandrie.

Quelques mots sur des centres non représentés aujourd'hui. L'Irlande a un institut qui s'appelle ILE. Cet organisme dépend du ministère de la Culture irlandais et verse des subventions presque exclusivement aux éditeurs qui traduisent la littérature irlandaise vers d'autres pays. La somme attribuée est versée à l'éditeur et non pas au traducteur. Je ne parle pas des systèmes de bourses qui existent à travers le Centre de traduction d'Irlande.

En Allemagne, de par le système fédéral, il n'y a pas de programme national d'aide à la traduction, mais des programmes regroupés par les Länder (qui correspondent aux régions). Un seul organisme, *Inter Nationes*, dépend du ministère des Affaires étrangères allemand. Ces aides s'adressent aux éditeurs et non aux traducteurs. Il existe par ailleurs des organisations de traducteurs allemands qui fonctionnent très bien. Il y a enfin une liste impressionnante de prix de traduction.

L'exemple le plus caractéristique d'une entreprise politiquement consciente qu'il faut aider les traducteurs se trouve aux Pays-Bas où un volontarisme est mis en place depuis 1965, à travers la fondation Pour la littérature qui relève directement du ministère de la Culture. Je vous engage vivement à faire l'acquisition du volume des Quatorzièmes Assises de la traduction, dans lequel vous lirez une intervention de Peter Bergsma qui relate en détail le fonctionnement de cette fondation.

Je vous rappelle simplement pour mémoire que, dans ses grands principes, cette fondation accorde des bourses de travail aux traducteurs ayant un contrat. Ces bourses représentent un à huit mois de salaire, le salaire moyen étant fixé à environ 15 000 francs. Si l'on fait une moyenne générale, un traducteur peut se voir accorder une bourse de cette fondation de l'ordre de quatre mois et demi, soit environ 70 000 francs pour une année, indépendamment du contrat signé avec la maison d'édition. L'originalité de ce système, c'est l'appréciation du projet et de la qualité du travail du candidat par un jury. La deuxième originalité réside dans la possibilité d'avoir des honoraires addi-

tionnels en soumettant, l'année suivante, la qualité de la traduction terminée à un jury. Ces honoraires additionnels correspondent, pour le traducteur, à environ 28 000 francs sur une année quand les demandes sont acceptées. Notons par ailleurs quelques bourses de voyage.

Mme CHARPENTIER

Je vous remercie. Je précise à ceux qui assistent pour la première fois aux Assises que Claude Bleton est non seulement directeur du CRTL, mais aussi président du Réseau européen des centres internationaux de la traduction (RECIT), et c'est à ce titre qu'il a été sollicité pour prendre la parole.

Avez-vous des questions ?

Mme BALSAMO

Je ferai deux remarques à propos de l'intervention de Michel Marian. L'une concerne les crédits complémentaires en faveur de textes difficiles. C'est un système bienvenu car c'est à ma connaissance le seul moyen de résoudre le problème insoluble émanant de la différence de temps, de travail et d'investissement entre les types de textes traduits. Ce montant permet au traducteur d'avoir quelques mois ou quelques semaines supplémentaires pour travailler tranquillement.

A mon avis, le problème actuel se pose dans la constitution du dossier. La demande prend en compte des critères qui ne devraient pas y figurer. De nombreux documents sont à fournir, notamment la bibliographie complète, la note de revenus des années passées ou à venir, les revenus du conjoint. Comme si l'aide financière n'était pas prioritaire pour les personnes vivant en couple. Ce critère ne devrait pas être pris en compte. La demande des revenus présagés pour l'année en cours relève toujours de la fiction.

Pour ce type de crédit, seuls trois critères devraient être considérés. Le premier concerne l'importance du texte à traduire, le deuxième, sa difficulté. C'est pourquoi le traducteur doit fournir une note expliquant cette difficulté. Le troisième critère concerne la qualité de la traduction.

Ce sont, à mon avis, les seuls critères à retenir pour l'attribution de ces crédits, qui doivent être cumulables avec les autres bourses qu'un traducteur peut solliciter.

Deuxièmement, cette annonce m'a inspiré un doute, à savoir que désormais le nombre de demandes des éditeurs sera déplafonné à titre expérimental pour les deux années à venir. Tout en étant traducteur, l'on ne doit pas oublier que les éditeurs ne disposent pas des mêmes ressources, ni de la même solidité économique. Une des vocations du CNL est de soutenir les structures les plus fragiles qui, souvent, sont celles qui publient les meilleurs textes. Un petit éditeur peut rare-

ment présenter plus de trois demandes par an de littérature en traduction. Je crains de les voir noyées par des demandes provenant de maisons d'édition bien plus importantes. Le montant de la somme restant le même, les petits éditeurs risquent d'être défavorisés par ce déplafonnement.

M. MARIAN

Vous avez raison, les critères déterminants sont ceux que vous avez énumérés pour les crédits de traduction. Ce sont d'ailleurs ceux qui sont mis en œuvre par la commission qui donne ou pas son accord à tel ou tel dossier. Si nous demandons que soient joints au dossier les autres éléments dont vous avez fait part autour des revenus, c'est que nous sommes dans un mouvement profond de société, où l'utilisation des fonds publics est de plus en plus contrôlée. Les instances de contrôle des établissements publics sont donc en droit de demander si l'argent que nous donnons est destiné à des personnes qui en ont besoin.

On peut imaginer des situations extrêmes où un traducteur excellent traduit une œuvre très difficile et très importante et qu'il le fait par plaisir, ayant, par ailleurs, un niveau de revenus très élevé. Dans une telle situation, si nous avons assez d'argent une année, nous lui donnerons la bourse. Cependant, dans certaines situations, il y a compétition à partir du budget. Nous sommes alors obligés, en dernier critère, de faire intervenir cet élément et donc d'avoir les données pour arbitrer. Vous avez raison de dire que pour les crédits de traduction, qui se distinguent par le fait que l'on peut les redemander à chaque livre, ces critères entrent moins en jeu que pour les bourses traditionnelles.

Nous avons été assez fiers, au CNL, lorsque nous avons appris que c'était Imre Kertész qui avait reçu le prix Nobel car nous avons donné des crédits de traduction à Mme Zaremba, il y a deux ans, pour la traduction d'un des livres de Kertész. Je ne sais pas si Arles était la deuxième ville de France au Moyen Age, en tout cas, cette ville est liée à l'éditeur de Kertész...

Concernant le déplafonnement, un risque existe. C'est pourquoi nous faisons une expérience dont nous tirerons les leçons au bout de deux ans. Les données obtenues indiquent que ce ne sont pas seulement certains grands éditeurs qui plafonnent autour de trois dossiers par commission, mais aussi des éditeurs plus petits. Je peux citer quelques noms. José Corti, Métailié, L'esprit des péninsules, et d'autres encore, sont des éditeurs qui présentent assez régulièrement trois demandes d'aide à la traduction par session. En regardant l'évolution générale de l'édition française, le renouvellement de l'édition passe souvent par des éditeurs qui commencent dans la traduction. On ne peut pas demander à la commission de renoncer à

ces critères de qualité au nom du fait que c'est un petit ou un grand éditeur. L'objectif est d'introduire un rééquilibrage entre les langues.

Lorsque l'on compare la ventilation des cessions de droits, toutes publications confondues, et des aides apportées par le CNL, les aides à des traductions de l'anglais ne représentent que 35 % des aides du CNL, alors que dans les acquisitions de droits étrangers, elles sont d'environ 50 %. On introduit la diversité et un rééquilibrage. Ce n'est pas systématique. On ne fait pas de la discrimination positive. Si un très bon livre est traduit de l'anglais, on ne l'évincera pas. Le simple fait d'ouvrir et d'être décalés par rapport au mécanisme de marché fait que nous avons plus de livres d'autres langues. C'est la même chose concernant le rapport entre les petits et les grands éditeurs. Il n'est pas question de mettre des barrières objectives à l'entrée, mais le fait de ne juger que sur la qualité, jusqu'à présent, a permis de favoriser l'entrée et le maintien dans le monde éditorial d'un certain nombre de petits éditeurs par le biais de leur littérature étrangère et même de la poésie étrangère et, quelquefois, du théâtre étranger.

Mme CARNAUD

J'aimerais revenir sur les critères d'attribution des bourses. Je comprends fort bien qu'un contrôle financier soit opéré quant au bon usage de l'aide financière, mais il s'agit davantage d'une question de dignité du traducteur qui souhaiterait que soient pris en compte ses revenus personnels et non ceux de son conjoint.

Vous avez dit à propos des aides à la traduction qu'il y a de plus en plus de livres de poésie et de livres de théâtre présentés dans les commissions. Concernant la prose, si le barème de l'aide maximale à la rémunération de 120 francs le feuillet a bien été établi, ce n'est pas le cas pour le théâtre et la poésie. Ne pourrait-on pas engager une réflexion commune à ce sujet ? Quand on est confronté à ce problème avec un éditeur, ce dernier a tendance à penser que le CNL lui impose 1 500 signes informatiques pour le théâtre. Or, les répliques peuvent être composées d'un seul mot qui, par sa difficulté, nécessitera du temps pour le traduire. Je serais donc davantage favorable à une somme forfaitaire pour une pièce de théâtre, variant selon sa longueur.

M. MARIAN

Je réponds d'abord sur le deuxième point. Nous avons engagé une discussion sur un autre domaine, celui de la bande dessinée. Ce problème se pose aussi. On n'arrête pas de discuter avec la commission sur la poésie. Concernant le théâtre, j'avais moins remarqué que c'était l'objet d'une contestation. Les

contestations portent d'abord sur le fond. Quelle est la marge d'adaptation tolérée ? Elle est plus grande que celle tolérée par le roman. On est obnubilé par cela et on n'a pas vu que les mêmes questions se posaient pour la poésie ou la bande dessinée. Je suis d'accord pour que le CNL consulte l'ATLF sur ces questions ainsi que tous les partenaires les plus impliqués, les plus experts sur cette question. Cela concerne des délibérations au niveau de notre conseil d'administration. Il faut donc mettre en place quelque chose de précis sur les secteurs particuliers.

Mme CARNAUD

Le fait que le CNL ait accepté cette notion de barème a considérablement aidé le traducteur à défendre auprès de l'éditeur une rémunération convenable, ce qui produit un effet de levier très important.

M. MARIAN

Je ne vais pas prolonger, ce sera plus le lieu d'une réunion un peu technique. Cependant, je n'ai pas eu l'impression que notre réglementation faisait barrière à l'aide à la traduction de théâtre. Elle augmente.

Mme CARNAUD

Je maintiens toutefois que chez l'éditeur, le barème devient flou dans ce domaine.

M. MARIAN

Concernant la question des revenus du conjoint, effectivement, en droit strict, nous ne devrions demander que l'aide de la personne qui présente une demande. Nos commissions sont composées, autant que possible, de personnes qui connaissent la profession et le milieu. Dans la commission, certaines interventions sont orales et émanent de personnes qui connaissent tel ou tel traducteur et qui disent : "Les revenus personnels sont ceux-ci, mais, à côté, il y a ceci et cela." Ce qui donne encore plus d'importance à des informations imprécises ou issues de rumeurs. Cette situation n'est pas extraordinaire. Faire intervenir une différence entre la personne elle-même et son conjoint, les experts de nos commissions en tiennent compte. Malgré tout, il me semble préférable d'avoir les deux, quitte à tenir compte de la différence, plutôt que d'avoir une seule chose écrite et d'être vulnérable à n'importe quelle remarque orale.

M. SCOTT

Je suis traducteur littéraire de poésie dans les deux sens, anglais et français. Ma question porte sur les prix littéraires. Qui présente les demandes de candidature, de quelle manière

et auprès de qui ?

Mme CHARPENTIER

De quel pays, de la Grande-Bretagne ?

M. SCOTT

Absolument pas, ma question concerne la France et le Centre national du livre ou d'autres personnes qui donnent des prix. Que faut-il faire ?

Mme CHARPENTIER

Le Centre national du livre n'a pas vocation à attribuer des prix littéraires.

M. SCOTT

Concernant, par exemple, le prix de traduction Nelly-Sachs, que faut-il faire ? Comment présenter en général sa candidature à un prix ?

Mme CHARPENTIER

Les prix de traduction ont été recensés en France par la Maison des écrivains, 53 rue de Verneuil, 75007 Paris.

M. WINIGER

Je suis traducteur du français vers l'allemand. Je vis en Allemagne et suis membre de l'Association allemande des traducteurs. Je voudrais corriger l'intervention de Claude Bleton. Il existe en Allemagne un fonds très important qui vient de célébrer son cinquième anniversaire, créé sur le modèle hollandais, en faveur des traducteurs allemands. Deux fois par an sont attribuées des bourses à la traduction d'œuvres difficiles, soit plusieurs douzaines d'aides. Ces bourses peuvent atteindre jusqu'à 60 % des honoraires. D'autres aides sont très souvent liées à des fondations locales ou régionales.

Mme VILMARD

Je voudrais revenir sur ce problème épineux du nombre restreint d'intraductions en Angleterre. La culpabilité serait portée sur les éditeurs. Or, lorsque l'on s'adresse à eux, ils répondent que l'ouvrage ne se vend pas car le public ne s'intéresse pas aux traductions. Le vrai coupable ne serait-il pas dans ce cas le public, et ne faudrait-il pas l'éduquer ?

Mme O'SULLIVAN

Voilà pourquoi on travaille avec les groupes de lecteurs, parce que les éditeurs prétendent que publier les traductions coûte trop cher, surtout si l'on paie les traducteurs comme il se doit.

La rémunération pour les traductions en Angleterre, établie par l'Art Council of England, est de 70 livres les mille mots, soit environ trois pages. C'est le minimum. Les éditeurs paient de 50 à 55 livres, d'autres 20 livres les mille mots. C'est pourquoi l'Art Council of England donne des fonds aux éditeurs pour équilibrer les frais engendrés par la publication d'un livre écrit en langue originale. Cela ne doit pas coûter plus cher qu'un livre publié en anglais.

M. MUHLEISEN

Je fais partie du Centre international de la traduction théâtrale de la Maison Antoine-Vitez de Montpellier. Je voulais simplement marquer mon étonnement devant la réflexion faite sur la marge d'appréciation du caractère d'adaptation ou de traduction des œuvres théâtrales. Cela prouve qu'il reste encore des choses à expliquer. Je vous invite vivement à la table ronde qui se tiendra demain, à 10 heures, où l'on vous expliquera la différence entre adaptation et traduction selon la Maison Antoine-Vitez qui a fêté son dixième anniversaire cette année.

M. MARIAN

J'ai pourtant pesé mes mots. Cette question est posée par les gens qui s'occupent de théâtre chez nous. Effectivement, je suis obligé de le constater, et je fais ce travail depuis presque dix ans, les gens n'ont pas le même système d'appréciation que ceux qui jugent des romans. C'est la réalité. On peut en discuter et poser des normes très strictes. L'état de la discussion sur ce sujet n'est pas le même au théâtre qu'en littérature romanesque.

Mme CHARPENTIER

Avant de nous quitter, Igor Navratil voudrait vous donner une information sur une manifestation littéraire qui se tiendra très prochainement à Paris.

M. NAVRATIL

Dans le cadre de nos activités et de la promotion de la littérature slovaque, un "Tour de France littéraire raccourci" est organisé. Pendant deux semaines, on va parcourir le Nord de la France : Strasbourg, la Normandie, la Bretagne et Paris. A Paris, les dates prévues sont les 19, 20 et 21 novembre. Il y aura trois manifestations en présence de quatre écrivains slovaques.

Mme CHARPENTIER

Je vous remercie d'être venus aussi nombreux, ce qui atteste l'intérêt renouvelé pour la circulation des œuvres nationales favorisée par le biais de la traduction et de ses aides.



## ATELIERS DE LANGUES



ATELIER : POÉSIE ANGLAISE, OSCAR WILDE

*animé par Françoise du Sorbier, Jean Guiloineau  
et Bernard Hoëpffner*

Trois animateurs suffisaient à peine à canaliser les nombreuses interrogations suscitées par le poème d'Oscar Wilde, *The Ballad of Reading Gaol*, plus particulièrement les six premières strophes, d'autant plus que huit traductions différentes de cette ballade avaient été proposées au préalable à l'attention des participants : Henry Davray (1898), Daniel Mauroc (1970), Seymour Nemours (1975), Jacques de Langlade (1977), Jean Besson (1989), Christian Jambet (1994), Paul Bensimon (1996) et Bernard Pautrat (1998). Ils ont ainsi pu commencer par se faire les dents sur quelques interprétations – *scarlet coat*, traduit diversement par “tunique écarlate”, “livrée de carmin” ou “dolman écarlate” – et sur les divers registres choisis pour traduire “*That fellows got to swing*” – *Celui-là sera pendu*, “Faudra qu’y saute, le frère”, “Ce gars-là se balancera”, “Ce gars-là va se balancer”, “Ce gars s’ra pendu haut et court”, “Ce gars est bon pour s’balancer”, “Ce gars-là, i’ va êt’ pendu”, “Ce gars-là, il va s’balancer”. Les animateurs, eux, craignant les dents acérées, avaient décidé d’attendre la fin de l’atelier pour proposer leurs solutions.

Plusieurs fils de discussion se sont entrecroisés pendant l’atelier, l’histoire différente de la ballade en France et en Angleterre et la difficulté à faire passer en français le style extrêmement fluide de la ballade anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, qu’il s’agisse de Coleridge, de Lewis Carroll ou de Wilde. Jean Guiloineau a suggéré un parallèle possible avec “La Chanson du mal-aimé” d’Apollinaire. Le débat s’est longtemps fixé, comme cela est souvent le cas quand il s’agit de traduire la poésie, sur le thème classique qu’est l’impossibilité de conserver à la fois et la rime et le mètre et le respect du lexique. Il va sans dire qu’aucune solution générale applicable à n’importe quel poème n’a pu être trouvée ; il était d’ailleurs plus important, comme le plus souvent au cours d’un atelier de traduction, de débattre, d’avancer des idées, de mordre dans la



Il n'avait pas sa tunique écarlate,  
Car sang et vin sont rouges,  
Sang et vin tachai<sup>ent</sup> ses mains quand devant  
La morte on le trouva,  
Devant la pauvre femme morte qu'il aimait,  
Et tua dans son lit.

BERNARD HCEPFNER

## ATELIER D'HÉBREU

*animé par Rosie Pinbas-Delpuech*

L'idée de départ de cet atelier était de présenter les cinq premiers versets de la Bible en hébreu et de s'amuser à composer, à la fin de l'atelier, un texte contemporain à partir de cette petite poignée de phrases de la Genèse. Faute de temps, l'étape finale de la fabrication du texte n'a pas été réalisée, mais ceux qui le souhaitaient sont repartis avec tous les ingrédients nécessaires à le fabriquer chez eux.

Pour ce faire, les participants avaient sous les yeux quelques échantillons de textes anciens et modernes :

– sur une même page, les cinq premiers versets de la Genèse en caractères hébraïques, leur transcription phonétique en caractères latins, la traduction calque, et une traduction récente de la Genèse, appelée *Au commencement*, par Henri Meschonnic ;

– une page du Talmud ;

– une page du Midrash Rabba, commentaire rabbinique de la Bible, datant des V<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles ;

– une page d'une nouvelle d'Orly Castel-Bloom, écrivain de l'avant-garde israélienne ;

– une page d'un court texte d'Etgar Keret, jeune et bouillant écrivain israélien.

Cinq échantillons qui illustraient deux mille cinq cents ans d'histoire de l'hébreu et une surprenante continuité. Si surprenante que dans l'état actuel de la langue et le très petit écart existant encore entre l'hébreu ancien et moderne, il est possible – en ce moment, mais pour encore combien de temps ? – de s'amuser à fabriquer un petit texte contemporain à partir de quelques versets de la Bible.

Les deux pages du Talmud et du Midrash Rabba, en traduction française, montraient la tournure d'esprit de l'exégèse juive qui, par moments, se rapproche de la tournure d'esprit du traducteur et des questions très précises qu'il se pose en cours de traduction : place des mots de l'auteur, choix de tel mot par l'auteur plutôt qu'un autre, emploi des virgules, traduction mot à mot, commentaire ou interpréta-

tion, traduire la lettre et/ou l'esprit, etc. L'énorme océan de commentaires suscités par la Torah, ce roman des origines d'à peine deux cents pages, est comme une interminable lecture-préparation à la traduction. Aussi, exposer ces rudiments de la culture hébraïque à un public de traducteurs a été d'emblée un plaisir rare et précieux.

Après ce bref survol de textes, puis d'initiation à l'alphabet et au fonctionnement élémentaire de l'hébreu, le groupe est revenu à la page de travail concret sur les cinq premiers versets de la Genèse. Là aussi, dès la traduction calquée, les réactions ont été passionnantes, tant les diverses traductions de la Bible posent problème par rapport à l'original en hébreu : comment traduire le *tobu-bobu* originel, hébraïque, infiltré en français ? Comblent les trous et mettre des articles définis et des verbes là où il n'y en a pas ? Comment choisir un des sens d'un mot hébreu et taire toute la polysémie qui, justement, suscite le commentaire, comment taire le bruissement de la langue, ou comment le restituer ? Est-ce que "le vent de Dieu tournoie", ou "esprit Dieu plane", "sur les eaux" ou "sur la face des eaux", ou "sur l'eau" ? Et pourquoi les "ténèbres", ce mot si hugolien, à la place de la simple "obscurité" littérale, annonciatrice de la "nuit" dont il sera question aussitôt après ? Et ce fameux "premier jour", n'est-il pas plutôt littéralement "jour un", comme en hébreu, première unité de mesure temporelle ? Sans article défini, ni adjectif numéral ordinal, tous deux disponibles en hébreu et non utilisés dans le texte. Comme si le début de la Genèse était aussi une leçon de grammaire inaugurale, de la différenciation entre le défini, l'indéfini, le singulier, le pluriel, une sortie du *tohu-bohu* vers la clarté élémentaire de la langue qui nous constitue.

L'extrême nudité âpre et crue de ce commencement donne le vertige à tout traducteur conscient des gouffres que lui ménage la langue sur son chemin de petite fourmi. Et peut-être que la Bible, ce texte qui plus que tout autre inaugure l'histoire de la traduction dans la culture occidentale, pose de la manière la plus urgente les questions fondamentales de cette étrange activité humaine : celle du traducteur qui veut faire passer (la racine trinitaire du mot "*hébreu*", vient du verbe passer) de manière compulsive quelque chose d'inconnu et d'obscur qui le travaille et ne lui laisse pas de répit, qu'il croit coincer, approcher ou frôler en le faisant passer dans une autre langue et qui sans cesse lui échappe.

A la fin de l'heure, il restait à repérer dans les textes de l'hébreu d'aujourd'hui les mots de "jour", de "nuit", de "lumière", d'"obscurité", puis de fabriquer avec tout ça quelque chose de simple, ou de clair-obscur. Le temps a manqué. Mais jamais l'animatrice de l'atelier ne s'est sentie aussi

proche de cette corporation d'artisans dont elle fait partie, brasseurs du vent qui plane sur la face des mots.

## GENÈSE I, 1-5

בראשית

א  
בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ : וְהָאָרֶץ א  
הָיְתָה תְהוֹ וְבוּהוּ וְחֹשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת  
עַל־פְּנֵי הַמַּיִם : וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי־אוֹר וַיְהִי־אוֹר : וַיֵּרָא אֱלֹהִים  
אֶת־הָאוֹר כִּי־טוֹב וַיְבָרֶךְ אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ : וַיִּקְרָא  
אֱלֹהִים לְאוֹר יוֹם וּלְחֹשֶׁךְ לַיְלָה וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם  
אֶחָד :

### TRANSCRIPTION PHONÉTIQUE

be rechit bara élohim ét ha chamaïm ve ét ha arets : ve ha arets haïta tohu va vohu ve hochekh al pnéi téhom ve rouah élohim merahefet al pnéi ha maïm : va yomer elohim yihi or va yihi or : va yira elohim ét ha or kiv tov va yivdal elohim béin ha or ou béin ha hochekh : va yikra elohim la or yom ve la hochekh kara laïla va yihi érev va yihi bokèr yom ehad :

### TRADUCTION CALQUE

au commencement a créé élohim le ciel et la terre : et la terre était tohu et bohu et obscurité sur face abîme et souffle-vent-esprit élohim plane sur face de l'eau : et a dit élohim qu'il y ait lumière et il y a eu lumière : et a vu élohim que la lumière bien et a séparé élohim entre la lumière et entre l'obscurité : et a appelé élohim la lumière jour et l'obscurité a appelé nuit et il y a eu soir et il y a eu matin jour un

### TRADUCTION HENRI MESCHONNIC

1. Au commencement que Dieu a créé  
Le ciel et la terre
2. Et la terre était vaine et vide et l'ombre sur  
la face du gouffre  
Et le souffle de Dieu couve sur la face de l'eau
3. Et Dieu a dit qu'il y ait la lumière  
Et il y a eu la lumière
4. Et Dieu a vu la lumière c'est bien  
Et Dieu a séparé entre la lumière et entre  
l'ombre
5. Et Dieu a appelé la lumière jour et l'ombre il a  
appelé nuit  
Et il y a eu un soir et il y a eu un matin jour un

## ATELIER : POÉSIE ALLEMANDE CONTEMPORAINE

*animé par François Mathieu*

L'atelier qui réunit une quinzaine de personnes est destiné à des germanistes et des non-germanistes. L'objectif est de produire le poème (français) d'un poème (allemand) – et/ou plus modestement, y compris par manque de temps, d'aborder, d'esquisser les problèmes, la technique du *traduire, en poésie*.

François Mathieu, en écho à la table ronde sur le Centre national du livre, rappelle que cet organisme aide aussi la traduction de la poésie, sous la forme d'aides à la traduction. L'autre forme est l'aide aux revues. Cette dernière permet la publication de poèmes traduits, mais il convient de noter que bien des revues ne paient pas les contributions. Quand la traduction de poèmes est rémunérée, les règles sont différemment définies : selon les éditeurs (et les traducteurs), le paiement se fait au vers, au poème, au nombre de signes (l'équivalent des 1 500 signes) ou encore au forfait.

Kurt Drawert est né en ex-RDA. Il a vécu à Dresde jusqu'en 1990, avant de s'installer à Worpsswede, puis à Darmstadt. Il a publié des recueils de poèmes, des essais, des pièces de théâtre. Deux thèmes marquent fortement ses textes : les trahisons des pères et la langue dévoyée. Deux recueils de poèmes et prose traduits par François Mathieu sont en cours de publication : *La Dernière Image*, éditions Seghers (septembre 2003), et *Aveu*, éditions Virgile (janvier 2004).

Deux poèmes sont proposés, *Zwischen den Zeilen*, poème manifeste, et *Klagelied (barock)*. Lus plusieurs fois en vue d'une "mise en oreille", comme on ne peut prétendre tout "traduire", on se contentera de travailler sur les premières strophes de ces deux poèmes.

*Zwischen den Zeilen*

*Es gibt viele schöne Dinge / für ein Gedicht, die ein Gedicht / nicht mehr brauchen / weil sie schon schön sind.*

Pour les non-germanistes, un calque était proposé :

*entre / les lignes*

il y a / beaucoup / beau / chose // pour / un poème / qui /  
un poème // (pas) plus / avoir besoin // parce que / ils – elles  
/ déjà / beau / être

Comme souvent, la langue de Kurt Drawert est aussi simple que le sujet, mais Drawert travaille beaucoup sur la musique – constatation qui va guider le traducteur. Comme disposant d'un "jeu de lego", on tâtonne !

*Première approche :*

Il existe / Il y a / tant de / bien des / beaucoup de / belles  
choses / choses belles // pour un poème qui d'un poème //  
n'ont plus besoin // parce que / car / elles sont déjà belles /  
elles sont belles en soi

*Deuxième approche :*

Tant de choses belles / entrent dans un poème qui d'un  
poème / peuvent se passer / parce qu'elles sont belles en  
soi

Voilà qui serait assez satisfaisant quant aux sons, mais moins pour le rythme ; il conviendrait aussi de travailler sur un meilleur équilibre de la longueur des vers : la poésie est un exercice de densité !

D'où le résultat suivant :

Tant de choses belles sont là / pour un poème, qui d'un  
poème / peuvent se passer / parce qu'elles sont belles déjà

Il s'agissait là d'une "mise en jambes" ; il faut regarder le second poème :

*klagelied (barock)*

*wir trafen uns wieder / bei karstadt (sonderposten) / er  
war schon im westen / ich kam aus dem osten / er schon  
mit leben, / und ich noch im leide, / mein alter freund  
waltber / von der vogelweide. –*

Les pièces du "Meccano" sont les suivantes :

*chant + plainte (baroque)*

*nous / se rencontrer / à nouveau // près de / karstadt  
(chaîne de grands magasins) / (occases au rabais – dégrif-  
fés) // il / être / déjà / à l'ouest // je / venir / de l'est // lui /  
déjà / avec des fiefs // et / moi / encore / en douleur // mon  
vieil ami / waltber // von der vogelweide*

Dans ce poème, Kurt Drawert reprend deux passages du poème du minnesänger Walther von der Vogelweide (1168-1228), *Ich saz uf eine steine* (J'étais assis sur une pierre), poète errant entre Vienne et la Thuringe, avant que l'empereur Frédéric II ne lui octroie un fief minuscule près de Wurzburg. Ce, pour décrire sa situation de poète vivant des aides publiques.

Là aussi, quelle simplicité ! D'où sûrement l'achoppement sur l'expression "être à l'ouest", qui divise la salle. D'aucuns n'y voient qu'une expression à la mode signifiant "être déjanté" et refusent qu'on l'emploie ; les autres, qui découvrent ce sens, veulent l'oublier !

Un premier chantier de "reconstruction" du poème donne ceci :  
*complainte / lamentation / lamento*  
*nous nous sommes revus / retrouvés // au karstadt (rayon*  
*réclames / promotions / soldes / rabais), // lui déjà l'ouest*  
*lui installé / vivant à l'ouest // moi qui venais / venant /*  
*venu de l'est // lui déjà nanti de fiefs // et moi toujours avec*  
*ma peine / ma souffrance // mon vieil ami walthber // von*  
*der vogelweide*

Le temps passe trop vite. L'atelier se prolonge. Il faut momentanément conclure sur :

*lamento (baroque)*  
*nous nous sommes revus / au karstadt (bonnes affaires) /*  
*lui, déjà installé à l'ouest / moi, venu de l'est / lui déjà nanti*  
*de fiefs / et moi encore avec ma peine / mon vieil ami*  
*walthber / von der vogelweide*

Ces résultats atteints et la démarche – ici collective – pour y parvenir, il est clair dans l'esprit de tous, familiers (très minoritaires) ou non de l'exercice, que traduire un poème n'est pas une chose distincte d'écrire un poème !

*(Compte rendu rédigé à partir des notes aimablement transmises par Christine Pagnouille et Dominique Taffin-Joubaud.)*

## ATELIER D'ÉCRITURE

*animé par Jean-Yves Pouilloux*

Le nombre très élevé de participants a conduit à modifier passablement le programme prévu, et la séance a tenu de l'équilibre plus que d'un véritable atelier d'écriture. Mais la bonne humeur générale, l'invention, la disponibilité allègre de beaucoup des personnes présentes, et par moments les étincelles de véritables trouvailles partagées par l'ensemble de l'assistance ont fait de ces deux heures une rencontre heureuse et je crois fructueuse.

Pour commencer, j'avais proposé de s'essayer à rédiger un texte régi par des contraintes formelles très strictes (elles étaient présentées de façon abstraite : conjonctions de coordination, nombre de verbes par séquence, choix de vocabulaire obligé – dix adjectifs “sensoriels”, deux par sens, visuel, olfactif, tactile, auditif, gustatif, lexique obligatoire) – mais avec la possibilité-licence de “tricher”, par exemple employer “fronton”, mais avec la possibilité de l'articuler autrement, “front, on”, ou autre détournements de contrainte, un des plaisirs venant des malicieuses voies par lesquelles tout à la fois on respectait les règles tout en les détournant (comme dans les définitions de mots croisées du style “du vieux avec du neuf” = “nonagénaire”).

Ce temps a paru à certains ingrat et même rude, sinon sadique. A d'autres, plutôt fécond. Se mesurer à une contrainte formelle sévère et au premier abord impossible par son abstraction produit parfois des effets inattendus. Pourtant, l'ensemble s'est passé dans une concentration de bon aloi et un humour tout à fait roboratif.

Dans un deuxième moment, j'avais prévu de travailler autour de la si difficile question des temps verbaux et en particulier imparfait, passé simple et passé composé, en partant des deux pastiches de Proust (Balzac et Flaubert), pour essayer de ressentir la “philosophie” qui sous-tend une écriture (ordre intelligible,

optimisme de la nature et de la raison humaine, avec consécutions, formes logiques de causalité et de finalité, unicité des sujets grammaticaux, d'un côté ; de l'autre, juxtaposition des propositions, usage singulier des temps verbaux, sujets de préférence inanimés, mosaïques d'impressions hétérogènes). Il s'est dans ce temps plus agi de lecture que d'écriture, l'horaire interdisant de mettre en pratique ce qui avait d'abord été envisagé : traduire du Balzac en Flaubert ou en Proust ou en Duras... Ce sera pour une autre fois.

Enfin, en guise de point d'orgue récréatif, quelques variations oulipiennes, comme traduire *Le Corbeau et le Renard* en "sans-e" ou en "seulement-e".

L'ensemble des personnes présentes ont paru avoir le sentiment de joindre l'utile à l'agréable. Tant mieux, et merci à tous.

## HOMMAGE A CLAIRE CAYRON

*Présenté par Françoise Cartano*

*Projection du film d'Henry Colomer*

Mme CARTANO

Claire, elle était venue passer une semaine à Paris. Au début de l'été. Elle avait terminé une traduction difficile, compliquée, à partir d'un manuscrit inédit. Un nouvel auteur, pour Corti. *Brebis galeuses*, de Caio Fernando Abreu, venait de sortir chez Corti. Le premier acte de vacances attendues, méritées, comme on dit. Le prétexte de ce séjour à Paris ? Un concert de Caetano Veloso, le 2 juillet. En prime, le festival de jazz du parc Floral et Charles Lloyd, le 29 juin. Comme d'habitude, elle avait un programme précis, chargé, préparé. *"The timing must be perfect"*, disait-elle.

On a entendu un Charles Lloyd des grands jours, magique. On a bu du Pure Malt. On a dîné. On a parlé. Parlé. Puis elle a suivi son "timing". Et lundi soir, tard, trop tard, la sonnerie du téléphone, celle qui fait battre le cœur. La voix amie qui dit : "Viens vite, Claire est tombée." Arrivée juste après le SAMU. Fini. Claire, elle a raté son rendez-vous avec Caetano Veloso. *Silly timing*.

Claire, Claire Cayron.

Une grande dame de la traduction. Une grande dame. Une grande. Elle était aux Premières Assises d'Arles. Beaucoup d'entre nous l'ont découverte ce 10 novembre 1984, lors de sa communication intitulée "Itinéraire d'une traduction". Elle y a raconté avec conviction, enthousiasme, humour, lucidité son propre parcours de "monotraductrice", comme elle disait. Elle a parlé du désir de traduire, lié à la capacité de "chanter la langue" et "entendre la littérature". Elle a parlé de Torga. Elle a parlé de sa pratique : la "lecture intégrale", le premier jet, lent, pénible, en "état d'alerte", une avancée prudente, "de mot en mot", avant "l'indispensable audace" et "l'euphorie de l'appropriation", puis l'étape de la restitution, pour ne pas être un

Traducteur kleptomane. Elle a parlé enfin de théorie, ou plutôt de déontologie, considérant le refus de l'ethnocentrisme comme un acte déontologique. "On a le devoir de faire voyager une œuvre, on n'a pas le droit de l'expatrier", pas plus qu'on n'a le droit de "transformer un artiste de la langue en parleur besogneux", rangeant du même élan l'exigence de littéralité parmi les actes déontologiques.

Son itinéraire de traductrice, elle l'a suivi avec rigueur et obstination, pendant un quart de siècle. Sans compromission. Ceux qui ont essuyé ses légendaires coups de gueule savent. Elle ne transigeait jamais sur le respect sans faille du droit de l'auteur, et de celui du traducteur. Et si elle défendait bec et ongles ses prérogatives d'auteur de la traduction et exigeait un contrat équitable assorti d'un chèque avant de traduire une ligne, elle assumait sans faille sa responsabilité de traductrice, sur tout le parcours qui permet au livre traduit d'exister. Elle attendait la même rigueur professionnelle de ses éditeurs.

Avec le temps, elle finit par trouver "son éditeur idéal", comme elle disait de Bertrand puis de Fabienne Fillaudeau, chez José Corti. Elle obtint aussi une reconnaissance internationale et reçut, en France, à Arles précisément, en 1995, le grand prix de traduction de la Société des gens de lettres, le prix Halpérine-Kaminsky, consécration pour l'ensemble de son œuvre. Puis en 2001, la Légion d'honneur qui lui fut remise par Jean-Pierre Vernant.

Le traducteur est souvent décrit comme un passeur. Passeuse, Claire Cayron le fut aussi par son autre métier. Maître de conférences à l'université de Bordeaux, elle enseigna la littérature comparée. Elle forma notamment des générations d'étudiants de l'IUT des métiers du livre, et partout en France, ou presque, si vous entriez avec elle dans une librairie digne de ce nom, un ou une des libraires venait saluer chaleureusement celle qui fut sa "prof". Ici même, à Arles, j'ai vécu l'expérience.

Puisque je viens une fois encore de prononcer le mot "Arles", Claire fut aussi de l'aventure et du pari audacieux que fut la création d'ATLAS. Membre fondateur, comme on dit. Et je suis sûre qu'elle aurait tenu à ce que soit évoqué aujourd'hui, ici, le souvenir lumineux de Laure Bataillon dont la conviction élégante et la douce obstination surent convaincre les partenaires qui permirent aux Assises et au Collège d'exister.

J'ai évoqué, maladroitement sans doute, la grande dame de la traduction. Permettez-moi de saluer aussi la femme hors du commun – je sais, c'est affligeant de banalité, et pourtant. Si je parle de sa générosité, de son énergie, de sa curiosité, de sa

gaieté, de son courage, je m'enfonce dans le convenu. Mais vous en connaissez beaucoup des bonnes femmes qui, non seulement refusent de porter plainte contre leur cambrioleur, mais vont le voir en prison et lui apprennent à lire ? Elle savait l'absolue détresse, et la valeur de l'amitié. Elle savait parler, et elle savait le silence. Je me souviens que dans les circonstances difficiles, elle signait "ta fidèle amie". Je me souviens que je n'ai jamais douté que ces mots étaient sentis. Je me souviens que j'en étais rassurée.

Claire Cayron, non patronymique, héritage obligé.

Claire, le prénom qu'elle a choisi. Imposé à l'état civil et qui lui va si bien.

Henry Colomer a fait deux films sur la traduction, et notamment sur Claire.

M. COLOMER

Il est dur de présenter ce film ici, pour la deuxième fois, mais sans toi. C'est en le tournant que nous nous sommes connus, et que tu es devenue, depuis, mon amie.

Ta passion pour la traduction, tous ceux et celles qui sont réunis ici la connaissent, et Françoise en a parlé bien mieux que je ne saurais le faire. Tu en avais d'autres et une en particulier, celle de l'amitié.

Tu avais, comme personne, le don de deviner les affinités secrètes qui pourraient rapprocher deux êtres, et, avec cet entrain irrésistible qui était ta signature, mais aussi avec beaucoup de délicatesse, tu faisais en sorte qu'ils se rencontrent.

Le téléphone sonnait : "Je vous appelle de la part de Claire." Ou bien un livre arrivait en service de presse. Ou mieux, un bouchon sautait, et pendant que tu faisais carafier un de ces bordeaux dont tu connaissais les arômes, une conversation naissait entre deux ou trois qui découvraient à quel point ils étaient proches.

Tu faisais partie de ceux et celles pour qui la plus grande joie est d'élargir l'horizon des autres.

– Henry, est-ce que tu as vu ce film ? Ah, écoute, il faut que tu ailles le voir séance tenante.

Ou bien :

– Je viens de terminer un livre extraordinaire. Je vais chez Mollat tout à l'heure, j'en achète un deuxième, je te l'envoie.

Tu es vivante, Claire, à travers tous ces textes que tu nous as fait découvrir et que tu as si merveilleusement traduits. Vivante à travers ces graines d'amitié que tu as semées, qui

ont poussé et qui donneront d'autres graines.

Un jeu de mots idiot me vient à l'esprit, mais Dieu sait que tu n'inspirais pas la tristesse, alors tant pis, je le dis. C'étaient des graines de sésame, Claire, et le charme qui leur permettait d'ouvrir toutes les portes continue à agir après toi.



TRADUCTION DES ÉCRIVAINS  
DE LA CARAÏBE ANGLOPHONE

*Table ronde animée par Christine Raguet, avec la participation de Jean-Pierre Durix, Josine Monbet et Christine Pagnouille.*

Mme RAGUET

Cette table ronde rassemble quatre personnes seulement, contrairement à ce qui avait été initialement annoncé. Pierre Astier a un empêchement personnel. Il n'a donc pas pu venir en Arles.

A ma gauche est assis Jean-Pierre Durix, professeur de langue et de littérature des pays anglophones à l'université de Bourgogne. Il est rédacteur en chef de la revue *Commonwealth*, spécialiste des littératures postcoloniales. Il a traduit, entre autres, *Le Palais du paon* (1979) de Wilson Harris pour les éditions Des autres, repris (1994) par les éditions du Serpent à plumes dirigées par Pierre Astier. Du même auteur, chez Belfond, *L'Echelle secrète* (1981) et *L'Ange sur le seuil* (1985). Par ailleurs, il a traduit divers poèmes de Derek Walcott et d'Albert Wendt, ainsi que *Tangi* du romancier maori Witi Ihimaera.

A cette table, nous n'avons que des universitaires mais cela tient sans doute au domaine sur lequel nous travaillons. La table ronde le fera peut-être ressortir. Josine Monbet vient de l'université Michel-de-Montaigne à Bordeaux. Elle y dirige l'atelier de traduction d'écritures de la Caraïbe du GERB, atelier que j'avais fondé, point qu'elle a voulu que je précise. En fait, cet atelier existait déjà depuis plusieurs années lorsque je suis arrivée à Bordeaux, mais il était spécialisé en poésie irlandaise et, quand j'ai repris le flambeau, je suis passée à la littérature des Caraïbes. Lorsque je suis partie, Josine a pris la suite et elle continue à travailler, essentiellement sur la traduction d'une Jamaïcaine, Olive Senior.

Enfin, Christine Pagnouille tenait à ce que je dise qu'elle traduit par passion, qu'elle a une deuxième passion, l'enseignement, et que celle-ci l'empêche de consacrer tout le temps qu'elle voudrait à la première. Une troisième passion vient encore entamer davantage le temps qu'elle voudrait consacrer à la traduction, à savoir son implication dans les choses du

monde, son engagement pour d'autres choix politiques, qui sont aussi des choix quotidiens. Elle enseigne à l'université de Liège et se spécialise tout particulièrement dans le champ caribéen où la poésie a ses faveurs.

Pour commencer, je vais faire une sorte d'état des lieux, car il m'a semblé que le lectorat français avait découvert les textes de la Caraïbe relativement récemment, aussi bien en original français qu'en traduction à partir de l'anglais ou de l'espagnol (je n'ai pas trouvé trace de traduction à partir d'autres langues, notamment le néerlandais). Ces remarques comptent pour la période actuelle, et cet état de fait est certainement dû au poids dont ont pesé les écrivains de la créolité sur le monde des lettres, et à la réception qu'ils ont eue en métropole dès la fin des années 1980 et surtout au cours des années 1990 ; à cela s'ajoute aussi le fait qu'un auteur comme Chamoiseau est publié par un grand éditeur, Gallimard.

Revenons quelques décennies en arrière et remontons aux premières publications d'un auteur originaire de la Caraïbe anglophone, c'est-à-dire dans les années 1930, avec Claude McKay, publié en 1931 et 1932<sup>1</sup>, tout de suite après la parution de ses œuvres en anglais. McKay, bien que Jamaïquain, n'est pas connu comme auteur de la Caraïbe mais comme représentant de la Renaissance de Harlem. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, au début des années 1950, que les auteurs de la Caraïbe commencent à se faire connaître, c'est-à-dire au moment où ils ont quitté ces îles de la servitude, devenues celles du pouvoir colonial, pour retrouver une voix en exil. Là aussi, nous reviendrons sur le type de voix trouvé. Je préciserai que les auteurs en question ne sont pas tous des fils et des filles d'anciens esclaves ; certains sont fils et filles d'anciens colons. Le mouvement a donc touché tout le monde.

Au cours de cette première décennie, trois noms apparaissent : Mittelholzer<sup>2</sup>, qui vient de la Guyana (donc du continent) ; George Lamming<sup>3</sup>, de la Barbade ; Phyllis Shand Allfrey de la Dominique, qui ne fut connue que pour un seul titre<sup>4</sup>. Donc durant cette décennie cinquante, nous comptons trois auteurs et sept titres.

Dans les années 1960, deux nouveaux auteurs viennent s'ajouter aux précédents : V. S. Naipaul<sup>5</sup> de Trinidad, qui obtint

1. *Banjo. Quartier noir*, Rieder.

2. *L'Ombre des hommes* (1953), *Les Enfants de Kaywana* (1954), La Table ronde. *Le Temps qu'il fait à Middensbot* (1954), *Vie et mort de Sylvia* (1956), Plon. *Un matin au bureau* (1954), Gallimard.

3. *Les Iles fortunées* (1954), Julliard.

4. *La Maison aux orchidées* (1954), Stock.

5. *Une maison pour Mr Biswas* (1964), *Le Masseur mystique* (1965), *Miguel Street* (1967), Gallimard.

le prix Nobel en 2001, et Jean Rhys<sup>1</sup> de la Dominique avec cinq textes sur dix années. Étrangement, jusque-là, l'écart entre la date de traduction des textes et leur date de publication en langue originale (celle-ci n'important pas pour la sélection des textes) est très fluctuant, variant d'une année (Lamming, Rhys et Allfrey) à trente années pour un des ouvrages de Jean Rhys<sup>2</sup>.

Par ailleurs, le choix des textes paraît quelque peu éclectique. On rencontre surtout des récits de demeures coloniales autour desquelles des êtres aux idées réformatrices évoluent au milieu d'un monde fascinant, à la fois par sa beauté et sa dégénérescence – je pense ici à Allfrey –, la découverte du sang noirci et de l'impossible réconciliation chez Mittelholzer, des satires qui, par leur peinture sévère du monde tropical, visent au gommage de l'identité caribéenne – c'est ce qui se passe chez Naipaul.

Dans les années 1970, Jean Rhys a la vedette avec cinq titres<sup>3</sup> et V. S. Naipaul<sup>4</sup> reste présent avec un titre. Deux nouveaux noms : Andrew Salkey<sup>5</sup>, originaire de la Jamaïque, et Wilson Harris de la Guyana avec, en 1979, la traduction, par Jean-Pierre Durix, du *Palais du paon*. Ce qui représente en tout huit titres. Vous remarquez donc comme une répétition, de décennie en décennie, du même rythme de production. L'intérêt des maisons d'édition ne se manifeste guère et n'engendre pas de véritable progression, enfin, d'une manière générale, pendant ces trente années, ce sont surtout les grandes maisons qui s'impliquent. Je citerai Plon, Stock, Julliard, Gallimard, Denoël. Les informations recueillies concernent les romans, principale préoccupation des maisons d'édition, mais Christine Pagnoulle est là pour nous parler de poésie. Autre observation notable : ces œuvres sont celles d'exilés.

Ce sont les années 1980 qui marquent le pas : le nombre des titres est multiplié par 2,5, ce qui n'est pas encore énorme, toutefois l'avancée est visible ; dix-neuf titres de onze auteurs différents paraissent. Les anciens sont en passe de devenir des valeurs sûres (Lamming<sup>6</sup>, Naipaul<sup>7</sup> et Rhys<sup>8</sup> ou Harris) et de

1. *Les tigres sont beaux à voir* (1969), Mercure de France. *Bonjour Minuit* (1969), Denoël.

2. *Bonjour Minuit*.

3. *La Prisonnière des Sargasses* (1971), *Quatuor* (1973), *Voyage dans les ténèbres* (1973), *Il ne faut pas tirer sur les oiseaux* (1978), *Quai des Grands-Augustins* (1979), Denoël-Gallimard.

4. *Un drapeau sur l'île* (1971), Gallimard.

5. *Alerte au cyclone* (1972), éditions de l'Amitié.

6. *Age et innocence* (1986), Editions caribéennes.

7. *Guerilleros* (1981), *A la courbe du fleuve* (1982), *Dis-moi qui tuer* (1983), *Mr Stone* (1985), Albin Michel.

8. *Rive Gauche* (1981), Mercure de France. *Souriez s'il vous plaît* (1981), Denoël.

nouveaux écrivains sont découverts : Merle Hodge<sup>1</sup>, qui vient de Trinidad, Carl Jackson<sup>2</sup> de la Barbade, Paule Marshall<sup>3</sup> de la Barbade aussi, Earl Lovelace<sup>4</sup> de Trinidad, Shiva Naipaul<sup>5</sup> de Trinidad, Jamaica Kincaid<sup>6</sup> d'Antigua, Sam Selvon<sup>7</sup> de Trinidad, et Roy Heath<sup>8</sup> de la Guyana. Cette fois-ci, le temps écoulé entre l'année initiale de publication en langue originale et celle en traduction s'étage entre vingt-quatre années pour Paule Marshall et un an pour Jamaica Kincaid, et va pour les anciens jusqu'à cinquante-quatre ans ; c'est en effet le cas pour un titre de Jean Rhys. En revanche, les éditeurs commencent à se diversifier grâce à l'apparition de Karthala et des Editions caribéennes, surtout.

Un mouvement semble s'amorcer, qui se confirme au cours de la décennie suivante avec vingt-neuf titres de nouveaux auteurs aux dépens des anciens, et avec l'arrivée sur le marché de nouveaux éditeurs. Côté auteurs, il s'opère un radical revirement : des écrivains comme Rhys ou Naipaul ne sont plus regardés de la même façon. Rhys est considérée comme Anglaise, bien qu'à la Dominique, elle soit reconnue comme une fille du pays, qu'il y ait sa maison, le manguier sous lequel elle était assise. Quant à Naipaul, même s'il vient de Trinidad, il est admis que son écriture vise à l'universalité et qu'il cherche plus à être reconnu comme un écrivain de langue anglaise que comme une voix de Trinidad. Quant à Mittelholzer, il est emblématique de cette impossible réconciliation avec soi-même du Béké qui découvre que le sang de la famille a été noirci à un moment donné. Ces noms qui vont disparaître ne sont pas véritablement des noms d'auteurs que l'on pourrait aujourd'hui appeler "de la Caraïbe" mais d'auteurs originaires de la Caraïbe qui se veulent plus Anglais qu'autre chose. C'est donc davantage dans les années 1990 que dans le sillage ou sur le modèle du mouvement de la créolité, on trouve des artistes qui revendiquent véritablement leur antillanité.

Des noms déjà connus continuent d'être publiés : V. S. Naipaul<sup>9</sup>, Shiva Naipaul<sup>10</sup>, Hodge<sup>11</sup>, Kincaid<sup>12</sup>. Je le dis tout de suite, il est

1. *Crick Crack Monkey* (1982), Khartala.
2. *Pa d'paradis aux Caraïbes* (1982), Editions caribéennes.
3. *Fille noire, pierre sombre* (1983), *L'Île de l'éternel retour* (1986), Bolland. *Racines noires* (1988), Bernard Coutaz.
4. *La Danse du dragon* (1984), Hatier.
5. *La Rumeur des cannes* (1986), Editions caribéennes.
6. *Annie John* (1986), Belfond.
7. *L'Ascension de Moïse* (1987), Editions caribéennes.
8. *L'Assassin* (1988), Editions caribéennes.
9. *Les Hommes de paille* (1991), *L'Enigme de l'arrivée* (1991), Christian Bourgois. *Un chemin dans le monde* (1995), Plon.
10. *Lucioles* (1992), L'Olivier. *Au-delà de la gueule du dragon* (1999), Le Rocher.
11. *Laetitia de Trinidad* (1995), Flammarion.
12. *Autobiographie de ma mère* (1997), *Lucy* (1999), Albin Michel. *Mon frère* (1999), L'Olivier.

pour moi indubitable que Jamaica Kincaid, même si c'est une écrivaine de qualité, a bénéficié auprès de l'édition française du succès qu'elle a connu immédiatement aux Etats-Unis et de la place qu'elle y occupe, notamment à Harvard. De nouveaux auteurs font découvrir d'autres lieux, d'autres styles : Neil Bissoondath<sup>1</sup>, originaire de Trinidad, qui réside au Canada, Caryl Phillips<sup>2</sup> de Saint-Kitts, Edwige Danticat<sup>3</sup> de Haïti. Pour elle, comme pour sa consœur, la reconnaissance rapide aux Etats-Unis lui a valu que les éditeurs français s'intéressent à elle. Fred D'Aguiar<sup>4</sup> de la Guyana, ou encore à partir du XXI<sup>e</sup> siècle : David Dabydeen de la Guyana, Earl Long de Sainte-Lucie, Earl Jones et Vanessa Spence de Jamaïque.

A présent, dans cette dernière période, et même jusqu'à nos jours, l'écart temporel entre publication originale et publication en traduction se rétrécit considérablement, cédant sans doute définitivement au phénomène de tendance. Les gros éditeurs ne sont plus véritablement sur le marché. En revanche, les petits semblent chercher une voie en attendant de trouver une voix.

Après cet état des lieux, je ferai quelques observations éducatives. Sur le plan géographique, assez curieusement, l'éventail s'ouvre plutôt en direction des Petites Antilles et de la Guyana, donc le continent. On appelle "Antilles" tout le croissant insulaire et l'on appelle "Caraïbe" le croissant insulaire plus la zone continentale donnant sur la mer des Caraïbes (Guyana, Surinam, par exemple). L'absence des grandes îles du nord vient-elle du poids du monde hispanophone ? Il est difficile de l'affirmer. Ensuite, les critères de choix des éditeurs ne semblent pas clairs. Par ailleurs, je suis également frappée par l'absence totale de suivi d'auteurs, sauf dans certains cas déjà signalés, comme ceux de Jean Rhys ou de V. S. Naipaul notamment. Il n'est peut-être pas utile ici d'ouvrir le débat entre universalisme et régionalisme qui pourrait pourtant apporter une ébauche de réponse. Enfin, une dernière remarque découle des précédentes : la friolité des éditeurs est assez frappante ; ils ne cherchent pas à créer de collections spécifiques, à se lancer vers un nouveau style d'écriture ou à s'ouvrir sur une nouvelle aire, ils donnent plutôt l'impression soit d'avancer modestement ou de se contenter de faire des coups, souvent médiatiques, ou de chercher à

1. *Retour à Casaquemada* (1992), *L'Innocence de l'âge* (1993), *Tous ces mondes en elle* (1999), Phébus. *A l'aube des lendemains précaires* (1994), *Arracher les montagnes* (1997), Boréal.

2. *La Traversée du fleuve* (1995), L'Olivier. *Cambridge* (1996), *La Nature bumaine* (1999), Mercure de France.

3. *Le Cri de l'oiseau rouge* (1995), *Krik ? Krak !* (1996), Pygmalion. *La Récolte des larmes* (1999), Grasset.

4. *Les Cris de l'océan* (1999), Mercure de France.

répercuter en France les coups médiatiques repérés soit à Londres et encore mieux à New York. Or, il a souvent été observé que ce qui “marche” aux Etats-Unis ne marche pas nécessairement en France. De quoi ont-ils peur et par quoi sont-ils arrêtés ? Sûrement pas le coup des droits d’acquisition de titres d’auteurs méconnus, ni les coûts de traduction...

Je voudrais maintenant laisser la parole à mes collègues qui vont aborder un certain nombre de points spécifiques : les critères des choix des textes, l’attente des éditeurs, le problème de la parole des écrivains, les outils dont disposent les traducteurs, l’engagement personnel de chacun d’entre nous, en tant que traducteur, et les difficultés que nous pouvons rencontrer.

#### M. DURIX

Je suis peut-être le moins bien armé pour vous parler. J’ai traduit les textes de la Caraïbe assez tôt, il y a presque une trentaine d’années, mais en même temps mon activité de traducteur s’est réduite au fil des années, à mesure que mes autres activités professionnelles l’emportaient. Peut-être puis-je vous parler de mon expérience en tant que “traducteur militant”, car c’est ainsi que je voyais mon rôle.

Dans les années 1970, il n’y avait pratiquement aucun texte disponible de la Caraïbe. J’avais vécu dans la Caraïbe et je voulais savoir ce qui se faisait en France. J’ai remarqué qu’il n’y avait pratiquement rien en dehors de grands auteurs comme V. S. Naipaul. Wilson Harris, romancier visionnaire, auteur de textes inclassables à la frontière de la quête initiatique, de l’oni-risme, de l’essai philosophique et de la réflexion sur le langage, m’intéressait particulièrement. Il était en général considéré comme un auteur hermétique ; en fait, on lui appliquait tous les termes employés pour des auteurs réputés difficiles à placer chez des éditeurs. J’ai donc commencé à démarcher des éditeurs jusqu’à ce que les éditions Des autres acceptent de publier la traduction du *Palais du paon* que j’avais préparée en collaboration avec une collègue spécialiste de cet auteur, Hena Maes-Jelinek. Ce roman sorti en 1960, en Angleterre, n’est sorti en français que dix-neuf ans après !

Dans un deuxième temps, au milieu des années 1980, les Editions caribéennes, cherchant à se développer, m’ont demandé de diriger une collection : Voix anglophones de la Caraïbe. En tant que métropolitain, j’avais de nombreux scrupules à m’engager dans une telle tâche. On m’affirma alors que j’étais parfaitement qualifié pour l’emploi. La perspective de faire connaître des écrivains injustement négligés m’attirait. Malheureusement, plusieurs titres que je n’avais pas choisis durent paraître avant que je puisse avoir une véritable liberté d’action. Parmi les romans

figurant dans ma collection, seule L'Ascension de Moïse correspondait vraiment à mes critères d'excellence en termes de litté- rarité. Lorsque je me suis aperçu que des problèmes financiers persistants compromettaient gravement les relations qui doivent exister entre chaque acteur de la chaîne de production d'une maison d'édition et m'empêchaient de mener à bien la mission que j'avais acceptée, j'ai décidé de mettre un terme à ma colla- boration avec les Editions caribéennes.

Pourquoi me suis-je engagé dans cette entreprise ? Parce que j'avais une idée d'un certain canon de la littérature antillaise, et le recul dont nous disposons maintenant permet de proposer un "canon"<sup>1</sup>. Malgré le caractère inévitablement subjectif d'une telle classification, il existe un assez large consensus concernant les auteurs les plus significatifs. A l'heure actuelle, la plupart des critiques spécialisés perçoivent l'émergence d'une littéra- ture qui, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle se distingue progressivement de celle de la métropole. Dans les années 1930, le Jamaïquain Claude McKay publie *Banana Bottom* (1933), roman qui n'est toujours pas traduit en français, dans lequel apparaît pour la pre- mière fois une héroïne spécifiquement antillaise. Durant la même décennie, le Trinidadien C. L. R. James, à la suite d'Alfred Mendes, fonde le roman social caraïbe avec *Minty Alley* (1936), lui non plus jamais publié en français. L'histoire, qui se déroule dans les bidonvilles, se démarque fortement des clichés touristiques habi- tuels.

Dans les années 1950 et 1960 arrivent sur la scène littéraire V. S. Naipaul, le poète et dramaturge Saint-Lucien Derek Walcott, prix Nobel en 1992, George Lamming, un autre Barbadien, le poète Edward Kamau Brathwaite, le romancier Wilson Harris et l'humoriste tendre Samuel Selvon. Souvent à mi-chemin entre la métropole et leur pays d'origine, chacun de ces artistes exprime sa propre vision de la réalité caribéenne qui, si l'on en croit Edouard Glissant, préfigure la créolisation croissante du monde.

Parmi les auteurs les plus remarquables qui ont émergé dans les années 1980 et 1990, certains comme Fred D'Aguiar, Caryl Phillips, David Dabydeen et Neil Bissoondath appartiennent à la diaspora. On remarquera la place éminente tenue par des femmes telles Jamaica Kincaid ou les Jamaïquaines Erna Brod- ber, et Olive Senior, nouvelliste, encore très peu publiée en tra- duction<sup>2</sup>.

1. On pourra consulter pour plus de détails le chapitre consacré à la littérature caraïbe anglophone dans *An Introduction to the New Lite- ratures in English*, Carole et Jean-Pierre Durix, Longman France, Paris, 1993, p. 161-186.

2. Une nouvelle d'Olive Senior existe en traduction dans *Palimpsestes 12*, "Traduire la littérature des Caraïbes", Paris, Presses de la Sorbonne nou- velle, 2000.

Depuis lors, force est de constater que la diffusion en France des auteurs caraïbes s'est considérablement améliorée et diversifiée. Cependant, un travail immense subsiste, notamment concernant les œuvres de C. L. R. James, Roger Mais (*Brother Man*), Earl Lovelace (*Salt*), Erna Brodber (*Jane and Louisa Will Soon Come Home*), Zee Edgell (*Beka Lamb*), Olive Senior (*Summer Lightning*), Lorna Goodison, Pauline Melville (*The Ventriloquist's Tale*, *The Migration of Ghost*) et la plupart des textes poétiques.

Mme RAGUET

Je donne maintenant la parole à Christine Pagnoulle.

Mme PAGNOULLE

Ceux qui me connaissent, notamment par la liste ATLF, ne seront pas trop étonnés si je commence par deux citations, en rapport avec le thème de notre table ronde, et qui rappellent, en écho, le fait que se tient pour le moment, à Florence, le Forum social européen, avec cet après-midi la grande manifestation anti-mondialiste. Ces deux citations sont tirées d'une interview de Patrick Chamoiseau, auteur francophone, trouvées sur le site de la revue *Les périphériques vous parlent*. Il commence ainsi : "Mon identité était toujours ce qui me différenciait des autres. Aujourd'hui, dans la perspective de la totalité-monde, mon identité va se situer justement dans mon aptitude à être en relation avec la diversité du monde et à entrer en échange sans me perdre ou me dénaturer."

J'ajouterai un petit commentaire personnel : effectivement, nous ne sommes plus tout à fait dans une situation de confrontation simple, le temps où nous pouvions encore dire : "Il nous faut coloniser la langue du colonisateur " est révolu, car aujourd'hui, il est bien difficile de savoir qui colonise qui. La deuxième citation de Chamoiseau est la suivante : "Lorsque l'ennemi est une nébuleuse [c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'ennemi identifiable], lorsque l'ordre total du monde n'est pas recevable, il ne faut pas résister, il faut simplement refonder, exister autrement, pratiquer un écart déterminant à travers un autre imaginaire par rapport au système dominant." C'est un peu cette attitude du guerrier de l'imaginaire, définie par Patrick Chamoiseau, qui m'a amenée à la littérature des Caraïbes : il s'agit bien de diversité et d'écart.

Jean-Claude Lebrun parlait déjà de diversité, je ne reviens pas sur la diversité des langues et des différents parlers et de la façon dont ils s'articulent entre eux. En tant que traducteurs littéraires, nous n'avons pas affaire à des langues en concurrence, dont l'une prendrait le pas sur l'autre, mais à une langue créée par un auteur : la langue de Brathwaite, la langue de Wilson Harris, etc.

Si je pense aux trois auteurs qui m'ont le plus occupée ces derniers temps, Kamau Brathwaite, Lawrence Scott et David Dabydeen, il y a, à l'intérieur de l'aire anglophone, une très grande diversité dans les positions de départ et dans la façon d'aborder les combinaisons de mots. Cela fonde les écarts, puisque ces auteurs se trouvent par définition dans une situation périphérique par rapport aux métropoles, mais aussi se trouvent par choix et par leur traitement des mots dans une position d'écart par rapport à tout ce qui est pensée toute faite. En cela, ils sont exactement semblables à tout auteur digne de ce nom, qu'il soit métropolitain ou caribéen. D'où sans doute la réticence que peuvent éprouver certains éditeurs, redoutant une trop grande exigence par rapport au lectorat. On peut ici saluer les réalisations de la *Revue Noire* qui, certes, bénéficie du soutien de l'Union européenne, ce qui lui permet de produire de fort belles choses.

Je parlerai rapidement de quelques types de difficultés, d'écarts rencontrés chez ces trois auteurs. Comme l'a dit Jean-Pierre Durix, Kamau Brathwaite est un poète qui écrit depuis déjà bien longtemps et qui a beaucoup évolué. Il écrit aujourd'hui en utilisant toutes les ressources que met à notre disposition la composition par ordinateur. C'est ce qu'il appelle "son style vidéo Sycorax" (en anglais : "*sycorax video style*"). Il joue sur les polices, la taille et l'épaisseur des caractères. Chez lui, le parlé de sa Barbade d'origine ou de la Jamaïque où il a passé vingt-cinq ans comme professeur d'histoire est complètement intégré. On ne le remarque plus. Ainsi, il n'y a jamais de g à la fin des mots en *ing*, jamais de s à la troisième personne du singulier. Qui s'attendrait encore à en trouver ? Les négations sont toujours doubles. C'est ainsi qu'il s'exprime. C'est la langue Brathwaite, comme il y a le chamoisien. Ce n'est donc pas ce qui va frapper le lecteur mais bien plutôt les images, la façon dont il déforme certains mots, les échos dans les déformations.

Lawrence Scott, lui, c'est presque l'autre extrême. Jean-Pierre Durix ne l'a pas mentionné dans les grands auteurs de la Caraïbe – nous avons là-dessus un léger différend. Lawrence Scott est un auteur blanc, descendant d'une famille de colonisateurs, de Békés de Trinidad. Son premier roman s'intitule *Witchbroom*, non pas le balai de sorcière mais le parasite qui affecte les cacaoyers, donc quelque chose comme *La Malédiction des cacaoyers*. Son narrateur hermaphrodite, qui répond au nom norvégien de Lavren, est inspiré, d'une part, par sa mère et, d'autre part, par sa nounou noire, Joséphine. La situation présentée dès les premières pages du roman est donc une situation de diglossie. Je vous en lis un bref extrait.

“Lavren raconte ses contes avec l’aide de sa bien-aimée, Marie Elena, sa mère et muse, et avec l’aide de Joséphine, la négresse, cuisinière, servante, gouvernante, nounou, bonne à tout faire, réconfort dans l’obscurité et dans l’inertie lourdes de la mi-journée, c’est elle qui parle la première :

«Cric», dit-elle enseignant à Lavren comment raconter une histoire, pas il était une fois, il y a bien longtemps, dans un beau palais, mais comme un conteur africain qui raconte les histoires d’Anancy, l’araignée espiègle, elle, invite à écouter et répondre.

— Cric, dit-elle.

— Crac, répond-il, impatient d’entendre son histoire.

— Cric, dit Lavren devenu conteur lui-même à présent interrompant l’histoire.

— Crac, vous entend répondre Lavren à son histoire pour en savoir plus.”

“Cric/Crac”, pas de problème, c’est international. “Anancy”, peut-être, léger problème car c’est la figure connue partout dans le monde anglophone d’origine africaine. C’est celui qui joue des tours. “Anancy”, tout court, ne suffisait pas, semblait-il, la première fois en tout cas pour le lectorat francophone. J’ai donc légèrement étoffé en “Anancy, l’araignée espiègle”.

Mme RAGUET

Puisque nous abordons Anancy, peut-être vais-je donner la parole à Josine Monbet pour qu’elle nous parle de la Jamaïque. Nous voici donc dans des problèmes plus purement linguistiques qui vont être abordés plus pragmatiquement et illustrés d’exemples.

Mme MONBET

Pour rebondir sur les corruptions grammaticales que Christine Pagnouille vient d’évoquer à propos de Brathwaite, je préciserai qu’il s’agit là de traits linguistiques récurrents dans tous les dialectes de la Caraïbe ; vous les reconnaîtrez chez Olive Senior, dont je vais tout à l’heure vous lire un passage. Mais avant, j’aimerais vous expliquer quel a été notre rapport avec l’écriture de cette nouvelliste jamaïcaine.

Il faut vous dire – et vous allez être absolument épouvantés – que notre atelier de traduction de l’université de Bordeaux-III a commencé ses travaux sur Olive Senior il y a au moins six ans... et nous n’avons encore rien publié. Certes, les universitaires possèdent le privilège du temps (?) et ne sont pas soumis aux impératifs que connaissent les traducteurs professionnels ;

toutefois, cela ne justifie pas une telle lenteur. La vérité est que la tâche s'est révélée bien plus difficile que nous ne l'avions cru initialement. Je ne parle pas des quelques nouvelles entièrement écrites en "anglais de la reine", mais de celles où Olive Senior emploie l'anglais jamaïquain, non seulement dans le dialogue, mais parfois de la première à la dernière ligne du récit. Nos premiers essais de traduction ont vite fait apparaître l'ampleur du problème : comment traduire l'oralité de manière authentique et comment rendre sensibles les divers registres de dialecte ou de patois – ce dernier terme, je le précise, est dénué de toute connotation péjorative, car c'est ainsi que la communauté jamaïquaine appelle son créole, ou plutôt ses diverses formes de créole ?

Vous n'êtes peut-être pas familiers du patois jamaïquain, mais certains d'entre vous ont déjà eu affaire à des dialectes de Grande-Bretagne et se rappellent, par exemple, ces passages de *Wuthering Heights* où Joseph, le vieux serviteur, s'exprime dans un dialecte du North Yorkshire rendu encore plus déroutant par la transcription phonétique. La traduction peut trouver des équivalences dans des formes patoisantes toujours vivaces au XIX<sup>e</sup> siècle dans la province française (recours aux "c'est-y que", "j'avions point", "mon fieu", etc.). Mais ce genre de transposition mécanique est hors de question pour rendre l'anglais jamaïquain – même si certains archaïsmes sont parfois de mise, du moment qu'ils sont encore employés dans les Antilles francophones.

Nous nous sommes donc rendu compte que notre langue, notre culture, toutes les ressources de créativité et d'inventivité employées jusqu'alors étaient tout simplement inadéquates. Traduire la Caraïbe est presque un nouveau métier pour le traducteur, lequel va devoir entrer en apprentissage et se forger des outils adaptés à un travail totalement original sur la langue.

L'extrait que je vais vous lire ne présente pas de grandes difficultés de compréhension, car il ne s'agit pas de "gros créole" mais d'un dialecte intermédiaire assez proche de l'anglais standard, abstraction faite des corruptions grammaticales et d'un ou deux termes du lexique jamaïquain.

Cette nouvelle est tirée du recueil *Summer Lightning*, publié par Longman dans sa collection "Caribbean Writers".

Malheureusement, je ne pourrai pas restituer la saveur de l'accent jamaïquain ! Le titre : "*Do Angels Wear Brassieres ?*" ("Les anges portent-ils des soutiens-gorge ?") L'héroïne : une petite fille très effrontée qui fait le désespoir de sa tante, Miss Mary. Dans cet extrait, la voisine venue reconforter Miss Mary en profite pour exposer sa théorie : la petite rebelle est nécessairement possédée par le diable.

*“But see here Miss Mary you no think Cherry buck up the devil own self when she carrying her ? Plenty time that happen you know. Remember that woman over Allside that born the pickney with two head praise Jesus it did born dead. But see here you did know one day she was going down river to wash clothes and is the devil own self she meet. Yes’m. Standind right there in her way. She pop one big bawling before she faint web and when everybody run come not a soul see him. Is gone is gone. But you no know where he did gone ? No right inside that gal. Right inna her belly. And Miss Mary I telling you the living truth, just as the baby borning the midwife no see a shadow fly out of the mother and go right cross the room. She frighten so till she close her two eye tight and is so the devil escape.”*

*“Well I don’t know about that. Beccka certainly dont born with no two head or nothing wrong with her. Is just hard ears she hard ears.”*

Vos rires prouvent que l’essentiel du discours a été compris, malgré les solécismes, barbarismes et autres entorses à la grammaire. Voici une ébauche de traduction de cet extrait : elle est toute récente et n’a pas encore été soumise au jugement critique de nos conseillers antillais :

“Mais écoutez-moi Man Mary, est-ce que vous ne pensez pas que Cherry était tombée sur le diab lui-même quand elle avait cette enfant-là en-dedans son ventre ? Ça c’est arrivé des etcétéras de fois, vous savez ça. Rappelez-vous cette femme de Allside elle avait fait une manmaille avec deux têtes sur son corps merci-bondieu il était mort né. Mais écoutez-moi-là vous savez que un jour quand elle descendait à la rivière pour laver des hardes elle avait rencontré le diab lui-même. Oui Madanm. Il était là au mitan de son chemin. Elle a poussé un grand cri et après elle est tombée dek-dek oui et quand tout le monde a rivé eh ben y en a pas un seul qui l’a vu. Il était parti-parti. Mais savez-vous où il était allé ? En-dedans cette bougresse-là oui. En-dedans son ventre. Man Mary je vous dis la franche vérité, quand le bébé est venu eh ben la sage-femme a vu une ombre sortir là-même de la manman et prendre vol et traverser toute la pièce. Elle avait si-tellement peur qu’elle a fermé ses deux cocos-z’yeux et comme ça le diab a pris-disparaître.

— Hon, pour ça là je ne sais pas. Assurément que Beccka n’est pas venue sur la terre avec deux têtes ou rien qui ne va pas. Elle a la cabèche dure c’est tout la cabèche dure.”

Bien des détails restent à peaufiner, mais on voit déjà le parti pris de traduction : paradoxalement, très peu d'entorses à la grammaire alors qu'elles constituent la caractéristique principale du texte-source. En effet, le français parlé de la Martinique ou de la Guadeloupe étant bien plus châtié que celui de la métropole, les corruptions grammaticales de l'anglais jamais ne sont pas directement transposables. On pourrait être tenté d'essayer une forme d'hybridation grammaticale franco-créole, mais l'on obtiendrait une sorte de sabir ou de "français-banane" qui ferait se gausser, voire s'indigner (à juste titre) les créolophones et francophones antillais. C'est pourquoi nous essayons de "colorer" le discours en privilégiant les créolismes lexicaux : "Man, manmaille, diab, des etcétéras de fois, hardes, mitan, river, tomber dek-dek, cocos-z'yeux, pris-disparaître", etc. ; ailleurs, nous utiliserons certaines formes syntaxiques tombées en désuétude dans le français moderne, mais toujours vivaces aux Antilles (ex : "Tu ne dois pas faire ta manman pleurer") ou certains solécismes fréquents (ex : "Tu dois les montrer que tu es bienélyvée") ; et surtout nous porterons une attention particulière au rythme, et ferons lire la traduction à voix haute par les membres antillais de notre équipe jusqu'à ce que, au prix de multiples retouches et réagencements, elle trouve enfin l'"accent" juste.

Quelques lignes plus bas, la voisine préconise la manière forte afin de mettre au pas la petite possédée du diable : pour donner plus de poids à ses paroles, elle délaisse un peu le patois avant d'assener sa mise en garde finale en (presque) parfait anglais de la Bible :

*"All the same right is right and there is only one right way to bring up a child and that is by buss' ass pardon my french Miss Mary but hard things call for hard words. That child should be getting blows from the day she born. Then she wouldn't be so force-ripe now. Who cant hear must feel for the rod and reproof bring wisdom but a child let to himself bringeth his mother to shame. Shame, Miss Mary."*

Traduction :

"Quand même Man Mary le bien c'est le bien et il y a un seul chemin pour bienélyver un enfant c'est des coups de pied au cul excusez mon franc-parler Man Mary, mais les choses raides demandent des paroles raides. Cette manmaille-là devait recevoir des volées depuis le jour où elle était venue sur la terre. Comme ça elle n'allait pas devenir si-tellement avancée dans la mauvaiseté comme elle est maintenant. Qui ne veut pas entendre doit tâter du bâton et réprimande apporte sagesse mais un enfant livré à

lui-même va mener sa mère à la honte. La honte, Man Mary, oui.”

C'est un bonheur que de lire Olive Senior une première fois, puis de la relire d'un œil plus exercé pour apprendre à distinguer entre tous les registres dialectaux qu'elle module subtilement selon l'âge et le contexte socioculturel de ses personnages, ou encore à des fins rhétoriques ; au traducteur de transposer ces effets en modulant le degré de créolisation du texte cible.

Mme RAGUET

Je reprends la parole pour faire le point sur quelques données de base complémentaires concernant les formations des créoles. D'une part, pour répondre à l'urgence communicationnelle entre esclaves de langues différentes, il s'est développé une "lingua franca". En Afrique, d'ailleurs, le wolof a fait fonction de lingua franca pendant un temps ; ce phénomène a existé très brièvement dans certaines zones de la Caraïbe. N'étant pas linguiste, je ne peux entrer dans le détail, mais il semblerait que certaines des formes trouvées dans le créole (notamment l'absence de copules et la répétition de la base de la racine du verbe qui porte diverses formes de conjugaison) viennent de langues d'Afrique de l'Ouest.

D'autre part, le pidgin, véritable système linguistique second, a fait office de lien linguistique entre ethnies de langues différentes pour les contacts oraux. Cette langue seconde permet l'intercompréhension des locuteurs de langues maternelles différentes dans des situations commerciales, sociales ou autres. Un pidgin est une espèce de langue rapportée permettant aux adultes de communiquer.

A partir de là, il est facile de dire que le créole apparaît avec l'évolution du pidgin. Néanmoins, certains linguistes, et notamment les défenseurs de la créolisation, prétendent que le créole n'est pas né d'un pidgin mais de soi-même.

Mme MONBET

Je ne vois pas par quel phénomène de création spontanée le créole aurait pu arriver sans passer par l'étape nécessaire du pidgin. Les peuples de la Gaule n'ont-ils pas, eux aussi, commencé par balbutier le latin des conquérants ?

Mme RAGUET

Si l'on veut résumer rapidement, à partir du moment où un pidgin devient une langue maternelle, on passe au stade de créole. Il est important de savoir que le créole, dans cette dimension, est considéré comme un phénomène diglossique. En fait, la langue

maternelle est la langue vernaculaire, la langue des affects. Je fais ici référence à Jacques Coursil<sup>1</sup>, un psychanalyste, qui parle de “langue muette”, de voilé sous le dévoilé. Je voudrais illustrer ce propos d’une réplique d’Aimé Césaire extraite d’une pièce intitulée *Et les chiens se taisaient* (acte I, 37) que je trouve extrêmement belle et qui s’applique parfaitement ici : “On a beau peindre blanc le pied de l’arbre, la force de l’écorce en dessous crie.”

Mme MONBET

Magnifique citation.

Mme RAGUET

C’est la définition de la langue maternelle : dessous, celle qui cherche à crier et celle qui crie d’une certaine façon dans les paroles des écrivains de la Caraïbe, aussi bien en anglais qu’en français. Je termine sur ce que Josine Monbet donnait comme exemple final, sur ce que l’on appelle le “créole continuum”. C’est une situation où une continuité de variétés intermédiaires se met en place entre des pôles extrêmes que sont le créole et la langue normative, la langue standard de l’anglais. Chaque étape se situe dans une dynamique linguistique permettant de marquer des différences sociales, culturelles ou éducatives que chaque auteur détermine en fonction de ses personnages.

M. DURIX

Il est vrai que ces textes posent un problème délicat, celui de la traduction des passages rédigés dans différentes versions d’anglais antillais (je n’emploie ni “pidgin”, ni “créole”). Il existe des anglais différents en fonction des îles. Parfois, ils le sont par le lexique mais aussi simplement par l’accent. L’anglais trinidadien a des intonations proches du gallois : l’intonation est chantante avec des remontées en fin de phrase. Le jamaïcain est différent, le barbadien encore différent. Il y a, en plus, ce que les écrivains font de cette langue.

Pour revenir sur les éditeurs, les deux grands, Longman et Heinemann, n’existent plus ; ils ont été rachetés par de grandes sociétés d’édition. Si vous cherchez un titre d’un de ces deux éditeurs, vous ne les trouverez même plus sur Internet. Au départ, le marché principal de ces éditeurs était un marché scolaire. Pour simplifier les choses, dans les années 1960 s’est créé un énorme marché scolaire. Aux Antilles, il était relativement petit, mais en Afrique, il était gigantesque. Les éditeurs comme Longman et Heinemann se sont mis à publier des auteurs des régions, de

1. Jacques Coursil, “L’Eloge de la muette”, *La Commotion des langues*, Revue de la Convention psychanalytique, Paris, n° 11, 1996.

chaque pays. Ils ne choisissaient pas toujours selon des critères de sélection de qualité, mais parce qu'il fallait un auteur représentatif de chaque pays pour que chaque gouvernement soit satisfait ; il devait aussi y avoir tout un système de subventions. Ces marchés scolaires se sont effondrés dans le courant des années 1980, à la suite de quoi la mondialisation s'est mise en place.

Mme PAGNOULLE

“Grâce” aux politiques d’ajustement structurel.

M. DURIX

En effet. Le marché de l'édition a été fondamentalement bouleversé, les Africains n'avaient alors plus d'argent pour acheter des livres, même chose pour les Antilles, donc ces collections se sont peu à peu étioilées. Pour beaucoup d'écrivains, le rythme de publication est devenu dépendant des aléas des rapports de forces dans le monde.

Pour Longman et Heinemann, les auteurs publiés devaient être lisibles à l'extérieur, et non pas compréhensibles uniquement dans la petite île d'où venait l'écrivain. Je me demande dans quelle mesure cette exigence n'a pas présidé au choix de ces textes. Une politique éditoriale, à l'époque, imposait des glossaires à la fin des recueils. On disait à l'auteur qu'il pouvait utiliser un terme dans sa langue mais qu'une traduction devait être proposée à la fin du livre. Deux positions sont apparues. Certains auteurs ont résisté ; d'autres ont accepté. En général, la langue utilisée par ces auteurs était une modification de leur langue d'origine ; ces choix sont toujours des compromis littéraires. Chez Olive Senior, on touche parfois des extrêmes. Pour un lecteur anglophone, son écriture est assez difficile, il lui faudrait un glossaire d'anglais jamaïcain pour comprendre.

Dès les années 1970, j'avais essayé d'utiliser le créole dans ma traduction de *Kanaima*<sup>1</sup>, nouvelle de Wilson Harris ; je pensais alors, avec l'aide d'une étudiante martiniquaise de Dijon, aboutir à un équivalent de ce compromis littéraire si particulier qui caractérisait le texte originel. Or, autant un lecteur anglophone comprenait fort bien l'anglais antillais adapté par Harris, autant un francophone ne parvenait pas à décoder le créole. Il fallait bien me rendre à l'évidence : le jacobinisme français avec son souci de l'ordre et de la norme ne laissait pas la même place à la création linguistique que l'anglais, langue qui se prête davantage à l'adoption d'usages divers. Pour préserver la lisibilité du texte, il m'a fallu choisir une solution de compromis qui

1. Nouvelle publiée sous un titre erroné (“Tumatumari”) dans *Gulliver*, Paris, Payot Rivages, n° 11, été 1993, p. 113-140.

consistait à avoir recours à des formes de français populaire mâtinées d'emprunts au lexique antillais. Peut-être m'objectera-t-on que mon choix confèrera un caractère daté à mon travail, car la langue évolue avec le temps. Mais c'est aussi le propre de toute traduction que de devoir être reprise lorsqu'elle apparaît particulièrement obsolète.

Cette difficile question des différentes versions d'anglais antillais doit conduire le traducteur à adapter sa pratique à chaque situation. Il n'existe pas de solution parfaite, et seuls des professionnels expérimentés savent trouver le ton juste. J'ai eu la chance avec Hélène Devaux, qui a traduit plusieurs Samuel Selvon pour les Editions caribéennes, de rencontrer ce type de compétence.

Mme MONBET

Le recours au français familier, sans doute, à condition qu'il corresponde à celui qui est parlé aux Antilles. Mais attention à ne pas employer de sabir, car ce serait ravalier le patois jamaïcain au niveau d'un pidgin, alors qu'il s'agit d'une vraie langue maternelle, non d'un langage servant uniquement à communiquer avec les Blancs. Pour illustrer cette différence fondamentale entre créole et pidgin, je citerai une anecdote tirée d'un article de *TransLittérature*<sup>1</sup>. La chose s'est passée à Fort-de-France où l'on montait une pièce de Wole Soyinka, *Jero's Metamorphosis*, dans la traduction d'Elisabeth Janvier. L'auteur de l'article rapporte que "les acteurs martiniquais n'ont pas voulu utiliser le créole qui paraissait tout indiqué pour rendre le pidgin". L'anecdote est doublement révélatrice, non seulement de la goujaterie inconsciente et de l'ignorance de ceux qui avaient suggéré cette fausse bonne idée, mais aussi de la fierté des créolophones martiniquais, qui ne tolèrent pas que l'on dérespecte leur belle parlure.

Mme RAGUET

Je voudrais rappeler que nous ne traduisons pas une langue vivante mais de la littérature, donc la parole d'un écrivain. Les écoles qui défendent tel type de langue vivante existante, que ce soit le créole ou le pidgin en Afrique, font fausse route. Le français de Marcel Proust n'est pas un français (même à l'époque de Marcel Proust) que l'on entendait parler dans la rue. Nous, traducteurs, nous évoluons dans le monde de l'imaginaire. Même si les écrivains puisent leur information dans le réel, ils la passent à la moulinette de leur imaginaire. C'est avec cela

1. Etienne Galle, "Traduire le pidgin de Wole Soyinka", n° 2, décembre 1991, p. 21.

que les traducteurs doivent travailler, avec leur imaginaire mais à partir de ces éléments.

Mme PAGNOULLE

A propos de ces niveaux de langue et de la façon dont un écrivain va jouer avec, à côté du cas relativement fréquent où la langue, certes décalée par rapport à la norme, est néanmoins unique, il arrive souvent que des registres différents soient délibérément contrastés. Le traducteur, alors, ne peut faire l'économie du contraste. Je pense ici à un poème de David Dabydeen où l'allusion littéraire soutenue se trouve juxtaposée à des jeux sur l'oralité et la déformation des sons. Ce poème s'intitule *L'Enfant Carnaval*. Dans une tradition typique des anciennes colonies britanniques, il commence par une citation d'un des grands classiques, Wordsworth. Les enfants de la génération précédente ont appris par cœur le poème de Wordsworth sur les jonquilles sans savoir ce qu'était une jonquille. Ayant bien écouté Guy Leclercq, j'ai aussi repris un grand classique, Victor Hugo. Cela ne fera pas le même effet, car on n'apprend plus guère Victor Hugo dans les écoles, en tout cas pas dans les écoles belges.

Plus loin, vers le milieu du poème, il parle de sa mère qui chante de tout son cœur dans une église baptiste.

*when she is in full  
brawling flow with Jesu each church  
morning, 'cause Jesu set we freee  
from sTavery*

Au lieu de "slavery" (l'"esclavage"), il dit "sTavery", en incluant "stave" (pieu). J'ai donc transformé l'esclavage en "esTrapage", qui évoque aussi un instrument de torture :

quand elle est dans la crue  
de sa voix déployée avec Jésus tous les  
matins d'église – car Jésus nous déliiiiivre  
de l'esTrapage

A la fin de la strophe, on est dans quelque chose de purement oral et pas du tout à la fois. Je lis d'abord en anglais :

*and we go sing clap hands and shake  
we glad behinds, for no wand can con-  
duct nor whip philosophize we*

En français, on parlera trop facilement de fautes :

et nous chantons battons les mains balançons  
gaiement nos derrières pasqu' pas bâton pour [conduire  
nous pas fouet pour philosophiser nous

Cela va-t-il être reçu, recevable ? C'est la question. En français, "cela ne se dit pas". C'est bien là le dilemme du traducteur : jusqu'où peut-il aller trop loin ?

Mme RAGUET

Je voudrais revenir sur un point, car Christine Pagnouille me tend un peu la perche : l'attente des éditeurs. Jean-Pierre Durix disait qu'il lui semblait que l'attente des éditeurs était de publier de l'exotique. Le lecteur, qui va chercher du différent, du croustillant, sera attiré par de l'exotique.

J'aimerais que nous puissions conclure momentanément sur cette notion d'exotisme en nous renvoyant à Victor Segalen qui préparait, en 1913, un ouvrage (inachevé, car ce ne sont que des notes prises et jamais mises en forme) sur l'exotisme<sup>1</sup>. Je voudrais vous en livrer quelques extraits. Pour lui, le mot "exotisme" était un vocable dangereux, chargé, équivoque, un mot de l'exclusion : "Ce livre décevra le plus grand nombre. Il n'y est pas question de tropiques, de cocotiers ni d'étrangeté, ni d'aucune des saugrenuités que le mot exotisme enferme dans son acception quotidienne car c'est ainsi qu'il fut compromis et gonflé. Exotisme... je n'entends par là qu'une chose mais immense : le sentiment que nous avons du Divers."

Nous résumons ici la problématique. La parole est maintenant au public.

UN INTERVENANT

J'aime beaucoup venir aux Assises de la traduction littéraire. J'y suis venu dix-neuf fois. A chaque fois, c'est merveilleux. Il y a une petite ombre au tableau. Chaque année, on a dit que tel roman, tel recueil de nouvelles, etc., "s'appelle" et on disait le titre. La dame qui défend les bébés phoques *s'appelle* Brigitte Bardot ; le fils de feu le sculpteur Paul Belmondo *s'appelle* Jean-Paul Belmondo ; mais un roman, une nouvelle, une pièce de théâtre, un film, une anthologie "s'intitule". Nous sommes entre gens cultivés, nous sommes des traducteurs. S'il vous plaît, mesdames et messieurs, un livre *s'intitule*. Mille mercis !

Mme RAGUET

Je vous remercie de cette précision.

Mme EDDAIRA

Je ferai une remarque. Vous avez soulevé la question d'un parler local, qui ne soit pas un pidgin, pas un créole très prononcé et

1. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Paris, Poche, Biblio Essais, 1986.

devant rester accessible à un public assez large. La communauté antillaise a son parler français, son standard du français. En français, nous avons de quoi transposer mais ce n'est que mon avis.

Après, reste la question de quelle particularité pour quelle île ? On se retrouve dans un cas en France où l'on va avoir la Martinique, la Guadeloupe, Haïti et la Guyane, alors vers quelle île francophone transposer ? Il existe une unité de l'identité antillaise et de la Caraïbe. Il y a un dénominateur commun sur toutes les îles qui, à mon avis, de l'anglais vers le français, est assez transposable. C'est le contraire de la table ronde qui s'est tenue hier, où il est plus difficile d'aller vers une langue qui n'a pas de créole.

M. DURIX

Pouvez-vous préciser ? Qu'est-ce que le français qui servirait de français antillais dans votre esprit ? Est-ce le créole ?

Mme EDDAIRA

C'est un français. Je parle créole, j'ai beaucoup d'Antillais autour de moi et je suis étudiante en traduction. J'ai donc noté les différences sociolinguistiques, les variations entre le français que je vais parler à l'oral. Les élisions ne sont pas les mêmes. Un Antillais n'enlèvera jamais le "ne". C'est toujours : "Je ne". Il y a toujours des dénominateurs communs comme la double négation.

Mme MONBET

Vous avez parfaitement raison. La négation incomplète et l'élision du "e" muet ("j'sais pas") sont à éviter, surtout quand on connaît le rapport amoureux que l'Antillais, toujours un peu conteur, entretient avec son discours, la manière dont il caresse les mots, se plaît à les répéter. Pour rendre les distorsions, les corruptions grammaticales du dialecte anglais que l'on est en train de traduire, on se retrouve avec, comme véhicule, un français hyper correct.

Quel moyen trouver pour donner à notre langue de la couleur, pour lui donner l'accent antillais ? L'important est de dire son texte à voix haute, et de le tester auprès de locuteurs antillais. Cela sonne-t-il bien comme chez vous ? C'est surtout à partir du lexique que l'on peut donner une couleur antillaise à son texte plus qu'à partir de la grammaire, bien que nous puissions user d'un français un peu familier, car tout le monde ne parle pas le français avec une correction parfaite à chaque instant de l'existence.

M. DURIX

Aux Antilles, les classes sociales élevées et éduquées parlent souvent un français châtié. Il existe un français antillais qui n'est pas fondamentalement différent du français parlé ailleurs.

En revanche, les différents registres d'anglais que vous trouverez chez Olive Senior ou certains anglais de la Guyana peuvent être le propre de populations différentes. Par exemple, Dabydeen est d'origine indienne. Ce ne sont pas les mêmes variations par rapport à l'anglais standard que l'anglais familier de Wilson Harris. Il me semble que l'on a plus de variations différentes, car l'anglais, en tant que langue, tolère davantage la déviation que le français. Nous avons une tradition normative très forte. En anglais, l'important est l'usage et non pas ce que telle ou telle personne aura décidé comme étant une forme correcte. Cet usage varie énormément dans la Caraïbe. Certains Jamaïcains ne comprendront pas les Guyanais. Il est très difficile de rendre compte de toutes ces différentes variantes. Il n'existe pas de solution toute faite. A chaque fois, il faut adapter. C'est même le problème principal de la traduction des textes antillais anglophones.

M. ALIX

Une solution à ces problèmes de traduction de français/anglais locaux ne serait-il pas de comparer la télévision qu'ils reçoivent d'Amérique, d'Angleterre ou de France avec ce qu'ils ont comme télévision ou radio ? Ce serait pour le traducteur un outil de compréhension. Le parler qu'ils produiraient à la télévision ou à la radio serait normatif et comporterait des règles qu'ils appliquent à leurs langues. Il y a aussi l'usage médiatique électronique.

M. DURIX

Le problème, c'est qu'il y a *des* anglais ; il s'agit peut-être de la tradition britannique. En France, on a coutume de dire qu'il n'y a pas de classes sociales et que nous sommes tous égaux et strictement égaux.

UNE INTERVENANTE

Il y a la France d'en bas.

M. DURIX

C'est vrai ! En Angleterre, il existe une vieille tradition de société structurée sur les classes sociales ; beaucoup de gens l'acceptent. Cette réalité s'est transmise dans les colonies. Dans des pays comme la Jamaïque, vous trouvez des langues différentes en fonction des classes sociales. Vous me direz que ce pays est dit "du Tiers Monde", il est donc normal d'avoir une

opposition très grande entre les riches et les pauvres. Ces différences me semblent mieux acceptées dans le monde anglophone que dans le monde francophone.

M. ALIX

En France, nous sommes aveuglés, car nous parlons français. Beaucoup d'étrangers, ici, ont remarqué que l'on ne parle pas le même français à l'Assemblée nationale que dans un salon littéraire, que dans un syndicat politique ou que dans la rue ou un magasin.

Mme RAGUET

Vous parliez de radio et de télévision, on ne parle pas le même français à France Culture et sur Fun radio.

M. HCEPFNER

Il était important d'entendre Jean-Pierre Durix dire que ce qui compte c'est ce que les écrivains en font. Il est dangereux de revenir à la notion que les écrivains anglophones de la Caraïbe devraient être traduits dans un français antillais de la Caraïbe. On peut prendre beaucoup d'exemples. Malcolm Lowry qui écrivait Au-dessous du volcan, au Mexique, utilise des tournures mexicaines. Ce n'est pas un écrivain mexicain. On ne va pas essayer de trouver des équivalences. Chaque écrivain est son écrivain. Cela a été dit hier à la table ronde sur les francophones des Antilles.

C'est l'important. Il n'existe pas une règle particulière. Chaque écrivain et chaque traducteur trouvera sa technique particulière. Dans ces langues, qui sont des langues tendant vers d'autres, où d'autres langues sont introduites, qui sont les plus difficiles à faire comprendre à un français qui serait normatif et monobloc, c'est l'imagination du traducteur qui est d'inventer des choses qui feront comprendre à son lecteur français qu'il y a quelque chose ou d'exotique ou d'étranger par rapport à sa littérature centrale. On avait parlé de cette image du centre et des différentes colorations vers l'extérieur.

Chaque écrivain pose un problème spécifique, pas simplement parce qu'il est un écrivain de Trinidad ou de Sainte-Lucie.

Mme RAGUET

Vous reposez le problème initial. Nous, traducteurs, traduisons d'une langue vers une autre mais, quand nous faisons cet exercice de traduction, nous traduisons la parole d'un écrivain et non pas des langues. Il faut donc garder toutes ces distinctions claires à l'esprit.

M. DURIX

J'ai coutume de dire que la différence entre la traduction universitaire et la traduction littéraire, c'est que, dans cette dernière, on doit sentir une voix dès la première page du roman. C'est un cliché mais, à mon avis, c'est à cela que l'on reconnaît une bonne traduction. Si la voix émerge, la traduction passe. Si la voix bloque dans les premières pages, on sent alors que la traduction ne convient pas. Si l'on me demande de définir une voix, je suis incapable de le faire mais je l'entends quand je lis.

Mme EDDAIRA

Je suis tout à fait d'accord, mais il y a aussi une démarche chez Olive Senior quand certaines nouvelles sont écrites dans un anglais standard alors que d'autres le sont avec une volonté de marquer une différence. Il me semble qu'il y a trois courants et on en revient à la première table ronde. Il y a la langue standard, le créole et une rencontre des deux langues. Les auteurs ont une approche différente de cela. Avant de traduire, il est important de peser le poids de l'utilisation dans la langue de départ pour le rendre au maximum dans la langue d'arrivée.

Mme VITTOZ

Je suis entièrement d'accord avec Bernard Hoepffner ainsi que Jean-Pierre Durix, quand ils disent que l'on va, en tant que traducteurs, proposer une voix. Je ne suis pas spécialiste de la littérature créole, mais c'est un anglais et un français déconcertants. Il y a un phénomène d'étrangeté. Le mot a été prononcé hier et j'aimerais le remettre en avant, car il me semble essentiel. Dans la traduction donnée, il faut que passe quelque chose du domaine de l'étrangeté. Quels outils avons-nous, en français, pour le faire ?

Il n'y a pas de normes mais deux pistes qui ne sont pas opposées l'une à l'autre et que l'on peut conjuguer. Il s'agit de la piste de la création, de l'invention. Pourquoi ne pas aller jusqu'au néologisme, avec tous les dangers et tous les risques supposés d'artificialité ? C'est une piste.

Une autre piste est l'exploitation de certains réservoirs. En entendant Jean-Pierre Durix parler de sa tentative de traduire en utilisant du créole, j'ai envie de dire que c'est peut-être le dosage qui ne convient pas. Je ne crois pas qu'il faille invalider le recours au créole pour traduire la littérature anglophone de la Caraïbe sur la foi d'un premier échec. Il s'agit peut-être d'un "dosage". Pourquoi ne pas utiliser ce réservoir ?

En français, il existe d'autres réservoirs étranges, à savoir les parlés régionaux, les français régionaux, que l'on connaît mal et que l'on exploite peu. Ce sont des pistes pour permettre,

nourrir et trouver au coup par coup, avec des dosages, des solutions pour rendre ces langues non standardisées.

Mme PAGNOULLE

Plutôt que le créole qui, effectivement, en français est une langue incompréhensible pour la plupart des lecteurs francophones, il faudrait des transcodages, des calques de tournures créoles. Nous pouvons puiser dans tout ce qui est proverbe, tous ces contes que Raphaël Confiant a recueillis avec ces délicieuses tournures créoles mais en français. Ce n'est pas le français parlé dans les Antilles, ce n'est pas non plus du créole : c'est du créole transcodé.

Mme MONBET

C'est une re-crédation, une re-fondation de la langue.

Mme PAGNOULLE

Il faut voir jusqu'où ne pas tomber dans l'exotisme. Mon français régional est le wallon de Liège. Je me suis servi du wallon pour traduire des poèmes où les formes en anglais standard étaient contrastées avec des tournures en dialecte écossais, sans scrupule particulier, nous sommes en gros dans une même aire culturelle, et l'effet de familiarité et de "concrétude" est le même. Je ne le ferais jamais pour un texte de la Caraïbe, où l'arrière-plan culturel est différent.

Mme MONBET

Pour traduire la littérature anglophone caribéenne, nous, Français, avons beaucoup de chance, car les écrivains antillais nous ont ouvert la voie. Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et autres experts en "marronnage", réalisent avec bonheur cette re-crédation de la langue, cette "nouvelle alchimie du verbe" par laquelle le français s'enrichit du créole en même temps qu'il retrouve son héritage oublié des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Plutôt que de recourir par facilité à n'importe quel parler populaire français, le traducteur devrait s'inspirer de leur démarche et essayer, comme eux, d'écrire un français où affleure savoureusement le créole.

Mme CACHIN

J'aimerais avoir des exemples de ce que vous avez fait quand vous avez travaillé. Avez-vous tant soit peu, beaucoup, ou pas du tout utilisé des termes créoles ? Que s'est-il passé au niveau du rythme ? Les textes anglais des Caraïbes ont certainement une musique différente de la musique de l'anglais écrit par William Swift. Il serait intéressant de savoir si vous avez tenté quelque chose.

Mme RAGUET

Absolument. Je peux donner certains points sur lesquels j'ai essayé d'établir une organisation logique touchant trois choses : le lexique, la syntaxe et la grammaire. Avec ces deux dernières, il est facile de tomber très rapidement dans le petit-nègre, c'est pourquoi il vaut mieux transférer sur le lexique, faire basculer l'étrangeté syntaxique sur le lexique, sinon on risque de donner dans le "Ya bon Banania".

J'ai établi une petite liste. Pour commencer, ce que j'appelle "transfert lexical" permet d'utiliser du français antillais à la place du français métropolitain, donc de substituer à des mots comme "désordre", "pagaille" ou encore "désagréments" et, pour dire "ennuis", le mot "embarras", ce sont des mots simples mais pas toujours employés dans le même sens en français métropolitain, au texte de les recontextualiser.

Une autre solution consiste à choisir des formes archaïques, comme "fiérauder", ou passées d'usage mais encore "disponibles". Par exemple, employer les verbes "moquer" ou "tomber" à la forme transitive. Nous les avons trouvés chez les auteurs francophones.

Sélectionner des mots rares au quotidien glanés chez les auteurs des Antilles francophones : "paroles" à la place de "mots", ou "désappointé", "esbaudi". Choisir des mots ou des expressions créoles qui seront comprises par le lecteur métropolitain : l'"habitation", terme généralement présent sur les étiquettes de rhum, pour la plantation, ou encore le mot "chatrou" pour "pieuvre", la "case" pour la "maison", "marmaille" pour "enfants". Si les lecteurs comprennent plus ou moins, généralement le contexte les aide. Enfin, nous avons une petite panoplie d'interjections locales comme "koumen !" ou "fout !".

Mme MONBET

"Tout-à-faitement", "si-vitement", "vivement-pressé".

Mme RAGUET

Il y a aussi les formes ou expressions utilisées aux Antilles mais pas en métropole, comme "cuire à petits clapotis", le "cabri" à la place de la "chèvre", "manman". Ensuite, à l'instar des auteurs de la créolité, nous avons recours à divers procédés : la fabrication par agglutination, c'est-à-dire accoler un adverbe et un verbe pour former un nouveau verbe : "malparler" ; deux noms pour un nouveau nom : "légumes-soupe". La fabrication par troncation, c'est-à-dire la disparition d'une syllabe : au lieu d'"habitation", "bitation", au lieu d'"entendu", "tendu". La fabrication par suffixation, à savoir opérer un changement de catégorie grammaticale : la transformation du nom en adjectif, "instruction" donnant "instructionné" ; la transformation d'un nom en un

autre nom : “chagrination”, “tourmentation”, “apeurement”, “regret-tance” ; le passage de l’adjectif au nom, “fainéanteur” ; ou du verbe au nom : la “fâcherie”, un “causé”, un “mangé”. Enfin, l’invention-adaptation : “avoir la tête en de-là”.

Cette méthode s’applique aussi à la syntaxe, affectant l’ordre de la phrase. Evidemment, dans certains cas, le lecteur croira trouver un anglicisme, un calque de l’anglais, car, dans la syntaxe antillaise, “on fait quelqu’un faire quelque chose”, on dit “aller quelqu’un chercher”. En écoutant attentivement les gens parler, ce sont des formes qu’il est aisé de repérer.

Des transpositions grammaticales affectent la syntaxe. Substituer au pronom personnel objet indirect, le pronom personnel objet direct, “les” à la place de “leur” : “je les donne” au lieu de “je leur donne”. Juxtaposer le COD : la “plante-pied”, le “doigt-main”, le “trou-nez”. Marquer la possession par des prépositions différentes, “pour” va traduire “for” dans le sens de “of” ou “s” : faire un enfant pour quelqu’un. Supprimer l’article : “danser béguine”.

En grammaire, certaines formes superlatives peuvent se rendre par un double adjectif, “vite-vite”, ou un adverbe accolé à un adjectif : “vivement-fait” ; par un double adverbe, “si-tellement”. Les formes emphatiques se fabriqueront grâce à des additions selon le modèle du “tag”, qui viendra se placer en fin de proposition : “comme ça” ou “...-là”, ou “oui”. On peut également se servir de conjonctions inadéquates, remplacer “où” par “quand”, un peu comme des étudiants qui ne sauraient pas traduire “when” : “le jour quand”, ou créer, tout simplement : “pareillement comme”. Des formes créoles existent pour remplacer certaines conjonctions. Au lieu de dire “comment”, on dira “ki-manière”, ou “comme si”, on utilisera “kondiré” (qu’on dirait). C’est à peu près tout.

Mme VAN HEMERT

J’avais compris que vous ne créolisiez pas du tout en français mais, avec tous les exemples que vous avez donnés, vous le faites quand même ! Moi, je suis contente.

Mme RAGUET

Un proverbe dit : “Fais ce que je dis mais pas ce que je fais.” Nous nous sommes mal fait comprendre : nous n’essayons pas de reproduire une langue existante, nous ne traduisons pas une langue existante entendue dans la rue, mais bien un texte écrit et inventé par un écrivain. C’est un travail de recomposition de l’écriture. Ce qui est fondamental, pour nous, c’est la dimension jubilatoire de cette langue de la Caraïbe. Pour moi, en tout cas, c’est de la jubilation.

Mme VAN HEMERT

Tout cela a-t-il été prélevé dans vos traductions ?

Mme RAGUET

Oui, oui, bien sûr.

Mme MONBET

Naturellement, cela n'apparaît pas en bloc.

Mme VAN HEMERT

J'ai bien compris. C'est donc aussi faisable en français.

Mme MONBET

C'est une traduction à la puissance deux.

Mme VAN HEMERT

Comme je le fais pour le néerlandais, vous composez.

Mme MONBET

Idéalement, il faudrait apprendre le créole, ou au moins en assimiler les rudiments. Notre équipe comprend naturellement des créolophones (une Jamaïquaine, une Martiniquaise, un Guadeloupéen) et nous leur demandons parfois une traduction du passage en créole, à partir de laquelle nous retravaillons notre texte français. Par ailleurs, nous avons lu, crayon en main, les Chamoiseau, Confiant, Maryse Condé, Gisèle Pineau et autres écrivains antillais, collationné les créolismes, les tournures et agencements syntaxiques qui présentaient un écart par rapport à la norme, de façon à constituer un petit glossaire. De fait, Raphaël Confiant lui-même souhaiterait établir un dictionnaire de poétique et de rhétorique qui rendrait accessibles aux non-créolophones les images, les métaphores, les tours de langue et autres exemples de la merveilleuse invention verbale du créole.

Mme VAN HEMERT

On n'arrête pas d'inventer des créolismes en plus. Bravo !

Mme RAGUET

Le traducteur est entre deux paroles : celle de l'écrivain et celle qu'il va recomposer ; en fait, entre quatre langues dans ce cas précis, à savoir pour la Jamaïque d'Olive Senior, l'anglais et le patois, le français et le créole. Avec ces quatre langues, il faut composer quelque chose.

Mme VAN HEMERT

En anglais des îles, y a-t-il aussi une orthographe spéciale, comme pour le créole maintenant avec tous les *k* et les *w* ?

Mme RAGUET  
Pas vraiment.

M. DURIX

Il ne me semble pas que ce soit normalisé. Les créolophones éprouvent le besoin de normaliser pour donner une légitimité à leur langue. Vis-à-vis du français, il faut une norme. On retombe toujours sur ce problème. Il existe des façons différentes de rendre la langue orale.

Mme VAN HEMERT

L'écart entre l'anglais et le créole anglophone est moins grand qu'en français.

Mme PAGNOULLE

Il est beaucoup plus variable : le fait qu'il n'y ait pas cette normalisation en anglais est parfois source de confusion. On s'est habitué à reconnaître tel son dans telle graphie et il faut décoder pour retrouver le même son dans une autre graphie, car un autre écrivain a développé son propre système de transposition phonétique.

Mme VAN HEMERT

On se retrouve au Moyen Age.

M. DURIX

Pas tout à fait, on revient plutôt au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mme DENIARD

Je ferai une remarque suivie d'une petite question. Hier, on a évoqué la possibilité de l'existence de deux lecteurs ; l'un comprenant le créole, l'autre le français. Nous raisonnons tous en fonction de la réception par un lecteur qui ne comprend pas le créole. C'est une réalité économique. Ces auteurs continuent à écrire pour un lecteur utilisant la langue de l'ex-colonisateur. Il me semble, pour la littérature créole d'origine française, qu'il existe un mouvement vers une utilisation plus grande du créole, donc vers une incompréhensibilité plus grande pour le lecteur français. Y a-t-il aussi ce mouvement pour les lecteurs créoles anglophones ?

Mme PAGNOULLE

Il existe un mouvement extrême que l'on ne trouve pas dans la Caraïbe anglophone, car la Caraïbe n'a pas de langue qui ne soit pas la langue anglaise. Si l'on se place en Afrique, un écrivain comme Ngugi wa Thiong'o a décidé de ne plus utiliser la

langue de celui qu'il continue à appeler "le colonisateur" ; désormais, il écrit en kikuyu.

M. DURIX

Il a été beaucoup plus pervers. Ngugi est un admirable écrivain en langue anglaise. Il a écrit un roman en kikuyu et l'a fait traduire par quelqu'un d'autre en anglais. C'est de la perversion. Il a pourtant continué à publier en anglais. On peut rêver et penser qu'en écrivant un roman en kikuyu, on va s'adresser au petit peuple kikuyu et que l'on va susciter la révolte du peuple. Il ne faut pas le faire en écrivant un roman, car le petit peuple ne lit pas de romans. Les romans sont lus par des intellectuels, c'est une réalité dans le monde entier. On se leurre quand on croit que l'on aura un lectorat suffisant en écrivant dans une langue.

Mme RAGUET

Raphaël Confiant a d'abord publié en créole, puis il s'est lui-même traduit en français.

M. DURIX

Je me suis intéressé à toutes les littératures anglophones de la planète. De multiples tentatives ont été faites. Les gens se sont réapproprié l'anglais et lui font faire des choses pour lesquelles l'anglais n'était pas prévu au départ.

Mme PAGNOULLE

Ce n'est plus la langue du colonisateur.

M. DURIX

Ils se sont approprié cette langue, l'avantage, c'est qu'ils peuvent s'adresser au monde entier. Je respecte parfaitement ceux qui veulent défendre le créole et qui écrivent en créole. Dans mes moments perdus, j'apprends le maori de Nouvelle-Zélande – quelle idée saugrenue ! –, je respecte parfaitement les écrivains qui écrivent en maori, tout en sachant qu'ils auront un lectorat microscopique. Si l'on veut toucher un large public, il est préférable d'utiliser une langue pratiquée par beaucoup de lecteurs.

M. FINKELSTEIN

Pour rejoindre ce qui vient d'être dit, on a aussi le cas en portugais d'Angola où l'on a observé les deux tendances, à savoir des auteurs comme Agostinho Neto qui revendiquait la reprise de possession de la langue portugaise, la langue du colonisateur, et des auteurs comme Pepetela dans les années 1970 dont les textes étaient obscurs pour des lecteurs du Portugal ou d'autres pays lusophones.

Existe-t-il des exemples d'auteurs antillais, mauriciens ou autres, qui ont été confrontés ou qui ont réfléchi au problème abordé aujourd'hui ? Y a-t-il des gens eux-mêmes en situation de vivre ces contacts de langue, et qui auraient essayé d'apporter leurs réponses propres puisqu'ils sont eux-mêmes dans cette même aire géographique ou géo-linguistique ?

M. DURIX

Il y a deux théoriciens ; l'un se trouve dans la Caraïbe francophone : Edouard Glissant, et l'autre dans la Caraïbe anglophone : Kamau Brathwaite qui a écrit *History of the Voice*<sup>1</sup>. Il s'agit d'un petit texte théorique d'une centaine de pages où il pose ces problèmes en suivant une problématique assez comparable à celle d'Edouard Glissant.

Mme PAGNOULLE

La "langue de la nation" ("*nation language*") chez Brathwaite.

M. FINKELSTEIN

Savez-vous si les auteurs martiniquais ou guadeloupéens ont eux-mêmes fait des traductions d'ouvrages jamaïquains ?

Mme MONBET

Confiant a traduit de l'anglais *Le Voleur dans le village*, recueil de nouvelles pour enfants de James Berry. Je n'ai pas encore pu obtenir l'original. Il serait intéressant d'établir une comparaison entre le texte source et le texte cible. En lisant Confiant, l'original donne l'impression d'être de l'anglais standard, sans patois, à l'exception d'une nouvelle où apparaissent des tournures manifestement inspirées par la langue créole, mais de façon moins audacieuse que Confiant ne le fait dans ses propres ouvrages.

Les autres auteurs du mouvement de la créolité ne sont pas linguistes. Chamoiseau ne connaît pas bien l'anglais, il ne peut donc pas traduire. C'est vraiment dommage, car on aimerait savoir ce qu'ils sont capables de faire. Eux disposent de la clef que nous cherchons en tâtonnant.

UNE INTERVENANTE

Maryse Condé écrit en anglais puisqu'elle habite aux Etats-Unis.

Mme RAGUET

A ma connaissance, non. Certains de ses ouvrages ont été traduits en anglais par Betty Wilson qui est Jamaïquaine.

1. Londres, New Beacon Books, 1984.

Mme MONBET

Je n'ai pas connaissance de traductions à partir de l'anglais qu'elle aurait faites.

UN INTERVENANT

J'ai lu, pendant un certain temps, des dialectes allemands du Nord, plus souples et moins contraignants grammaticalement que la langue allemande officielle. J'ai ressenti une espèce d'évasion, de plaisir merveilleux. J'aimerais demander aux personnes, ici présentes, qui connaissent l'anglais et l'anglais parlé dans ces pays, si elles ont ce même émerveillement que j'ai pu avoir par rapport au *hoch Deutsch* ? On est émerveillé à tous les coins de page, tout en comprenant tout.

M. DURIX

On peut se demander si cet émerveillement ne naît pas d'un sentiment d'exotisme. L'exotisme est intéressant dans un premier temps. Pour que les étudiants s'intéressent à la littérature antillaise, il faut souvent qu'ils soient Antillais, qu'ils aient un petit copain ou une petite copine antillais et qu'ils veuillent savoir comment les Antillais "fonctionnent".

L'INTERVENANT

Vous avez parfaitement raison, mais Brême et Hambourg sont beaucoup moins exotiques que les pays dont vous parlez. C'est le Nord de la Ruhr ; c'est moins exotique que Copenhague.

M. DURIX

L'émerveillement existe partout. C'est une veine que certains écrivains de la créolitude francophone exploitent au maximum et dont ils abusent parfois. Ils jouent sur la dimension exotique de la langue aussi. En essentialisant cette altérité, ils créent un effet exotique. En revanche, faire des trouvailles dans sa propre langue, c'est autre chose. L'écrivain peut utiliser les effets d'exotisme mais, à partir du moment où cela devient un peu systématique, je me méfie toujours. Raphaël Confiant abuse de cet effet exotique, de manière pas "confiante" mais consciente. Il le fait exprès, car il sait que cela lui apporte des lecteurs. C'est la raison pour laquelle il est si populaire.

UN INTERVENANT

Un monsieur disait : "Tout est poison, rien n'est poison, c'est la dose qui fait le poison." C'était Claude Bernard.

Mme MONBET

C'est ce que nous avons entendu, hier après-midi, sur la façon d'épicer un plat : en mettre un peu, oui, mais attention, pas trop.

#### UN INTERVENANT

A propos de Confiant traducteur et la traduction de textes en dehors de la littérature du “grand centre de la littérature”, je rappelle qu’un grand écrivain français comme Raymond Queneau s’est montré d’une incroyable timidité quand il a traduit de Tutuola *L’ivrogne dans la brousse*. J’ai été atterré de m’apercevoir à quel point sa traduction était mauvaise – moi qui aime tant Queneau – par rapport à un livre extraordinaire comme celui de Tutuola, écrivain nigérian.

#### M. DURIX

S’il n’avait pas été traduit par Queneau, personne n’aurait jamais entendu parler de lui.

#### Mme PAGNOULLE

Ne pourrait-on pas constater que, souvent, les traducteurs montrent une certaine timidité dans leurs traductions ? Je me souviens d’un colloque de Paul Bensimon sur la traduction de l’humour, (ces colloques sont aujourd’hui repris par Christine Raguét) où les traducteurs fonctionnaient vers l’une ou l’autre langue : anglais ou français. Les traducteurs français d’auteurs anglais disaient : “C’est malheureux, on n’arrive jamais à une telle inventivité.” Les traducteurs anglais d’auteurs français disaient la même chose. Il existe une retenue, parfois justifiée par rapport à l’éditeur qui n’acceptera pas certains écarts.

#### Mme RAGUET

Je vous remercie de votre attention.

PROCLAMATION  
DES PRIX DE TRADUCTION



## PRIX GULBENKIAN

Patrick Quillier pour la traduction des œuvres complètes de Fernando Pessoa dans la Pléiade.

## PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY

### *Découverte*

Nadine Gassié pour *Les Esprits de l'Océan* d'Eden Robinson (Albin Michel).

### *Consécration*

Jean-Michel Déprats pour l'ensemble de son œuvre et la parution des deux premiers volumes de tragédies de Shakespeare dans la Pléiade.

### JEAN-MICHEL DÉPRATS

Chère Françoise, monsieur le maire, mesdames, messieurs, chers amis,

Je ne sais si, comme l'affirme Polonius, la brièveté est l'âme de l'esprit, c'est en tout cas une forme de courtoisie, et je vous promets donc d'être bref.

Depuis les toutes premières Assises, je suis un fidèle d'Arles et des ses rencontres. Le secrétariat d'ATLAS, rue de Vaugirard, pourrait d'ailleurs vous dire que je suis toujours le premier à renvoyer ma fiche d'inscription. On peut voir là le signe d'une impatience, de la joie de me projeter deux mois à l'avance dans

l'atmosphère chaleureuse et conviviale de nos rencontres, mais on peut aussi lire dans cette réservation précoce le symptôme d'un quadrillage prospectif du temps, le signe d'une anxiété, bref, un comportement de névrosé obsessionnel. Vous percevez en quoi cette anecdote est signifiante à mes yeux puisqu'elle établit sans conteste ma vocation. Le traducteur est un névrosé obsessionnel. Il s'obsède et s'enivre de mots, bâtit dans sa tête des cathédrales de mots jusqu'à ce que le rythme de la phrase qu'il traduit soit juste, jusqu'à ce que la phrase "tombe" : *tomba o non tomba*, disait Torga cité par Claire Cayron dans le documentaire d'Henry Colomer.

L'attribution de ce prix Halpérine-Kaminsky ici même en Arles m'honore et me réjouit et il me plaît de considérer qu'en me l'attribuant, ce sont les traducteurs de théâtre et la traduction théâtrale que célèbre et qu'honore à travers moi le jury. Si la traduction théâtrale recèle les mêmes difficultés que la traduction des autres genres littéraires, elle a néanmoins ceci de singulier qu'au théâtre, la traduction textuelle ne s'accomplit vraiment que dans la traduction scénique et dans l'interprétation de l'acteur. D'où cette nécessité d'une collaboration, cette fonction de relais dans la chaîne artistique qui va du poète au comédien.

Je dirai ensuite que je reçois moins le prix qui m'est attribué aujourd'hui comme un prix de consécration que comme une invitation et un encouragement à aller explorer d'autres territoires. Tout en coordonnant les volumes de la Pléiade de la nouvelle édition bilingue des *Ceuvres complètes* de Shakespeare, je m'attache depuis plusieurs années à mieux faire connaître le théâtre britannique contemporain et j'ai traduit pour la scène des pièces de David Hare, Arnold Wesker et surtout Howard Barker, dont l'œuvre déjà considérable et foisonnante (plus de soixante pièces) constitue à mes yeux un immense continent dramatique à faire découvrir au public français.

Ce prix renforcera enfin ma détermination à défendre le traducteur comme écrivain dans la mesure où, malgré une évolution positive récente, il y a encore dans le libre jeu des rapports entre traducteurs, adaptateurs, acteurs, metteurs en scène et directeurs de théâtre des dysfonctionnements graves et des injustices. Nous avons le projet d'en reparler demain avec vous, lors de la matinée ATLF et de la carte blanche offerte à la Maison Antoine-Vitez. D'ici là, permettez-moi de vous redire ma gratitude et mon bonheur de partager ici ce soir avec vous la joie de recevoir ce prix Halpérine-Kaminsky.

## PRIX NELLY-SACHS

ANNE WADE MINKOWSKI

Madame la présidente, monsieur le maire, chers amis,

Cet espace de temps consacré au prix Nelly-Sachs, prix de traduction pour un livre de poésie venant d'une autre langue vers le français et publié dans le courant de l'année, sera très différent ce soir de ce qu'il a été depuis 1988, première année de son existence. Cela pour deux raisons. La première, vous vous en doutez, est la disparition de Julia Tardy-Marcus, fondatrice et donatrice du prix, dont notre présidente, Marie-Claire Pasquier, vous a fait part hier après-midi. En effet, Julia, qui nous accompagnait toujours à ces Assises d'Arles, nous a quittés en juillet dans sa quatre-vingt-dix-septième année, à la suite d'un accident cérébral auquel elle n'a survécu que quelques semaines, semaines d'hospitalisation qui ont dû être une cruelle épreuve pour cette femme dont la source vive était la communication avec les autres. Bien qu'apparemment consciente, presque jusqu'à la fin, elle ne pouvait plus parler, plus échanger, plus s'intéresser, bref, plus vivre...

Pendant les minutes qui vont suivre, je voudrais vous parler d'elle, telle que ses amis l'ont connue, ce que je ne pouvais faire en sa présence (même si je la savais très heureuse de la salve d'applaudissements qui ne manquait pas d'éclater chaque fois que j'attirais l'attention du public sur sa présence dans la salle). A l'instigation des autres membres du jury dont certains sont ici ce soir – Hélène Henry, Michel Volkovitch, Jean-Yves Masson –, je voudrais aussi tracer un bref résumé des origines du prix, vous dire comment il est né. Je prie ceux (mais je ne crois pas qu'ils soient très nombreux) qui connaissent déjà cette histoire de bien vouloir m'excuser si je me répète, mais j'en ai assez peu parlé jusqu'à présent, en tout cas pas dans le détail, et je pense que le moment est venu de le faire.

En ce qui concerne la biographie de Julia, je ne peux faire mieux que de vous renvoyer à l'article nécrologique paru dans

le journal *Le Monde* du 27 juillet 2002 et signé par Elisabeth Serman pour l'association Les Amis de Robert Desnos. On y apprend comment Julia Marcus est née en Suisse alémanique de parents allemands, comment, douée pour la danse, elle est entrée en 1927 à l'Opéra de Berlin, et comment elle en fut éjectée en 1933 pour avoir adhéré au PC allemand et monté un spectacle intitulé *Danses grotesques*, où étaient parodiés Hitler et son entourage. Sans compter qu'en plus de tout cela, elle avait des ascendances juives...

Julia débarque à Paris en 1933. Elle se reconstruit une nouvelle vie, s'y fait de nouveaux amis, épouse un Français. Elle fréquente Robert Desnos (en l'honneur de qui elle a fait ériger une plaque commémorative à Massy, tout près de chez elle, il y a quelques années), Yuki, Boris Vian, Prévert. Le Tout-Montparnasse, en somme. Elle rencontre Jean Paulhan, Maurice Nadeau qui est resté un de ses plus fidèles amis et a accepté d'être président d'honneur de notre jury. Jusqu'à très récemment, Julia tenait une chronique sur la danse contemporaine dans sa *Quinzaine littéraire*.

Je lui ai souvent dit qu'elle devrait écrire ou dicter ses mémoires qui représentent une véritable traversée du siècle. Elle soupirait, me répondait qu'elle n'était pas une intellectuelle. Il n'empêche – c'est son ami Georges Schlocker qui me l'a raconté – qu'elle n'a pas hésité à se lancer dans une discussion passionnée avec Adorno, lorsque ce dernier est venu à la Sorbonne donner une conférence sur Karl Kraus et sur la criminalité. Pour Julia, le témoignage humain primait tout et elle était toujours prête à engager le sien. Adorno ou pas Adorno, elle ne se laissait pas impressionner !

Je l'ai rencontrée à Arles, dès la deuxième année des Assises, c'est-à-dire lors de ma première visite à l'instigation de Laure Bataillon. En fait, je crois n'avoir jamais assisté aux Assises sans y trouver Julia qui était très liée avec Elmar Tophoeven, grâce à qui le premier Collège de traducteurs a vu le jour, à Strahlen, et qui était venu à Arles pour encourager Laure Bataillon, première présidente d'ATLAS, et ses compagnons, à lancer le CITL.

Un jour, en 1988, Julia me prit à part et me confia qu'elle voulait faire quelque chose de particulier pour les traducteurs. Peut-être fonder un prix... Elle me demanda de mettre ce projet sur pied en lui donnant la forme qui me plairait, ce que je me suis empressée de faire en sollicitant le concours de François Xavier Jaujard, car c'était une trop lourde charge pour moi. Jean-Yves Masson a bien voulu succéder à François Xavier Jaujard comme secrétaire du prix et a su, lui aussi, se rendre indispensable. Sur le moment, j'avais cru que Julia s'adressait à

moi parce que j'étais présidente d'ATLAS, à la suite de Laure Bataillon. Mais je me trompais – c'était mal la connaître. La vérité est qu'elle avait assisté à une soirée au Théâtre de Chaillot où, en présence d'Antoine Vitez, j'avais lu des passages d'une traduction que j'avais réalisée pour les éditions Fayard en collaboration avec Adonis, le poète arabe que j'ai le plus traduit et que certains d'entre vous ont entendu ici, en 1986, lors d'une table ronde sur le passage du français à l'arabe et de l'arabe au français, présidée par André Miquel. Y participait aussi Abdelwahab Meddeb, cité tout à l'heure par Claire Cayron dans le film si émouvant qui nous a été montré. Pour revenir au recueil en question, il s'agissait d'une sélection des *Luzûmiyyât*, vers du grand poète et penseur syrien, Abû l-'Alâ al-Ma'arrî qui a vécu aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles.

Julia me dit avoir été frappée par les ressemblances entre cette poésie arabe ancienne et la poésie allemande d'inspiration juive de Nelly Sachs qu'elle admirait particulièrement depuis qu'elle l'avait vue et entendue à Francfort, en 1965, un an avant que le Nobel lui soit attribué. Nelly Sachs était venue recevoir en personne le prix des Libraires allemands, après vingt-cinq ans d'absence de son pays. Oui, Julia avait été émue par la récurrence chez ces deux poètes d'éléments tels que le sable, la sécheresse, le désert... Et cela lui paraissait un miracle de la traduction de pouvoir en prendre conscience.

Je dois avouer que je ne fus qu'à moitié convaincue. Je voyais peu de points communs entre ce libre penseur désenchanté, ennemi des religions, qu'était al-Ma'arrî et Nelly Sachs, l'exilée juive qui avait quitté l'Allemagne nazie – mais sans abandonner sa langue natale – pour la Suède, et s'était plongée dans la mystique hassidique pour survivre spirituellement, après une méditation profonde sur les textes bibliques.

Mais récemment, en relisant ces deux poètes (il existe maintenant en français plusieurs livres de Nelly Sachs, lettres et poèmes, dont deux volumes aux éditions Verdier, traduits par Mireille Gansel, succédant au travail de Lionel Richard, premier traducteur de Nelly Sachs en France, chez Denoël et aux éditions de bibliophilie Rombaldi), j'ai changé d'avis. Oui, le sable, mais surtout les étoiles sont omniprésents dans la poésie de ces deux auteurs que, par ailleurs, tout sépare : le temps, la religion, le sexe, etc. A telle enseigne qu'un des recueils de Nelly Sachs s'intitule *Sternverdunkelung*, ce qui a été traduit par Lionel Richard par *Obscurcissement de l'étoile*, et par Mireille Gansel par *Eclipse d'étoile*, alors qu'Adonis et moi avions donné *Rets d'éternité* pour titre à notre anthologie d'al-Ma'arrî, utilisant les vers suivants, extraits du texte :

*Les étoiles, me semble-t-il,  
Sont rets d'éternité  
Jetés sur les hommes.*

Mais plus étrange encore, l'an dernier, ici même, Julia, qui ne prenait jamais la parole pendant les séances de remise de son prix, avait brusquement voulu citer des vers de Goethe qui, disait-elle, lui tenaient à cœur. Sa mémoire s'étant un peu embrouillée, elle n'avait pu terminer, ce qui explique pourquoi cette intervention ne figure pas dans le livre des Dix-Huitièmes Assises que vous avez reçu hier. Grâce à Jean-Yves Masson, j'ai pu retrouver ces vers qui viennent du *Divan occidental et oriental* de Goethe et je répare maintenant cette lacune :

*Gottes ist der Orient !  
Gottes ist der Occident !  
Nord und südliches Gelände  
Ruht im Frieden  
Seiner Hände.*

A Dieu est l'Orient !  
A Dieu est l'Occident !  
Les contrées du Nord et du Sud  
Reposent dans la paix de ses mains.

(trad. Henri Lichtenberger)

Je suis heureuse d'avoir pris connaissance, grâce à Julia, de ces vers avec lesquels tous les germanistes doivent être familiers mais qui, chez moi, ne réveillaient que de vagues réminiscences. Je les préfère à ceux de Kipling qui leur font pendant, dans un anglais un peu désuet :

*East is East  
And West is West  
And ne'er the twain shall meet<sup>1</sup>.*

Une autre optique !

J'en viens à la deuxième raison pour laquelle cette soirée est différente de celles qui l'ont précédée. Le prix Nelly-Sachs ne sera pas décerné en 2002. Je m'empresse de vous dire que Julia avait pris les dispositions testamentaires qu'il fallait pour que le prix lui survive. Et même si sa succession n'a pas encore été réglée, nous avons décidé d'élire un lauréat, quitte à lui remettre son prix plus tard. Malheureusement, une majorité n'a pu se dégager en faveur d'un des noms retenus, et c'est ainsi que nous marquons une pause cette année. Je m'engage à faire tout mon possible pour que cela ne se reproduise pas et que le souhait de Julia s'accomplisse.

Pour terminer sur une note plus positive, je signale que notre lauréat de l'an dernier, Michel Orcel, non content d'avoir

1. "L'Est est l'Est / Et l'Ouest est l'Ouest / Et jamais les deux ne se rencontreront."

mené à bien sa traduction du *Roland furieux* de l'Arioste, vient de publier une traduction de la *Jérusalem libérée* du Tasse, et, bonne nouvelle pour nos bourses, dans la collection "Folio" chez Gallimard. Peut-être avez-vous lu l'article que René de Ceccatty, autre membre de notre jury, lui a consacré dans le dernier *Monde des livres*.

Enfin, en mon nom personnel, je félicite chaleureusement Patrick Quillier, lauréat du prix Gulbenkian, comme cela vient d'être annoncé, pour son travail sur Pessoa dans la collection de la Pléiade. J'ai toujours pensé que la traduction ne se limitait pas à seulement traduire – c'est aussi introduire. Introduire le lecteur dans un monde nouveau, introduire des textes dans des langues et des cultures autres que celles de leur origine. C'est ce qu'a fait Patrick Quillier et je l'en remercie. Grâce à lui, je comprends un peu mieux qui est Pessoa, ou plutôt qui "sont" Pessoa. Je suis sûre que notre chère Julia aurait pensé de même.

Merci de m'avoir écoutée.

PRIX AMÉDÉE-PICHOT DE LA VILLE D'ARLES

Sabrina Nouri pour la traduction du persan (Afghanistan) des  
*Mille Maisons du rêve et de la terreur* d'Atiq Rahimi (P.O.L.)

## PRIX ATLAS JUNIOR

### *Allemand*

1<sup>er</sup> prix : Dominique Gyorgy et Gaëlle Coste (lycée Georges-Duby, Luynes).

2<sup>e</sup> prix : Nelly Brandone et Christel Brun-Franc (lycée Emile-Zola, Aix-en-Provence).

### *Anglais*

1<sup>er</sup> prix : Stéphane Martin (lycée Montmajour, Arles).

2<sup>e</sup> prix : Anne-Laure Devos (lycée Jean-Lurçat, Martigues).

### *Espagnol*

1<sup>er</sup> prix : Eva Gavalda et Pauline Thomas (lycée Viala-Lacoste, Salon-de-Provence).

2<sup>e</sup> prix : Mathieu Nebra (lycée Aubanel, Avignon).

### *Italien*

1<sup>er</sup> prix : Cécile Paganelli (lycée Viala-Lacoste, Salon-de-Provence).

2<sup>e</sup> prix : Sophie Boncour et Marta Gianella (lycée Georges-Duby, Luynes).

### *Provençal*

1<sup>er</sup> prix : Nathalie Torres (lycée Pasquet, Arles).

2<sup>e</sup> prix : Marion Gasparoux et Emilie Reydon (lycée Daudet, Tarascon) *ex æquo* avec Rémy Fuente et Magali Chevron (lycée Jean-Monnet, Vitrolles).



## TROISIÈME JOURNÉE



TABLE RONDE ATLF :  
CARTE BLANCHE A LA MAISON ANTOINE-VITEZ

*Table ronde ATLF animée par Jean-Michel Déprats, avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen.*

M. MATHIEU

Je vous souhaite une bonne matinée et une bonne journée. Nous sommes réunis maintenant autour d'une tradition qui est la table ronde de l'ATLF où nous nous réunissons pour discuter du statut et des conditions de travail des traducteurs. Aujourd'hui c'est autour du thème du théâtre. L'occasion, ce sont les dix ans de la fondation de la Maison Antoine-Vitez. Il existe entre l'ATLF et la Maison Antoine-Vitez des liens très étroits, aussi bien en tant qu'institution que sur le plan personnel. Je laisse la parole à notre animateur J.-M. Déprats et aux participants de cette table ronde.

M. DÉPRATS

François Mathieu vient de le rappeler, nous avons il y a un peu moins d'un an, les 15 et 16 décembre 2001 exactement, célébré les dix ans d'existence de la Maison Antoine-Vitez. C'est l'occasion de faire un bilan.

Voici comment va se dérouler notre table ronde. Je vais vous présenter un bref historique de la création de la Maison Antoine-Vitez et une évocation aussi rapide que possible de ses activités. Puis Michel Bataillon évoquera la Maison Antoine-Vitez dans sa dimension de mouvement artistique.

Nous nous concentrerons ensuite sur quelque chose de très concret, le texte du code des usages, auquel Cécile Hamon et Laurent Muhleisen ont mis la dernière main avant-hier.

Nous terminerons cette table ronde (et je donnerai alors la parole à Jean-Louis Besson) en évoquant les relations parfois heureuses, parfois problématiques avec les différents partenaires de la vie théâtrale : acteurs, metteurs en scène et éditeurs.

Permettez-moi maintenant de vous présenter les participants de cette table ronde.

Cécile Hamon est juriste : après un DEA de droit de la famille à l'université de Lyon-III, elle a été successivement stagiaire au Centre national du théâtre, conseiller technique au Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC), secrétaire générale de la Villa Gillet (de 1998 à 2000), et elle est actuellement administratrice du Centre national du théâtre. Elle est l'auteur de nombreux articles, portant en particulier sur le spectacle forain et ses aspects juridiques, et publiés dans *Les Arts de la piste* ou *Actualité de la scénographie*.

Michel Bataillon est germaniste. Il a travaillé essentiellement avec deux grands metteurs en scène, Gabriel Garran au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, et Roger Planchon à partir de 1972. Il est toujours conseiller artistique au TNP, chargé de la programmation des "saisons" et il est l'auteur d'une somme, un gros livre en deux parties qui s'intitule *Un défi en province*, publié chez Marval. Ce livre est le fruit d'une recherche minutieuse et considérable et, comme le titre le laisse entendre, il évoque le phénomène de la décentralisation théâtrale à travers le parcours exemplaire de Roger Planchon au Théâtre de la Cité et au TNP. Michel est traducteur d'allemand ; il a traduit des textes de Peter Weiss, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Lothar Trolle. Il est actuellement président de la Maison Antoine-Vitez.

Jean-Louis Besson est professeur au département des Arts du spectacle de Paris X-Nanterre ainsi qu'au Centre d'études théâtrales de l'université de Louvain-la-Neuve en Belgique. Il a traduit, seul ou en collaboration avec Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler, des œuvres de Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Karl Valentin, Heinrich Heine, Heiner Müller, Botho Strauss, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, etc. Il est l'auteur d'un ouvrage paru récemment, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, publié chez Circé, et il est, depuis un an et demi, le directeur de la nouvelle collection "Scènes étrangères" aux Editions théâtrales, collection dont la mission est d'accueillir des textes traduits par des traducteurs de la Maison Antoine-Vitez. Il y a déjà eu cinq publications.

Quant à Laurent Muhleisen, après des études d'allemand à l'Institut d'études germaniques de sa ville natale, Strasbourg, il entre dans l'Education nationale (1986-1991), puis exerce le métier de libraire (1992-1994). Sa vraie vocation est toutefois la traduction théâtrale et il a déjà effectué de nombreuses traductions de pièces de Rainer Werner Fassbinder, Dea Loher, Klaus Pohl et Anna Langhoff. Il est directeur artistique de la Maison Antoine-Vitez depuis octobre 1999 et a organisé un certain nombre d'opérations consacrées aux auteurs de langue

allemande en partenariat avec le Goethe Institut, Pro Helvetia et le Centre culturel suisse et Théâtre ouvert.

Il y a une cinquième personne que je veux associer à notre échange d'aujourd'hui, c'est Dorothée Suarez qui ne souhaite pas être à la tribune, mais qui est depuis pratiquement le début la cheville ouvrière de notre Maison. Son dévouement et l'efficacité de son travail sont tout à fait exemplaires. Dorothée est disponible pour répondre aux questions que vous vous posez ; qu'elle se sente libre également d'intervenir à n'importe quel moment pour apporter des précisions.

La Maison Antoine-Vitez est d'une certaine manière la fille des Assises d'ATLAS. Entre les deux associations, il y a eu des collaborations nombreuses. Nous avons été déjà invités à Arles à trois reprises : en 1994, pour parler des contrats de commandes ; en 1997, pour une table ronde sur les dialectes ; et en novembre 1999, pour des ateliers animés par des traducteurs de la Maison Antoine-Vitez sur des textes de théâtre. C'est donc la quatrième fois que nous sommes invités et c'est pour faire le bilan.

Je commence par les origines. Jacques Nichet, le metteur en scène qui était à l'époque directeur du Théâtre des Treize Vents à Montpellier, a visité le Collège en 1988 et il s'est rendu compte qu'il n'y avait eu que très peu de traducteurs de théâtre en résidence. Cette visite a été le déclencheur de l'idée de créer une association analogue à ATLAS et de fournir aux traducteurs de théâtre un toit. En 1989, nous avons tenu à Arles des Assises consacrées à la traduction de théâtre. Tout en essayant de définir les spécificités de la traduction théâtrale, nous avons également évoqué les questions de statut, constaté qu'il y avait, dans le répertoire même, des auteurs très connus comme Lope de Vega, Calderón ou même Goldoni, dont de nombreuses pièces n'étaient pas encore traduites ; en fait, notre travail n'a pas depuis porté principalement sur le répertoire, l'orientation majeure étant de lire et de traduire ce qui s'écrit aujourd'hui, mais néanmoins le point de départ a été de constater qu'il y avait de nombreuses lacunes à combler et un travail de fond à engager sur le répertoire.

L'idée est née d'une association, d'un mouvement artistique, prolongement concret, permanent des Sixièmes Assises de la traduction littéraire.

Le Centre international de la traduction théâtrale (Maison Antoine-Vitez) a été créé en 1990 ; il a été inauguré en octobre 1991 par Jack Lang et a son siège à Montpellier. C'est une association d'une centaine de linguistes qui explorent et traduisent le répertoire dramatique classique, et surtout contemporain, de

très nombreux pays. Sa mission principale est d'élaborer chaque année un programme littéraire et artistique, d'en assurer la réalisation en finançant le travail des traducteurs sous forme de bourses ; de porter les œuvres traduites à la connaissance des équipes théâtrales et du grand public, par un important travail de diffusion, notamment par l'édition. Mais la Maison Antoine-Vitez ne s'est pas transformée en éditeur ; elle a un certain nombre de collaborations suivies, principalement ces dernières années avec les Editions théâtrales.

En 1990 a eu lieu une Quinzaine du théâtre anglais au Théâtre de l'Europe-Odéon, où ont été lues par des comédiens souvent très prestigieux des pièces anglaises d'Alan Bennett, *Un lit parmi les lentilles*, *Tableau d'une exécution* d'Howard Barker dans une première traduction de Philippe Regniez, et *Dans l'intérêt du pays* de Timberlake Wertenbaker.

En 1991, une participation au Printemps des comédiens à Montpellier, lectures-spectacles de pièces italiennes au Théâtre de la Colline, première collaboration avec le Festival d'Avignon (lectures-enregistrements publics avec France-Culture) et opération importante sur le théâtre irlandais au Théâtre de l'Europe-Odéon en décembre.

En 1992, lectures-spectacles de textes espagnols traduits en français, en collaboration avec Hispanité-Exploration. Pour la première fois, il y avait une réciprocité : des textes français traduits en espagnol étaient présentés en Espagne.

Collaborations également avec la Chartreuse d'Avignon, le Festival d'Avignon (rencontre européenne sur "L'auteur de théâtre", travail en résidence sur une période de dix jours entre auteurs et traducteurs).

Dès 1992 ont commencé à se mettre en place des comités par langue ; une trentaine de langues sont représentées.

Le bilan à ce jour est de deux cents pièces traduites, dont quatre-vingt-dix environ éditées et une trentaine mises en scène, avec une grande ouverture du point de vue linguistique puisqu'il y a des pièces de théâtre albanais, algérien, allemand, américain, anglais, argentin, australien, autrichien, brésilien, bosniaque, bulgare, canadien, chilien, chinois, cubain, colombien, croate, danois, écossais, espagnol, finlandais, grec ancien, grec moderne, hébreu, hongrois, irlandais, islandais, italien etc. etc. J'arrête, car je n'en suis qu'à la lettre i ; alphabétiquement, on termine par le vietnamien, soit quarante-quatre pays.

Après avoir été surtout des fournisseurs de textes pour les jeunes compagnies, les traducteurs de la Maison Antoine-Vitez sont de plus en plus sollicités par de grands metteurs en scène. Beaucoup d'auteurs que nous avons découverts sont au premier plan de l'actualité. Par exemple Jon Fosse, traduit par Terje

Sinding pour Claude Régy, Hanoeh Levin, présenté avec beaucoup de succès au Festival d'Avignon (reprise à Paris), Joe Penhall (*Voies secrètes*), mis en scène au TEP par Hélène Vincent, R. Schimmel (*Une nuit dans le désert*) qui se donnait encore il y a deux jours au Théâtre du Rond-Point à Paris. Sans parler des nombreuses mises en scène de Frank Wedekind que la publication de son *Théâtre complet* par Jean-Louis Besson a suscitées (notamment un *Lulu* mis en scène par Hans Peter Cloos à Chaillot).

Il y a, parallèlement à l'attribution de bourses tous les ans, la publication de *Cahiers* (sur le théâtre irlandais, sur Antonio José da Silva dit le Juif, sur le théâtre des Balkans, etc.) et surtout, de ce même point de vue éditorial, le lancement aux Editions théâtrales de la collection "Scènes étrangères", qui compte publier quatre textes par an.

Michel Bataillon va maintenant vous présenter le compte rendu de nos acquis et de nos problèmes sur le plan artistique.

#### M. BATAILLON

Un premier point sur lequel je tiens à insister : chez les théâtres, il y a dix ans, il y avait le sentiment d'un très grand besoin de faire le point sur la traduction théâtrale et de s'organiser ; il y avait une envie et les Assises ont suggéré une forme, un ton et une morale de cette affaire. C'est en ce sens que nous avons des comptes à vous rendre.

On a même le même saint patron que vous, Jérôme, mais on a un saint patron tout à fait laïc, Antoine Vitez. Vous le savez sans doute tous, Vitez était linguiste ; il avait même des maniaqueries linguistiques. Je me souviens que dans les grandes réunions du PCF, il avait l'habitude de communiquer avec moi en cyrillique en "graphiant" splendidement le russe sur les nappes en papier des cafés. Tout est parti de ces besoins.

Actuellement, nous avons une crèche et elle est provinciale. Dorothée me foudroie du regard ; elle pense que j'utilise le mot "crèche" au sens argotique. Non, je l'utilise comme elle au sens propre, étymologique. Dorothée habite dans une bergerie à Montpellier ! Nous avons cette crèche grâce à Frèche. Il y avait Lang et il y a Frèche. Le maire de Montpellier nous offre le gîte.

Quel est l'intérêt d'être provincial, alors que toutes nos activités sont centralisées, que l'on économiserait énormément d'argent si l'on était à Paris ? Un premier intérêt très important que nous avons eu à demeurer provinciaux était de ne pas nous séparer de Dorothée Suarez. Elle avait participé à la fondation de la Maison ; elle menait fort bien les choses.

De plus, nos activités sont extrêmement liées au théâtre public et au théâtre public décentralisé. Il y a une volonté emblématique de demeurer en province.

Il y avait aussi une volonté symbolique. On est à deux pas de chez Jean Vilar ; on se souvient tous que Jean Vilar a dit à Adamov : “Tu me traduis *La Mort de Danton*”, et cela a été pour Adamov l’occasion d’entendre sa langue adamovienne sur un texte de Büchner devant des milliers de spectateurs dans la Cour d’honneur.

Tout cela a formé un tout qui nous intéressait fort.

Où en sommes-nous aujourd’hui ? Vous vous souvenez certainement de la façon dont Michel Vinaver a fait un état de l’édition théâtrale. On a fait comme lui ; pendant dix ans, on a formulé, on a rabâché des idées, on a essayé que ces idées soient des vérités, soient des règles, également des souhaits, des projets, des exigences littéraires, morales et financières. On a fait cela pendant dix ans. Les effets du rapport Vinaver ont démultiplié l’édition théâtrale, à un point tel que les théâtres aujourd’hui souhaiteraient qu’il y ait moins d’éditions théâtrales ou du moins un peu plus de rigueur dans l’édition théâtrale. Les théâtres sont très fâchés de voir que les imprimeurs de textes théâtraux ont pris le pas et ont gagné la victoire sur les éditeurs de textes théâtraux. Dans les éditions de textes théâtraux, les grossistes ont gagné la guerre contre les derniers artisans éditeurs qui demeurent fidèles à une dramaturgie de la maison éditoriale.

On peut dire que ces grands objectifs linguistiques, littéraires et théâtraux que nous avons rabâchés ont été écoutés. Ils ont été entendus. Peu à peu, ils sont assimilés. On peut dire qu’aujourd’hui, traduire spécifiquement pour le théâtre est devenu un souci partagé par les linguistes, les metteurs en scène, les acteurs et, chose importante pour les gens de théâtre, par les tutelles nationales. Je pense que depuis dix ans nous avons trouvé chez les spécialistes de la gestion du théâtre, au ministère de la Culture, dans les services, des oreilles attentives. Nous n’avons pas à nous plaindre de la façon dont les affaires de la Maison Antoine-Vitez ont été suivies par ce qu’on appelle les tutelles ; nous avons eu de véritables tuteurs, ce qui n’est pas toujours le cas.

Nous avons des interrogations nombreuses et je vais en évoquer deux ou trois qui pourront lancer la discussion entre nous.

Pour l’ensemble de ces cent ou cent vingt traducteurs qui cherchent chacun dans leur coin, qui s’informent entre eux, qui causent, qui mènent des débats, qui se réunissent, qui discutent dans des comités, qui suggèrent des actions, c’est entièrement un travail bénévole. Leur activité principale est de rechercher des textes. A l’heure actuelle, l’ensemble des équipes bénévoles de la Maison Antoine-Vitez, c’est-à-dire les traducteurs, touchent pratiquement tous les domaines linguistiques, avec une efficacité variable suivant les domaines. Mais nous touchons tous les

domaines linguistiques avec des problèmes réels dans les secteurs linguistiques anglo-saxons où le règne des agents et des imprésarios est extrêmement fort.

Pour tous les textes qui relèvent du théâtre d'art (Barker, Crimp, etc.), nos traducteurs arrivent à obtenir les textes, les traduisent, les défendent, les font progresser. D'autres textes nous échappent automatiquement. Je prends un unique exemple, celui d'Ariel Dorfmann, où le bouclage par le système financier anglo-saxon, avec des exclusivités et des préemptions, a été absolument total pour la France. Nous avons un metteur en scène français qui voulait monter *La Jeune Fille et la Mort*, Polanski avait bloqué les droits pour dix ans. La traduction était déjà bloquée. Etc.

Donc, dans ce domaine anglo-saxon, il y a certains auteurs extrêmement convoités par des systèmes médiatiques, par le cinéma et autres. Cela bloque un peu.

Sinon, aucun accès ne nous est barré. Nous sommes très forts dans le domaine de l'expression allemande, car le théâtre allemand est extrêmement organisé. C'est une formule compliquée, les traducteurs de la Maison Antoine-Vitez sont comme vous, ils sont nos adhérents. Il faudrait d'ailleurs différencier nos adhérents réels, ceux qui paient la cotisation (et on les appelle toujours à payer leur cotisation) et la mouvance Maison Antoine-Vitez ; le cercle est plus large que les simples cotisants. Les traducteurs qui sont en contact avec nous, qui relèvent de notre travail, qui s'adressent à nous sont extrêmement présents dans le domaine allemand. Langue allemande, domaine autrichien, domaine suisse, là on "couvre" très bien.

On couvre, Jean-Michel l'a dit, des domaines extrêmement nombreux. Très récemment, on a eu une activité intense du comité balkanique, notamment de l'équipe de serbo-croate. On ne va pas jouer le jeu des trois gouvernements nationalistes ; continuons à appeler cela serbo-croate ; on a eu une activité énorme de tous les gens traduisant du serbo-croate et là on a pris une place extrêmement importante.

Il est évident que nous avons quasiment l'exclusivité lorsqu'il s'agit de s'attaquer à de grandes lacunes historiques. Lorsqu'il s'agit de faire sortir un poète dramaturge judéo-portugais, Da Silva, le champ est libre. Lorsqu'il s'agit de se lancer dans une grande édition Wedekind, il n'y a guère de concurrents. Même chose quand on parle du Danois Hülberg ; même chose quand on parle d'un auteur céléberrime, Gerard Hauptmann. Là nous venons récemment, avec notre ami Jean-Pierre Lefebvre de mettre en circulation *Biber Pelz* (Peau de castor), qui est une comédie allemande extraordinaire inconnue en France.

Il faut que l'on améliore la prospection ; on a beaucoup besoin de le faire. Améliorer la prospection veut dire se débrouiller pour avoir de l'argent afin de financer des missions. Pouvoir envoyer des gens en mission est extrêmement important ; c'est ainsi que l'on arrive sur place à évaluer. Vous questionnez cinq Roumains différents et ils vont vous balancer des noms d'auteurs qui seront contradictoires, et pour se faire une véritable idée, c'est difficile. Laurent est allé sur place ; il a été en mission là-bas et nos spécialistes du roumain y sont allés, Paola Bentz est allée là-bas. On commence à y voir clair sur le terrain roumain.

Deuxième grand domaine avec des interrogations, notre rapport avec les hommes de théâtre. Il y a un point que je trouve négatif dans notre rapport avec les hommes de théâtre ; il est lié complètement à nos activités personnelles ; nous avons du mal à avoir auprès de nous, dans nos petits cercles étroits de travail (je pense au conseil d'administration par exemple), des praticiens du théâtre libres, pouvant suivre nos réunions. On a eu parmi nous à un moment Michel Raskine, quelques amis très intéressés par la traduction. La vie fait que souvent, l'on n'arrive pas à les joindre ou à les fidéliser.

En revanche, le terrain extrêmement positif que Jean-Michel a déjà évoqué est que le but qui était de mettre ensemble les gens de théâtre, les théâtraux et les linguistes est atteint très largement. Nous vivons sur d'innombrables coopérations avec les gens de théâtre, animateurs de festivals, metteurs en scène, comédiens ; nous vivons sur des chantiers occasionnels ou des chantiers réguliers et la diffusion de l'action de la Maison Antoine-Vitez passe par cette coopération avec les institutions les plus établies. Jean-Michel évoquait une chose tout à fait exacte, on a beaucoup fourni les jeunes compagnies au début, et maintenant de plus en plus, des institutions plus importantes, centres dramatiques, théâtres nationaux, commencent à travailler avec nous.

Il y a une collaboration très importante avec les futurs grands comédiens. J'explique comment cela fonctionne : Jacques Duhamel a été un fondateur extraordinaire et, en 1972, il a décidé qu'il existerait une chose qu'on appelle le Jeune Théâtre national. Si on veut être très péjoratif, on dit que c'est une banque. Si l'on veut être beaucoup plus objectif, c'est une institution avec des moyens financiers pour permettre aux comédiens sortis du Conservatoire national de Paris et de l'Ecole de théâtre de Strasbourg d'entrer dans la profession. Le Jeune Théâtre national banquier apporte au théâtre qui engage un jeune comédien sorti de ces écoles une fraction importante de son salaire, ce qui est attractif pour les metteurs en scène. Ils ont intérêt concrètement à venir voir travailler les acteurs sortis

du JTN, car ils savent qu'ils pourront les employer pendant trois ans avec un soutien financier.

Le Jeune Théâtre national est aussi un lieu où les jeunes comédiens se retrouvent, ont la possibilité d'esquisser des travaux, de faire des maquettes de mise en scène, d'entrer en contact avec de nombreuses personnalités du théâtre. Le JTN a passé un accord avec la Maison Antoine-Vitez : tous les textes que nous traduisons s'y trouvent et les jeunes acteurs du JTN participent à la mise en valeur du répertoire que nous traduisons. C'est un type de collaboration qui est extrêmement favorable. Notre contact avec le monde du théâtre est réellement établi.

Evidemment, avec le développement de nos activités, nous poussons des gens à nous imiter. L'une des questions est : est-ce que l'on se fait "doubler" ou pas ? Par qui se fait-on doubler ? Comment défendre nos originalités ? Nous pouvons nous défendre uniquement par le fait que la Maison Antoine-Vitez apporte un label de compétence linguistique ; elle apporte aussi des gens qui par définition sont prêts à revoir leur travail en collaborant avec les acteurs et les metteurs en scène. C'est une des caractéristiques de notre travail. Le linguiste qui est à la Maison Antoine-Vitez livre un travail littérairement achevé qui n'est pas réellement achevé, puisqu'il se dit bénévolement et volontairement disponible pour participer, suivant des accords avec le metteur en scène, au chantier et revoir des points litigieux. Cette collaboration est une chose extrêmement importante. C'est ce label que l'on apporte.

Nous nous faisons doubler malgré tout sur un certain nombre de terrains. Je vais évoquer un point tout à fait précis en le développant et avec des noms puisque c'est le seul moyen.

Vous connaissez vraisemblablement tous de nom un remarquable, très grand metteur en scène suisse, de langue allemande et de langue française, Luc Bondy, qui à mes yeux est un des très grands de la mise en scène mondiale aujourd'hui. Luc Bondy met en scène Martin Crimp à Zurich en langue allemande. Il a l'intention de le faire aussi en langue française en France. Une traductrice qui est proche de nous, qui est membre de la Maison, fait la traduction de la pièce pour les éditions de l'Arche.

Luc Bondy trouve qu'un nom inconnu n'est pas idéal et demande à Philippe Djian de refaire une traduction. L'éditeur a le courage (qu'il aurait pu ne pas avoir ou qu'il n'a pas toujours eu) de dire : "Dédommagements obligatoires pour la traduction initialement faite." On obtient les dédommagements. Malgré tout, Luc Bondy a exigé une deuxième traduction avec une signature "prestigieuse", avec tous les guillemets que vous voulez à "prestigieuse".

Pour finir, l'affaire se solde par la venue du spectacle allemand et le texte de Djian est utilisé pour faire des surtitres ; cela vient d'être joué en allemand au Théâtre de la Colline.

J'ai pris volontairement cet exemple, en raison de l'admiration que je porte à Luc Bondy, qui est effectivement un très grand metteur en scène. Mais quand je dis que l'on se fait doubler, ce n'est pas la Maison Antoine-Vitez qui se fait doubler, mais les traducteurs sont menacés de cela.

Je change encore de domaine. Les rapports avec le monde des éditeurs sont un point extrêmement important à mes yeux ; nous ne sommes pas une maison d'édition. Je travaille dans un "guignol" national depuis trente ans ; j'ai eu des patrons, Planchon et le défunt Robert Gilbert qui, pendant trente ans, m'ont dit : "Nous ne sommes pas une maison d'édition. Pas question de faire notre propre éloge. Pas question de publier des albums hommage ou anniversaire. Le «pogon» va au plateau. L'argent que nous donnent l'Etat et le contribuable va aux artisans et aux artistes. On ne fait pas de livres."

J'ai attendu trente ans pour faire une histoire de la décentralisation à Lyon. Il a fallu que l'histoire se termine pour que je puisse attaquer ce travail.

Donc, la Maison Antoine-Vitez n'est pas une maison d'édition. Il ne faut pas se tromper d'objectif. D'ailleurs, cela nous poserait des problèmes que Cécile a suivis, que Laurent et Dorothée ont suivis de très près, dont le problème de la fiscalisation. Nous avons dû déjà être extrêmement attentifs à la sectorisation de la fiscalisation !

Qu'est-ce que l'on apporte aux éditeurs ? On leur apporte parfois un texte entièrement traduit et les plus grognons d'entre eux ne refusent jamais une traduction toute faite qui leur arrive comme cela. On leur apporte cela. Et nous sommes attentifs, je l'ai été personnellement, à ce qu'il n'y ait pas d'exclusivité. Je pense que nous ne sommes pas mariés à une maison d'édition. Etant donné l'activité éditoriale de la région dans laquelle vous êtes et nous sommes, nous entretenons avec les éditions Climats des relations de travail pour tout ce qui est *Cahiers de la Maison Antoine-Vitez* ; il y a une édition théâtrale importante, nous avons avec eux des rapports depuis longtemps, qui ont pris une nouvelle tournure avec la fondation de cette collection. Nous avons également publié des textes avec le Théâtre des Treize Vents, des textes avec l'Arche. Là, la bataille est celle que vous connaissez, que le CNL connaît très bien : arriver à ce que la Maison Antoine-Vitez soit présente, sinon à la une de couverture, du moins dès l'entrée de l'ouvrage.

Il n'y a pas de grandes difficultés avec les éditeurs. Mais tout cela nous a amenés à essayer de mettre en forme une charte

des usages, un code des bons usages, en sachant que ce code devrait être signé par nous et des représentants des autres professions, représentants des éditeurs, représentants des théâtres (la chambre patronale des maisons de théâtre qui s'appelle le SYNDEAC).

La seule existence de ce document peut permettre d'être une espèce de pression silencieuse, le fait que cela existe intimidera peut-être un peu. Mais cela n'empêchera pas des cas de conflits. Les cas de conflits sont peu nombreux, mais ils sont graves. Quand ils existent, ils sont graves. Ils sont graves avec les éditeurs, ils sont graves avec les metteurs en scène, ils sont graves avec les directeurs d'institution. Nous avons eu un cas précis où un jeune metteur en scène voyou, protégé par un directeur de festival voyou, a créé une situation de fait intolérable avec un traducteur. On a mené le combat et finalement on a gagné. Disons que cela a été correctement mené. On en est là.

Dernier point de mon intervention : j'ai insisté sur notre crèche provinciale. Je crois qu'elle est très importante. Elle a une conséquence dans le cadre actuel du démembrement de l'Etat central – ou dit dans d'autres termes, de la décentralisation –, qui chez nous s'exprime sous une forme très précise ; la décentralisation est suivie de ce qu'on appelle la déconcentration des crédits ; c'est-à-dire que les enveloppes ne sont plus gérées à Paris, mais dans chaque région. Autrefois, la grande enveloppe avait de petites enveloppes à l'intérieur, destinées à M. Un Tel ou à telle et telle institution, cela s'appelait des crédits fléchés, la flèche indiquant la direction vers laquelle cela devait aller. Les crédits fléchés n'existent plus. Il y a un gouverneur plénipotentiaire (pour reprendre les termes de l'ancienne Russie), qui s'appelle directeur régional des Affaires culturelles, qui est maître à bord sur tous les crédits qui lui sont déconcentrés.

Jusqu'à présent, l'administration centrale a pensé que notre action était une action nationale et internationale, et qu'il était exclu que nous soyons gérés au niveau de la région où se trouve notre Maison. Mais c'est un combat qui ne sera jamais gagné et qu'il va falloir reprendre. Le ministre a changé, notre premier souci maintenant est d'avoir des contacts avec le nouveau ministre pour obtenir l'assurance que pendant quelques mois, quelques années si possible, nous demeurerons "en central", que l'Etat ne se défera pas de nous, sinon cela peut devenir extrêmement difficile.

#### M. DÉPRATS

Il existe, on le sait, des dysfonctionnements tenant à un combat qui ne sera jamais totalement gagné, lié au fait que certains partenaires de la vie théâtrale refusent aux traducteurs le statut

d'auteur. Beaucoup de metteurs en scène, par ailleurs, estiment qu'ils sont traducteurs, font faire un mot-à-mot qu'ils remanient ensuite, ou s'auto-désignent comme traducteurs, la partie linguistique du travail de traduction étant souvent minorée à leurs yeux par rapport à la "compétence théâtrale" (si une telle chose existe dans l'abstrait) qu'ils estiment détenir.

Il y a aussi la dimension de brouillage produite par l'intéressement financier. Et souvent il y a les deux : le fait de se croire écrivain et le fait de chercher à toucher les droits d'auteur ou une partie des droits d'auteur.

Nous sommes pourtant encore dans une situation privilégiée en France. Le phénomène qu'a décrit Michel Bataillon sur l'exemple Martin Crimp/Luc Bondy représente la majorité des cas de figure en Angleterre. En Angleterre, le traducteur/linguiste voit son travail minoré et déconsidéré. Il fournit ce qu'on appelle un *literal*, un mot-à-mot (là encore, si une telle chose existe, je ne sais pas personnellement ce qu'on entend par là). Ensuite, un auteur de renom va réécrire la traduction du traducteur. C'est quasiment la règle.

On n'en est pas encore là, mais il y a cette tentation. C'est un des dysfonctionnements ; il y en a d'autres. Je crois les avoir à peu près tous connus, depuis la captation jusqu'au refus de payer le travail, avec même par deux fois la signature par quelqu'un d'autre, l'envoi par un traducteur de sa traduction (la vôtre signée par lui) "en hommage respectueux" ! De plus, quand on va voir un avocat, on se rend compte à quel point il est difficile, voire impossible, d'assurer la protection juridique de son travail. Déjà on vous demande d'entrée de jeu de faire des comparaisons de traduction, de démontrer en quoi votre traduction est originale. Les actions en justice sont aléatoires en matière de plagiat ou d'emprunt caractérisé.

Laurent va sûrement nous dire pourquoi on a jugé indispensable d'élaborer ce code des usages, puis Cécile en donnera un descriptif précis.

M. MUHLEISEN

L'idée de dresser un code des usages des traducteurs de théâtre, qui est différent du code déontologique des traducteurs littéraires, est né, comme le disaient Jean-Michel et Michel, de l'observation que Dorothée et moi, qui travaillons au quotidien avec les traducteurs, avons faite de l'émergence récurrente d'un certain nombre de problèmes qui, en dépit de la pente ascendante dans l'amélioration de nos relations avec les metteurs en scène, subsistent.

Il est vrai que depuis dix ans, dans l'ensemble, cela va mieux, mais cela va mieux car les relations entre le metteur en

scène et l'auteur vont mieux. Pendant très longtemps, l'auteur a été ce personnage prié de déposer son manuscrit à la porte du théâtre et de s'en aller. Il était éventuellement invité à la première. Cette époque a bien changé. Si, pendant de nombreuses années, les relations étaient telles avec les auteurs, vous imaginez ce qu'elles pouvaient être avec les traducteurs, qui étaient les sous-prolétaires de ces prolétaires-là.

Donc, les choses s'améliorent beaucoup. Nous avons d'excellents contacts avec beaucoup de metteurs en scène, mais un certain nombre de cas subsistent et sont suffisamment graves pour que l'on décide, même symboliquement, de faire quelque chose. Le code des usages n'est pas quelque chose de symbolique ; pour son application, il faudra certainement livrer quelques batailles.

Ces problèmes qui émergent sont des problèmes liés à la disparition du traducteur, dans le processus qui va de la découverte du texte à la mise en scène, à la production, à l'existence de la pièce sur le plateau. Disparition du nom du traducteur sur les affiches, sur les programmes. Dans l'édition, on n'a plus de problèmes de disparition du nom du traducteur, mais on a des problèmes d'absence de mention des aides apportées.

Il faut peut-être insister sur la spécificité du métier de traducteur de théâtre. Le traducteur de théâtre n'a pas affaire qu'à un éditeur. Je pense qu'en traduction littéraire, on règle les problèmes qu'on a à régler avec son éditeur ; c'est avec lui qu'on négocie les droits ; c'est avec lui qu'on discute de la place de son nom, qu'on discute les corrections, etc. Les choses sont beaucoup plus compliquées dans le domaine du théâtre ; les intermédiaires sont plus nombreux. Il y a le traducteur, qui est parfois le découvreur, et ensuite il y a le conseiller littéraire qui va lire la pièce, il y a le metteur en scène qui va la monter ; il y a les partenaires qui vont organiser les tournées, etc.

Dans ce processus, il peut arriver (c'est souvent à l'étape du metteur en scène) que le metteur en scène tout à coup dise : "Non, je ne peux pas travailler sur ce texte."

Soit c'est : "Vous comprenez, pour pouvoir entrer complètement dans la matière, il faut que je me l'approprie, donc il faut que je retraduisse. Merci pour votre mot-à-mot." Parfois, il y a des compensations, dans le meilleur des cas ; il n'y en a pas toujours.

Soit il y a des problèmes qui surgissent au moment du travail sur le plateau. On ne va pas casser du sucre sur les metteurs en scène non plus, mais à certains moments (cela m'est arrivé, donc je peux en parler le premier), on est persuadé d'avoir produit une traduction pour laquelle on a fait soi-même son travail de relecture, son "gueuloir", on a proféré son texte, on a

invité les copains à venir le gueuler à la maison, on se dit : “C’est très bien”, et tout d’un coup, le fait même que d’autres personnes aient une autre approche, une autre sensibilité, celle du metteur en scène et parfois aussi celle des comédiens, cela ne marche plus.

Ce code des usages a été fait pour qu’à ce moment-là ce ne soient pas les traducteurs qui se sentent en faute, car c’est souvent ce qui arrive. La première chose que l’on va dire va être : “C’est la faute du traducteur.” Ce n’est pas une faute ; le traducteur a produit un travail, un texte qui est le sien, qui a sa cohérence (quand c’est un bon traducteur ; il y a aussi de mauvais traducteurs de théâtre) ; mais le fait même que le travail qui va être fait autour de ce texte soit un travail d’appropriation, d’absorption, va créer un certain nombre de problèmes. On voulait, avec ce code des usages, favoriser le dialogue entre le metteur en scène, l’équipe qui va monter le spectacle et le traducteur.

C’est une étape qui est loin d’être gagnée. En effet, comme tout dialogue, cela demande à la fois de la souplesse et de la rigueur. Cela demande de la part du metteur en scène une volonté de discuter de points précis. Il est arrivé un certain nombre de fois que le metteur en scène dise : “Là ce serait tellement bien si on pouvait dire cela.” Et on sait que ce n’est pas possible. Donc, il s’agit de défendre quelque chose de rigoureux.

Mais il y a aussi des cas de figure où les traducteurs, du fait même de la fragilité de cet exercice, supportent extrêmement mal que l’on touche la moindre virgule. Parfois c’est justifié, parfois ça l’est moins. Il n’y a pas de règle. C’est très empirique et à chaque fois ce sera différent. Ce code des usages veut essayer de créer les bonnes conditions d’une plate-forme sur laquelle peuvent se retrouver les traducteurs et les metteurs en scène, dans un climat qui évacue un maximum de malentendus et qui soit un rapport de confiance.

Cela signifie que de part et d’autre, il y aura des droits acquis et des devoirs. C’est dans cet esprit qu’on l’a imaginé.

M. DÉPRATS

On va peut-être demander maintenant à Cécile de présenter le document.

Mme HAMON

Avant de le présenter, je souhaiterais rappeler que le traducteur de théâtre est bien évidemment un traducteur au même titre qu’un traducteur d’œuvres littéraires, mais qu’il faut le distinguer de ce dernier dans la mesure où le but ultime de la traduction d’œuvres théâtrales est la représentation de l’œuvre en public et pas seulement sa reproduction (fixation matérielle de l’œuvre en vue de sa communication au public).

Le traducteur est l'auteur d'une œuvre *dérivée*, il faut donc d'abord se poser la question de savoir si l'œuvre initiale est tombée dans le domaine public ou non pour régler la question des droits. Mais à ce premier problème que vous connaissez, qui est le fait d'être l'auteur d'une œuvre *dérivée*, s'ajoute dans notre secteur le fait qu'il y a une double exploitation de l'œuvre : la *représentation* d'abord, but ultime de la traduction théâtrale, et sa *reproduction*. En effet, Jean-Michel nous disait qu'à la Maison Antoine-Vitez, bon nombre des œuvres traduites ont été éditées, alors que seulement trente d'entre elles ont été portées à la scène.

A cette question de la double exploitation s'ajoute, comme l'a dit Laurent, celle de la pluralité d'interlocuteurs et d'auteurs dans le processus de la création théâtrale : l'auteur de la pièce ou de l'œuvre littéraire portée à la scène ; le traducteur ; le metteur en scène ou ses ayants droit ; le compositeur éventuellement ; les auteurs des créations accessoires, le scénographe et le costumier pouvant être considérés parfois comme des auteurs, notamment dès lors que leurs créations sont autonomes de la mise en scène. La représentation peut également donner lieu à des exploitations audiovisuelles générant des droits pour les auteurs de l'œuvre audiovisuelle, mais également pour les auteurs du spectacle vivant. Tout cela fait qu'il est extrêmement difficile de démêler les droits de l'auteur et surtout de les faire respecter.

Face aux difficultés rencontrées par les traducteurs de théâtre, dues principalement aux contrats léonins proposés par certains éditeurs et à l'attitude de certains metteurs en scène, la Maison Antoine-Vitez a demandé à Florence-Marie Piriou, responsable du service juridique de la Société des gens de lettres, et à moi-même, d'élaborer, un peu sur le modèle du code des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale du 17 mars 1993, un code des usages pour les traducteurs de théâtre, qui traite aussi des problèmes de la représentation.

Une première version du code a été proposée pour les dix ans de la Maison Antoine-Vitez et a été par la suite amendée à de nombreuses reprises sur les conseils des traducteurs qui en sont membres. Aujourd'hui, le texte amendé que vous avez entre les mains et que nous devons soumettre aux organismes signataires prochainement, offre une base d'arguments supplémentaires pour que les traducteurs fassent valoir leurs droits tant auprès des entrepreneurs de spectacles que des éditeurs.

Il s'organise de façon différente du code de la littérature générale. Il souligne en préambule le contexte de découverte et de circulation dans lequel s'inscrit la traduction d'une œuvre dramatique et définit ensuite un statut pour le traducteur de théâtre, rappelant notamment qu'il est l'auteur d'une œuvre

dérivée et qu'il bénéficie à ce titre d'un droit moral et de droits patrimoniaux. Le droit moral induit notamment pour le traducteur un droit au respect de son nom, qui doit figurer en page de titre des publications, dans les programmes de saison des théâtres et dans tous les documents qu'il est d'usage de distribuer pour assurer la promotion des spectacles, ce qui vient conforter évidemment les dispositions de la loi de 1957 en la matière et la norme AFNOR que vous connaissez.

Les deux paragraphes suivants sont sans doute les plus intéressants. Tout d'abord, la section II rappelle la nécessité qu'il y ait une autorisation préalable de l'auteur de l'œuvre initiale et la section III régit les liens contractuels qui existent entre le traducteur de théâtre et l'entrepreneur de spectacles.

La qualité de découvreur, de passeur ou de révélateur d'un texte est reconnue au traducteur, qui doit toujours être tenu informé des modifications, des adaptations qui peuvent être faites de son texte ou de l'existence de nouvelles traductions. Nous proposons notamment que le traducteur-découvreur figure, sous la mention "première traduction de ...", dans tous les documents qui peuvent nous intéresser.

Enfin, le fait d'avoir séparé les sections qui concernent le traducteur de théâtre et l'entrepreneur du spectacle, d'une part, et le traducteur et l'éditeur, d'autre part, montre combien il est important que le traducteur de théâtre veille à conclure des contrats distincts avec chacun de ses interlocuteurs pour garantir ses droits. En effet, dans notre secteur professionnel, il n'est pas rare que l'éditeur soit également agent et que le traducteur doive lui céder tous ses droits, c'est-à-dire les droits pour l'édition et les droits pour la représentation, ce qui aboutit à la conclusion de contrats parfaitement léonins, dans lesquels le traducteur se trouve "enfermé".

Ce code maintenant est terminé. On va en discuter avec Emmanuel Pierrat, qui est un grand avocat dans ce domaine, puis le soumettre aux organismes qui devront le signer ; j'espère que cela ne prendra pas trop de temps.

Nous insistons par ailleurs dans le code – Laurent en a parlé – sur le fait que le traducteur a aussi des devoirs, qu'il doit faire le nécessaire pour travailler en concertation avec le metteur en scène, se tenir à sa disposition et soumettre sa traduction à l'épreuve du plateau, quand bien même la pièce a déjà été éditée. Quoi qu'il en soit, le traducteur reste seul signataire de la traduction de la pièce.

Plus généralement, la signature du code des usages par les organismes concernés et son application devraient permettre que des liens plus forts puissent être noués entre les traducteurs de théâtre et les gens de théâtre, ce qui semble nécessaire

dans le contexte de coopération culturelle qui se développe aujourd'hui et que souligne le rapport du Parlement européen sur "l'importance et le dynamisme du théâtre et des arts du spectacle dans l'Europe élargie". Ce rapport, qui souligne à maintes reprises que la circulation des spectacles et la mobilité des artistes sont subordonnées à la traduction des œuvres dramatiques et au surtitrage indique dans un paragraphe 4 consacré aux "défis" que "le surtitrage et la traduction sont désormais des outils indispensables ; la traduction d'œuvres dramatiques s'impose". C'est pour relever ce défi que la Maison Antoine-Vitez travaille à l'élaboration d'une série d'outils spécifiques pour les traducteurs de théâtre, des contrats types d'édition, de représentation, d'adaptation audiovisuelle, dans lesquels sera insérée la clause suivante : "Le présent contrat sera régi conformément au code des usages pour la traduction des œuvres dramatiques."

Il faudra aussi que nous nous penchions sur la question du surtitrage du spectacle pendant les représentations et des droits subséquents pour le traducteur.

#### M. DÉPRATS

Nous allons maintenant demander à Jean-Louis d'intervenir sur le thème "Parcours d'un traducteur", et d'évoquer les relations de travail heureuses et malheureuses qu'un traducteur peut entretenir avec divers partenaires de la vie théâtrale.

#### M. BESSON

On m'a demandé de parler des relations que j'ai pu connaître entre traducteur de théâtre et metteur en scène. Je voudrais préciser un point afin de prévenir d'éventuels malentendus. Il me semble – et je pense que tous les participants à cette table seront d'accord avec moi – qu'aucune législation ne devrait pouvoir imposer une traduction plutôt qu'une autre à un metteur en scène. Je me souviens d'une phrase d'Antoine Vitez : "Le metteur en scène, c'est le comble du traducteur." Effectivement, une traduction est déjà une première approche du plateau, elle fait des choix qui sont aussi des choix scéniques, elle propose des options de jeu, et dessine une respiration, un phrasé pour les comédiens.

Par ailleurs, une traduction vieillit vite, et il est bon qu'un même texte soit régulièrement retraduit. Certaines semblent défier le temps : *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval, *Penthésilée* de Kleist par Julien Gracq. Toutefois, il serait plus juste de les présenter comme des adaptations : on apprécie la langue, le style, la poésie du traducteur, mais ces qualités ne sont qu'un écho de l'original. Dans la plupart des cas, une traduction n'est pas destinée à vivre longtemps, elle doit être régulièrement repensée,

refaite, et il ne sert à rien de monter sur ses grands chevaux quand un metteur en scène de bonne foi demande un nouveau texte : comment pourrait-il s'appuyer sur une traduction qui contredit son projet artistique ?

Il faut en revanche tenter de se prémunir contre les détournements de traductions, contre les captations de droits d'auteur par des metteurs en scène qui ont simplement changé quelques expressions dans le texte ou inversé des scènes et se réclament du titre de cotraducteur, voire d'adaptateur. Il faut se prémunir aussi contre les adaptations de toutes sortes réalisées par des metteurs en scène qui ne parlent pas un traître mot de la langue originale !

C'est dans cet esprit que je livre les quelques remarques qui suivent.

Disons-le d'emblée : dans de nombreux cas, les relations entre un traducteur de théâtre et une équipe artistique sont excellentes. J'ai eu la chance de faire ma première traduction en collaboration avec Jean Jourdheuil pour Jean-Louis Hourdin dont c'était la première mise en scène : des sketches du comique munichois Karl Valentin. Une fois le texte terminé, je me suis rendu avec toute l'équipe en Bourgogne, là où se sont déroulées les répétitions, et nous avons travaillé un mois ensemble. Les matinées étaient consacrées à la dramaturgie, à la réflexion avec les comédiens, les musiciens et le metteur en scène, je traduais au pied levé d'autres sketches non retenus pour le spectacle, de façon à élargir pour tous la connaissance de l'auteur et, l'après-midi et le soir, on répétait, on jouait. On essayait, on changeait, on modifiait.

Evidemment ce sont des conditions exceptionnelles, que l'on ne peut pas reproduire pour chaque spectacle ; mais un travail en commun sur le long terme avec l'équipe artistique est une expérience riche et profonde. Le texte qui en est sorti était vraiment celui de la représentation, au point que lorsque nous l'avons édité un peu plus tard chez Théâtrales, Jourdheuil et moi l'avons de nouveau modifié, parce qu'il était trop spécifique, trop marqué par les intentions dramaturgiques du spectacle de Jean-Louis Hourdin (tout en restant malgré tout très proche de l'original).

Autre expérience heureuse – très récente, celle-ci : *La Mort de Danton* de Georg Büchner, monté par Georges Lavaudant à l'Odéon en 2002. La traduction, faite là encore en collaboration avec Jean Jourdheuil, existait déjà, elle avait été publiée aux éditions du Seuil en 1988. Lavaudant l'avait choisie parmi les différentes traductions existantes. Nous avons d'abord rencontré la troupe pour des échanges sur la pièce, l'auteur, l'époque... Puis, au bout de quinze jours, nous avons reçu une

vingtaine de questions, des questions précises, pertinentes, stimulantes. Le dramaturge Daniel Loayza et le metteur en scène avaient fait une lecture extrêmement précise du texte, avec l'original en allemand sous les yeux. Pour répondre aux vingt questions, il nous a fallu plusieurs jours de recherches, car elles mettaient le doigt sur de réels problèmes d'interprétation, de circulations entre les mots dans la pièce ou d'allusions historiques, problèmes qui étaient apparus dans l'analyse au microscope du texte et en répétition avec les acteurs. Nous avons accepté certaines remarques, ou fait des contre-propositions. Le tout a donné lieu à un débat fort utile.

Il y a donc des circonstances dans lesquelles un travail positif peut s'instaurer entre traducteur et équipe artistique. Il n'en reste pas moins qu'il peut être difficile de discuter avec des acteurs lorsqu'il s'agit d'apporter des modifications à un texte traduit. Cela peut être en effet la porte ouverte à des excès : chacun aimerait que le texte soit fait pour lui, pour sa sensibilité et son savoir-faire et, si l'on n'y prend garde, la couleur et l'énergie générale de la pièce peuvent pâtir des petits arrangements particuliers.

Une expression qui revient souvent dans ce contexte est "mettre en bouche". Il faudrait que le texte soit bien "mis en bouche". Ce serait la marque d'un bon traducteur. Or, je trouve cette idée dangereuse, car tout dépend de ce qu'on entend par là. J'ai l'impression que, de plus en plus, cela signifie, dans l'esprit de beaucoup, écrire une pièce comme un scénario, c'est-à-dire comme un texte qui coule, qui va de soi, qui ne pose pas de problèmes de structure, de diction ou de compréhension particuliers.

En ce sens, "mettre en bouche" signifie souvent affadir. Il y a un certain nombre de textes qu'on ne peut pas mettre en bouche comme le demandent les comédiens, tout simplement parce que ça ne marche pas. Mettre Kleist en bouche, ça n'est plus le traduire. Kleist écrit une langue complexe qui a comme caractéristique justement de ne pas être en bouche. Un comédien allemand qui joue Kleist ne pourra pas dire : "C'est extraordinaire comme cette langue est belle et bien en bouche !" Il va dire : "Aie, aïe, aïe quelle catastrophe, comment vais-je faire pour jouer cela ?" Un traducteur français qui met Kleist en bouche produit sans doute un texte fort poétique et qui s'entend bien, mais qui a quand même le grand défaut de ne pas ressembler beaucoup à l'original. Mais si l'on entend par "mettre en bouche" trouver pour le comédien français, au-delà des difficultés syntaxiques, un souffle, un phrasé qui donnent à entendre l'écriture kleistienne, alors là, l'expression a du sens.

Dans mon parcours de traducteur, donc, les situations d'échange et de compréhension réciproques ont été les plus fréquentes,

même si elles n'ont pas toujours été simples, et je suis certain que le spectacle en a profité.

Mais évidemment, il y a aussi le cas où traducteur et équipe artistique s'ignorent magistralement. Le traducteur reçoit un courrier de la SACD : "Telle compagnie a l'intention de monter tel texte que vous avez traduit. Donnez-vous votre accord ?" On répond oui, ensuite on ne sait rien du travail, et on ne reçoit même pas d'invitation pour la première. Cela arrive !

Et puis, il y a les cas où la relation se passe mal. C'est généralement lorsque des metteurs en scène, parce qu'ils sont des créateurs et des artistes, se découvrent aussi des dons de traducteurs, et interviennent abusivement sur le texte. Ou lorsqu'ils attendent du traducteur – de manière plus ou moins avouée – un "simple" mot-à-mot, à partir duquel ils se targuent d'écrire le texte. C'est, bien sûr, une conception très naïve, qui montre qu'ils ne connaissent pas la réalité de la traduction. Penser qu'à partir d'un mot-à-mot on va écrire un texte scénique, c'est s'imaginer que traduire consiste à passer d'une langue à l'autre en se fondant sur ce qui se trouve dans les mots. Or, évidemment, ce n'est pas suffisant. On traduit avec son vécu de la langue, un vécu qu'on ne peut acquérir qu'en faisant un grand effort de réapprentissage et de dépaysement (dans le temps et l'espace), en assimilant une façon d'être et un mode de penser. C'est fort de tout cela que l'on parvient à comprendre un texte de manière profonde et que l'on peut entrer dans l'intimité d'une écriture.

Un metteur en scène qui ne connaît pas la langue peut, certes, travailler avec quelqu'un qui la connaît, mais procéder ainsi suppose qu'il ne se limite pas à utiliser un mot-à-mot et à réécrire. Cela implique un vrai travail collectif, dans lequel chaque phrase est soupesée et prend forme sous une double responsabilité. Cette méthode peut avoir tout son sens et justifie que le nom du metteur en scène figure à côté de celui du traducteur. Rares sont ceux, toutefois, qui prennent le temps de s'atteler à un tel labeur.

Derrière la prétention de certains metteurs en scène à prendre en charge le texte de la pièce, se cachent évidemment aussi des considérations économiques. Il est très rare qu'un metteur en scène exige de traduire lui-même un texte qui sera joué trois fois dans un petit théâtre inconnu ; il est beaucoup plus fréquent qu'il revendique la traduction d'une pièce qui sera jouée plusieurs semaines dans un théâtre national avec une belle tournée à l'appui.

Il faut savoir que certains demandent une participation aux droits d'auteur pour leur intervention sur le texte, aussi minime soit-elle. Pour l'édition du *Théâtre complet* de Wedekind dont

parlait Michel Bataillon tout à l'heure, j'ai traduit avec Heinz Schwarzinger la première version de *Lulu* ; elle avait été redécouverte en Allemagne une douzaine d'années auparavant et avait été montée par Peter Zadek. En France, Hans Peter Kloos la met en scène au Théâtre national de Chaillot dans notre traduction ; c'est une pièce qui dure quatre heures et demie, trop longue pour tenir dans le format habituel d'une seule soirée. Le metteur en scène, qui avait fait des coupes, voulait que la pièce soit présentée sur le programme comme une "version scénique" de lui-même, d'après la traduction que nous avons faite. Cela impliquait bien sûr qu'il touche des droits d'auteur. Nous lui avons fait remarquer que faire des coupes était naturel pour une pièce de cette longueur mais que cela relevait de choix dramaturgiques et non de l'écriture ; or, l'activité dramaturgique est imputée sur le budget de la production et non sur les droits d'auteur. Le metteur en scène en a convenu et la pièce a finalement été annoncée comme un "montage scénique" de sa part, la traduction étant de Schwarzinger et de moi.

Dans des cas difficiles, un traducteur peut être protégé par l'agent du texte qu'il a traduit, quand celui-ci prend à cœur de défendre ses intérêts – ce qui n'est pas fréquent. Je voudrais pour terminer citer un cas où le fait qu'un agent ait tenu bon a finalement permis de trouver une solution.

Il s'agit là encore de textes de Karl Valentin, cette fois dans une production récente ; l'agent reçoit une lettre demandant l'autorisation de monter un spectacle dans la traduction de Jourdheuil et de moi, ce que nous acceptons. Peu de temps après, le metteur en scène envoie un texte qui est largement de son cru, avec des souvenirs de notre traduction. L'agent considère que ce texte modernise et francise trop l'original : c'est une adaptation avec des jeux de mots à la française, une situation à la française et une grande modernisation des situations. Donc il refuse et exige que soit reprise la traduction existante. Le producteur accepte et un contrat est signé.

Deux jours avant la première arrive le texte et nous constatons que c'est à peu près toujours le même, celui concocté par le metteur en scène. On est dans cette situation paradoxale que le texte qui est joué n'est pas le nôtre, alors que sur le programme figurent nos noms !

Survient alors un incident assez drôle. Le spectacle se joue à Nancy et un critique écrit que c'est vraiment dommage, très dommage que les metteurs en scène aient pris la traduction de Besson-Jourdheuil, car elle modernise et donne à l'ensemble un côté franchouillard qui est très déplaisant ! Evidemment, nous aurions pu faire interdire le spectacle, mais les conséquences auraient été graves pour les acteurs et les producteurs.

Nous avons donc demandé que, pour la suite des représentations (après Nancy), les acteurs apprennent et jouent notre texte.

Au départ, ils ont été opposés à cette charge de travail supplémentaire, mais nous leur avons fait remarquer que nous nous trouvions dans la même situation qu'un acteur dont le nom figure sur le programme alors que c'est un autre qui joue, un autre dont on dit de surcroît qu'il est mauvais ! Face à cela, évidemment, ils ont accepté d'apprendre notre texte !

On est là dans un cas extrême. Je crois que si le traducteur avait été seul, il n'aurait pas pu faire grand-chose, mais le fait que l'agent ait été derrière et ait dit : "De toute façon je n'accepterai pas qu'un autre texte soit joué" a permis finalement d'obtenir gain de cause.

En conclusion, ce genre de situation est symptomatique d'un côté assez ringard que le théâtre français peut prendre parfois. On a le sentiment que, dans certains domaines, les esprits n'ont pas encore totalement dépassé la conception romantique du "génie", du grand créateur seul responsable de son œuvre, qui n'a pas eu nécessairement de formation mais qui a la veine artistique, l'inspiration – même lorsqu'il s'agit de traduire une langue étrangère qu'il ignore ou connaît mal ! Il est encore difficile pour certains d'imaginer que dans un travail de nature artistique, chacun peut avoir une responsabilité particulière et l'assumer à part entière. Les conceptions vieillottes sont encore bien vivaces dans les têtes. Elles resurgissent parfois dans les relations entre traducteur et metteur en scène.

#### M. DÉPRATS

Avant de donner la parole à la salle pour des questions et des remarques, je la donne à Michel Bataillon qui voudrait nous parler du surtitrage.

#### M. BATAILLON

Le mot de surtitrage a été entendu plusieurs fois ce matin. Je pense que beaucoup d'entre vous n'imaginent pas ce qu'est devenu le marché du surtitrage. C'est un point pour nous extrêmement important. Les échanges théâtraux internationaux sont fondamentaux. Les gens de théâtre ont fait l'Europe bien avant qu'aucun politique n'ait songé à le faire. C'est un point pour nous absolument décisif.

L'histoire de notre théâtre contemporain est marquée par la bombe Bertolt Brecht/1954 à Paris au Théâtre des Nations, par Luchino Visconti à Paris, par Strehler et on pourrait continuer. Aujourd'hui, les plus grands metteurs en scène d'Europe sont en train de se concerter pour faire une démarche auprès du Parlement européen afin d'obtenir que l'Europe donne un tout

petit peu d'argent alors qu'il n'y a pratiquement rien aujourd'hui pour que les spectacles puissent circuler. Le coût d'une circulation de spectacle est gigantesque. Voici quelques chiffres : grossièrement, une représentation d'un très grand spectacle étranger coûte 300 000 francs la soirée. Recette maximum : 80 000 francs. Donc, on a une perte d'exploitation quotidienne qui tourne au minimum à 200 000 francs, ce qui rend extrêmement difficiles les grands échanges. On tente une démarche européenne qui va avoir lieu et qui est très intéressante pour tout le monde, pour nous et vous linguistes, qui est de rappeler que théâtre et langue nationale ont été dans la plupart des pays européens en coïncidence. Cela a commencé en France dans notre XVI<sup>e</sup> et dans notre XVII<sup>e</sup> siècles, mais par exemple en Hongrie, le théâtre hongrois est né avec la revendication de la langue nationale hongroise. Aujourd'hui, nous arrivons à un point critique où des langues vont disparaître en Europe. Au moment où l'on défend la constitution d'une Europe, on risque de voir disparaître les langues. Donc, on veut faire une démarche en disant : "Vous devez, vous politiques européens, prendre en charge les grandes circulations théâtrales, car la défense d'une langue passe aussi par le fait qu'on l'entend dans son originalité sonore."

Tout cela fait qu'aujourd'hui on surtitre beaucoup. Quand Brecht venait au Théâtre des Nations, on avait un synopsis hyper détaillé que l'on travaillait avant, on lisait la pièce avant, tout le monde s'en contentait. Le lyrique a contaminé ; aujourd'hui, on ne peut plus rassembler une salle de cinq cents personnes s'il n'y a pas de surtitrage.

Donc, quantité de surtitrages. Avant-hier, j'ai eu sous les yeux le programme de novembre et décembre d'un de mes amis qui est l'un des meilleurs responsables du surtitrage informatique ; il avait cinq surtitrages tous les soirs, chaque jour en novembre et décembre, quelque part en France. C'est devenu une chose extrêmement importante.

Que veut dire surtitrer ? Cela veut dire un équipement technique. S'agissant de cet équipement technique, aujourd'hui les méthodes sont absolument formidables ; les vidéo projecteurs se sont miniaturisés, sont extrêmement puissants. On a tendance à utiliser les vidéo projecteurs plus que les caissons, les caissons avec des diodes comme il y en a dans la rue ne permettant pas de régler les dimensions, les intensités. Ils ont un avantage, il n'y a pas de faisceaux ; ils sont plats ; on n'a pas le problème de la projection. On utilise presque tous des vidéo projecteurs qui sont sous Word ; on a donc toutes les polices possibles ; on s'aperçoit d'ailleurs que cela ne sert à rien, car, pour la bonne projection, il n'y a que trois polices qui passent

et qui ont le piqué nécessaire, qui ont un œil de lettre idéal pour la lecture à distance.

Le problème du surtitrage est un problème extrêmement coûteux. Pour bien surtitrer, il faut une traduction. Donc, on est amené aujourd'hui à faire des traductions d'œuvres qui ne sont pas encore traduites, car il va y avoir la représentation ; cela ouvre le champ des traductions. Ensuite, cela nécessite un travail du surtitreur qui est un travail théâtral et linguistique. Pour qu'un surtitrage soit très bien fait, il faut avoir une captation vidéo et il faut travailler. Nous estimons ce travail à au moins quinze répétitions filées pour le surtitreur. C'est-à-dire que la personne qui va être au pupitre devrait normalement se mettre devant son écran vidéo, lancer la cassette et au moins quinze fois faire dérouler le spectacle en lançant les titres. Les titres ne sont évidemment pas "topés", c'est-à-dire enregistrés d'avance. Ils sont entièrement manuels. Cela s'assimile complètement à une régie lumière ou à une régie son.

Simplement, lorsque dans une régie son, vous avez cinquante ou soixante effets sur la durée d'un spectacle de deux heures, sur un surtitrage vous avez mille ou mille deux cents titres. Le régisseur des surtitres entre dans un tunnel et lance les titres.

Il faut un très long entraînement pour le faire. Il y a un problème de rédaction des titres et là on rentre dans des problèmes de traduction. Il faut que les titres soient lisibles ; il faut intervenir à l'intérieur de la traduction ; il faut enlever certains mots pour arriver à la lisibilité ; il faut scinder les phrases au bon moment. Il faut savoir exactement les *tempi*.

Un exemple : *Arturo Ui*. Je surtitre *Arturo Ui* et Arturo, à un moment, dit : "La situation est devenue absolument intolérable ; les marchands de légumes ne peuvent plus travailler en paix ; il y a des assassins qui incendient leurs magasins. Ils ne peuvent plus vendre paisiblement... que dirais-je... leurs concombres." Dans le jeu, je traduis, je mets sur trois lignes et je termine par "concombres".

Le premier soir, il est évident que la durée d'hésitation de Martin Wuttke pour lancer le mot "concombres" qui fait hurler de rire la salle exige que le lendemain, crack, je coupe. J'introduis un noir et je balance "concombres" isolément. Si c'est bien fait et si cela part au bon moment, le public lit "concombres" au moment, où Wuttke dit *Gurken*. Donc le rire part.

Il y a un travail de langue extrêmement précis à faire, qui demande beaucoup de temps. Nous estimons qu'il faut 50 000 francs pour que le traducteur puisse louer un très bon matériel et travailler grossièrement pendant un mois pour faire un bon surtitrage.

Pour nous, gens de théâtre, il y a vraiment un combat à mener pour que les surtitres ne soient pas bâclés (cela devient un véritable marché) et pour que la nature du surtitre soit de nature littéraire. C'est un champ nouveau de la création théâtrale et économiquement cela représente des sommes vraiment importantes. Je vous le dis, en ce moment, chaque soir, il y a six, sept spectacles surtitrés quelque part en France.

Au niveau de la technique, c'est résolu. Il y a un garçon d'Avignon qui a un logiciel qui s'appelle "Torticolis" qui est d'une très grande efficacité. Je pense que c'est un des meilleurs logiciels possibles. Cela n'est plus un problème. Le problème est l'investissement dans le travail littéraire et le travail littéraire théâtral.

J'ai conduit la régie surtitre *d'Arturo Ui* dix-sept fois. Certains soirs, Wuttke venait me voir en me disant : "Tu as vu, on a joué ensemble sur telle scène, c'était vraiment impeccable." Effectivement, c'est un travail de l'ordre du régisseur son ou du régisseur lumière. Cela rentre dans la régie théâtrale.

Mais c'est pour nous un champ d'action. Pardonnez-moi d'avoir été un peu long, mais c'est une information que vous ne deviez pas avoir.

M. DÉPRATS

Nous serons maintenant tout à fait heureux de répondre aux questions que vous vous posez et à des demandes d'informations complémentaires.

Mme WUILMART

Je m'adresse à Michel Bataillon : cette technique de surtitrage, je suppose, exige une formation. Comment ces traducteurs sont-ils formés ? Est-ce sur le tas ?

M. BATAILLON

Je pense que cela ne nécessite pas forcément une formation. Ce qui est absolument sûr, c'est que la collaboration entre l'informaticien, c'est-à-dire l'homme de la technique, de la machine de surtitrage, et le traducteur est très importante. J'ai fait mes classes avec un spécialiste en informatique ; on a eu des échanges ensemble. Lui a vu les problèmes que j'avais ; il m'apportait les solutions. Comme c'est un informaticien extrêmement performant, la nuit il récrivait son programme et il bougeait des choses.

Par exemple, une nuit, on s'est dit : "C'est drôlement bien si, lorsqu'il y a trois répliques rapides qui se suivent, on met la première réplique qui est une question, carton suivant on met la réponse (on est sur deux lignes), carton suivant on rajoute une troisième ligne." Pendant la nuit, il nous a fabriqué l'écriture du système cumulatif sur trois cartons successifs.

Egalement récemment, un metteur en scène nous demandait de faire un surtitrage très long. Or, il y a une très vieille loi de la typographie mondiale : sur dix-sept cicéros, qui est la longueur maximum en typographie traditionnelle, on ne peut pas mettre plus de X signes du corps 9. Ces règles existent pour le surtitrage. On a essayé avec lui de trouver un très bon équilibre entre longueur de ligne et taille du corps pour que l'œil du spectateur puisse lire.

Ce sont des choses qui se font dans cette collaboration. Après, c'est vraiment sur le spectacle que se font les choses. Pour dire les choses jusqu'au bout, je crois que l'idéal est que soit présent un traducteur de la langue que le spectateur va lire et qu'il travaille avec un membre de l'équipe de création du spectacle, si possible un dramaturge. Nous allons recevoir un spectacle hongrois, nous essayons de faire en sorte que les Hongrois nous fassent des suggestions de surtitrage déjà, pour que l'on puisse éliminer des choses et qu'après, le traducteur français leur fasse des propositions. Il y a une collaboration entre l'équipe du spectacle et le traducteur.

Cela ne s'apprend pas. La chose qui s'apprend est d'avoir une conscience aiguë de l'importance de cela ; c'est un vrai travail littéraire de traduction. Cela demande beaucoup beaucoup de temps.

#### M. DÉPRATS

Est-ce qu'il te semble que l'idéal est qu'une nouvelle traduction soit entreprise ou est-ce que le surtitrage peut être pratiqué comme une forme d'adaptation d'une traduction existante ? Pour Brecht, par exemple, il existe des traductions excellentes ou convenables.

#### M. BATAILLON

Cela peut se faire à partir d'une traduction existante. Dans le cas de Brecht, la traduction d'Armand Jacob était ancienne et Müller avait énormément travaillé sur la pièce de Brecht, en coupant beaucoup de choses. J'ai été amené à refaire la traduction complète des surtitres. Et Rudolf Rach à l'Arche m'avait dit (je ne l'ai pas fait, car cela ne s'est pas présenté) : "Ce ne serait peut-être pas mal si tu allais jusqu'au bout de la retraduction, c'est-à-dire faire le texte complet et qu'on l'ait comme base d'une nouvelle traduction *d'Arturo Ui*." Mais je pense que cela se fait le plus souvent à partir d'une traduction existante.

#### M. MUHLEISEN

Quand elle existe ; tous les textes ne sont pas traduits.

M. BATAILLON

Par exemple, nous avons un énorme problème. On accueille une pièce en hongrois d'un poète qui s'appelle Wörres, qui est un très très grand poète du XX<sup>e</sup> siècle ; les Allemands l'ont pas mal traduit. En France, il y a uniquement un cahier de l'*Action poétique*, avec un certain nombre de ses poèmes ; c'est un lyrique qui rime et qui rythme, c'est-à-dire que toutes ses constructions verbales sont rimées. C'est un énorme problème. Son œuvre fait six heures ; le spectacle fait deux heures quarante. Il y a donc une version scénique qui est coupée ; de la version scénique on sort un surtitrage. A l'heure actuelle, notre amie hongroise Anna Lakos et Jean-Loup Rivière sont en train de travailler. On va peut-être aboutir à quelque chose de tout à fait aberrant mais intéressant : Jean-Loup Rivière ferait un surtitrage qui pourrait devenir une version française jouable.

UNE INTERVENANTE

Je suis très contente que vous ayez évoqué cette notion de surtitrage, car quelques-uns d'entre nous à l'ATLF sont appelés à faire des surtitrages ; ce sont des traducteurs de théâtre et en général ils sont appelés dans le cadre de festivals, je pense au Festival d'automne, pour des spectacles qui n'ont pas de traduction préexistante.

Certains, bien introduits dans le monde du théâtre, lancent eux-mêmes les sous-titres, et cela me semble absolument fondamental que ceux qui sont amenés à faire des surtitrages se lancent aussi, apprennent la technique et qu'ils entrent dans le monde du théâtre véritablement.

Je propose aussi qu'éventuellement on en fasse l'objet d'une prochaine séance, car c'est une chose en développement, qui est spécifique. Il y a là une sorte de prolongement de la traduction théâtrale dans un cadre particulier. Je propose que l'on réfléchisse à une façon de continuer le débat.

M. BATAILLON

Je pense que tu as entièrement raison. La personne qui fait les surtitres, c'est très bien si c'est celle qui est au pupitre de régie. Cela pose des problèmes de droit. Pour ma part, jusqu'à présent, lorsque j'ai eu à faire cela, entre autres pour le Festival d'Avignon, j'ai demandé 20 000 francs de cachet, car cela représentait pour moi un mois de travail. Après cela, parce que j'étais dans des rapports amicaux, j'ai toujours fait la régie bénévolement. Je pense que ce n'est pas juste ; il faut scinder le travail préalable, le travail des titres et il faut demander un cachet de régisseur comme un régisseur du son, par soirée. Il faut scinder les deux. Dire : "Ma soirée est un cachet de tant. Le travail préalable est un travail littéraire, c'est autre chose."

#### L'INTERVENANTE

Je connais quelques traducteurs qui font cela dans le domaine anglais et qui, dans le cadre du Festival d'automne en tous les cas, sont payés en plus à la soirée quand ils lancent les titres.

J'ai une question d'ordre général concernant le code des usages ; il faudrait d'ailleurs préciser dans le titre "code des usages pour la traduction des œuvres théâtrales", lui donner son titre en entier. Nous souhaitons tous qu'il soit signé par la SACD, par la SGDL, par le SYNDEAC, etc. Savent-ils au SNE que vous êtes en train d'élaborer ce texte ? Lorsqu'on va le leur présenter, ils vont sans doute vouloir commencer à le regarder de près et changer ici et là. On part avec un texte qu'on est prêt à négocier ? Que va être le texte définitif ?

Mme HAMON

Ce ne sera certainement pas le même. Je n'ai pas de rapports spécifiques avec le Syndicat national de l'édition. Je connais très bien le SYNDEAC puisque j'y ai travaillé ; je pense qu'avec le SYNDEAC il n'y aura pas de problèmes. Le texte va certainement circuler entre les mains des adhérents du SYNDEAC ; il y aura des modifications ; des directeurs de théâtre ne seront certainement pas d'accord avec certains points développés dans le code. Mais c'est aussi à nous de les défendre et de faire une réunion de travail au SYNDEAC pour en parler.

#### L'INTERVENANTE

C'est un texte que nous proposons et qui va être offert à la négociation. Cela va être une négociation avec chacun en particulier ou une négociation globale que l'on va organiser avec tous les représentants concernés ?

Mme HAMON

Dans un premier temps, je pense qu'il faudrait que l'on discute avec chacun des représentants de ces sociétés ou organismes ; cela peut aller assez vite. En ce qui concerne le SYNDEAC, ce ne sera pas un problème. Quant au Syndicat national de l'édition, il émettra peut-être des réserves, dans la mesure où il est déjà signataire d'un code des usages pour les traducteurs d'une œuvre de littérature générale.

#### L'INTERVENANTE

Où sont incluses déjà certaines de ces questions.

Mme HAMON

C'est plus sur ce point que cela devrait atterrir. Mais je suis assez confiante. Le SYNDEAC conclut des protocoles d'ac-

cord avec la SACD, avec l'ADAMI, qu'il peut dénoncer ultérieurement. J'ai plus de doutes en ce qui concerne la durée de vie du code qu'en ce qui concerne sa signature. Il entrera en vigueur, mais pour combien de temps ? Je ne le sais pas.

#### L'INTERVENANTE

La question n'est pas tellement qu'il soit dénoncé, le pire serait qu'il repose bien tranquillement sur les étagères. Ce sera surtout à nous, traducteurs, d'y faire référence sans cesse : "Vous l'avez signé. C'est un texte négocié. Nous sommes tombés d'accord là-dessus. Il faut s'y conformer." C'est le problème que l'on a avec le code des usages dans l'édition ; il faut sans cesse le rappeler et il y a des hauts et des bas.

#### M. DÉPRATS

N'y a-t-il pas un partenaire qui n'est pas représenté syndicalement, les jeunes compagnies indépendantes ?

#### Mme HAMON

Non, les jeunes compagnies sont représentées par le SYNDEAC puisque la convention collective du Syndicat des entreprises artistiques et culturelles est une convention collective étendue, qui s'applique à toutes les structures de production et de diffusion du spectacle vivant, adhérentes et non adhérentes.

#### Mme CARTANO

A propos du code des usages aussi, je pense qu'il serait bien que soit rappelé l'article du CPI, code de la propriété intellectuelle, qui définit le traducteur comme auteur. Il n'est pas mentionné. Vous citez plusieurs fois le CPI mais pas cet article-là. Ce serait bien de le citer.

Par ailleurs, dans le grand chapitre "Statut du traducteur", il me semble que les alinéas 2 et 3 devraient soit être donnés en préalable, soit se trouver complètement à la fin. En effet, lorsque l'on lit le début de l'alinéa 4 qui commence par "A ce titre", on ne comprend plus très bien.

L'alinéa 1 se termine par : "A ce titre il est placé sur le même plan que l'auteur de l'œuvre préexistante." Si on saute à l'alinéa 4, on supprime "A ce titre" et on dit : "... il bénéficie de droits moraux..." Sinon, on ne comprend plus à quoi fait référence ce "A ce titre il", puisque, juste à l'alinéa précédent il est question d'un cotraducteur.

Par ailleurs, pour le Syndicat national de l'édition, le problème que vous allez avoir est qu'il n'y a pas de groupe du Syndicat national de l'édition qui s'appelle groupe "théâtre". Il y a un groupe "littérature jeunesse", il y a un groupe "littérature

générale” ; il n’y a pas de groupe “théâtre”. Donc, pour le Syndicat national de l’édition, l’édition d’œuvres de théâtre relève de la littérature générale. Il y a déjà un code des usages. Il faut voir comment il s’articule avec celui-ci.

Ce que nous savons de la fréquentation du Syndicat national de l’édition, c’est qu’ils veulent bien signer des choses qui ne les engagent pas ; en gros, ils veulent bien signer une explication de texte du CPI, mais à mon avis ils n’accepteront que très difficilement de s’engager sur des chiffres. Donc, quand il est écrit 5 % ou 3 %, vous serez ramenés à X %, sauf si vraiment vous arrivez à les convaincre. Et là, chapeau !

Mme HAMON

On fait référence au protocole d’accord de la SACD.

M. QUILLIER

Je voudrais simplement rappeler qu’il y a de plus en plus de spectacles qui se font sur des textes non théâtraux, par exemple de la poésie, de la prose. Le cas de Pessoa de ce point de vue est exemplaire puisqu’on a adapté *Le Livre de l’intranquillité*, que l’on a fait des montages des différents hétéronymes. Etc. Est-ce qu’il ne serait pas possible d’introduire un alinéa quelque part pour dire que tout ce dispositif s’applique aux mises en scène effectuées à partir de textes qui, au départ, ne sont pas des textes théâtraux ?

M. DÉPRATS

Tout à fait. C’est un point important.

Mme LAHANA

Je voudrais poser une question à Jean-Louis Besson. Est-ce que, en tant que traducteur, vous avez un agent ?

M. BESSON

Non. En tant que traducteur, je n’ai aucun agent. C’est l’auteur qui a un agent. Lorsqu’il s’agit de théâtre, l’agent n’est pas forcément l’éditeur, et, de toute façon, les droits d’édition et les droits de représentation sont distincts. Il peut donc arriver qu’un texte joué ne soit pas le même que le texte édité. Les traducteurs, à ma connaissance, n’ont pas d’agent. En tout cas, je n’en ai pas.

M. MUHLEISEN

A ce titre, d’ailleurs, le code des usages est aussi une tentative d’infléchir le rapport de forces qui peut exister parfois. Quand un traducteur de théâtre négocie directement les droits avec l’auteur, il peut toucher jusqu’à 40 % ou même 50 % des

droits de représentation. Quand l'auteur est chez un agent, on se retrouve avec un pourcentage de 20 %, de 15 %, de 12 %. Le rapport de forces est de cet ordre.

Mme SARDIN

A été posée la question de l'adaptation. J'aimerais savoir quelle est la position de la Maison Antoine-Vitez concernant l'adaptation.

M. DÉPRATS

Peut-être serait-il judicieux que vous précisiez. Le terme d'adaptation est flou, polysémique. Il s'applique autant à une transposition sémiologique (on prend un roman, on en fait une adaptation théâtrale) qu'à une traduction approximative et lointaine avec des coupures ou des réattributions de répliques. Qu'avez-vous en tête ?

Mme SARDIN

Je pensais à la francisation, l'acclimatation, les coupures aussi.

M. DÉPRATS

Francisation ou acclimatation sont des options esthétiques, correspondant peut-être à des écoles de traduction différentes ; là on n'intervient pas ; chacun traduit de manière plus ou moins "littéraliste", plus ou moins "transposée" ou "recréée". Mais le troisième point, celui des coupures, relève en effet du montage scénique ou de l'adaptation théâtrale. Nous, nous défendons la traduction, pas l'adaptation.

UNE INTERVENANTE

La Maison Antoine-Vitez se situe plutôt dans la ligne du plus grand respect du texte original. C'est quand même notre attitude de défendre la traduction avant l'adaptation. Maintenant, quand une pièce a été traduite et qu'elle se trouve dans un processus de production, peut intervenir une *adaptation* qui n'est pas toujours voulue par le traducteur ou bien qui est acceptée par lui le cas échéant. Mais la Maison Antoine-Vitez en tant que telle défend la traduction.

M. DÉPRATS

Il y a dans le théâtre français une division qui perdure entre le théâtre subventionné dit public et le théâtre privé. La plupart du temps, les personnes qui travaillent dans le théâtre privé favorisent le terme d'adaptation, ce qui veut dire qu'elles se sentent libres de réécrire la pièce. Il peut arriver que l'adaptation soit en effet plus intéressante que la pièce de boulevard

américaine dont ils sont partis. Mais très souvent, cela renvoie à un affadissement de l'œuvre, à une simplification.

Pour nous traducteurs de théâtre qui appartenons à la Maison Antoine-Vitez, qui sommes dans cette mouvance (ce n'est pas un syndicat, c'est un mouvement artistique), nous souhaitons le plus souvent que notre travail soit présenté comme traduction.

Reste ce terme ambigu, souvent employé encore dans le théâtre, de "texte français" qui là aussi est idéologique. Il est évident que le traducteur est l'auteur du texte français ! Mais l'usage de ce terme veut dire parfois que l'on a pris, on le dit sans le dire, des libertés par rapport au texte d'origine ou qu'il y a des coupures importantes. Pour nous, le terme d'adaptation est à bannir dans la plupart des cas de figure. Pourtant, la SACD nous envoie des bulletins où ne figure que le terme d'adaptateur. Pour la SACD, il y a une hiérarchie qui est :

- tout en haut de l'échelle, l'auteur ;
- en position intermédiaire, l'adaptateur, reconnu comme auteur, qui a pris la liberté de couper, simplifier, réorganiser, etc ;
- tout en bas, le traducteur qui, pour la SACD, est l'universitaire besogneux qui travaille pour l'édition et fait un mot-à-mot exact mais impraticable sur une scène.

Pour nous, évidemment, la hiérarchie est inverse : 1) l'auteur ; 2) le traducteur ; 3) l'adaptateur. Cela dit, il ne faut pas être absolu. Il y a des pièces que j'ai traduites où j'ai suggéré au metteur en scène que l'on fasse une adaptation. Cela peut aussi arriver. Mais c'est un terme tellement flou que son usage serait plutôt à éviter ; il faudrait dire exactement ce que l'on fait chaque fois, traduction, montage scénique, réécriture, transposition, etc.

#### M. BATAILLON

Le champ sémantique de votre question est absolument immense. Lors d'Assises lointaines, nous avions dans la salle Jacques Boncompain qui représentait la SACD et la discussion s'est concentrée sur ce problème du terme "adaptateur". Les pratiques de la SACD ont bougé à la suite de cette discussion. La SACD a admis à ce moment-là que le traducteur soit présenté sous le nom de traducteur.

J'ai le sentiment que cela a eu une action tout à fait directe sur le comportement de la SACD ; à l'heure actuelle, on est inscrits comme traducteurs.

S'agissant du problème de l'adaptation, les cas de figure sont absolument immenses. Lorsque Planchon prend *Les Démon*s de Dostoïevski, roman, et fait un montage à partir de cela, il est adaptateur. Lorsqu'il prend l'œuvre globale de Ionesco, correspondances, petites notes, textes de prose, et qu'il fait un spectacle qui s'appelle *Ionesco*, il est adaptateur. Lorsqu'il prend un

Shakespeare, bouge des scènes, permute des répliques, il ne demande pas un centime, il fait son travail de metteur en scène. Mais lorsque Benno Besson permute deux scènes d'un Victor Hugo, il touche des tantièmes sur la version scénique.

Je vais vous citer un cas très intéressant. Lorsque les droits Brecht sont passés dans les mains de Weigel puis dans les mains de la fille, Barbara, les problèmes se sont posés avec les coauteurs. Pour *Puntila*, Brecht a utilisé Hella Wuolijoki ; il y a eu un procès international ; les héritiers de Wuolijoki ont obtenu la moitié des droits de *Puntila* généralisés.

Pour *Les Jours de la Commune*, une pièce qui existe, Manfred Wekwerth avait fait une version Berliner Ensemble sur laquelle il touchait des droits. Les héritiers ont interdit l'usage de cette version pour que les droits n'aillent pas à Wekwerth. Donc, la version est interdite.

Mais dans le cas du Commerce de pain, c'est-à-dire huit cents feuillets archivés, sans organisation de pièce, Weigel dit à Karge et Langhoff : "Mettez votre nez là-dedans et faites-en un spectacle" ; ils font une version qui devient le *Brotladen*, joué sur la scène du Berliner Ensemble. Là ils font œuvre d'auteurs ou d'adaptateurs à un point très poussé puisque la pièce n'existe pas. Même chose pour *Mauser*. C'est le même problème. Et là, Weigel leur envoie un chèque à tous les deux (je donne l'anecdote complète, elle est très drôle) : "Mes chéris, voici vos tantièmes pour les cent premières." En écrivant le mot "tantièmes", elle les fait participer directement à l'œuvre. C'est clair.

Mais ils sont citoyens de la RDA. Le chèque est en marks Ouest, encaissable à Francfort, ils le touchent, donc ils ne peuvent pas lancer un procès international, car à ce moment-là, ils sont criminels par rapport à la législation de la RDA ; ils ont accepté un paiement à l'étranger en Allemagne de l'Ouest, donc ils n'entrent pas dans un procès pour la suite. Voilà le type d'histoire où l'on est dans des adaptations réelles. On est amenés à faire des adaptations.

Cela dit, il faut se battre pour le mot "traduction", sauf quand ce sont de vraies adaptations.

#### M. MUHLEISEN

S'il y a bien un lieu où l'on peut discuter des différences qu'il peut y avoir entre une adaptation et une traduction, c'est par le Centre national du livre et ce serait très intéressant que cette discussion y soit menée. Il y a des critères qui permettent d'évaluer quel est le pourcentage d'adaptation ou de traduction d'une œuvre. Pourquoi ne pas les mettre en place ?

M. THIÉRIOT

La séance a été très intéressante, très enrichissante. Mais excusez-moi, j'ai eu l'impression de voir un vieux film, un film avec des acteurs qui étaient déjà présents il y a quinze ans, Jean-Michel, Jean-Louis, Michel. Lors des Assises sur le thème "Traduire le théâtre", il y avait eu des tables rondes sur "traduire, adapter", le problème de la reconnaissance du traducteur par rapport à tous les tripatouilleurs réunis sous le nom d'adaptateurs. Au fil des années, nous avons eu d'autres Assises sur ce sujet. Nous avons aujourd'hui, grâce à la Maison Antoine-Vitez, une table ronde décisive, puisque l'on nous annonce la mise au point et, espérons-le, la mise en application d'un code des usages.

Mais je crois que la tâche va être lourde et longue, étant donné que ce problème traîne, pas seulement depuis quinze ans, mais depuis cinquante ans. Alors, courage la Maison Antoine-Vitez !

M. BATAILLON

Je reviens sur mon intervention du début. Les choses en dix ans ont énormément changé. La question de la traduction théâtrale est omniprésente dans les montages et dans les productions de spectacles, avec les metteurs en scène de toutes catégories, dans tous les secteurs de l'activité théâtrale. Cela a beaucoup bougé.

D'autre part, nous commençons à rattraper un retard de traduction par rapport à d'autres pays. Je pense à l'Italie. Nous sommes beaucoup plus en avance sur la production théâtrale que les Italiens, mais dans le domaine de l'édition, les Italiens ont toujours des années d'avance sur nous. On est en train de rattraper cela petit à petit. La Maison a fait traduire deux cents pièces. Je reviens sur les pourcentages donnés ; en dix ans, une centaine de pièces imprimées ; trente sur deux cents sont montées (des montages très importants ou des montages plus confidentiels), c'est là un pourcentage important. Je pense que c'est un vrai bilan positif, avec tous les points d'interrogation. Mais notre sujet de ce matin était de parler avant tout des points litigieux et des points d'interrogation.

M. MATHIEU

Nous pouvons remercier nos amis pour cette très intéressante table ronde. Je conteste un peu ce que vient de dire Jacques. Si certains anciens ont déjà entendu cela, un certain nombre de jeunes, dont je suis, ont entendu des choses tout à fait nouvelles ! Merci.

## ATELIERS DE LANGUES



## ATELIER DE TRADUCTION DU FRANÇAIS VERS L'ALLEMAND

*animé par Josef Winiger*

La veille avait eu lieu, animé par François Mathieu, un atelier de traduction en sens inverse, de l'allemand vers le français. Les participants – une “bonne quinzaine”, voir plus bas – étaient en partie les mêmes, mais les germanophones cette fois étaient plus nombreux : exactement la moitié. Cela faisait donc un atelier bilingue idéal, avec pour la plupart des professionnels de la traduction littéraire.

J'avais proposé un extrait du célèbre *Journal* de Julien Green, daté du 4 novembre 1972, peu de temps avant l'entrée de l'écrivain à l'Académie française. En voici les premières lignes.

– Alphonse Karr a écrit : “Toutes les professions de foi politiques sont de larges tartines de confiture, mais sous la confiture il n'y a pas de pain.”

– Hier à l'Académie pour y lire mon discours en petit comité. Nous étions une quinzaine autour d'une très longue table. Genevoix à un bout, me faisant face et moi à l'autre. Il y avait Achard, Gilson, Pagnol, Isard, Lacretelle à ma droite avec Morand, Gaxotte à ma gauche. J'ai lu d'une voix assez forte et il m'a semblé que j'aboyais, mais j'avais cette impression jadis quand je faisais des conférences. Quoi qu'il en soit, je n'ai pas perdu le sens de la réalité, ou de ce qui passe pour tel. Impossible de savoir quel effet a produit mon discours. Il y a eu, en effet, un grand silence.

On ne devait pas aller beaucoup plus loin, malgré deux heures et demie de travail sérieux, sans pause ! Et s'il n'y avait pas eu de train à prendre, car c'était le dimanche après-midi, on aurait bien continué encore pendant une heure ou deux. Ce texte d'apparence si simple devait donc offrir un joli bouquet de problèmes... On sait que Julien Green était double : le personnage historique, que nous connaissons à la lecture du plus ample et sans doute le plus important journal de l'histoire de la littéra-

ture, et l'autre, ce personnage mystérieux, que Green avouait ne pas connaître lui-même, et qui a écrit ses romans. Le romancier est un des grands maîtres du style du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que l'auteur du *Journal* s'exprime avec une simplicité qui paraît toute spontanée, mais qui en fait est la simplicité magistrale. Interrogé sur son style, Green a donné cette réponse : "J'aime que les termes employés soient inévitables, mais parfois surprenants, non parce qu'ils sont rares, mais parce qu'ils sont justes, et justes avec une sorte d'éclat qui fait d'eux quelque chose d'à la fois rare et familier."

Ce que nous offre donc le *Journal*, ce sont des petites phrases qui n'ont l'air de rien – mais qui ne pourraient pas être "plus françaises". Nous avons affaire, comme dans l'atelier allemand-français de la veille où l'on avait travaillé sur des poèmes, à une forme contraignante. La forme imposée ici, c'était la phrase dans sa perfection. Il fallait faire des phrases allemandes d'apparence tout aussi simples et parfaites – *parfaitement* allemandes.

Ainsi, le premier mot à traduire posait déjà un problème : "Alphonse Karr a écrit..."

Qu'y a-t-il de plus simple ? Et pourtant : *Alphonse Karr schrieb...*

Les germanophones tombent d'accord : cela ne va pas, cela reste comme en suspens. Et *Alphonse Karr hat geschrieben...*

Trop apodictique ! Le débat s'anime, jusqu'à ce qu'une collègue propose : *Alphonse Karr schreibt...*

Adopté à l'unanimité ! C'est la seule solution qui soit vraiment bonne. Puisque le passé composé sonne faux et que le prétérit ne sonne pas du tout, ayons recours au temps "universel" qu'est le présent !

Autre problème : "[...] autour d'une très longue table. Genevoix à un bout, me faisant face et moi à l'autre."

Il ne serait pas impossible de traduire : *Genevoix am einen Ende, mir gegenüber, ich am anderen.*

Ou bien : *Genevoix mir gegenüber am einen Ende, ich am anderen.* Mais aucune de ces deux versions ne satisfait entièrement, l'une et l'autre manquent de naturel. La solution proposée utilise au lieu de l'adverbe *gegenüber* un participe présent adjectivé et introduit une symétrie avec *am einen – am anderen* : *Genevoix am einen Ende, ich am gegenüberliegenden anderen.*

Comment traduire *impossible* ? "Impossible de savoir quel effet a produit mon discours."

Il ne serait pas exclu, en allemand, de reprendre telle quelle la structure de la phrase (*produire un effet* est en allemand *wirken*, c'était clair pour tout le monde) : *Unmöglich zu erfahren, wie meine Rede gewirkt hat.*

On convenait qu'un auteur "classique" ne le ferait pas. Comment alors rendre ce petit mot *impossible* ? En le supprimant !

*Wie meine Rede gewirkt hat, war nicht zu erfahren.*

La tournure impersonnelle (*es ist nicht zu* (+ infinitif) est une possibilité offerte par la syntaxe allemande, elle suggère très exactement : (*il est impossible de*). L'inversion des deux parties de la phrase – la subordonnée *Wie meine Rede gewirkt hat* remplaçant le sujet impersonnel – renforce encore cet effet. La traduction ne perd aucune nuance, la phrase est parfaitement allemande et reproduit la simplicité de l'original.

*Ein Dutzend* – une quinzaine ?

Les problèmes d'ordre plutôt lexical ne manquaient pourtant pas, mais il fallait un second regard pour s'en apercevoir : "Nous étions une quinzaine autour d'une très longue table."

*Wir saßen zu etwa fünfzehn [Personen] um einen sehr langen Tisch herum.*

Même en y introduisant *Personen*, la traduction n'est pas à la hauteur de Green. "Une quinzaine", c'est tellement français. En revanche, *ein Dutzend* pour donner un nombre approximatif, c'est très allemand (alors qu'en français "une douzaine" fait penser à des œufs ou des escargots). Alors *ein Dutzend* pour "une quinzaine" ? Ce serait risquer de mécontenter une partie des convives ! Mais *ein gutes Dutzend* ? Cela fait à peu près la "quinzaine". Et une "bonne" quinzaine, ça fait au moins seize, c'est-à-dire... le nombre de traducteurs que nous étions !

## ATELIER DE PORTUGAIS

*animé par Alain Kéruzoré*

Dans l'ensemble dédié aux Antilles, les traducteurs de portugais étaient peu nombreux et notre atelier menaçait de devenir un échange privé entre deux personnes. Cependant, la curiosité et l'amitié aidant, nous avons pu nous pencher à huit (que du beau monde) sur le texte du "fou littéraire" – comme le désigne si justement Jacques Thiériot – qu'est António Pocinho, auteur lisboète d'"écrits volants non identifiés". Le titre du recueil, *Les Pieds gelés dans la tête*, suffit à indiquer qu'il va s'agir de traduire l'humour avec tout ce que cela comporte de décalages, de distorsions et autres jeux de mots. Jusqu'où peut-on traduire sans adapter ? Comment faire rire, ou sourire, le lecteur quand il n'a pas les mêmes références culturelles ? Nous n'avons pas épuisé le sujet, qui pourrait d'ailleurs faire l'objet de futures Assises (risquons un titre : "L'humour : traduction ou adaptation ?"), mais nous avons modestement tenté d'apporter quelques solutions ponctuelles.

Le premier problème, assez vite résolu, portait sur un nom propre contenant l'article contracté *dos* (dos Santos), intraduisible, bien entendu, ici, mais qu'il fallait absolument traduire un peu plus loin (direction générale *des* Impôts), et que l'auteur mettait en parallèle. Il fallait donc qu'il apparaisse sous la même forme les deux fois. La note infrapaginale étant proscrite, il fallait trouver un biais. Le recours aux parenthèses et à l'italique eut raison de la difficulté.

Nous avons dû réfléchir ensuite sur un formulaire de déclaration des impôts. Là où l'Administration française désigne le contribuable par *Vous* et *Votre conjoint*, le ministère portugais parle d'un mystérieux *Sujet passif A* et du non moins mystérieux *Sujet passif B*. Que va entendre le lecteur français ? Notons même que l'auteur, interrogé, n'avait su définir ces notions. Le *Sujet passif A* étant soumis à l'impôt en raison de ses *actifs*, il est tout au plus *passible* de contribuer. Changer ces expressions

par les expressions françaises équivalentes exigeait par ailleurs de modifier un autre paragraphe dans lequel l'auteur inventait un *Objet passif* et un *Sujet actif*. Une solution avait été trouvée qui avait eu l'aval de l'auteur, et donnait le même poids d'humour au lecteur, mais la référence à la réalité portugaise était perdue, ce qui la fit finalement écarter. On maintiendrait donc le *Sujet passif*, dont l'étrangeté était déjà par elle-même source d'humour.

Lorsque l'auteur donne son numéro de contribuable (173102131), il le fait, bien sûr, en écrivant les chiffres en toutes lettres, mais aussi en donnant ces chiffres un par un, à la portugaise, sans les regrouper par deux ou par trois comme nous le ferions en France. La première tendance fut donc de les regrouper comme nous le faisons pour un numéro de téléphone, mais il nous apparut que les dire un par un ajoutait un ton de déchiffrement ânonnant et moqueur qui allait bien dans le sens de l'auteur.

Lorsque l'auteur conseille au lecteur d'aller "*tirar coisas tão lógicas como um bilhete de ida e volta para uma identidade*", il joue sur le double sens du mot *bilhete* qui est à la fois billet (aller et retour, ici) et carte (d'identité). Les participants ne manquaient pas d'imagination et chacun proposa ses solutions. On en resta à celle du billet de loterie aller et retour, aussi *logique* que celle de l'auteur.

Passons sur d'autres points qui, pour être plus faciles à résoudre, n'en suscitèrent pas moins de bons éclats de rire, tant à la lecture de l'auteur qu'aux propositions aussi drôles des participants. Une fois de plus, s'il en était besoin, l'atelier a montré la richesse de ces confrontations, de ces échanges de points de vue, et tout le plaisir qu'il y a à partager. Inutile de dire que l'atmosphère, tout en étant studieuse, a été très détendue et que le temps a manqué pour terminer un texte pourtant court. Merci à tous les participants d'avoir apporté à ce morceau de traduction leur généreuse contribution.

## ATELIER DE PERSAN

*animé par Machid Nounabali (traductrice)  
et Jaleh Kabnémouïpour  
(maître de conférences à l'université de Téhéran)*

Il y avait plus de monde que prévu à cet atelier. Le programme était de présenter deux communications de la part des intervenants et de faire connaître à l'auditoire des traductions de quelques Robaï de Khayyam afin d'effectuer une comparaison entre les traductions les plus récentes.

Dans un premier temps, les intervenantes ont chacune parlé, à son tour, de la langue et de la littérature persanes, de la traduction de la poésie persane effectuée déjà depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Elles ont également parlé de la situation actuelle de la traduction en Iran, des essais, des romans et des nouvelles récemment traduits, des difficultés auxquelles ont affaire les traducteurs et les récepteurs, des décalages de cultures qui peuvent créer des ambiguïtés dans la réception des textes traduits... Mais tout cela de manière assez brève et concise pour donner au public l'occasion de participer activement à cet atelier.

Malgré la non-connaissance de la langue persane de la part du public présent à l'atelier, celui-ci, après avoir pris globalement connaissance de Khayyam et de son œuvre a abordé quelques Robaï. Lors de cette lecture collective, au début, chaque Robaï était lu en persan, les auditeurs ayant sous la main le texte persan, accompagné de sa graphie phonétique persane et suivi de trois traductions différentes.

Quelques points essentiels ont été soulevés concernant la traduction de la poésie, en général, et de la poésie d'une époque donnée, en particulier. La majorité des participants étaient d'accord pour une traduction plus moderne et, plus précisément, non versifiée.

Pour chaque Robaï, en dehors des trois traductions publiées et présentées, une traduction littérale fut donnée oralement afin que le public puisse avoir l'équivalent de chaque mot et faire une appréciation personnelle des traductions et du texte original.

La discussion fut très animée. Les avis sur les traductions étant partagés, il a été proposé au public de faire une traduction personnelle en partant de la traduction littérale. Ce qui fut accueilli de manière unanime et qui aboutit à quelques traductions fort acceptables.

Cependant, malgré la résistance première des auditeurs face à une traduction versifiée, les trois traductions proposées montraient une option inconsciente pour la versification.

Le Robaï proposé à la traduction publique, dans sa transcription phonétique, était :

<i>dar kargabe kouzegari kardam</i>	<i>dar kârgabé kouzégari kardam</i>
<i>ra j</i>	<i>rây</i>
<i>dar payeye t arx didam ostad</i>	<i>dar pâyéyé tcharkbe didam ostâd</i>
<i>be pa j</i>	<i>bé pây</i>
<i>mikard dalir kuza-ra daste-vo</i>	<i>mikarde dalire kouza-râ das-</i>
<i>sar</i>	<i>té-vo sar</i>
<i>az kalleye pade ab-o az daste</i>	<i>az kalléyé padéchéâh-o az dasté</i>
<i>geda j</i>	<i>guédây</i>

Traduction littérale :

Dans l'atelier d'un potier je me suis aventuré  
Au pied du tour j'ai vu le maître debout sur ses jambes  
Il faisait vaillamment au pot anse et tête  
De la tête des rois et des mains des gueux

En voici la traduction proposée par un des participants qui ne connaissait pas le persan :

Dans l'ancre d'un potier un beau jour je m'arrête  
Le maître est là sur son tour il s'apprête  
Insoucieux il forme col et anse  
Des crânes des souverains, des mains des pauvres êtres

## ATELIER "PRIX NELLY-SACHS"

*animé par Jean-Yves Masson*

En hommage à Julia Tardy-Marcus

Le prix Nelly-Sachs n'ayant pas été décerné cette année, j'ai accepté de me substituer au lauréat pour un atelier dédié à la mémoire de notre chère Julia Tardy-Marcus. L'organisation des Assises, répondant au vœu de plusieurs participants fidèles de nos rencontres, a souhaité que je propose un atelier d'italien : idée heureuse, si j'en juge par l'assistance nombreuse de ce dimanche après-midi. La discussion, très nourrie, a bénéficié de l'expérience des traducteurs éminents qui nous ont fait l'honneur de nous rejoindre. Elle s'est avérée, on va le voir, très profitable.

J'ai choisi pour cet atelier un poème de Roberto Mussapi, poète milanais originaire de Coni (Cuneo, dans le Piémont) dont j'ai déjà traduit deux ouvrages : *Lumière frontale* aux éditions de la Différence (traduction en collaboration avec Monique Baccelli), et *Le Voyage de midi*, aux éditions Gallimard / L'Arpenteur, qui a paru avec une préface d'Yves Bonnefoy. Julia Tardy-Marcus avait particulièrement apprécié ce dernier livre lorsque je le lui ai offert en 1999, et avait eu plaisir à rencontrer l'auteur lors d'une lecture aux Cahiers de Colette, rue Rambuteau. Le troisième livre de Mussapi traduit en français sera, sauf imprévu, déjà en librairie lorsque vous aurez entre les mains les Actes des Assises 2002 : il paraît en septembre 2003 aux éditions de l'Escampette à Bordeaux. C'est de ce recueil, *La polvere e il fuoco*, publié chez Mondadori en 1997 dans la prestigieuse collection "Lo Specchio", que j'ai tiré le texte de l'atelier.

Mussapi est né en 1952. Il travaille à Milan dans une grande maison d'édition spécialisée dans les sciences humaines. Il apparaît aujourd'hui comme l'un des poètes les plus importants de sa génération, aux côtés de Valerio Magrelli, Milo De Angelis et quelques autres qui figurent tous dans l'anthologie *Lingua* publiée par Bernard Simeone aux éditions Le Temps qu'il fait. Traducteur lui-même, surtout de l'anglais (il a traduit Stevenson, Melville, Shelley, Byron, Derek Walcott...), il n'est pas seulement poète mais aussi essayiste, romancier, et auteur

de plusieurs pièces de théâtre qui, pour la plupart, ont été d'abord des commandes de la radio. C'est un passionné de poésie française : l'un de ses plus beaux drames a pour héros François Villon. Il y a chez lui une correspondance étroite entre poésie et roman, dans la mesure où beaucoup de ses poèmes sont narratifs, ou poésie et théâtre, car bon nombre de ses poèmes sont aussi de quasi-monologues de théâtre qui donnent la parole à un personnage, historique ou imaginaire. Dans l'un et l'autre aspect de son œuvre, la question de l'héroïsme occupe une place centrale : que faisons-nous de notre héritage, des figures mythiques qui ont contribué à façonner l'âme humaine – mais aussi des vestiges, des traces de l'humanité qui nous a précédés ? De même, si l'on rencontre fréquemment chez lui le thème de l'aventure, de la découverte, c'est que ce grand lecteur de Melville, de Stevenson, de Conrad, mais aussi de Marco Polo, a le souci permanent d'en mettre au jour la part encore vivante. Sans vaine nostalgie surtout ! Car Mussapi regarde notre quotidien avec des yeux d'enfant émerveillé, et peut décrire un match de football comme une bataille antique ou un trajet en automobile comme une longue navigation d'un continent à un autre. Ce sens de l'aventure quotidienne est unique dans la poésie italienne contemporaine. Mais, que sa poésie se rapproche du monologue théâtral (comme dans le texte qu'on va lire) ou du fragment épique, elle conserve toujours une dimension profondément orale, mêlant expressions très communes et tournures ou rythmes hérités du lyrisme classique, et recourant volontiers à la parataxe. C'est cette oralité que j'ai invité les participants à ne pas perdre de vue en travaillant sur le texte ; il faut, pour la respecter, inventer une syntaxe souple, mais qui n'égare jamais le lecteur.

Le recueil *La polvere e il fuoco* (en français *La Poudre et le Feu*) met en scène des héros au sens traditionnel du terme comme Enée, mais aussi des "héros de l'esprit" comme Pline l'Ancien (mort pour avoir observé de trop près une éruption du Vésuve) ou, dans le poème assez bref que j'ai choisi, Socrate. *Parole di Socrate per nascita e morte* est un texte nourri d'une relecture de Platon et de Xénophon, un poème pourtant qui n'exige pas du lecteur une culture philosophique particulière pour être compris. Je donne ici successivement l'original italien et la traduction (complète) à laquelle nous sommes parvenus, avec en notes quelques variantes qui n'ont pas été approuvées par la majorité mais me paraissent mériter d'être mentionnées.

PAROLE DI SOCRATE PER NASCITA E MORTE

*Avrò nostalgia di questo tempio,  
la luce del marmo, l'ombra delle colonne  
dove la mia ombra si annullava per un istante.  
Nostalgia dell'opera, del bianco levigato  
fino alla luce negata alla terra.  
C'è un'altra opera, lontana, ora,  
nel tempo della cicuta e della prossima morte.  
Non ci appartiene, non è mia, vostra,  
sfiora la nostra vita come un'ombra bianca.  
Io sono stato suo servo, anche se ho obbedito  
ai costruttori di templi che lavorano il marmo,  
anche se ho vissuto come un'ombra in attesa  
di potervi amare diversamente, uomo  
fuori dalle spoglie dell'uomo e unito per sempre  
a quelli che piansero disperati all'ombra del tempio.  
La geometria delle stelle è lontana e presente,  
io la sentivo, dentro, parlavo per lei,  
eppure ero solo un povero, un servo  
della parola e del mutamento.  
Lasciatemi volare via come perduto,  
bianco nel cielo che sbianca e si perde,  
lasciatemi la mia libertà e la mia morte.  
Non piangete. Piangete  
quello che fui accanto a voi, piangete voi stessi,  
la fredda consolazione della pietra, il tributo  
alla città, lo strazio della convivenza.  
Lasciatemi morire e perdermi nel mio ritorno.*

(ROBERTO MUSSAPI, *La polvere e il fuoco*,  
Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1997.)

PAROLES DE SOCRATE SUR LA NAISSANCE ET LA MORT

J'aurai la nostalgie de ce temple,  
la lumière du marbre, l'ombre des colonnes  
où mon ombre s'abolissait un instant<sup>1</sup>.  
Nostalgie de l'œuvre, de la blancheur polie  
jusqu'à la lumière refusée à la terre.  
Il est une autre œuvre à présent, lointaine  
dans le temps de la ciguë et de la mort qui vient<sup>2</sup>.

1. Variante : où mon ombre un instant s'annulait.

2. Variante : de la mort toute proche.

Ni mienne, ni vôtre, elle ne nous appartient pas,  
effleure notre vie comme une ombre blanche.  
Pour moi, je fus son serviteur<sup>1</sup>, même si j'obéissais  
aux bâtisseurs de temples qui travaillent le marbre  
même si je vivais comme une ombre, attendant  
de pouvoir vous aimer autrement, homme  
dépouillé de l'homme, uni à jamais  
à tous ceux qui pleurèrent désespérés à l'ombre du temple.  
La géométrie des étoiles est lointaine et présente,  
je l'entendais en moi, je parlais en son nom  
et pourtant je n'étais qu'un pauvre, un serviteur  
de la parole et de l'impermanence.  
Laissez-moi m'envoler, comme perdu,  
blanc dans le ciel qui blanchit et se perd,  
laissez-moi ma liberté et ma mort.  
Ne pleurez pas. Pleurez  
celui que je fus auprès de vous, pleurez sur vous-mêmes,  
sur la froide consolation de la pierre, le tribut  
payé à la Cité, le supplice de vivre ensemble.  
Laissez-moi mourir et me perdre dans mon retour.

Parmi les difficultés qui ont fait l'objet de discussions particulièrement animées, citons le verbe "*sentire*" appliqué à la géométrie des étoiles (fallait-il traduire par "ressentir, éprouver" ou par le sens le plus courant, "entendre" ? L'idée de voix intérieure l'a emporté) ; l'expression "*un servo / della parola e del mutamento*", la traduction de "*mutamento*" par "changement" ayant été écartée à l'unanimité : le mot retenu ("impermanence"), par un choix audacieux, me semble bien correspondre à l'opposition entre l'ici-bas changeant et le Ciel des Idées immuables ; enfin, à l'avant-dernier vers, le mot "*convivenza*" fut le plus discuté : "le supplice de la coexistence", "le supplice de la vie en commun", et même "le supplice de la convivance" furent tour à tour proposés, avant que ne s'impose la solution retenue.

J'étais venu avec ma traduction pratiquement achevée, le manuscrit devant être livré à l'éditeur quelques semaines plus tard. Devant le beau résultat de cet atelier, et les suggestions très heureuses qu'il comporte, j'ai décidé de reprendre cette traduction, à quelques détails près, dans le volume publié par L'Escampette. ATLAS et les participants à l'atelier sont donc remerciés dans une note en fin de volume.

1. Variante : J'ai été, moi, j'ai été son serviteur.

Pendant que s'élaborait cette traduction, bien des participants auront comme moi évoqué en eux-mêmes le souvenir de Julia et regretté de ne plus l'entendre nous suggérer, comme elle le faisait toujours, tel ou tel rapprochement avec d'autres poèmes qu'elle aimait. Je salue ici sa mémoire.

## INTERVENANTS



## BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

### MICHEL BATAILLON

Conseiller artistique au Théâtre national populaire de Villeurbanne.

Germaniste, traducteur de théâtre. Il a traduit Lothar Trolle, Thomas Brasch, Manfred Karge, Heiner Müller, Bertolt Brecht, Peter Weiss... Il a collaboré avec Ubavka Zaric à la traduction du serbe des œuvres de Biljana Srbljanovi, *Histoires de famille*, *La Trilogie de Belgrade*, *Supermarché*, *La Chute* (L'Arche). Il a écrit *Un défi en province*, *Planchon* (Marval, 2001).

Il est actuellement président de la Commission d'aide à la création du ministère de la Culture. Il est président de la Maison Antoine-Vitez, Centre international de la traduction théâtrale à Montpellier.

### JEAN-LOUIS BESSON

Professeur au département des Arts du spectacle de l'université Paris-X-Nanterre, et au Centre d'études théâtrales de l'université de Louvain-la-Neuve en Belgique. Il est actuellement vice-président de l'université Paris-X-Nanterre, chargé des Affaires culturelles.

Ses publications et ses cours portent sur le théâtre allemand classique et contemporain, sur le jeu de l'acteur et sur la pédagogie du théâtre. Dernier ouvrage paru : *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, 2002.

Il a traduit, seul ou en collaboration avec Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzing, des œuvres de Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Karl Valentin, Heinrich Heine, Heiner Müller, Botho Strauß, Johann Nestroy, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Lothar Trolle, Gottfried Benn...

Il dirige depuis 2001 la nouvelle collection "Scènes étrangères" aux Editions théâtrales, en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez.

### CLAUDE BLETON

Enseignant en collège et lycée entre 1970 et 1990. Traducteur de l'espagnol. Responsable de la collection "Lettres hispaniques" chez Actes Sud jusqu'en 1997. Directeur du Collège international des traducteurs littéraires (Arles) depuis avril 1998.

### 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 Thérout, 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 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) jusqu'en 2002. Déléguée générale de l'Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés (THEMAA) à Paris.

#### EVELYNE CHÂTELAIN

Traductrice littéraire depuis plus de quinze ans, après être passée par la presse et l'édition, s'intéresse depuis toujours aux "nouvelles technologies", et est fascinée par les facilités que nous apporte l'Internet.

#### HENRY COLOMER

Formation à l'IDHEC et au Dramatiska Institutet, Stockholm. Après avoir écrit des scénarios de fiction, il a choisi de réaliser des documentaires. Certains d'entre eux concernent la littérature : *Salvador Espriu*, *Primo Levi*, *Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare*, *Claire Cayron traduit Miguel Torga*. Son dernier film, *L'Exilé*, est consacré à Victor Hugo et sera diffusé le 12 décembre 2002 sur Arte.

#### JEAN-MICHEL DÉPRATS

Né en 1949. Maître de conférences à l'université de Paris-X-Nanterre. A traduit pour le théâtre Shakespeare (près de trente pièces), John Millington, Synge, Virginia Woolf, Oscar Wilde, Christopher Marlowe, John Ford, Tennessee Williams, Howard Barker, Arnold Wesker et David Hare. 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 dont les deux premiers tomes ont paru en avril 2002.

#### ANNA DEVOTO

Née à Cortina en Italie en 1944. Vit à Paris depuis 1967. Traduit vers l'italien depuis 1965. A traduit *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, *Milarepa* d'après la version de Bacot, *L'Ecornifleur de Jules Renard*, *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant et *Diario de la guerra del cerdo* de A. B. Casares.

#### JEAN-LUC DIHARCE

Conseil en ingénierie informatique.

#### JEAN-PIERRE DURIX

Professeur de langue et de littérature des pays anglophones à l'université de Bourgogne et spécialiste des littératures postcoloniales. Rédacteur en chef de la revue *Commonwealth*. A traduit entre autres *Le Palais du paon* (Le Serpent à plumes), *L'Echelle secrète* et *L'Ange sur le seuil* (Belfond) de l'écrivain guyanais Wilson Harris, *Tangi* (Belfond) du romancier maori Witi Ihimaera, ainsi que divers poèmes de Derek Walcott et d'Albert Wendt.

#### JEAN GUILOINEAU

Traducteur d'anglais (André Brink, Breyten Breytenbach, Nelson Mandela, Toni Morrison, Julian Barnes...). Président d'ATLAS entre 1992 et 1997. Ecrivain : *Nelson Mandela* (biographie), Payot, 1994 ; *Mandela : Naissance d'un destin*,

Autrement, 1998 ; *Les Dernières Lumières du soir*, nouvelles, Stock, 1981 ; *Antifables*, Proverbe, 2000. Chevalier des Arts et des Lettres. Chevalier de la Légion d'honneur.

#### FRANTS IVAR GUNDELACH

Né en 1958 à Genève. A vécu en Suisse (1958-1967) et en Belgique (Bruxelles, 1967-1976). Traducteur littéraire (français-danois, anglais/américain-danois). A entre autres traduit *Chronique des sept misères* de Patrick Chamoiseau, *La Vie mode d'emploi* et *W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Perec, *Le Crime de Buzon* de François Bon, Patrick Modiano, Tahar Ben Jelloun. Vice-président de l'Association danoise des écrivains depuis 1995.

#### CÉCILE HAMON

Née en 1971. Prépare un doctorat de droit sur les aspects juridiques du droit forain. A été secrétaire générale de la Villa Gillet de 1998 à 2000. Administratrice du Centre national du théâtre.

#### BERNARD HCEPFFNER

Traducteur de l'anglais au français (avec la collaboration de Catherine Goffaux pour les traductions en français) et du français à l'anglais : Robert Burton, Thomas Browne, C. Brooke-Rose, T. Olson, M. Peake, C. Dowell, E. Bishop, G. Sorrentino, S. Heaney, A. Higgins, T. S. Eliot, J. M. Synge, L. Carroll, W. Shakespeare, H. Darger, O. Wilde, S. Toperoff, S. Wicks, J. Conrad, H. Melville, R. Antoni, W. Goyen, R. Coover, M. Twain, D. F. Wallace ; J. Roubaud, J. Reverzy, R. Roussel, etc. Un essai : *Guy Davenport* (Belin).

#### JALEH KAHNÉMOUIPOUR

Maître de conférences à l'université de Téhéran. Auteur et traductrice. Vient de terminer un dictionnaire de la critique littéraire français-persan. Elabore actuellement un dictionnaire d'analyse du discours français-persan.

#### ALAIN KÉRUZORÉ

Enseigne l'espagnol au lycée Emile-Zola de Rennes. Partage son temps entre la traduction juridique (expert près les tribunaux), l'enseignement aux jeunes avocats et la traduction littéraire. A publié des traductions en collaboration (Laure Bataillon, Claire Cayron, par exemple) ou en solitaire chez Rivages, Actes Sud, Alinéa, Complexe, Marval, MEET. Il a traduit notamment *Demain dans la bataille pense à moi* de Javier Marías (prix Femina étranger 1996), des nouvelles du Brésilien Caio Fernando Abreu (*Les dragons ne connaissent pas le paradis*, *L'Autre Voix* avec Claire Cayron), et des auteurs d'Argentine, de Colombie, du Portugal. Il travaille actuellement à la traduction d'un ouvrage d'António Pociinho, jeune écrivain portugais qui se réclame tant des surréalistes que de l'Oulipo.

#### ZSUZSUA KISS

Née à Budapest en 1955. Traductrice du français, de l'anglais et de l'allemand. A traduit Du Bellay, Ronsard, Vigny, Mallarmé, Valéry, Alexis de Tocqueville, Benjamin Constant, Pierre Bourdieu, Milan Kundera, Eliette Abécassis, Elie Wiesel, Jean-Pierre Vernant, Patrick Chamoiseau, Emily Brontë, Lewis Carroll, T. S. Eliot, Derek Walcott, Isaac Bashevis Singer, Desmond Morris, William Styron.

#### JEAN-CLAUDE LEBRUN

Né en 1945 à Paris. Chroniqueur littéraire à *L'Humanité*. Professeur d'allemand (secondaire, classes préparatoires aux grandes écoles). Chargé de cours en "textes français" pour les DESS de traduction littéraire professionnelle à Paris-VII

et à l'Institut supérieur de traduction et d'interprétariat de Bruxelles. Ouvrages publiés : *Nouveaux territoires romanesques* (en collaboration avec Claude Prévost, Messidor, 1990) ; *Jean Echenoz* (éditions du Rocher, 1992) ; *Une vie à écrire* (entretiens avec André Stil, Grasset, 1993) ; *Jean Rouaud* (éditions du Rocher, 1997) ; lecture accompagnée de Roger Martin du Gard, *Le Cabier gris* (Gallimard, 2000). Grand prix de la critique de l'Académie française (2000).

#### MICHEL MARIAN

Né en 1952 à Paris. Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et de l'ENA, agrégé de philosophie, secrétaire général du Centre national du livre (établissement public du ministère chargé de la Culture). Maître de conférences à l'IEP de Paris.

#### JEAN-YVES MASSON

Né en 1962. Traducteur d'allemand, d'anglais et d'italien, directeur de collection aux éditions Verdier, secrétaire du prix Nelly-Sachs, maître de conférences en littérature comparée à l'université Paris-X-Nanterre. Outre une anthologie de la poésie irlandaise du XX<sup>e</sup> siècle (Verdier, 1996), il a notamment traduit Hofmannsthal, Rilke, Stifter, Lasker-Schüler, Yeats, Roberto Mussapi, Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli... Travaille actuellement à une traduction des œuvres italiennes de Pétrarque pour Les Belles Lettres.

#### FRANÇOIS MATHIEU

Germaniste, traducteur, auteur, critique littéraire, président de l'ATLF. A traduit différentes œuvres de J. M. R. Lenz, Franz Wedekind, Franz Kafka, Jakob Wassermann, Hermann Hesse, Erich Kästner, Bertolt Brecht, Peter Härtling, Christoph Hein, Christoph Ransmayr, Ludwig Fels, Helmut Krausser, Marcel Beyer, etc.

Prépare actuellement une édition critique des *Contes* de Jacob et Wilhelm Grimm (version 1812-1815) et, sous le titre *Le Café de l'Europe*, un recueil de morceaux choisis du polémiste viennois Anton Kuh.

(Pré)occupé par la traduction de la poésie, il publiera en 2003 cinquante poèmes et trois textes en prose de Kurt Drawert (Seghers) et, en 2004, cent poèmes de Christine Lavant (Belin) dont on peut lire les prémices dans *[K. D.] Action poétique* (168), *[C. L.] Poésie* (101) et *Europe* (882).

#### ANNE WADE MINKOWSKI

Membre du jury du prix Nelly-Sachs. Ancienne présidente d'ATLAS (1987-1988). Traductrice de l'anglais et de l'arabe (poésie, en particulier). Auteur de la traduction et des notes de *Toucher la lumière* d'Adonis (Imprimerie nationale).

#### JOSINE MONBET

Agrégée d'anglais. Maître de conférences à l'université Michel-de-Montaigne-Bordeaux-III où elle dirige l'atelier de traduction du GERB. Travaux collectifs originellement consacrés à la traduction poétique – recueils bilingues de poètes irlandais (John Montague, John Hewitt, Harry Clifton), *Anthologie de la poésie britannique des années trente* – et désormais orientés vers la traduction des littératures de la Caraïbe anglophone (en préparation, deux recueils de nouvelles d'Olive Senior). En dehors du GERB, et généralement du français vers l'anglais, nombreuses traductions de textes appartenant au domaine musical, dont le livret de *Zaïs*, opéra de Rameau.

#### LAURENT MUHLEISEN

Né en 1964 à Strasbourg. Après des études d'allemand, enseigne dans le primaire jusqu'en 1991, date à laquelle il quitte sa ville natale pour s'installer à Paris et se consacrer à la traduction littéraire, et surtout théâtrale. A traduit des auteurs contemporains comme Dea Loher, Marius von Mayenburg, Rainald Goetz, Roland Schimmelpfennig, mais aussi Hugo von Hofmannsthal, Bertolt Brecht et Rainer Werner Fassbinder. Il est depuis 1999 directeur artistique de la Maison Antoine-Vitez, Centre international de la traduction théâtrale.

#### IGOR NAVRATIL

Né à Bratislava en 1952. Rédacteur en chef de *Revue svetovej literatúry* de 1990 à 1994. Premier secrétaire de l'ambassade de Slovaquie en France de 1997 à 2001. Directeur du Centre slovaque des traducteurs littéraires à Bratislava. Traducteur littéraire (du français et de l'anglais vers le slovaque). Il a traduit, entre autres, Maupassant, T. Ben Jelloun, P. Quignard, S. Germain, A. Camus, F. S. Fitzgerald, J. Updike, T. Williams, R. Carver, D. H. Lawrence, O. Wilde, G. Swift, S. Rushdie, J. Banville. Membre de l'Association des critiques littéraires (Paris) et de Mensa International (Oxford).

#### SABRINA NOURI

Née en France en 1965 d'un père afghan et d'une mère française. Enfance à Kaboul, arrive en France en 1978. Etudes de commerce avant de reprendre un cursus d'études iraniennes. Son premier livre est traduit de l'afghan : *Terre et cendres* de Atiq Rahimi (P.O.L.) ; elle a aussi traduit le deuxième ouvrage de cet auteur, *Les Mille Maisons du rêve et de la terre* (P.O.L.).

#### MAHCHID NOWNAHALI

Née en Iran. Licence et maîtrise de lettres modernes à l'université de Tours. DEA de didactologie des langues et cultures, Paris-III. Ancienne enseignante des universités de Téhéran, actuellement traductrice littéraire. Collaboration active aux *Dictionnaire des œuvres* Robert Laffont, trois volumes déjà parus. Autres traductions : *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, de J.-Y. Tadié, *Vous les entendez et Enfance*, de N. Sarraute. Traduit actuellement *Temps et récit* de Paul Ricœur et *Planétarium* de Nathalie Sarraute.

#### CAROL O'SULLIVAN

Assistante de Peter Bush au British Centre for Literary Translation, University of East Anglia, Norwich, Grande-Bretagne.

#### CHRISTINE PAGNOULLE

Traduit et enseigne, surtout la traduction. Elle traduit essentiellement de la poésie (notamment Kamau Brathwaite), mais aussi des textes de sociologie et d'économie. Elle enseigne à l'université de Liège et son domaine de recherche privilégié est la littérature des Caraïbes. Parmi ses publications, outre de nombreuses traductions de poèmes (dans des revues et dans des anthologies), deux monographies (sur Malcolm Lowry et David Jones), une trentaine d'articles, dont dix sur la traduction. Elle a assuré la coordination éditoriale de deux recueils de textes sur des problèmes de traduction (*Les Gens du passage* et *Cross-words*).

#### MARIE-CLAIRE PASQUIER

Présidente d'ATLAS. Professeure émérite de littérature américaine à l'université de Paris-X-Nanterre. Traductions récentes : *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf,

Gallimard ; *Le Bouquet embrasé*, de William Kennedy, Actes Sud ; *Pentecost*, de David Edgar, Maison Antoine-Vitez ; *Little*, de David Treuer, Albin Michel. Pour l'*Oscar Wilde* de la Pléiade, a rédigé la présentation du théâtre (1996). Dans la série "Morales" des éditions Autrement, responsable de l'ouvrage sur *L'Admission* (1999).

#### ROSIE PINHAS-DELPUECH

Universitaire, spécialiste du XVII<sup>e</sup> siècle français, a enseigné jusqu'en 1984 aux universités de Tel-Aviv et de Ben-Gourion du Néguev. De retour en France depuis cette date, se consacre à plein temps à la traduction de la littérature israélienne dont elle a traduit une trentaine d'œuvres à ce jour. Responsable de la collection de littérature israélienne aux éditions Actes Sud.

#### JEAN-YVES POUILLOUX

Professeur de littérature française (XVI<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles). S'est consacré (et continue) aux *Essais* de Montaigne, et à des questions d'écriture au XX<sup>e</sup> siècle, de Proust à Michon en passant par Ponge, Paulhan, Borges, Queneau, Perec, Pachet, Segalen, etc., prose et poésie. A traduit de l'anglais un certain nombre d'essais et un recueil de nouvelles (Leavitt).

#### PATRICK QUILLIER

Maître de conférences de littérature générale et comparée à l'université de Nice. Traducteur du portugais : António Osório et Fernando Pessoa.

#### CHRISTINE RAGUET

Professeur de traduction littéraire à Paris-III et traductrice d'Henry James, Vladimir Nabokov, John Williams, Olive Senior et Barbara Lalla (dans le domaine caraïbe). Directrice du TRACT (centre de recherche en traduction et communication transculturelle français-anglais/anglais-français) et d'un DEA de stylistique comparée et de traduction sur l'écriture diglossique à travers l'exemple caribéen.

#### VOLKER RAUCH

Etudes de langues et littératures allemandes et françaises à l'université de Münster. En 1994, intègre la Mission économique en Allemagne en tant qu'attaché sectoriel ; depuis 1997, attaché commercial et chef de secteur. A traduit en allemand Maryse Condé, Jean-Bertrand Aristide, Raphaël Confiant. Expertises et interviews pour l'Association pour la promotion et la traduction des littératures de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique latine : Maryse Condé, Patrick Chamoiseau, Edouard Glissant, Daniel Maximin, Jean-Claude Fignolé, Tahar Bekri. Rédaction d'une bibliographie de la littérature antillaise (en coopération avec l'université de Münster).

#### FRANÇOISE DU SORBIER

Agrégée d'anglais, docteur ès lettres. Après une carrière universitaire à Paris où elle a enseigné la littérature anglaise, elle se consacre maintenant uniquement à la traduction. A traduit des ouvrages classiques (Defoe, Lady Mary Wortley Montagu, Dickens, Trollope, Mrs Gaskell, D. H. Lawrence) ainsi que des auteurs contemporains anglais, américains, australiens.

#### EVELINE VAN HEMERT

Née en 1958 aux Pays-Bas. Etudes de français à Utrecht. Traductrice littéraire depuis 1990. Parmi les auteurs traduits, Amadou Hampâté Bâ, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé, Sony Labou Tansi, Malika Mokeddem et André Schwarz-Bart.

#### MARTIN WINCKLER

Né en 1955. Médecin et écrivain (*La Maladie de Sachs, Légendes, Touche pas à mes deux seins*), il est aussi traducteur depuis 1990 de littérature pour P.O.L. (*La Maîtresse de Wittgenstein* de David Markson et *Le Journaliste* d'Harry Matthews), de livres de médecine pour Flammarion, de romans pour les éditions Huitième Art, de bandes dessinées pour Dark Horse France et, tout récemment, de nouvelles pour l'anthologie de Roland Lacourbe *Petits crimes impossibles* aux éditions du Masque.

#### JOSEF WINIGER

Né en 1943 en Suisse. Etudes de philosophie et de sociologie à Paris, Aix-en-Provence et Munich (doctorat en philosophie). Fixé en Allemagne depuis 1970, traducteur littéraire depuis 1980. Parmi les auteurs traduits : André Glucksmann, Marek Halter, André Comte-Sponville, Jean-François Bergier, Julien Green, Sylvie Germain, Jean Rouaud, Laurent Mauvignier. Organisateur de l'atelier annuel de traduction franco-allemand au Collège de Straelen.

