

Construit à partir des Premières Assises de la
Traduction littéraire, qui se sont tenues en Arles
les 9, 10 et 11 novembre 1984, ce livre a été réalisé
avec le concours d'Annie Morvan et de François
Xavier Jaujard, et la collaboration de Claire
Malroux et Françoise Cartano.

PREMIÈRES ASSISES,
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
EN ARLES

Illustration de couverture :
Affiche réalisée par Delia Cugat
pour les *Premières Assises de la Traduction littéraire en Arles*
© Actes Sud, 1985
ISBN 2-86869-051-3

ACTES DES
PREMIÈRES ASSISES
DE LA
TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1984)

avec la participation de :
ÉRIK ARNOULT
JEAN GATTEGNO
JEAN-PIERRE CAMOIN

NATHALIE SARRAUTE

D. M. THOMAS

ESTER BENITEZ

C. G. BJURSTRÖM

NELLEKE FUCHS- VAN MAAREN

TERESA GALLEGO

JEANNETTE HADJINICOLI

UFFE HARDER

HILDE LINNERT

HANS PETER LUND

IVANKA PAVLOVIĆ

ANNA PYK

MARIA-ISABEL REVERTE

ANNIE RIIS

JUAN JOSÉ SAER

CLAUS SPRICK

ANNIKKI SUNI

ELMAR TOPHOVEN

JAN A. VERSTEEG

BARBARA WRIGHT

ANA-MARIA GALLI ZUGARO

LAURE BATAILLON

HECTOR BIANCIOTTI

FRANÇOISE CARTANO

CLAIRE CAYRON

FLORENCE DELAY

BERNARD DE FRÉMINVILLE

MICHEL GRESSET

F. X. JAUJARD

CLAIRE MALROUX

BENITO PELEGRIN

ANTOINE VITEZ

CÉLINE ZINS

ACTES SUD / ATLAS

Sous le Haut Parrainage de
Monsieur le Président de la République
et de :

M. Jack Lang, ministre délégué à la Culture,
M. Michel Pezet, président du Conseil régional
Provence/Alpes/Côte d'Azur,
M. Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles.

COMITÉ ORGANISATEUR

Laure Bataillon, présidente
Françoise Campo-Timal, vice-présidente
Annie Morvan, secrétaire générale
Nicole Tisserand, trésorière

Et le Conseil d'Administration de l'ATLAS :
Françoise Cartano, Claire Cayron, Michel Gresset,
François Xavier Jaujard, Claire Malroux,
Hubert Nyssen, Benito Pelegrin,
Frédéric-Jacques Temple, Elmar Tophoven.

Parmi les organismes publics et privés
qui ont rendu ce colloque possible
et nous ont apporté une aide précieuse,
nous tenons à remercier tout spécialement :

La Direction du Livre et de la Lecture,
le Centre national des Lettres,
la Ville d'Arles,
le Conseil régional Provence/Alpes/Côte d'Azur,
l'Office régional de la Culture,
la Direction du Développement culturel
(service des Affaires internationales),
la sous-direction du Livre et de l'Écrit
du ministère des Relations extérieures,
la Direction régionale des Affaires culturelles
de Provence/Alpes/Côte d'Azur,
l'Association Liber,
le Crédit agricole,
les Editions Gallimard et Le Robert,
les Sociétés Philips, R.e.m. et Wang,
ainsi que les représentants en France
et les instances officielles des pays suivants :
Danemark, Finlande, Grande-Bretagne, Italie,
République fédérale allemande,
Suède, Yougoslavie.

*Dans la fidélité, nous apprenons
à n'être jamais consolés*

RENÉ CHAR.

INTRODUCTION

TRADUIRE, DISENT-ILS

Les premières Assises de la Traduction littéraire en Arles surent, à n'en pas douter, une manifestation culturelle : on y entendit des imparfaits du subjonctif, on y convoqua alternativement la linguistique, la critique littéraire et la psychanalyse, le droit, l'économie et la sociologie, et dans le train au départ de Paris la simple annonce du vol d'un livre (« On a volé un livre ! ») provoqua unanimement des réactions horrifiées (« Un livre ! »). C'était dans l'ordre des choses. Mais de quoi est faite, précisément, une telle manifestation lorsque pour la première fois elle réunit dans une ville de province plus de deux cents traducteurs ?

SE MONTRER

« Manifestation », en effet, dans la mesure où il s'agissait bien, avant tout, d'apparaître : s'apparaître les uns aux autres, individuellement (avec les badges épinglant sous les visages anonymes des noms quelquefois familiers); apparaître aussi, en tant que groupe, aux gens extérieurs au métier et, en particulier, à la population locale, avertie par les journaux. Apparaître enfin aux yeux des pouvoirs publics, dont la présence officialise la manifestation, autrement dit la sort de la rue (où la logique des revendications aurait bien pu, en d'autres temps, la faire descendre) pour la hisser à un stade supérieur, quoique médiatisé, de visibilité : le premier étage de l'Hôtel de Ville et son Salon d'*apparat*, où derrière l'arsenal des dispositifs consacrés organisant la séparation de la scène et de la salle (drapeaux, magnétos, photos et, surtout, micros), les intronisateurs se succèdent sur l'estrade, du plus local au plus national (c'est la décentralisation).

Se montrer enfin, plus largement, au monde entier : préoccupation bien naturelle aux traducteurs et que reprendront, tout aussi naturellement, les représentants des pouvoirs publics (c'est une constante en matière d'action culturelle), chacun insistant qui sur

« l'autorité internationale », qui sur la « vocation internationale », qui sur la « réciprocité entre la France et l'étranger » ou la « dimension internationale ». Au maximum de visibilité, le maximum de rentabilité (symbolique, bien sûr).

SE PARLER

Alors, ces rencontres : Assises ou Colloque ?

Les deux, alternativement. *Assis*, on y parle à : de la scène à la salle et parfois, selon un rituel bien connu de chacun (main levée, autorisation du président, micro, prise de parole en forme de question, remarque ou objection), de la salle à la scène. *Debout*, on parle *avec* (col-loquer) : ce sont toutes les situations intermédiaires, où l'on est ensemble sans être assis — cocktails, buffets, vernissages, déambulations. Là, on converse par petits groupes, sans formalités, et sans crainte non plus, apparemment, de « parler boutique », selon l'expression en usage : durant le cocktail inaugural il fut souvent question de traduction, beaucoup plus que dans n'importe quel vernissage on discute jamais de peinture. Le « parler boutique » sera d'ailleurs élevé au rang d'activité honorable, et même nécessaire, lors de la séance du dimanche matin où les traducteurs de Nathalie Sarraute exposèrent tour à tour quelques difficultés de leur métier : quel congrès de cordonniers pourra jamais, avec autant de précision et de passion, explorer les mystères de la chaussure ? (Une matinée où, soit dit en passant, on avait bien envie de se mettre debout, tant les orateurs étaient peu visibles de la salle : l'inconfort de toute assistance assise y était plus sensible que jamais.)

Parler, donc, et surtout *se parler*. Car le plus frappant sans doute (mais le plus impalpable aussi), c'était la constante *euphorie* qui régnait à chaque réunion : l'euphorie de la communauté, le plaisir d'être ensemble, le bonheur d'être un groupe. Le rire en était la première manifestation : rire le plus souvent de complicité ou — ce qui revient au même — rire d'exclusion, ou bien encore, plus mystérieusement, cette séance du samedi matin consacrée au statut social des traducteurs dans les différents pays, où l'axe Nord-Sud, allant du privilège (Suède : tarif minimum garanti par la loi, toutes charges sociales payées par l'éditeur, droits annexes et dérivés largement rémunérés y compris sur les prêts en bibliothèque) à l'infamie (Grèce, Italie où « seuls les droits moraux sont protégés »), décrivit du même coup une étonnante évolution dans la salle : du sérieux des exposés scandinaves au rire, voire au fou rire qui accompagna les interventions (non prévues d'ailleurs) des Méditerranéens — comme si le simple fait de partager, fût-ce en paroles, une infortune, suffisait à l'arracher au registre des larmes pour la livrer rire

sur soi-même, acte libérateur s'il en fut (moralité : ne jamais revendiquer *tout seul*).

L'euphorie — cette élévation légère et à peu près constante de la température du groupe — se sentait aussi, tout

nlement, à l'étonnante propension à parler, y compris dans ces moments fragiles, traditionnellement voués au silence tendu des passages de frontière entre la scène et la salle, où après l'exposé de l'orateur le président de séance envoie le rituel : « Y a-t-il des questions ? ». C'est ainsi qu'à l'issue de la première communication — pourtant hautement complexe — donnée par Céline Zins, la parole fut immédiatement, et à la surprise du président lui-même, accaparée par la salle, tant qu'on en oublia la défection du second orateur prévu.

Mais surtout, il y avait ces moments-tests de l'existence d'un groupe où se marque soit un consensus (c'est l'euphorie proprement dite), soit une dissension (c'est la fièvre). Des moments de consensus, les applaudissements sont un bon indicateur; ainsi, les derniers mots de Claire Cayron : « Je suis heureuse d'être parmi nous » suscitèrent à l'issue d'un exposé particulièrement « gratifiant » (dans le sens où il présentait une situation de traduction à peu près idéale) l'une des manifestations les plus intenses de cette émotion particulière qu'est le bonheur d'être un groupe, et d'en voir redoubler le constat par l'orateur lui-même qui y abdique publiquement, in fine, sa singularité, et de se voir redoublant le redoublement par cette manifestation immédiate du groupe à lui-même que sont les applaudissements — moments de grâce, où Claire Cayron applaudit la salle applaudissante, ou encore le lendemain, à la clôture des journées, lorsque la présidente et principale animatrice applaudit à la tribune tandis que la salle rend hommage à l'organisation.

Plus souvent, cependant, les applaudissements ressortissaient à la logique du meeting : à l'énoncé de revendications tenues pour légitimes (réclamer la visibilité du travail du traducteur par la mention de son nom sur la couverture, calculer le rapport entre le temps de travail et la rémunération de façon à aligner celle-ci sur le salaire des professeurs du secondaire, lutter auprès des éditeurs contre la dispersion des traducteurs d'un même auteur), ou à l'exclusion publiquement proférée des pratiques réprouvées, comme l'abus des notes de bas de page ou la mise en œuvre de critères extra-professionnels (Françoise Cartano : « Pas question de morale ici ! » — *Applaudissements*).

S'OPPOSER

Est-ce à dire, pour autant, que l'unanimité régnait dans l'assem-

blée ? Loin de là, et s'il fallait filer la métaphore du meeting, il conviendrait de la tirer plutôt vers le conseil du peuple (moment de crise, où le groupe se construit lui-même en affrontant ses propres contradictions internes) que vers la réunion électorale (routine du groupe par avance soudé contre un adversaire extérieur et absent). Car les dissensions, sensibles aux remous qui agitaient la salle, furent non seulement fréquentes, mais telles qu'une même prise de position, selon qu'elle était énoncée sous forme de doxa ou de contestation, était honnie ou applaudie, tandis que des options antagoniques pouvaient fort bien être tour à tour acceptées. Ainsi en alla-t-il par exemple de la modestie inhérente au statut du traducteur : « Il est demandé au traducteur les mêmes vertus qu'au chrétien : modestie, obéissance, pauvreté » (*applaudissements*); « La traduction rend modeste » (*protestations*).

Plus troublants, les désaccords sur des points fondamentaux engageant à la fois la technique et la déontologie du métier : par exemple, la question de la traduction par relais (du japonais au français à travers l'anglais) qui dans la salle, et à la tribune même, a ses défenseurs et ses détracteurs, derrière lesquels semble se profiler l'opposition entre le privilège — très « littéraire » — accordé à la langue d'arrivée (Florence Delay, écrivain : « Ce que je préfère, c'est traduire sans comprendre » — *applaudissements*), et celui — plus « scientifique » ou plus « érudit » — accordé à la langue de départ (Claire Cayron, universitaire : « Je suis horrifiée par l'idée de traduction par relais, et je m'étonne qu'un écrivain puisse la pratiquer » — *applaudissements*).

La question du vieillissement des traductions (faut-il retraduire un texte à chaque génération, ou bien existe-t-il des traductions intemporelles à l'image du texte d'origine ?) fit également surgir des clivages non résolus. Lors de cette même séance, les seuls mots de « statut social du traducteur » prononcés par un membre du public, suscitèrent des protestations exaspérées alors qu'une matinée entière venait d'y être consacrée à la grande satisfaction, apparemment, d'une assemblée également nombreuse. La pratique même du métier se révéla étonnamment disparate, y compris entre des traducteurs professionnels de haut niveau, comme on le constata sur pièces lors de la table ronde sur Nathalie Sarraute : certains privilégiant manifestement l'exactitude sémantique (rendre un double sens par deux mots), d'autres la musicalité de la phrase (sacrifier l'un des sens pour conserver le rythme). Un exemple d'échange, parmi d'autres : la traductrice anglaise de Sarraute fait part de sa difficulté à trouver un équivalent pour « mon petit », terme affectueux appliqué à l'auteur (*Enfance*); une personne dans l'assistance déclare ne pas voir la difficulté, puisqu'on dispose de « *my pet* »; la traductrice

anglaise, horrifiée : « Mais ce n'est pas du tout le même milieu » ; X... : « Mais pour moi, « mon petit », c'est tout à fait « *my pet* » ; Laure Bataillon : « Mais il ne s'agit pas de traduire « pour soi », il s'agit de traduire par rapport à un contexte ; on ne peut pas faire dire « mon chou » au lieu de « mon petit » à une personne de milieu aisé au début de ce siècle. »

Autre thème, enfin, de dissension : le débat entre tenants de la « littéralité » (respect de la structure du texte de départ) ou de la « littérarité » (privilège accordé à la qualité littéraire du rendu en français) : débat qui, tout en affleurant dans nombre d'interventions, ne donna guère lieu à une controverse ouverte, tant le premier parti — le plus « moderne » — semble avoir déjà acquis, au moins dans la théorie, sa légitimité (quitte à quelques atténuations : ainsi Claire Cayron défendant la théorie de la littéralité contre la doctrine du « littéralisme », qui tend à la limite au simple mot à mot). Au point que Hector Bianciotti, jouant le paradoxe — qu'il pouvait imaginer payant — qui consistait à choisir le camp du traducteur français contre celui de l'écrivain étranger (« C'est en étant traduit en français que j'ai compris que j'écrivais un très mauvais espagnol » — « Je penche pour que ça sonne français » « La plupart des Latino-Américains ne cassent la syntaxe que parce qu'ils l'écrivent mal »), finit par faire la quasi-unanimité contre lui, tout comme d'autres intervenants voulant marquer la distance avec l'écrivain (« La pire chose pour un traducteur est de devenir écrivain » — *remous* ; « Nous ne sommes pas des écrivains » — *protestations* ; « L'auteur n'est jamais content » — *désaccords divers*). Par contre, lorsque le lendemain la distance à l'auteur prendra la forme d'un renversement de la hiérarchie instituée (Claire Malroux : « L'oeuvre originale est la somme de toutes les traductions à venir »), le consensus sera manifeste.

SE DIFFÉRENCIER

C'est cette question du rapport à l'auteur qui, d'ailleurs, semble la plus chargée d'ambivalences — mélange de fascination-répulsion, de reconnaissance (« C'est l'auteur qui fait autorité ») et de dénégation (« Nous ne sommes pas des écrivains »). Sans doute parce qu'on se trouve là à cheval sur un travail de différenciation et d'identification, à partir de quoi se construit l'identité d'un groupe — c'était bien le thème, développé dans le registre psychanalytique (le grand A et le petit t), de l'exposé inaugural de Céline Zins. Hormis ce point sensible, ce « noeud » dans l'identité du traducteur qu'est le rapport à l'auteur, la différenciation s'opère, semble-t-il, sans trop de difficultés. Différenciation par la désignation d'un adversaire — les éditeurs en l'occurrence (quelqu'un parle de négo-

cier avec les « adversaires », tandis que quelqu'un d'autre, s'interrogeant sur l'éventuelle présence d'éditeurs aux Assises et à qui l'on fait remarquer qu'un éditeur, Hubert Nyssen, en est le co-organisateur, rétorque justement : « Oui, mais c'est un marginal. ») Ou différenciation par l'exclusion, tacite ou explicite : ainsi, le terme « traducteur technique » ne sera prononcé que deux fois (dans l'assistance), et celui d'« interprète » guère plus — ce qui donnera lieu d'ailleurs à quelques flottements dans la communication, tenant à la difficulté qu'il y a à parler oralement d'un travail d'écriture, du rapport à la « langue » qui renvoie à l'un comme à l'autre (trébuchement de l'oratrice : « Il faut croire le traducteur sur parole — enfin, sur écrit »).

SE DÉFINIR

La relative simplicité de ce travail de marquage des frontières par différenciation avec les « tiers exclus » rend par comparaison d'autant plus évidentes les discordances, les oppositions internes, dont on ne sait si elles tiennent plutôt à l'état provisoire d'un groupe en voie de construction ou à la condition intrinsèque du traducteur, toujours « entre deux rives », pour reprendre la métaphore de Céline Zins : entre le poète et l'universitaire; entre le créateur et le critique littéraire; entre l'artiste et l'artisan (Claire Cayron : « Mon premier jet, c'est la prudence, c'est l'artisanat; mon deuxième jet, c'est l'audace, c'est l'art »); entre la langue mère et la langue maternelle; entre le double écueil enfin de l'ethnocentrisme et de l'ethnologie, qui sous-tend, comme on le fit remarquer, l'opposition entre « littérarité » et « littéralité », décidément centrale, et où — telle une nouvelle querelle des anciens et des modernes — semble se re-jouer (mais il faudrait aller y voir de plus près) l'opposition entre deux générations de traducteurs : l'une, de tradition plutôt littéraire, qui pratiquerait la traduction dans l'esprit de la liberté créatrice alliée à la correction de la langue d'arrivée; l'autre, plus jeune et plutôt issue de l'université (dans un contexte où la maîtrise du français ne peut plus guère jouer comme critère distinctif), qui valoriserait plutôt la subordination, quasi scientifique, aux formes propres à la langue de départ (opposition particulièrement ré-activée, de ce fait, par la question de la traduction-relais).

Témoin de cette indétermination du statut du traducteur — qui rend si important et si problématique à la fois le travail de construction du groupe auquel on assista durant ces Assises — la multiplicité des définitions, le plus souvent métaphoriques, qui en furent données : successivement PASSEUR, INITIATEUR, ACCOUCHEUR, VAMPIRE, FOURNISSEUR (du client-auteur), PSYCHANALYSTE (du

même), PORTE-VOIX (et non, remarquons-le, porte-plume), INTERPRÈTE, OUVRIER CULTUREL A TOUT FAIRE, ENTREPRENEUR LIBRE (i.e. profession libérale), VOLEUR, ÉCRIVANT (au sens de Barthes), INFORMATICIEN, ORCHESTRATEUR... Cette insistance à trouver des équivalents souligne, décidément, l'importance du problème d'identité : Qui suis-je ? Qu'est-ce que je signe — ma propre traduction ou le texte traduit ? A quel moment ? (phrase entendue : « Mais dis-moi, à quel moment est-ce qu'on se sent vraiment traducteur ? Moi j'en suis à mon troisième livre, mais je ne sais pas si je suis encore vraiment une traductrice... ») Et à quel prix ? (propension des traducteurs à *chiffrer* l'étendue du texte et le temps de travail : nombre de signes, de pages, d'heures, de mois, conversion en francs, en salaire d'enseignant, en records de vitesse : « Il faudrait mettre 87 secondes par page, à raison de quarante heures par semaine, pour obtenir le traitement d'un professeur... »). Problèmes d'identité dont, fondamentalement, ces Assises ont constitué, avant tout, une première tentative, collective, de règlement.

Et au retour, sur le quai de la gare, les adieux auraient pu ressembler à n'importe quelle fin de voyage organisé — amitiés de dernière heure, échange d'adresses, fatigue, légère euphorie et, déjà, souvenirs — n'était qu'entre deux valises le traducteur de Freud croisa le traducteur de Shakespeare; sans qu'aucun des deux, bien entendu, sût qui était l'autre.

NATHALIE HEINICH

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE

Ouverture des Assises

Allocution de Laure Bataillon, présidente d'ATLAS et de l'ATLF	21
Allocution de Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles	25
Allocution de Jean Gattegno, directeur du Livre et de la Lecture	27
Allocution d'Erik Arnoult, conseiller culturel auprès du Président de la République	33

Regards sur la Traduction

Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins	34
Débat	47

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE

Le traducteur dans la société

Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens	63
--	----

Atelier d'informatique

Exposés de Bernard de Fréminville	83
---	----

La traduction : désir, théorie, pratique

Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron	88
Débat	100

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE

Auteurs et traducteurs

Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens	129
D. M. Thomas : Ecriture et traduction	148
Ararat au 9 ^{ème} degré, par Claire Malroux	153
Débat	158

<i>Concours Atlas junior</i>	163
------------------------------------	-----

Notices bio-bibliographiques	164
------------------------------------	-----

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

ALLOCUTION DE LAURE BATAILLON
présidente d'ATLAS et de l'ATLF

Il est arrivé cette année à l'Association des Traducteurs littéraires de France, l'ATLF, une chose singulière : le traducteur, cet oublié des fêtes, s'est soudain trouvé en être l'organisateur. Comment pareil retournement s'est-il produit ?

Imaginons une profession exercée par un grand nombre de gens, une profession universelle, une profession attestée dès les premiers écrits de l'humanité, et qui est la base de toute relation entre deux pays dès lors que la langue est différente, bref une profession si nécessaire dans le monde que le mécanisme des sociétés serait faussé si elle venait à manquer. Si nous disons que cette profession est méconnue, non reconnue, volontairement occultée le plus souvent, on aura quelque mal à nous croire. Tel est pourtant notre cas et c'est pour cela que certains d'entre nous ressentaient le besoin — depuis deux ans qu'une nouvelle équipe gérait l'ATLF — d'une scène privilégiée où exposer, d'année en année, le travail multiple et indispensable du traducteur.

Aussi ces premières Assises de la Traduction littéraire en France ne sont-elles pas pour nous une manifestation mondaine, mais bien plutôt une manifestation du sérieux que nous accordons, nous tous traducteurs, à notre travail, tant pour faire connaître le monde en France que pour faire connaître la France dans le monde.

Le sigle ATLAS, sous lequel se placent ces journées, c'est donc les Assises de la Traduction littéraire en Arles et c'est aussi un mot qui évoque le monde entier. Universalité qui a dû se limiter cette année à l'Europe de l'Ouest, pour de simples raisons matérielles.

ATLAS, c'est aussi un mot qui donne en image le soutien ardu et constant qu'apporte à nos sociétés l'ensemble des traducteurs.

*

Si c'est en Arles plutôt qu'ailleurs que nous nous retrouvons aujourd'hui, c'est pour plusieurs raisons.

Au départ il y a eu la proposition passionnante d'Hubert Nyssen, écrivain et éditeur, de faire d'Arles la ville française de la traduction.

Quelques personnes de l'ATLF ont alors pris en charge ce projet et, pour le faire aboutir, ont fondé ATLAS. Entre-temps, l'accord de M. Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles, qui s'est d'emblée intéressé à nos projets et les a suivis de près, a été capital.

Pour mener à bien ces rencontres nous avons reçu des appuis matériels et moraux qui vont tous dans le sens d'une politique de décentralisation. Sans les uns et les autres, notre réunion d'aujourd'hui ne serait ni aussi nombreuse, ni aussi variée.

Je tiens à remercier tout d'abord le Président de la République, M. François Mitterrand, qui nous a accordé son parrainage. Son intérêt clairement démontré pour les littératures étrangères s'étend aux traducteurs qui en sont les médiateurs obligés pour le public français. Notre reconnaissance va aussi tout droit au ministère de la Culture et à M. Jack Lang qui, par son parrainage, a été le premier à nous accorder son crédit. Mais c'est la Direction du Livre et le Centre national des Lettres que nous tenons à remercier tout particulièrement en la personne de M. Jean Gattegno qui nous a accordé une attention et une aide dont nous n'avions jamais encore bénéficié et sans lesquelles ces assises n'auraient pu avoir lieu. Notre chance, également, est d'avoir reçu de la municipalité d'Arles une aide importante doublée d'une attention efficace des services culturels. La Région, enfin, par sa générosité, doit être associée à l'organisation de ces journées, ainsi que tous les autres organismes que nous remercions par ailleurs.

Tous ces concours précieux et indispensables auraient été, on s'en doute, sans effet à moins d'un travail acharné de notre part. C'est pourquoi je désire rendre hommage au dynamisme de nos conseils d'administration (ATLF et ATLAS réunies) qui nous permettent d'être présents sur des fronts nombreux, différents, complémentaires, tant sociaux que culturels. Quant à ATLAS qui a mis en place ce congrès, il est juste de souligner le travail essentiellement bénévole, intensif et constant pendant huit mois de quatre de ses membres principalement... même si l'entreprise complète n'a pu aboutir que grâce à la coopération de toutes les personnes de son conseil.

*

Que ces journées me soient une occasion de remercier ceux des traducteurs étrangers qui, par l'excellence de leur travail, donnent à connaître au mieux les oeuvres françaises au-dehors. C'est grâce à eux que les lettres françaises peuvent témoigner largement de leur vitalité.

Une occasion encore de rendre hommage, par l'entremise de leurs présidents présents parmi nous, aux associations de traducteurs littéraires qui, selon les pays, ou bien ne peuvent que défendre,

difficilement, le droit à l'existence de notre métier, ou bien ont eu la possibilité de réaliser des oeuvres remarquables comme nos collègues allemands. Tous en parleront au cours de la matinée de demain.

*

Mais nos projets en Arles ne se limitent pas à la tenue annuelle de colloques sur la traduction. Notre projet à plus long terme est d'y établir une Maison de la Traduction, lieu de travail et d'échanges ; projet qu'ATLAS se doit d'étudier de près et, nous l'espérons, de mener à bien et pour lequel se dessinent des appuis efficaces, tant en Arles qu'à Paris. Cette maison pourrait, entre autres, et comme nous proposerons de le faire dès cette année à Paris, aider à l'accueil des traducteurs étrangers à qui la Direction du Livre offre, depuis ce mois d'octobre, des bourses de longue durée pour la traduction d'oeuvres françaises importantes. Nous pourrions dans ce cadre, et mieux que partout ailleurs, leur faciliter recherches et rencontres pour la réalisation de leur travail, nous qui savons par expérience ce que traduire nécessite d'interrogations diverses.

*

Il ne nous reste plus qu'à souhaiter que ces journées soient ce que nous avons essayé d'en faire :

— Une possibilité de mieux nous connaître entre traducteurs tant français qu'étrangers et d'établir entre nous un début de confrontation d'expériences et de réflexions en tous domaines. (Le domaine de l'informatique y étant inclus, car si la traduction est oeuvre d'intelligence, nous savons que ses outils doivent se moderniser et c'est pour cela qu'il a paru indispensable à trois d'entre nous d'organiser une initiation aux systèmes de traitement de textes.)

— Qu'elles soient aussi une plate-forme pour des auteurs étrangers pas encore très connus en France et, dans les années qui suivront, pour des oeuvres injustement méconnues. Ce que nous voulons faire à ce propos collectivement, n'est-ce pas ce que font individuellement bien des traducteurs en étant aussi des découvreurs et des promoteurs ?

— Le but de ces journées est aussi, à l'inverse, d'aider à la diffusion plus large d'écrivains français à l'étranger. Pour cette fois, il s'agira du livre encore peu traduit de Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, oeuvre pourtant capitale. Nous la confierons à nos invités étrangers en espérant que, de retour dans leur pays, ils pourront la servir et que nous pourrons les y aider.

*

Je n'oublie pas, pour conclure, le Prix Atlas Junior destiné aux lycéens des grandes classes d'Arles. Il nous aura permis de rencontrer peut-être de futurs traducteurs et nous espérons que la pile de livres étrangers que recevront les meilleurs d'entre eux contribuera, si peu que ce soit, à l'élargissement nécessaire des horizons et des idées tant il est vrai que, comme le dit le grand écrivain portugais Miguel Torga : « La culture universelle doit être la somme de toutes les cultures et il suffit qu'un chiffre manque à l'appel pour que le compte soit erroné. »

ALLOCUTION DE JEAN-PIERRE CAMOIN
maire d'Arles

Mesdames, Messieurs,

En vous accueillant ici, et en ouvrant les premières Assises de la Traduction littéraire, j'ai le sentiment, croyez-moi, de participer avec vous à un événement peu ordinaire.

Pour la première fois en France, une ville propose aux traducteurs littéraires, traducteurs d'un immense patrimoine, une hospitalité continue. Pour la première fois en France, les traducteurs littéraires saisis de cette invitation organisent là des assises avec l'idée d'en faire, d'année en année, le lieu de leurs échanges, de leurs débats, de leurs découvertes.

L'événement est donc remarquable et, en même temps, rend justice aux traductrices, aux traducteurs, à l'importance de leur rôle, et leur donne les moyens de le porter à son plus haut accomplissement.

Car je suis convaincu, Mesdames, Messieurs, que votre rôle est considérable, dans la difficile réalisation d'un monde où régneraient la compréhension, la liberté et la paix.

Les millions de livres qui circulent dans tous les sens, et qui ne circuleraient pas si vous ne les aviez pas traduits, favorisent la connaissance et l'entente mieux que bien des arguments ternis par la fatalité politique.

Les oeuvres littéraires sont si importantes, de même que la liberté du monde, que les régimes sans liberté les censurent en premier, les brûlent, les détruisent. Et les hommes sont si convaincus de l'importance des oeuvres littéraires qu'ils prennent des risques considérables, au péril de leur vie, pour sortir de l'ombre et diffuser les oeuvres interdites.

Mais, je le souligne, que seraient ces oeuvres sans les traducteurs qui permettent, d'une langue à l'autre, de les faire connaître en tous lieux ?

Quand, voici un an, Hubert Nyssen m'a suggéré d'accueillir en Arles les traducteurs littéraires, j'ai tout de suite pensé que des assises annuelles ne leur suffiraient pas pour qu'ils se sentent ici

complètement chez eux. J'ai donc indiqué à votre présidente, Laure Bataillon, et à vos représentants, que j'étais prêt à ouvrir dans cette ville une Maison des Traducteurs où, selon des modalités que vous fixeriez à l'abri des contraintes, ils trouveraient le matériel informatique qui leur est nécessaire, une bibliothèque importante, des cabinets d'étude, des chambres, bref tout ce qui est nécessaire pour mener à bien leurs travaux.

Il se trouve que la Municipalité venait de décider du réaménagement de ce très beau caravansérail qu'est l'ancien Hôtel-Dieu, mieux connu sous le nom d'Hôpital Van Gogh, afin d'en faire un centre des grandes disciplines créatrices de la communication.

J'ai donc le plaisir de vous annoncer que dans un proche avenir, et, je l'espère, pour la date de vos prochaines assises, vous disposez d'une Maison de la Traduction voisinant avec la bibliothèque municipale, les rencontres internationales de la photographie, etc., dans un centre ville considérablement réhabilité.

Mesdames, Messieurs, en vous proposant de vous installer dans cette ville où les activités culturelles, soutenues par de fortes personnalités, convergent de plus en plus, et en vous invitant à la faire vôtre, je suis sûr de me montrer fidèle à la tradition arlésienne.

Le patrimoine culturel d'Arles, dont vous aurez quelque idée si vous profitez de votre séjour pour circuler un peu, atteste en effet une tradition millénaire dans le brassage et l'échange des arts et des idées, des arts et des langues qui les véhiculent.

Arles, ville de festival, ville de la Photographie, de la Danse, de la Musique, ville maintes fois jumelée, se réjouit donc de multiplier et d'enrichir, grâce à vous, grâce à vos travaux, grâce à vos oeuvres, les relations mondiales dont elle tire fierté.

Je souhaite que vous trouviez ici l'amitié et l'attention que vous êtes en droit d'attendre. Je vous demande d'être indulgents pour de petites imperfections liées, si elles se manifestent, à la nouveauté de l'expérience. Et je forme le voeu que vos Assises reçoivent l'écho qui leur donnera une autorité internationale.

ALLOCUTION DE JEAN GATTEGNO
directeur du Livre et de la Lecture

Il est pour moi assez émouvant d'être avec vous, lors de ces premières Assises de la Traduction littéraire, organisées par une association dont je suis fier de faire partie et à une période où — je le dis en toute absence de fausse modestie — je ne crois pas que l'on doive avoir honte de ce que le ministère de la Culture fait, a fait et compte faire pour la traduction. Je vais, si vous le permettez, en quelques mots, le dire, et d'abord vous renvoyer à un document qu'on vous remettra demain et qui a été préparé cette semaine à Paris.

Je crois qu'il est important de souligner que la traduction est aujourd'hui un des secteurs de l'activité littéraire auquel les lecteurs, les citoyens, les Français que nous sommes doivent énormément. Tout à l'heure, pendant que nous voyagions, Erik Arnoult me disait : « C'est à travers des gens comme ceux qui sont rassemblés ici que l'on a découvert une bonne partie de la littérature contemporaine, et, rien que pour cela, cette consécration qu'apportent à la profession de traducteur ces rencontres d'Arles, c'est quelque chose dont nous pouvons tous être fiers. » Mais à l'intérieur de la politique que le ministère de la Culture voudrait contribuer à voir mener par l'ensemble des acteurs, des agents du livre, la traduction, avec son double versant, est un élément central. Le dossier que je vous ai fait préparer souligne sa dualité : vous êtes ici, je suppose, presque tous des traducteurs qui contribuez à faire connaître d'autres littératures à des francophones, mais il y a autant d'importance à attacher à ceux qui, à l'étranger ou de France, font connaître la littérature française et francophone aux pays étrangers. Et le souhait du ministre de la Culture, depuis qu'il a pris ses fonctions, est de tenir autant que possible la balance égale entre ces deux actions, action francophone qui vise à renforcer la présence de la littérature française hors de nos frontières, et action de réciprocité, action de compensation, pourrait-on presque dire, qui vise à faire connaître davantage aux lecteurs français et francophones la littérature des autres pays. Je crois que si l'on met l'accent sur l'un aux dépens de

l'autre, on est infidèle à une mission qui est celle que nous nous efforçons de remplir, celle du dialogue entre les cultures, par une réciprocité dans l'échange des cultures écrites, des littératures. Ce que nous essayons donc de faire au ministère de la Culture depuis trois ans, c'est bien d'agir sur ces deux terrains et d'agir aussi sur deux autres terrains qui sont à l'intérieur de chacun de ces champs, à la fois sur les livres et sur les traducteurs.

Pour ce qui est de vous, de nous, des traducteurs français travaillant à diffuser des littératures étrangères en France, c'est, comme vous le savez, le Centre national des Lettres qui est le support d'une action et cette action, nous avons essayé de la mener de deux façons : d'une part, en faisant que la loi de 1957 qui décrit les traducteurs comme des écrivains soit appliquée au Centre national des Lettres, et que les bourses que traditionnellement le Centre donne à des romanciers, à des poètes ou à des dramaturges, aillent également à des traducteurs. C'est ce qui se fait depuis trois ans; c'est le secteur en expansion dans les bourses du Centre national des Lettres et je crois que ce n'était que justice. Ce n'est pas nous qui avons conclu l'accord que l'ATLF et la SFT ont signé avec le Syndicat national de l'Édition. Ce sont ces partenaires naturels qui se sont rencontrés. Mais je pense que Laure Bataillon acceptera que je dise que nous avons quelque peu aidé de temps en temps à renouer les fils du dialogue. Les éditeurs ont su dès 1981 que le traducteur que j'étais attachait de l'importance à ce que des revendications portées par des associations de traducteurs depuis un certain temps soient écoutées et si possible satisfaites. Je ne porte pas de jugement de valeur sur le protocole d'accord qui a été conclu. L'ATLF et les autres organisations ont exprimé un point de vue; je crois que ce que l'on peut dire, c'est que nous avons fait savoir que nous appelions de nos vœux la conclusion de cet effort. Du côté des livres à traduire, les chiffres que vous aurez demain à votre disposition montreront l'effort qu'a développé le Centre national des Lettres depuis trois ans à travers cette commission des littératures étrangères qui a remplacé l'ancienne commission de la traduction que préside maintenant Christian Bourgois et dont fait partie Michel Gresset, ici présent; cet effort s'est porté à la fois sur le nombre et sur la diversité des ouvrages traduits. Mais à l'intérieur de cette aide qui va aux éditeurs, il y eut un double effort pour la rendre plus décisive au moment du choix que fait un éditeur de publier ou de ne pas publier un livre qui a besoin d'une traduction. Premièrement, à la demande des éditeurs, nous avons augmenté la part des subventions à fonds perdus qu'ils reçoivent lorsqu'ils publient une traduction qu'accepte la commission du Centre national des Lettres. C'était capital pour beaucoup d'entre eux, parce que cela montrait

vis-à-vis de leurs commerciaux que de l'argent arrivait qu'ils n'avaient pas à ressortir. Pour nous, c'était un argument aussi pour leur demander de faire un effort sur le contenu; cela a débloqué psychologiquement beaucoup de choses, même si, à l'heure actuelle, la part des subventions dans l'ensemble des aides aux éditeurs n'est pas encore très forte. Mais à l'intérieur du secteur de la traduction, c'est maintenant décisif. Et c'est un secteur encore en croissance parce que la demande est forte.

Parallèlement nous avons tenté de remplacer le système, en vigueur jusque-là, de l'allocation complémentaire donnée aux traducteurs — dont l'objectif était de compenser la trop faible rémunération donnée par les éditeurs — par une aide complémentaire du Centre national des Lettres. Mais c'est un système qui nous a paru un peu pervers parce que, dans la mesure où les éditeurs étaient presque assurés qu'un bon texte, mal payé, verrait le CNL apporter en complément une allocation au traducteur, cela ne pouvait que les encourager à payer mal, 25 francs la page par exemple... Changer ce système comme le souhaitaient certains traducteurs, en édictant nous-mêmes, au CNL, un barème minimum, risquait cependant de nous mettre dans une position que je ne voulais pas que nous prenions : arbitrer entre les revendications des traducteurs demandant un barème, et celles des éditeurs qui refusaient le barème ou qui, en tout cas, voulaient qu'il soit le plus bas possible. Nous prenons acte désormais de ce qu'un éditeur fait un effort en direction du traducteur pour le « récompenser » par une subvention très forte. Ce système n'a pas fait disparaître complètement l'allocation aux traducteurs, certains en demandent tout de même, mais nous préférons dire aux éditeurs : « Voici une subvention, nous prévenons le traducteur que sur cette subvention telle somme doit lui revenir. » Aucun système n'est parfait, celui-là ne l'est pas. Je crois qu'il représente un progrès par rapport aux précédents ; en tout cas, concrètement, les dossiers qui nous parviennent montrent, chez la plupart des éditeurs, une prise de conscience, évidemment renforcée par le combat que l'ATLF a mené, du droit, non simplement moral mais financier, du traducteur à voir son travail justement payé. Donc cette action que nous avons commencé à mener, nous n'avons aucun complexe à la poursuivre et je crois que c'est un des éléments importants de notre action.

En sens inverse, du côté de la traduction des textes français vers l'étranger, nous avons voulu non pas tenir la balance égale — ce n'est pas possible —, mais faire des actions significatives. Dans ce domaine, l'acteur n'est plus le Centre national des Lettres avec des commissions pour lesquelles le rôle du Président du Centre est purement formel, car j'enregistre selon la formule : « Je me suis

rangé à l'avis de la commission. » A la Direction du Livre nous avons développé très fortement, sur les crédits du Fonds culturel du Livre, la part réservée aux éditeurs qui ont réussi à vendre à un éditeur étranger un livre français. A l'intérieur des crédits du Fonds culturel du Livre, il a été réservé une part de 10 millions de francs pour donner à des éditeurs étrangers 50 % du coût de la traduction de l'ouvrage français qu'ils ont accepté. Cela a été une incitation considérable les premières années, où seuls les éditeurs regroupés dans la commission consultative connaissaient le système; il a fallu que je me déplace, que j'aille à l'étranger, que je dise aux éditeurs étrangers : « Vous savez, il y a un système en France qui n'est pas tout à fait l'équivalent du système que la République fédérale d'Allemagne a mis sur pied, mais qui est tout de même un système intéressant. » Et maintenant les demandes excèdent les possibilités de la direction du Livre. Il va de soi que l'on ne subventionne pas n'importe quel type de production, que l'on essaie de tenir compte du risque que prend l'éditeur étranger ou que prend l'éditeur français qui vend les droits pour des traductions. Ce secteur-là a augmenté très fortement en deux ans. Je pense qu'en 1985 nous n'irons pas au delà des 10 millions de francs, bien que le budget du Fonds culturel du Livre soit en hausse assez nette, parce que malgré tout il faut garder une certaine possibilité de sélection.

En revanche — toujours pour marquer notre intérêt pour ceux qui font des traductions — nous venons de mettre sur pied un nouveau système de bourses aux traducteurs étrangers pour leur permettre de passer en France trois ou six mois afin de se retremper, à l'occasion de projets de traduction, dans le climat intellectuel français, faciliter leurs recherches ou tout simplement faciliter leurs contacts, avec la conviction qu'ils seront d'autant meilleurs propagandistes de la littérature française vivante, ou de la recherche vivante autour de la littérature française, qu'ils auront repris contact avec la France. Et pour la première fois, une commission consultative placée auprès du directeur du Livre a accordé une dizaine de bourses à des traducteurs étrangers, système que nous expérimentons pendant l'année 1985 à partir des candidatures qui nous sont transmises par les services culturels des ambassades françaises à l'étranger et que nous avons l'intention d'élargir en 1986. Vous voyez que nous avons cette volonté de ne pas nous contenter d'agir sur les ouvrages, mais aussi sur les personnes dont ces ouvrages sont le fruit.

Nous souhaitons vivement que ce qui est affirmé par ces Assises de la Traduction littéraire, c'est-à-dire une dimension internationale évidente, soit une des préoccupations au moins des pays européens, et nous voudrions que la CEE, qui n'a que des débuts de politique

culturelle, devienne aussi une communauté culturelle et prenne l'exemple de la traduction comme une de ses activités qui par définition cimente ou en tout cas rapproche des cultures qui ne s'interpénètrent pas autant qu'on le croit. Jack Lang, au dernier conseil des ministres de la Culture de la CEE — et il va revenir à la charge au prochain qui a lieu à la fin de ce mois — a proposé la création d'un Fonds européen de la Traduction fondé à la fois sur des institutions éventuelles — écoles, instituts, fondations — et sur des projets; à l'heure actuelle, le projet qui a été suggéré par le ministre allemand chargé de la Culture consiste en une bibliothèque européenne, une

bibliothèque » au sens russe, c'est-à-dire une collection qui regrouperait un certain nombre de textes jugés essentiels de l'Allemagne et de la France; le projet est à améliorer mais, au delà de cette modalité concrète choisie, il y a l'idée de faciliter par tous les moyens, et d'abord financiers, la traduction, dans les différentes langues de la Communauté, de ce qu'elle considère comme des oeuvres essentielles du patrimoine. A cette occasion, il a été rappelé par les Allemands (la commission du CNL l'avait rappelé en son temps) qu'il existe encore beaucoup d'oeuvres de Goethe qui n'ont jamais été traduites en français, par exemple.

Ce que nous voudrions, c'est qu'à partir d'une réflexion sur les institutions, sur un statut ou sur un rapprochement des statuts de traducteurs, et sur des objectifs de traduction, l'Europe communautaire, telle qu'elle est, devienne un peu plus pénétrée des cultures de ses autres composantes et que l'on arrive par ce biais à jouer ce rôle non de fusion mais d'interpénétration qui est au centre des objectifs que s'est fixés le traité de Rome, même si dans le domaine culturel tout a été laissé un peu en friche. Voilà le projet vers lequel nous tendons.

Lorsque ATLAS a commencé à parler d'Arles, du projet d'implantation dans cette ville d'un centre de documentation extra-française ou supra-française, il nous a semblé qu'on pouvait essayer d'articuler sur ce projet un projet plus officiel qui est de la responsabilité, en tout cas dans son élaboration, des pouvoirs publics; et puis de greffer sur eux le projet de tous les traducteurs eux-mêmes qui pourraient définir ensuite ce que seraient le contenu et le fonctionnement de cette institution future.

Voilà ce sur quoi nous avons déjà réfléchi, il reste tout ce à quoi vous allez penser ou avez déjà pensé, tout ce que vous allez suggérer, nous demander. Nous avons la volonté d'accompagner votre réflexion par des réalisations; c'est, je le répète, le sens de la politique que le ministre de la Culture essaie de mener. On y arrive dans des domaines plus spectaculaires comme la musique : à partir de

1985 la journée de la musique deviendra une journée européenne de la musique. Pour l'audio-visuel en général, comme vous le savez, les discussions vont bon train. Il m'est toujours un peu triste, en tant que directeur du Livre, de voir que dans ce domaine tout se fait un peu plus souterrainement et sans que le panache soit visible. Mais je crois que c'est à nous qu'il revient de faire en sorte qu'il le soit. En tout cas vous ne serez pas freinés le moins du monde si vous avez des propositions à faire ou des demandes à adresser aux pouvoirs publics en France. Pour le reste, je me retrouverai demain parmi vous comme participant et je voudrais donc à tous, et d'abord aux organisateurs de ces Assises, dire combien pour moi, personnellement et professionnellement, c'est une chance de pouvoir être ici aujourd'hui.

ALLOCUTION D'ÉRIK ARNOULT
conseiller culturel auprès du Président de la République

C'est un double message d'amitié et d'admiration que je viens vous apporter au nom du Président de la République. Message d'amitié, car il connaît beaucoup d'entre vous. Message d'admiration, car il sait les qualités contradictoires qui font d'un vrai traducteur un être rare : la présence et l'effacement, l'enthousiasme et la patience, la curiosité et le désintéressement. Il faut de l'abnégation pour traduire. Vous êtes des passeurs. Ce métier comprend des risques, tous les douaniers vous le diront. Vous devez entretenir d'innombrables réseaux de complicités, multiplier les allers et retours entre des mondes différents...

Et pourtant, en dépit de ces qualités requises et des risques encourus, on ne peut pas dire que vos exigences financières soient excessives.

Ces questions matérielles, nous devons les aborder avec franchise et précision. Des améliorations sont possibles. Le directeur du Livre, Jean Gattegno, ci-devant traducteur, continuera d'apporter son concours. Vous le savez, un Collège des Traducteurs va bientôt exister. Ce n'est qu'un début.

Mais profitons aussi de ces rencontres pour tenter de briser nos habitudes de dédain : combien de Français, même amateurs de littérature, pourraient citer dans chacun de nos pays voisins, ne serait-ce que cinq écrivains vivants ? Comment bâtir l'Europe dans une telle indifférence ? Si l'on prend pour critère les curiosités réciproques, la construction de l'Europe aurait plutôt reculé depuis le xviii^e siècle.

La traduction est une alliée privilégiée de la démocratie : elle se nourrit des différences. Pourquoi les institutions européennes consacrent-elles autant aux échanges de biens et si peu aux confrontations d'univers ?

Un projet de Fonds européen de la Traduction existe. Il vous appartient d'en discuter le principe et d'en préciser les modalités.

Vous l'avez compris, ces rencontres arrivent à point nommé. Je leur souhaite la réussite et aussi la régularité : que chaque année, ici, en Arles, des traducteurs se réunissent et prouvent que le péril d'homogénéité dont parlait P. J. Jouve n'est pas plus inéluctable que celui d'indifférence.

REGARDS SUR LA TRADUCTION

CÉLINE ZINS

LE TRADUCTEUR ET LA FONCTION DU DOUBLE

ou

UNE VOIX EN TROP

Quand, il y a quelques mois, on m'a demandé si j'accepterais de préparer un texte pour ce colloque et quel sujet j'aimerais traiter, il m'est immédiatement venu à l'esprit non pas une idée, non pas un sujet à proprement parler, mais une phrase en forme de titre, « Le traducteur ou la fonction du double ». Comme je ne suis habituellement pas douée pour trouver des titres — ni pour mes propres textes, ni pour mes traductions —, le fait m'a étonnée. Le caractère d'évidence absolue de cette phrase s'imposant au moment où je suis sollicitée de dire quelque chose au sujet du traducteur et de la traduction m'a donné à entendre que cette idée de double devait m'habiter depuis longtemps — bien que non formulée comme telle — dans mon rapport à la traduction. Entre autres habitants de ce *no man's land*, ce territoire de personne, où se situe l'acte de traduire...

Si vous avez remarqué, j'ai dit que le titre qui m'était venu était « Le traducteur *ou* la fonction du double ». Or, quand les papiers annonçant le programme des journées d'ATLAS me sont arrivés, j'ai vu écrit : « Le traducteur et la fonction du double ». Première réaction : désagrément. Puis, très vite, cette « erreur » a déclenché tout un travail sur la question, par simple déplacement d'un tout petit mot. Cela me rappela qu'il y eut toute une mode, il y a quelques années, où l'on voyait fleurir dans les textes l'expression *et/ou* avec cette barre légèrement oblique entre les deux dont on ne savait pas très bien si elle figurait une barre de fraction, donc marquant la *division* entre *et* et *ou* ou au contraire leur permutabilité ou leur inséparabilité, tant l'expression était employée comme un bloc. Cela indiquait paradoxalement avec force ce qui dans les mots justement fait fracture, qu'un mot écrit ou prononcé est celui qui est écrit ou prononcé et pas un autre.

Pour en revenir à mon affaire, « l'erreur » des papiers me fit

mesurer la différence entre les deux propositions. Dans la première, l'emploi de *ou* indiquait que *j'identifiais* le métier de traducteur à une fonction de double. Alors que la seconde signale qu'il existe une *liaison (et)* entre le métier de traducteur et la fonction du double. La première laisse entendre une adhérence à la fonction; la seconde laisse une marge d'où surgit la question.

Mais pourquoi la question du double ?

Le grand problème du traducteur — en France du moins — tout le monde le sait, c'est sa non-reconnaissance, par les autres, et parfois par lui-même. Or, cette non-reconnaissance de sa personne et de sa place dans le processus littéraire est liée, à mon avis, je vais essayer de le démontrer, à cette fonction de double (de l'auteur, du texte) qui lui est attribuée et qu'il s'attribue lui-même.

Pour commencer, je suis allée voir ce que les dictionnaires disaient du verbe *traduire*.

J'ai relevé trois définitions, dans trois langues, l'anglais, l'espagnol, le français.

Dans l'*Oxford Dictionary* : « *to translate: express the sense of (word, book) in or into another language.* »

(Il est intéressant de noter ce choix que donne l'*Oxford Dictionney* entre *in* et *into*. Le fait est curieux car il semble que l'auteur de la définition ait amalgamé deux usages grammaticaux : la préposition *in* qui s'emploie avec *to express*; *into* qui s'emploie avec *to translate*. L'une est statique (*in*), l'autre indique le mouvement (*into*).

Dans le *Diccionario de la Real Academia* : « *traducir: expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.* »

Dans *Le Robert* : « *traduire* : faire que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés. »

On voit que l'auteur français de la définition a déployé nettement plus d'efforts que ses collègues anglais et espagnol ! Dans sa prudence et son embarras, il fait même un peu dans l'alambiqué et le manque de grâce.

Ce qui frappe néanmoins dans les deux premières définitions (très similaires), c'est que l'acte de traduire est défini dans son stade terminal : exprimer. L'anglais suggère vaguement, et d'une manière grammaticalement imprécise (*into*) une certaine idée de déplacement; l'espagnol pas du tout. Les deux expriment (!) quelque chose de statique, l'idée que l'« expression » dans la deuxième langue est le semblable, l'identique, le « double » de ce qui a été « écrit ou exprimé » dans la première langue.

La définition française a cette curieuse tournure : « faire que »; tournure vague elle aussi mais somme toute lourde de sous-enten-

du; et si l'on entend : « que ce qui était... soit... », les réminiscences affluent... avec inversion du temps des verbes. Mais si le *Deus ex machina* affleure dans le langage, ce qui y est par ailleurs lisible, et de manière plus évidente, plus manifeste, c'est l'idée d'identité, de glissement du même : « que ce qui était énoncé... le soit ».

Cependant, c'est dans la suite de la phrase que le rédacteur français se distingue de ses collègues anglais et espagnol par cet ajout : « En tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés. » Distinction parce que l'espagnol ne disait rien de ce qui devait être semblable (*expresar lo que*) et l'anglais ne parlait que du sens (*express the sense of*). Ici il s'agit d'« équivalence sémantique et expressive ». On va alors chercher la définition d'« équivalence » dans le même *Robert* et l'on trouve « qui a la même valeur ou fonction ».

Je ne m'étendrai pas plus longtemps sur l'analyse de ces trois définitions. J'indiquerai simplement que les trois dictionnaires mentionnent que traduire, *to translate* et *traducir* viennent du latin *traducere* : *faire passer*. Et pourtant aucune des trois ne reprend cette notion dans son énoncé. Sauf le français qui en porte la trace dans son « faire que ».

Devant cette constatation concernant les trois langues que je connais, je me suis demandé quelle pouvait être la définition de l'allemand *übersetzen*. Renseignement pris (puisque je ne suis pas germaniste), j'ai appris que la définition y était pratiquement aussi sibylline que dans les deux premières énoncées, mais beaucoup plus instructive : « *In eine andere Sprache iibertragen.* » Eh bien, c'est la seule des quatre qui donne réellement à entendre ce qu'il y a de *faire passer* dans l'acte de traduire, puisque *iibertragen* utilisé pour expliquer *übersetzen* veut dire transposer, transmettre, transférer. Et ce d'autant plus que *übersetzen* peut s'entendre aussi en deux mots, lequel signifie littéralement faire passer (sur l'autre rive), d'où aussi *iiber setzer* (en deux mots) qui peut s'utiliser pour signifier « passeur ».

Peut-être cette spécificité de la langue allemande explique-t-elle le destin particulier de l'histoire de la traduction en Allemagne¹.

Quoi qu'il en soit, et malgré les différences énoncées, il apparaît bien que pour les dictionnaires comme pour la plupart des lecteurs, la traduction d'un texte doit, autant que possible, se présenter

1. Voir *L'Épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique* d'Antoine Berman (Gallimard).

comme un *double* (dans *Le Robert* : « chose semblable à une autre ») du texte original. Car même la définition allemande implique que c'est du semblable qui se déplace.

C'est là du moins la demande apparente. La demande réelle, elle, est plus complexe. La demande réelle inclut une autre dimension : celle de l'identité. Son souci n'est pas tant la conformité du texte à l'original mais sa conformité à une certaine identité structurante de la langue (voire du « goût », c'est-à-dire d'un ensemble de normes culturelles à une époque donnée) du pays de lecture.

Cette ambiguïté fondamentale de la demande se résume fort bien dans la fameuse phrase : « On ne sent pas qu'il s'agit d'une traduction. » Phrase qui exprime à la fois le désir que la traduction soit un calque si parfait qu'elle donne l'illusion de l'original, et le désir que rien dans la traduction ne vienne déranger le miroir de la culture propre.

Du même en trompe-l'oeil.

Cette ambivalence nous introduit de plain-pied dans la fonction du Double. Le mot « double » lui-même a déjà un double sens :

- 1) « chose semblable à une autre »; « autre échantillon d'un objet » (syn. réplique);
- 2) « qui a deux aspects dont un seul est révélé ».

Ces deux sens sont déjà contraires l'un à l'autre puisque « a deux aspects » sous-entend deux aspects *différents*, dont un seul est révélé.

- 3) et aussi employé comme substantif : le double d'une personne : « quelqu'un qui lui ressemble, qui la reflète, qui est en pleine communion avec elle (syn. *alter ego* : un autre moi) ».

Cette définition du dictionnaire est intéressante dans la mesure où elle ne reflète en rien le caractère *maléfique* du double tel qu'il apparaît dans toute la littérature qui traite de ce sujet. Le double est un *alter ego*, en effet — un autre moi —, mais où « autre » est donné à voir au sens de différent; un différent au minimum inquiétant, le plus souvent mortifère.

Le psychanalyste Otto Rank, dans son *Etude sur le Double*¹, analyse longuement la fonction de ce thème dans la littérature, la mythologie et l'ethnologie.

Le thème du double peut prendre diverses formes : l'ombre, le reflet dans l'eau ou le miroir, les jumeaux, le sosie, le double, le

1. 1914 dans la revue *Imago*. Paru en version française chez Denoël & Steele, 1932, traduit par le Dr S. Lautman.

dédoublément, etc. Parmi les mythes, relève Otto Rank, celui de Narcisse est le plus frappant mais de là aussi viendraient la croyance à l'âme, tous les tabous sur l'ombre dans les sociétés primitives, le culte des jumeaux et leur rôle dans les mythes fondateurs, etc.

Parmi les livres les plus célèbres qui ont le double comme thème, on peut citer pêle-mêle : *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* de Stevenson, *Le Double* de Dostoïevski, *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, les *Contes* d'Hoffmann ainsi que son roman *Les Elixirs du Diable* (Hoffmann est un grand spécialiste du genre), *William Wilson* d'Edgar Poe, *Le Horla* de Guy de Maupassant, *Through the Looking-glass* de Lewis Carroll, etc. On retrouve aussi ce thème dans des poèmes d'Alfred de Musset, de Baudelaire, de Heine...

Plus récemment, ce thème se retrouve sous diverses formes, mais très puissant, dans presque toute l'oeuvre de Carlos Fuentes. Notamment celle de l'image dans le miroir dont le mythe de Quetzalcoatl est le point origine (c'est l'apparition de sa propre image dans le miroir qui fait peur à Quetzalcoatl et le fait fuir vers l'Orient, mythe lié à celui de l'inceste). Tout *Terra Nostra* est bâti sur le principe du dédoublément et de la métamorphose. De même qu'*Une Certaine Parenté* où le motif du Double fonde la structure même du roman. Notons en passant qu'à ma connaissance, Carlos Fuentes est le seul parmi les écrivains du Double à donner à ce mythe son aspect directement bisexuel. Alors qu'il me semble qu'Otto Rank n'a pas songé à rattacher le motif du Double au fantasme de la bisexualité en tant que tel — ni même vraiment à l'homosexualité comme Freud le fera plus tard à propos de la paranoïa du président Schreber.

Pour donner une idée des sentiments que suscite l'apparition d'un Double, l'extrême violence des affects à laquelle il donne lieu, j'ai choisi quelques passages du *Double* de Dostoïevski dans la traduction de Gustave Aucouturier.

Avant même de voir son double pour la première fois, Goliadkine perçoit quelque chose : « Une nouvelle sensation s'insinuait dans tout son être, quelque chose qui était de *l'angoisse* et qui était de la *peur*... un *frisson* fébrile courait le long de ses nerfs. » Puis, quand il a reconnu qu'il s'agit d'un homme qui lui ressemble comme un sosie : « Sa situation à ce moment ressemblait à celle d'un homme arrivé au bord d'un *effrayant précipice*, sous les pas de qui la terre va manquer, déjà s'ébranle, déjà s'effondre, oscille une dernière fois, tombe, l'entraîne dans *l'abîme*, tandis que le malheureux n'a ni la force ni la volonté de bondir en arrière, d'arracher ses regards au *gouffre béant* : *l'abîme* le tire à lui, et il y saute à la fin lui-

même, hâtant la minute de sa propre *perte*. »

Tout au long du livre, Dostoïevski multiplie les termes forts pour indiquer dans quel état se trouve le premier Goliadkine : « L'angoisse l'étouffait, le torturait. » Il en vient même à douter de sa propre existence : « Médusé, tremblant comme une feuille », « l'objet de sa terreur », « regard apeuré », etc.

Et ce passage, crucial :

« Celui qui était maintenant assis en face de M. Goliadkine, c'était la terreur de M. Goliadkine, c'était la honte de M. Goliadkine, c'était le cauchemar de M. Goliadkine — en un mot c'était M. Goliadkine lui-même — non pas le M. Goliadkine qui restait en ce moment sur sa chaise bouche bée et la plume en l'air; non pas celui qui... — non, c'était un autre M. Goliadkine, tout à fait un autre, mais en même temps tout à fait semblable au premier... »

Cet « autre M. Goliadkine, *tout à fait un autre* » dont l'auteur ne nous dit pas encore en quoi il est autre, va bientôt révéler sa véritable fonction de Double. Car la particularité du Double, c'est justement, et contrairement à ce qu'on pourrait croire, d'être *différent, étranger* (nous reviendrons sur cette notion). Ici, le second M. Goliadkine va peu à peu prendre la place de Goliadkine, dans ce qui était la vie de Goliadkine. Mais avant cela, pendant un soir seulement — une seule nuit passée par le Double chez Goliadkine qui l'a invité, le Double, pendant le court instant de cette rencontre, ressemble réellement à Goliadkine : « Il y avait dans tous ses gestes quelque chose d'humilié, d'apeuré, de terrorisé, si bien qu'il ressemblait assez en cette minute, si l'on permet la comparaison, à un homme qui, *faute de costume à lui, a endossé celui d'un autre*. » « Il se conduisait en homme rongé de remords de conscience et qui se sent coupable envers un autre. »

La réaction que Dostoïevski prête alors à Goliadkine est intéressante : Goliadkine, écrit-il, « était complètement tranquillisé »; il était même « en pleine euphorie ». Pourquoi ? parce que l'image que Goliadkine cadet lui offre à ce moment-là est une image *inférieure* à la sienne, dépendante de lui. Goliadkine cadet parle comme Goliadkine. Il a le même débit haché, aux phrases incomplètes, confuses.

Mais cette image du second Goliadkine ne durera que le temps d'une soirée. Dès le lendemain de cette fameuse « nuit » à laquelle le Double fera souvent allusion, le second Goliadkine se révèle totalement différent de Goliadkine. Là où le premier est timide, pataud, déplaisant, éternellement persécuté, le second est hardi jusqu'à l'impudence, désinvolte, séducteur, mystérieusement séduisant, mais surtout persécuteur. Il va même représenter à lui tout seul tous les « ennemis » de Goliadkine. Alors il est « cette canaille, cet intrigant,

ce perverti... » « son mortel et encombrant ennemi », « répugnant », « abject », « obscène », etc.

Dans *William Wilson* d'Edgar Poe, on trouve le même thème du Double portant le même nom que le héros, inséparable de lui, le poursuivant partout, et que le héros considère comme son « rival », son « grand ennemi », son « mauvais génie » (alors qu'en fait, l'autre William Wilson ne fait que dévoiler les vilenies du premier). Le Double de William Wilson a cependant une particularité que Dostoïevski ne prête pas à celui de Goliadkine et qui me paraît fort intéressante : « Je ne pouvais trouver en lui qu'un seul point vulnérable : ... mon rival avait une faiblesse dans l'appareil vocal qui l'empêchait de jamais élever la voix *au-dessus d'un chuchotement très bas.* » « En dépit de son défaut constitutionnel, ma voix elle-même ne lui avait pas échappé... la clef était identique, et *sa voix, pourvu qu'il parlât bas, devenait le parfait écho de la mienne.* » Et plus loin encore dans le texte, quand le Double interpelle William Wilson en prononçant simplement son nom, celui-ci déclare avoir été « violemment ému » par « le caractère, le ton, la *clef* de ces quelques syllabes, simples, familières, et toutefois mystérieusement *chuchotées...* »*. Etrange mot répété : la clef.

Cette voix nous la retrouverons peut-être tout à l'heure.

En attendant il apparaît clairement que le Double est une figure qui met en scène le délire de persécution et la paranoïa.

Le Goliadkine de Dostoïevski est même à mon avis le plus extraordinaire des paranoïaques de la littérature. Car, chez Dostoïevski, la paranoïa ne s'exprime pas seulement au niveau de l'histoire ou des sentiments des personnages, mais dans la structure même du discours de Goliadkine, ses tournures de phrase, ses expressions répétitives, son rythme, sa respiration, ses syncopes de sens, etc. Et si cette importance du langage dans le roman et l'interprétation qu'on peut en faire mettent en évidence le génie de Dostoïevski, elles mettent aussi en évidence « manquante » son *alter ego* en écriture, l'un des « doubles » oubliés par André Green dans sa préface : « Tout écrivain est double, dit Green, à plusieurs sens. Il a l'identité de son état civil... Mais il possède un double — ou est possédé par lui —, l'auteur, qui, lui, ne se montre jamais qu'à travers ses écrits. Ce rapport se dédouble encore entre auteur et narrateur, puis entre l'auteur et son héros. »

* Tous les mots en italiques dans les citations sont en italiques dans le texte d'Edgar Poe.

Ce double externe, dont le rôle ne commence que lorsque, l'oeuvre achevée, un « étranger » doit y pénétrer pour ne se montrer, lui aussi, « qu'à travers ses écrits ». « Mais ces rapports (entre les doubles) doivent être *lus*, dit André Green. Ils ne sont pas directement représentés. » En effet, le rapport du traducteur à l'auteur n'est pas directement « représenté », sauf que le traducteur représente (littéralement parlant) le texte imaginé par l'auteur, il en est même le seul représentant pour qui n'a pas accès à l'original; le lecteur du texte traduit est obligé de croire le traducteur « sur parole » — ou plus exactement « sur écrit ». Et comme dit encore Green : « ... c'est un peu l'écriture comme système général de représentation qui se représente dans la singularité du thème de la duplication. » C'est bien, en effet, à « l'écriture comme système général de représentation » qu'on a affaire dans cette duplication particulière qu'est la traduction.

Quant à « l'oubli » du double externe, il est dûment représenté, représenté par défaut en quelque sorte : dans la collection « Folio » de chez Gallimard, dans laquelle j'ai puisé les citations du *Double* tel que traduit par Gustave Aucouturier, on a « pensé » à inscrire le nom de tout le monde sur les *deux* faces de la couverture, y compris ceux du préfacier et des dessinateurs, mais pas celui du traducteur. On a même réussi à « oublier » Baudelaire sur la couverture des *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Comment mieux illustrer la représentation manquante qu'en en représentant l'absence sur l'objet représentatif de l'écriture : la couverture du livre¹ ?

On verra par ailleurs comment cette notion de « représentation » réapparaît dans la scène de la création littéraire.

Mon propos, dans le cadre du présent sujet, ne peut être de refaire ou de poursuivre une étude complète sur le Double en soi — encore que je pense que tout ce qui pourrait être découvert sur ce thème concernerait, par la force de la représentation, le problème de la traduction. Je me contenterai pour le moment de reprendre rapidement les principales articulations avancées par Otto Rank afin d'éclairer ce qu'il en est de la relation entre le tra-

1. J'ai nommé ici « Folio » parce qu'il se trouve que les oeuvres auxquelles je fais référence dans ce texte sont publiées dans cette collection (exemple d'incohérence : *Du Monde entier* chez Gallimard porte le nom du traducteur en première page de couverture; *L'Imaginaire* et *Tel* n'en font aucune mention; *Témoins* parfois pas du tout, parfois en quatrième page seulement), mais il en va de même chez beaucoup d'autres éditeurs, surtout pour les collections de poche. A remarquer particulièrement la couverture de la collection bilingue Aubier-Montaigne dont toute la conception est faite sur l'idée du face-à-face marqué par les carrés ou les rectangles bicolores — mais d'où le nom du traducteur est totalement absent; cette couverture est le type même de l'organisation de la « représentation manquante ».

ducteur et la fonction du Double.

L'un des aspects intéressants de la théorie de Rank c'est de démontrer que le mythe du Double est lui-même un processus de dédoublement, puis de retournement d'une signification première en signification contraire. « Au début, le Double est un *Moi identique* » destiné à assurer la « survie personnelle... ». « Plus tard, il représente un *Moi antérieur*... Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente qui la répudie. »

Autrement dit, d'image rassurante et assurante d'éternité, le Double est devenu une image de mortalité, symbole de Mort. Contre lequel le sujet doit organiser sa *défense*.

Rank : « Les représentations littéraires du motif du Double où la folie de la persécution est décrite, confirment non seulement la conception psychanalytique de Freud, concernant cette prédisposition narcissique à la paranoïa, mais elles font voir... que le principal persécuteur est le propre Moi, personne autrefois la plus aimée et contre laquelle se dirige maintenant la *défense*. »

Trois points saillants se dégagent :

— Le narcissisme, c'est-à-dire ce qui touche aux couches les plus profondes, les plus primitives de l'être. Et pour cela nommé « primaire ». Où se joue l'identité.

— La persécution.

— La mort.

Avec, bien entendu, les « doubles » sexuels qui s'y rattachent... et leur double contraire : la castration.

Si l'on admet que le traducteur a quelque chose à voir avec la notion de Double, on voit que ce qu'il met en jeu pour lui comme pour l'autre (l'Autre ?) n'est pas enjeu banal : l'identité, la persécution, la mort — et ce qu'entraîne l'importance de l'enjeu : la défense.

Mais poursuivons. Car une autre notion, introduite par Freud, me semble pour nous fort intéressante et même de la plus haute pertinence : celle d'« inquiétante étrangeté », en allemand : *unheimliche*.

Dans le chapitre intitulé « *Das Unheimliche* » — qui figure en français dans le recueil des *Essais de psychanalyse appliquée*, Freud se livre à une étude détaillée de ce terme — étude passionnante pour tous ceux qui s'intéressent au langage, et pour les traducteurs en particulier. Je ne reprendrai pas ici toute sa démarche; je rappellerai simplement que ses recherches l'ont amené à mettre en lumière le caractère inquiétant jusqu'au démoniaque du terme « *unheimlich* ».

Mais la chose la plus intéressante c'est que pour arriver au sens du mot *unheimlich*, Freud a d'abord étudié le sens du mot *heimlich* (généralement traduit en français par « familial », « intime »), étude qui l'a conduit à la conclusion suivante :

« Le mot *heimlich*, parmi les nombreuses nuances de son sens, en possède une qui coïncide avec son contraire *unheimlich*. » Et plus loin : « Ainsi, *heimlich* est un mot dont le sens se développe vers une ambivalence, jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est, d'une manière quelconque, un genre de *heimlich*. » La ressemblance avec l'histoire du Double tel qu'analysé par Otto Rank est frappante : un concept (un affect) se transformant en son contraire.

La traduction ayant tout à voir — jusque dans les polémiques qu'elle peut susciter sur le plus ou moins grand degré de « familiarité » ou d'« étrangeté » qu'elle doit revêtir pour rendre compte d'une chose par définition *étrangère* —, je crois que nous sommes là au coeur du sujet, au coeur du *heimlich-unheimlich*.

Et l'expression française choisie par Marie Bonaparte et Mme Marty, traductrices des essais, pour désigner l'*unheimliche* — « inquiétante étrangeté » semble particulièrement parlante pour désigner ce qu'il en est de l'acte de traduire, son résultat : la traduction, et l'effet que celle-ci produit sur le lecteur.

Poursuivons encore. Son étude sur l'*Unheimlichkeit* conduit évidemment Freud au motif du Double, motif éminemment *unheimlich* : « Après avoir ainsi exposé la motivation manifeste de cette figure du "double"* , nous sommes forcés de nous avouer que rien de tout ce que nous avons dit ne nous explique le *degré extraordinaire d'inquiétante étrangeté qui lui est propre*. Notre connaissance des processus psychiques pathologiques nous permet même d'ajouter que rien de ce que nous avons trouvé ne saurait expliquer l'effort de défense qui projette le double hors du moi comme quelque chose d'*étranger*. »

Je relève ici trois points importants pour notre propos dans la phrase de Freud :

— *Degré extraordinaire d'inquiétante étrangeté* qui lui est propre — propre à la figure du Double.

— *Défense* : réaction suscitée par l'effet d'inquiétante étrangeté.

— *Etranger* : le Double est rejeté comme un corps étranger.

* Il a repris, *grosso modo*, les thèses avancées par Otto Rank sur le narcissisme, la scission du Moi et la Mort.

Si l'on a bien voulu me suivre sur le chemin des mots et des évocations analogiques, on aura sans doute entendu ce qu'il y a d'« inquiétante étrangeté » dans une traduction, comment, pour s'en défendre, on peut avoir tendance à rejeter l'auteur de ce texte étrangement inquiétant hors du champ de la conscience comme un corps *étranger*.

Incontestablement, il y a de l'étranger à abattre.

Mais qui est l'étranger ?

On le verra tout à l'heure.

Pour bien montrer le rapport qui existe entre le signifiant traduction et les processus de *défense*, je citerai ce passage de l'article de Patrick Mahony* sur la traduction en psychanalyse : « Freud conçoit l'individu comme une série de "*transcriptions* successives" qui représentent l'accomplissement psychique d'époques successives de la vie. A la frontière entre deux époques de ce genre, une traduction du matériel psychique doit avoir lieu. » Mais, écrit Freud, une réaction pathologique peut interrompre la continuité du développement; cette réaction de « *défaut de traduction* » est ce que nous connaissons cliniquement comme « *refoulement* ».

Voilà le dernier terme prononcé : *refoulement*. N'est-ce pas frappant que Freud parle de refoulement justement à propos de traduction ? Mais n'est-ce pas également curieux que l'on assiste, une fois de plus, à un retournement de sens, puisque pour Freud le refoulement est dû à un « défaut — au sens de refus, déni — de traduction », alors que la traduction — au sens non figuré — est précisément l'objet d'un déni, d'un refoulement.

Double refoulement : du nom et de la chose. Pourquoi le nom du traducteur est-il si souvent « oublié » ? Pourquoi une traduction doit-elle se faire « oublier » ?

Je reviens au *Double* de Dostoïevski :

« M. Goliadkine connaissait parfaitement cet homme; il savait même comment on l'appelait, ses nom et prénom et le nom de son père; et cependant à *aucun prix*, et encore une fois même pour tous les trésors du monde, il n'aurait *voulu le nommer*. »

Et à ceci qui se trouve dans *William Wilson* d'Edgar Poe :

« Ces syllabes étaient un poison à mes oreilles; et quand, le jour même de mon arrivée, un second William Wilson se présenta dans

* Traduit par Marie Moscovici pour le n° 7 de *L'Écrit du temps*.

l'école, je lui en voulus de porter ce nom, et je me dégoutai *doublement* du *nom* parce qu'un *étranger* le portait — un *étranger* qui serait cause que je l'entendrais prononcer *deux fois* plus souvent... »

Il y a donc de l'innommable dans l'« étranger » du chiffre 2.

Nommer le traducteur, écrire son nom, c'est pour celui qui nomme faire exister du deux, faire exister du Double.

Le refoulement, le déni, qui frappent le traducteur, sa nomination, pourraient au premier abord être interprétés comme une crainte devant le Double en tant que celui-ci brouille, efface, *barre* l'accès à l'auteur, jette le doute sur son identité véritable¹. Mais dans cette crainte, cette angoisse devant l'identité de l'autre qui déclenche le refoulement sur son « double », se profile, pour celui qui devrait nommer, l'angoisse sur sa *propre identité*. Car si l'Autre² (l'Auteur) est double, c'est que lui-même peut être double, lui-même peut être divisé. Autrement dit, ce qu'il craint c'est sa *propre* paranoïa (paranoïa dans le sens où nous l'avons analysé tout à l'heure avec Otto Rank). Et pour s'en défendre, il identifie celui qui fait figure de Double, de symbole du clivage du sujet, au *nom* du traducteur, ce qui l'amène à faire de ce nom un objet de refoulement.

Mais voyons plus loin encore.

« Si... tout affect d'une émotion... est transformé en angoisse par le refoulement, écrit Freud, il faut que, parmi les cas d'angoisse, se rencontre un groupe dans lequel on puisse démontrer que l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau. Cette sorte d'angoisse serait justement l'inquiétante étrangeté... Si telle est vraiment la nature intime de l'*Unheimliche*, nous comprendrons que le langage courant fasse insensiblement passer le *Heimliche* à son contraire l'*Unheimliche* car cet *Unheimliche* n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. Et la relation au refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling d'après laquelle l'*Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer

1. On peut d'ailleurs remarquer à ce sujet combien on pense à le nommer, en revanche, quand on juge la traduction « mauvaise »; là, il remplit pleinement sa fonction de Double malfaisant. Quelle jouissance alors à le nommer et le pourfendre ? Faudrait-il en conclure qu'il n'est redouté que dans la mesure où il voudrait jouer les « bons » Doubles ? Envers et contre tout fantasme...

2. « La traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre », remarque très justement Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger*

caché et qui a reparu. »

Qu'y a-t-il donc dans la traduction, dont le représentant est le traducteur, qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu ?

Qu'est-ce qu'une traduction si ce n'est un discours étranger qui se fait entendre à travers la familiarité de la langue propre — dite *maternelle*. De l'étranger familier, de l'étrange familiarité : exactement de l' « *Unheimliche* ».

A travers la traduction, il s'agit de faire exister de l'étranger qui sans cela n'existerait pas — autrement que par « oui-dire » du nom (de l'auteur), sans texte.

Or, l'étranger, on l'a vu, c'est l'insupportable. On va donc assister, dans le processus de refoulement, à l'expulsion de l'Etranger. Et par un curieux retournement avec lequel nous sommes maintenant familiarisés, à l'instar du « *heimliche-unheimliche* », à l'instar du Double, c'est le traducteur qui devient l'étranger à expulser de la scène où se joue la création de l'oeuvre.

Car indubitablement, dans cette scène, il y a *une voix en trop*. Celle qui va prendre la place — littéralement — de la voix étrangère, la place de l'Etranger. Et si l'on pense que cette voix est forcément aussi un oeil : celui qui *pénètre* à l'intérieur du plus secret de l'autre, là où l'autre est autre pour lui-même, là où il révèle, dans son écriture, l'inscription indélébile du désir qui l'habite, alors on mesure quel refoulement peut frapper cette voix qui représente et re-présente (répète) la représentation de la scène *primitive* — tout à fait littéralement et littérairement parlant — celle qui fut conçue, à l'*origine*, par l'Etranger avec sa propre langue *maternelle*.

Concrètement, cela donnera le jeu du « *let's pretend* », si cher à Alice.

On fera « comme si » la *chose* (la traduction) n'existait pas, effaçant ainsi toute représentation de la scène.

Ce qui permettra de faire « comme si » le *nom* (du traducteur) n'existait pas, effaçant ainsi tout représentant de cette même scène, oeil et voix.

Et *vice versa* : on fera « comme si » le nom n'existait pas, ce qui fera disparaître la chose dans les oubliettes.

Puisque, comme dit toujours Tweedledee pour dire la même chose que Tweedledum dans une implacable logique grammaticale : « *Contrarivise, if it was so, it might be ; and if it were so, it would be ; but as isn't, it ain't. That's logic !* »

Le « *contrarivise* » de Tweedledee, fétiche introductif à l'énonciation du même par l'affirmation du contraire, symbolise fort bien le

déni de la représentation de la scène étrangère sous forme d'étrange familiarité qui déclenche le circuit du refoulement et de la paranoïa.

Je dis circuit car la machine ne fonctionne pas à sens unique et il nous reste une chose à dire dont nous n'avons encore rien dit : ce que cela fait d'être à la place du Double, à la place de l'Etranger, de la voix en trop, de l'objet du refoulement.

Evident : les rôles fantasmatiques sont inversés. Le Double persécutant est le sujet persécuté; le perturbateur d'identité est le nom barré, disparu, absent, le M. Personne des couvertures de livres; la voix de l'étranger est celle qu'on n'entend pas; l'oeil de la scène est l'homme invisible. Quelle est sa place ? celle de l'autre, évidemment, du premier M. Goliadkine ! Ce qui le ramène à son propre clivage...

Sera-t-on étonné que tout ce qui met en scène de l'étranger déclenche un circuit paranoïde ?

Et pourtant, on l'a « oublié », les dictionnaires l'ont presque oublié dans leurs définitions, le traducteur est celui qui *fait passer*. Passeur d'une langue à l'autre, d'un monde à l'autre. Passeur d'imaginaire, passeur de mots. Il est celui qui connaît les deux rives mais qui toujours se tient sur les eaux incertaines du fleuve : pour faire passer. Et si le Styx fut son domaine dans l'archaïque imaginaire de l'homme, il est aussi celui qui permet à un vivant de passer de l'autre côté de la frontière ou de la « ligne de démarcation » sans périr dans le passage. Et s'il a bien mené sa barque fantôme, son passager, l'étranger, se retrouvera sur la terre ferme, un peu hésitant de la transformation de ses pas, mais content de se voir sain et sauf. Tandis que lui, le passeur, poursuivra son destin qui est de rester dans la zone périlleuse du passage : celle où se joue la renaissance ou la mort.

DÉBAT

LAURE BATAILLON

Merci à Céline Zins de nous avoir donné une vue si nouvelle pour beaucoup d'entre nous et si profonde de notre destin. Je ne sais pas si nous allons de but en blanc pouvoir en discuter déjà, mais nous allons essayer et je vais laisser François Xavier Jaujard diriger cette séance.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Y aura-t-il d'entrée de jeu des questions à Céline Zins ? On peut en douter car les questions étaient peut-être contenues : vous vous êtes posé des questions et vous y avez répondu par allusions. Je me risquerai donc à vous en poser une autre. Vous avez introduit la psychanalyse, le discours des psychanalystes et, ce faisant, vous avez toujours utilisé la psychanalyse dans des traductions. Avez-vous l'impression que la psychanalyse et la traduction française de la psychanalyse (qui, après tout, est un des champs de la traduction de ce siècle, et l'on sait qu'en France la traduction de Freud pose des problèmes déjà résolus en Angleterre) ont changé la place et le rôle du traducteur ? Je veux dire : ce que vous avez exprimé s'applique bien évidemment déjà à Baudelaire et aux traducteurs du xix^e siècle, mais pensez-vous que l'apport de Freud ou l'apport de Rank a modifié pour nous, en tant que traducteurs vivants, notre place et notre rôle ?

CÉLINE ZINS

Je ne crois pas, mais là n'était pas mon propos. En fait, si j'ai eu recours à certaines données psychanalytiques, c'est que je ne voyais pas avec quel autre instrument théorique je pouvais analyser cette notion de double qui m'était venue à l'esprit. Je rappelle que mon but n'était pas de faire une « psychanalyse du traducteur » ni de chercher pourquoi on se met à cette place. Ce que j'ai essayé d'analyser, c'est la fonction de ce double particulier qu'est le traducteur, vu du dehors, de la place de l'autre. C'est en travaillant la question que j'ai été amenée à découvrir certaines choses. Et si j'ai utilisé la psychanalyse, c'est parce qu'elle était la seule à me dire quelque chose sur la notion de double.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Elle est un moyen, elle est donc un peu une traduction...

CÉLINE ZINS

Elle se dit, elle se définit elle-même comme traduction. Mais pour revenir à votre question, tout le monde sait en effet que la traduction des oeuvres de Freud pose énormément de problèmes. Mon sentiment personnel — bien que n'étant pas germaniste, mais suffisamment au fait de l'oeuvre et de ses difficultés langagières — est que Freud aurait besoin d'être traduit non par des psychanalystes, mais par des traducteurs. Je crois que c'est le grand

problème : il faudrait que quelqu'un puisse se laisser traverser par la langue de Freud. Il faudrait que quelqu'un traduise *l'écrivain* Freud, en respectant son style et surtout son attitude vis-à-vis de la langue allemande en tant qu'instrument pour exprimer ses visions sur la structure de la psyché.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Autrement dit, le psychanalyste aurait pris quelquefois la place du traducteur — cette place si difficile à préciser.

CÉLINE ZINS

Plus que cela : de l'interprète. Pas au sens de l'interprète oral, mais au sens où l'idéologie semble avoir été prédominante. C'est peut-être la raison pour laquelle il ne passe rien de Freud *écrivain* ; on dit que Freud était un grand écrivain, peut-être faut-il pour le traduire un écrivain, quelqu'un qui laisse écrire Freud. Mais je ne peux en dire plus.

UN PARTICIPANT

Pendant que vous parliez, le nom de Borges m'a traversé l'esprit et j'ai envie de vous demander si vous pensez que cette autre forme d'inquiétante étrangeté est l'écriture du *Don Quichotte* par Pierre Ménard ?

CÉLINE ZINS

Dédouplements : Borges écrivant Pierre Ménard écrivant *Don Quichotte*. Oui, beaucoup d'écrivains ont manié sous une forme ou une autre le thème du double, ou de la métamorphose. Je n'ai pas cité Kafka parce que cela me revient seulement maintenant... Mais pour Borges on pourrait effectivement citer André Green préfaçant Dostoïevski : l'auteur a son double narrateur qui a son double, le héros, etc. Là, il y aurait en plus, en français, le dernier double externe (le traducteur) de Borges écrivant que Pierre Ménard écrit le *Don Quichotte*. Les Latino-Américains sont très friands, si j'ose dire, des emboîtages narratifs en poupées russes.

LAURE BATAILLON

Je voudrais demander à Céline Zins, à propos de l'inquiétante étrangeté : comment se fait-il, pour tous ceux qui ont voulu être traducteurs, que cette inquiétante étrangeté soit devenue la séduisante étrangeté ? On ne fonctionne pas comme les autres, on se

démarque là un peu : l'étrangeté qui est généralement présentée comme inquiétante est pour nous séduisante.

CÉLINE ZINS

On pourrait se le demander, en effet. Pour nous le texte est étranger, mais il est moins étranger que pour celui qui va le lire à travers ce filtre qu'est l'autre langue, la sienne : le traducteur se trouve donc entre les deux. Lui, il vit cette inquiétante étrangeté par le processus du passage, c'est-à-dire dans le fait d'être entre deux langues. Ce qui est dit dans une langue n'existe jamais dans l'autre, ne peut jamais exister dans l'autre, puisque les sonorités déjà ne sont pas les mêmes; si le mot est le même, la sonorité n'y est pas, donc ce n'est pas le même mot. C'est là qu'il y a quelque chose d'étrangement inquiétant. Moi, il me paraît étrangement inquiétant que le mot *blanc* ne soit absolument pas le mot *white*, car *blanc* n'a rien à voir avec *white*. Je ne sais pas comment je pourrais faire autrement que traduire *white* par *blanc*, mais il est incontestable que pour moi cela n'évoque pas la même chose. *Blanco* un peu plus, encore que la terminaison *o* n'ait rien à voir avec cette longueur du *blanc*... C'est peut-être dans cette inadéquation fondamentale des mots, dans cette recherche désespérée du plus proche possible que réside la « séduisante étrangeté » dont parle Laure Bataillon. Séduction paradoxale.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Vous mettez l'accent sur le fait que les traducteurs, passant d'une langue à l'autre, d'origine latine et d'origine saxonne par exemple, trouvent des racines différentes. L'étrangeté vient aussi de la tour de Babel...

CÉLINE ZINS

Oui, et il y a quelque chose d'étrange dans le fait qu'un mot n'évoque pas la même chose d'une langue à l'autre. Son concept évoque la même chose — son concept, mais pas sa sonorité, pas le mot en tant que mot, c'est-à-dire : du son + du sens, ou du sens + du son. Car c'est cela, un mot.

CLAIRE CAYRON

Est-ce que l'inquiétante étrangeté n'existe pas à l'intérieur même des mots ?

CÉLINE ZINS

C'est une définition de Freud : nous parlons tous une langue étrangère, parce que parler, c'est déjà traduire des pensées, il y a quelque chose qui préexiste en soi et il faut le dire en mots. Donc il y a déjà une traduction. Pour parler, on essaie de traduire sa pensée en mots. Même dans la langue qui nous est propre, il y a quelque chose de l'ordre de la traduction -- si on veut bien donner aux mots un sens étendu.

UN PARTICIPANT

Quand vous parlez de passeur, de barque, de rive, vous me faites penser non à la psychanalyse, mais à l'occultisme. Tout cela me semble relever de la théorie de l'occultisme et des sciences initiatiques. Est-ce que le traducteur n'est pas d'après vous un initiateur ?

UN PARTICIPANT

Est-il quelqu'un d'initié ou quelqu'un qui s'initie ?

CÉLINE ZINS

On ne peut pas le dire concrètement parce que rien dans la formation (pour autant qu'elle existe !) ne vient dire quelque chose de cet ordre. Il n'y a même pas de transmission réelle, il n'y a pas de travail de traducteur à traducteur. Or l'initiation, ce serait cela : une transmission du même au même.

UN PARTICIPANT

Est-ce que le traducteur n'est pas lui-même un accoucheur au sens occultiste du terme ?

CÉLINE ZINS

Il est très certainement un accoucheur, au sens occultiste je ne sais pas. Mais très certainement un accoucheur...

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

On peut se demander pourquoi certains écrivains ont été tentés de se traduire eux-mêmes. Ainsi Beckett, pourquoi a-t-il tenu à se traduire dans une autre langue, qu'il connaissait certes fort bien ? Et

pourquoi a-t-il collaboré avec Ludovic et Agnès Janvier à la traduction d'une oeuvre antérieure comme *Watt*, sinon parce qu'il avait cette inquiétude sur son propre texte et sur le filtre qui allait être offert au lecteur ?

CÉLINE ZINS

Sans doute, mais un auteur ne peut le faire que pour une langue, s'il est en état d'ambivalence vis-à-vis d'une langue. Beckett était en état d'ambivalence comme Conrad, qui a abandonné le polonais pour écrire en anglais.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Je pense qu'il y a une différence entre quelqu'un comme Nabokov qui change de langue, quelqu'un comme Conrad qui change de langue — la langue maternelle n'est pas abandonnée, reste une des langues de la vie, alors que la langue d'adoption est la langue de l'écriture — et quelqu'un comme Beckett qui, sa vie durant, a fait un va-et-vient incessant entre les deux langues dans ses écrits et qui, lui, me paraît un cas d'inquiétante étrangeté.

CÉLINE ZINS

Lui, sûrement, oui. C'est curieux effectivement — enfin, je suppose — de se comporter comme quelqu'un qui a deux langues maternelles parce que je crois qu'on écrit dans sa langue maternelle, c'est très difficile d'écrire autrement, et que changer de langue implique quelque chose de cet ordre-là, de l'ordre du maternel. Il faut que l'autre langue vous devienne aussi interne que la langue maternelle. Donc là, c'est un problème de scission entre deux langues...

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

... entre deux terres, même.

CÉLINE ZINS

Oui, Beckett s'est installé en France, donc quelque chose s'est passé pour lui vis-à-vis de sa langue maternelle, première... On n'est pas dans la même position dans une langue ou dans l'autre. Même un traducteur qui n'est pas bilingue, qui a sa langue maternelle mais qui connaît bien au moins une autre langue (et en règle générale toute personne qui

parle bien une langue étrangère), se rend compte qu'il n'est pas tout à fait le même dans une langue ou dans l'autre. J'ai l'impression, quand je parle une certaine langue, que le rythme de ma voix change, je n'ai pas les mêmes inflexions, je n'appuie pas sur les mêmes mots, c'est toute la langue qui m'inspire et je me sens autrement par rapport à elle. C'est très interne, une langue, c'est quelque chose d'organique, c'est corporel, c'est du corps : si ce n'était que du concept, on parlerait tous de la même façon, il n'y aurait pas de différence entre les littératures.

LAURE BATAILLON

Et peut-être faut-il remarquer, comme vous le disiez, que les auteurs qui ont déjà traduit eux-mêmes poussent souvent le traducteur à faire oeuvre d'invention. Très étrangement, ils supportent beaucoup moins bien une espèce de calque plus fidèle. Peut-être parce qu'ils sont passés par cette épreuve.

UN PARTICIPANT

Quelquefois même ils changent leur texte original après avoir lu la traduction

LAURE BATAILLON

Beckett l'a fait de multiples fois.

UN PARTICIPANT

N'y a-t-il pas dans la traduction une tentation luciférienne ?

CÉLINE ZINS

J'ai dit tout à l'heure que le lecteur est obligé de croire le traducteur sur parole ou plutôt sur écrit. Effectivement, dans le pays d'arrivée, le seul texte qui existe est une traduction. Donc, ce que le traducteur a fait de l'original, à la limite on n'en sait rien si on n'a pas l'original sous les yeux. Quant à la tentation, elle existe certainement; maintenant, ce qu'il faudrait en dire, c'est toute une autre discussion. Que faut-il faire pour traduire ? Quelle place faut-il laisser à la langue originale ? J'ai proposé de faire passer le texte étranger sain et sauf de l'autre côté. Lui, pas un autre à sa place.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Le traducteur est celui qui « passe », qui fait passer...

CÉLINE ZINS

...qui fait passer. Il est entre les deux rives, et sa tâche doit être de faire passer d'une rive à l'autre un texte dans son intégralité, dans son intégrité. Donc c'est bien un vivant qu'il prend sur une rive et c'est un vivant qu'il doit amener — et le même — de l'autre côté. Ce n'est pas un mutilé, un infirme. La tentation luciférienne, ce serait quoi ? Ce serait d'en faire passer un autre — et cet autre ne pourrait être que lui-même. Il aurait embarqué un étranger qu'il aurait tué en route, il aurait endossé son costume puis débarqué ainsi sur l'autre rive. C'est cela, la tentation luciférienne. Elle existe. Mais la tentation, je l'ai dit, vient aussi du lecteur. La demande qui émane de lui n'est pas seulement qu'on lui restitue du « pareil » (à l'original), mais que la chose soit pour lui bien lisible, qu'il n'y ait pas trop d'étranger dedans. La demande est très ambivalente. En fait, on ne sait pas ce qu'on vous demande. Et beaucoup sont tentés effectivement de se dire : nous sommes français, donc faisons du français.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Oui, mais tous les lecteurs ne demandent pas la même chose. Même pas tous les lecteurs d'une maison d'édition, même pas tous les lecteurs dans le public nombreux, divers, inconnu. Certains veulent peut-être l'étrangeté; d'autres, au contraire, veulent la familiarité. Chaque lecteur lui-même a des demandes différentes. Mais vous n'avez pas répondu à cette question : pourquoi le traducteur devrait-il arriver lui aussi sain et sauf de l'autre côté ? Vous êtes sûre qu'il ne prend pas un risque considérable, ce faisant ?

CÉLINE ZINS

Si, absolument, puisqu'il risque de mourir lui aussi dans le passage.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Alors justement, comment peut-il *ne pas* mourir ?

LAURE BATAILLON

Et ne pas céder à la tentation luciférienne ?

UN PARTICIPANT

Le traducteur, lorsqu'il a achevé son oeuvre de traduction, ne demeure-t-il pas le gardien des secrets ? Il ne peut absolument pas communiquer certaines choses.

CÉLINE ZINS

Oui, mais ce ne sont plus alors les secrets d'une langue.

*

FRANÇOIS XAVIER JAUIARD

Un des grands problèmes qui se posent à nous est celui du vieillissement des traductions. On accuse souvent les traductions de vieillir, n'est-ce pas parfois à tort ? Prenons un exemple : une des meilleures traductions du *Moine* de Lewis n'est-elle pas celle de Léon de Wailly, qui date de la fin du xvme, parce que justement elle a les défauts mêmes de l'auteur, elle a parfois même son pathos et elle restitue pleinement l'univers dans lequel il a écrit. Et d'une certaine façon, des traductions plus modernes rapprocheraient l'auteur de nous, mais l'éloigneraient peut-être de sa vérité temporelle, de celle de son temps.

UN PARTICIPANT

N'y a-t-il pas des traducteurs classiques comme il y a des auteurs classiques ? Il ne faut pas se laisser décourager ou impressionner par le vieillissement. Il est vrai que Racine a vieilli; seulement Racine est assez riche pour que chaque époque y trouve du nouveau en dépit du décalage. Le vieillissement n'est pas grave parce qu'il y a des traductions qui ont l'air d'avoir vieilli comme Ronsard paraissait avoir vieilli, mais les romantiques l'ont redécouvert. N'y aurait-il pas des traductions qu'il faudrait redécouvrir ?

UN PARTICIPANT

Il faut être conscient que parfois on se venge : il m'est arrivé de piétiner sur des jeux de mots, nous sommes tous tombés sur des jeux de mots impossibles à rendre. J'ai renoncé, quitte à me venger trois pages plus loin en en introduisant un là où il n'y en avait pas dans le texte...

FRANÇOIS XAVIER JAUIARD

Ce n'était pas une vengeance, c'était un équilibre, une compensation.

UN PARTICIPANT

L'agressivité qui est déployée contre le traducteur, le déni, le refoulement, c'est le double contre lequel il faut se défendre. Vous avez aussi parlé du retournement de situation, c'est-à-dire le persécuté qui devient persécuté, etc. Je voudrais savoir un peu comment le double se défend, comment il manifeste ses agressivités ?

CÉLINE ZINS

Mais il n'arrête pas de râler ! Il se plaint d'être persécuté, le traducteur !

UN PARTICIPANT

Dans ce sens, il faudrait parler des rapports que le traducteur peut entretenir avec l'auteur. Ils ne sont pas toujours...

CÉLINE ZINS

C'est sûrement complexe. Personnellement, je n'ai que de bons rapports, mais ce qu'il y a en dessous...

MICHEL MOHRT

Les rapports entre traducteur et auteur sont toujours mauvais.

UN PARTICIPANT

Parfois, les auteurs manient mal leur propre langue : est-ce que le traducteur ne doit pas essayer de l'améliorer ?

CÉLINE ZINS

C'est un autre problème. Etant des traducteurs *littéraires*, on suppose que l'on a affaire à des gens qui savent écrire. Néanmoins, la question se pose. Il arrive que même chez de bons écrivains on tombe sur des passages mal écrits. Que doit faire le traducteur ? J'avoue que j'ai toujours du mal quand je me trouve confrontée à cette question. Le traducteur a toujours peur que ce soit à lui que l'on impute le mauvais style.

LAURE BATAILLON

On le lui impute.

Le traducteur signe sa traduction, on peut donc lui faire grief d'une maladresse ou d'une lourdeur. Mais je poserai la question : le traducteur signe-t-il sa traduction ? ou signe-t-il le texte ? Ce n'est pas tout à fait la même chose. On signe une traduction, on engage son nom sur une traduction, mais pas forcément sur le contenu. C'est ambigu. Personnellement je suis tenté, comme un certain nombre d'entre nous, de traduire des oeuvres dont j'endosse aussi le texte même et le sens. Mais il peut arriver qu'un traducteur prenne des pseudonymes : en ce cas, il accepte de signer « la traduction » d'un nom d'emprunt, mais pas « le texte ». Et je pense que le pseudonyme du traducteur vient parfois de là, exactement comme pour un auteur.

CÉLINE ZINS

Cela pose de nouveau le problème de la place du traducteur dans le processus littéraire, puisque la traduction est une récréation. J'en reviens à la question de tout à l'heure sur les rapports entre traducteur et auteur. Je pense que le traducteur renvoie à l'auteur des choses qu'il n'avait pas vues. Pour traduire, il faut aller chercher dans la scène originaire, il faut aller voir où ça s'est passé pour l'auteur, et c'est pour cette raison qu'une traduction peut faire à l'auteur ce qu'on appelle, en psychanalyse, un effet d'interprétation. Autre chose va surgir tout à coup : la langue « autre » donne juste la distance nécessaire pour faire surgir quelque chose que l'auteur n'avait pas vu. Certains me l'ont confié : « Je n'avais pas vu que je disais ça. » Et ils l'ont vu à cause de la distance de la langue et aussi sans doute parce que j'avais compris où ça s'était passé pour eux, ce qu'ils disaient réellement, et qu'en le disant en français cela faisait apparaître la chose. Il faut retourner à la scène originaire, scène en principe interdite; or c'est là que le traducteur doit aller voir pour faire son travail. Ou alors il ne fait pas son travail, il ne fait pas de la traduction. Il faut qu'il aille jusque-là. S'il ne sait pas comment un écrivain écrit, d'où lui vient d'écrire, à mon avis il ne saura pas traduire et il oscillera toujours entre « c'est trop français » et « ce n'est pas assez proche de l'original », ou « c'est bancal », « ce n'est pas du bon français ». Il doit se laisser traverser par l'écriture de l'autre. Ce que je dis là n'est pas scientifique; à mon avis la traduction n'a rien de scientifique; elle nécessite un savoir (une connaissance de la langue), mais la pratique elle-même relèverait plutôt du médium (voilà pour l'occultisme de tout à l'heure).

Dans ce qu'il voit de l'autre, le traducteur doit trouver les mots pour le dire.

UN PARTICIPANT

Là, c'est le traducteur qui psychanalyse l'auteur.

CÉLINE ZINS

Non, ce n'est pas sous cette forme. La psychanalyse (qui ne serait là que littéraire au demeurant) impliquerait une démarche intellectuelle, raisonnée. Traduire est un autre processus qui se passe uniquement au niveau de l'écriture.

UN PARTICIPANT

Il faut voir aussi les choses du point de vue des écrivains étrangers, des écrivains de pays dont la littérature est très peu répandue encore ; pour ces écrivains peu connus en France, peu traduits, le traducteur a ce rôle de restituer leur pensée, mais peut-être beaucoup plus encore, le traducteur devient un porte-voix pour des pays ou des écrivains qui sont brimés ou en prison. Et je crois qu'il faut souligner aussi ce rôle du traducteur, au delà de la fidélité aux textes originaux, ce rôle de porte-parole souvent.

CLAIRE CAYRON

On a vu passer plusieurs fois la figure du traducteur bouc émissaire sans s'arrêter sur cette figure. Céline Zins a évoqué le fait qu'un traducteur peut hésiter à transcrire les imperfections de l'auteur parce qu'on va les lui attribuer, c'est donc qu'il se sent désigné comme bouc émissaire. Et j'ai entendu tout à l'heure parler de la traduction de Kafka par Alexandre Vialatte, et dire que Vialatte serait responsable de la mauvaise interprétation de Kafka. Je trouve cela vraiment très excessif. Dans la mauvaise interprétation de Kafka, il y a les lecteurs, les critiques, et ce que les lecteurs et les critiques de l'époque de la traduction ont voulu lire dans Kafka. Alors le traducteur supporte beaucoup de responsabilités, mais pas à ce point-là tout de même. Et à l'époque où l'on a découvert Kafka, aurait-on voulu lire un Kafka drôle ?

CÉLINE ZINS

Donc Vialatte a obéi aux normes de l'époque dans sa traduction. Je ne peux pas juger, je ne lis pas l'allemand.

CLAIRE CAYRON

L'aurait-on traduit de façon drôle, aurait-il été lu ainsi ?

CÉLINE ZINS

Oui, mais alors là c'est une question d'éthique. Si l'auteur est drôle, que ça plaise ou non, il doit être drôle. On peut au moins poser des principes déontologiques. Si Kafka est drôle, alors on doit reprocher à son traducteur de ne pas l'avoir rendu drôle. Si le traducteur n'est pas capable de percevoir ce qu'il y a dans l'oeuvre, c'est qu'il n'est pas capable de la traduire. Il est évident que s'il y a de l'humour à percevoir dans Kafka en allemand, on doit laisser apparaître l'humour en français. Il m'est arrivé de traduire des auteurs américains qui passent pour très drôles aux Etats-Unis, et ici on n'a rien compris à leur humour : mais j'ai fait tout ce que j'ai pu pour rendre leur humour ; tel qu'il est, là où il se situe. Si l'esprit français ne le perçoit pas, tant pis, mais il n'y a pas d'adaptation à faire. Je ne vais pas transformer un écrivain américain d'avant-garde en Daninos Je crois que se pose là un problème déontologique.

DEUXIÈME JOURNÉE

LE TRADUCTEUR DANS LA SOCIÉTÉ

TABLE RONDE SUR LE STATUT SOCIAL DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE

La table ronde sur le statut social du traducteur littéraire, présidée et animée par Françoise Cartano, regroupait les représentants des associations ou syndicats de traducteurs littéraires de neuf pays européens.

Le représentant de la Finlande, Jukka Mannerkorpi, estimant que la situation des traducteurs littéraires dans les pays scandinaves était comparable, a renoncé à intervenir.

Ivanka Pavlovic pour la Yougoslavie et Jeannette Hadjinicoli pour la Grèce, invitées à ce colloque en tant que traductrices de Nathalie Sarraute, ont bien voulu participer à cette séance.

ANNA PYK

ATLAS et l'ATLF m'ont demandé de venir ici pour parler de la situation des traducteurs littéraires en Suède, des améliorations qui ont été enregistrées et des moyens que nous nous sommes donnés pour atteindre nos buts. Bien que nous n'ayons pas encore pu réaliser tous nos objectifs, il nous faut reconnaître que, depuis 1976, notre situation s'est grandement améliorée. C'est que nous avons suivi une voie tout à fait suédoise : nous nous sommes constitués en syndicat.

En 1971, l'Association des Traducteurs et l'Association des Écrivains de Suède se sont unies pour former la Fédération des Écrivains de Suède. Cette Fédération comprend à l'heure actuelle deux mille membres environ, dont quatre cents à quatre cent cinquante sont des traducteurs. L'Association des Traducteurs est une des quatre sections de la Fédération des Écrivains, laquelle regroupe la quasi-totalité des personnes exerçant une profession littéraire, et se trouve ainsi mieux armée pour mener des négociations avec les parties qui nous sont adverses : maisons d'édition — elles aussi organisées mais à l'intérieur de l'Association des Éditeurs —, clubs du livre, radios, télévision, et parfois même l'Etat. Les résultats sont là : de nombreux accords, des contrats, des conventions.

C'est en 1976 que les traducteurs ont obtenu leur premier contrat type. Modifié une première fois en 1981, il fera l'objet d'une autre révision en 1986. Ce contrat type considère tous les aspects de la traduction des livres : il veille aussi bien sur le droit moral du traducteur que sur son droit à être rémunéré pour les utilisations premières et secondaires de son oeuvre. La rémunération est calculée sur la base de sept cent quarante-cinq couronnes suédoises pour trente-deux mille caractères. Cette somme est renégociée et augmentée chaque année et, pour 1985, elle a été fixée à huit cents couronnes. Elle peut paraître modeste* mais il faut préciser que les maisons d'édition sont obligées de payer des cotisations aux caisses d'assurance sociale et de retraite ainsi que divers impôts, dont le montant global s'élève à trente-huit pour cent de la somme versée au traducteur. Avant 1976, ce pourcentage était dû par le traducteur. En outre, le contrat type établit clairement que le traducteur jouit du droit d'auteur. Cela veut dire que si la traduction est utilisée au delà de l'édition première (par exemple pour une collection de poche, un club de livre, etc.) la part qui revient au traducteur ne peut être inférieure à vingt-cinq pour cent du tarif plancher courant.

Il existe également des accords sur la reproduction des textes sous forme de photocopies ou de bandes magnétiques et sur leur diffusion radiophonique. Les écrivains, les illustrateurs, les traducteurs et les photographes, afin de mieux veiller sur leurs droits, se sont en effet regroupés au sein d'une institution : le « *Capyswede* ».

Quelques mots encore sur le Fonds des Ecrivains. Le droit d'auteur est réglementé depuis 1960 et le gouvernement a reconnu qu'il fallait rémunérer les écrivains pour les prêts effectués par les bibliothèques publiques. La somme obtenue est versée au Fonds des Ecrivains qui peut ainsi conforter non seulement sa base économique mais aussi sa position dans les négociations. Cette année, les prêts des bibliothèques ont rapporté quarante et un millions de couronnes. La moitié de la somme recueillie est distribuée aux écrivains et aux traducteurs, individuellement et selon le nombre des prêts (0,40 couronne pour les écrivains et 0,20 pour les traducteurs); le reste paye les frais de la Fédération des Ecrivains, ses employés, son avocat, etc. Le Fonds finance également des bourses d'une durée d'un à cinq ans ainsi que quelques « salaires garantis » qui, à l'âge de la retraite, sont transformés en pensions. Pour 1985, le montant annuel de

* Environ 40 F la page de 1 500 signes.

chaque bourse s'échelonne de vingt-deux mille à trente-six mille couronnes, et celui du « salaire garanti » est de cinquante-sept mille couronnes.

UFFE HARDER

On traduit beaucoup de littérature étrangère au Danemark et on continue à en traduire beaucoup malgré l'actuelle crise économique qui frappe aussi l'édition.

L'Association des Traducteurs, jadis indépendante, est aujourd'hui une des sections de l'Association des Auteurs, laquelle met à la disposition des traducteurs son organisation et l'assistance gratuite de ses conseillers et de son avocat. Cette assistance porte, entre autres, sur les contrats à signer avec les éditeurs, la radio ou la télévision.

Il existe un contrat type qui a pour base l'accord conclu entre l'Association des Traducteurs (soutenue par celle des auteurs) et l'Association des Editeurs. Ce contrat fixe une rémunération minimum par feuille typographique de trente-deux mille signes. Aucun membre de l'Association des Traducteurs n'est censé accepter un tarif inférieur à celui établi par le contrat standard et qui est actuellement de six cent quatre-vingts francs. Il arrive cependant que certains traducteurs obtiennent jusqu'à neuf cents ou neuf cent cinquante francs. Il y a donc un tarif plancher mais il n'existe pas de tarif plafond, en théorie du moins. Lors des négociations qui ont lieu régulièrement avec l'Association des Editeurs, l'Association des Traducteurs s'efforce d'obtenir une augmentation du tarif plancher.

Pour les traducteurs littéraires, la radio constitue un marché important. Elle diffuse, en effet, beaucoup de textes littéraires, soit danois soit traduits d'autres langues, anciens mais surtout modernes. L'utilisation radiophonique de textes littéraires est, elle aussi, régie par des accords avec l'Association des Auteurs.

Tout comme les auteurs danois, les traducteurs reçoivent chaque année des bibliothèques publiques une somme calculée sur la base du nombre estimé de volumes qui les représentent dans ces bibliothèques. Par ailleurs le « *Copydan* », institution de création récente, perçoit des droits sur les photocopies de textes, originaux ou traduits, à usage scolaire.

Signalons enfin que la Fondation de l'Art, qui subventionne la littérature et les arts plastiques, accorde de temps à autre des bourses de travail à des traducteurs. De son côté, le Comité pour les Echanges littéraires avec l'Etranger, placé sous l'égide du ministère des Affaires culturelles, assure une partie des frais de

traduction d'oeuvres littéraires étrangères en danois ou d'oeuvres danoises en langues étrangères, sous réserve que la qualité des oeuvres en question soit jugée suffisante.

La création de petites maisons d'édition, souvent de grande qualité, est un signe encourageant. Mais le fait que les bibliothèques publiques, qui sont par tradition des acheteurs très importants et très sûrs, aient réduit leurs achats d'un tiers par rapport au nombre de volumes qu'elles commandaient il y a une dizaine d'années, est durement ressenti par tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, participent aux métiers du livre.

Comme en témoignent ces brèves remarques, au Danemark les traducteurs littéraires jouissent de certains avantages. Leur statut et leurs droits sont reconnus, de même que l'importance de leur profession. Néanmoins très peu de traducteurs vivent décevantement de leur travail et lorsqu'ils y parviennent, c'est généralement au prix d'un surcroît de labeur. Quant aux autres, c'est-à-dire la grande majorité, ils sont toujours obligés d'exercer un second (ou un premier) métier.

ANNIE RIIS

L'Association des Traducteurs littéraires de Norvège a été fondée en 1948. Elle compte actuellement plus de deux cents membres, dont un tiers de femmes.

Les traducteurs non littéraires, qui depuis quelques années possèdent leur propre organisation, peuvent être membres de l'Association des Traducteurs littéraires si leur travail pose, à côté des problèmes purement de langue, des problèmes de style. Le but de l'Association est avant tout de défendre les intérêts économiques et professionnels des traducteurs, et un point essentiel de la lutte des traducteurs norvégiens pour améliorer leurs conditions de travail est l'obtention de contrats types. Les négociations ont d'ailleurs connu leurs heures dramatiques, particulièrement en 1971, lorsque les traducteurs se sont mis en grève et ont refusé de signer tout contrat, menaçant de porter le conflit devant les tribunaux. En 1972, nous avons obtenu la reconnaissance d'un contrat type qui garantit au traducteur une somme minimum réindexée chaque année. Cette somme est aujourd'hui de mille deux cent cinquante couronnes par feuille typographique de trente-deux mille signes. Elle peut varier selon le degré de difficulté des textes.

Mais les actions plus ou moins insolites menées par les traducteurs pour améliorer leur situation n'en sont pas restées là. Aux côtés des écrivains, des auteurs dramatiques et des auteurs

de littérature pour enfants, nous avons organisé, en 1974, une grande « Action des Artistes » et, en 1982, nous avons retiré tous nos livres des bibliothèques publiques.

Des négociations en vue d'augmenter les tarifs et de défendre nos droits ont lieu régulièrement avec les éditeurs, les directeurs de théâtre, et même l'Etat. Par exemple, en ce qui concerne les éditions « Club », notre Association a obtenu d'importants résultats dans ses négociations avec les grandes maisons d'édition qui sont propriétaires du club du livre le plus important de Norvège : aujourd'hui, si un traducteur a traduit un livre qui paraît en édition « Club », il reçoit entre cinquante et soixante-quinze pour cent de la somme qui lui a été initialement versée pour sa traduction.

L'Etat donne chaque année à l'Association des Traducteurs littéraires de Norvège des sommes assez considérables provenant de l'usage qui est fait des traductions dans les écoles, les bibliothèques, etc. Une partie de cet argent est reversé aux traducteurs âgés et le reste, environ cent mille couronnes par an, sert à financer, sous forme de subventions sociales ou de bourses, par exemple des séjours à l'étranger.

Un prix littéraire de quinze mille couronnes est chaque année décerné à la meilleure traduction.

Pourtant, malgré l'insolence de nos actions et nos infatigables négociations, la vie reste dure pour les traducteurs norvégiens. Le nombre de livres étrangers traduits ne cesse de diminuer et la concurrence entre traducteurs devient de plus en plus acharnée. Très peu d'entre nous peuvent quitter leur métier « véritable », souvent le professorat ou le journalisme, pour se consacrer uniquement à la traduction.

NELLEKE FUCHS-VAN MAAREN

Je dois malheureusement dire qu'il y a des différences entre le modèle néerlandais et les modèles scandinaves tels qu'ils viennent de nous être présentés ici. Dans les années soixante, nous avons obtenu que le traducteur littéraire soit reconnu comme auteur, c'est-à-dire qu'il jouit depuis lors de la protection de la loi sur la propriété littéraire, donc du droit d'auteur proportionnel et du droit moral sur sa traduction. Vis-à-vis de l'éditeur, il se trouve dans une position analogue à celle de l'auteur d'une oeuvre originale. Aussi, depuis vingt ans, l'Organisation des Ecrivains néerlandais accepte-t-elle l'adhésion des traducteurs littéraires, ceux-ci formant un groupe à part dans l'organisation ; mais chaque fois qu'il est possible, les intérêts des traducteurs et

des écrivains sont défendus en commun.

Les revenus des traducteurs littéraires proviennent de deux sources. La première, comme partout, est constituée par les honoraires payés par l'éditeur; ces honoraires sont assujettis aux termes d'un contrat type qui prévoit un tarif minimum négocié annuellement dans une commission paritaire et permanente composée de représentants des éditeurs et des auteurs. La procédure ne vaut pas seulement pour les traducteurs mais aussi pour les écrivains. Ce tarif minimum est à l'heure actuelle de quatre-vingt-sept florins les mille mots, soit soixante francs la page de mille cinq cents signes. A la différence du modèle scandinave, il s'agit d'honoraires bruts, avant tout prélèvement de charges sociales ou d'impôts.

Le contrat type existe depuis 1977 et exige, par exemple, que le nom du traducteur figure non seulement sur la page de titre mais aussi dans la publicité et donc sur toutes les annonces faites par la maison d'édition. Les grands éditeurs respectent en général le contrat type et seule une minorité refuse de coopérer. L'Organisation des Editeurs n'a aucun pouvoir de contrainte sur ses membres. Mais la remarque vaut pour les traducteurs qui travaillent en dessous du tarif minimum.

La deuxième source de revenus des traducteurs littéraires vient des subventions de l'Etat. Ces subventions sont distribuées par une institution officielle — quoique indépendante — du ministère de la Culture : le Fonds pour les Lettres, dont les membres sont pour leur grande majorité des auteurs et des traducteurs. C'est le Fonds qui prend toute décision concernant la répartition des subventions dont seul le montant global est fixé par le ministère. Il est même possible de faire appel contre une décision. Les subventions sont de deux types : d'abord les « honoraires supplémentaires » qui concernent des traductions dont la valeur littéraire est reconnue (en général cent quarante ou cent soixante titres par an), le traducteur recevant alors, selon le degré de difficulté et d'importance littéraire de l'ouvrage, un honoraire supplémentaire de trente-trois ou cinquante pour cent. La sélection est faite par une commission de lecture du Fonds et une des conditions exigées pour l'obtention de cet honoraire est que l'éditeur paye à son traducteur au moins le tarif minimum stipulé dans le contrat type; par ailleurs, ce supplément n'est pas accordé à ceux qui ont des revenus substantiels provenant de source non littéraire, comme c'est le cas par exemple des enseignants. Le Fonds pour les Lettres accorde également des bourses de travail aux traducteurs ayant présenté un projet important et d'une difficulté plus grande que la

normale. Un contrat avec un éditeur et un plan de travail exact sont indispensables pour obtenir cette bourse qui peut être accordée pour une période allant de un à douze mois. Le montant est d'environ trois mille florins par mois, soit huit mille francs français. Les normes pour évaluer la difficulté ou l'importance de l'entreprise se sont considérablement assouplies au cours des dernières années, de sorte qu'aujourd'hui une cinquantaine de traducteurs littéraires peuvent bénéficier chaque année de subventions. En Hollande, on compte deux cents professionnels de la traduction littéraire, c'est-à-dire dont l'activité principale est de traduire. D'autres bourses existent, moins importantes, bourses de voyage, ou bourses pour les traducteurs ou les écrivains débutants. La sélection des projets subventionnés est dans tous les cas faite par ce Fonds pour les Lettres, donc par les auteurs et les traducteurs eux-mêmes.

En revanche, en ce qui concerne le statut du traducteur, les manques sont énormes. Même avec les subventions, traducteurs et écrivains connaissent une situation financière pénible, avec des revenus très inférieurs au salaire minimum en vigueur dans les Pays-Bas. Ce salaire annuel minimum est d'environ cent mille francs français et le revenu moyen d'un traducteur tourne autour de soixante-dix mille francs. On essaie actuellement de remédier à cette situation par un projet sur prêt public payant. Un projet de loi qui devrait être soumis au Parlement l'an prochain prévoit la mise en place d'un système de redevance sur les prêts des bibliothèques publiques, qui sera réparti entre écrivains et éditeurs. Or, et c'est là le grand débat, nous nous battons aujourd'hui sur les pourcentages. Le projet de loi stipule que trente pour cent seront reversés aux éditeurs et soixante-dix pour cent aux écrivains, mais il n'est hélas pas impossible que le Parlement décide d'un partage cinquante/cinquante. Quoi qu'il en soit, les revenus des traducteurs s'en trouveront augmentés. Je mentionnerai encore un autre problème : le traducteur étant considéré comme membre des professions libérales, la Sécurité sociale ne couvre ni ses soins médicaux, ni ses pertes de revenus en cas de maladie, et il n'a pas droit aux allocations de chômage. Il doit donc contracter une assurance privée, ce qu'il ne fait pas parce que c'est trop cher. Or, une loi ne saurait remédier à ce problème parce que ce ne sont pas seulement les éditeurs qui ne veulent pas payer les cotisations ; une partie des traducteurs, pour des raisons fiscales trop compliquées à expliquer ici, ne veulent pas perdre leur statut de profession libérale. Par ailleurs, la crise conjoncturelle de l'édition a aggravé le chômage des éditeurs. On a déjà parlé de la situa- tion difficile

des bibliothèques dans les pays scandinaves. Chez nous, ce sont surtout les éditeurs qui sont frappés par cette crise car, les gens ayant moins d'argent, ils achètent moins de livres. Le seul remède immédiat à cette situation est précaire et modeste : le Fonds pour les Lettres pourrait essayer d'augmenter les bourses de travail. C'est pratique- ment tout ce que l'on peut faire.

CLAUS SPRICK

En Allemagne fédérale, la profession de traducteur et de traductrice est une profession libre, libre dans le sens de liberté par rapport à toute réglementation légale, et donc dépourvue de toute protection légale sauf celle, évidemment, du droit d'auteur. N'importe qui peut donc se proclamer traducteur et devenir ainsi un entrepreneur au sens fiscal du terme. Il existe pourtant en République fédérale d'Alle- magne deux associations de traducteurs qui s'efforcent d'améliorer la situation sociale de leurs membres, de défendre leurs intérêts et de créer une déontologie de la profes- sion. C'est d'abord l'Association des Interprètes et Traducteurs allemands, qui recrute surtout ses membres parmi les inter- prètes et les traducteurs techniques et scientifiques. Leur nombre s'élève à mille cinq cents. La deuxième association, celle que je voudrais vous présenter ici, est le Verband Deutsch Sprachiger Übersetzer Litterarischer und Wissen- schaftlicher Werke, celle des traduc- teurs littéraires, que nous appelons plus communément le WDU. Cette association est affiliée au vs, Association des Ecrivains alle- mands qui, elle, fait partie de la Confédération syndicale ouvrière. Le WDU compte aujourd'hui environ quatre cents membres. Enfin, il existe une troisième catégorie de traducteurs, un peu à part, non organisée, et formée par ceux qui travaillent pour le cinéma et dont le nombre s'élève à trente peut-être, quarante au plus. Bien entendu, il y a encore des traducteurs littéraires qui n'appartiennent à aucun de ces groupes et il est difficile d'évaluer leur nombre. Malgré une fluctuation très marquée dans ce domaine, il semble que ces traducteurs ne soient pas plus de trois cents. Il s'agit de gens qui, le plus souvent, ne traduisent qu'un seul ouvrage, généralement en contrepartie d'honoraires extrême- ment bas, et quittent aussitôt la profession parce qu'elle est trop rentable.

Mais revenons plutôt aux récidivistes de la traduction littéraire, si vous me permettez d'emprunter cette expression au droit pénal, c'est-à-dire à ceux qui en ont fait leur pro- fession et le plus souvent y ont trouvé leur vocation. Pour estimer à sa juste valeur

la situation sociale du traducteur littéraire en République fédérale d'Allemagne, il faudrait d'abord regarder de plus près les tarifs couramment pratiqués. Le WDU vient de réaliser une enquête sur ceux de l'année 1983. Permettez-moi de vous citer quelques chiffres. Cent un des questionnaires retournés par les membres de l'Association ont pu être exploités. Sur ces cent un traducteurs, une soixantaine consacrent plus de la moitié de leur semaine de travail à la traduction tandis que quarante et un exercent en même temps une autre profession. Le nombre des ouvrages traduits qui ont servi de base à cette enquête s'élève à trois cent quatre-vingt-dix-sept, soit une moyenne de quatre traductions par traducteur. De 1981 à 1983, chaque traducteur ou traductrice a collaboré, toujours en moyenne, avec quatre maisons d'édition différentes. Mais quittons ces jeux statistiques et revenons à l'essentiel : les honoraires. Je voudrais préciser que les chiffres que je vais vous donner représentent des honoraires forfaitaires calculés à la page manuscrite, ce qui est encore la règle en Allemagne fédérale. Le traducteur cède donc à l'éditeur, pour une somme le plus souvent forfaitaire, le droit d'exploiter l'oeuvre dont il est l'auteur, puisque le traducteur est considéré comme auteur. Dans le domaine de la fiction, la plupart des traducteurs reçoivent, toujours selon l'enquête, des honoraires de vingt à vingt-cinq marks par page, soit l'équivalent de soixante à soixante-quinze francs français. Rares sont les traducteurs qui reçoivent une rémunération plus élevée, les maxima oscillant entre cent vingt francs (deux cas) et cent cinquante francs (deux cas également), tandis que le minimum est de trente francs français. Des cas allant jusqu'à cent quatre-vingts francs la page ont été signalés pourtant, pour des traductions effectuées pour la télévision. Il est peut-être utile de rappeler ici que tous ces chiffres se rapportent à la page standard de trente lignes de soixante signes. Pour les livres techniques et scientifiques, les chiffres sont plus ou moins les mêmes, à l'exception du tarif minimum qui est de quarante-huit francs. Par contre, les éventails d'honoraires pour les livres pour enfants, les romans policiers et la science-fiction, sont plus modestes et varient de quarante-cinq à soixante-trois francs; soixante-quinze francs par page dans ce domaine est une rémunération extrêmement rare. Il faut ajouter cependant que dans vingt-trois pour cent des cas, le traducteur bénéficie, à part l'honoraire de base forfaitaire, d'une sorte de droit d'auteur proportionnel s'élevant le plus souvent à cinq ou dix pour cent de ce que reçoit l'éditeur sur les droits dérivés et annexes, ou de un à deux pour cent du prix de vente du tirage vendu. Une analyse plus approfondie des chiffres que nous

ont fourni nos confrères et nos consoeurs a abouti à un résultat assez surprenant : les honoraires forfaitaires qui représentent la seule rémunération du traducteur sont en général assez inférieurs aux honoraires de base accompagnés d'un droit proportionnel. Ainsi, les éditeurs qui apprécient mieux le travail du traducteur en lui accordant une participation au succès éventuel de l'ouvrage sont en même temps ceux qui sont prêts à lui payer les honoraires forfaitaires les plus élevés. En Allemagne fédérale, la législation sur les ententes commerciales interdit les conventions obligatoires et même les recommandations de prix de la part d'organisations professionnelles. Cela ne nous a pas empêchés de mettre au point une convention modèle, un contrat type qui a été approuvé par les deux parties, le Comité des Editeurs de l'Association boursière du Commerce allemand du Livre, qui représente les éditeurs, et le WDU. Je vous épargnerai l'énumération des clauses contractuelles dont la version définitive a nécessité de longues semaines de négociations. Bien entendu, ce contrat type ne prévoit pas toujours, en raison de la législation sur les ententes illicites, le montant des honoraires qui reste donc à négocier entre les deux parties, et l'usage de ce contrat type n'est pas obligatoire non plus. Toutes ces indications confirment ce que nous savions déjà : la traduction littéraire est une des professions les plus mal rétribuées de notre société et les revenus d'un traducteur littéraire sont parfois inférieurs à ceux d'un ouvrier non qualifié. J'ai d'ailleurs fait quelques calculs à l'envers qui ont abouti à des résultats assez bizarres. Un traducteur littéraire allemand, qui est payé soixante francs par page et qui voudrait, en une semaine de travail de quarante heures, gagner la même chose qu'un enseignant de lycée, marié, quarante ans, un enfant, devrait achever la ligne de soixante signes d'un texte littéraire dans un délai de quatre-vingt-sept secondes, desquelles il faudrait déduire au moins vingt secondes pour transcrire à la machine le résultat de l'opération créatrice de traduction, opération pour laquelle notre traducteur ambitieux pourrait s'accorder soixante-sept secondes afin de venir à bout d'une ligne, faute de quoi il risquerait de ne pas atteindre le niveau de salaire de son collègue enseignant.

Quant à la sécurité sociale, les traducteurs littéraires affiliés au Bureau des Droits d'Auteur, le voir, bénéficient, depuis quelques années, d'une assurance vieillesse plutôt modeste, financée pour cinquante pour cent par leurs propres Caisses de Prévoyance des Gens de Lettres, elles-mêmes financées partiellement par la redevance sur le prêt en bibliothèque. Il reste à voir si la loi allemande sur la Sécurité sociale des artistes et publicistes indépendants,

adoptée il y a deux ou trois ans et permettant aux traducteurs littéraires d'accéder au régime des prestations sociales moyennant des cotisations calculées en raison de leurs revenus individuels, saura améliorer la situation sociale et financière du traducteur qui, après une longue vie de travail ardu et assidu, ne se sent plus en mesure de traduire à un rythme de quatre ouvrages ou plus par an.

Enfin, je voudrais attirer votre attention sur des initiatives qui, elles aussi, visent à améliorer les conditions de travail des traducteurs littéraires. Rappelons d'abord que depuis plus de quinze ans déjà, le WDU organise un week-end annuel connu sous le nom d'« Entretiens d'Esslingen ». Ce week-end est consacré à des rencontres entre traducteurs, à des conférences, discussions de travail, etc., et j'oserai le comparer à ces Premières Assises de la Traduction littéraire en Arles auxquelles j'ai l'honneur de participer. A partir des expériences acquises aux Entretiens d'Esslingen, un projet beaucoup plus ambitieux a été réalisé grâce aux efforts incessants de son initiateur, Elmar Tophoven, qui est ici parmi nous et qui serait beaucoup plus qualifié que moi pour vous en parler. Il s'agit, vous l'avez déjà deviné, du Collège européen des Traducteurs, qui se trouve à Straelen, petite ville en Rhénanie du Nord, près de la frontière néerlandaise. Le collège réunit un ensemble de cinq bâtiments médiévaux restaurés qui comprennent vingt et un appartements, des salles de réunion, une bibliothèque, quelque mille dictionnaires et ouvrages de référence, une bibliothèque générale plurilingue de plus de quinze mille ouvrages, une banque de données, une série d'ordinateurs, des machines à traitement de texte, etc. Bien que ce collège, conçu sur le modèle de l'Ecole des Interprètes de Tolède, existe déjà depuis 1978, ce n'est qu'en avril 1985 que ce grand ensemble de bâtiments sera officiellement inauguré. Je souhaiterais vous parler plus longuement de cette réalisation fascinante et jusqu'ici unique au monde, financée par le Land de Rhénanie Nord-Westphalie, la ville de Straelen, la CEE et plusieurs mécènes. Précisons encore que le Collège est ouvert à tous les traducteurs littéraires allemands et étrangers. Mais je n'abuserai pas de votre indulgence et me bornerai à souhaiter que, dans un proche avenir, le Collège européen des Traducteurs de Straelen ne soit plus unique au monde et qu'il trouve son double, pour employer le mot clé de Céline Zins, ici, en Arles, à mi-chemin entre Straelen et Tolède.

Je représente ici un pays socialiste et je vois aujourd'hui que certaines solutions que nous avons cru inventer existaient déjà ailleurs. Mais nous avons tout de même, grâce à notre Association créée il y a presque trente-cinq ans, réussi deux choses. Tout d'abord, l'Etat yougoslave garantit la sécurité sociale et la retraite à tous ceux qui ont, chez nous, le titre d' « artiste libre ». Il leur faut simplement justifier de quatre ans d'un travail minimum, période au bout de laquelle leur statut est automatiquement vérifié. Naturellement, s'ils prennent un emploi salarié, ils perdent cette qualité de travailleur libre.

Mais je voudrais dire, à propos de l'exposé de Claus Sprick, que nous avons pour notre part constaté qu'un contrat type, assorti d'un tarif fixé à partir de comparaisons avec d'autres professions, est de fait insatisfaisant. A la suite de plusieurs enquêtes, nous avons établi que la rémunération de l'unité de trente-deux mille signes ne peut avoir pour base moins de quarante pour cent du salaire moyen ayant cours dans la maison d'édition concernée. Ne croyez pas que les traducteurs yougoslaves sont millionnaires, parce que les éditeurs, pour calculer ce salaire moyen, ont pris aussi bien celui de la femme de ménage qui lave les carreaux deux fois par semaine que celui du directeur. Et notre revendication actuelle vise à obtenir quarante pour cent du salaire moyen de ce que nous appelons la « rédaction littéraire ». Par ailleurs, si un livre est publié une première fois avec un tirage de trois mille exemplaires et que l'éditeur procède ensuite à une seconde édition de vingt mille exemplaires, le traducteur ne touche que cinquante pour cent de ce qu'il avait touché pour le premier tirage. Or, la différence est de taille parce que vingt mille exemplaires rapportent beaucoup à un éditeur. Il nous faut donc améliorer cet aspect des contrats.

Pour les droits de représentation, nous sommes organisés en agence avec les écrivains, compositeurs, etc., agence qui reçoit nos droits perçus directement à la caisse, et contrôle nos rapports avec, je ne dirai pas nos employeurs ou nos commanditaires, ces mots-là n'existent pas dans le vocabulaire socialiste, mais avec les « usagers de notre vie de travail ».

HILDE LINNERT

J'ai promis d'être très brève et je le serai. Cette tâche est du reste rendue très simple parce que la réalité de notre situation en Autriche impose une rhétorique de la brièveté.

Notre organisation est très jeune, nous n'avons encore rien accompli. Nous n'avons pas de contrat type, pas de droits sur les prêts en bibliothèques, pas de droits d'auteur, pas de Sécurité sociale, pas de maisons d'édition importantes, aucun soutien de l'Etat, et nous ne sommes pas reconnus comme auteurs. Nous sommes par contre affiliés à l'Organisation des Auteurs, c'est-à-dire que nous profitons de la subvention que leur donne l'Etat mais c'est une subvention précaire qui existe depuis six ans et dont on ne sait jamais si elle sera reconduite d'une année sur l'autre. Voilà quelle est notre situation.

Quant à nos honoraires, nous recevons entre cent et cent quarante schillings par page de mille huit cents signes. L'équivalent en francs français serait de quarante-cinq à soixante francs. Heureusement tout de même, les maisons d'édition sont obligées de nous payer la TVA.

JEANNETTE HADJINICOLI

En Grèce, la situation est tout à fait comparable à celle de l'Autriche. Mais de plus, nous perdons tous nos droits sur nos traductions dix ans après leur publication. Elles tombent dans le domaine public et n'importe qui peut les utiliser gratuitement et à sa guise.

ANA-MARIA GALLI ZUGGARO

En Italie, la situation peut sembler idéale. Sur le papier du moins, car dans la pratique elle n'est guère différente de celle de nos collègues autrichiens.

Après la convention de Nairobi, l'Unesco a écrit au gouvernement italien, plus exactement à la Présidence du Conseil, pour s'enquérir de la situation de la traduction et des traducteurs. La Présidence du Conseil a répondu qu'elle était la meilleure du monde. Voltaire n'a rien inventé et nous avons effectivement une loi, datant de 1941, qui assimile totalement le traducteur à l'auteur et oblige l'établissement d'un contrat d'édition censé protéger la partie la plus faible, c'est-à-dire l'auteur et le traducteur. La pratique courante est en contradiction ouverte avec la loi parce que, dans cette même loi, un petit mot, une sorte de formule magique, dit « sauf convention contraire entre les parties ». Alors les éditeurs ont des semblants de lettres personnelles ou des contrats pré-imprimés qui sont déjà des conventions entre les parties et si nous, traducteurs, nous ajoutons à la fin du contrat une clause quelconque, la réaction est immédiate : « Non madame, ce contrat

est à prendre ou à laisser, ou vous le signez ou vous ne le signez pas. Quelqu'un d'autre est d'ailleurs prêt à faire le travail. »

La seule chose qui soit très bien protégée en Italie, ce sont les droits moraux. Nous pouvons déposer à la SIAE, la Société italienne des Auteurs et des Editeurs, sous enveloppe fermée, copie de notre travail. Dans le cas où la chose serait publiée sans notre nom ou avec des changements qui n'auraient pas été autorisés par nous, les droits moraux deviennent des droits financiers assez intéressants parce que nous avons le pouvoir de faire retirer le livre du commerce. Ce genre d'incident s'est déjà produit, mais évidemment un procès coûte assez cher.

La traduction des livres est très peu payée et je crois que l'Italie est le seul pays où l'on paye de quinze à vingt francs par page dactylographiée. Il n'y a aucune possibilité de pourcentage, le traducteur ignore tout du tirage et des éventuelles rééditions, il ne touche aucun droit si l'édition italienne d'un ouvrage est portée à l'écran ou à la télévision avec des dialogues écrits par lui. Rien, il ne touche jamais rien. Je ne veux pas que vous pleuriez avec nous parce que nous nous y employons assez nous-mêmes. Mais être traducteur en Italie est un luxe. Nous n'avons pas d'association. La SIAE ne nous accepte en son sein que si cinquante pour cent au moins de nos revenus proviennent de droits d'auteur autres que ceux de la traduction — chansonnettes, cinéma, livres, n'importe quoi. Pour les traducteurs qui ne sont ni des écrivains ni des auteurs de chansons, il est impossible de se faire accepter comme membre de la Société des Auteurs et des Editeurs. Que dire encore ? La réalité est tellement triste qu'il n'y a rien à ajouter. Nous essayons de faire modifier cette loi de 1941 parce que si elle est effectivement la loi la plus ancienne qui protège les traducteurs comme les auteurs, elle est tellement ancienne qu'elle est tout à fait dépassée. En effet, immédiatement après la guerre, la libéralisation des relations professionnelles a fait que tout le pouvoir appartient à l'éditeur et que ni l'auteur ni le traducteur n'étant organisés en syndicat ou en association, ils n'ont d'autre alternative que de vendre leurs droits, point final. Peut-être pourrions-nous, grâce au Marché commun, aligner nos lois sur celles des autres pays de la CEE puisque celle-ci n'accepte pas de lois contradictoires entre les pays membres. Là réside notre meilleur espoir.

ESTER BENITEZ

J'aimerais bien pouvoir broser un tableau aussi flatteur, en ce qui concerne l'Espagne, que celui de certains confrères qui m'ont

précédé dans l'usage de la parole. Hélas ! la réalité ne correspond pas toujours à nos désirs. Et puisqu'il s'agit de comparer nos statuts dans différents pays, il vaudra mieux nous présenter tels que nous sommes, avec nos manques et nos quelques réussites.

Du point de vue juridique, il n'y a rien à reprocher à la situation espagnole : la loi de 1971 sur le livre reconnaît au traducteur, dans son article cinq, le statut d'auteur, ce qui le place sur un pied d'égalité avec les écrivains. D'autre part, le projet de loi sur la propriété intellectuelle, qui sera bientôt soumis à l'approbation de la Chambre des Députés, prévoit également dans l'un de ses articles, l'article onze si je ne me trompe, l'assimilation du statut du traducteur à celui d'auteur.

Pourtant il y a encore un long chemin à parcourir pour obtenir une reconnaissance *de facto* de la part des éditeurs. Seul un petit nombre de traducteurs littéraires, dans les contrats qu'ils passent avec les maisons d'édition, conservent le droit de propriété intellectuelle (le « *copyright* ») sur leur traduction, ce qui leur permet de toucher une somme d'argent à chaque nouvelle édition.

Du point de vue de la reconnaissance de notre travail et du prestige social de la profession, des progrès très sensibles ont été accomplis au cours des dernières années. Le nom du traducteur figure maintenant sur la couverture des livres de la plupart des grandes maisons d'édition. Nous avons acquis le droit de ne plus voir notre travail remanié par les éditeurs — corrections et coupures sont des pratiques presque partout périmées — et nous sommes représentés dans tous les comités et organismes officiels concernant le livre (jurys, aides à la création littéraire, Conseil national du Livre, projets de loi...). A l'heure actuelle, des pourparlers ont lieu avec les éditeurs en vue d'établir un contrat type qui devrait trancher bien des questions nous tenant à coeur.

Quant au mode de rémunération, le traducteur touche, dans les cas les plus favorables, un à-valoir sur un pourcentage provenant des recettes de l'exploitation de l'ouvrage. Ce pourcentage est de cinq à sept pour cent pour les ouvrages du domaine public et de un et demi à deux et demi pour cent pour les livres d'auteurs vivants ou récemment décédés. Mais dans la plupart des cas, le traducteur ne perçoit qu'une unique somme au moment de la remise de son travail et il n'est jamais associé au sort pécuniaire du livre traduit. L'éditeur peut, par la suite, faire toutes sortes de rééditions, il peut céder la traduction à une autre maison et effectuer des suppressions à son gré; c'est-à-dire qu'il détient l'entière propriété du travail d'autrui.

Il y a pourtant un autre domaine dans lequel nous n'avons pas à nous plaindre : celui des Prix. Il existe en effet un Prix national de la Traduction, décerné tous les ans, et dont le montant est très important : pour 1984, il a atteint la coquette somme de deux millions de pesetas. Il existe aussi un autre prix qui encourage les traductions entre les quatre langues officielles de l'Espagne — catalan, galicien, basque, castillan —, un prix pour la traduction de littérature pour enfants et enfin un prix pour les deux meilleures traductions d'ouvrages espagnols en langue étrangère. A ces prix nationaux s'ajoutent aujourd'hui toute une série d'autres prix, octroyés par les provinces autonomes pour les traductions faites dans leurs langues. A côté de ces prix officiels je voudrais souligner que Mme Consuelo Berges, la plus importante de nos traductrices, aujourd'hui âgée de quatre-vingt-quatre ans et qui a consacré toute sa vie à la lutte pour les droits des traducteurs, vient de créer à ses frais un prix destiné exclusivement aux traducteurs espagnols de littérature française, le Prix Stendhal, décerné pour la première fois en 1984 à l'occasion du centenaire d'Henri Beyle. Le montant de ce prix provient des droits de traduction que Mme Berges est parvenue à obtenir tout au long de sa vie de traductrice. Bien plus que les timides initiatives du Service culturel de l'Ambassade de France en Espagne, c'est ce prix qui encourage la diffusion de la littérature française en Espagne.

Mais — il y a toujours un mais — ce prestige à caractère officiel contraste avec le mépris de beaucoup d'éditeurs envers notre travail, et nombre d'entre eux n'accordent qu'une faible importance au choix du traducteur; il est alors permis à n'importe qui de traduire un livre et seuls comptent les tarifs qui doivent être les plus bas possible, et les conditions de travail qui doivent rester les plus avantageuses, pour le patron bien sûr.

Voilà en quelques mots un survol rapide du statut juridique et social du traducteur en Espagne. En comparaison avec la situation des années précédentes, il n'est pas difficile de s'apercevoir des progrès accomplis. Et, à travers ce que je viens d'exposer, il est permis d'entrevoir avec optimisme notre proche avenir.

FRANÇOISE CARTANO

Compte tenu du peu de temps qui nous reste, je vais tenter de faire le point sur la situation des traducteurs littéraires en France, sur le plan juridique et sur le plan social; pour les données chiffrées, je renvoie aux panneaux exposés par ATLAS

dans le hall de l'Hôtel de Ville et que vous avez sans doute eu l'occasion de consulter.

En France, juridiquement parlant, le traducteur est assimilé à un auteur et donc protégé par la loi du 13 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Cela veut dire que lorsqu'un éditeur commande une traduction, il doit signer un contrat d'édition avec le traducteur. Par ce contrat, le traducteur lui cède les droits d'exploitation du texte français qu'il lui remet moyennant une contrepartie financière, cette contrepartie étant un droit d'auteur proportionnel dont le montant est fixé au contrat. Disons tout de suite qu'en France, habituellement, pour les auteurs qui n'appartiennent pas au domaine public, ce droit proportionnel est généralement de un pour cent avec des pointes de deux pour cent sur le prix de vente hors taxe de chaque exemplaire vendu. Néanmoins, l'usage veut que l'éditeur verse un à-valoir dès la signature du contrat mais cet à-valoir n'est pas fixé comme s'il s'agissait d'un véritable droit d'auteur; en effet, il n'est pas calculé sur la fortune commerciale supposée de l'ouvrage, c'est-à-dire en prenant comme paramètres le tirage et le prix de vente du livre mais, et c'est là la seule reconnaissance, implicite s'entend, du travail du traducteur — il est calculé sur la base d'un tarif à la page. Ce tarif à la page est fixé de gré à gré car il n'existe malheureusement pas de tarif contractuel, les éditeurs ayant toujours constamment, et avec une fermeté sans faille, refusé de négocier quoi que ce soit avec nous à ce sujet. Nous avons pu ainsi négocier l'année passée avec eux un Code des Usages où il a été question d'usages mais jamais d'argent. Néanmoins, l'Association des Traducteurs littéraires de France publie chaque année un tarif qui est généralement respecté. En fait, pour tenir compte de la diversité des traductions, en difficulté notamment, donc en temps de travail et en compétence requise, nous proposons une fourchette dont les deux termes varient du simple au double. Or, le bas de cette fourchette, ce que nos collègues scandinaves nomment un tarif plancher, a farouchement tendance à fonctionner chez nous comme un « tarif plafond » dans le meilleur des cas, c'est-à-dire lorsque tout se passe bien, lorsqu'il s'agit d'un excellent traducteur, combatif de surcroît, lorsque le livre est très difficile, très littéraire, c'est-à-dire assez rarement. Les revenus d'un traducteur littéraire, à partir des enquêtes que nous avons effectuées et pour reprendre la comparaison avec les professeurs, sont globalement, dans le cas d'un traducteur professionnel à plein temps, la moitié de ceux d'un enseignant de lycée. Or, les mêmes statistiques nous montrent que le niveau de qualification — entendez d'études —

des enseignants du second degré, voire du supérieur, et des traducteurs est comparable.

La situation paradoxale du traducteur littéraire en France, c'est qu'il a toujours l'impression que son travail est rémunéré, puisqu'il est payé à la page, en même temps qu'il est un véritable auteur puisqu'il touche un pourcentage sur les ventes de son oeuvre. Mais ce qu'il faut bien comprendre, dans le système français, c'est que cet à-valoir que nous touchons et qui ressemble à une rémunération de notre travail est toujours défini légalement comme un droit d'auteur : il s'agit d'une avance sur droits d'auteur qui vient en amortissement du droit d'auteur proportionnel fixé au contrat. C'est-à-dire que, dans les faits, l'à-valoir fonctionne neuf fois sur dix comme un forfait déguisé et que le droit d'auteur proportionnel, ces royalties mirifiques, n'ont d'existence que théorique et juridique. Je n'ai pratiquement jamais rencontré de traducteurs pouvant se vanter d'avoir vécu de leurs droits d'auteur, et bien peu d'entre eux en touchent. Pour fixer quantitativement les choses, un à-valoir s'amortit aux alentours de quarante mille exemplaires vendus, pour un tarif par page moyen et un prix de vente également moyen. C'est une situation qui risque de se modifier quelque peu, après les négociations que nous avons eues l'année passée avec les éditeurs et qui nous ont permis de signer le Code des Usages pour la Traduction des Ouvrages de Littérature générale, puisque l'un des rares acquis tangibles que nous avons obtenus financièrement du moins, conserve ces droits d'auteur et vise à accélérer l'amortissement de l'à-valoir afin de mieux associer le traducteur à la carrière commerciale de son oeuvre. Mais dans l'immédiat, nous nous gardons bien d'un optimisme hors de saison, car nous ne connaissons pas encore l'application que recevra ce Code. Ce que nous savons, en revanche, c'est que le Syndicat national de l'Édition ne diffuse pas le Code des Usages, que c'est nous qui le faisons pour eux, gracieusement, c'est-à-dire à nos frais, tout comme nous leur communiquons nos tarifs régulièrement. Que certains éditeurs, interpellés par leurs traducteurs, prétendent ne pas comprendre ce qui est écrit dans ce Code qu'ils ont pourtant négocié avec nous, et déclarent que ces recommandations sont inapplicables, voire absurdes, est assez savoureux quand le jugement émane d'éditeurs présents autour de la table de négociations. Cela dit, ce Code est encore jeune, trop pour que nous tirions un bilan pertinent. Patience et vigilance sont donc nos mots d'ordre actuels.

Sur le plan social, le traducteur est protégé par la loi du 31 décembre 1975, entrée en vigueur en janvier 1977. Il s'agit donc

d'une loi relativement jeune qui institue un régime de sécurité sociale obligatoire pour tous les artistes-auteurs, géré par un organisme public, l'AGESSA. Le système de cotisations est obligatoire; il est essentiellement financé par les auteurs puisque les éditeurs n'y participent que pour un pour cent sur le montant des droits d'auteur qu'ils versent. Nous sommes donc loin des trente-huit pour cent annoncés pour la Suède et plus encore des cotisations sociales dues par les patrons à leurs salariés. La couverture sociale en question intéresse surtout les frais de maladie (remboursement des soins médicaux et des produits pharmaceutiques), c'est-à-dire qu'elle reste très en deçà de ce qui existe en France pour les autres catégories professionnelles. Les indemnités journalières, par exemple, en cas de maladie ou de maternité, sont très difficiles à obtenir et, quand elles le sont, leur montant est relativement dérisoire : rien à voir avec les autres régimes salariés. La notion d'incapacité de travail semble fort difficile à faire admettre dans le cas des traducteurs, les activités créatrices d'un auteur étant plus fortes que tous les virus de la planète. Le traducteur-auteur ne bénéficie pas non plus de couverture chômage, ce qui, à l'heure actuelle, pose problème; mais la notion de chômage est, paraît-il, aberrante dans notre cas : la création ne pouvant être mise au chômage, le système de retraite devrait être amélioré dans un avenir proche. C'est du moins ce que recommandait le rapport Racine en préconisant l'institution d'un régime de retraite complémentaire pour les auteurs, ce qu'ont la plupart des catégories sociales en France. A ce sujet, les pourparlers avec les éditeurs, engagés à la demande expresse des pouvoirs publics, sont pratiquement au point mort; si le projet en tant que tel ne rencontre pas d'opposition de principe de la part des éditeurs, ces derniers ne semblent pas résolus à faire un cadeau sans contrepartie, celle-ci étant la renonciation de la part des auteurs à d'autres revendications dont les éditeurs ne veulent pas entendre parler.

Il y aurait encore bien des choses à dire sur la notoriété, la gratification morale du traducteur. Si Céline Zins a pu parler du traducteur comme d'un double parfois inquiétant, moi je parlerai volontiers du traducteur comme arlésienne (sic) du monde des lettres. Le traducteur est celui qu'on ne connaît pas, qu'on ne voit pas, celui que l'on cache comme le parent pauvre qui dépare dans la fête de famille. Le Code des Usages dit néanmoins que désormais le nom du traducteur — grande victoire — devra figurer sur la couverture — pas forcément sur la première page, pour ne pas gâter les sublimes couchers de soleil et autres cocotiers auxquels nos éditeurs aiment à sacrifier, mais en tout cas sur la quatrième de

couverture. Toutefois, il ne s'agit là que de recommandations. Il est aussi recommandé que le matériel publicitaire et d'information à destination de la presse, des libraires, de tout autre média, mentionne systématiquement le nom du traducteur. Nous pouvons regretter aussi que la même discrétion sévise souvent dans la presse où il n'est pratiquement jamais question du traducteur, sauf dans quelques journaux qui rappellent en fin d'article « traduit de telle langue par X... », poussant parfois le zèle (professionnel) jusqu'à ajouter « très bien », « excellentement ». En revanche, une descente en flamme de la traduction, phénomène rare, reconnaissons-le, vaut au traducteur d'être abondamment cité. Combien de fois n'entend-on pas parler du style merveilleux, fluide, subtil, de la richesse de vocabulaire ou de la syntaxe enchanteresse de tel ou tel auteur, Faulkner, Joyce, Goethe ayant, comme chacun sait, toujours écrit en français.

C'est peut-être ici aussi que se cache l'ethnocentrisme dont nous parlerons cet après-midi.

Je vous demande de me pardonner le schématisme de cet exposé. J'ai notamment fait l'impasse sur le rôle, très important, joué par le Centre national des Lettres qui oeuvre avec résolution et efficacité pour la qualité des traductions publiées en France et apporte un soutien non négligeable aux traducteurs par un système de bourses et d'aides ponctuelles. M. Jean Gattegno, qui nous a fait l'amitié de sa présence ici, vous a déjà entretenus des activités du CNL lors de la séance inaugurale d'hier.

Enfin, et avant de lever la séance, puisqu'il ne pourra y avoir de débat maintenant, j'aimerais faire une dernière remarque. Nous avons beaucoup entendu parler de francs, de florins, de liras, couronnes, pesetas, de tarif, de page, de Sécurité sociale, autant de gros mots dont les rapports avec les belles-lettres ne sont pas évidents. Alors je voudrais rappeler que, par delà les notions d'équité et de justice sociale dont nul ne saurait rougir, une production littéraire de qualité passe aussi par le traitement correct des auteurs et des traducteurs. Dans un pays civilisé, cette garantie de qualité culturelle ne saurait dépendre de la seule abnégation de poètes et artisans assez fous pour oeuvrer dans l'ombre. Le choix d'un traducteur ne doit pas être motivé par la modestie de ses exigences financières, mais par sa compétence reconnue et justement rétribuée.

BERNARD DE FRÉMINVILLE

LES MACHINES A TRAITEMENT DE TEXTE

UNE IRRUPTION PROCHAINE

DANS UNE CHAÎNE ÉDITORIALE TRANSFORMÉE

La question des machines à traitement de texte, posée devant des auteurs ou des traducteurs, passe facilement pour une question incongrue, voire indécente... Le poète québécois Gaston Miron, quand on lui en parle, répond : « Mes textes ne sont pas malades, ils n'ont pas besoin d'être traités. »

Et pourtant elles arrivent, ces machines, elles sont là et rendent déjà des services à qui veut bien apprendre à s'en servir. Mais plutôt que d'en parler comme de l'irruption du diable dans l'univers feutré des lettres, peut-être vaudrait-il mieux tenter d'en cerner les contours, essayer de voir les avantages et les inconvénients de ce type d'appareils. Disons tout de suite qu'il semble pour l'instant y avoir plus d'inconvénients que d'avantages, pour un auteur ou un traducteur, à tenter de les utiliser, mais que cela devrait changer assez rapidement, en deux ou trois ans. Plusieurs dizaines d'aventuriers sont déjà équipés, et le fruit de leurs luttes contre leurs machines devrait tôt ou tard bénéficier à tous. Autant profiter de ce sursis pour tenter d'y voir clair.

Le premier point caractéristique d'une machine à traitement de texte est qu'elle introduit des facilités considérables dans les changements qu'il faut apporter à ce texte. Dans le schéma classique il arrive toujours un moment où l'on s'arrête de corriger, ne serait-ce que pour des raisons pratiques : bouleverser tout un manuscrit, ou plutôt un tapuscrit dactylographié, pour ajouter une phrase ou changer quelques mots, devient à un moment donné trop lourd pour qu'on le fasse encore. Il arrive toujours un moment où la modification qu'il faudrait ajouter pèse trop lourd par rapport au bénéfice escompté. Le résultat est que l'on arrête. Au contraire il est toujours aussi facile, avec une machine à traitement de texte, de rajouter une modification jusqu'à la dernière seconde, jusqu'au dernier instant où il faut arracher le texte à la machine. Les gens qui travaillent sur les machines à traitement de texte reprennent, recousent, retailent, leur texte n'est jamais fini, figé. Ou l'on a beaucoup de mal à le considérer comme figé. Et cela peut avoir des

conséquences importantes dans toute la chaîne graphique de l'édition.

Le deuxième point est un problème de prix, un problème de coût. C'est quand même un stylo coûteux, la machine à traitement de texte, mais peut-être pas coûteux dans toutes ses articulations et toutes ses composantes. Il faut bien dire qu'en France les systèmes à traitement de texte disponibles ont été peu étudiés jusqu'à présent (ou du moins j'aimerais qu'on me prouve le contraire) pour les écrivains, mais plutôt pour des « mailings » commerciaux, pour des lettres répétitives, pour du publi-postage où l'on accroche le nom du client à une lettre, donc pour des textes courts. Lorsqu'il s'agit de textes longs, de type littéraire, c'est déjà plus difficile, moins adapté. Mais c'est un problème de traduction ou de création de logiciel propre au travail des écrivains, et cela devrait pouvoir s'arranger assez rapidement. En ce qui concerne le matériel, c'est un peu comme une chaîne haute-fidélité, le problème est celui du maillon le plus limitant de la chaîne, et actuellement le point faible de la chaîne des machines à traitement de texte, c'est les imprimantes : une bonne imprimante coûte très cher. La double difficulté est donc que d'abord l'unité centrale est souvent inadaptée pour écrire, et que l'imprimante est souvent trop chère pour sortir le texte. Mais pourquoi se heurter à cette contradiction et ne pas essayer de la dépasser ? C'est là qu'un groupe comme le vôtre peut jouer un rôle important. On peut très bien imaginer que, dans un avenir proche, les auteurs, les écrivains, les traducteurs aient chez eux des machines assez légères, y compris des imprimantes bas de gamme, qui valent peu cher mais qui sortent : pendant que l'on va faire une course, ça sort tranquillement. Le résultat est vilain d'aspect, mais les textes y sont et les mots y sont, c'est important, et on peut corriger, on peut reprendre. Et le jour où l'on aurait besoin de quelque chose de mieux, on apporterait sa disquette à ATLAS ou à la Maison des Ecrivains qui auraient une imprimante haut de gamme.

Il y a notamment le problème des imprimantes à laser, mais il faut savoir que la plus petite imprimante à laser vaut encore actuellement seize millions de centimes. C'est un peu coûteux pour le traducteur de base. En revanche, pourquoi ne pas imaginer des services partagés, et ce qui est nécessaire chez soi ? Chacun d'entre nous l'aurait chez lui, et pour ce dont il n'a besoin qu'une fois tous les deux mois, il pourrait aller, en temps partagé, dans l'association qui est la sienne pour gagner le temps et le bénéfice d'une superbe machine. On n'achète pas tous un autobus sous prétexte que quelquefois on se déplace en bande !

Mais les informaticiens ont tendance à essayer de nous faire

croire que c'est nécessaire, et ils vous disent : « Quel est votre pic d'activité ? » Votre pic d'activité, c'est qu'une ou plusieurs fois par an vous êtes obligé de donner un manuscrit complètement liché avec des indications typographiques, en tout cas propre et net, à l'éditeur, mais ce n'est pas pour autant que vous avez besoin de cela tous les jours. C'est pourquoi il ne faut pas se laisser enfermer dans cette course assez dispendieuse vers la perfection. On peut aussi se reporter au compte rendu du colloque de Royaumont où s'étaient rencontrés un certain nombre d'auteurs équipés.

Une autre expérience, phénoménale et du plus haut intérêt à nos yeux, Elmar Tophoven en est le créateur et l'animateur. A Straelen, ils ont la modeste somme de huit machines à traitement de texte, toutes spécifiquement dédiées à cette tâche et elle leur sert — je résume très brièvement — à parfaire leurs propres traductions, par l'établissement de dictionnaires introuvables, par le travail sur le texte. Un seul exemple, si Elmar Tophoven me permet de le citer : lui-même a traduit Robbe-Grillet en allemand; il y a huit fois le mot « rendez-vous » en français dans le texte original, il a dû employer huit mots allemands différents pour rendre les finesses de sens de ces huit « rendez-vous » éparpillés dans le roman. Et il ne s'en est aperçu que par l'analyse informatique de sa propre traduction.

Le problème maintenant est celui de la chaîne graphique et des modifications que vont entraîner ces nouvelles machines, parce que indubitablement — et là on retombe sur la question du diable — la pensée n'est pas indépendante de ses signes, l'écriture n'est pas indépendante de ses outils. Et le problème de la page imprimée va se poser à nous. Il y a trois problèmes majeurs que l'irruption de ces machines va entraîner.

D'abord, la redistribution des tâches. Pour l'instant, c'est simple, l'auteur écrit, remet un manuscrit à son éditeur qui le met en forme, qui le prépare pour l'imprimeur, et celui-ci compose et imprime. Ces rôles-là sont déjà en train de disparaître. Il y avait au Salon du Livre plusieurs ouvrages qui avaient été saisis directement par un auteur sur une machine à traitement de texte, transmis sous forme de disquette à l'imprimeur et sortis en photocomposition directement de la disquette à la machine à photocomposer. Que devient l'éditeur là-dedans ? Lorsque les machines mettent en forme automatiquement un texte ou reprennent automatiquement un texte, que devient l'auteur ? Et avec tous ces ateliers de développement intégré, pourvus de petites machines à photocomposer, et notamment les imprimantes genre imprimante à laser, que devient l'imprimeur ? Indubitablement la chaîne de travail qui est la nôtre, gens du livre, depuis des dizaines et des centaines d'années, va être bou-

leversée dans les dix ou quinze ans qui viennent. Et il va y avoir une pénible redistribution des tâches.

Un deuxième élément est le problème de la fusion texte/image. Jusqu'à présent — y compris avec l'offset — le texte et l'image étaient deux éléments extrêmement séparés. L'offset a permis d'intégrer plus facilement des images puisqu'on les saisit directement comme le texte. Comme un réseau de traits, de points. Mais on crée des images à part, puis on les intègre dans un texte, on les fait se rejoindre. Maintenant, à partir du moment où on digitalise tout, où on réduit tout en caractères numériques à l'intérieur de la machine, que le point noir soit à l'intérieur d'une lettre ou que le point noir soit à l'intérieur d'un graphisme, cela lui est complètement égal, elle traite un point blanc ou un point noir, et d'ici quelques années — cela commence déjà avec le MacIntosh qui est un petit joujou merveilleux, mais encore un joujou plus qu'autre chose, je crois — on pourra complètement intégrer son texte dans son image, son image dans son texte, faire du texte une image, c'est-à-dire choisir tous les caractères qu'on veut, il vous sortira par écrit exactement ce qui est sur votre écran.

Et on en arrive au troisième élément. Jusqu'à présent, un texte une fois imprimé est un texte figé. Figé pour des raisons techniques (plaques offset ou plomb) et pour des raisons économiques (on n'a pas du tout envie de refaire quoi que ce soit et d'en payer le prix). Jamais un éditeur, sauf pour un livre à grand succès ou par absolue nécessité, ne remettra sur le métier son ouvrage. C'est-à-dire que si vous arrivez, vous, traducteurs, deux ans après, en disant (puisque'une réédition se prépare) que vous souhaiteriez, compte tenu de certains éléments nouveaux dans l'histoire du livre ou dans le parcours de l'auteur, changer certaines choses, il vous enverra au diable. Le problème était donc que l'on ne pouvait rien changer. Le changement actuel n'est encore que balbutiant. Mais toute une nouvelle génération d'imprimantes dites non impact, à laser ou à jet d'encre, est en train de se développer, qui impriment feuille après feuille toutes les pages du livre et vous pouvez apporter toutes les modifications que vous voulez. Si vous avez décidé que le nom de votre héros est un nom en sept lettres et que l'imprimante doit ouvrir l'annuaire téléphonique et prendre successivement tous les noms en sept lettres de A à Z, chaque exemplaire du livre portera un nom de personnage différent, de A à Z, sans que ça lui coûte plus cher. Actuellement comment procède le CNRS lorsqu'il imprime la liste des titres qui intéressent les chercheurs ? Il y a une première liste globale complète qui est sortie en photocomposition; elle sort

tous les trois mois seulement et contient tout. Mais toutes les fiches annexes détaillées qui sortent tous les mois sont sur bande magnétique : jusqu'à la dernière minute, on peut changer un mot, il passera automatiquement... En cours d'impression même on peut changer un mot.

On peut donc penser : le livre — cet objet figé pour lequel on fait un tirage de trois mille, de six mille, de vingt mille, puis l'on fait un retraitage identique — va peut-être disparaître sous cette forme. Et on peut imaginer quelles facilités cela va donner; je prends un nom au hasard, Michel Butor par exemple, qui revient beaucoup sur ses textes, qui les travaille, qui les change; on peut très bien imaginer qu'il y aura en librairie, dans un an, dans deux ans : « Texte de Butor, novembre 1984 », et celui que vous achèterez en décembre 1984 ne sera pas le même que celui que vous achèterez en janvier 1985. Et que vous, par exemple, dans un jeu de complicité avec l'auteur que vous traduisez, vous aurez une traduction en novembre, et puis il y aura la traduction de décembre, parce que ce sera possible. Là on décolle un peu vers le rêve, mais sachez que les outils existent déjà, qu'il reste juste à les perfectionner, et qu'ils se perfectionnent parce qu'il y a des nécessités économiques absolues qui font qu'elles doivent se développer...

Nous vous avons remis ce matin — et ce n'est pas une provocation, croyez-le bien — la photocopie d'un article de *Libération* sur cette machine à traduire automatique de l'anglais à l'arabe, qui remplace en quelques instants cinq mille traducteurs. Il est clair — et Elmar Tophoven nous le dira aussi, je pense — qu'en aucun cas ces machines ne peuvent vous remplacer, ne peuvent traduire de la poésie, de la littérature. Elles traduisent pour l'instant des textes de robinetterie, qui sont nécessaires. Mais là aussi il y a un élément auquel il faut penser, c'est que la CEE emploie à plein temps deux mille traducteurs, généralement pour des textes techniques, et que cela représente des sommes fantastiques. Donc même des machines qui valent des millions de francs les intéressent. Il y a là, à la fois, des possibilités et des pressions économiques pour que ces possibilités deviennent autre chose que des virtualités, qu'elles deviennent une réalité quotidienne.

Bien entendu, ici, ce sont des traducteurs littéraires qui sont réunis, mais je crois qu'ils ne seront pas indemnes de ce qu'on peut appeler ce progrès technique, et de l'intérêt qu'il développe. Je suis aussi traducteur et auteur, et il est vrai qu'à mes yeux une machine à traitement de texte est un espace de liberté supplémentaire pour écrire.

LA TRADUCTION :
DÉSIR, THÉORIE, PRATIQUE

CLAIRE CAYRON
ITINÉRAIRE D'UNE TRADUCTION

« Un effort pour rendre communica-
tif, fraternel, généreux, le don singu-
lier qu'un mortel fait aux autres
mortels. »

Miguel Torga,
La Création du Monde.

Itinéraire d'une traduction.

Tel est le sujet qui m'avait été proposé. Il est devenu, sur le programme : itinéraire d'une *traductrice*. Je n'y vois pas d'inconvénient, et y trouve un avantage : celui de rappeler que le substantif « traducteur » a un féminin.

Sachez-le d'emblée : l'*itinéraire* qui vous attend est le mien; la traduction celle de l'oeuvre de Miguel Torga, poète, nouvelliste, romancier, diariste et essayiste portugais, né en 1907 et résidant à Coimbra. Car je ne me définis pas comme traductrice, point; ni même comme traductrice du portugais, mais comme la traductrice de Miguel Torga.

Plus généralement, je crois utile, à l'occasion, de poser la question de la traduction en termes de : traduction de quoi, et traduction de qui ?

Cela posé, nous tous traducteurs et traductrices avons un itinéraire. Le mien a sans doute une particularité : la marginalité dans laquelle il a été conduit. Je suis ce que l'on pourrait appeler, en langage « branché », une traductrice *free lance*. C'est-à-dire que je me suis lancée dans ce métier sans être commanditée par une maison d'édition, et que j'ai dû *vendre* mon travail. Situation avantageuse dans la mesure où j'ai pu décider selon mes critères et agir selon mes choix. Situation assortie d'une contrainte, finalement plus excitante que lourde : l'obligation de *convaincre*.

Convaincre qu'il fallait assurer l'édition française d'un écrivain dont le nom même n'était pas connu, représentant d'une littérature et d'une culture aussi ignorées que lui, et en commençant par la

traduction d'un journal, genre réputé invendable, dans un manuscrit de près de huit cents pages ; j'ai mis sept ans pour y parvenir, après sept échecs, auprès des sept premières maisons d'édition françaises. Un chiffre fatidique, qu'il fallait sans doute dépasser...

J'ai donc débuté, il y a onze ans maintenant, non pas sous contrat, mais *sous risque*. Et seulement soutenue par un pacte de confiance entre l'auteur et moi-même.

Car en dépit de ma fonction universitaire, mon activité traduisante n'a pas été le corollaire de mon activité pédagogique : j'enseigne la littérature française, pas le portugais. Mes traductions ne découlent pas de mon enseignement. En revanche, avec le temps, mon enseignement a tendance à découler de l'approche de la littérature que me donne l'expérience de la traduction. Et cette inversion du flot me paraît très féconde.

Enfin, je traduis un auteur qui auto-édite son oeuvre depuis cinquante-cinq ans. Une pratique qui lui fut imposée, à l'origine, par la situation politique de son pays, et qu'il a finalement adoptée et conservée, pour ce qu'elle exprime et préserve de la souveraineté de l'écrivain sur son oeuvre.

Ainsi, Miguel Torga et moi constituons une association solidaire de marginaux, qui a fini par trouver sa place auprès du public français, par la voie de ce que l'on appelle — en référence trop étroite à la taille administrative et financière — la moyenne et petite édition.

Pour le reste, ma venue à la traduction et ma pratique sont probablement assez proches de celles de la plupart d'entre nous. Et c'est pour que nous puissions justement les rapprocher que j'ai accepté de vous raconter mon itinéraire. Brièvement, afin de laisser la place à l'échange des expériences. Il s'agira de répondre, de mon point de vue, à ces questions souvent posées par les profanes : Comment devient-on traducteur ? Comment ça se fait, une traduction ?

Je tournerai donc autour des trois termes constituant le programme de l'après-midi, en modifiant toutefois l'ordre et le mode de leur énonciation. Je dirai, non pas : *désir, théorie, pratique*. Mais : *Désir, pratique et théorie*. Car c'est dans cet ordre et dans cette coordination que j'ai travaillé, sans poser en principe la démarche théorique.

Et contre des foudres éventuelles, je hisse mon paratonnerre : ce « grain » des dernières *Semaisons* de notre confrère Philippe Jaccottet, un traducteur au-dessus de tout soupçon ; je le cite :

« Tendance naturelle à se méfier des théories, donc à partir de

menus faits, à partir du bas, à partir de ce centre que l'on constitue inévitablement soi-même. Disant : plutôt se comporter bien dans ses limites, que se comporter mal avec une théorie du bien. C'est ce que j'ai essayé de pratiquer.»

Il le dit. Moi aussi, si je puis me permettre.

Le désir de traduire.

Il s'est manifesté pour moi lorsque j'avais à peine vingt ans. Empêchée d'immédiatement le satisfaire, je l'ai couvé pendant presque vingt ans encore, sans qu'il faiblisse. C'est donc un désir de l'espèce durable.

Sa force et sa richesse me semblent liées au fait qu'il a eu presque simultanément deux objets, qui me sont apparus conjoints et irremplaçables, qui sont restés unis et irremplacés : la langue à traduire et un auteur l'utilisant et la matérialisant dans une oeuvre. Je connais d'autres langues que le portugais, seul le portugais m'a inspiré le désir de traduire. De même, c'est l'oeuvre de Miguel Torga et nulle autre que j'ai eu le désir de traduire, et son oeuvre complète (cinquante-deux volumes à ce jour qui n'est pas le dernier). Depuis onze ans que ça dure, il ne m'est venu qu'une tentation d'infidélité. Mais en est-ce une ? Puisqu'il s'agirait d'explorer, dans la même langue, un texte fondateur de la vocation littéraire de Miguel Torga.

Alors, pourquoi cette langue, et pourquoi cet écrivain ?

Si le portugais m'a séduite c'est, je le crois, parce que je l'ai appris de façon séduisante. Où le désir de traduire croise sur son chemin la question de la formation des traducteurs.

A l'époque, je poursuivais sans enthousiasme des études de langues séantes pour les jeunes filles de ma génération. J'ai rencontré le portugais au coin de la nécessité de compléter une licence, et au coin de ma paresse : pour l'avoir vu écrit, je croyais que c'était de l'espagnol, juste un peu différent. Croyance assez répandue, d'ailleurs.

Or je suis entrée un jour dans un amphi où l'on a commencé par me signifier mon erreur, en une heure de présentation pendant laquelle pas un mot de français, pas même le « bonjour » initial, ne fut prononcé, jusqu'à cette formule finale : « Vous avez entendu du portugais. » A ceux qui avaient résisté à cette « épreuve de l'étranger », dès le cours suivant le professeur apprenait ce qui ailleurs arrivait en dernière instance, voire jamais : à *chanter*. J'entends à moduler la langue avant même de la comprendre, par tous les moyens *séduisants*. Je ne compte pas parmi ceux-ci l'encagement dans une cabine de laboratoire, écouteurs aux oreilles. Le plaisir de

la langue est aussi un plaisir collectif.

Ainsi, nous vocalisions en chœur les différentes caractéristiques phonétiques, connaissions tout le répertoire musical des interjections et locutions décoratives du parler portugais; savions chanter — au sens propre — le folklore des provinces, avec l'accent local; par exemple nasiller le portugais de l'île de Madère sur l'air d'une célèbre marche populaire dont je me souviens encore (rassurez-vous, je ne la chanterai pas...) — que nous ne savions pas conjuguer un verbe.

Durant les années universitaires précédentes, j'avais étudié la grammaire espagnole, la philologie espagnole, fait maints thèmes et versions espagnols, sans avoir jamais le désir de traduire de l'espagnol. Bien sûr, l'acquisition de ces connaissances et la pratique de ces exercices ont nécessairement à voir avec notre métier. Mais ils sont à la traduction ce que le solfège est à la musique. Le solfège est indispensable à la musique, mais ce n'est pas lui qui la fait aimer

Je ne sais pas s'il est des langues que l'on peut isoler ou seulement distancer de leur parler. Certains modes d'apprentissage le laisseraient penser. Pour le portugais, en tout cas, c'est impossible. Et le talent de celui qui me l'a enseigné est de nous en avoir convaincus, d'abord, même dans le cadre d'une université. En effet, le portugais écrit affiche sa parenté avec l'espagnol et « trompe son monde ». Ce qui le distingue, et le révèle, c'est son oralité, son accentuation, sa modulation, son chant. Si l'on n'entend pas le portugais, on ne sait rien de lui.

C'est donc la voix de la langue qui m'a séduite. Et si l'on m'objecte que la littérature est écrite, ce que je ne perds pas de vue, je répondrai que l'on peut avoir, hélas ! une appréhension sourde de la littérature, comme de la langue, mais que l'écrivain, lui, entend ce qu'il écrit — je vous renvoie à nos classiques. Et que tout lecteur a un « gueuloir » sous le crâne, faute de quoi, pauvre Flaubert, par exemple, qui ne se serait fatigué que pour d'improbables lectures publiques...

Si l'écrivain choisit tel mot, plutôt que tel autre sémantiquement équivalent, telle formulation plutôt que telle autre également significative, c'est parce que « ça lui chante », en même temps que « ça lui dit ». C'est le « bruissement de la langue », comme l'appelait une fine oreille : Roland Barthes, et qu'il définissait comme la « musique du sens ». Ecrire et, je me risque, traduire, c'est percevoir, utiliser, matérialiser et transmettre ce bruissement. C'est, dit aussi Miguel Torga, produire une « sensualité articulée ».

Ainsi, les deux excitants élémentaires de mon désir de traduire ont été : *chanter la langue* et *entendre la littérature*. Ceci peut se produire à l'université, j'en témoigne. Je crois qu'il est une autre voie, peut-être la plus fréquente parmi nous : la rencontre avec un pays. C'est ainsi que je connais des traducteurs et traductrices de langue espagnole, qui ne le sont que de tel ou tel « espagnol » américain, certes parce qu'ils ont une connaissance de ses particularités lexicales et syntaxiques, mais aussi parce qu'ils n'entendent, et n'aiment que celui-là.

Mon professeur ne méconnaissait pas le « chant de la terre » ; il exigeait — en nous donnant les moyens de son exigence — un séjour au Portugal dès la première année d'études. Et au retour, on s'attaquait au nécessaire : le vocabulaire, la syntaxe et la grammaire ; l'histoire, la géographie, la littérature et, plus largement, la culture ; ce que Miguel Torga appelle « le dictionnaire de la terre, la grammaire du paysage et le Saint-Esprit du peuple ».

C'est d'ailleurs en porteur de ces éléments différents et complémentaires que, très classiquement, Miguel Torga a été offert à mon appétit, et que je l'ai dévoré. Mais c'est dans son usage insolite de la langue, à la fois comme expression de la réalité et comme « rancune contre le réel » — la formule est de Malraux, je crois — que cette oeuvre m'a saisie d'inoubliable façon.

Le portugais est une langue redondante, superflue, hyperbolique, emphatique, fanfaronnante. C'est ainsi qu'il m'a séduite d'abord. Or Miguel Torga, reliant ces aspects de la langue portugaise à certains aspects d'une réalité qu'il refusait, a entrepris de la saper dans sa littéralité : en écrivant un portugais *contrevenant*. La résistance torguienne, c'est d'abord cela. « Nous pensons un univers que notre langue a d'abord modelé », dit Benveniste. Miguel Torga a entrepris de modeler une langue qui lui permet de repenser son univers. C'est, en particulier, le projet conçu dès 1935 sous le titre audacieux de *La Création du Monde*, l'ouvrage dont je viens de terminer la traduction.

C'est donc une langue, dans un usage paradoxal, que j'ai désiré traduire. Parce que je voyais là — quel traducteur ne le verrait ? — un jeu intéressant. Mais c'est dans les vingt ans d'intervalle entre le désir et le passage à l'acte de traduire, que j'ai découvert l'autre nom de ce jeu : l'écriture. Découvert aussi que le paradoxe de la langue torguienne était éminemment littéraire. Grâce soient rendues, sur ce point, non pas à l'université où je n'émergeais pas encore, mais à la théorie de la littérature si peu développée en son sein, et particulièrement à Roland Barthes.

Désir de posséder une langue; désir de la tromper en littérature. Reste un troisième aspect du désir de traduire, qui est la face interne de la « fonction du double » : le désir d'identification. Mais avec lui nous sommes déjà, à mon sens, dans la pratique de la traduction. Le désir d'identification m'apparaît, plutôt que comme une impulsion portant vers elle, comme un élément de méthode; l'identification permet en effet de *connaître autrui en tant qu'autrui*, excellent antidote contre le poison ethnocentrique.

Mais le désir d'identification est aussi l'un des soutiens de notre pratique, me semble-t-il. Car il faut encore du désir, et de la passion, pour affronter la vie en commun avec un texte.

Un jour, la traduction entre dans notre vie et c'est tous les jours qu'il faut vivre avec — la « fidélité » du traducteur est peut-être là... Vivre avec jusqu'à la séparation amiable qu'est la remise du manuscrit à l'éditeur. Puis on se remet en ménage et ça recommence. Comme dans les ménages, c'est à la fois monotone et accidenté. On aime, on déteste, on supporte. On en rit, on en pleure, on en rêve (je suis sûre que l'activité onirique des traducteurs est intense !). La chose nous donne des émotions, des distractions, des manies, des idées fixes, des élans, des inhibitions. Elle nous fatigue et nous stimule. Bref, c'est un objet envahissant et obsédant qu'une traduction.

J'ai dit comment on peut y venir, selon moi; je dirai maintenant comment ça se fait, selon mon expérience.

D'abord, j'ai pris mon élan. Revisité le Portugal, la région natale et la région de résidence de Miguel Torga. Cette oeuvre est explicitement enracinée; comment négliger de reconnaître ses racines ? J'ai cherché la compréhension de l'oeuvre de Miguel Torga dans ses lieux. Je l'ai cherchée aussi dans sa culture, nationale et européenne, en lisant ou relisant les oeuvres dont il se réclame ou se démarque, et enfin son oeuvre même. Car les livres d'un écrivain forment une chaîne ininterrompue. La prise en compte de l'unité et de la continuité d'une oeuvre est l'un de nos devoirs, pour chaque ouvrage que nous traduisons. La plénitude d'une traduction — dont nous devons avoir au moins l'ambition — se nourrit de la *lecture intégrale* (si ce n'est de la traduction intégrale...) de l'oeuvre, laquelle me paraît être, par conséquent, de l'ordre de la déontologie du traducteur.

Ce n'est évidemment pas une lecture naïve, mais une lecture critique. Simplement, à mon sens, cette lecture reste secrète, ou ne se parle que dans la traduction. Elle constitue une sorte de secret professionnel du traducteur.

D'un point de vue technique, la lecture intégrale de l'oeuvre

supporte l'analyse structurelle et musicale de l'écriture, le repérage des tics de l'écrivain, de ses rythmes, de ses adjectivations favorites, de ses métaphores substantielles, etc. Toutes saveurs d'autant plus importantes que l'on se destine, comme ce fut mon cas, à la traduction de l'oeuvre complète.

D'un point de vue psychologique la lecture intégrale permet de cerner l'être et le paraître de l'auteur. Un écrivain écrit autant pour cacher que pour dire — c'est Louis Guilloux qui l'affirmait. C'est d'ailleurs pourquoi, si on l'a lu attentivement et intégralement, on ne découvre rien de plus d'un écrivain en le fréquentant. Cette fréquentation peut être charmante, et encourageante ; elle n'est pas instructive.

Bien sûr, la lecture intégrale, qui peut être suscitée par le désir d'identification, en est surtout la première satisfaction. Dans mon cas, elle a débouché sur le choix — que je ne motiverai pas ici — du premier ouvrage à traduire, et sur ma première démarche vers l'auteur — que je n'avais jamais rencontré et ne connaissais même pas en photo. Un contact épistolaire et suffisant, pour lui demander l'autorisation de le traduire, dans la perspective *free lance* que j'ai évoquée.

Je pense que la traduction est « souhaitable et possible » comme le dit George Steiner. Je n'aurais pas l'incohérence de faire ce métier dans le cas contraire. Mais ceci ne m'empêche pas de me sentir outrecuidante en y prétendant. Car si traduire n'est pas forcément trahir — selon le stéréotype bien connu —, c'est assurément *voler* : une part de création... J'ai préféré écrire à Miguel Torga : permettez-moi d'avoir ce culot. Il me l'a permis, avec une ironie tranquille car il pense, lui, que la traduction est souhaitable, mais impossible.

Elle l'est sans doute, mais pas plus que de parler pour exprimer sa pensée; ce que révèlent les incidentes du type *je voulais dire, je voudrais dire, je veux dire, c'est-à-dire*, et même le magique *tu vois ?*, qui tente de conjurer l'impossibilité en faisant appel à une autre fonction. Pas plus absolument impossible que d'écrire dans le même but. Ce dont témoignent tant d'écrivains, à commencer par « le mien » : « Ah ! le langage absolu du silence ! écrit-il. Mais justement, là commence le calvaire de l'écrivain. La paix du taire lui est interdite » Impossible donc, mais... justement, l'exploration relative de l'impossibilité absolue d'écrire est ce qui fait l'écrivain. Et j'ajoute : l'exploration relative de l'impossibilité absolue de traduire fait le traducteur.

Munie d'un viatique réservé mais confiant, je me suis alors mise au travail. Et pour illustrer les étapes de la facture d'une traduc-

tion, qui sont à peu près les mêmes pour tous les ouvrages — en prose —, je me référerai au travail que je viens d'achever, *La Création du Monde*, pour lequel j'ai établi quelques données chiffrées.

Le manuscrit compte un million trois cent vingt-trois mille signes. Sur un travail qui a duré quarante et un mois et trois mille six cent quatre-vingt-dix heures, j'ai passé neuf mois et huit cent soixante heures, soit un peu moins d'un quart du temps global, à tourner autour des six Jours (de la création) qui composent l'ouvrage. Huit cent soixante heures à faire, sur ce livre, le travail de pénétration et d'imprégnation réalisé sur l'oeuvre complète, neuf ans plus tôt. A relever les données biographiques, historiques, géographiques, topographiques, onomastiques, stylistiques, lexicales, etc. A établir les liens entre ce livre, central dans le projet littéraire de Miguel Torga, et ses autres livres. A repérer comment il est parfois traversé, sachant que sa rédaction s'étend sur quarante-huit années, par les autres livres, dont certains que j'avais déjà traduits. A analyser les effets d'écho, de réécriture, souvent intentionnels; et l'évolution de la perception du monde — et donc de son écriture-crédation — entre la première et la dernière ligne, soit entre 1935 et 1981. Puis j'ai fait des essais de traduction, ici et là, au gré de mon plaisir, en suivant mon attirance pour tel ou tel passage. Se faire plaisir, au départ d'une traduction, me paraît... salubre.

Enfin, j'ai pris *La Création du Monde* par son premier Jour, et fait ce qu'on appelle couramment le « premier jet ».

Or, dans ma pratique, ce premier jet n'a vraiment rien de jaillissant ! C'est un travail lent, pénible, qui demande une concentration sans failles. Car par les failles éventuelles s'engouffre l'ethnocentrisme cher à Antoine Berman, lequel me paraît aussi souvent accidentel que volontaire. En effet, ce qui échappe à ce premier transfert me semble risquer d'être irrémédiablement perdu.

C'est une avancée *de mot en mot* — et non pas mot à mot — c'est-à-dire en *état d'alerte* quant à tous les aspects du mot : sens, place dans la phrase, sonorité, longueur, rythme, genre renvoyant à sa symbolique, etc. Tout ce qui constitue la respectable littéralité d'un texte, et vise à sa littéarité, c'est-à-dire, pour moi, à son effet.

Nous connaissons l'effet Marguerite Duras et l'avons entendue, à *Apostrophes*, répondre à la question : « Comment écrivez-vous ? » — « Je pose des mots sur la page. » Le traducteur les reconnaît dans la page qu'il traduit. Les mots posés sont justement son affaire dans ce, non pas « premier jet », mais premier trajet, laborieux, et sous le signe de la prudence.

Pour *La Création du Monde*, ce travail m'a occupée vingt mois et mille sept cent quatre-vingt-dix heures, soit un peu moins de la moitié du temps total de la traduction; contre moins d'un quart seulement au deuxième jet, véritablement jaillissant, celui-là.

Car à la prudence nécessaire doit succéder l'indispensable audace. L'effet poursuivi dans la littéralité de la langue d'origine, rarement peut être re-produit avec la langue d'arrivée. Pouvoir transférer un texte, mot pour mot, sans altérer sa littérarité, est de l'ordre de l'exception. J'ai eu cette confortable opportunité avec le volume intitulé *Lapidaires*. Mais parce que la littérarité de ces nouvelles est à la limite... de la littérature, tout exprès réduite par l'auteur à une concision quasi privative.

J'ai connu aussi la situation inverse : pour la traduction des quelque dix mille aphorismes du *Journal* de Miguel Torga qui, traduits mot à mot, ne seraient plus des aphorismes, mais des déclarations lourdement sentencieuses. Pour les traduire, il m'a fallu re-produire l'effet originel (d'envol, d'explosion), non pas *avec* la langue traduisante en fonction d'*outil*, mais *dans* cette langue, en fonction de *matériau*. En les réécrivant, donc, avec deux contraintes minimales : sans attenter à l'univers métaphorique de l'auteur, presque totalement issu de sa pratique de la médecine, et pour aussi triviales qu'en soient parfois les composantes; sans bouleverser la structure profonde de l'écriture torguienne. Miguel Torga écrit ternaire, j'écris ternaire, par exemple.

Oui, j'écris pour traduire; modestement, mais j'écris. Un roman, un essai, un journal, un conte, une nouvelle. Ledit « premier jet », que je préfère appeler premier trajet d'une traduction, est un acte de nature artisanale : on se met alors à l'ouvrage et l'outil de ce travail est l'amour de la langue mère, accompagné de son savoir. Pour le deuxième jet — bien nommé — l'acte est de nature artistique : on se met alors à l'oeuvre. Car la traduction en est une — « l'acte littéraire par excellence », propose Blanchot. Au moins, le point de vue le plus vaste et le plus rapproché à la fois sur l'acte de création. Source de douleur pour l'écrivain, face à son traducteur.

Travail d'appropriation, de re-création limitée comme le premier trajet l'était de re-production limitée, phase d'audace et d'euphorie, dont l'instrument est, cette fois, l'amour de la langue maternelle, accompagné de son savoir. J'ai lu, sou-la plume d'Antoine Berman, que la haine de la langue materielle serait « le moteur de la pulsion traductrice » ? ! Ceci expliquerait sans doute certaines traductions étymologiquement scabreuses. De façon

moins perverse, le moteur de la pulsion traductrice ne pourrait-il être la capacité d'aimer et de servir, avec la même passion, deux langues à la fois ?

Mais revenons à la description entreprise.

Enquête, premier trajet, euphorie de l'appropriation et... restitution en quatrième étape, afin de ne pas devenir le « Traducteur kleptomane » de la remarquable nouvelle traduite du tchèque (par Peter Adam et Maurice Régnault), parue dans un récent numéro du *Monde*.

Il s'agit alors de réduire l'écart excessif produit par la réécriture, pour ne garder que l'écart nécessaire à l'étrangeté du texte. Ecart nécessaire, en ce qu'il contrevient à l'ethnocentrisme, et qui peut aller, sans contrevenir à l'amour de la langue maternelle, jusqu'à une certaine *exotisation* de cette langue. Par introduction de néologismes, rappel de formes grammaticales ou syntaxiques oubliées — je pense à l'infinitif substantivé, très en usage en portugais, désuet en français; je pense à l'apposition, et même à l'antéposition des adjectifs, qui est l'un des traits favoris de l'écriture de Miguel Torga. Sans incorrection aucune, ça ne *chante* pas tout à fait français, et c'est tant mieux !

La durée du parcours de restitution est variable, selon les textes et selon l'expérience du traducteur. Dans ma plus récente entreprise, il ne m'a coûté que deux cents heures de travail, soit environ cinq pour cent du temps global. Mais parce que j'ai appris, en onze ans de pratique, à construire des garde-fous sur mon parcours (la longue et attentive première étape, par exemple); appris à poster sur mon itinéraire quelques règles de conduite.

Règles de conduite et garde-fous, tel me paraît être le produit de la réflexion théorique dans le travail du traducteur. C'est la place des grands principes dans la vie quotidienne : il est indispensable d'en avoir, même si certaines nécessités ou insuffisances nous amènent à les enfreindre et, en tout cas, il faut s'y référer dans les situations extrêmes.

C'est pourquoi, plutôt que de théorie de la traduction, je préfère parler de déontologie du traducteur. Le refus de l'ethnocentrisme est, pour moi, un acte déontologique : on a le devoir de faire voyager une oeuvre, on n'a pas le droit de l'expatrier. Mais l'exigence de littéarité est également un acte déontologique : on n'a pas le droit de transformer un artiste de la langue en parleur besogneux. Et, pour renvoyer les doctrinaires dos à dos, on n'a pas le droit, sous quelque prétexte théorique, d'entraîner l'auteur que l'on traduit, sauf s'il est mort ou consentant, peut-être, dans des

pratiques d'expérimentation.

Car, dans la traduction comme ailleurs, ce qui est redoutable, c'est le passage de la théorie à la doctrine, par exemple de la littéralité au littéralisme. Ce qui est redoutable, c'est l'intimidation par le *ou*, au lieu de la conciliation par le *et*.

Ainsi, dans la pratique, il me semble que nous ne connaissons pas le dilemme entre le littéralisme ou la re-création. A la tâche, j'imagine que chacun de nous coordonne l'une et l'autre attitude, utile maintenant et nuisible plus tard, féconde ici et inféconde là. Et parfois simplement commode, il faut bien le dire. Ainsi le littéralisme, autrement dit le mot à mot, peut être d'un bon secours quand le sens a résisté à toute élucidation. La re-création aussi, d'ailleurs. Simplement, le premier choix relève de la *prudence*, et le second de l'*audace*.

Or le métier de traducteur est justement dans l'oscillation consciente et contrôlée entre ces deux termes : il faut avoir peur de traduire, et cependant oser traduire. C'est dans cette oscillation consciente que la traduction est un art, échappant à tout esprit de système. « Les systèmes sont le produit instinctif des défauts et qualités de celui qui les promulgue », disait Maxime Du Camp. Le traducteur-artiste substitue la conscience à l'instinct, dans la gestion de ses défauts et de ses qualités.

Or l'une des qualités du traducteur me semble être la souplesse. Et, survenant au bout des étapes que j'ai déjà décrites, il est une dernière épreuve qui est justement un défi à son éventuelle rigidité, ou à son éventuelle assurance : je veux parler de la correction des épreuves d'imprimerie. L'élucidation liée au passage à l'imprimé est bien connue des écrivains. « Imprimée, la médiocrité se voit plus clairement », dit Miguel Torga. Pour les traducteurs aussi.

C'est le moment où l'on n'est plus sûr de rien, même de ce qui paraissait évident, théoriquement ou pratiquement; le moment où les règles nécessaires se révèlent trop contraignantes pour être respectées. Par exemple : l'une de mes règles — anti-ethnocentrique — est de respecter scrupuleusement la graphie patronymique et onomastique du portugais. Les noms de personne et de lieu sont de l'ordre de ce qu'on peut et doit se dispenser de traduire. Personne ne songerait à appeler Miguel Torga « Michel Brande » ! Pourquoi ses personnages subiraient-ils ce sort ? Voilà qui est défendable et exigible en général. Sauf... exception. Si je traduis : « Elle allait à Nossa Senhora das Dores pour soigner les siennes »... je respecte une règle, au détriment de la compréhension et je dois, pour une fois, traduire : « Elle allait à Notre-Dame

des Douleurs pour soigner les siennes », sans que cette nécessité exceptionnelle m'oblige pour le reste de l'ouvrage. De même, nous sommes les héritiers d'usages si anciens qu'ils sont devenus presque irréversibles : difficile de revenir de Lisbonne à *Lisboa*, par exemple.

Une autre de mes règles est de ne pas intervenir dans le texte que je traduis sous forme d'annotations, la plupart du temps surtraduisantes, et particulièrement dans certaines formes de littérature. Qu'est-ce qu'un roman avec des notes, par exemple? La pratique de la note, marquée du sceau *N.d.T.*, est une forme d'appropriation redoutable, parfois caricaturale. J'ai lu récemment dans la traduction d'un roman cette note à un passage où intervient un phonographe : « (1) Edison vient de réaliser l'appareil dont le Français Charles Cros avait découvert le principe »...

Cependant, le balayage complet de la note est impossible; surtout si l'on traduit à partir d'une culture très méconnue. Nul besoin d'annoter la bataille de Waterloo. Mais la bataille d'Aljubarrota (1385, victoire des Portugais sur les Castillans) ?

Alors qu'il prend toutes ces décisions de dernière heure, parfois contre sa conviction théorique, épreuves en mains, le traducteur soupèse et endosse sa responsabilité — si toutefois il a pris soin de ne pas se la laisser ravir par contrat —, avec l'appui de l'auteur, dans mon cas.

J'ai parlé jusqu'ici de la déontologie du traducteur à l'égard de l'auteur. Il en est une également en sens inverse, et je voudrais conclure en l'évoquant, à propos du pacte qui me lie à Miguel Torga. Ainsi aurai-je commencé par la marginalité de ma situation et terminerai-je par elle.

Fidèle à l'idée souveraine qu'il se fait du métier d'écrivain et de la littérature, son produit, jamais Miguel Torga n'a laissé à un éditeur le soin de faire traduire son oeuvre. Autrement dit, jamais, ni ici ni ailleurs, il n'a vendu le « droit de traduction en toutes langues et en tous pays »; il a seulement autorisé — ici, par exemple, son édition française, dans ma traduction, et au coup par coup, oeuvre après oeuvre, à un rythme et selon un ordre dont nous décidons ensemble.

Ainsi, depuis onze ans que nous avons pactisé, Miguel Torga et moi, jamais je ne me suis trouvée en position de sous-traitance. Toujours l'auteur et moi avons signé *ensemble* nos contrats, en position d'égalité et de solidarité devant l'éditeur pour la satisfaction de nos exigences déontologiques. Par exemple, pour moi, la responsabilité non partagée avec quelque instance éditoriale que ce

soit de l'appréciation de ma traduction. A ce que je traduis, personne ne touche une virgule.

Corollairement, jamais Miguel Torga n'a envisagé de me « doubler » pour hâter le rythme de publication de son édition française et occuper le marché. On le lui a suggéré, mais c'est là une préoccupation bien étrangère à un auteur qui, enfermé durant quarante ans dans le Portugal salazariste, est passé, en un demi-siècle d'écriture solitaire, des trois cents exemplaires de son premier recueil, aux douze mille de sa plus récente publication : le volume XIII du *Journal*, épuisé en trois jours. Un auteur, donc, qui a toujours misé sur la durée, comme je l'ai fait moi-même au cours de mon itinéraire de traductrice. « Et le vainqueur sera celui qui a le meilleur souffle », écrivait-il à l'adresse de son tyran national.

Je suis donc une traductrice dont l'auteur estime qu'elle a des droits, semblables aux siens sinon égaux, des droits dont la satisfaction est une priorité, lors de la signature des contrats. Imaginons l'évolution (?) que produirait la généralisation de cette attitude, fondée sur une éminente conception de la littérature, et donc de la traduction littéraire.

Je conclurai en vous laissant y rêver... et en vous disant mon plaisir d'être... parmi nous.

NB. — Par la phrase citée en exergue, Miguel Torga définit l'écriture. Je me permets de l'adopter, pour définir, aussi, la traduction.

DÉBAT

HECTOR BIANCIOTTI

Je n'aime pas beaucoup l'expression « ethnocentrisme », qui complique beaucoup les choses; je parlerai plutôt en termes de « fidélité » et de « non-fidélité ». Je suis né dans un pays de langue espagnole, un espagnol un peu avarié, pas seulement pour des questions de vocabulaire : ce qu'on a ruiné en Argentine, c'est la syntaxe. Or, pour moi, la syntaxe, c'est le squelette de la langue; et là, il se trouve qu'on l'a un peu brisée. Mon cas personnel s'aggrave du fait que j'appartiens à la seconde génération d'immigrants italiens. Les Italiens en Argentine étaient marqués par la présence des conquérants, des Espagnols, de la classe possédante.

L'Argentine, comme le reste de l'Amérique latine, s'est soulevée contre l'Espagne. Aussi loin qu'il m'en souviene, j'ai toujours voulu sortir de cette langue, peut-être pour rejoindre une langue interdite, celle de ma mère et de mon père, qui n'était qu'un dialecte. Ils ne nous autorisaient pas à le parler — ils le parlaient entre eux — afin que nous ne soyons pas handicapés dans les pauvres écoles de campagne. Aussi, plus tard, ai-je été précocement snob : en Argentine, on rêvait d'être européen et Buenos Aires, qui est une grande capitale, était un peu un ersatz de Paris. Ensuite, j'ai commencé à écrire très tôt, en espagnol d'Argentine, et ce fut en France, quand parut mon premier livre, traduit par Françoise Rosset, que j'ai compris que j'écrivais un très mauvais espagnol. C'est, non pas en traduisant, mais en examinant ses traductions avec elle, que j'ai corrigé mon espagnol truffé de gallicismes. Donc, pour moi, cette question de fidélité est très particulière; j'ai toujours dit, je crois, mon sentiment à Françoise Rosset : même si elle traitait avec timidité certaines de mes audaces d'écriture, j'ai insisté pour conserver, par exemple, la singularité du traitement des adjectifs, souvent « décalés ». Je crois lui avoir toujours dit que, lorsque quelque chose ne passait pas en français, il fallait changer l'idée, la supprimer, arranger la phrase, couper. Je crois que si, aujourd'hui, on voulait étudier les traductions de Françoise Rosset, on dirait qu'elle est infidèle par moments. Mais c'est moi qui suis infidèle. Elle a toujours été d'une fidélité parfaite. A propos de fidélité, j'incline à respecter surtout la langue dans laquelle le livre est traduit, afin qu'il « sonne » bien, par exemple, en français : l'élément étranger essentiel, dans mon cas, c'est la présence de la pampa, des plaines où je suis né, des vides — ces vides si démesurément ouverts qu'on a l'impression de ne pas pouvoir sortir parce qu'on ne peut pas sortir de ce qui est infiniment ouvert. Et cette impression, je la traînerai partout — que j'écrive en espagnol, en français, en polonais ou en chinois. Là est l'essentiel. Et puis la musique — je tiens beaucoup à la musique. La musique vient d'un certain ajustement des mots dans la phrase; et cette musique ne peut être répétée dans une autre langue. Il faut trouver une musique équivalente, ou plutôt une même qualité de musique. Je suis absolument contre la fidélité, la littéralité, la volonté de casser une syntaxe, la syntaxe française, la syntaxe de la langue dans laquelle on traduit, sous prétexte que l'écrivain l'a cassée dans sa langue d'origine. Je dois dire qu'en Amérique latine, depuis très longtemps, à part Borges — nous n'avions pas alors un Vargas Llosa et deux ou trois autres —, on écrit plutôt mal. Je vais vous donner un exemple — je crois qu'il y a ici beaucoup d'hispanistes. On dit, en Espagne : « On entre *dans* une chambre, *dans* une

maison »; en Amérique latine, « on entre à une chambre », et c'est une sauvagerie pour une oreille espagnole. On ne peut alors rester proche de la littérature espagnole dont la langue est, en fait, un phénomène du Siècle d'Or qui commence avec Rojas et finit avec Quevedo. Par la suite, il n'y a plus de grande littérature espagnole : le XIX^e siècle est pratiquement désert et le XX^e aussi. C'est pourquoi je suis partisan d'une langue très stricte.

Depuis vingt-quatre ans que je vis en France, le travail que j'ai pu faire ici m'a permis d'améliorer mon espagnol; je vis entouré de dictionnaires de toutes sortes, bilingues bien sûr. Avec le temps, par la force des choses — d'une syntaxe qui se substituait à une autre —, j'ai commencé à écrire directement en français. Or écrire — écrire dans sa propre langue — c'est déjà traduire; c'est traduire un texte plus ou moins brouillé et illisible. Traduire, ce n'est pas traduire un texte qui est écrit. Devant un même fait, on peut être très malheureux dans une langue et souffrir à peine dans une autre.

CÉLINE ZINS

« Il ne faut pas casser la syntaxe dans la langue de traduction, même si l'auteur l'a cassée dans sa langue. » C'est bien cela que vous avez dit ?

HECTOR BIANCIOTTI

Non, non, je me suis exprimé trop hâtivement. S'il l'a cassée en le sachant, volontairement, si c'est en pleine connaissance de cause, alors, oui, il faut essayer de rendre cette cassure. Mais beaucoup d'auteurs, quand on dit qu'ils cassent la langue, c'est parce qu'ils l'écrivent très mal.

CÉLINE ZINS

Là, je suis d'accord avec vous. S'ils l'ont mal écrite, ce n'est pas du tout le même problème que s'ils ont fait un travail sur la syntaxe de leur propre langue : à ce moment-là, effectivement, la traduction doit le rendre.

JUAN JOSÉ SAER

Malgré l'accueil enthousiaste de l'assemblée, je voudrais tout de même relever dans l'intervention d'Hector Bianciotti deux ou trois idées qui me laissent quelque peu pantois.

D'abord, vous parlez d'une langue « cassée », d'une langue « avariée », mais de quel point de vue ? De quel point de vue se place-t-on pour dire qu'une langue est « avariée », si ce n'est pas tout simplement du point de vue du grammairien ? D'autre part, dire que la langue française a une certaine musique équivaut à dire que cette musique doit être toujours la même. Or, une langue est par définition un système de signes, et ces signes permettent des combinaisons infinies; je ne vois donc pas pourquoi on dirait que la musique d'une langue est toujours la même, est toujours stable, car si elle est une référence pour un écrivain ou un traducteur, on pourrait en dire autant de la musique elle-même : or, des changements ont eu lieu dans la musique contemporaine; la musique n'est après tout qu'un système conventionnel et on peut, à partir de ce système, faire des élaborations esthétiquement valables à l'infini. Votre conception me paraît normative, tant en ce qui concerne l'écriture que la traduction. Il y a autre chose qui tourne autour des discussions depuis hier : cette idée de l'étranger, de l'autre, de l'ethnocentrisme... Je suis d'accord, il y a de cela dans la traduction, mais je me demande si la traduction n'est pas avant tout une quête du *même*, plutôt qu'une quête du *différent*. Par exemple, en lisant le livre de Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, j'ai remarqué qu'à plusieurs reprises elle parle avec un énorme courage de ces questions, peut-être pas de façon visible, mais d'une manière qui va à l'encontre de toute une série de notions parfaitement établies à propos de la langue d'origine. On ne peut pas échapper au langage, nous en sommes prisonniers et nous vivons dans un monde construit à partir du langage, qui est une sorte de limite absolue à notre pensée et à nos actions. Nathalie Sarraute dit à plusieurs reprises, avec, j'en suis sûr, une intention très précise, très subversive, ce qui est au delà des mots, c'est-à-dire ce que les mots ne peuvent pas exprimer et que, pour pouvoir exprimer et faire venir à la lumière, il faut un travail acharné sur le langage. Et je pense que si l'on veut faire passer un texte dans une autre langue, si on veut le traduire, c'est non parce qu'on y a vu ce qui est différent, mais parce qu'on y a vu *le même*. C'est parce que nous nous retrouvons nous-mêmes dans un texte que nous l'aimons. Le travail du traducteur est donc d'abord de reconnaître et de faire reconnaître dans sa langue *le même*, et tout ce qui n'est pas *le même* et n'appartient pas en propre à tous les hommes fait partie de l'étranger et vient par surcroît dans une traduction. Ce que montre la traduction d'une oeuvre littéraire, d'une oeuvre poétique, d'un roman, c'est la rencontre avec *le même*, et c'est à partir de cette rencontre, possible et nécessaire, que l'autre trouve son vrai sens.

Je voudrais revenir moi aussi à ce qu'a dit Hector Bianciotti : si le poète, l'écrivain, a usé d'une syntaxe qui casse la syntaxe courante de sa propre langue, le traducteur ne doit pas nécessairement en faire autant. Je voudrais parler de la question des fautes, de l'incorrection en général, et c'est par ce biais-là que je me rattacherai au problème du théâtre, qui est mon autre métier. Je vais prendre l'exemple de deux auteurs que j'ai traduits, Ritsos à partir du grec moderne, et Choukhov à partir du russe. En ce qui concerne Ritsos, il a une telle possession de sa propre langue, une possession pour ainsi dire historique de sa langue, qu'il écrit en une sorte de grec absolu : Ritsos écrit le grec d'Hésiode à aujourd'hui, sa langue passe par l'ensemble de la culture hellénique. Il la transporte avec lui et quelquefois, par le choix subtil d'un mot, d'une couleur, on est dans l'allusion. Par allusion, par association d'idées, on est renvoyé à l'époque byzantine, on est renvoyé à la manière dont parlaient encore il y a peu les Grecs de Trébizonde, ou dans la démotique extrême, parlée aujourd'hui au Pirée. Sa langue est une circulation, et cela pose un problème de traduction considérable, plus grave encore lorsque Ritsos fait une faute de grec — une faute apparente, bien évidemment, car Ritsos ne fait pas de faute, sa langue est, comme je le disais, absolue. Mais que doit-on faire dans ce cas ? Dois-je faire une faute de français — cette question est celle de la politique des traductions.

La question de la fidélité, de l'exactitude ou de l'inexactitude n'est pas seulement une question de théorie, mais aussi une question de politique. Si, avec le souci de faire comprendre le poète dans son originalité, je fais moi-même une faute dans ma propre langue, quelle que soit mon autorité — et finalement, le traducteur n'a jamais tellement d'autorité, c'est l'auteur qui a l'autorité —, j'aurai l'air d'avoir laissé passer une malencontreuse faute de français dans mon texte. On ne me créditera pas d'écrire le français absolu alors que je peux créditer l'auteur d'écrire le grec absolu.

Je vais vous donner un autre exemple, emprunté celui-ci à Choukhov. Dans *Le Don paisible*, que j'ai traduit intégralement — une entreprise de longue haleine —, il y a un langage du narrateur et un langage des personnages ; Choukhov fait parler diverses sortes de gens : il fait parler, je m'en souviens particulièrement, les Cosaques dans les tranchées pendant la première période de la guerre de 14 où, sur le front russe, il eut une sorte de copie de ce qui se passait sur le front occidental car les gens étaient dans les tranchées comme à l'Ouest. Lorsque j'ai com-

mencé à traduire cette partie du livre qui est assez importante — sur les huit volumes de l'oeuvre, à peu près un demi-volume se passe entièrement dans les tranchées —, j'ai cru utile de lire (c'est la pratique courante et la moindre des précautions de tous les traducteurs) tout ce qui s'était écrit en France dans le même genre. J'ai lu *Le Feu* d'Henri Barbusse, j'ai lu, relu *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, une immense quantité de littérature, bonne ou mauvaise, des journaux de l'époque, j'ai lu aussi des traductions comme celle d'*A l'Ouest rien de nouveau*, ainsi que l'oeuvre elle-même, en allemand. J'ai donc essayé de voir ce que l'on pouvait faire à partir de la situation que décrit Cholokhov et qui est exactement la même, sauf que l'action ne se déroule pas sur la Somme mais sur le front de Podolie. Je suis arrivé à un certain nombre de conclusions et me suis fabriqué un langage pour traduire ces malheureux Cosaques enterrés dans les tranchées. J'ai traduit; et quand j'ai relu le texte, il ne m'a pas plu. Je dois dire qu'en ce qui me concerne, je fais toujours confiance à la première version d'une traduction : je n'écris pas une première, puis une deuxième version; j'écris définitivement tout de suite. Naturellement je relis, je fais des lectures successives, mais — ce n'est pas de l'orgueil, c'est une simple question de méthode, de pensée — je n'arrive pas à comprendre comment on peut transformer une première version. Elle comporte un tel effort d'exactitude que toute transformation est impossible. Bien évidemment, chacun fait comme il peut. Pourtant, cette fois-ci, j'ai dû refaire mon travail après l'avoir lu car il se produisait quelque chose d'intolérable avec ces Cosaques qui parlaient un langage que j'avais réussi à rendre aussi régional, aussi différent que possible du russe académique et du français académique : sur l'écran-radar que chaque lecteur a dans la tête, apparaissaient, se reproduisaient, dessinés involontairement, en dehors de la lecture, en dehors du contenu même de la lecture, des personnages, des sensations qui viennent de l'enfance, quand on lit pour la première fois. Et il était tout à fait intolérable pour moi de penser que les gens qui allaient me lire, allaient percevoir, allaient rêver, à cause des indications et des signes donnés par le texte, non des personnages russes — et même cosaques — mais des personnages français. J'ai donc été amené non pas à augmenter le nombre de signes pour souligner qu'il s'agissait de personnages éloignés de nous, étrangers, ni poitevins, ni charentais, ni provençaux, mais au contraire à diminuer le nombre de signes, ainsi à travailler par appauvrissement de la masse des significations — cela me semblait la seule solution non pour qualifier la différence, mais pour donner l'idée qu'il y avait une différence, ce qui n'est pas du tout

la même chose. Il faut donner au lecteur la sensation qu'il y a une différence, mais, après tout, il n'est pas tellement important de la rappeler à tout moment, de remplir la totalité de l'épure, exactement comme un dessin au trait n'a pas besoin d'être complété avec de la couleur : ce n'est pas nécessaire. Puisqu'on a dit au lecteur qu'il s'agissait de Cosaques, c'est une première indication, comme une pancarte; après quoi il suffit que quelques petits artifices — uniquement syntaxiques et jamais lexicaux — permettent de s'éloigner du langage académique moyen pour rappeler de temps en temps au lecteur que le personnage en question est bien distinct des autres. On lui signifie donc l'existence d'une différence.

Et de là, j'en viens au théâtre car le problème du théâtre est tout à fait comparable. Le théâtre de Maïakovski pose deux énigmes, dans deux de ses pièces. La première, c'est *La Punaise*, dans laquelle on voit un homme considéré par Maïakovski comme *négatif*, misérable, haïssable. Cet homme, à la fin de la pièce, est enfermé dans une cage pour être montré au public de l'avenir — le public de l'avenir qui est en fait celui d'aujourd'hui. Maïakovski avait fixé l'avenir du communisme et de la civilisation universellement répandue en 1979. Donc, ce personnage du passé, personnage détestable, est mis dans une cage pour être examiné par les petits enfants des écoles du futur afin qu'ils voient ce qu'étaient autrefois les misérables de 1929. Il est montré à l'exécration et au mépris des générations à venir. Or, ce que Maïakovski, dans sa naïveté dramaturgique, n'avait probablement pas prévu — à moins que cette naïveté ne fût feinte, mais je ne le crois pas —, c'est que tous les publics, dans quelque pays, dans quelque circonstance que ce soit, en Union soviétique ou ailleurs, se prendraient de sympathie pour le misérable enfermé dans la cage et non pour la société civilisée et idéale qui l'entoure. Les difficultés que l'on rencontre dans le théâtre de Maïakovski ne s'arrêtent pas là. Il y a l'acte III des *Bains*. Je connais bien cette pièce; je l'ai montée. Le titre a été traduit comme ça, *Les Bains*; on l'a parfois traduit autrement, par *La Grande Lessive*, et j'avais quant à moi l'idée d'un autre titre, *Le Bain public*, qui aurait été à mon avis meilleur. Finalement ce titre, *Les Bains*, en russe *Bania*, est devenu une espèce de tradition. Encore une question de traduction fort intéressante : les traditions, fussent-elles fautives ! Dans le troisième acte, on assiste, à la demande d'un supérieur, qui est le bureaucrate en chef, à la représentation d'un très mauvais spectacle du genre *agitprop* (c'est la fin de l'*agitprop* du *proletkult*), une sorte de spectacle d'animation et d'expression corporelle, et ce spectacle est désigné

comme mauvais, ridicule, stupide. Mais (toute la difficulté est là) il a tout de même été écrit par Maïakovski. Quand on monte la pièce, il faut monter ce spectacle, il faut le jouer, il faut que des acteurs et un metteur en scène montent un spectacle ridicule, mauvais, ce qui est absolument impossible parce que c'est alors la totalité du spectacle qui devient mauvaise, c'est moi qui deviens un mauvais metteur en scène. On ne peut glisser, à l'intérieur d'une oeuvre, un spectacle destiné à être compris comme mauvais. C'est un travail dérisoire. Car que va-t-il se passer ? Le public va trouver que le spectacle est mauvais, un point c'est tout. Il va penser que c'est moi qui suis mauvais, que c'est l'acteur qui est mauvais, mais il ne va pas penser que l'auteur a eu l'idée géniale de mettre en scène quelque chose de mauvais. Je vous dirais qu'en ce qui me concerne, je n'ai toujours pas trouvé de solution à ce troisième acte des *Bains*. On fait rire, on ne peut que faire rire le public à bon compte et d'une manière assez misérable, assez vile.

Je donnerai un autre exemple encore, à propos du système des signes, de la relativité des signes dans la traduction et dans la mise en scène. Il s'agit cette fois du jeu des artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Seul, Peter Brook a réussi à monter la scène des artisans parce que lui seul a découvert une chose qui pourtant crevait les yeux. Cela dit, elle me crevait les yeux aussi, mais avant de l'avoir vue montée par Peter Brook, je ne l'avais pas comprise. Et maintenant que j'ai compris, je ne peux plus voir cette scène montée par quelqu'un d'autre que Brook. Les artisans, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, ne sont ridicules que pour ceux qui les regardent, c'est-à-dire pour la Cour, pour des personnages qui sont eux-mêmes en scène et regardent un spectacle qu'ils trouvent ridicule parce qu'il est fait de rien, parce qu'il est l'essence même du théâtre. Ce sont de pauvres gens qui ne savent pas jouer, et, justement *parce qu'ils ne savent pas jouer*, Shakespeare montre qu'ils réinventent l'essence du théâtre. Il rend donc une sorte d'hommage au spectacle monté par les artisans. En revanche, la Cour les trouve ridicules. Ce que Peter Brook donnait à voir, c'est que les imbéciles, les ridicules ne sont pas les artisans mais ceux qui les regardent. Dans la plupart des mises en scène du *Songe d'une nuit d'été*, on rit parce qu'on voit des acteurs qui essaient d'être très mauvais et très bêtes, ce qui évidemment fait rire. Mais est-ce un rire noble ? Non. C'est un rire lamentable parce qu'on rit sur le dos de pauvres gens, c'est un rire misérable, un vilain rire de boulevard, alors que l'intention de Shakespeare est plus profonde et seul, à ma connaissance, Peter Brook l'a découverte en faisant rire le public de la bêtise du

public. Il y a là, en effet, une sorte de levier du théâtre, très profond, très professionnel, qui permet de rire aussi de *Pyrame et Thisbé*, parce que s'il est vrai que la scène est jouée d'une manière naïve, amusante, imparfaite, et que l'on rit de l'inadéquation entre le projet et sa réalisation, on rit surtout moralement de ceux qui regardent et trouvent cela très bête. Ainsi, lorsqu'un personnage arrive et dit : « Moi, je fais le mur » et qu'un autre lui répond : « Y'a pas de mur, un mur c'est pas comme ça » parce qu'évidemment lui, il est pour le réalisme et veut qu'on mette un vrai mur, Shakespeare nous dit qu'il n'est pas besoin de mettre un vrai mur pour qu'un mur existe au théâtre. C'est cela, la leçon du texte.

Le problème de l'attitude, de la difficulté de la traduction, de sa possibilité et de son impossibilité réunies, me semble donc tout à fait essentiel.

BENITO PELEGRIN

Antoine Vitez vient de nous proposer une métaphore extraordinaire de la difficulté du traducteur. Comme il vient de le dire, lorsque fautive il y a, celle-ci est toujours le fait du traducteur qui, par définition, est un traître, un *tradittore*, et jamais celui de l'auteur à qui on ne saurait imputer tel crime syntaxique ou telle erreur.

ANTOINE VITEZ

A moins qu'on ne mette en scène la faute. Je dirais, pour prolonger la métaphore, que j'ai peut-être la possibilité de mettre en scène la faute que je viens de faire, de la même manière que Brook, suivant Shakespeare, met en scène la naïveté et l'imperfection des artisans par la présence des autres sur la scène.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Hector Bianciotti parlait tout à l'heure du « mal écrire » de certains écrivains latino-américains et j'aimerais à ce propos lui poser une question : croyez-vous que le traducteur a le droit d'homogénéiser, de niveler un texte lorsque les fautes ou les incorrections de l'auteur ne sont pas voulues mais qu'elles font tout de même partie de son écriture ? Antoine Berman s'est penché, en analysant des styles différents et en particulier celui de Dostoïevski, sur les problèmes que pose à la traduction ce « mal écrire ». Comment le traducteur doit-il procéder pour

rendre ce « mal écrire », pour ne pas homogénéiser un texte, pour ne pas effacer les différences entre « mauvaise écriture » et « belle écriture » lorsqu'elles ne sont pas voulues et ne font pas partie d'un projet de modification de la syntaxe ?

HECTOR BIANCIOTTI

J'ai oublié de dire qu'il y a des langues plus ou moins flexibles, qui se prêtent plus ou moins aux innovations syntaxiques. Je crois que si un écrivain écrit mal, vraiment mal, comme c'est le cas de Roberto Arlt, pourquoi s'obstiner à le faire écrire mal dans une autre langue ? Roberto Arlt a beaucoup gagné en étant traduit en français, et il est devenu un très grand auteur alors qu'en espagnol il est très difficile de le lire. Quand il n'y a pas volonté d'écriture, quand un livre est tout simplement mal écrit, il me semble qu'il faut tenter de mieux écrire la traduction.

FLORENCE DELAY

Nous abordons un problème très grave et je voudrais rappeler qu'avant l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*, aucun éditeur américain ne voulait des livres de Gertrude Stein. Ils lui disaient : « Apprenez d'abord à écrire l'anglais. » Un jour Gertrude Stein en a eu tellement assez qu'elle a écrit un « best-seller » en se disant qu'elle allait écrire comme tout le monde. C'était l'*Autobiographie d'Alice B. Toklas*. Et ça a marché. Par la suite, les éditeurs ont accepté de publier ce « très mauvais anglais ». Il n'empêche qu'auparavant ils avaient jugé Gertrude Stein illisible.

BENITO PELEGRIN

Le fait qu'on veuille traduire un écrivain volontairement ou involontairement « a-grammatical » suppose qu'on lui prête des qualités dignes d'être connues dans une autre langue. Le véritable problème du traducteur devant un écrivain « a-grammatical » ou « incorrect » c'est la liberté que lui laisse l'éditeur de traduire l'incorrection. Je peux donner en exemple le problème qui s'est posé à moi avec un écrivain cubain, José Lezama Lima, qui passe pour plus compliqué encore que Roberto Arlt. J'avais dit aux Editions du Seuil, pour lesquelles je traduais, que la langue de Lezama Lima était incorrecte, eu égard aux normes du français classique traditionnel. L'éditeur m'a répondu alors de corriger autant que possible car, de toute manière, il resterait toujours assez de fautes pour donner au lecteur l'impression de

« a-grammaticalité » de José Lezama Lima. Je voudrais signaler aussi, pour l'anecdote, que les auteurs qui, au xVIIe siècle, passaient pour les auteurs modèles, n'étaient ni Corneille ni Racine mais par exemple Patrupe, l'abbé Esprit, etc.

LUIS CARLOS DE BRITO

Qu'est-ce que la syntaxe sinon avant tout une certaine conception de l'ordre naturel de la pensée ? Dans les pays qui n'ont pas connu un processus d'unification nationale dans lequel la langue a joué un rôle important, la syntaxe — on a parlé, je crois, de son inflexibilité — ne peut jouer le même rôle. On ne peut attendre d'un Africain francophone qu'il parle et écrive le français tel qu'on le parle et l'écrit en France; de même, l'espagnol parlé en Amérique latine ne peut être identique à celui parlé en Espagne. Le portugais parlé au Brésil présente, par rapport au portugais du Portugal, le même genre de décalage que l'espagnol parlé en Argentine. On mélange les formes et leur traitement, on mélange les pronoms, on remplace l'imparfait par le conditionnel, on n'emploie jamais l'impératif, mais le résultat est aussi une syntaxe. La notion d' « a-grammaticalité » qui a été proposée me semble quelque peu redoutable car elle demande que l'on réfléchisse à ce que signifie une grammaire. Une grammaire, à l'intérieur d'une langue, est la manière dont cette langue rend compte d'une unité culturelle. Je suis vraiment étonné d'entendre dire que l'on doit toujours essayer de reprendre, de reposer des modèles parlés en Europe alors qu'ils ont été exportés puis transformés selon la situation particulière de chaque pays. Pourquoi aurait-on le désir de revenir en arrière ? Je dis cela parce que l'important dans le modernisme brésilien et même dans toute la littérature latino-américaine est justement la souplesse de cette « a-grammaticalité » née du décalage avec le modèle européen. Dans les années cinquante, lorsqu'on rêvait encore à l'unification des langues les plus importantes, on pensait qu'on parviendrait à effacer les différences entre les différents anglais parlés dans le monde et que l'anglais redeviendrait un. De même pour l'espagnol et le français. Or, on voit aujourd'hui que ces différences n'ont fait que s'accroître et je ne crois pas que ce soit un appauvrissement mais au contraire une source de richesse.

On a dit que le français est une langue inflexible. Je pense que si elle était inflexible il n'y aurait pas d'écrivains. En effet, l'écrivain est pour moi celui qui, par définition ou par profession, écrit mal. Permettez-moi d'évoquer ici mon expérience d'universitaire qui est aussi une expérience de traducteur de russe en français et de français en russe. Je n'ai jamais trouvé un auteur français qui ne me pose pas de questions, qui ne m'interroge pas sur la nécessité de corriger ce qu'il écrit. Prenez les livres de grammaire de Grévisse et faites l'équilibre entre ce qui est écrit en gros caractères et la multitude des exemples empruntés aux écrivains. Je pense donc que l'écrivain est celui qui écrit mal, qui dévie la langue, qui dévie la norme. Un écrivain qui écrirait de façon purement grammaticale ne présenterait aucun intérêt. Est-il possible, d'ailleurs, d'écrire de façon purement grammaticale ? Il me semble qu'il y a deux, trois, quatre façons d'exprimer une pensée et que c'est là que commence le travail du traducteur. Mounin fait remarquer que chaque langue a sa façon de dire « j'ai faim », en utilisant des procédés linguistiques différents. Le russe dit : « Il m'est envie de manger » et dans ce cas particulier, il n'y a qu'une seule façon de traduire. Mais c'est un cas extrême. La plupart des pensées et la plupart des domaines couverts par la littérature ne connaissent pas cette unicité de l'expression, d'autant moins que l'écrivain dit les choses autrement que nous ne les disons. Et tout traducteur, quelle que soit la langue qu'il traduit, est toujours dans une situation inconfortable. Si je veux traduire Flaubert en russe, ou bien j'écris dans un russe incorrect, ou bien je trahis Flaubert.

Il y a, par ailleurs, un autre problème qui ne me semble pas avoir été évoqué : celui de l'histoire de la langue. Nous agissons toujours sur une langue qui se forme. Mon propos n'est pas ici de préciser la part que l'histoire d'une langue doit aux écrivains ; je ne dis pas que seuls les écrivains créent une langue, mais je pense qu'ils y contribuent, tout comme l'histoire contribue à faire les écrivains. On a évoqué le cas des auteurs du XVII^e siècle. Il est bien vrai que notre Panthéon n'est plus celui du XVII^e siècle. Pourquoi ? Cela signifie-t-il que les écrivains de ce siècle, que nous admirons maintenant, possèdent une valeur intrinsèque supérieure à celle des autres écrivains de leur temps ? C'est possible ; mais je crois plutôt que nous ne sommes pas libres de prendre comme modèle du XVII^e siècle français n'importe quel auteur qui nous plairait. Je ne suis pas libre de déclarer que Jean de Chélandre est l'écrivain absolu du début du XVII^e siècle, tout simplement parce qu'il n'est reconnu ni par la société ni par la

langue. La langue que nous parlons est faite de strates superposées; nous n'entrons plus dans les querelles entre anciens et modernes, entre classiques et romantiques. Notre langue est faite de strates littéraires qui nous permettent, en 1984, d'écrire de façon plus ou moins archaïque, plus ou moins novatrice. Nous avons une liberté de manoeuvre qui est notre responsabilité de traducteur. Cependant, nous nous heurtons à quelque chose qui nous semble impossible à dépasser : nous ne sommes pas des écrivains. Je pense, tout en le regrettant, que le traducteur ne pourra jamais être reconnu comme écrivain. Cela signifierait qu'il y a une traduction, canonique, et qu'il est impossible de faire d'autres traductions d'un même auteur.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

En quoi le fait qu'il ne puisse y avoir *une seule* traduction empêcherait-il le traducteur d'être un écrivain ?

GUY VERRET

La formule est peut-être trop abrupte. Je veux dire qu'à mon avis, le traducteur traduit pour une génération et que chaque traduction est alors à refaire. Nous ne pouvons faire une traduction éternelle alors que l'écrivain, qu'il soit bon ou mauvais, écrit un texte définitif.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Dans la mesure où Hector Bianciotti, qui avait commencé par écrire en espagnol, est en train de devenir un écrivain français, il pourrait peut-être nous dire en quoi, pour lui, la langue française est inflexible.

HECTOR BIANCIOTTI

La langue française ne permet pas de composer des mots, comme l'anglais. Elle est pour moi inflexible à cause de ces particules que sont les *en* — j'en viens, j'en sors — ou les *y* — j'y vais, j'y viens, j'y cours. Et jusqu'ici, personne n'a pu m'expliquer comment sont nés ces *en* et ces *y*. Mais lorsque Guy Verret dit qu'une langue est une perpétuelle transformation, que les écrivains innovent et qu'il est de leur devoir d'innover, qu'un écrivain n'est jamais un bon écrivain par rapport à la syntaxe ou à la grammaire, je suis d'accord. Mais je crois aussi qu'une langue est une tradition, que chaque mot est un

symbole partagé et qu'il doit y avoir, dans une littérature, des écrivains qui ne veulent pas innover, ou dont l'innovation consiste à rester fidèle à la tradition, à une tradition qui est un élément imaginaire.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

On voit bien ici en quoi s'oppose légèrement l'esthétique, sinon l'éthique, de Saer et de Bianciotti.

CÉLINE ZINS

Lorsque, à propos du « mal écrire », j'ai entendu dire que les écrivains écrivaient mal, j'ai senti que nous étions sur un terrain extrêmement glissant et dangereux. Dire ceci est la porte ouverte à n'importe quoi. Il faut faire très attention car tout écrivain ou tout traducteur se doit, et c'est la moindre des choses, d'exercer un minimum de jugement littéraire. Il doit être capable de repérer un travail littéraire sur la langue. Bien sûr, on peut ne pas être toujours perspicace, on peut, à la rigueur, ne pas voir que c'est intentionnellement que Céline écrit « mal » le français, on peut penser que Proust est parfois confus. Néanmoins, il y a un seuil et je voudrais qu'on le respecte, je ne voudrais pas qu'on laisse la porte ouverte à n'importe quoi et à la défense de n'importe quoi. Je trouve, moi aussi, que l'on publie des écrivains qui n'écrivent pas bien. Je ne nomme personne mais je ne les défendrai pas. J'ai personnellement tendance à croire aux vertus de la langue et la langue n'est pas n'importe quoi, mais le symptôme d'une civilisation qui s'exprime à travers elle. Il faut donc faire attention à ce qu'on en dit. Je ne veux être dogmatique ni dans un sens ni dans l'autre, je fais simplement une mise en garde. Je crois avoir compris ce que disait tout à l'heure Hector Bianciotti. Je connais assez bien la langue espagnole telle que l'écrivent les Espagnols et les Latino-Américains, et il est vrai que certains écrivains font des fautes de langue. Mais il ne faut pas les confondre avec d'autres qui font des recherches sur le style. J'ai tendance à être très ferme sur ce point et j'ai beaucoup apprécié qu'Antoine Berman, s'adressant à la fois aux traducteurs et aux écrivains, rappelle qu'il y a dans la langue quelque chose à conserver. Je crois, comme Hector Bianciotti, que dans la langue quelque chose est à préserver et à maintenir. La tendance à l'appauvrissement général du langage, tel que véhiculé par la radio, la télévision et certains journaux, n'est que trop prononcée pour ne pas exiger des écrivains et des

traducteurs d'en maintenir la qualité et la richesse. Nous ne devons absolument pas participer au laisser-aller général.

FLORENCE DELAY

Je ne pense pas qu'il soit question ici de « mal écrire » au sens où l'on écrit dans les journaux, ou de « mal parler » au sens où l'on parle mal à la télévision ou à la radio. C'est un « mal écrire » différent. Je voudrais rendre hommage à un écrivain qui écrivait admirablement bien et qui a passé toute sa vie à essayer d'écrire moins bien : Julio Cortazar. Dans *Marelle* d'abord, puis dans *Le Livre de Manuel*, Cortazar, à travers Morelli et Qui tu sais, explique comment il faut fuir l'espagnol consciencieux et académique pour parvenir au « désécrié ». Au mauvais espagnol.

UN PARTICIPANT

Je crois avoir mal compris ce qu'a dit Antoine Vitez à propos de la mise en scène de la faute ou de l'a-grammaticalité. Le théâtre est un jeu de miroirs, de doubles, mais en littérature, on n'écrit pas pour être traduit et l'écrivain ne pense pas à la mise en scène. Antoine Vitez a-t-il une idée sur la façon dont on pourrait procéder pour introduire, dans la traduction littéraire, les mêmes leviers que dans la mise en scène de théâtre ?

ANTOINE VITEZ

Je ne voudrais pas donner des recettes de traduction. Je comprends que la question que j'ai posée ne puisse recevoir de réponse immédiatement praticable. De toute façon, de la mise en scène à la traduction, comparaison n'est pas raison. Evidemment, la mise en scène a ceci de différent que l'on peut inclure la critique sur la scène elle-même. Alors que la traduction doit se l'interdire. Enfin, je le crois. Je pense, en tout cas, qu'il est possible de mettre en scène la lecture de l'erreux.

Mais pour en revenir à la comparaison entre mise en scène et traduction, il est vrai que j'ai, pour ma part, beaucoup traduit et que je n'ai commencé à faire de la mise en scène qu'assez tardivement. Or, en travaillant à ces traductions, qui étaient en grande partie de mauvaise qualité car je traduisais des choses sans intérêt pour essayer de gagner, très mal, ma vie, j'avais toujours le sentiment de me trahir moi-même. J'avais la sensation aiguë de ne pas faire ce que j'aurais dû faire, que je passais à

côté de ma vie en faisant un travail qui était parfois intéressant, certes, mais en dehors de moi, et évidemment, lorsque j'ai commencé à faire ce que je rêvais de faire depuis toujours, c'est-à-dire du théâtre, il m'est apparu que tout le travail que j'avais fait auparavant en traduisant des choses ineptes, m'avait servi, et que c'était au fond la même chose, que l'opération de la pensée était la même. C'est la première fois que je me trouve dans une assemblée de traducteurs, et j'ai été sensible à la remarque qui disait que les traducteurs ne sont pas des écrivains. Je sais que c'est là une réflexion qui peut susciter d'innombrables débats et beaucoup d'indignation, beaucoup d'exaspération, mais prenons garde de ne pas mélanger l'aspect politique du problème, c'est-à-dire la lutte pour la reconnaissance de l'existence même et de la dignité du travail du traducteur, avec la question philosophique de la nature de la traduction. C'est peut-être ce que voulait exprimer Guy Verret. Et peut-être que ce cheminement vers l'humilité qu'a signifié pour moi la mise en scène m'a conduit à cette même humilité envers la traduction. A quel art, en effet, appartient la mise en scène ? La mise en scène est l'art de la variation. J'ai compris que notre travail, le travail du théâtre, est le travail de la variation, de la *énième* variation. Finalement, je trouve magnifique — et à la mise en scène j'ajouterai l'enseignement du théâtre que j'ai pratiqué au Conservatoire — de voir mille interprétations de la scène 4 de l'acte IV du *Misanthrope*, donc mille tentatives de dire quelque chose d'autre, de creuser le texte, de comprendre, de voir apparaître des choses qu'on n'avait pas encore vues, et au fond, cet art de la variation m'enivre d'autant plus que j'ai découvert récemment qu'en réalité, au théâtre, il ne doit pas y avoir beaucoup plus de trois ou quatre familles d'interprétation du personnage de Célimène. Il y a, certes, une infinité d'interprétations possibles, mais on peut les regrouper dans trois familles, au plus. De même, il y a quelques manières fondamentales de représenter le théâtre de Tchekhov et non, contrairement à ce que j'avais pu moi-même croire naguère, une infinité de représentations. Il n'existe qu'un nombre limité de représentations des personnages et des rôles mais en revanche, les rencontres, les combinaisons entre les Alcestes et les Célimènes sont, elles, illimitées et infinies. Le plaisir de la mise en scène de théâtre, le plaisir du théâtre lui-même, c'est ça, cette variation; c'est ce qui s'inscrit dans la mémoire des gens. On a vu une représentation du *Misanthrope*, on peut la comparer, dans le souvenir, à une autre représentation, et il y a là un plaisir. Voilà le plaisir du théâtre. Et il me semble que pour la traduction, c'est la même chose, la traduc-

tion est nécessairement à refaire.

CLAIRE MALROUX

J'aimerais ajouter quelque chose à ce que vient de dire Antoine Vitez au sujet des innombrables variations de la mise en scène de théâtre. J'estime que toute traduction est lecture d'une oeuvre et je rêve d'un jour où l'on pourrait faire autant de traductions que de lectures d'une même oeuvre. L'oeuvre elle-même n'est jamais terminée, elle est en quelque sorte la somme de toutes les traductions à venir.

FLORENCE DELAY

Je voudrais insister sur ce premier moment de la traduction qu'est la lecture. Pour moi, la traduction se situe entre la lecture et l'écriture, trois activités qui ne sont pas cloisonnées et qui à la limite n'en font qu'une. Ainsi j'ai traduit un spectacle appelé *Calderon* qu'a monté Victor Garcia à Chaillot avant qu'Antoine Vitez ne s'y installe. J'avais lu certaines des pièces de Calderon qui composaient ce spectacle et j'ai pu, à partir de ces lectures, travailler assez facilement. Mais il y avait d'autres fragments que je n'avais pas lus et il m'était très difficile de m'y retrouver d'emblée. Il est très important de cohabiter avec une oeuvre lorsqu'on traduit des langues qu'on ne connaît pas du tout, comme c'est parfois mon cas. Il se trouve que depuis des années je traduis du navaho, du quechua. Je travaille sur les textes des Indiens d'Amérique et je ne parle aucune de leurs langues. Il me faut donc faire appel à des langues-relais, l'anglais ou l'espagnol. Et le problème alors devient celui du choix de la langue-relais, de l'informateur. Ainsi, par exemple, à propos des « chants de rêves » chippewa, j'ai trouvé trois traductions françaises pour le même rêve et il est bien évident que l'on peut commenter pendant des années ces traces d'un chant de rêve lui-même traduit du chippewa. Car il y a la traduction de type explicatif, lorsqu'on se dit par exemple : le français ne permettra jamais qu'un Indien puisse s'assimiler à un oiseau dans le ciel. Et les trois lignes initiales s'allongent en commentaire, mais elles devraient être données presque comme un haï-kaï. Il existe en Amérique une nouvelle école d'ethnopoétique, dirigée par Jérôme Rottenberg, qui tente d'écouter la parole indienne autrement que pour son seul contenu, autrement que d'une façon ethnologique, et de l'entendre aussi comme parole poétique. A la fin du XIX^e siècle, quand les Américains, après les avoir exterminés, ont commencé à s'intéresser aux

Indiens pour essayer de recueillir la parole des survivants, pour garder des témoignages, ils ont découvert un personnage mythologique d'Amérique du Nord qu'on surnomme le *trickster* — celui qui joue des tours — et qui est très souvent un animal, un coyote; or les ethnologues qui ont recueilli ces textes en diverses langues — puisqu'on les trouve sur presque tout le continent — ont été tellement choqués par les obscénités que commettait ce personnage que, dans les articles et les livres qui l'évoquaient, ils passaient au latin dès que l'on abordait le domaine sexuel. Tout le récit était en anglais et tout à coup, quand le pénis de Coyote commençait à pénétrer sa belle-mère, on passait au latin. C'est très frappant car ce type de traduction montre une ligne de démarcation franche avec ce qui était insupportable de la part de l'autre, à savoir une liberté sexuelle totale, à une époque où en Amérique elle n'existait pas.

Pensez-vous que l'on puisse traduire par des relais sans fin ? Avec mes groupes d'étudiants je me trouve devant un texte anglais qui est la traduction d'un autre texte, et ainsi de suite, mais sans ce relais-là, je crois que l'on n'aurait pas accès à ce matériel poétique admirable qui nous vient des Indiens. A présent on commence d'utiliser certains livres qui sont des créations originales comme l'admirable *The Wishing Bone Cycle*, poèmes narratifs des Indiens Crees. Mais que faire par exemple avec les noms des chefs indiens ? Ce sont des histoires et des poèmes à eux seuls. Je crois que l'on pourrait écrire toute une histoire de l'Amérique du Nord avec la simple énumération de ces noms. Dans certains livres ils sont traduits ainsi : « Petit Corbeau », « Taureau assis », etc., alors que notre oreille enfantine a toujours entendu Little Crow ou Sitting Bull. Ces noms des chefs indiens, les laissez-vous en anglais, les transcrivez-vous en français ? Les choses magiques posent toujours de grands problèmes.

FRÉDÉRIC-JACQUES TEMPLE

Je voudrais dire quelque chose au sujet des Indiens d'Amérique du Nord. Il faut bien voir qu'il s'agit d'une langue essentiellement orale, il n'y a pas de langue écrite chez eux. C'est une langue pictographique, hiéroglyphique, porteuse de messages rituels, en général des poèmes. Donc on ne peut, à moins de procéder soi-même à des enregistrements, se baser sur un texte écrit pour les traduire. Il faut donc faire confiance aux meilleurs spécialistes anglo-saxons en la matière plutôt que de s'aviser de traduire soi-même une langue qu'on ne connaît pas. Mais quand on

est poète soi-même, on peut très bien traduire une langue qu'on ne connaît pas dans la mesure où elle est orale, dans la mesure où elle n'est pas syntaxique.

FLORENCE DELAY

Initialement j'ai cru qu'il était facile de traduire. Je découvrais la langue espagnole, je la trouvais laide parlée, et tellement plus belle silencieuse et écrite, mais plus tard j'ai rencontré un maître qui, lui, parlait tellement bas que c'était comme une page. J'ai donc lu l'espagnol que j'ai trouvé simple; je lisais Lorca : *En las ramas del laurel / van dos palomas oscuras, 1 la una era el sol / la otra la luna* (« Sur les branches du laurier / vont deux colombes obscures, / l'une était le soleil / l'autre était la lune »). Et pendant longtemps, j'ai cru que traduire, c'était cela, avant de m'apercevoir que c'était tout autre chose. Alors j'ai traduit pour comprendre ce que j'aimais, par exemple Calderon ou Bergamin. Mais ce que je préfère, c'est traduire sans comprendre, je dois l'avouer.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Mais oui, le traducteur est une espèce d'aventurier. Il m'est arrivé personnellement de traduire des langues que je ne connaissais pas ou très mal (du polonais, du serbo-croate) grâce au relais amical d'un collaborateur. Et n'est-on pas aussi, pour des langues comme le japonais, passé par le relais — neutre ? — de l'anglais.

UN PARTICIPANT

Nous avons d'excellents japonologues en France, je ne vois pas pourquoi on confierait une traduction à un non-spécialiste.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Cela ne fait-il pas partie de la liberté du traducteur, de pouvoir traduire des langues à cause de l'intérêt que l'auteur lui inspire ?

LE PARTICIPANT

Je ne peux absolument pas partager ce point de vue.

FLORENCE DELAY

Dans le cas de Mishima, il y a un original. Mishima est un écrivain, le modèle existe. Mais quel est l'original du petit chant chippewa recueilli en 1910 ? Personne ne le sait. Frances Densmoore l'a recueilli en 1910 et moi, je remercie Frances Densmoore. Celui qui le savait en chippewa est mort, il ne l'a pas transmis en chippewa. Alors ? Et puis d'ailleurs, à l'Ecole des Langues O, on enseigne le quechua, on enseigne le maya, mais il n'y a pas de cours de chippewa, alors je ne vais pas me priver de mes rêves.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Une petite précision : il est vrai que certaines traductions qui transitent par l'anglais peuvent être assez décourageantes. Mais c'est le voeu personnel de Mishima, tel qu'il apparaît dans sa vie et tel que ses biographes nous l'ont retransmis, que la tétralogie de *La Mer de la fertilité* à laquelle il a travaillé pendant des années et qu'il considérait comme son testament, soit traduite en toutes langues à partir de l'anglais car c'était, lui semblait-il, un moindre risque d'être trahi.

UN PARTICIPANT

C'est parce qu'il avait pu vérifier la traduction en anglais et ne le pouvait pas dans les autres langues.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

C'est tout à fait exact. Si Mishima a eu ce voeu et l'a exprimé, c'est parce qu'il avait prise sur la seule traduction anglaise. Il a pu ensuite être plus ou moins trahi par certaines des traductions qui procédaient de l'anglais, mais c'est tout de même son voeu d'auteur. J'ajoute, à propos du japonais, que bien entendu les traductions auxquelles je faisais allusion et qui sont faites à partir de l'anglais devraient toujours être vérifiées avec des Japonais ou des japonologues qui, eux, ont accès à l'original. De même que les traductions de langues que les traducteurs ne connaissent pas doivent tout de même être faites avec un recours à l'original. Florence Delay a mis l'accent sur quelque chose dont on pourrait parler pendant une session entière des Assises : les traductions par relais, par langues interposées.

CHANTAL THOMAS

Au sujet de ces traductions-relais, il me semble qu'il faudrait distinguer entre une première traduction qui a été conçue comme relais, et des traductions qui sont simplement reprises de l'anglais parce que tout le monde connaît l'anglais.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Bien entendu. Dans le cas des haï-kaï auxquels Florence Delay a fait allusion, il existe une tradition très connue. Souvent les traducteurs de haï-kaï ont un accès au japonais qui se double d'un accès à des langues-relais. Aussi bien Fouad El-Etr, Maurice Coyaud, Roger Munier que d'autres traducteurs de haï-kaï se sont basés sur le texte original mais ont tiré parti des traductions anglaises et américaines, dont certaines — surtout Blyth — sont admirables. Et je regrette personnellement — tant pis si cela a l'air un peu polémique — que la traduction française récente du *Genji Monogatari* ne tienne pas assez compte de la traduction anglaise d'Arthur Waley...

HECTOR BIANCIOTTI

Il y a des exemples dans la littérature française, les *Mille et une Nuits*.

ANTOINE VITEZ

C'est au fond la notion du poème d'imitation que j'aurais aimé voir intervenir ici.

CLAIRE CAYRON

Personnellement je suis horrifiée par l'idée de traduction par relais, qui me paraît complètement anti-littéraire, être la négation même de la littérature, et je comprends mal comment un écrivain accepte la traduction par relais : c'est quelque chose que je n'arrive même pas à imaginer.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

C'est tout de même très souvent par le biais d'une autre langue que nous avons pu connaître une littérature, une civilisation. C'est l'histoire qui nous le dit, ce n'est pas nous qui pouvons en décider. Ainsi une grande tradition chinoise a été connue en anglais dès le XIX^e siècle et nous a été ainsi accessible.

BENITO PELEGRIN

Nous sommes évidemment ici au coeur du problème de l'original. Mais Vitez a fait une allusion opportune au texte d'imitation. Il ne faut pas oublier que la littérature se fonde sur la pratique de l'imitation. N'y a-t-il pas dans notre culture un culte excessif du texte original qui relèverait du culte du Livre, car nous sommes dans la religion du Livre, et depuis que le texte existe, nous ne faisons que des exégèses du Livre, des gloses d'un texte initial. Et quel est-il ? Depuis que la littérature existe, n'est-elle pas une glose potentiellement infinie d'un texte de départ dont on ignore les origines ?

FLORENCE DELAY

Je partage ce point de vue, car pendant la période où il n'y avait pas d'originalité, période bénie, il y avait comme un bien collectif, et l'on ne signait pas ses oeuvres. J'ai fait une tentative de ce genre avec Jacques Roubaud, nous avons écrit deux livres (publiés chez Gallimard) intitulés *Graal Théâtre*, où rien n'est de nous. Nous précisons que nous essayons de ne rien inventer, mais nous avons été obligés d'inventer un peu au montage. Nous nous sommes mis tels des scribes à la suite d'une longue tradition de conteurs qui reprenaient la même matière pendant des siècles dans toute l'Europe; nous avons emprunté aux Italiens, aux Espagnols, aux Allemands, aux Anglais, rien n'était à nous et c'était quand même nous, nous étions dans la tradition. L'originalité est une plaie du XX^e siècle; il est magnifique de l'avoir découverte, mais il y eut une époque où l'écrivain était celui qui traduisait, qui copiait, qui imitait, et mieux il imitait, plus il était lui-même.

UN PARTICIPANT

Il est important de mettre l'accent sur le culte du livre, sur la religion du livre, sur ce que l'on pourrait appeler l'idolâtrie du texte. Un poète qui traduit un autre poète a toutes chances de comprendre le texte d'origine d'une manière fertile. Ainsi, Ezra Pound traduisant du chinois et du japonais et qui a, par hybridation, renouvelé la poésie dans sa propre langue. Il y a une question que nous avons évitée ici, parce qu'en français nous avons tendance à être un peu endogamiques, c'est la question de l'hybridation. La langue n'est-elle pas une ouverture infinie qui doit constamment se renouveler par l'exogamie ?

CLAIRE CAYRON

Quand, tout à l'heure, je m'opposais à l'idée de traduction par relais, ce n'était pas par religion du livre, ni par religion de l'original. C'était par religion du travail de l'écrivain sur la langue et sur le texte. Je crois qu'à travers des traductions-relais, on risque de traduire du sens et non un texte; là est mon objection.

JUAN JOSÉ SAER

Je voudrais revenir sur ce que l'on a dit à propos des traducteurs et des écrivains. Je rappellerai simplement que dans l'Antiquité, lorsqu'un écrivain traduisait une oeuvre littéraire, cette oeuvre figurait toujours parmi ses propres oeuvres et avait le statut d'une oeuvre unique. Aujourd'hui, c'est l'oeuvre originale qui est considérée comme unique — bien qu'il y ait, notons-le, plusieurs versions de *Faust*, par exemple celle de Marlowe, celle de Calderon, celle de Goethe, etc. Depuis quand le mythe de la traduction fidèle existe-t-il ? Depuis qu'existe le mythe de l'oeuvre originale et de la propriété absolue de l'auteur sur son oeuvre. Mais il ne faut pas confondre les problèmes légaux et les problèmes de lecture et d'écriture qui, comme l'a dit Florence Delay, sont bien plus importants.

GUY VERRET

J'ai dit que le traducteur n'est jamais un auteur. Mais je dois ici nuancer ma pensée : par certains côtés, le traducteur est pleinement un auteur et même, d'une façon un peu romantique, tout comme un auteur, il a des moments d'inspiration et des moments de retombée. Mais il n'empêche que son statut social, le rôle qu'il joue dans la société, n'est pas le même, me semble-t-il, que celui de l'auteur. Je souscris à ce qu'a dit Antoine Vitez sur le double sens du mot *interprète* et je serais tenté de lui demander : Pensez-vous qu'une de vos mises en scène puisse devenir canonique, éternelle ?

ANTOINE VITEZ

Je pense que non.

GUY VERRET

Qu'il s'agisse d'un metteur en scène, qu'il s'agisse d'acteurs (quel effet produirait Sarah Bernhardt aujourd'hui ?), qu'il s'agisse de traducteurs ou qu'il s'agisse de musiciens, je crois que nous avons affaire à des *interprètes* et qu'il existe une histoire dans laquelle ils s'insèrent. Le traducteur s'inscrit dans un moment historique : c'est ce que j'appelle son statut social, je ne pense

pas à ses droits mais à sa situation dans la société. Son rôle est de faire passer une oeuvre dans une société, dans un groupe linguistique donné. Prenons les premières traductions du russe, en particulier Halperine-Kaminsky. Si vous vous reportez à sa première traduction des Frères *Karamazov*, vous y verrez qu'Halperine-Kaminsky dit à un moment : « Il m'a paru que tel épisode était vraiment intolérable pour le lecteur français, et je l'ai introduit sous forme de songe. » Il traduisait conformément à certains canons de la littérature de son époque, de 1880 ou peut-être de 1850 ou 1830 car nous ne sommes pas toujours les contemporains de notre époque, mais avec une idée de la littérature et de son lecteur. Le lecteur d'alors pouvait accepter ce procédé indirect du songe, et que le traducteur annonce nettement la modification qu'il avait apportée. C'est une certaine conception de la traduction. Il est possible qu'elle existe encore et qu'elle soit considérée parfois comme nécessaire, mais elle doit être dépassée, car c'est là un aspect proprement historique, indépendant de la langue, qui rend l'oeuvre du traducteur provisoire et fugace. Il ne fait pas une oeuvre immortelle, intemporelle, extérieure au flux de l'Histoire.

LAURE BATAILLON

Je voudrais revenir un bref instant sur ce problème du vieillissement de la traduction. Généralement, je ne comprends pas ce que cela veut dire. Pour ma part, je lis avec un infini plaisir des traductions qui ont été faites au XIX^e siècle, par exemple; certaines conservent leur état de grâce, et d'autres pas. On peut voir par exemple dans notre exposition sur la traduction un sonnet de Gongora qui est traduit par Philippe Jaccottet. Je pense que si nous ne conservons pas cette traduction, ce sera bien dommage pour nous; si on la fait refaire — comme il est maintenant de mode dans le monde éditorial dès qu'une traduction a vingt ans —, ce sera tant pis pour nous. Je crois qu'il y a des traductions qui sont durables.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Il me semble qu'il y a eu une sorte de focalisation sur la dichotomie écrivain-traducteur, comme si, par rapport aux écrivains, il y avait un désavantage à être traducteur. Or il me semble que l'on compare le grand écrivain immortel, le créateur de génie, au traducteur moyen. Or il y a beaucoup d'écrivains qui sont morts et enterrés et dont on ne parle jamais. L'écrivain ne jouit pas d'un

statut plus favorable, plus intéressant dans la société que le traducteur. Il y a des centaines d'écrivains et de poètes méconnus. Mais il y a des traducteurs par contre dont les traductions sont devenues des classiques — ainsi telle traduction anglaise des classiques grecs ou latins.

FRANÇOISE CARTANO

Il me semble parfois que nos entretiens glissent sur un terrain dangereusement moral quand on utilise des expressions du vocabulaire moral, telles que « mal écrire » ou « faire des fautes » ou « avoir de la modestie ». Je ne sais pas ce que veut dire bien écrire, bien parler, mal parler. Je crois que lorsqu'on écrit, lorsqu'on est un créateur, on est avant tout quelqu'un qui fait un acte de liberté. Alors les éventuelles fautes, les éventuelles erreurs ou l'éventuel « mal écrire » peuvent relever de la dissidence. La dissidence, moi traductrice, je veux y être fidèle. A aucun moment je ne veux être une normalisatrice du langage : je ne sais pas ce que veut dire « écrire en bon français », pas plus que je ne sais ce que veut dire le bon anglais ou le bon espagnol. Quant à la modestie ou la non-modestie du traducteur, cela me semble encore être un faux problème moral qui ne m'intéresse pas, d'autant plus que ceux qui parlent de modestie décrivent finalement quelque chose qui n'est pas si modeste puisqu'on a parlé tout à l'heure de *variations*. Quand le traducteur se livre trop à la variation, il a tendance à amplifier plus que l'écrivain. Par une espèce de « vampirisation » qui est peut-être l'autre tentation du traducteur, comme une espèce d'écrivain frustré par un grand amour pour l'oeuvre, il se met un petit peu trop à la place de l'auteur et rend la variation excessive et abusive. Mais ce qui me révolte toujours, c'est quand on utilise du vocabulaire moral là où il n'y a pas à avoir de morale.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Je me sens un peu responsable d'avoir introduit, après Hector Bianciotti, la notion de « mal écrire »; je citais Berman. Berman, comme Juan José Saer, quand il dit qu'un écrivain écrit mal, quand la critique le dit, je crois que ce n'est pas seulement d'un point de vue grammatical. S'il y a une entorse grammaticale, elle est souvent voulue. On dit qu'il écrit mal par rapport au code de valeurs rhétoriques, quand il se répète, quand ses phrases sont lourdes, comme Clarice Lispector; c'est une autre discussion. Quant au problème moral, il est lié historiquement depuis tou-

jours au problème de la traduction. Toutes les « vertus » du traducteur sont des vertus empruntées à un vocabulaire chrétien : fidélité, modestie; quand Valery Larbaud cite les vertus du traducteur, qui sont celles de saint Jérôme, ce sont des vertus chrétiennes.

BENITO PELEGRIN

On a parlé de fidélité et d'infidélité, on n'a pas parlé des contresens; j'ai pu constater en tout cas qu'on les a pratiqués puisque plusieurs phrases d'Hector Bianciotti ont été interprétées de façon erronée mais fort satisfaisante pour la suite des débats et cela a donné lieu à une grande animation. Permettez-moi de vous citer l'anecdote suivante : un grand linguiste dont je tairai le nom avait vu son oeuvre traduite en danois; il était invité à un important symposium de linguistes très savants au Danemark et il avait été fort étonné que quelqu'un fasse un exposé sur une supposée théorie à lui qu'il ignorait. Il s'est trouvé que cette théorie était fondée sur une erreur de traduction, sur un contresens. Mais cette théorie, il l'a trouvée tellement séduisante et si opérante qu'en retour il a adopté la théorie dont on lui prêtait la paternité par erreur.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Voilà un exemple de l'utilité éventuelle de l'erreur...

BENITO PELEGRIN

... du droit au contresens qui est aussi le plaisir du contresens, le plaisir de la distorsion et le plaisir d'être iconoclaste !

UN INTERVENANT

Le travail du traducteur est un travail de création poétique. Un écrivain ne produit pas son texte d'une seule coulée; il opère un travail sur le texte. Il me semble que le travail du traducteur est similaire et devient celui d'un écrivain, parce qu'il y a création.

CLAIRE MALROUX

Oui, nous sommes aussi des exégètes, et il y a peut-être autant de traductions qu'il y a de traducteurs, comme il y a autant de romans qu'il y a de lecteurs.

TROISIÈME JOURNÉE

AUTEURS ET TRADUCTEURS

NATHALIE SARRAUTE ET SES TRADUCTEURS EUROPÉENS

LAURE BATAILLON

Il est bien vrai qu'on ne présente pas Nathalie Sarraute, écrivain mondialement connu. Nous pouvons seulement la remercier, bien qu'absente, d'avoir accepté d'emblée d'être avec nous aujourd'hui. Il est évident que tous ceux qui aiment l'oeuvre de Nathalie Sarraute et la trouvent indispensable à notre XX^e siècle espèrent que les traducteurs du monde entier ont bien servi cette voix exceptionnelle, cette voix civilisatrice. Nous n'avons pas pu les réunir tous aujourd'hui, mais ils sont tout de même assez nombreux et nous les remercions très cordialement d'avoir accepté de nous aider à tenter une approche de cette écriture difficile, dérangement. Pour entrer dans le vif du sujet sans plus attendre, je voudrais vous lire un passage d'*Enfance* où Nathalie Sarraute nous donne déjà une leçon de traduction, une leçon de sérieux dans la détection ou l'exploration du mot. C'est un passage d'*Enfance* où elle dit :

« Tibia podbrossili... c'est une des rares fois où je me souviens dans quelle langue Véra m'a parlé, elle parlait parfois français avec moi et toujours avec Lili pour ne pas embrouiller la petite avec deux langues... mais cette fois je le sais, c'est en russe qu'elle me l'a dit... en français elle aurait dû dire « on t'a abandonnée », ce qui ne serait qu'un mou, exsangue équivalent des mots russes... le verbe russe dont elle s'est servie...

.....

... les mots russes ont jailli durs et drus comme ils sortaient toujours de sa bouche... *Podbrossili*, un verbe qui littéralement signifie « jeter », mais qui a de plus un préfixe irremplaçable qui veut dire « sous », « par en dessous » et cet ensemble, ce verbe et son préfixe, évoque un fardeau dont subrepticement on s'est débarrassé sur quelqu'un d'autre... »

Avant de céder la parole à Michel Gresset, qui préside cette séance avec Elmar Tophoven, je voudrais que nous entendions

les propos que ce dernier a recueillis pour nous auprès de Nathalie Sarraute.

ELMAR TOPHOVEN

Quel a été le rôle des langues dans votre vie ?

NATHALIE SARRAUTE

Très important... du point de vue de la lecture... J'ai toujours lu l'original... aussi bien en russe qu'en anglais... J'ai lu quelques livres en allemand...

Dans le *Portrait d'un inconnu*, il y a des mots anglais, par exemple « *mater of fact* »... Les mots russes ne me viennent pas à l'esprit... Sauf celui prononcé par ma belle-mère, mentionné dans *Enfance*...

Quelles incidences les langues ont-elles pu avoir sur votre style ?

C'est très difficile à dire... Elles m'ont donné une certaine liberté d'intervertir... Mon style est moins grammatical... Je suis depuis l'âge de huit ans en contact avec le style français... Quand j'écris en français je pense en français... Le français a été ma première langue... Je suis venue en France à l'âge de deux ans... J'étais à l'école maternelle à l'âge de trois ans...

Quand vous lisez une traduction, quels sont vos critères pour la juger ?

Il faut que ça colle le plus possible comme rythme et expression...

Selon vous, pourquoi une traduction vieillit-elle ou pas ?

Je trouve la traduction très difficile... J'ai essayé de traduire du Tchekhov... Ça n'allait pas du tout... La traduction ne vieillit pas quand elle rend la sensation que donne l'original... quand elle colle à l'original... Il me semble alors qu'elle vit comme l'original... parfois meilleure, elle vit encore plus... Quand elle ne rend pas la vie, elle vieillit.

Avez-vous traduit vous-même ?

Essayé et abandonné (Tchekhov). Cela ne donnait rien

Aimez-vous les consultations avec vos traducteurs ?

J'aime ça quand je m'attache... c'est quelquefois plus agréable... Quand je me penche sur mon texte, c'est désagréable... Avec une traduction, quand ça colle, c'est un très grand plaisir... On découvre l'esprit d'une autre langue, qui colore l'oeuvre autrement... C'est très agréable

Jugez-vous ces consultations nécessaires ?

Très nécessaires ! On connaît peu de langues... Il y a le risque des malentendus ! L'échange auteur-traducteur est un grand privilège... pour l'auteur en tout cas...

Et surtout pour le traducteur ! Quel miroir vous tend votre oeuvre en traduction ?

C'est une oeuvre différente... avec une autre dimension... modelée dans une substance différente... avec les qualités et les manques de l'autre substance... Elle a sa vie à elle. Le texte de moi s'efface devant la traduction.

MICHEL GRESSET

Pour commencer, Elmar Tophoven a souhaité que le public puisse entendre, comme en une série de variations musicales, les diverses traductions qui ont été faites du même passage d'*Enfance*.

VOIX DE NATHALIE SARRAUTE

« Joie, oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques, les roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ?... de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout d'un coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi. »

LECTURE DE CE FRAGMENT

en norvégien par Annie Riis, finlandais par Annikki Suni, suédois par Carl Gustaf Bjurström, grec par Jeannette Hadjini-coli, néerlandais par Jan Versteeg, allemand par Elmar Tophoven, anglais par Barbara Wright, serbo-croate par Ivanka Pavlović, danois par Hans Peter Lund, espagnol par Maria Isabel Reverte, portugais par Luis Carlos de Brito.

JAN VERSTEEG

Nous avons déjà vu dans le fragment lu par nous tous un exemple frappant : le mouvement des ondes, la vibration de l'air se reflète dans le rythme de la traduction. Un exemple du rythme à l'intérieur du texte se trouve à la page soixante-treize d'*Enfance*, où Nathalie Sarraute dit, dans une petite phrase : « Femme et mari sont un même parti »; et là, à part le rythme, il y a aussi la rime et ce sont des problèmes très difficiles pour un traducteur. Il doit choisir quel élément a la plus grande importance, d'abord dans le texte original mais aussi quant au résultat dans la traduction. J'ai choisi, dans ce cas — car traduire est souvent choisir — la rime, parce que la rime dans cette petite phrase frappe plus que le rythme et, c'est donc devenu (et vous pouvez l'entendre) *hij en zj...*; cette nuance, en néerlandais, *hij en zj* suggère déjà une unité très ferme, très forte, comme dans « lui et elle ». Au niveau du sentiment, vous trouverez un exemple à la page soixante-quatre, la sensation qu'on éprouve à se retrouver à l'intérieur des choses, à sentir les choses à l'intérieur de soi-même. Un exemple du même genre se trouve page cinquante-deux, lorsque le père de Nathalie chante pour elle une vieille berceuse. Et dans cette berceuse, il remplace les mots « mon bébé » par le diminutif de son prénom, qui a le même nombre de syllabes : *Tachotbek*. Là aussi, la traduction littérale de mon bébé, *mijn baby* en néerlandais, ne dit rien et n'est pas imaginable dans une berceuse alors que l'expression convient très bien à une berceuse française. Il faut donc trouver une variante qui est la plus proche de « mon bébé » français, mais qui garde le même nombre de syllabes que le diminutif *Tachotbek*. J'ai trouvé une variante qui exprime dans ce cas-là exactement la douceur et l'intimité de l'amour paternel, qui est essentiel dans l'expression de ces mots, et j'ai mis *kindje klein*, qui comporte aussi trois syllabes. Dans le fragment que nous avons lu ensemble, le premier mot, « joie », pose beaucoup de problèmes parce que c'est un mot bref en français mais, en langue néerlandaise, il n'existe pas de mots aussi brefs pour

rendre la joie, le bonheur, le plaisir. J'ai donc mis *treugde*. Pourquoi ? On voit que Nathalie Sarraute cherche dans son texte le mot le plus proche de ce qu'elle veut transmettre, exprimer. En haut de la page, nous trouvons deux mots, « félicité », « exaltation », qu'elle trouve trop laids, et « extase ». Je me suis dit : « félicité » est un mot que j'ai traduit par *gelukaligheid*, vous l'entendez, c'est un mot long, un mot spirituel, assez abstrait. Ce n'est donc pas ce qu'elle veut. « Exaltation » est un mot encore trop fort, encore trop lourd. Mais *treugde a*, en néerlandais, un son léger et donc ce mot, par opposition à « félicité », est plus concret en même temps que l'intonation s'élève vers la légèreté, vers la simplicité que Nathalie Sarraute cherche dans son texte.

LAURE BATAILLON

Je pourrais peut-être faire une toute petite parenthèse qui me permettrait de poser une question. Je voudrais, à propos de Nathalie Sarraute, faire part de mon expérience de traductrice française, parce que son style nous interroge assez pour qu'on puisse employer ce terme; je crois qu'il faut distinguer deux choses : sa structure, très bouleversante, très dérangeante pour nous, qu'elle traite sans ménagement, et son vocabulaire qu'en revanche, je crois, elle drolote. Mais pour en revenir à la structure et à une des articulations de la structure — la ponctuation —, en français non plus on n'a pas l'habitude de voir autant de virgules, autant de points d'interrogation, au point même que Juan José Saer dit que Nathalie Sarraute a kidnappé l'interrogation, comme Faulkner avait fait des parenthèses. Alors, puisqu'en français cela nous surprend, pourquoi ne pouvez-vous faire la même chose dans la langue où vous traduisez, risquer beaucoup de virgules, de points d'interrogation, beaucoup de points de suspension ? Est-ce qu'il ne serait pas bon de présenter la même image imprimée que nous avons en français, et qui nous surprend ? Je le demande à Barbara Wright, pour qui cela paraît impossible de mettre autant de virgules...

BARBARA WRIGHT

Un des grands problèmes pour moi, c'est de supprimer les points virgules. En anglais, il faut absolument les supprimer partout : ils offrent des difficultés pour le sens; mais on ne peut supprimer les points de suspension, qui sont essentiels. J'ai même dû dernièrement expliquer à un éditeur américain ce que sont les points de suspension. Mais *Enfance*, je ne parvenais pas à

le trouver... J'ai donc envoyé le texte à Nathalie Sarraute, qui me l'a lu au téléphone. J'étais extasiée, elle rythmait, elle avait le ton. Elle m'a dit qu'elle aurait néanmoins quelques petites questions à me poser. Justement, j'allais à Paris. Mais entre-temps, elle m'a envoyé les « petites questions » : j'en ai compté à peu près quatre cents...

IVANKA PAVLOVIĆ

Comme le disait Laure Bataillon, la structure de la phrase chez Nathalie Sarraute n'est pas la structure habituelle française. Après *Le Planétarium*, qui a constitué en Yougoslavie un phénomène important, il y a eu toute une génération d'écrivains influencés par Nathalie Sarraute, et nous nous demandons si ce type de phrase est propre à Nathalie Sarraute, au nouveau roman ou bien à notre époque. Je crois que là réside la difficulté principale d'un traducteur dans une langue slave comme la mienne, parce que nous avons une phrase beaucoup plus vigoureuse, et parfois, je dirais, beaucoup plus terre à terre. Alors que la phrase de Nathalie Sarraute est fluide, les choses se précisent peut-être petit à petit, et les trois points de suspension, vous croyez que c'est... c'est le fil le plus ténu qui soit, vous vous dites : ça y est, la pensée va se rompre, et puis c'est au fond, c'est tout au fond de la phrase et même du paragraphe que vous trouvez enfin la pointe. Mais nous sommes assez méditerranéens et je me demande si notre lecteur aura la patience d'arriver à cette pointe. D'autre part, c'est un texte faussement facile. En ce qui me concerne, je n'ai pas eu de difficultés : j'ai eu l'impression merveilleuse de quelque chose pour moi, dans une traduction, le ton est primordial. Pour qui coule de source — jusqu'à la première lecture de mon texte en serbo-croate. Les œuvres de Nathalie Sarraute sont toujours en contrepoint, avec plusieurs discours entrelacés, depuis *Le Planétarium* — en passant par son théâtre — jusqu'à *Enfance*. Dans ce livre, nous avons donc le langage simple de la petite fille et le langage sérieux, cartésien de l'adulte qui la ramène au monde concret. Il suffit de très peu, de se tromper d'un mot ou deux, en choisissant le mauvais synonyme, pour tomber soit dans l'infantilisme, soit dans l'emphase. Et surtout, vous qui avez un long passé latin dans votre langue et dans votre culture, et nous qui sommes de l'autre côté et pour qui le latin n'était pas la langue essentielle, parce que orthodoxes, parce que byzantins, il nous manque beaucoup de choses. Je me demande si l'un de vous a pu reconnaître un seul mot dans ma traduction ; or, moi,

j'ai repéré dans les vôtres bien des mots d'origine latine ou d'origine germanique, mais déjà devenus d'un usage courant. Cela veut dire quoi ? Que vous faites partie d'un milieu culturel, avec ses connotations propres, qui constitue une entité, et que nous, nous faisons partie d'un autre monde. D'autre part, nous avons des réactions différentes parce que nous sommes méditerranéens et quand nous lisons, par exemple, « félicité », « bonheur », « exaltation », il est très difficile de trouver des synonymes en serbo-croate qui ensuite, à la lecture, ne paraîtront pas démesurés. C'est parce que non seulement les choses n'ont pas les mêmes connotations culturelles, mais elles n'ont pas le même poids et on risque alors de tomber dans la théâtralité. Chez Nathalie Sarraute, ce qui, au premier abord, semble écrit légèrement, avec facilité, sans véritable effort, vous voyez qu'elle l'a fait vraiment « au petit point », que chaque mot est choisi au quart de millimètre, que chaque chose est structurée selon une courbe très précise, mathématiquement donnée; et à un millimètre près la traduction s'effondre. C'est une impression générale, je n'ai pas actuellement terminé la traduction, je n'ai fait que la première version, nous verrons bien ce que cela donnera et ensuite quelle en sera la réception par le public, le lecteur, quel sera l'accueil. Et c'est là que j'ai une crainte, car ce ne sera plus seulement l'oeuvre de Nathalie Sarraute, j'y aurai ajouté ou enlevé quelque chose. Espérons que je ne ferai ni l'un ni l'autre, que je resterai dans le droit chemin.

HANS PETER LUND

Je voudrais revenir un peu à la question posée par Laure Bataillon en ce qui concerne la syntaxe de Nathalie Sarraute, que vous avez appelée inhabituelle. Oui, je suis persuadé que c'est précisément cette forme-là qu'il faut rendre et même, si c'est nécessaire, bousculer un peu les habitudes de la langue d'arrivée. Alors, pour ce qui est du danois — et sans doute aussi des autres langues scandinaves — le style est là, dans le passage en question; il n'est pas très révoltant. Il y a, bien sûr, une construction qui paraît à première vue savante, mais qui est peut-être et surtout spontanée. Je pense à cette construction où Sarraute avance par membres de phrases. Alors, elle ajoute : « Ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre » et puis un nouveau membre de phrase : « Dans les briques, les roses espaliers en fleurs », etc., « l'air qui vibre », que suit un attribut assez long : « parcouru d'un tremblement à peine perceptible ». Cette longue chaîne de membres de phrases, il faut la rendre

d'une façon très exacte, ce qui est possible en ce qui nous concerne. Mais il y a une autre difficulté, évoquée déjà par mon collègue hollandais : ce sont certains mots isolés. J'ai noté, dans le passage en question, « effleurer ». Alors là, dans la traduction allemande, vous avez mis « *straeßen* » — un mot qui existe également en danois, mais en danois cela signifie peut-être autre chose, cela signifie toucher très légèrement alors que, pour moi, dans le passage en question, c'est plutôt toucher avec précaution. J'ai voulu souligner ce petit mouvement — avec précaution — et j'ai choisi un autre mot.

MARIA ISABEL REVERTE

En espagnol, nous avons d'abord eu un problème de sonorité parce que l'espagnol est une langue bien plus claquante, bien plus forte que le français, qui est plus doux. Quand nous avons relu à haute voix, nous avons changé des mots en tâchant de trouver les mots espagnols les plus doux possible; car il y a des mots qui sont vibrants en espagnol et qui ne le sont pas en français. A part cette question, qui est une question générale, sans faire une liste exhaustive des problèmes, nous en avons choisi quelques-uns assez significatifs. Par exemple, nous avons eu quelques problèmes avec des mots qui, en français, avaient un double sens important : le mot était choisi pour dire deux choses en même temps. Il y a un passage, dans *Enfance*, où l'enfant change de chambre parce que la petite soeur arrive, et la bonne qui est en train de faire le déménagement lui dit qu'elle n'a pas de mère. Le texte dit : « Le mot frappe de plein fouet » ; ce mot « frappe » a deux sens en français : d'abord frapper au sens de choquer et frapper au sens de frapper un coup. Nous avons cherché longtemps, et nous avons fini par trouver un mot espagnol : *chocar*, car *chocar* c'est porter un coup mais c'est aussi dire quelque chose qui choque. Heureusement, là, on a trouvé un mot, pas du premier coup, nous avons dû consulter un dictionnaire pour trouver le mot *chocar*. Nous avons rencontré plusieurs mots avec deux sens en français, et parfois, faute de trouver un mot espagnol avec deux sens, il nous a fallu mettre deux mots en espagnol pour ce mot français. Ensuite, nous avons eu des problèmes de jeux de mots. Parfois il y avait des ressemblances phonétiques : par exemple *morte* et *morne*. Elle dit qu'elle n'aime pas tellement le quartier où elle habite avec son père et avec Vera parce que ce sont des maisons mornes et des rues mortes. En tout cas, il y avait une ressemblance phonétique évidente entre morte et morne. Heureusement, nous avons

trouvé une racine, il faut dire que pour les langues latines, les langues romanes, le jeu est plus facile, on trouve plus souvent des rimes ou des racines communes. Nous sommes passées par *muertas* et *mortecinas* qui sont de la même racine, de la même étymologie française et, entre elles, espagnole. Une autre difficulté qui s'est posée à nous est que Nathalie Sarraute joue à plusieurs reprises avec l'importance de l'accent qu'avait son père ou sa mère en parlant français. Le père et la mère, en parlant le français, roulaient le *r*. Evidemment, en espagnol cela ne donne rien parce que nous on roule le *r* aussi. Par exemple, lorsque le père dit *Parris* et que l'enfant lui répond : « Non, ce n'est pas *Parris*, c'est *Paris* », nous avons dû ajouter une petite phrase pour expliquer ; au lieu de dire : « Mon père roulait le *r* », nous avons dit : « Mon père prononçait *Paris* avec l'accent russe. » Parce que, pour un Espagnol, rouler le *r* en russe, c'est évident. Ou bien lorsqu'elle va voir sa mère qui est revenue à Paris, sa mère lui dit : « Entrez », avec le *r* russe. Mais en espagnol on dit *adelante* ou *pase* et il n'y a pas de *r*. Il fallait donc trouver quelque chose pour expliquer que la mère avait un drôle d'accent, mais cela ne pouvait pas passer par le *r* parce qu'en espagnol il n'y a pas de *r*. Nous avons dit que la mère prononçait le mot avec son accent particulier, russe. Et nous avons tourné les difficultés comme ça. Il y avait aussi des points qui, même en français, étaient confus, et nous devions faire un véritable travail de traduction et d'interprétation. Il y avait plusieurs phrases et je vais vous en citer une, la première, quoiqu'il y en ait d'autres : c'est à la page neuf, deuxième ligne, il n'y a pas de point d'exclamation. Il y a beaucoup de points d'interrogation, de points de suspension, mais il n'y a pas de points d'exclamation. Il y a des moments où l'on ne sait pas si l'on est devant une phrase exclamative ou une phrase qui marque une conséquence. La deuxième ligne, on peut aussi bien la lire : « Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas », que : « Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas ! » Nous avons fait deux versions et nous ne savions pas laquelle choisir. Heureusement, une amie nous a enregistré une interview à la télévision française où, justement, Nathalie Sarraute lisait ce petit texte. Et, chance inouïe, nous l'avons entendue dire : « Comme ces mots te gênent ! » C'était bien un point d'exclamation. Et, du coup, nous avons appliqué cette même norme à des phrases confuses et je crois que c'était la bonne solution. Il y avait aussi d'autres doutes mais là, nous avons dû lui écrire, parce que nous n'arrivions pas à nous en sortir. C'était au moment où la mère s'en va, fâchée, parce que Nathalie est allée avec Véra à Versailles. La mère s'en va, part de Paris d'une

manière précipitée et elle écrit une lettre où elle dit : vous l'avez rendue égoïste, je vous la laisse. En espagnol, on ne savait pas si c'était un *usted* ou un *vosotros*. Cela pouvait être aussi bien : Véra et toi avez rendu l'enfant égoïste — ou : vous (elle vouvoit le père), vous avez rendu l'enfant égoïste. Il n'y avait pas de piste dans le livre; c'est la seule fois où la mère s'adresse directement au père, et nous ne savions pas si la mère vouvoyait le père ou pas. Alors nous avons écrit à Nathalie Sarraute et nous avons reçu une réponse qui disait : « Ma mère vouvoyait toujours mon père après leur divorce. » Nous avons traduit par *usted*, évidemment, mais au début nous ne savions pas. Ce sont les difficultés essentielles, je pense. Mais il y avait encore autre chose : des connotations de civilisation française. Là, nous ne savions pas si nous devions transposer dans la civilisation espagnole ou pas. Nous n'avons pas choisi une seule solution, parfois nous avons choisi d'introduire des connotations espagnoles, par exemple pour les niveaux d'enseignement; elle parle de la classe de quatrième et de la classe de onzième, alors qu'en espagnol c'est juste le contraire. En Espagne, on part du degré le plus bas et en France on fait l'inverse. Quand elle dit quatrième, nous avons dit troisième, parce que chez nous la quatrième française c'est le *tercero de bachillerato*, et il fallait mettre le lecteur sur la piste de l'âge de l'enfant. Tandis que pour l'orthographe, par exemple, lorsqu'elle écrit *appercevoir* avec deux *p* au lieu d'un seul, nous nous sommes demandé si nous allions choisir une difficulté grammaticale espagnole, et il n'y en a pas tellement parce que l'espagnol est bien plus phonétique que le français, ou reproduire la phrase française avec une petite note pour éclairer les lecteurs. Finalement, nous avons décidé de garder la connotation française et nous avons reproduit la phrase en français : *appercevoir* avec deux *p*, en expliquant qu'il existe des problèmes d'orthographe des doubles consonnes en français. Je crois que nous avons de la chance d'écrire dans une langue romane, parce que nous n'avons pas eu de problèmes pour la rime. J'ai entendu mes collègues parler de problèmes de rimes tandis qu'en espagnol, le proverbe ou la phrase qui rime, avec « femme et mari de même parti », ne posait pas de problèmes : *mujer y marido de mismo partido*, cela venait tout seul sous la plume. De même une petite poésie qu'elle récite. Nous l'avons réécrite sans trop de mal et nous avons réussi à respecter la rime, le rythme et le nombre de syllabes de la poésie française. C'est-à-dire que l'appartenance à une même racine linguistique est une aide et j'imagine que traduire dans une langue germanique doit être bien difficile. Voilà

quels ont été nos problèmes essentiels.

LUIS CARLOS DE BRITO

Je crois que je poserai la question de ma collègue espagnole exactement de la manière contraire : parfois la proximité de la langue peut d'autant plus gêner que l'on est toujours tenaillé par une parenté supposée mais qui n'en est pas une. En ce qui concerne le portugais parlé au Brésil, le décalage entre la syntaxe de la langue écrite et la langue parlée est énorme. Pour certains dialogues, il s'agissait de trouver une manière de reproduire le dialogue et mon problème principal a toujours été d'échapper à la littéralité, ce qui signifie que chaque fois que je lisais mon brouillon je m'apercevais que j'avais rendu Nathalie Sarraute beaucoup plus littéraire et beaucoup plus raffinée en portugais que dans le texte français. La deuxième question porte sur le rythme; le texte a été construit comme une sorte de contrepoint entre des phrases très courtes et des phrases très longues. Le français se prête à cela : l'ordre des composantes de la phrase y est beaucoup plus rigide et on peut parfois aboutir à une phrase de cinquante mots qui se lit d'un seul souffle. Il y a aussi la question de l'accentuation du français qui tombe toujours à chaque fin de groupe syntaxique, ce qui n'est pas le cas en portugais. Nous avons un rythme binaire : c'est l'avatar d'un baroque qui n'a jamais disparu au Brésil; et la construction de la phrase longue pose de tels problèmes que j'ai été parfois obligé de recourir à des subordinations qui n'existaient pas dans le texte original. Dans le texte, il n'y a jamais de propositions subordonnées; c'est comme si on avait toujours une juxtaposition d'images... Le deuxième problème qui m'a un peu gêné portait sur des questions de pays et de coutumes : au moment où Nathalie Sarraute se trouve à Pétersbourg, il y a une fenêtre à double vitre qu'elle regarde comme une couche d'ouate — puis des petits points argentés : c'est une plaque de glace. Ce qui était difficile pour nous, c'est que chez nous Noël tombe en plein été. On a l'habitude de mettre des flocons de coton sur les arbres de Noël. L'ouate n'existe pas pour nous; le coton, ça existe bien sûr, mais le coton déjà transformé en ouate n'existe pas. Le problème était sérieux parce que le texte finit exactement en reprenant cette image d'ouate — ce qui en français donne déjà toute une idée d'évanescence —, et il fallait trouver quelque chose parce que mettre « coton » tout court à la place ne ferait jamais l'affaire. C'étaient là pour moi les deux points essentiels : tenter de m'écarter de

cette parenté, tenter de reproduire l'intentionnalité, de bâtir un certain type de musique...

MICHEL GRESSET

Je voudrais simplement faire état de quelques réflexions que je me suis faites en lisant *L'Usage de la parole* et en essayant de me mettre « dans la peau » de quelqu'un qui doit le traduire dans une autre langue.

D'abord, un certain nombre de caractéristiques formelles, parmi lesquelles, on l'a déjà dit, il faut mentionner l'usage systématique d'une ponctuation très particulière. Or, faut-il le rappeler, la ponctuation fait partie de la langue écrite; et tout le monde a remarqué l'importance des points de suspension.

Il y a ensuite, me semble-t-il, l'intégration typographique des dialogues (privés, eux, des signes de ponctuation habituels, comme chez Faulkner), lesquels sont faits de formules, c'est-à-dire de ces petites formes de la pensée élémentaire (mais très importante socialement) que sont les clichés les plus quotidiens; c'est dans la manipulation très habile de ces clichés que Nathalie Sarraute introduit une ironie très discrète qui fait comme vaciller le sens. Il y a donc, là aussi, quelque chose de très important pour le traducteur, d'autant qu'on peut parler à ce sujet, chez l'auteur, d'une véritable virtuosité. Dans *Ne me parlez pas de ça*, par exemple, elle manipule le titre sous la forme de trois variantes qui, en français, n'ont pas tout à fait le même sens : « Ne me dites pas ça », « Ne parlons pas de ça » et « Ne m'en parlez pas ».

Par ailleurs, on le sait, un certain nombre de ces clichés ne sont en fait que des « métaphores mortes » : par exemple, « Nous sommes à la même enseigne », que Barbara Wright traduit (comme il se doit, me semble-t-il) : « *We are in the same boat.* » Tout l'art de Nathalie Sarraute consiste ici à « réveiller » ces métaphores, c'est-à-dire à les sortir de la gangue d'habitude où elles sont enfouies, et ainsi (c'est chaque fois un petit tour de force) à constituer en véritable « écart stylistique » ce qui est le plus banal dans la langue, laquelle se trouve ainsi comme questionnée, attisée de l'intérieur. Le meilleur exemple en est sans doute le feu d'artifice de sept développements métaphoriques qui suivent la citation de l'expression somme toute très banale qu'est « un flot de paroles » aux pages trente-deux - trente-trois de l'édition Folio.

A propos d'« écart », je voudrais aussi mentionner un trait caractéristique de la syntaxe de Nathalie Sarraute, qui est l'in-

version, particulièrement fréquente dans *Le mot Amour...* Or je me pose la question : quelle est dans telle ou telle langue la liberté d'intervertir dont dispose le traducteur ? Pour finir, je voudrais mentionner trois traits qui me paraissent typiques de la prose de Nathalie Sarraute, et qui contribuent sans aucun doute à lui donner son rythme (autre exigence essentielle de la tâche du traducteur). Il y a d'abord le fait qu'on y trouve, comme sertis dans la prose, des alexandrins, comme la première phrase d'*A très bientôt* : « Où va-t-il, celui-là, plein d'ardeur et d'allant ? » Il y a ensuite, ce qui en soi constitue ce que j'appellerai un écart statistique, des débuts de phrase en monosyllabes : par exemple, dans *Ich sterbe*, « Non, pas cela... rien de tout cela... Qu'est-ce que c'est ? Ah voilà, c'est ici, ça vient se blottir ici, dans ces mots nets, étanches. » Il y a enfin, soigneusement insérées dans la prose, nombre de petites symétries : par exemple, dans *Ne me parlez pas de ça*, « et dument vos petits tentacules à nouveau se soulèvent »...

Enfin, à mon sens — et cela n'infirmes pas, bien au contraire, l'impression livrée par Laure Bataillon, qui parlait d'une « écriture difficile, dérangement » la prose de Nathalie Sarraute s'inscrit superbement dans la tradition française de la langue classique.

ELMAR TOPHOVEN

Ayant traduit en allemand depuis la fin des années cinquante une douzaine de livres de Nathalie Sarraute, je peux distinguer trois périodes de travail bien différentes. Au début j'ai procédé de la même façon que la plupart de mes consocurs et confrères, c'est-à-dire j'ai essayé d'établir à partir d'un original un texte dans ma langue maternelle sans me soucier de garder systématiquement les traces des différents stades insatisfaisants des passages me paraissant difficiles. J'écrivais le texte à la main et j'effaçais les mots ou phrases qui plus tard ne me plaisaient plus pour les remplacer par des formules me paraissant mieux venues. Le travail terminé, il m'était difficile de tirer les leçons de ces efforts d'approche. Je pouvais tout au plus, grâce aux gribouillages en marge de l'original et aux passages soulignés, redécouvrir les endroits qui avaient demandé des réflexions ou des recherches plus ou moins prolongées.

Je me rappelle encore mon premier coup de téléphone depuis une cabine publique de la station de métro Maubert-Mutualité pour demander un rendez-vous à l'auteur. Nathalie Sarraute a bien voulu me recevoir et j'ai pu lire au cours de plusieurs séances de travail l'intégralité de la version allemande

de son roman *Martereau*. Ayant fait des études à Berlin et connaissant de ce fait parfaitement la langue allemande, Nathalie Sarraute a donc participé activement au peaufinage de toutes les traductions de ses romans et pièces en suivant attentivement ma lecture à haute voix et en vérifiant et demandant, le cas échéant, si j'avais bien saisi la nuance d'un mot ou le sens d'une phrase.

En faisant après coup dans les premiers livres et leurs traductions la comparaison entre certains passages problématiques soulignés et les solutions proposées de ces problèmes, je peux redécouvrir quelques « trouvailles d'antan » retombées depuis longtemps dans l'oubli, par exemple :

« Et vogue la galère, allons-y ! » / « *Also : volle Fabrt voraus !* »

« Tu es mon amour » / « *Du bist mein ein und alles.* »

« Crochet » / « *Schluß damit* »

La perspective de la création d'un dictionnaire électronique français-allemand et allemand-français — banque de mots régulièrement mise à jour —, les regrets exprimés par plusieurs linguistes d'ignorer ce qui se passe dans la tête du traducteur ainsi que l'espoir de pouvoir contribuer à la construction des deux côtés du Rhin de « Collèges de Traducteurs » m'ont fait adopter un mode de travail qui permettra peut-être dans un proche avenir l'échange d'expériences individuelles.

En traduisant le roman *Vous les entendez ?* j'ai utilisé chaque arrêt imposé par la moindre difficulté pour noter sur des fiches les références indispensables :

initiales de l'auteur ;

abréviation du titre du livre ;

page et ligne ;

numéro d'ordre (noté aussi en marge de l'original), et ensuite le mot ou le bout de phrase faisant problème ;

la première traduction insatisfaisante du passage en question ;

les différentes tentatives d'approche et la solution proposée.

J'indiquais également par un W qu'il s'agissait d'un problème dans le domaine des mots d'un texte (la « *Wortschicht* »), donc d'une difficulté purement lexicale, par un S les problèmes se rapportant à la syntaxe, et par un K les embûches au niveau du son, dans la « *metrisch-nutnerische Klangschicht* » selon Wilhelm von Humboldt. A la fin de l'élaboration du manuscrit, après avoir passé deux cent six heures à remplir deux cent quatre-vingt-treize feuillets, je disposais de quelque mille deux cents fiches

comportant les traces d'autant de recherches d'équivalences difficiles. Il devenait possible de remémorer les différents pas nécessaires pour résoudre des problèmes ; on pouvait transmettre verbalement les résultats des opérations pas trop décevantes dans le domaine de la syntaxe et du rythme et, un jour, proposer la récolte lexicographique à un enregistrement électronique.

Parce que la traduction littérale du titre *Vous les entendez?* en allemand par *Hô'ren Sie sie ?* était inacceptable à cause de l'homophonie des pronoms personnels, il fallait se résigner à une petite modification de la question : « *Hâren Sie das?* » (« Vous entendez cela ? »). La deuxième fiche de cette documentation interlinéaire et interlinguale se présente de cette façon :

N.S./Vle	7/9	lb
<p>Soudain <i>il s'interrompt</i>, il lève la main, l'index dressé, <i>il tend</i> l'oreille... il s'interrompt — er unterbricht sich er verstummt verstummt er er hält inne hält er inne</p> <p>Plötzlich hält er inne, er hebt die <i>Hand</i> mit ausgestrecktem Zeigefinger und lauscht <i>gespannt</i>.</p> <p>K Syntaktischer Parallelismus wird durch Reim «Hand» — «gespannt» ersetzt.</p>		

Il s'agit de la première phrase du roman. Chaque traducteur sait qu'il est fâcheux de rater l'incipit d'un livre. Le parallélisme syntaxique dans cette première phrase du roman a une certaine force entraînante. Pour pouvoir garder l'adverbe « soudain » au début de la phrase, la valeur entraînante du parallélisme fut remplacée en allemand par la rime « *Hand* » — « *gespannt* ». — Les lectures des traductions en présence de l'auteur furent particulièrement utiles pour l'identification de citations plus ou moins cachées. L'évocation des « dieux couleur de miel » et des « filles des nombres d'or » dans *Vous les entendez?* rappelle à travers la douzième strophe du poème *Cantique des colonnes* de Paul Valéry les colonnes du Parthénon. Pouvait-on dans ce cas avoir recours à la traduction que Rainer Maria Rilke nous a laissée de ce poème ?

.....
Filles des nombres d'or,	<i>Töchter der goldenen Zahl,</i>
Fortes des lois du ciel,	<i>stark durch der Himmel Verein,</i>
Sur nous tombe et s'endort	<i>über uns stürzt manches Mal</i>
Un dieu couleur de miel.	<i>golden ein Gott und schläft ein.</i>
.....

Parce que dans le roman il ne s'agissait pas d'une citation pure, mais des vers intervertis et modifiés par des ajouts : « *tous les dieux couleur de miel, toutes les filles des nombres d'or* », et pour faciliter la compréhension des « nombres d'or » dans un contexte différent, et aussi pour garder ou même renforcer le caractère de citation de ce passage, ma première proposition, *alle bonig farbenen Götter und alle Töchter der goldenen Zahlen*, fut remplacée par *die bonig farbenen Götter alle und all die Töchter des goldenen Schnitts*.

Fallait-il à un autre endroit (« Je leur lisais des pages de Michélet ») remplacer le nom par un auteur mieux connu dans les pays de la langue d'arrivée, par « Rousseau » ou peut-être par un titre et le nom de l'auteur, *Confessions de Rousseau* ? — La réponse fut négative.

Était-il indispensable de chercher dans les versions allemandes des fables de La Fontaine une traduction de « la largeur de ma langue » pour garder à tout prix l'allusion littéraire ? — Non plus. Dans le texte allemand disparaît la citation modifiée de l'original : « Nous nous sommes permis — moins que rien — *pas même la largeur de notre langue...* » et devient tout simplement « — *nicht einmal einen Mucks...* ».

En demandant à Nathalie Sarraute de suivre la lecture en utilisant l'original pourvu de nombreux soulignements aux endroits épineux, j'attirais son attention sur les propositions à vérifier. Même des mots quotidiens de la langue parlée comme « Voyons un peu... » (*Win steht denn da ?*) ou « Mais non, voyons, c'était la fièvre. » (*Ach suas, keineswegs, es war das Fieber.*) ou « Regarde... » (*Guck !...*) ou « regardez » (*man sehe nur*) ou « Formidable. Vachement réussie... » (*Toll. Echt gekonnt !...*) ou même « Fi donc » (*I wo !*) pouvaient être mis au diapason avec plus ou moins de chance. (Dans ce dernier cas fut même maintenue la suite des voyelles !!!)

Le fichier du traducteur peut offrir une documentation comparable à une « radiographie des métamorphoses inter-linguales ».

Depuis quelque temps, des machines à traitement de texte facilitent largement une telle documentation. Le traducteur d'aujourd'hui qui se heurte à un problème ou qui veut noter une trouvaille n'a plus besoin de sortir une fiche et de la noircir, il lui

suffit d'ouvrir une simple parenthèse et d'enregistrer sur l'écran et, en même temps, sur la disquette les traces des différents pas révélateurs menant aux solutions des problèmes. Le travail fini, il peut séparer le bon grain de l'ivraie, c'est-à-dire garder les « trouvailles » et cacher les déplorables indices de ses insuffisances professionnelles finalement découvertes et corrigées. La récolte lexicale grâce à la traduction des oeuvres d'un auteur inlassablement à la recherche du mot juste s'avérait particulièrement riche. On peut facilement classer les glossaires obtenus par ordre alphabétique et les « accumuler » dans une banque de mots à l'usage du traducteur. D'autres observations concernant la syntaxe ou la sonorité et le rythme d'un texte se prêtent plutôt à des communications verbales à l'occasion d'entretiens entre traducteurs « éclairés » et convaincus de l'importance de ce genre d'échanges de certaines expériences personnelles sur le vaste champ de la traduction.

Une banque de mots à l'usage des traducteurs littéraires serait d'autant plus utile qu'elle contiendrait en dehors des propositions lexicales et des correspondances syntaxiques un grand nombre d'observations concernant le style personnel d'un auteur : les phénomènes révélant « l'écriture » d'un écrivain. C'est dans ce domaine que les notes des traducteurs atteignent la plus grande valeur d'échange. « Dis-moi comment tu as traduit les particularités du style d'un tel et je te raconterai ce que j'ai pu apprendre en rendant les secrets de la langue d'un tel ! »

Nathalie Sarraute traite de cet aspect incomparable d'un texte dans son roman *disent les imbéciles* (p. 147) :

« ... *Ab ungue leonem.*

« Les mots latins résonnent avec la solennité d'un texte sacré. *Ab ungue leonem.* A la trace laissée par sa griffe, on reconnaît le lion... Mais le traduire ainsi, c'est le diluer, l'étirer, lui faire perdre de sa puissance... *Ab ungue leonem.* D'après la griffe le lion. Rien ne vient séparer les deux termes. Une griffe et voici le lion tout entier. Un seul geste et tout l'homme est là. Un seul, tout petit, pas plus grand que la trace laissée par une griffe. On nous a appris depuis toujours à la déceler et par elle à découvrir... »

Ce paragraphe finit en ellipse : une « griffe » de Nathalie Sarraute. Il s'agit donc de déceler la particularité d'un style et « par elle à découvrir » les procédés appropriés à rendre dans la langue d'arrivée l'essentiel de la marque de l'écrivain. Chez Nathalie Sarraute, on découvre au niveau des mots un emploi abondant des pronoms personnels qui sont des vrais pièges en allemand, au niveau de la syntaxe un grand nombre d'ellipses difficiles à rendre à cause de la place du verbe dans la phrase allemande, et au niveau du son et du

rythme du texte des séries d'expressions témoignant de la richesse du vocabulaire de l'auteur et de sa recherche inlassable des « tropismes » et des mots justes pour les exprimer.

Pour vérifier les points litigieux de l'essai *Le Bonheur de l'homme* j'aurais pu (à condition de les avoir marqués à l'avance) les faire apparaître les uns après les autres sur le petit écran de la machine à traitement de texte, et, par exemple, faire autoriser par Nathalie Sarraute la proposition allemande pour la série de mots qui explique « la réalité de notre vie psychique et de ses lois »... n'étant « que *fluidité, mouvance, écoulement* ininterrompu de sensations agréables ou pénibles ». Les trois noms apparaissent en allemand sous forme de trois infinitifs liés par le préfixe « ver » : *Vergehen, Verfließen, Verrinnen* et constituent une intensification en commençant par un mot plutôt « abstrait », relayé par un autre plus « concret », et en finissant par un mot « poétique ». Le « dynamisme esthétique » obtenu console de l'incapacité de sauver des séries de mots avec expressivité croissante en d'autres endroits de l'oeuvre de l'auteur.

En proposant cette dernière traduction à l'auteur, je ne me suis pas limité à faire apparaître systématiquement — comme cela aurait été possible pour gagner du temps — les seules traces des pas mal assurés ou trop osés. J'ai eu la chance de pouvoir lire le texte intégral comme au début de nos efforts communs il y a un quart de siècle, parce que tout ce qu'on appelle des « trouvailles », ces propositions compensatrices, ne révèlent leur vraie valeur qu'à l'intérieur d'un contexte.

Les fichiers et les glossaires, les traces des traducteurs seront collectionnés pour être mis en valeur (ou en question) dans les Colèges des Traducteurs comme celui de Straelen en République fédérale d'Allemagne et — dans un proche avenir — celui d'Arles.

En attendant les installations électroniques indispensables pour conserver ces traces des traducteurs, on peut déjà rendre compte de ses trouvailles au moyen de la « bibliothèque des traductions » imaginée par Goethe au moment de recevoir les premières versions de son oeuvre *Hermann und Dorothea*.

Je suis heureux d'avoir pu mettre dans cette bibliothèque bilingue, ce futur petit « Louvre des livres traduits », à côté de l'émouvant livre *Enfance* — mon exemplaire de travail plein de passages problématiques soulignés — la version allemande *Kindheit* dans laquelle on peut facilement trouver les solutions proposées correspondant aux problèmes indiqués. (Et j'avoue que dans cet exemplaire allemand il y a déjà un certain nombre de changements à proposer bientôt à l'auteur en vue d'une édition de *Kindheit* en livre de poche.)

La patience des auteurs en écoutant les versions étrangères de leurs oeuvres, dans ce cas-ci de Nathalie Sarraute que je remercie de tout coeur, les méthodes plus ou moins modernes pour garder les traces des expériences, les archiver et les échanger dans les collèges des traducteurs littéraires en France et en Allemagne permettent aux interprètes de vivre plus longtemps avec les traductions, ces enfants que les auteurs ont bien voulu leur confier, et de leur assurer une vie plus longue.

D. M. THOMAS : ÉCRITURE ET TRADUCTION

FRANÇOISE CARTANO

Après avoir passé quelque temps dans l'enseignement, comme beaucoup d'écrivains, D. M. Thomas se consacre aujourd'hui entièrement à l'écriture. Il est connu aussi en Angleterre comme poète; malheureusement, ses poèmes ne sont pas publiés en français. Son premier livre, *The Flute Player*, publié en 1979, a obtenu un prix de littérature fantastique. Mais c'est véritablement *L'Hôtel blanc* qui l'a révélé. Curieusement, le succès de *L'Hôtel blanc* a d'abord été énorme aux Etats-Unis et s'est répercuté ensuite en Angleterre. *L'Hôtel blanc* a donc été le premier ouvrage traduit en français (en 1982, aux Editions Albin Michel, par Pierre Alien). Puis ont été publiés, aux Presses de la Renaissance : *Ararat*, en 1983, dans une traduction de Claire Malroux, *The Flute Player (La Joueuse de flûte)*, en 1984, dans une traduction de Suzanne Mayoux, et en 1985 *Swallow*, sous le titre *Poupées russes*, dans une traduction de Brice Matthieussent. D. M. Thomas est également connu comme traducteur, notamment de la poétesse russe Anna Akhmatova, ce qui nous amène à lui poser une première question : en quoi son expérience de traducteur a-t-elle influé sur son expérience d'écrivain ?

D. M. THOMAS

Mon oeuvre en effet comporte un élément important de traduction, de transformation plus ou moins consciente. Par exemple, lorsque j'ai commencé à écrire *L'Hôtel blanc*, c'est d'abord le poème *Don Giovanni* qui m'est venu. Ma première incitation a été un rêve, un rêve de vol à travers des arbres. Parallèlement, j'avais lu dans une biographie de Freud qu'une de ses patientes avait déclaré être l'amante d'un de ses fils. Il y a donc eu d'abord ce poème, puis la réalité de la guerre s'y est ajoutée. Je

retrouvais la même violence, la sensation de fuite, toutes les images qui m'étaient venues de chute dans l'air, de noyade, d'incendie : les Allemands mettaient le feu aux cheveux de leurs victimes lorsqu'ils les déterraient pour les brûler. Les analogies étaient telles que ce qui avait surgi sous la forme d'un poème dans mon esprit devint ou promettait de devenir un roman. Un poème d'imagination érotique menaçait tout à coup de se transformer en roman sur l'hystérie collective, l'hystérie que nous appelons le nazisme. Peu à peu, le sens général du poème s'est traduit sous d'autres formes dans le roman. Dans la deuxième partie, les images élémentaires de désir, de violence, donnent lieu au récit que fait une jeune femme inconnue d'un séjour dans les Alpes. Elle raconte l'épisode à Freud au cours de son analyse et les images trouvent leur explication. Par exemple, pour Freud, le fantasme de la noyade est le souvenir dramatique d'une catastrophe vécue par l'enfant lorsque sa mère séjournait au bord de la mer Noire. Cette jeune femme est russe. A la fin, le rêve se traduit par le drame qui a réellement eu lieu à Babi Yar. Ainsi, d'un bout à l'autre de *L'Hôtel blanc* s'opèrent des traductions et des transformations.

Ce n'est que longtemps après la publication du livre que j'ai découvert que j'avais suivi une sorte de texte invisible. J'avais écrit l'histoire de ma propre vie, de ma vie intérieure. Le poème érotique se rapportait à un voyage en Australie que j'avais fait pendant mon adolescence. Le tumulte de cette période, pendant laquelle je ressentais le mal du pays et découvrais la sexualité, le fait d'être brutalement projeté dans l'hémisphère austral, tout cela a jailli tout à fait inconsciemment dans le poème. Après coup, je me suis aperçu qu'à chaque stade de *L'Hôtel blanc* correspondait un stade franchi dans ma propre vie. Les correspondances allaient même jusqu'à l'holocauste car, bien que je ne sois pas juif et que je n'appartienne pas à cette région de l'Europe, j'ai subi à une certaine période de ma vie un holocauste personnel, la mort de mon père et celle d'autres personnes qui m'étaient chères. La dernière partie de *L'Hôtel blanc* me concerne donc en un sens, mais elle est aussi universelle, bien entendu.

Je me félicite de n'avoir jamais soupçonné l'existence de cet arrière-plan personnel, car si j'en avais eu conscience, il aurait eu un effet désastreux sur le roman. J'étais déjà bien assez occupé avec mon héroïne et son histoire, et aussi l'histoire de notre époque, sans que vienne s'y greffer aussi la mienne.

Je vous donnerai un autre exemple. Le livre débute par un prologue où il est question d'un voyage aux Etats-Unis accompli par Freud et Jung. Or je n'avais aucune raison de le mentionner. Si je

l'ai placé là, c'est, je le comprends maintenant, parce que mes parents sont partis en voyage de noces pour l'Amérique à bord d'un navire et que, par la suite, j'ai fait moi aussi un voyage en Australie. Je me suis donc rendu compte — et cela a été pour moi une révélation stupéfiante — que j'avais en un sens *traduit* un texte qui existait dans mon imaginaire.

Le cas de *L'Hôtel blanc* est peut-être un cas extrême, mais je pense que chaque fois qu'on écrit, il existe à l'origine une image, un texte invisible nés de l'inconscient et qui ensuite épousent une fiction qui reste à découvrir. Chaque fois qu'un écrivain parle de la création, c'est pour dire que quelque chose prend possession de lui : il s'abandonne au torrent verbal qui le traverse. L'écrivain, loin d'exercer une tyrannie sur son matériau, est le serviteur du langage. Le traducteur aussi, il se trouve également devant un texte invisible qu'il doit explorer, pour lequel il doit trouver des solutions surprenantes. Je dirais donc que l'écrivain et le traducteur « passent à gué » l'un et l'autre, mais l'écrivain passe à gué dans la nuit, et le traducteur dans le jour.

Mon écriture, cette façon que j'ai de me laisser entraîner par les images, n'est peut-être pas très anglaise. Elle est beaucoup plus russe, je pense. Je songe à des oeuvres comme *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, au *Docteur Jivago*, qui donnent un sentiment poétique d'improvisation, où l'imagination se mêle constamment au réalisme, et où poésie et prose se rencontrent et s'interpénètrent. C'est une tradition qui a toujours existé dans la littérature russe. Gogol disait que *Les Ames mortes* était un poème, non un roman. Pouchkine disait qu'*Engène Onéguine*, son long poème, était un roman libre. J'aime ce mélange de formes et le mot « libre » est important. J'espère que, moi aussi, j'écris des romans « libres ». Prenons même de grands romanciers réalistes russes comme ce suprême génie qu'est Tolstoï. En Angleterre, on le compare parfois à George Eliot mais, à mon avis, Anna Karénine vit dans un univers fort différent de celui de *Middlemarch*. Un poète anglais, Peter Carew, a écrit qu'après avoir lu *Guerre et Paix*, on a la sensation d'avoir lu un très long roman et en même temps un très court poème lyrique. E se dégage effectivement de ce livre un sentiment de tendresse musical qui en fait une sorte de poème, peut-être justement parce qu'en Russie le réel et l'immatériel s'entremêlent. La réalité prosaïque y est la même, que ce soit dans la Russie tsariste à l'époque de Gogol ou dans la société soviétique contemporaine : le monde réel y est monstrueux et cauchemardesque. C'est peut-être ce qui encourage les écrivains à être des explorateurs et à mêler les formes.

Il y a aussi dans mon oeuvre une influence celtique : je suis celte, je suis né en Cornouailles. Dans la mythologie celtique, les morts sont proches des vivants, la femme est exaltée, beaucoup plus admirée que dans la littérature anglo-saxonne, Eros y apparaît un peu moins honteux que dans la tradition anglaise. Il existe un mot russe, *taska*, qui exprime une mélancolie, un désir délicieux. Il n'existe pas de mot semblable en anglais. Ce mot russe, *taska*, *taska parotsinia*, exprime la nostalgie de la patrie. Dans les langues celtiques, il existe un mot semblable. Il y a des affinités spirituelles entre le russe et le celte, et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles je suis si sensible au russe. Comme Claire Malroux vous le dira tout à l'heure, toutes mes oeuvres sont dans un certain sens des *traductions* du russe.

Souvent, lorsque j'écris, j'entends un roman russe. Ce roman n'existe pas, mais d'entendre à l'arrière-plan ce langage fantomatique, très étrange, me permet d'écrire. Certains écrivains sont beaucoup plus enracinés dans leur langue maternelle que d'autres. Je ne puis m'imaginer Shakespeare, Yeats ou Wordsworth écrivant autrement qu'en anglais, mais je peux aisément imaginer T. S. Eliot ou Byron écrivant dans une autre langue européenne, Byron en français ou en russe, peut-être, T. S. Eliot en français ou en italien. Peut-être les écrivains de cette catégorie sont-ils plus faciles à traduire.

J'aimerais à présent parler de mes traductions à partir du russe, d'Akhmatova et de Pouchkine. J'ai appris cette langue dans l'armée, à l'époque où je faisais mon service militaire. Nous avons connu des émigrés russes qui aimaient la littérature. Je me rappelle qu'une ancienne actrice du Bolchoï nous a lu ce passage d'*Anna Karénine* où Anna revient voir son enfant pendant quelques minutes : elle avait les larmes aux yeux. Je ne comprenais pas un traître mot, mais je comprenais qu'il se passait quelque chose de merveilleux. Puis elle a récité quelques vers de Pouchkine, c'était ma première rencontre avec ce poète. Ça m'a paru également merveilleux. En anglais, c'est malheureusement plus banal.

Dans *Ararat*, on trouve à la page quatre-vingt-un la traduction que Claire Malroux a faite de ma propre traduction de ce poème :

J'ai souvenir de ce moment merveilleux :

Devant moi tu es apparue

Comme l'éclair d'une vision

L'ange de la pure beauté.

Ce pourrait être un poème des troubadours provençaux. Ce qui me stimule, me passionne, c'est la lutte avec la forme, avec le mètre et la rime, avec la rigueur de la structure poétique. Dans le

cas de Pouchkine, la tâche est impossible, en tout cas en anglais. La poésie russe comporte des rimes masculines et féminines alternées, des tétramètres. Certains écrivains anglais ont tenté sans succès, comme moi, de rendre cette alternance.

Dans mon oeuvre aussi, dans mes propres poèmes et romans, j'ai besoin de m'éloigner du récit linéaire en créant une certaine tension qui est l'équivalent du rythme et de la rime en poésie. En d'autres termes, j'ai besoin de plusieurs voix, de plusieurs styles, comme dans *L'Hôtel blanc* et dans *Ararat*. Lorsque je parviens à obtenir une certaine complexité du texte, la narration acquiert une vigueur beaucoup plus grande.

Pour en revenir à la traduction de la poésie, lorsqu'on constate qu'une forme donnée pose des problèmes chez un poète étranger, il faut déterminer ce qui est le plus important à privilégier, du fond ou de la forme. Parfois il est impossible de les séparer, mais assez souvent on s'aperçoit que la forme n'est peut-être pas aussi sacro-sainte qu'on peut le penser.

Je prendrai pour exemple un poème d'Akhmatova, la séquence intitulée *Requiem*. C'est un poème des années trente. Akhmatova fait la queue à Moscou devant la prison de Loubianka où était enfermé son fils. Tandis qu'elle attendait, elle composait des poèmes qu'elle n'osait pas coucher sur le papier. Puis, en 1957, elle a écrit une sorte d'épilogue, dédié aux femmes avec qui elle faisait la queue. Juste à la fin, elle dit : *Remembrance are returns with the turning year. I see, I hear, I touch You are drawing near*. C'est l'équivalent en anglais du mètre d'Akhmatova. Ici, ce n'est pas la forme qui est importante, c'est le message d'Akhmatova. J'ai donc senti, en traduisant ce poème en anglais, que je devais faire abstraction des pentamètres iambiques et des rimes pour m'intéresser uniquement au fond.

En revanche, il y a un autre poème écrit par elle qui a un rythme très obsessionnel. J'ai essayé dans ce cas de conserver le mètre, en utilisant des assonances plutôt que des rimes.

On pourrait, chez Pouchkine, prendre d'autres exemples où la forme paraît absolument essentielle. *Eugène Onéguine* possède une structure de quatorze vers, extrêmement complexe et serrée. La traduction de Nabokov est un échec intéressant, parce qu'il n'a pas respecté cette forme. Il faut dire que les rimes féminines, qui sont nombreuses, sont très difficiles à rendre en anglais. Dans d'autres cas, c'est le sens qui doit l'emporter. Le traducteur peut avoir à décider quel est l'aspect du poète auquel il doit être infidèle.

Mais j'ai parlé un peu longuement et je vais céder maintenant

la parole à Claire Malroux, dont j'ai beaucoup apprécié la traduction d'*Ararat*, au point même de la préférer à l'original.

CLAIRE MALROUX

Dans tout ce que vous avez dit, il y a énormément de choses à retenir, mais ce qui m'a intéressée au premier chef, c'est l'aspect de transformation dans la création littéraire, c'est de voir la place qu'allait occuper le traducteur dans ce processus. D'autre part, vous avez parlé de l'arrière-plan russe et je dois dire que cet arrière-plan a été pour moi, pendant que je traduisais *Ararat*, une espèce de supplice de Tantale. En effet, je sentais que cette culture russe était là, que j'allais la saisir, mais que je ne la saisis-sais pas tout à fait puisque je ne connais pas le russe. C'était pour moi un jeu très passionnant.

Je vous propose un petit résumé de cette expérience, ou plutôt une amorce de prise de conscience de ce qu'est la traduction en tant que démarche littéraire. J'ai intitulé mon exposé :

ARARAT AU ÉNIÈME DEGRÉ

Un livre tel qu'*Ararat* nous permet en effet de cerner le caractère le plus essentiel de l'activité de traduction, ce qu'on pourrait appeler sa dynamique ou, si l'on préfère, la participation créative du traducteur. Je voudrais donc essayer de dégager un certain nombre d'analogies entre la démarche de l'écrivain et celle du traducteur, entre la création littéraire et la traduction, en abordant successivement trois aspects du livre : un climat d'improvisation, le pastiche et les glissements progressifs de l'écriture.

L'improvisation est le thème avoué d'*Ararat*. Je rappelle en deux mots pour ceux qui ne l'auraient pas lu que ce roman se présente comme une improvisation exécutée par un poète soviétique, Rozanov, à la demande d'une jeune femme aveugle qui rédige une thèse sur sa poésie. Rozanov, d'abord séduit par la perspective de coucher avec une aveugle, est déçu par leur nuit d'amour, et l'improvisation vient tout simplement prendre la place de l'acte d'amour manqué :

« Avec soulagement, Rozanov quitta le lit, trouva sa robe de chambre dont il s'enveloppa, se lova dans un fauteuil, ferma les yeux et se concentra...

« Trois écrivains réunis par le hasard, commença-t-il, buvaient et devisaient dans un hôtel par une nuit orageuse d'octobre. Avant de se séparer à minuit passé, ils convinrent, sur l'insistance

ivre de l'un d'eux, d'improviser sur un thème commun et de comparer les résultats le lendemain, avant le début du congrès auquel ils devaient assister... »

Ainsi, D. M. Thomas place d'emblée ce roman, *Ararat*, sous le signe de la nuit. *Nuit* est le titre qu'il a donné à une très vaste partie du livre, en fait à sa quasi-intégralité, puisqu'elle s'étend de la page vingt à la page deux cent huit, alors que l'*Aube*, qui fatalement y succède, tient en une dizaine de pages.

Il faut entendre cette *Nuit* au sens symbolique des ténèbres précédant la création du monde dans la Genèse ou la création artistique dans l'esprit du créateur. La nuit est le domaine du créateur, elle est ce qui l'entoure et ce qui l'habite, ce tohu-bohu, ce chaos qu'il va tenter d'organiser à la manière d'un démiurge.

Mais nous ne sommes plus à l'époque romantique, où l'on assimilait volontiers l'esprit du créateur à celui de Dieu planant sur les eaux. Le créateur tel que le perçoit et le met en scène D. M. Thomas ressemble bien davantage à un improvisateur. C'est un être qui laisse vagabonder sa rêverie, qui donne libre cours à ses obsessions, bref, qui « fantasme » autour d'un sujet, d'un personnage, d'une image. C'est un être de chair et de sang qui compose dans les situations les plus incongrues, les états les moins lucides, souvent plongé dans un demi-sommeil, une espèce d'hébétude, voire de fièvre, une fièvre créatrice, certes, mais qui n'en a pas moins besoin d'être soignée à l'aide de potions.

L'écriture d'*Ararat* se situe donc entre rêve et réalité. C'est un flux narratif protéiforme qui, tel un fleuve, s'élargit de temps à autre et naissent alors un dialogue, une scène, un récit. Cette fluidité requiert du traducteur une versatilité et une souplesse extrêmes. On se souvient de cette affirmation de Coindreau : « Le traducteur est le singe du romancier. » Dans *Ararat*, il faut multiplier les grimaces, changer sans cesse de ton, comme un organiste qui tirerait sur les registres à une vitesse vertigineuse.

Ce que je voudrais souligner, c'est que si le climat d'improvisation est particulièrement évident, voire exploité, dans *Ararat*, il est en fait le lot de toute traduction. De même, la nuit à laquelle est confronté le créateur est une expérience que partage le traducteur. Le texte original n'est jamais en effet pour lui qu'un signal lumineux, une épiphanie, quelque chose qui affleure hors d'une vaste zone d'ombre représentant un univers demeurant malgré tout étranger. Le traducteur doit rester aussi sensible à ce rayonnement ténébreux de l'oeuvre qu'à l'oeuvre elle-même. Il doit scruter cette ombre, la sonder sans cesse. Il doit affronter constamment cette nuit. Pour reprendre une autre métaphore biblique, la lutte de Jacob avec l'Ange se déroule dans ce noir

ponctué de signaux lumineux que sont les mots. Et si le traducteur Jacob sort boiteux de cette lutte, c'est qu'il aura appris à marcher d'un autre pas que le sien.

Ceci m'amène au second point de cet exposé, qui est le pastiche : autre activité commune à celle qui a présidé à l'élaboration d'*Ararat* et à la traduction.

Au coeur du roman de D. M. Thomas s'insère en effet un récit directement emprunté à Pouchkine. Il s'agit des *Nuits d'Égypte* (on remarquera là encore la présence de la nuit), un récit laissé inachevé, qui mêle prose et poésie et dont le thème est l'improvisation. Or que se passe-t-il si on lit *Ararat* sans tenir compte de la note dans laquelle l'auteur précise ses sources ? Le lecteur qui ne connaît pas l'oeuvre intégrale de Pouchkine ne perçoit pas, ou du moins ne devrait pas percevoir, dans la foulée de la narration, la différence entre ce texte de Pouchkine et le reste du roman. D. M. Thomas, en d'autres termes, a traduit les *Nuits d'Égypte* dans un style qui se confond avec le sien propre. Il a parfaitement respecté Pouchkine, jusque dans ses moindres nuances, mais il a en même temps écrit du D. M. Thomas. Opération fort semblable à celle du traducteur qui doit à la fois respecter, pasticher l'auteur, mais en même temps essayer de faire passer dans sa traduction ce qu'il a lui-même ou ce que sa langue a de plus spécifique et de plus original.

Quelques exemples concrets illustreront la manière dont j'ai procédé à la suite de D. M. Thomas pour intégrer au mieux le texte de Pouchkine dans la version française d'*Ararat*.

Ne connaissant pas le russe, j'ai dû recourir à des traductions des *Nuits d'Égypte* existant en français et les confronter avec celle de D. M. Thomas. J'ai ainsi lu attentivement la version d'A. Meynieux parue dans *Pouchkine*, tome I, aux Editions de l'Age d'Homme, et celle de Gustave Aucouturier, parue dans *Griboïedov, Pouchkine, Lermontov*, dans l'édition de la Pléiade. J'ai noté de grandes différences entre ces deux traductions, celle de Gustave Aucouturier était la plus proche de la traduction de D. M. Thomas. Pour résoudre les écarts constatés, j'ai consulté Lily Denis, que je tiens à remercier pour son précieux concours.

Voici un exemple de ces écarts. Je prendrai le premier paragraphe des *Nuits d'Égypte*. Dans la traduction de D. M. Thomas, il se lit ainsi :

Charsky was a native of Petersburg. He was under thirty ; he was unmarried ; his post in one of the ministries did not weigh heavily upon him. His late uncle, who had been a vice-governor in

the old days, had left him a considerable fortune. His life could have been very pleasant ; only he was unfortunate enough to write and publish poems. In journals he was described as a poet, and among servants as a story teller.

Nous nous attacherons à la dernière phrase et plus précisément au dernier mot de cette phrase : *story teller* (en russe *satchinitieliem*). Meynieux le rend par le mot « scribouillard » (« Dans les revues, on l'appelait le poète et dans les antichambres le scribouillard »). Aucouturier le rend par le mot « auteur ». (« On le qualifiait dans les revues de poète et dans les antichambres d'auteur. ») J'ai suivi D. M. Thomas et traduit *story teller* par « conteur ». Voici la phrase : « Dans les revues on le qualifiait de poète, et parmi les domestiques de conteur. » Non seulement c'était mon strict devoir, mais le terme de « conteur » correspondait, je pense, à l'intention profonde de D. M. Thomas, qui a voulu mettre en relief deux aspects de la personnalité littéraire de Pouchkine, qu'il reprend à son compte : celui de poète et de conteur — le conteur étant l'écrivain improvisateur par excellence. De même, le mot « antichambres » est devenu dans ma version « parmi les domestiques », non seulement parce que D. M. Thomas a traduit lui-même par « *among servants* », mais parce qu'il s'agissait de gommer tout ce qui risquait par trop d'évoquer le XIX^e siècle.

Mais D. M. Thomas ne s'est pas contenté de reproduire in extenso le récit de Pouchkine, il a imaginé, il a improvisé une suite à ce récit, bien plus longue que le récit lui-même, il a donc fait très délibérément un pastiche.

Pour ce pastiche, le traducteur devait à mes yeux adopter la démarche inverse de celle qu'il avait suivie pour la traduction du récit de Pouchkine. Autant il fallait « moderniser » les *Nuits d'Égypte* pour l'intégrer dans le roman, autant il fallait « dater », « archaïser » la traduction de la suite du récit pastichée par D. M. Thomas pour l'harmoniser avec ce récit. J'ai donc pris soin d'employer des expressions ressortissant au langage romantique du XIX^e siècle.

Qui dit « pastiche » dit culture. Il est évident que dans un livre comme *Ararat*, le matériau romanesque est cette culture elle-même. Et, en un sens, le roman tout entier apparaît comme une brillante improvisation déclenchée par la rencontre d'un écrivain britannique, D. M. Thomas, avec une certaine culture russe.

Je voudrais aborder maintenant ce que j'ai appelé « les glissements progressifs de l'écriture », c'est-à-dire étudier comment le récit et le pastiche de Pouchkine émergent du matériau culturel assimilé par l'auteur et montrer comment le

traducteur doit identifier ce matériau et favoriser à son tour les transitions, les glissements qui vont permettre au lecteur, dernier maillon de la chaîne, de passer lui-même d'un contexte culturel à un autre.

Dans le *Prologue*, une discussion savante s'engage entre le poète Rozanov et la jeune femme aveugle. C'est la jeune femme aveugle (je pense qu'elle peut représenter symboliquement la muse) qui demande à Rozanov d'improviser et d'improviser sur le thème de l'improvisation. Rozanov répond : « Ça me rappelle les *Nuits d'Égypte*. » Au traducteur dès lors de se mettre dans l'état d'esprit du romancier qui crée en rêvant autour de l'oeuvre de Pouchkine. Pour ma part, j'ai trouvé un merveilleux auxiliaire dans le livre d'Abram Terz (ou Siniavski) intitulé *Promenades avec Pouchkine*, paru aux Editions du Seuil en 1976 et traduit par Louis Martinez. L'étude d'Abram Terz n'a rien de didactique, c'est plutôt une rêverie dans la manière bachelardienne. Elle m'a fourni beaucoup de détails savoureux, notamment sur la façon dont Pouchkine écrivait.

Après le *Prologue*, un certain ton, un climat sont donnés par le poème d'Alexandre Blok, *Les Pas du commandeur*. Ce poème est déjà plus proche de nous, il demeure néanmoins d'une facture très classique, est écrit en vers réguliers, mais D. M. Thomas (et moi à sa suite) avons pris soin de le traduire en un langage simple, excluant autant que possible toute rhétorique.

Vient ensuite la confession de Sourkov, personnage imaginé par Rozanov. Cette confession emprunte des éléments à la biographie de Pouchkine, elle fait notamment allusion à sa jalousie, cause du duel dans lequel celui-ci a trouvé la mort, mais D. M. Thomas y injecte des éléments érotiques et psychanalytiques modernes qui lui sont propres, avec la virtuosité qu'il avait déjà déployée dans *L'Hôtel blanc*. Je me suis référée à ce propos à *L'Hôtel blanc* et à la traduction de Pierre Alien.

Enfin, et ce sera mon dernier point, juste avant que débute le récit de Pouchkine proprement dit, intervient une scène fantasmée, qui nous projette dans l'univers de Pouchkine, mais sans lui appartenir tout à fait; une scène charnière qui se présente sous la forme d'un dialogue bref et feutré. Cette scène (p. 51-55) a été l'un des passages du roman les plus difficiles à traduire.

Pourquoi ? Parce qu'elle marque, à mon sens, l'aboutissement de ces glissements successifs de l'écriture que nous venons de passer en revue. L'imaginaire prend corps, s'incarne et, ce faisant, il franchit les fossés temporels, comble les espaces géographiques et culturels. On est ici à la jonction de l'univers mental de Pouchkine et de D. M. Thomas, dans un temps qui n'est à proprement

parler ni de l'un ni de l'autre. Le traducteur est lui aussi un trait d'union entre deux univers, parfois deux époques. Toute traduction se doit de refléter l'original, mais en possédant suffisamment de vibrations, d'harmoniques pour suggérer cet entre-deux qui est l'espace même de l'écriture.

DÉBAT

UN PARTICIPANT

Pourquoi D. M. Thomas change-t-il tout le temps de traducteur en France ?

CLAIRE MALROUX

Malheureusement, vous savez quelle est la situation en France : c'est une loi de l'édition.

LE PARTICIPANT

Est-ce que D. M. Thomas trouve cette situation normale ?

D. M. THOMAS

L'auteur ne peut rien quant au choix de ses traducteurs. Le français est la seule langue dans laquelle je peux lire les versions étrangères de mes livres. Je n'ai aucune idée de ce qu'ils peuvent donner en japonais, en finnois, par exemple. L'Hôtel blanc va sortir en Yougoslavie et j'ignore ce que cela va être.

LE PARTICIPANT

Est-ce que Claire Malroux a collaboré avec l'auteur ?

CLAIRE MALROUX

Il n'y a pas eu de consultation à proprement parler, sauf sur le plan de la poésie, où j'ai demandé à D. M. Thomas s'il souhaitait que les vers de Pouchkine soient traduits en vers réguliers, avec des rimes. Il voulait que le traducteur soit un poète, il avait posé cette condition à l'éditeur, condition qui s'est trouvée remplie.

D. M. THOMAS

J'ai toujours offert d'aider le traducteur. Mais je sais aussi que la liberté est très importante pour lui. S'il ne veut pas faire appel à moi, cela m'est égal. Mais il peut y avoir des problèmes, même secondaires, pour lesquels le traducteur devrait se mettre en rapport avec l'auteur.

LE PARTICIPANT

J'aimerais revenir sur le problème de la politique éditoriale en matière de traduction. Justement parce qu'un livre a du succès, il conviendrait que l'éditeur fasse traduire tous les titres de l'auteur. Il y a des éditeurs qui sont fidèles, qui respectent le travail d'un traducteur par rapport à un auteur, lui confient l'oeuvre d'un auteur important, assurent la continuité de la traduction de cette oeuvre. A côté de cela, on assiste à une dispersion, comme c'est le cas pour D. M. Thomas. Un des résultats de ces Assises devrait être entre autres de demander aux éditeurs plus de cohérence dans les relations entre auteur et traducteur.

FRANÇOISE CARTAN°

Il faudrait aller plus loin et demander de la cohérence non seulement à l'éditeur, ce qui me semble être le premier pas, mais aussi aux agents littéraires, parce que dans le cas de D. M. Thomas ou d'auteurs qui ont du succès à un moment donné, l'agent littéraire exerce une pression. Il exige que le livre soit publié dans un délai précis, et quand le livre est « mis aux enchères », en quelque sorte, si l'éditeur n'accepte pas de se soumettre à ses conditions, il perd ses droits sur le livre. Je crois que c'est un des problèmes qui se posent, qui s'est peut-être posé dans le cas de l'auteur qui se trouve parmi nous aujourd'hui.

MICHEL GRESSET

On a pu noter chez vous une sorte d'assimilation de l'opération de traduction à l'opération d'écriture, puisque vous comparez la seconde à la traduction d'un texte invisible qu'il faut faire venir au jour. Et ce qui me paraît très révélateur, c'est que vous ajoutez l'exemple de *L'Hôtel blanc* comme découverte d'un mythe personnel. Soit, mais c'est une aventure pour vous qui écrivez. Pour le traducteur, la découverte ne sera pas celle d'un mythe personnel, ce sera celle de votre mythe à vous.

Il est vrai que l'oeuvre d'un traducteur est très différente de celle du créateur, mais il y a néanmoins des ressemblances entre elles. Quand j'ai écrit *L'Hôtel blanc*, il est arrivé maintes fois qu'une idée s'impose à cause d'un mot. Ma machine à écrire m'a soufflé des idées. Une fois, par exemple, j'ai tapé incorrectement le mot *jaw* (mâchoire) et écrit *jew* (juif). Il s'agissait d'un Anglais qui écrivait à Freud en le plaignant d'être tourmenté par sa mâchoire. Quand j'ai vu que le mot « juif » avait remplacé le mot « mâchoire », je me suis dit que c'était merveilleux, car Freud aurait détecté là un aspect très révélateur, et même sinistre, de l'inconscient. En tant qu'écrivain, j'exploite donc le hasard et je pense que les traducteurs devraient faire de même. Ils devraient laisser parler un peu plus leur inconscient, être un peu ivres, peut-être, comme lorsque Pouchkine écrit sur le billard ou dans son lit. Les traducteurs sont peut-être parfois un peu trop sérieux, ils veulent être trop précis. Je pense à ce que disait Oscar Wilde : La beauté du mariage est qu'il rend absolument nécessaire une vie d'infidélités. C'est également vrai de la traduction. Il faut prendre des risques et être un peu fou parfois pour traduire brillamment. Toute traduction brillante, comme celle qu'a faite Edward Fitzgerald du Rubayat d'Omar Kayyam, la traduction élisabéthaine de Plutarque ou de la Bible, a quelque chose d'excentrique et d'un peu fou.

FRANÇOISE CARTANO

Revenons à la traduction de *L'Hôtel blanc*. Le traducteur, Pierre Alien, n'est malheureusement pas parmi nous, mais il y a sûrement des germanistes dans la salle. D. M. Thomas dit quelque part que, pour *L'Hôtel blanc*, il a travaillé sur une traduction de Freud en anglais. Quand j'ai lu le texte en français, et aussi en anglais, je n'ai pas reconnu Freud tel qu'on le connaît et qu'on l'appréhende en français. Je pense que Pierre Alien a dû avoir des problèmes à résoudre. Je ne sais pas s'il est germaniste et s'il s'est référé directement au texte allemand. Je ne sais pas comment il a procédé, car le problème est encore plus pervers que dans le cas d'*Ararat*, où la traduction de Pouchkine passait tout de même par le filtre de D. M. Thomas. Pour *L'Hôtel blanc*, le circuit était encore plus compliqué, c'était peut-être un pari impossible.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Il ressort des deux romans dont nous avons parlé, *L'Hôtel blanc* et *Ararat*, que vous êtes un auteur particulièrement fait pour une rencontre entre traducteurs, dans la mesure où vous vous mouvez entre plusieurs langues, entre plusieurs civilisations; vous les citez, vous les parodiez, vous avez l'immense audace, et l'impertinence aussi, de compléter une oeuvre inachevée. Le fait de terminer — mais à travers une fiction — les *Nuits d'Égypte*, de leur donner un prolongement en tant qu'auteur, c'est d'une certaine façon un travail de traduction, en même temps qu'une dérision, une parodie. Claire Malroux, comment avez-vous procédé en traduisant non pas la partie écrite par D. M. Thomas, mais celle qu'il cite, qui est réécrite par lui à partir de Pouchkine ? Vous êtes partie, bien sûr, comme vous l'avez dit, du texte anglais, mais en vous appuyant sur les traductions du russe existant en français.

CLAIRE MALROUX

C'était une tâche difficile en effet, parce qu'il fallait maintenir un équilibre entre les deux, savoir s'il valait mieux être fidèle à Pouchkine tel qu'il était restitué par des traductions françaises ou à D. M. Thomas tel qu'il concevait Pouchkine. J'ai opté pour cette dernière solution.

D. M. THOMAS

Je ne pense pas l'avoir dés-écrit ? Je crois, j'espère, qu'il aurait été content qu'on poursuive son récit. Tous les écrivains russes se sont inspirés de Pouchkine. Pouchkine a été un père nourricier universel, il a donné à manger à tout le monde. Gogol a emprunté à Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski, Blok, Akhmatova — tout sort de Pouchkine. Il lui fallait mourir jeune, sans quoi il aurait tout écrit, il ne serait rien resté pour les autres. Pour moi, dans cet équilibre particulier que je recherche entre prose et poésie, ce récit des *Nuits d'Égypte* est comme un symbole suprême parce qu'il incarne la rencontre de l'une et de l'autre. Il débute par la prose et se poursuit par la poésie. Il mélange aussi le moderne et l'ancien, la société de Saint-Pétersbourg et la vie de l'Égypte antique, et j'aime mêler les temps, les époques, les styles, les voix. De plus, Pouchkine nous montre un poète de Saint-Pétersbourg à sa table de travail. Pendant qu'il se livre à son inspiration, un Italien entre — voilà votre traducteur qui entre en scène, le poète se lève et la conversation continue en

italien. C'est extraordinairement proche de ma conception de l'écriture : je pense que nous écrivons tous ensemble, nous ne possédons pas nos oeuvres, nous faisons tous partie du même fleuve. J'ai imité Pouchkine en tout honneur, comme j'ai imité Freud dans *L'Hôtel blanc*, qui use aussi beaucoup du pastiche. Je détesterais pasticher si je n'aimais pas l'auteur que je pastiche. Il ne s'agit pas de flatterie, mais de respect.

MICHEL GRESSET

Pourquoi n'avez-vous pas utilisé le travail de Nabokov sur Pouchkine ?

D. M. THOMAS

J'aime beaucoup les notes de Nabokov, elles sont merveilleuses, mais sa traduction anglaise me paraît un échec, parce qu'il n'a pas tenté de reproduire la forme. Et cela délibérément. Il prétend qu'on ne peut pas retrouver la métrique en anglais. J'estime qu'il faut essayer. Il faut dire aussi que l'anglais n'est pas sa langue maternelle. Pouchkine est un écrivain toujours simple. Au lieu de *sweetness*, Nabokov préfère utiliser un mot comme *dulcify* qu'il trouvait dans l'*Oxford English Dictionary*. Il adorait ces longs mots. Lorsqu'on est un émigré, il se peut qu'on tombe amoureux d'une langue étrangère. Le résultat, pour un Anglais d'origine, paraît très artificiel. Lorsqu'on fait rimer *dulcify* avec *pulcrity*, ce n'est pas bon. Si on veut comprendre le XIX^e siècle russe, il faut cependant lire les notes de Nabokov.

On ne peut traduire — traduire de la poésie du moins — que dans sa langue maternelle, car il y a dans la poésie quelque chose d'élémentaire qui ne peut pas être capté autrement. Beaucoup de traductions de poésie russe pèchent parce que leurs auteurs sont des émigrés russes qui ont quitté la Russie dans leur jeunesse après la Révolution et qui ne possèdent donc pas cette connaissance innée de l'anglais nécessaire en poésie.

CONCOURS ATLAS JUNIOR

A l'initiative d'ATLAS, un concours de traduction a été organisé dans les lycées d'Arles, avec l'aide des services culturels de la mairie représentés par Michelle Granju.

Les douze lauréats du prix ont reçu chacun une quinzaine d'ouvrages de littérature étrangère traduits en français, offerts gracieusement par les Editions Gallimard, du Seuil, Hachette, Belfond, Flammarion, Actes Sud, Le Robert.

Le jury, composé de traducteurs, membres de l'ATLF et d'ATLAS, a désigné les lauréats suivants :

Anglais

- 1^{er} prix : JEAN-LUC VERDILIAN (lycée Jeanne-d'Arc).
- 2^e prix : MARIE-PIERRE GONZALEZ (lycée technique Pasquet).
- 3^e prix : CHRISTINE PROVOST (lycée Montmajour).

Espagnol

- 1^{er} prix : LAURENCE HARO (lycée Jeanne-d'Arc)
- 2^e prix : ALICE MILOS (lycée technique Pasquet)
- 3^e prix : DENIS GARCIN (lycée technique Pasquet).

Allemand

- 1^{er} prix : FRANÇOIS CANTAZARO (lycée technique Pasquet).
- 2^e prix : M. LECOINTRE (lycée technique Pasquet).
- 3^e prix : AGNÈS BUDIK (lycée technique Pasquet).

Italien

- 1^{er} prix : ANNE-MARIE PELLINI (lycée Montmajour).
- 2^e prix : SYLVIE RODRIGUEZ (lycée Montmajour)
- 3^e prix : MARIE-PIERRE SANDRA (lycée Montmajour).

LISTE DES PARTICIPANTS
ET INTERVENANTS ÉTRANGERS

ARGENTINE

SAER, Juan José

Ecrivain, auteur de plusieurs romans dont *Les Grands Paradis*, et *Unité de lieu*, traduits par Laure Bataillon.

A traduit notamment : William Faulkner, Nathalie Sarraute

AUTRICHE

LINNERT, Hilde

Membre du conseil d'administration de l'Association des Traducteurs littéraires d'Autriche

BRÉSIL

DE BRITO, Luis Carlos

Traducteur de Nathalie Sarraute

OSEKI-DÉPRÉ, Inès

Traductrice, en langue brésilienne, de Jacques Lacan.

Traductrice, en langue française, de João Guimaraes Rosa, Carlos Drumond de Andrade, José de Alençar

DANEMARK

HARDER, Uffe

Ecrivain, poète. Membre de l'Académie danoise.

A traduit notamment : Samuel Beckett; André Breton, Albert Camus, Marguerite Duras, Claude Simon ; Jorge Luis Borges

LUND, Hans Peter

Enseignant à l'université.

A traduit notamment : G. O. Chateaufort, Claude Lévi-Strauss, Jacques Monod, Michel Tournier, Nathalie Sarraute.

ESPAGNE

GALLEGO URRUTIA, Teresa

Enseignante de français.

A traduit notamment : Jean Genet, Romain Rolland, Nathalie Sarraute.
Lauréate du Prix national de la Traduction pour *Le Journal du voleur* de Jean Genet.

REVERTE CEJUDO, Maria Isabel

Enseignante de français.

A traduit notamment : Jean Genet et Nathalie Sarraute. Lauréate du Prix national de la Traduction pour *Le Journal du voleur* de Jean Genet.

FINLANDE

SUNI, Annikki

Traductrice.

A traduit notamment : Emile Ajar, Hervé Bazin, Simone de Beauvoir, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Marcel Proust, Stendhal, Nathalie Sarraute, Michel Tournier.

GRANDE-BRETAGNE

WRIGHT, Barbara

Membre étranger de l'ATLF.

A traduit notamment : Marguerite Duras, Jean Genet, René de Obaldia, Robert Pinget, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Tournier.

GRÈCE

HADJINICOLI, Jeannette

Directrice des Editions Chadjnicoli à Athènes.

A traduit notamment : Arthur Koestler, Scott Fitzgerald; Gaston Bachelard, René Fallet, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar.

ITALIE

GALLIZUGARO, Ana-Maria

Membre de l'Association des Traducteurs littéraires italiens.

NORVÈGE

RIIS, Annie

Poète et écrivain

A traduit notamment : Marguerite Duras, Lautréamont, Nathalie Sarraute

PAYS-BAS

FUCHS-VAN MAAREN, Nelleke

Présidente de l'Association des Traducteurs littéraires des Pays-Bas.
Essayiste, critique littéraire.

A traduit notamment : Georg Lukacs, Herbert Read, Edmund Wilson,
Edgar Wind.

VERSTEEG, Jan

Secrétaire de la section néerlandaise de la Société d'Etudes céliniennes.

A traduit notamment : Georges Bataille, Louis-Ferdinand Céline,
George Sand, Nathalie Sarraute.

RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE

SPRICK, Claus

Membre de l'Association des Traducteurs littéraires d'Allemagne fédérale.

TOPHOVEN, Elmar

Président du Collège européen des Traducteurs de Straelen. Vice-Président de l'Association des Traducteurs littéraires d'Allemagne fédérale. Membre du conseil d'ATLAS.

A traduit notamment : Arthur Adamov, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Claude Mauriac, Molière, Alain Robbe-Grillet, l'oeuvre de Nathalie Sarraute, Claude Simon.

SUÈDE

BJURSTRÖM, Carl Gustaf

Critique littéraire. Conseiller d'édition.

A traduit notamment, en langue suédoise : Honoré de Balzac, Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline, Michel Foucault, Nathalie Sarraute, Michel Tournier.

A traduit notamment, en langue française : Stig Dagerman, Lars Gustafsson et l'oeuvre d'August Strindberg.

YUGOSLAVIE

PAVLOVIĆ, Ivanka

Traductrice de Nathalie Sarraute

LISTE DES INTERVENANTS ET PARTICIPANTS FRANÇAIS

BATAILLON, LAURE

Présidente de l'ATLF et d'ATLAS.

Promotrice et traductrice de littérature latino-américaine en France.

A traduit notamment : l'oeuvre de Julio Cortazar; Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernandez, Manuel Puig, Juan José Saer, Arnaldo Calveyra.

BERMAN, ANTOINE

Auteur. Théoricien de la traduction. Membre de l'ATLF.

A traduit notamment : Roberto Arlt (en collaboration avec Isabelle Berman), Manuel Scorza, Augusto Roa Bastos.

BIANCIOTTI, HECTOR

Ecrivain. Auteur de quatre romans dont *Le Traité des saisons* et *Sans la miséricorde du Christ*.

A traduit certaines de ses nouvelles.

CAMPO-TIMAL, FRANÇOISE

Auteur dramatique. Vice-Présidente d'ATLAS, membre de l'ATLF.

A traduit notamment • Jorge Enrique Adoum, Simon Bolivar, Luis Campodonico, Julio Cortazar, Gregorio Manzur, José-Maria Memet, Augusto Monterroso, Cristina Peri-Rossi, Sor Juana Ines de La Cruz.

CARTANO, FRANÇOISE

Vice-Présidente de l'ATLF, Vice-Présidente d'ATLAS.

A traduit notamment : Beryl Bainbridge, Angela Carter, Gerald Durrell, Ian McEwan, Gail Godwin, Leonard Michaels, William Maxwell, Rodney Hall, Paul Theroux.

CAYRON, CLAIRE

Maître-assistante à l'Université de Bordeaux III. Essayiste. Membre de l'ATLF et d'ATLAS.

A traduit l'oeuvre de Miguel Torga.

DELAY, FLORENCE

Auteur, entre autres, de *Minuit sur les jeux* et *Riche et légère*. Maître-assistante à l'Université de Paris III.

A traduit notamment : José Bergamin, Calderon

FRÉMINVILLE, Bernard de

Auteur de *La Raison du plus fort et Marthe*. Président de l'Association Cantilène. Membre de l'ATLF.

A traduit : Franco Basaglia, David Cooper, Giovanni Gervis.

GRESSET, Michel

Professeur à l'Université de Paris VII. Membre du conseil d'ATLAS, membre de l'ATLF.

A traduit notamment : John Cowper Powys, William Faulkner, Heather Ross Miller, William Styron, Eudora Welty.

JAUJARD, François Xavier

Membre du conseil d'ATLAS, membre de l'ATLF.

A traduit notamment : John Cowper Powys, David Gascoyne, Henry James, John Keats, Edwin Muir, James Purdy, Kathleen Raine, Jeremy Reed, Edith Sitwell, J. M. Synge, Vernon Watkins, W. B. Yeats; Andrzej Kusniewicz, Boleslaw Lesmian, Tadeusz Micinski, Czeslaw Milosz, Cyprian Norwid.

MALROUX, Claire

Poète. Auteur, sous le pseudonyme de Claire Sara-Roux de *A l'arbre blanc*, *Les Orpailleurs*, *Au bord*. Membre du conseil de l'ATLF et membre du conseil d'ATLAS.

A traduit notamment : John Cowper Powys, Henry James, Anna Kavan, Joyce Carol Oates, James Purdy, Kathleen Raine, Ian McEwan, Penelope Shuttle, D. M. Thomas.

MORVAN, Annie

Secrétaire générale d'ATLAS, membre de l'ATLF. Conseillère d'édition.

A traduit notamment : Mario Benedetti, Haroldo Conti, Luisa Futoransky, Eduardo Galeano, Gabriel Garcia Marquez, Daniel Moyano.

NYSSSEN, Hubert

Ecrivain. Auteur, entre autres, de *Le Nom de l'arbre*, *Des Arbres dans la tête*, *Eléonore à Dresde*. Président des Editions Actes Sud. Membre du conseil d'ATLAS.

A traduit James Baldwin.

PELEGRIN, Benito

Auteur, entre autres, de *Art et figures de l'esprit de Baltasar Gracian et Ethique et esthétique du baroque*.

Maître-assistant à l'Université de Provence I. Membre du conseil d'ATLAS, membre de l'ATLF.

A traduit notamment : Baltasar Gracian et José Lezama Lima.

TEMPLE, Frédéric-Jacques

Ecrivain. Auteur, entre autres, de *Inferno*, *Les Eaux mortes*, *Un Cimetière indien*. Membre du conseil d'ATLAS et membre de l'ATLF.

A traduit notamment : Neal Cassidy, Lawrence Durrell, Haniel Long, Henry Miller, Tennessee Williams.

TISSERAND, Nicole

Secrétaire générale de l'ATLF, Trésorière d'ATLAS.

Traductrice de littérature anglaise et américaine.

A traduit notamment : Shusaku Endo, Martin Esslin, R. J. Flechter, Elizabeth Hardwick, LeRoi Jones, Stephen Koch, Krishnamurti, Norman

Mailer, Chaïm Potok, Thomas De Quincey, Kathleen Raine, Walter Tewis.

VITEZ, Antoine

Directeur du Théâtre national de Chaillot. Poète. Essayiste. Auteur, entre autres, de *Histoire du théâtre en URSS*, *De Chaillot à Chaillot* et de *Essais de solitude*.

A traduit notamment : Mikhaïl Choukhov, Maxime Gorki, Yannis Ritsos, Anton Tchekhov.

ZINS, Céline

Poète. Auteur de *Par l'alphabet du noir*. Membre de l'ATLF.

A traduit notamment : Ernest Hemingway, Oscar Lewis, Joyce Carol Oates, Philip Roth; Carlos Fuentes.

Pour le théâtre : Calderon, Sean O'Casey, J. M. Synge.

Achévé d'imprimer
en novembre 1985
à l'Imprimerie
des Presses Universitaires
de France, à Vendôme
pour le compte des
ÉDITIONS ACTES SUD
Passage du Méjan
43-47, rue du Docteur-Fanton
13 200 Arles
Tél. (90) 49 86 91
Imp. no 31 542

DÉPOT LÉGAL
1^{re} édition : novembre 1985