

VINGTIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2003)

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par les auteurs des conférences
les participants aux tables rondes
et les animateurs des ateliers, et sa révision effectuée
par Hélène Henry et Marie-Claire Pasquier,
avec l'assistance de Chirstine Janssens et Caroline Roussel

© ATLAS / ACTES SUD, 2004
ISBN 2-7427-5259-5

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

VINGTIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2003)

Méditerranées

ADONIS, POÈTE ET TRADUCTEUR DE POÉSIE

EZRA POUND TRADUCTEUR

par Marie-Claire Pasquier

TRADUIRE ET ÉCRIRE L'HISTOIRE

par Saber Mansouri et Soumaya Mestiri

A TOUT DÉBUT IL Y A UN COMMENCEMENT

par Hubert Nyssen

SONALLAH IBRAHIM ET SES TRADUCTEURS

TABLE RONDE ATLF : CODE DES USAGES — DROIT DE PRÊT

ATELIERS DE LANGUES

avec la participation de :

ADONIS

CLAUDE BLETON

EVELYNE CHÂTELAIN

CATHERINE CHARRUAU

JEAN-LUC DIHARCE

MOHAMMED EL AMRAOUI

HARTMUT FÄHNDRICH

YVES FRÉMION

BRUNO GAURIER

CATHERINE GÉRY

LILIANE HASSON

MARIE HOOGHE

SONALLAH IBRAHIM

RICHARD JACQUEMOND

JACQUELINE LAHANA

DANIÈLE LARUELLE

KHEDIDJA MAHDI-BOLFEK

SABER MANSOURI

ENA MARCHI

JEAN-YVES MASSON

FRANÇOIS MATHIEU

SOUMAYA MESTIRI

SYLVÈRE MONOD

SIBYLLE MULLER

HUBERT NYSSSEN

MARIE-CLAIRE PASQUIER

JEAN-YVES POUILLOUX

MIREILLE ROBIN

MARY SAINT-GERMAIN

FRANÇOISE DU SORBIER

MARINA STAGH

PAOLA VIVIANI

ANNE WADE MINKOWSKI



ACTES SUD

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

Conception et coordination des Assises :
le conseil d'administration d'ATLAS
Marie-Claire Pasquier (présidente)
Françoise Brun (vice-présidente)
Philippe Bataillon (vice-président)
Ann Grieve (secrétaire générale)
Chantal Moiroud (secrétaire générale adjointe)
Hélène Henry (trésorière)
Rémy Lambrechts (trésorier adjoint)

Geneviève Charpentier, Bernard Hoepffner,
Dainière Laruelle, François Mathieu,
Jacques Robnard, Jürgen Ritte

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

avec la collaboration
de Christine Janssens et Caroline Roussel.

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

la ville d'Arles
le ministère de la Culture et de la Communication
(direction du Livre et de la Lecture et Centre national du livre)
le ministère des Affaires étrangères (sous-direction du Livre)
le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
le conseil général des Bouches-du-Rhône
la direction régionale des Affaires culturelles
les éditions Actes Sud
la Société des gens de lettres
l'Association des traducteurs littéraires de France
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles.

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 7 novembre 2003

ADONIS, POÈTE ET TRADUCTEUR DE POÉSIE Présenté par Anne Wade Minkowski.....	9
EZRA POUND TRADUCTEUR Conférence de Marie-Claire Pasquier	13

DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 8 novembre 2003

CARTE BLANCHE A SABER MANSOURI ET SOUMAYA MESTIRI Transmission de la philosophie grecque dans la culture arabe classique.....	35
---	----

ATELIERS DE LANGUES

<i>Anglais</i> , D. H. Lawrence : Françoise du Sorbier	63
<i>Anglais</i> , <i>Othello</i> de Shakespeare : Danièle Laruelle	65
<i>Traduire la poésie arabe</i> : Catherine Charruau et Mohammed El Amraoui	70
<i>Atelier d'écriture</i> : Jean-Yves Pouilloux.....	72
CÉLÉBRATION DES VINGTIÈMES ASSISES Allocution de Sylvère Monod.....	73
A TOUT DÉBUT IL Y A UN COMMENCEMENT Conférence d'Hubert Nyssen	77

TSONALLAH IBRAHIM ET SES TRADUCTEURS

Table ronde animée par Richard Jacquemond, avec Hartmut Fährdrich (Allemagne), Mary Saint-Germain (Etats-Unis), Marina Stagh (Suède) et Paola Viviani (Italie) 91

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION 109

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 9 novembre 2003

TABLE RONDE ATLF : CODE DES USAGES — DROIT DE PRÊT
Table ronde animée par Jacqueline Lahana, avec François Mathieu (ATLF), Yves Frémion (CPE)..... 117

ATELIERS DE LANGUES

Atelier Hölderlin : Sibylle Muller..... 153

Croate : Khedidja Mandi-Bolfek 156

Atelier du lauréat du prix Nelly-Sachs, Bruno Gaurier (anglais) ... 159

Du français vers l'italien : Ena Marchi 166

Biobibliographies des intervenants 171

ANNEXE :

Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2002 177

PREMIÈRE JOURNÉE

ADONIS, POÈTE ET TRADUCTEUR DE POÉSIE

Présenté par Anne Wade Minkowski

ANNE WADE MINKOWSKI

Monsieur le maire, madame la présidente, chers amis, dans *Le Monde des livres* daté d'aujourd'hui 7 novembre, j'ai vu que nos Assises sont annoncées en gros caractères — ce qui m'a fait bien plaisir, car cela prouve qu'en vingt ans elles ont acquis une place importante — mais aussi que l'ouverture de cette édition 2003 par Adonis est présentée comme une "conférence inaugurale". Or, c'était justement ce qu'Adonis et moi-même voulions éviter : la solennité de l'expression, son caractère didactique. Il y a eu ici même depuis vingt ans beaucoup de conférences inaugurales, souvent très intéressantes ; mais peut-être le moment est-il venu de varier un peu, d'alléger pour une fois la formule... D'ailleurs, dans le programme qui vous a été envoyé, nous avons, avec l'accord de Marie-Claire Pasquier, notre présidente, opté pour un titre plus simple et qui caractérise bien la personne que vous avez devant vous : "Adonis, poète et traducteur de poésie".

Ce titre nous a paru approprié pour nous présenter devant une assemblée de traducteurs ; car si Adonis est naturellement connu, en France et maintenant dans bon nombre d'autres pays, et très célèbre dans les pays arabes, comme poète, beaucoup ignorent qu'il a partagé nos inquiétudes de traducteurs, nos tourments, nos joies également, en traduisant toute l'oeuvre poétique d'Yves Bonnefoy et presque toute celle de Saint-John Perse (cette dernière traduction sera bientôt complétée). Ce n'est pas rien, même si son activité principale est celle de poète, et peut-être justement à cause de cela. Adonis a donc préféré, plutôt que de se lancer dans un cours magistral, vous lire d'abord quelques remarques très personnelles qu'il a écrites sur la traduction de la poésie et sur la poésie elle-même, puis répondre à quelques questions — sûrement pertinentes, puisqu'il est lui-même poète et traducteur — que lui posera Jean-Yves Masson,

préfacier de son dernier recueil, *Toucher la lumière*, récemment traduit en français et magnifiquement mis en page par les ateliers de l'Imprimerie nationale.

Je n'en dirai pas beaucoup plus. Je ne sais pas si d'autres traducteurs ont éprouvé le même sentiment que moi : il me paraît difficile, presque impudique, de parler de ses propres traductions, surtout lorsqu'il s'agit d'un auteur dont on a été le traducteur ou la traductrice principale. C'est un peu comme si l'on était amené à parler de soi-même.

Quelques rappels cependant, avant d'écouter Adonis, des occasions où il lui a déjà été donné de s'exprimer sur le sujet qui nous occupe. Aux Troisièmes Assises, en 1986, j'avais organisé, à la demande de Laure Bataillon, une table ronde présidée par le professeur André Miguel, dont le sujet était : "Modes de pensée, modes d'expression : de l'arabe au français, du français à l'arabe". Nous étions sept intervenants, tous traducteurs d'une langue vers l'autre ; et parmi nous se trouvait Adonis. Vous voyez qu'il n'est pas un nouveau venu parmi nous.

Dix ans plus tard, lors des Treizièmes Assises en 1996, j'ai lu un texte d'Adonis — car il n'avait pu faire le déplacement jusqu'à Arles — sur ses traductions d'Yves Bonnefoy, autour de qui était centrée la première journée. Ce texte, comme le précédent, figure dans les Actes des Assises publiés par Actes Sud.

Entre-temps, on a pu lire en 1994, dans le n° 4 de *Souffles de Perse*, revue de l'Association des amis de la Fondation Saint-John Perse, le texte d'une conférence donnée par Adonis à Aix-en-Provence sur Saint-John Perse, qu'il a traduit. Ce texte était accompagné d'une étude rédigée par mes soins sur "Adonis et Saint-John Perse".

Je ne peux terminer ce petit mot d'introduction sans évoquer le fait que l'an dernier, ici même, au moment d'exprimer notre chagrin à tous lors de la mort de notre amie Julia TardyMarcus, donatrice du prix Nelly-Sachs, j'ai parlé de ma collaboration avec Adonis pour une traduction en français du grand poète et penseur syrien Abû al-'Alâ' al-Ma'arrî, en rappelant que cet auteur d'il y a mille ans avait particulièrement séduit Julia. Ce que j'ai dit, vous le trouverez dans le volume des Dix-Neuvièmes Assises que vous avez entre les mains ; mais j'étais bien loin de me douter, à ce moment-là, qu'Adonis serait parmi nous un an plus tard... La vie fournit parfois des coïncidences qui feraient croire que les coïncidences n'existent pas.

Adonis, nous t'écoutons.

ADONIS

Je vois la poésie comme une *traduction* de l'existence. Je pense que le poème figure parmi les moyens d'expression dont

l'homme dispose pour traduire cette existence, et même, qu'il en incarne la forme la plus haute. Cependant, le poème ne révèle qu'*un* aspect des choses, qui demeureront à jamais dans la nécessité d'être révélées, pour paraphraser René Char...

Par ailleurs, la traduction de la poésie est liée essentiellement à la spécificité de la langue, à l'expérience du poète, à sa vision et à sa culture. La question est : pourquoi — comment — traduire cette traduction ? Cette question a été posée par les Arabes il y a plus de dix siècles. La réponse du grand critique Al-Jâhiz était catégorique : la traduction d'un poème est une dénaturation. Et quel serait l'intérêt d'un poème dénaturé, qui aurait revêtu un autre aspect dans une structure différente ? La différence entre la langue d'origine et celle de la traduction créera forcément une grande distance entre l'image, donnée par l'original, de la réalité de l'homme et de sa culture, et l'image reflétée par la traduction.

Et combien sera plus grande encore cette distance entre deux langues issues de sources différentes sur tous les plans, y compris la sonorité et la musicalité, comme c'est le cas entre le français et l'arabe, ou entre l'arabe et le japonais, ou entre le chinois et une langue nordique, pour ne prendre que quelques exemples ?

Je ne pose pas ces questions pour interdire la traduction d'une langue à une autre. Telle n'est pas mon intention, car pour moi la traduction est aussi indispensable que l'air et la lumière... J'irai même plus loin : la culture de l'avenir sera traduction, ou bien ne sera qu'une sorte de primitivisme reposant sur des normes simplifiées et banalisées.

Je pose ces questions avec un autre dessein, à savoir celui de définir les conditions de la traduction de la poésie, qui me concerne tout particulièrement. Je les résume comme suit : le poème traduit doit avoir toutes les caractéristiques de la poéticité de la langue traduisante qui seraient à la hauteur de celles de la langue traduite. Si nous acceptons ce principe, nous nous verrons obligés d'accepter l'idée que la traduction de la poésie n'est pas uniquement une question de fidélité ou d'exactitude littérale, mais que la question essentielle est celle du *comment* artistique, de la manière dont le poème traduit se présente au sein de la langue du traducteur, et qu'il s'agit donc avant tout que la poéticité de cette présence s'intègre dans la poéticité de la langue d'arrivée.

Ainsi, je ne m'intéresse pas à la fidélité ou à l'exactitude dans mes traductions d'Yves Bonnefoy ; ce ne sont pas elles qui m'intéressent dans les traductions que Jean-Yves Masson a données de la poésie de Yeats. Mais je serai toujours concerné par la poétique proprement dite. Ma question est celle-ci : comment le

poète traducteur traduit-il le "je" du poète qu'il traduit, comment le vit-il ?

Chaque traduction, lue dans cette optique, est un processus cognitif qui s'intègre à la culture de la langue d'arrivée. Un poète arabe, par exemple, qui traduit un poète français, doit faire entrer cette poésie française dans la poéticité de l'arabe, de sorte que le français devienne partie intégrante de la littérature arabe. Il s'agit donc, dans ce passage, d'arabiser le poème français, et non de franciser la langue arabe. Et naturellement, ce processus est valable pour l'échange entre tous les langages poétiques.

Le langage poétique, pour moi, est essentiellement métaphorique. Certains pourraient voir ici une évidence. Mais l'influence de la narration banale sur le langage poétique tel qu'il s'est développé ces derniers temps exige que l'on rappelle ce principe. Car on ne peut s'empêcher de remarquer combien cette évolution contemporaine tend à annihiler la métaphore, transformant souvent la poésie en un banal compte rendu du quotidien.

La métaphore agit dans le poème comme le feraient des fleuves souterrains. Elle déborde la limite des mots. Par elle, le langage s'ouvre à l'infini. Et si nous ajoutons que les mots dans chaque langue passent par différents âges liés à la culture, à la politique, à l'histoire, aux mythes, aux valeurs morales, nous comprenons l'impossibilité de la fidélité et de l'exactitude en traduction. Les mots dans le poème sont comme des ponts : on ne les traduit pas seulement en tant que tels, mais pour l'espace qu'ils parcourent. A quoi sert de traduire le nuage, si on ne traduit pas l'eau qu'il porte en lui ? De même, on ne traduit pas la tige de la rose, ni ses feuilles : on traduit son parfum.*

(Traduit de l'arabe par Anne Wade Minkowski.)

EZRA POUND TRADUCTEUR

Conférence de Marie-Claire Pasquier

Avant de commencer, je voudrais rappeler que, "en amont", vous aurez trouvé dans votre dossier une liste des recueils de poèmes publiés par Pound au cours de sa vie et auxquels je ferai référence, et deux photos destinées à vous montrer le parcours qui, en moins d'un demi-siècle, transforme un bouillant jeune homme inconnu en vieillard déchu mais célèbre, célèbre mais déchu. J'ajoute que, "en aval", si vous voulez, après avoir entendu parler de lui, entendre Pound, nous pourrions nous retrouver, avec Jean-Michel Déprats, dimanche matin, autour d'un café et de croissants au café des Deux-Sud, pour lire une ou deux pages des *Cantos*.

Ensuite, toujours avant de commencer, je voudrais que vous m'accordiez, hors-texte, une épigraphe. C'est une citation de Proust que j'ai eu du mal à retrouver, parce que je l'avais seulement en anglais, il y avait le mot "*mistranslation*" et je voulais savoir à quoi cela correspondait chez Proust. La voici en ouverture : "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins une image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux" (*Contre Sainte-Beuve*, Conclusion).

Dans la lignée des écrivains traducteurs, Ezra Pound, dont je souhaitais vous parler depuis longtemps, occupe une place privilégiée. Nous venons d'entendre Adonis, "poète et traducteur de poésie". Bref rappel : nous avons reçu à Arles Yves di Manno, poète et traducteur de Pound et de William Carlos Williams, Emmanuel Hocquart, poète et traducteur, Yves Bonnefoy, poète et traducteur de Shakespeare et de Yeats, Jacques Roubaud, poète-traducteur comme Pound des troubadours provençaux et des poètes japonais. Nous avons entendu Hélène Henry sur Nabokov, aussi à l'aise en anglais et en français que dans sa langue natale, le russe, traducteur de Pouchkine et de ses

propres oeuvres. Nous avons entendu Aline Schulman sur le "babélien" Borges, cet Argentin qui a fait ses études en Suisse, qui a traduit en espagnol aussi bien Virginia Woolf que Faulkner ou Melville, Kafka, Gide ou Michaux.

Si, dans cette prestigieuse galerie, Pound occupe une place à part, c'est qu'il n'est pas écrivain et traducteur, tantôt l'un, tantôt l'autre, la compétence du poète se mettant au service de la compétence du traducteur. On voit bien par parenthèse que l'expression même "compétence du poète" est problématique, mais Pound et T. S. Eliot ont leur mot à dire là-dessus. Pas seulement eux, mais avant eux Mallarmé ("on a touché au vers"), Verlaine ("et pour cela préfère l'impair") et, après eux, Jacques Roubaud (sur la crise du vers dans *La Vieillesse d'Alexandre*). Pound est un poète-traducteur, la traduction est constitutive de sa démarche poétique et de sa conception de la poésie. Son oeuvre tout entière est composée, recomposée à partir de textes anciens ou exotiques, très éloignés de sa culture, en langues diverses, qu'il s'est appropriés, qu'il a "transmogriifiés" comme dirait Melville, dont il a fait sa chair. Si l'on écorchait oeuvre de Pound pour en arracher par lambeaux tout ce qui est étranger, il n'en resterait rien qu'un fantôme fumant. Ou, pour emprunter une autre image à une exposition récente de plasticiens, toute son oeuvre n'est que "paysages transportés". Tout grand siècle de littérature est un siècle de traductions, Pound le proclame, et son patron n'est pas saint Jérôme mais Chaucer, "le grand traducteur, traducteur du *Roman de la Rose*, paraphrasseur de Virgile et d'Ovide, transmetteur de vieilles histoires qu'il a trouvées dans les littératures latine, française et italienne" (*Essays*, p. 35). *Les Métamorphoses* d'Ovide, voilà un modèle incontournable, une métaphore de la traduction, de même que le voyage d'Ulysse sera la grande métaphore pour Joyce — et pour Pound lui-même — de la modernité. (Les deux pages que nous avons choisies avec Jean-Michel Déprats sont deux pages des *Cantos* qui traitent du récit d'Acoetes et de la métamorphose d'Actéon, dans Ovide.) Le thème — voyage, métamorphose — redouble la méthode. Instrument de connaissance — du monde et de la nature humaine. L'artiste, c'est le voyageur, "cet amoureux toujours déçu et toujours reparti de plus belle" dit Proust ("Noms de personnes", in *Contre Sainte-Beuve*), c'est celui qui nous révèle à nous-mêmes ("tels que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver et tel pourtant que je me sais être", cette fois-ci, c'est Genet qui parle). "Baedeker pour l'exploration d'un continent", tel sera le titre de l'étude des *Cantos* par Eva Hesse que L'Herne fera paraître en 1965. Les *Cantos*, qui nous transporteront en Grèce, en Chine, au Japon, au Moyen Age, dans le monde de la musique (partitions incluses), au milieu

de la Grande Guerre (paroles de poilus incluses, "en français dans le texte"). On a dit des *Cantos* qu'ils avaient le "système digestif d'un boa constrictor". Les *Cantos*, la grande oeuvre qu'il va poursuivre toute sa vie : en un demi-siècle, cent dix-sept "Cantos" (terme emprunté à Dante), près de huit cents pages, dont il dit avoir formé le projet dès 1904 et à propos desquels, en 1917, il écrivait à Joyce : "J'ai commencé un poème sans fin, qui n'entre dans aucune catégorie connue, et qui parlera de tout." Trois ans plus tard, Joyce de son côté déclarait : "Je me suis fixé la tâche technique d'écrire un livre de dix-huit points de vue différents en autant de styles..." (lettre citée par Hélène Cixous). Ils ne manquaient pas de souffle, ces gens.

Représentons-nous le contexte. Dans ces années-là, en gros ce qu'on a appelé les années 1920 mais qui déborde avant et après, avec les deux traumatismes majeurs — guerre de 1914, Seconde Guerre mondiale, il y a deux pôles d'attraction intellectuelle, Londres et Paris, qui accueillent des artistes et des écrivains expatriés volontaires ou non, et ça circule entre les deux. Passage obligé, à Paris, par la rue de Fleurus (chez Gertrude Stein) et par la librairie de Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*. Le modernisme, tout ce qui a révolutionné la peinture, la musique, la littérature est né dans ce contexte-là. Citons dans le désordre Joyce et T. S. Eliot, Pound, Picasso, Juan Gris, Gertrude Stein, Diaghilev, Prokofiev, Brancusi. Les arts et les artistes sont au contact les uns des autres. Cubisme, "école de Paris- d'un côté, imagisme, vorticisme de l'autre. Gertrude Stein voudrait trouver dans son écriture l'équivalent du cubisme. Et Pound est musicien. (Vraiment musicien : compositeur. En 1926 on joue salle Pleyel son opéra *Le Testament de Villon*.) Il est aussi passionné par la sculpture, il est ami de Gaudier-Brzeska. Et il voudrait créer une poésie en trois dimensions comme la sculpture : qu'on puisse tourner autour.

Les Américains — Stein, Pound, T. S. Eliot — ne sont pas des émigrés, mais plutôt des expatriés, partis de leur propre choix et qui peuvent théoriquement retourner chez eux. Il y a chez ces expatriés américains quelque chose du touriste prolongé. Peu d'entre eux (à part Pound) se donnent la peine d'apprendre la langue d'accueil. On disait à Gertrude Stein qui, elle, s'était fixée à Paris (et on pourrait le dire des autres) : "Pour vous l'Europe est une toile de fond." A Londres ou à Paris, ils fréquentent peu les gens du cru — les bourgeoisies française ou anglaise sont un monde plutôt fermé —, ils se retrouvent entre eux. Ils publient dans des petites revues dont le siège est à Londres, Chicago ou Paris — certaines avec des noms modestes, comme *The Little Review*, des noms-programmes, *Poetry*, d'autres avec des noms plus fracassants comme *Blast*... Pound fondera la

revue bien nommée *L'Exilé, The Exile*. Ils se lisent et se publient les uns les autres. Cette situation a des conséquences parfois négatives. En Angleterre du moins, il n'y a pas de barrière de la langue. Mais quand Pound s'installe à Paris puis, en 1924, pour raisons de santé, à Rapallo en Italie, qui sera son principal lieu de séjour jusqu'à 1945, il est coupé à la fois de son pays, de sa langue, et de son groupe d'amis littéraires de Londres. Cet isolement peut expliquer en partie (sans les excuser) ses égarements politiques au moment de la guerre, sa perte de tout sens des réalités, et même par moments sa véhémence proche du délire. Il va bien falloir en dire un mot, donc faisons-le. Anticipons sans espérer pour autant nous débarrasser de cet embarras. En espérant que l'ombre portée ne vous empêchera pas d'écouter la suite. Parce que l'ombre portée rend sourd parfois (comme dans le fameux "allume, j'entends rien").

Gertrude Stein, qui était juive, a passé toute la guerre à Bilignin dans l'Ain et, du haut de sa terrasse, hors de la mêlée, elle contemplait la guerre, elle comparait les guerres entre elles (*"Wars I have seen"*). Elle acceptait assez bien le régime de Pétain – ce qui ne l'a pas empêchée, en toute inconséquence, d'accueillir à bras ouverts les boys américains à la Libération. Pound a fait pire. En 1942, il était à Rome, enregistrant des émissions en ondes courtes (*"Ici l'Europe, Ezra Pound vous parle"*), émissions destinées à l'Amérique. Des divagations à la Céline, avec des théories économiques fumeuses. Antisémites, oui, critiquant la politique américaine en pleine guerre, oui, défendant le fascisme, oui. Du balcon du monde, il vitupérait la corruption, la pourriture, l'usure (une obsession), la guerre, il prêchait le "crédit social"... Tout cela dans une naïveté incroyable, une incohérence proche de la folie. En 1939, Pound était allé à Washington, il voulait rencontrer Roosevelt et lui expliquer qu'il ne fallait pas faire la guerre. Roosevelt avait mieux à faire que de le recevoir. Mais quand on a arrêté Pound en 1945, et qu'il s'est retrouvé en prison à Washington, il a demandé un dictionnaire de géorgien (qu'on lui a procuré) pour pouvoir s'adresser à Joe Staline directement et lui expliquer (puisque Roosevelt et Truman ne l'avaient pas écouté) ce qu'il fallait faire et ne pas faire. En même temps il ne se faisait guère d'illusion sur l'efficacité de son action. Quand on lui a demandé : "Mais qui écoutait vos émissions ?", il a répondu : "Oh, deux vieilles dames dans le Maine !" On croit les voir :

- Ruth, tu ne trouves pas qu'il exagère ?
- Oh ! tu sais, Emily, il est en Italie, là-bas tout le monde exagère.
- Mais tu as déjà lu quelque chose de lui ?

— Oui, ma cousine Gertrude m'a envoyé un livre de poèmes. Mais pour moi, c'est du chinois.

Cela dit, les attaques contre lui étaient tout aussi délirantes, il a fallu qu'il explique que le grec et le chinois dans ses derniers Cantos n'étaient pas des messages codés destinés à l'ennemi. Soixante ans ont passé, presque deux tiers de siècle, deux générations, on se dit qu'il y a là une certaine ironie du sort. On dit "*traduttore, tradittore*", et voilà notre traducteur arrêté pour trahison. Pound est poète, la métaphore se fait réalité. Pound enfermé dans une cage à Pise (cette manie des Américains d'enfermer leurs prisonniers en plein air, comme à Guantanamo), dans des conditions assez inhumaines, avec les projecteurs braqués toute la nuit sur sa cage : tout cela fait de lui une figure pathétique. Ce monument meurtri, soixante ans, enfermé pendant douze ans dans un hôpital psychiatrique, fait plus penser à Artaud qu'à Céline. Ou alors, il me fait penser à Malvolio à la fin de *La Nuit des rois*. Malvolio a l'arrogance des naïfs, il ne comprend pas ce qui lui arrive, on s'est moqué de lui pendant toute la pièce, mais à la fin, il serre le coeur. Quand Pound est venu à Paris en 1965 pour le *Cahier de l'Herne* qui lui était consacré, Beckett est allé lui rendre visite à son hôtel. Je pense que cela nous autorise à parler de lui aujourd'hui.

Revenons au bouillant jeune homme. Pound a fait ses études à Hamilton College dans l'Etat de New York et à l'université de Pennsylvanie. Il s'est spécialisé dans l'étude des langues romanes. Dans ce département, il fait du latin, du grec, et aussi un peu de français, de l'italien, de l'espagnol. Mais il apprend les langues "en bibliothèque" : l'italien pour lire Dante ou Cavalcanti, l'espagnol pour Lope de Vega, le provençal pour lire Bertrand de Born. Pourquoi fait-il ce choix ? Parce qu'il veut devenir poète. Ou mieux, il veut se mettre au service de la poésie. Il a dès le départ un grand projet – comme avait Whitman avant lui, il y pense sans doute. Whitman, qui avait déclaré à trente-sept ans tout d'un coup : je m'y mets, et je ne m'arrêterai plus jusqu'à ma mort ; et cela a donné les *Leaves of Grass*, dans toutes leurs versions successives, entre 1855 et 1882. Whitman dont Pound devait dire dans un poème de réconciliation avec le "père" contre qui il s'était rebellé :

*Je t'ai assez longtemps détesté.
C'est toi qui as coupé le bois nouveau.
L'heure est venue de le sculpter.*

En 1913, Pound a vingt-huit ans, il écrit un article retraçant son trajet "Comment j'ai commencé", "How I began" : "A quinze ans, je savais plus ou moins ce que je voulais faire. J'avais décidé qu'à trente ans j'en saurais plus long que n'importe qui

au monde sur la poésie, que je saurais la différence entre la dynamique du contenu et la coquille, je saurais quelle partie de poésie est indestructible, quelle partie n'est pas perdue par la traduction et quels effets à l'inverse ne peuvent être obtenus que dans une seule langue et sont absolument intraduisibles." On remarquera au passage les expressions "dynamique du "tenu" et "coquille" qui passent mal en français, mais qui permettent à Pound d'éviter l'opposition convenue et inexacte entre le fond et la forme. L'opposition serait plutôt, de façon plus juste, entre mouvement et structure, ou alors entre rythme et prosodie. On remarquera aussi, dès le début, l'intérêt pour la distinction entre ce qui est traduisible et ce qui est intraduisible. Il ajoutait : "Dans cette recherche, j'ai appris «plus ou moins» neuf langues étrangères, j'ai lu des «choses orientales» ("*oriental stuff*") en traduction (déjà cette curiosité pour l'Extrême-Orient) et j'ai refusé d'apprendre quoi que ce soit d'autre."

Neuf langues étrangères : dans un de ces guides qui, tel Virgile aux Enfers pour Dante, nous aident à nous repérer au milieu des mille sources, citations, traductions, références, allusions, des huit cents pages des *Cantos*, on dénombre non pas neuf mais dix-sept langues (soit, si l'on suit l'ordre alphabétique en anglais) : arabe, chinois, hollandais, français, ancien français, grec, allemand, hébreu, italien, japonais, latin, moyen anglais, vieil anglais, portugais, provençal, russe, espagnol. ("*Spanish*" en dernier, *last but not least*).

Ne nous laissons pas pour autant intimider : de ces langues, Pound a une connaissance parfois rudimentaire. De son propre aveu, il lit bien le latin, mal le grec, ne s'intéresse pas du tout à l'allemand. Ce qu'il connaît le mieux, à part l'américain, c'est l'anglais d'Angleterre, l'italien, puis le français. Le chinois, c'est encore autre chose. Au début il ne fréquente la littérature chinoise qu'en traduction, à travers les manuscrits d'un chercheur américain qui avait vécu au Japon, Ernest Fenollosa. L'enthousiasme de Pound est celui du prosélyte, il est communicatif, il nous entraîne. Pound interpelle parfois le lecteur : "Vous pouvez bien apprendre un peu de grec, vous aussi." Si je peux me permettre un souvenir personnel, quand j'étais étudiante à l'université de Cornell, jadis, j'avais décidé de faire du grec ancien, je me suis inscrite à un cours pour débutants, et dès le premier jour un jeune assistant nous a plongés dans Homère, avec un petit glossaire à la fin, nous lisions à livre ouvert. Sans même tenir compte du fait que c'était, par rapport au grec classique, une langue assez archaïque. La grammaire, nous étions censés l'apprendre sur le tas, au fur et à mesure des besoins. J'imagine que ce n'est pas très différent de la façon dont Pound a appris les langues étrangères, vivantes ou mortes : c'est un

rapport à la culture non intimidé, de plain-pied. A Harvard, où T. S. Eliot a fait ses études, on lisait Dante, comme moi Homère, sans commentaires, on trouvait que la lecture des grands textes suffisait bien à former la jeunesse : ce qui se défend. De même qu'on peut, dans un même semestre consacré aux grands textes, lire *La Bible*, *l'Odyssee*, *La Divine Comédie*, *Don Quichotte*, *Hamlet* et *Moby Dick*. Une phrase de T. S. Eliot nous éclaire sur le rapport que Pound et lui-même, américains tous les deux, entretiennent à la culture. "On n'hérite pas de la tradition et il faut de grandes forces pour la conquérir."

En 1908, mis à la porte de son premier poste d'enseignement sous un prétexte mineur, et ravi de prendre le large, Pound part pour l'Europe. Il débarque à Gibraltar, de là va à pied à Venise en passant par l'Espagne et le Midi de la France. Comme Jacques Roubaud, c'est un poète qui marche. Il arrive à Londres en 1908 et y restera jusqu'en 1921. Mais quand Sylvia Beach l'accueillera à Paris dans sa librairie *Shakespeare and Co*, elle dira de lui : "Il parlait comme Huckleberry Finn !" Ezra Pound est et reste américain. On dit de lui, à Londres, que c'est une goutte d'huile dans un verre d'eau. Il ne s'adapte pas — n'en voit sans doute pas la nécessité —, il campe. T. S. Eliot le rencontre pour la première fois à Londres en 1915. Voici son témoignage : "Il avait toujours l'air d'un squatter de passage, à cause d'une sorte de résistance à l'environnement, d'un refus de s'adapter. Je suis sûr qu'aux Etats-Unis il avait toujours l'air sur le point de partir pour l'Europe, à Londres, de traverser la Manche. Je ne connais personne d'autre qui ait vécu si longtemps hors de chez lui sans paraître s'installer nulle part."

Pound n'est pas de ces grands bourgeois cosmopolites et polyglottes, de ces émigrés russes ou argentins du début du siècle qui parlent une langue avec les enfants, une langue avec les domestiques, une langue avec les invités. Qu'on rencontre dans les ambassades, les galeries de peinture, les "cercles" et les salons. Qui sont imprégnés dès l'enfance de cultures diverses, qui passent d'une langue à l'autre comme ils respirent... Il ne fait pas partie de ceux qu'il appelle les "literati" (pour qui la littérature est en quelque sorte un privilège de classe, acquis une bonne fois pour toutes). Pound gardera toute sa vie les excès, les enthousiasmes, les naïvetés de l'autodidacte. Sans précaution : on fonce. Comme quand nous découvrons à tout âge, grâce à Assimil, des beautés inouïes dans une langue étrangère. Il a eu un jour une boutade : "La paresse est une excellente méthode : un paresseux prend des raccourcis." Mais il s'instruit en fait avec acharnement, ce qui fait qu'il finira par devenir plus savant que bien d'autres. Il apprend les langues, laborieusement, et tout seul, c'est l'homme des dictionnaires (ce qui le

rend cher à notre coeur, ce qui en fait l'un de nous). Quand on vient l'arrêter à Rapallo en 1945, il met dans sa poche son dictionnaire de chinois (et le texte de Confucius qu'il était en train de traduire).

Pound ne traduit pas n'importe quoi au hasard. Il ne traduit jamais sur commande, pour un éditeur, il ne traduit pas pour traduire, mais toujours avec ce grand projet en tête : faire faire à la poésie anglaise ce qu'elle n'a pas encore fait jusque-là, développer ses moyens d'expression, élargir son champ. Avec une sorte de radar qui le guide dans ses découvertes. Ses traductions seront regroupées dans un volume (d'abord paru en 1954, complété en 1963) qui porte pour titre : *Ezra Pound: Translations*. On y trouve sa traduction des sonnets de Cavalcanti, quelques courtes pièces du théâtre nô avec un essai sur Fenollosa et le théâtre nô. Des traductions de poètes français, Rimbaud (j'en dirai deux mots) aussi bien que du Bellay. Certaines de ses traductions avaient déjà paru dans deux recueils : *Personae* et *Cathay*, publiés respectivement en 1909 et en 1915.

La distinction entre oeuvre originale et traduction devient "non relevante" (on n'a pas oublié la conférence de Jacques Derrida ici même !). Je voudrais rappeler une phrase d'Emmanuel Hocquart, aux Huitièmes Assises : "J'imaginerais qu'un jour un éditeur puisse publier un livre de toutes mes traductions comme un livre de moi que je signerais." Je voudrais citer aussi Hélène Cixous. Comme vous savez, nous avons beaucoup espéré qu'elle serait parmi nous pour ces Assises. Je vais lui emprunter une phrase tirée de son tout dernier livre, *L'Amour du loup*, une phrase qui est une belle utopie et qui s'applique très bien je crois à Pound : "Les livres dont je suis le scribe sont à tout le monde." Il est arrivé à Pound de dire d'un de ses poèmes de jeunesse : "Il était si peu de moi que j'hésitais à le signer." Mais il n'y a jamais chez lui plagiat, qui impliquerait l'intention de tromper, il ne cesse de reconnaître ses dettes. D'ailleurs ces brèves citations en grec, en italien, qui brillent dans le texte, qui en font une mosaïque, sont une constante reconnaissance de dette. Mais parfois Pound est tellement imprégné de son modèle qu'il ne sait plus lui-même ce qui est lui et ce qui n'est pas lui. Et il y a toujours sa voix, reconnaissable entre toutes, comme l'était celle de Whitman, comme l'était celle d'Artaud — les grands lyriques —, il est sensible au charme visuel comme au charme sonore des langues étrangères. Pound est charmé par l'écriture cyrillique. Mais il adore déclamer ou entendre déclamer le grec ou l'italien. Pour le chinois, il est charmé par les idéogrammes, pour les noms propres il emploie la graphie française parce qu'il lit des ouvrages en français, quant à la prononciation : c'est chacun pour soi.

Le tout premier recueil de poèmes de Pound, confidentiel, publié à Venise à compte d'auteur lorsqu'il a tout juste vingt-trois ans, avant même de venir s'installer à Londres, s'intitule : *A lume spento*. Le titre est un hommage à Dante. Au "Purgatoire". Virgile et Dante rencontrent des ombres dont l'une leur dit être Manfredi, fils du roi de Naples et de Sicile, il raconte sa mort : "Maintenant la pluie souille ces ossements ; ils sont la proie des vents, hors du royaume, près du cours du Verde, où ce prélat les fit jeter avec la malédiction des torches éteintes." "*A lume spento*", ce sont ces torches éteintes, dans la traduction du chevalier Artaud de Montor (Jacqueline Risset traduit : "toutes lumières éteintes"). Je prends mon temps pour citer Dante, parce que c'est l'une des influences majeures sur l'oeuvre de Pound, une influence qui a commencé très tôt et qui se poursuivra tout au long de sa vie. Il ne le traduira pas, mais il le citera souvent, s'en inspirera, et traduira Guido Cavalcanti, son contemporain et ami (1250-1300). Pound n'a pas été le seul, dans son petit groupe : T. S. Eliot et Joyce (et plus tard Beckett) se plongent eux aussi dans *La Divine Comédie*. Pour T. S. Eliot, Ezra Pound est "*il miglior fabbro*", le meilleur ouvrier (comme le poète provençal Arnaut Daniel pour Dante : Arnaldo Daniello fu miglior fabbro del parlar materno" ("le meilleur ouvrier du parler maternel"). Plus tard Beckett lui aussi découvrira Dante. Et quand on s'y plonge à leur suite, en particulier depuis que Jacqueline Risset l'a retraduit, on est dans l'émerveillement, et on s'étonne qu'il soit resté si longtemps absent du paysage culturel français.

Le recueil suivant, en 1909, c'est *Personae*. "Personae" : comme on dit "dramatis personae", c'est le pluriel de persona, masque que portaient les acteurs dans le théâtre latin (peut-être à cause de *personando* : le masque amplifiait le son). On se rappelle le titre du film de Bergman, *Persona*, une histoire de double entre deux femmes dont l'une est actrice. Écoutons Pound : "J'ai commencé ma quête du réel dans un livre appelé *Personae*, me dépouillant en quelque sorte dans chaque poème de masques du moi. J'ai continué dans une longue série de traductions, qui n'étaient que des masques plus élaborés." On peut dire que, comme dans *La Divine Comédie*, les ombres du passé se lèvent et prennent la parole pour dire leur histoire. Mais elles le font avec la voix de la poésie du XX^e siècle.

Insistons, il faut distinguer ici le moi de l'homme et le moi du poète, du poète qui cherche sa voie, qui expérimente, qui veut étendre les ressources de son outil linguistique, qui veut être "*il miglior fabbro*", le meilleur ouvrier, qui donne pour mot d'ordre aux poètes : "*make it new*", ou "avec du vieux, faites du neuf". Traduire l'expérience la plus large, dans la langue la plus

neuve possible. Le "soi" étant le dernier masque, sans doute, sans doute, garde son secret. Il y a toujours un autre masque derrière. Les masques poétiques — et les traductions-adaptations — permettent à Pound de surmonter le dilemme : poésie "personnelle" (romantique) et poésie impersonnelle (le Parnasse). "Impersonnel" ne veut pas dire dépourvu d'émotion.

il est l'homme qui a dit : "Seule l'émotion perdure." "*Only emotions endure*." Écoutons à nouveau T. S. Eliot dans sa sagesse, si proche de Pound : "La poésie ne consiste pas à lâcher la bride aux émotions, c'est une façon d'échapper aux émotions, ce n'est pas l'expression de la personnalité, c'est une façon d'échapper à sa personnalité. Mais bien sûr — ajoute T. S. Eliot seuls ceux qui ont de la personnalité et des émotions savent ce que c'est que de vouloir leur échapper." Une tension, toujours. Le "je" qui prend la parole est différent dans chaque poème. Cino Polnesi, ami de Dante, Arnaut de Marvail (ou Arnaut de Mareuil), Bertran de Born, Pièrre Vidal, poètes provençaux. Dur cette redécouverte des poètes-troubadours de Provence du XIII^e siècle, Pound a aussi sa place parmi nous, à Arles, et à nos Assises. Ce sont tous des poètes qu'il a lus et qu'il restitue à sa façon quelquefois il leur emprunte leurs scénarios, quelque-fois il adopte ou imite leur prosodie, y compris, souvent, la rime. Par exemple "Sestina Altaforte", où il s'inspire de Bertran de Born sans le traduire directement, mais en lui empruntant la forme de la "sestina", où l'on fait savamment tourner six rimes. Il construit en anglais, dit Hugh Kenner, une imitation de l'accent, de la parole et du rythme de ces poètes anciens. Je serais tentée de dire, paraphrasant une formule célèbre ("l'art imite la nature dans son mode de fonctionnement"), que Pound imite le mode de fonctionnement du texte qui lui sert de modèle. Wittgenstein a bien dit : "Imaginer un langage veut dire imaginer une forme de vie."

Quand on en arrive à la langue chinoise, c'est tout un découpage de la réalité qui est différent, de la relation entre sujet et objet, de l'espace et du temps. Ce qui pose problème (pas à nous évidemment) lorsqu'il s'agit de traduire de la poésie occidentale vers le chinois. J'ai lu dans un article sur "The Beauties of Mistranslation" que là où Wordsworth écrit : "*I wandered lonely as a cloud*", un poète chinois aurait probablement écrit tout simplement : "*wander as cloud*" ! Kenner appelle ces emprunts une "absorption clairvoyante", ce qui me paraît être un oxymore : comment absorber et voir dans un même mouvement ? Disons que c'est ce qu'il voit en fermant les yeux. Il y a donc là, répétons-le — dans ces prises de parole, soit traduites, soit inspirées par un poète du passé —, une triple démarche de la part de Pound : appropriation, mise à distance, et transformation de sa

propre langue. J'ajouterais découverte, et plaisir de partager cette découverte.

En 1915, Pound publie *Cathay*, qui représente une étape très importante dans son trajet de poète. "Cathay" : on reconnaît l'ancien nom de la Chine du Nord, donné par Marco Polo, d'après le nom des Kitai et qui s'opposait à Mangi, la Chine méridionale. Pound à ce moment-là ne connaît pas du tout le chinois, il a lu tout ce qui était "*oriental stuff*" en traduction. Si vous vous posez la question, non, il ne mettra jamais les pieds en Chine. Mais "la chance d'un fruit mûr" (comme dirait Valéry) a mis sur son chemin Fenollosa. Ernest Fenollosa, mort en 1908, était un professeur de Harvard qui avait passé plusieurs années au Japon en tant que commissaire impérial aux Beaux-Arts. Sa veuve, après avoir lu à Londres des poèmes du jeune Pound, lui confie les manuscrits de son mari avec toute liberté pour en faire ce qu'il veut. A partir de ces manuscrits qui le passionnent, Pound prépare deux publications : *Cathay* (traductions de la poésie chinoise), et une anthologie de pièces du théâtre nô, toujours tirées des notes de Fenollosa, qui paraîtra un peu plus tard. C'est à propos du recueil *Cathay* qui est de 1915, que T. S. Eliot aura cette formule célèbre : "Il faut souligner le fait que Pound est l'inventeur de la poésie chinoise pour notre époque." T. S. Eliot explique ce qu'il veut dire par inventeur "pour notre époque". Chaque époque, dit-il, a l'illusion qu'une traduction est transparente. Les Elizabéthains croyaient que c'était Homère qu'ils lisaient dans les traductions de Chapman. Pour nous ce sont "de magnifiques spécimens de la prose élizabéthaine". En lisant Pound, grâce à son excellence nous croyons être dans la poésie chinoise. Et T. S. Eliot affirme ce que nous savons tous, mais c'était moins reconnu en 1928 : "Chaque génération doit faire ses propres traductions." *Cathay* a paru en 1915, il y aura bientôt quatre-vingt-dix ans. Ce que T. S. Eliot appelle "notre époque" appartient déjà pour nous au passé. Joyce, Picasso, sont devenus des classiques. Nous lisons aujourd'hui avec *Cathay* un magnifique spécimen de la poésie américaine du début du xx^e siècle.

Fenollosa avait écrit : "Les caractères et les phrases du chinois sont avant tout de frappantes sténographies visuelles d'événements ou de processus naturels." C'est l'idée que lorsqu'on passe d'images élémentaires à des images composites, deux choses accolées n'en créent pas une troisième mais suggèrent un rapport fondamental entre elles. Pound donne l'exemple de trois caractères : homme, arbre, soleil. Combinés, cela donne : "soleil emmêlé dans les branches de l'arbre, comme au lever du soleil", et cela veut aujourd'hui dire "l'est". Autre exemple : on veut définir la couleur rouge, on met ensemble les images abrégées de rose, cerise, rouille et fla-

mant. On sait que la plus grande partie de l'écriture chinoise ne fonctionne plus de cette façon, et que la plupart des caractères sont des combinaisons phonético-sémantiques. Mais ce fantasme de l'idéogramme sert de "méthode" à Pound dans ses traductions. Il a "inventé" trois composantes de la poésie, qu'il définit à l'aide de trois termes savants qu'il forge, à partir de *melopœia*, la mélodie, en grec.

Il y aurait donc : *melopœia*, c'est la qualité musicale des mots, qui oriente le sens (donc qui n'est pas, on le remarque, indépendante du sens). Quand on entend un poème en langue étrangère, on peut être sensible à cette *melopœia*, même si on ne comprend pas ou mal la langue. Et c'est ce qui ne se transporte pas ou fort mal, et presque par hasard, d'une langue dans une autre. C'est la partie intraduisible. *Phanopœia* (à partir de *phanos*, lumière), c'est "la projection des images sur l'imagination visuelle". A moins d'être très très mauvais, le traducteur peut la restituer intacte. *Logopœia* (à partir de *logos*, la parole), est "la danse de l'intellect parmi les mots" : le fait d'employer :es mots, non pour leur sens direct, mais avec leur valeur d'usage, le contexte dans lequel ils se trouvent habituellement, l'éventuel jeu ironique. C'est proche de ce que l'on appelle aujourd'hui les connotations.

Pour mieux comprendre ce que c'est que *melopœia*, la qualité musicale des mots, et *logopœia*, la danse de l'intellect parmi les mots, écoutons en écho à Pound un (je paraphrase Eliot) "magnifique spécimen" de la prose du début du XXI^e siècle : "Les mots : quelle chance et quelle énergie ! Nous avons beau oublier d'où nous venons, de quels lointains pays étrangers, ils se souviennent dans notre bouche même. Ils disent tout en oth et en grec, ils font cracher la langue... Tant pis pour ceux qui considèrent les mots comme des cailloux usés. Un presseniment étymologique me guide. Disons que c'est un flair. Je sens l'odeur des origines sur les mots les plus familiers." C'est Hélène Cixous dans *L'Amour du loup*.

Quant à la *phanopœia* (la lumière des mots), la poésie chinoise permet à Pound de la pratiquer dans la forme brève du haïku ou dans la forme plus longue et libre de la "lettre d'adieu", ou de la chanson, ou de la plainte. Exemple :

*The red and green kingfishers
Flash between the orchids and clover,
One bird casts its gleam on another.*

Les martins-pêcheurs rouges et verts
flèches dardées entre trèfle et orchidées
Un oiseau projette sa lueur sur l'autre.

Pound adapte cette forme d'une extrême économie à une scène de la vie contemporaine : Titre (en français) : "Dans une station du métro" :

*The apparition of those faces in the crowd ;
Petals on a wet black bough.*

L'apparition de ces visages dans la foule

Pour le deuxième vers, je livre deux traductions, l'une plus "interprétative" que l'autre :

(Elisabeth Janvier) : Pétales clairs sur un rameau mouillé de pluie.

(Jeannie Chauveau) : Pétales sur un rameau humide et noir.
Les deux ont leurs mérites, qu'on pourrait discuter.

Pound joue à "inventer" en anglais une sténographie chinoise. Je donne encore un exemple. Là où Fenollosa indique "il y a un homme silencieux et solitaire" en précisant : "silencieux : littéralement sombre, utilisé quand on ferme les yeux", Pound invente : "*the lone man sits with shut speech*". Sept monosyllabes et l'invention de la "parole fermée".

"*Shut speech*" : un des grands mérites de Pound, c'est qu'il pratique ce que Victor Hugo avait si bien décrit, de façon presque prophétique (parce que, à son époque, cela ne se faisait guère) : "Autre fonction des traducteurs : ils superposent les idiomes les uns aux autres, et quelquefois, par l'effort qu'ils font pour amener et allonger le sens des mots à des acceptions étrangères, ils augmentent l'élasticité de la langue. A la condition de ne point aller jusqu'à la déchirure, cette traction sur l'idiome le développe et l'agrandit." A mettre en lettres d'or au frontispice de *TransLittérature*. Pound dit comme Hugo qu'aucune langue n'est complète à elle seule. Pound : "*No one language is complete.*" Hugo : "L'esprit humain est plus grand que tous les idiomes. Les langues n'en expriment pas toutes la même quantité." Une alternative à l'opposition sourcier/cibliste pourrait être : traduction "domestiquée" ou traduction "foreignisée" (avec un foreignisme, justement, pour illustrer le propos, que j'emprunte à Lawrence Venuti dans son livre sur *L'Invisibilité du traducteur*).

"*Melopœia*", Pound n'y renonce pas facilement. Il admire Homère pour ce qu'on appellerait de l'harmonie imitative : il s'arrache les cheveux pour essayer de rendre le fameux "*para thina polyphloisboio thalasses*" de l'Odyssée (XIII, 220). Comment rendre, se demande-t-il, "*the rush of waves on the sea-beach and their recession*". Il s'y essaie plusieurs fois : "*the turn of the wave and the scutter of receding pebbles*", "*the polyphloisboious sea-coast*". Dans le poème "Mauberley" : "*imagina/y*

audition of the fantasmnal sea-serge". Il admire, dans sa propre langue, Shakespeare qui fait dire à Edgar dans *Le Roi Lear* :

*The murmuring sure,
That on the unnumbered idle pebbles chafes
cannot be heard so high*

fort bien traduit par J.-M. Déprats, alors que la langue française n'est pas particulièrement onomatopéique :

La houle murmurante
Qui roule et polit les galets innombrables
Ne s'entend point de si haut.

Entre parenthèses, je ne suis pas persuadée que la langue grecque soit tellement portée sur l'harmonie imitative. Mais il y a une énergie du texte grec, ou du texte latin, qui passe bien en anglais américain, plus libre. Du grec odysseén déclamé par un Américain, par un poète américain : et c'est le vent du large, c'est la prairie du Middle West, ce sont les Rocheuses, les Appalaches, les Adirondacks. Sans développer, je dirai juste un mot du problème des noms propres : sont-ils traduisibles ou non ? En français, on francise presque systématiquement les noms, ce qui permet de les intégrer dans une prosodie contrainte : Jason, Phèdre, Hippolyte, Antigone, Ariane ma sœur... Il faut se rappeler que la langue de Pound, la langue américaine a importé dans ses noms propres, dans sa géographie, la langue indigène des Indiens — sans la comprendre. Rappelez-vous Martin Luther King, "*I have a dream*", énumérant les noms des Etats américains, avec leurs paysages : grand moment d'éloquence. Et dans Whitman : "*Land of the Eastern Chesapeake, land of the Delaware, land of Ontario*", etc. Importer sans comprendre, introduire l'étrange dans sa propre langue, est-ce que ça n'est pas déjà traduire ? Je pose la question. Dans *La Divine Comédie* de Dante, il y a environ deux mille noms propres, ce qui est un casse-tête pour les traducteurs, ils doivent prendre un parti. Dans les *Cantos*, il y en a à peu près autant, en tous genres, noms chinois, grecs, américains, ce qui pose, lorsqu'on veut les lire à haute voix, dans l'original, un problème de prononciation. Je pense que ceux qui s'intègrent le plus mal sont les noms français, qui détonnent si on les prononce à la française, et qui sont forcément un peu ridicules dans le cas contraire. Je prends une page de "*Near Périgord*" de Pound au hasard, une seule page, et je rencontre : Uc St.Circ, Bertrans, Bels Miralhs (qui veut dire beau miroir et qui se prononce peut-être — approximativement — Bel Mirai), Montaignac, Chalais, Malemort, Brive, Altafort, Poitiers, Rochecouart, Foix : que d'occasions de trébucher...

Pound traducteur : démarche multiple. Il pratique tous les jeux possibles avec la langue étrangère qu'il prend pour modèle. Il pratique aussi bien la citation pure et simple, détournée parfois de son contexte et donc de son sens, que le pastiche, que la traduction au sens classique. Le pastiche demande une complicité avec le lecteur, il faut que le lecteur reconnaisse la source pour apprécier l'imitation qui n'est pas forcément parodique. Qui peut être un hommage. Qui peut être plus proche de l'imitation ou plus proche de la paraphrase. Le pastiche demande d'avoir l'oreille fine et juste, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent vite. Dit Proust. Qui nous éclaire par son propre exemple sur la pratique de la traduction-pastiche chez Pound : "Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson." Je ne commente pas, mais je lance ceci comme une piste à suivre sur la façon dont, traducteurs, surtout de poésie évidemment, nous devons "chanter" notre auteur.

Pound, quand il pastiche les Latins, s'amuse et nous amuse. Il a l'esprit d'insolence. Il fait des puns, comme Joyce en fera, comme en font les potaches, pour secouer l'esprit de sérieux de leurs études. "*Si vis pacem para bellum*" comme on prononçait à l'époque, devient "Si tu le vois passer, il paraît bel homme" : le plaisir de l'incongru délibéré. Pound dans "L'Hommage à Sextus Propertius" (notre Properce), "*I would shed tears for two*" où il joue avec "*tea for two and two for tea*"... Ou alors tout d'un coup on lit : "*Me happy, night, night full of brightness*". Traducteurs littéraires, nous avons tous des petits restes de latin... Le "*me happy*" (qui fait penser au Droopy de Tex Avery) n'est autre que "*me felicem*" qui fait pendant à "*heu me miserum*" ! Moi heureux, moi malheureux... Quant à "*night full of brightness*", si l'on veut être puriste, en latin c'est "*o nox mihi candida*", ce n'est pas que la nuit est claire, c'est qu'elle m'est favorable (justement peut-être parce qu'on n'y voit rien...). Mais on sait bien que l'irrévérence n'est pas le degré zéro de la révérence, et que l'érudition parodique, c'est encore de l'érudition. Dans la traduction "classique", celle que peut demander un éditeur, Pound est capable du meilleur comme du pire. Il pratique la traduction "en relais" que nous condamnons. Il dit lui-même avoir composé son troisième *Canto* (devenu le premier) à partir d'une traduction en latin par un certain Andreas Divus — dont lui-même ignore tout (et moi donc...) qu'il avait trouvée par hasard sur les quais à Paris, vers 1908. Cela dit, le *Canto* est magnifique — magnifique exemple de la poésie de Pound. Parfois il fait des bourdes involontaires, où on a du mal à trouver cette beauté du contresens que Proust célébrait en ouverture. En chinois, nous sommes pour la plupart d'entre nous mauvais juges. Mais quand

Pound s'attaque à notre Rimbaud, là on le guette. Je vais donner deux exemples où on a bien l'impression qu'il a cherché dans le dictionnaire, comme il ne faut pas faire, comme une machine à traduire.

Dans le premier poème, bien connu, "Les Chercheuses de poux", on lit dans la troisième strophe :

Font crépiter parmi ses grises indolences
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux

où "grises indolences" répond au "front de l'enfant plein de rouges tourmentes" de la première strophe. Pound sait qu'un des sens de "gris" en français est "pris de boisson", mais seulement dans certains entourages syntaxiques, jamais comme épithète. Qu'on dise "la mer grise" ou "grise mine", on ne peut pas s'y tromper. Pound traduit pourtant par : "*bis inebriated indolences*". Rien dans le poème ne justifie cette interprétation. Est-ce un "beau contresens" ? Je serais tentée de répondre que non. Mais on me fait remarquer que c'est peut-être à cause du "Bateau ivre" que Pound a pensé à "*inebriated*". Intertextualité ! Une ivresse communicative, comme la chaleur des banquets !

Deuxième et dernier exemple, "Vénus Anadyomène", c'est-à-dire "Vénus sortant de l'eau" :

Comme d'un cercueil vert en fer-blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés.

Cela donne, lu par Pound :

As it might have been from under a green tin coffin-lid,
[il ajoute le couvercle, on va voir pourquoi]
A woman's head with brown over-oiled hair
Rises out of a theatre-box
With ravages in rather poor repair.

Theatre-box, comme une baignoire ou une loge de théâtre à la Comédie-Française ! Du coup, l'ajout du couvercle au cercueil est surdéterminé pour qu'on comprenne quelque chose plutôt que rien. Puisqu'on est au théâtre, je dirai : "Rideau" !

Quelques mots de conclusion sur une forme de traduction que nous appellerons la "traduction-retour". J'ai cité l'exemple des noms de lieux de France qui émaillent "Near Perigord" ou "Provincia Deserta". Que se passe-t-il lorsqu'on retourne vers le français, est-ce que tous ces noms empruntés au français et brandis dans un contexte linguistique autre perdent une partie de leur pouvoir de séduction, de suggestion ? Je me contenterai

d'un exemple, significatif, et bref. C'est dans le poème de 1919, dont le titre est en français : "E. P. Ode pour l'élection de son sépulcre". C'est adapté de Ronsard "De l'élection de son sépulcre". E. P. ou EP : Ezra Pound joue avec son propre nom. Il adore faire ça, resémantiser les noms propres. "Mon nom est dans tous les dictionnaires : voir Libbra", écrit-il un jour. Et il nous apprend que les enfants de Joyce l'appelaient Signore Sterlina (Monsieur Livre sterling...). EP plus ode, cela fait Epode, "petit poème satirique écrit en distiques". A qui destiné, ce jeu de mots "en français dans le texte" ?

Mon exemple est le premier vers de la quatrième strophe : "*His true Penelope was Flaubert*". On voit bien d'après le rythme qu'il faut dire Penelope (en quatre syllabes) et non pas Pénélope. Et déjà avec "Pénélope", une image se lève, d'une bonne femme à sa tapisserie, alors que "Penelope" garde davantage le charme hellène. Si on scande (je m'amuse, là) : *His true/ Pene/lope*, rythme purement iambique ; *was*, une petite anacrouse ou syllabe faible, à peine marquée (pour frimer un peu) ; *Flaubert*, un spondée final, pas deux longues, mais deux lourdes. "Traduction-retour" : si je veux traduire "*His true Penelope was Flaubert*", on se dit, facile : c'est presque déjà fait. Pas si sûr. Le sens de la métaphore, franchement tiré par les cheveux, c'est que c'est toujours à Flaubert qu'on revient, finalement... Pour la traduction j'ai le choix entre : "Sa véritable Pénélope était Flaubert", qui va presque trop bien parce que c'est un alexandrin, on n'en demande pas tant, et "Flaubert fut sa vraie Pénélope", presque trop bien aussi, parce que c'est un octosyllabe avec une allitération en prime. Je vous laisse aux prises avec le problème. Exemple fort significatif de traduction-retour : c'est lorsque l'écrivain grec Georges Seféris est requis, pour traduire les *Cantos*, de retraduire en grec, à partir de Pound, Homère ou Sophocle. Pour Homère, que faire de l'accumulation de traducteurs avant lui ? Doit-il retourner à l'original ? Il décide finalement de traduire Pound. "En partant du texte de Pound, j'ai voulu, autant que possible, oublier Homère, que j'aurais traduit de tout autre manière." Je pense que c'est le bon parti. Le même problème pourrait se poser pour *Les Trachiniennes*, de Sophocle, que Pound a traduites en 1954 dans une traduction qu'il voulait "austère, directe, dépourvue de sentimentalisme". J'ai personnellement rencontré, pour m'y être exercée, la différence, non pas entre Sophocle et Pound mais entre les traductions "classiques" de Sophocle et celle de Pound. Tout premier vers, de Déjanire (traduit par Paul Mazon pour les éditions Les Belles Lettres, en 1955) : "C'est une vérité admise depuis bien longtemps chez les hommes qu'on ne peut savoir, pour aucun

mortel, avant qu'il soit mort, si la vie lui fut ou douce ou cruelle." Pound maintenant : "*No man know's his luck till he's dead.*" Il est clair qu'on ne pouvait pas revenir à Paul Mazon. J'avais donc fait dire à Déjanire : -C'est seulement une fois mort qu'un homme mesure sa chance." Description du prétendant Acheloos, qu'elle trouve répugnant. Mazon : "Dans l'attente d'un tel prétendant, la malheureuse que j'étais souhaitait à toute heure mourir plutôt qu'approcher d'un tel lit." Pound : "*Bed with that ! I ask you.*" Rendu par moi : "Coucher avec ça, quelle horreur !" Je trouve que ce bref exemple est assez parlant. Précisons que si Pound avait traduit *Les Trachiniennes*, c'était dans l'espoir de voir sa traduction jouée par la troupe japonaise des Minorou.

Pour boucler la boucle — sans rien conclure, évidemment —, je convoquerai Borges. Sollicité par *Les Cahiers de l'Herne* d'apporter sa contribution au Cahier de 1965 consacré à Pound, Borges avait choisi d'écrire — de dicter plutôt — une "note sur Ezra Pound traducteur". Où nous lisons ceci : "Il est évident que Pound, sans laisser d'être fidèle, a voulu reproduire en anglais moderne l'énergique âpreté du texte antique et aussi les mêmes sons. Walter Pater a affirmé que tous les arts tendent à la condition de la musique. Ceux qui comme nous se sont voués, avec plus ou moins de bonheur, à l'exercice de la poésie, savent que l'essentiel du vers est son intonation et non pas son sens abstrait."

A méditer.

EZRA POUND (1885-1972)

"*il miglior fabbro*"

A Lume Spento, Venise, 1908

Personae, Londres, 1909

Exultations, Londres, 1909

Canzoni, Londres, 1911

The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti, Boston, 1912

Riposte, Londres, 1912

Cathay, Londres, 1915

Lustra, Londres, 1916

Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts), Londres 1919-1920

"E. P. Ode pour l'élection de son sépulcre" (1919)

The Fourth Canto, Londres, 1919

"Homage to Sextus Propertius", and "Three Cantos" in *Quia Pauper*

Amavi, Londres 1919

Umbra, Londres, 1920

Poems 1918-1921, New York, 1921

A Draft of XVI Cantos, Paris, 1925 (Three Mountains Press)

Selected Poems, Faber & Faber, 1928 (Introduction by T. S. Eliot)
Cantos : Section Rock-Drill 85-95 de los cantares
Thrones, 96-109 de los cantares
The Translations of Ezra Pound, Hugh Kenner ed. Londres, 1953
Sophokles: Women of Trachis : A Version by Ezra Pound, Londres, in *Hudson Review*, 1954, Faber & Faber, 1956

PROSE

The Spirit of Romance, Londres, 1910
"Nob" or *Accomplishments*, by Ernest Fenollosa and Ezra Pound, Londres, 1916
ABC of Reading, Londres, 1934
Make It New, Londres, 1934
Guide to Kulchur, Londres, 1938
Literary Essays of Ezra Pound, T. S. Eliot ed., Londres, 1954

DEUXIÈME JOURNÉE

CARTE BLANCHE A SABER MANSOURI
ET SOUMAYA MESTIRI

*Transmission de la philosophie grecque
dans la culture arabe classique*

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Je suis là pour présenter nos deux invités d'aujourd'hui, que nous sommes très heureux d'accueillir. Ils ont été les premiers invités de ces Assises quand nous avons su que nous allions choisir le thème "Méditerranéen". Nous avons conclu que les deux composantes principales seraient les pays de tradition et de culture arabes, et les pays de tradition et de culture grecques.

Il était intéressant d'avoir parmi nous des personnes qui soient — je n'aime pas beaucoup le mot spécialiste — intéressées par ces problèmes de transmission, en particulier de la traduction grecque, littéraire et philosophique. Notre premier invité s'appelle Saber Mansouri. Malgré son allure de jeune homme qui vient d'entrer à l'université, c'est un chercheur confirmé, à qui l'on a confié la direction d'une collection chez Fayard qui s'appelle "Maktaba", je crois comprendre que cela signifie "bibliothèque". J'aime beaucoup l'idée d'un livre qui s'appellerait "livre", d'une collection qui s'appelle "collection". Votre collection, en un sens, s'appelle "collection", elle dit qu'elle présente des livres.

J'ai cru comprendre aussi qu'il y avait derrière cela un parti pris politique : faire connaître à l'Occident le fait que l'Islam ne se réduit pas au Coran, et qu'il y a toute une série de livres passionnants, des essais philosophiques qui présentent la culture et la tradition, que vous allez faire connaître.

Soumaya Mestiri est aussi une chercheuse confirmée qui vient de soutenir sa thèse, et qui participe à cette collection. Il m'a paru très intéressant que ces livres soient commentés. Il y a une préface, un glossaire, des notes en bas de pages, et des commentaires. Cela doit aussi être une tradition de faire des commentaires sur les textes. Il est important pour nous, qui ne connaissons pas ces textes, d'avoir ces commentaires.

Vous avez carte blanche, c'est-à-dire que vous organisez votre présentation exactement à votre façon.

SABER MANSOURI

Merci pour cette présentation élogieuse. Merci pour la carte blanche. Nous allons faire deux communications complémentaires, qui porteront sur la problématique suivante : "traduire les Grecs et connaître leur histoire". Je parlerai plutôt du côté historique, car je suis apprenti-historien. Et Soumaya Mestiri vous parlera du côté philosophique, à travers une série d'exemples de textes philosophiques grecs traduits en arabe.

Comme l'a dit Alain de Libera, dans un livre qui s'intitule *Penser au Moyen Age*, je cite : "Les traductions du grec en arabe furent une véritable affaire d'Etat." Soumaya Mestiri va commencer son exposé en donnant une série d'exemples : qu'a-t-on traduit, pourquoi, à quelle époque ? Je reprendrai la parole ensuite.

SOUMAYA MESTIRI

LE MOUVEMENT DE TRADUCTION GREC-ARABE
DU VIII^e AU Xe SIÈCLE : UN PANORAMA

Le but de mon propos est d'esquisser un large panorama du mouvement de traduction qu'a connu la société abbasside entre le VIII^e et le Xe siècle, mouvement centré à Bagdad. Je m'intéresserai à l'arrière-plan social, politique et idéologique qui a sous-tendu ce mouvement. Qui traduisait, et quelles oeuvres ? Qui commandait les traductions ? Quel rapport exacts les différents califes qui se sont succédé ont-ils entretenus avec ce mouvement sans précédent ? Pourquoi l'ont-ils servi ? Et comment ce mouvement a-t-il lui-même servi ?

Ce mouvement de traduction est un phénomène extrêmement complexe et il est très important d'avoir en tête son aspect protéiforme pour éviter nombre d'interprétations erronées sur sa nature. A ce propos, je tiens à préciser que la présente communication est largement inspirée du livre de Dimitri Gutas, *Greek Thought, Arabic Culture*, livre qui, à mon sens, présente une thèse sur le sujet à la fois novatrice et extrêmement pertinente.

Je commencerai par dresser un tableau des conditions d'émergence de ce mouvement de traduction.

LES FACTEURS FAVORABLES A L'ÉMERGENCE DU MOUVEMENT DE TRADUCTION

Ils sont au nombre de deux : les premières conquêtes arabes durant la dynastie omeyyade, et la prise du pouvoir par les Abbassides en 750.

I. Moins de trente ans après la mort du prophète Mahomet, en 632, les armées arabes conquièrent en Asie du Sud-Ouest, les terres qui, mille ans auparavant, étaient tombées sous la coupe d'Alexandre le Grand. Elles mirent fin à l'Empire sassanide (c'est-à-dire l'Empire perse, 224-651) et reprirent possession des terres du Croissant fertile, de l'Égypte, tenues par les épiques d'Alexandre le Grand, les Byzantins.

Les conquêtes arabes ont une importance qu'il serait difficile de sous-estimer objectivement. Une des conséquences de taille de cette redistribution géopolitique, pour la propagation du savoir, est l'introduction du papier et du savoir-faire qui lui est associé par les prisonniers de guerre chinois autour de 751.

Parallèlement, la disparition des barrières après les conquêtes arabes, entre l'est et l'ouest de la Mésopotamie, a également eu des conséquences extrêmement bénéfiques, bien qu'inattendues et non provoquées. En effet, cette disparition permit d'unifier les terres et les peuples qui, depuis Alexandre, avaient été soumis à l'hellénisation, en même temps qu'elle isolait politiquement et géographiquement les Byzantins hostiles au savoir grec païen. Cela signifie deux choses. D'une part, il n'y a plus de schismes et de controverses, mais une union sous une règle unique, à savoir celle de l'islam, ne prenant pas par définition parti dans les querelles chrétiennes. Cela permet donc les échanges et la coopération. Cela implique, d'autre part, la protection des communautés de langue grecque en général contre l'aversion latente pour l'hellénisme dans laquelle Byzance était tombée aux VII^e et VIII^e siècles.

Cette unification politique et administrative permit donc l'échange des savoirs entre des personnes très différentes qui purent poursuivre cette coopération sans faire allégeance à une quelconque orthodoxie du savoir. C'est ainsi que, durant les VII^e et VIII^e siècles, on assiste à l'émergence de savants et d'érudits "internationaux" polyglottes qui travaillent chacun dans son domaine. Sévère de Nisibe parlait le persan aussi bien que le grec et le syriaque ; il représente le paradigme des penseurs de l'époque, spécialisés, parlant plusieurs langues, capables de se plonger dans la littérature scientifique autre que grecque et, surtout, conséquence directe de leur multilinguisme, responsables d'une transmission des savoirs sans traduction.

II. Le deuxième facteur de l'émergence de ce mouvement est l'arrivée des Abbassides au pouvoir et le transfert du pouvoir de Damas à Bagdad.

Je reviens rapidement sur la dynastie omeyyade. Le centre du pouvoir omeyyade était localisé dans la région syro-palestinienne.

Le grec était alors la langue maternelle de larges portions de la population, tout autant que la langue des échanges commerciaux et de l'administration omeyyade elle-même. La dynastie omeyyade, cependant, restait profondément attachée à l'influence byzantine, phénomène qui se traduit par l'adoption des pratiques politiques et sociales propres à la civilisation byzantine.

A quoi ressemblait exactement la langue grecque alors en usage dans l'Empire omeyyade ? Cette langue est en fait la langue de la chrétienté grecque orthodoxe que l'on trouve à Constantinople, une Constantinople qui, à l'image de l'idéologie byzantine de l'époque, restait totalement indifférente au savoir grec païen. L'hellénisme était en effet considéré comme un ennemi certes défait, mais un ennemi tout de même.

Dans ce climat intellectuel d'inimitié, il était impossible de concevoir le moindre mouvement de traduction du grec vers l'arabe, mouvement qui aurait été promu par les penseurs chrétiens de langue grecque. De ce fait, l'existence des traductions du grec à l'arabe reste anecdotique (juste quelques oeuvres médicales, logiques, l'*Isagoge* de Porphyre ainsi que les trois premiers livres de l'*Organon*).

Il faut donc l'arrivée des Abbassides et le transfert du siège du califat à Bagdad pour mettre en branle ce formidable mouvement de traduction.

A Bagdad, le pouvoir abbasside se trouve confronté à un véritable mélange de populations : chrétiens et juifs de langue araméenne, populations de langue persane localisées surtout dans les villes, Arabes chrétiens mi-sédentaires mi-nomades et Arabes musulmans bien sûr.

Pour asseoir leur pouvoir, à la suite de la guerre civile qui opposa les diverses parties se réclamant du Prophète, les Abbassides s'appuyèrent fortement sur la fraction persane de la population. Il était donc tout naturel que le pouvoir abbasside tînt compte, dans tous les domaines, de cette frange de la population qui, de par le fait, devint rapidement puissante à l'échelle politique et économique.

Le mouvement de traduction est profondément lié au pouvoir abbasside et à la personnalité des califes qui règnent alors sur l'Empire musulman. C'est pourquoi il m'a semblé intéressant d'analyser ce gigantesque mouvement culturel en référence aux divers souverains qui se sont succédé à la tête de la dynastie abbasside.

Celui-ci a initié et promu le mouvement de traduction, même si la tradition littéraire reconnaît ce mérite à Al-Ma'mûn.

Al-Mansûr avait un profond intérêt pour l'astrologie. L'astrologie apparaît progressivement dans la vie publique des responsables arabes, à la suite de l'infiltration du modèle culturel perse ou sassanide. Il n'y a en effet aucune indication de l'existence d'une astrologie préislamique ou existant dans les débuts de l'islam. La vie abbasside est ainsi placée au centre d'une population de langue persane qui aura un rôle crucial dans la définition de la vie culturelle abbasside naissante.

Quelle est l'attitude de cette population vis-à-vis de la culture grecque classique ?

L'Empire sassanide de Perse (226-642) a pour religion d'Etat le zoroastrisme. Selon le zoroastrisme, le Dieu du Bien a transmis à Zoroastre les textes qui compilent tout le savoir d'Avesta. Avec l'arrivée d'Alexandre le Grand en Perse, et les nombreux pillages qui eurent lieu, tous les savoirs ont été dispersés, disséminés à travers le monde entier. C'est pourquoi l'idéologie sassanide est fondée sur l'idée qu'il faut rassembler toutes les pièces du canon zoroastrien et qu'il n'y a pas d'autre solution, pour cela, que de traduire du grec tout ce qui était perse à l'origine et, par la même occasion, de traduire en persan ce qui est à l'origine écrit en grec ou dans d'autres langues.

Ainsi, adopter la culture sassanide pour les raisons de stratégie politique précitées revient, pour la dynastie abbasside, à adopter la culture de la traduction.

Des institutions ont-elles été créées par Al-Mansûr pour favoriser le développement de ce mouvement de traduction ? On cite souvent *Bayt-al-Hikma* comme le symbole de ce phénomène. Qu'en est-il exactement ?

BAYT-AL-HIKMA

Beaucoup d'encre a été versée au sujet de cette institution dont on a, semble-t-il, exagéré l'importance, au vu du peu d'informations que l'on possède la concernant.

En premier lieu, le terme *Bayt-al-Hikma* est une traduction du mot qui, chez les Sassanides, signifie "bibliothèque". Chez les Sassanides, il s'agissait d'une sorte de bibliothèque royale ou du moins affiliée à l'administration étatique. Elle recelait surtout des poèmes et livres narrants la gloire perse passée, stockés

dans des armoires (*kbaza'in*) considérées de ce fait comme des "demeures de la sagesse".

En second lieu, la littérature secondaire fait remonter la fondation de *Bayt-al-Hikma* aux califes Al-Ma'mûn et à son père Harûn ar-Rashîd. Selon Dimitri Gutas, seul Ibn an-Nadîm, dans son *Fihrist*, cite deux passages qui mettent en relation Ar-Rashîd et *Bayt-al-Hikma*, l'un des deux faisant mention d'Al-Ma'mûn. Mais ces passages mentionnent simplement des traductions qui auraient été commandées par l'un ou l'autre calife, sans pour autant leur attribuer la fondation de *Bayt-al-Hikma*. S'il est vrai que les premières références à cette institution remontent à Harûn ar-Rashîd, rien n'indique que *Bayt-al-Hikma* n'existait pas déjà sous Al-Mansûr et son fils Al-Mandi.

De ces quelques renseignements, on peut affirmer avec certitude que *Bayt-al-Hikma* était une bibliothèque bien particulière, faisant partie de l'appareil d'Etat bureaucratique et administratif sassanide dont les premiers califes abbassides ont hérité. Il n'y a donc pas à proprement parler de "fondation" de *Bayt-al-Hikma* par les Abbassides.

La fonction initiale de *Bayt-al-Hikma*, sous Al-Mansûr, était de servir de lieu pour l'activité même de traduction et de recueillir ses résultats, c'est-à-dire des traductions du persan à l'arabe sur le thème de l'histoire et de la culture sassanides. Cette double fonction perdura jusqu'à Ar-Rashîd et les Barmakides. Sous Al-Ma'mûn, *Bayt-al-Hikma* semble avoir eu, pour les mathématiques et l'astronomie, la même fonction qu'elle avait au départ pour l'héritage sassanide. Nous verrons en quoi les orientations idéologiques rationalistes du calife expliquent cette fonction additionnelle de la bibliothèque.

Voilà ce que l'on peut affirmer de manière sûre au sujet de *Bayt-al-Hikma*. On peut aussi affirmer, avec Gutas, que ce n'était certainement pas un centre de traduction du grec vers l'arabe : le mouvement de traduction grec-arabe n'avait strictement aucun lien avec une quelconque activité de *Bayt-al-Hikma*. Parmi la douzaine de rapports que l'on possède sur le mouvement de traduction grec-arabe, aucun ne mentionne *Bayt-al-Hikma*.

Par ailleurs, *Bayt-al-Hikma* n'était ni une académie pour l'apprentissage des sciences "antiques", ni un centre de conférences où se réunissaient les penseurs de l'époque, même sous le règne d'Al-Ma'mûn. Ce que l'on appelle les *majâlis*, c'est-à-dire l'équivalent des salons français modernes, avaient lieu à la cour du calife, en sa présence, ou alors dans des résidences privées.

En revanche, ce que *Bayt-al-Hikma* a fait pour le mouvement de traduction grec-arabe est d'avoir largement contribué à créer un climat dans lequel pareil phénomène pouvait trouver

les conditions nécessaires à son émergence, à sa survie et à son succès.

AL-MAHDI ET SES FILS

On sait de source sûre qu'Al-Mandi, successeur et fils d'Al-Mansûr, a commandé la traduction en arabe des *Topiques* d'Aristote. La traduction a été faite sur une base en syriaque, mais aussi après consultation du grec, autour de 782, par le patriarche nestorien Timothée I^{er}. avec l'aide d'un certain Abû Nuh, le secrétaire chrétien du gouverneur de Mossoul. Cette traduction des *Topiques* ne sera pas la seule. A peu près un siècle plus tard, cette fois directement du grec, Ad-Dimashqî traduisit l'oeuvre d'Aristote, et environ cinquante ans après cette deuxième traduction, Yahya ibn 'Adî (mort en 974) traduisit les *Topiques* à partir de la version syriaque d'Ibn Hunayn.

Pourquoi Al-Mandi a-t-il commandé la traduction des *Topiques* ? Il ne fait aucun doute que ce qui l'intéressait dans cette oeuvre n'était pas la place qu'elle occupait dans le "hit-parade" des oeuvres gréco-syriaques de l'Antiquité tardive, au demeurant assez insignifiante. Ce qui intéressait bien plutôt notre calife, c'était le fait que les *Topiques* enseignaient l'art dialectique, le *jadal*, c'est-à-dire l'art de l'argumentation sur une base systématique. Leur but est de développer une méthode qui permette aux interlocuteurs de débattre pour ou contre une thèse donnée sur la base de croyances communes. En quoi une telle discipline était-elle nécessaire au temps d'Al-Mandi ? C'est la question que l'on peut se poser.

La réponse à cette interrogation tient dans le fait que des interlocuteurs de taille, "mécréants", rompus aux techniques rhétoriques, faisaient face aux musulmans, menaçant de leur tenir tête sur ce terrain. Ainsi les chrétiens et les juifs, bien que ne représentant aucune menace politique pour les Abbassides, se trouvaient avoir développé une réelle expérience dans les débats et autres controverses inter-religieuses. De ce fait, il était nécessaire que les musulmans disposent d'un manuel, en arabe, qui enseignerait l'art de l'argumentation et de la *disputatio*. Ce qui est sûr, c'est qu'Al-Mandi avait d'excellents conseillers, puisqu'ils lui ont suggéré de faire traduire rien de moins que l'oeuvre qui a ouvert la voie au genre, les *Topiques*.

Al-Mahdi était en ce domaine un bon élève. Il lut attentivement le livre et eut l'occasion d'en appliquer les principes puisqu'il fut le premier à défendre l'islam dans un débat suivi qu'il eut avec le patriarche chrétien Timothée I^{er}, l'homme qui précisément traduisit les *Topiques* en arabe pour le compte du calife.

Il est intéressant de savoir dans quelle mesure la théologie islamique a directement donné une véritable impulsion au mouvement de traduction. La question est de savoir comment la discussion de sujets spécifiques, comme la théologie musulmane, a rendu nécessaire la traduction d'ouvrages en langue grecque. Ou, pour le dire autrement, comment est-on passé d'un sujet fortement ancré dans l'histoire et la politique à une discussion théologique abstraite, ostensiblement privée du contexte politique et des événements historiques ? L'exemple le plus édifiant en ce domaine est la traduction en arabe de la *Physique* d'Aristote.

La réponse est relativement simple : ce qui a poussé à la traduction de la *Physique* d'Aristote est la composante cosmologique des débats théologiques en cours à l'époque. Les sectes dualistes — à savoir les manichéens, les bardésanites et les marcionites —, c'est-à-dire l'hérésie ou la *zandaqa*, ont profondément influencé le cours et le développement de l'islam comme religion et idéologie, notamment en y injectant un nouveau sujet de discussion, celui de la cosmologie. Ce sont surtout les théories atomistes qui tenaient, dans ce contexte, le haut du pavé.

L'histoire de la traduction de la *Physique* est assez mouvementée. La toute première version est attribuée par Ibn an-Nadîm à un certain Sallâm al-Abrash, un des premiers traducteurs sous le règne d'Ar-Rashîd. La traduction d'Al-Abrash a été suivie au moins par trois autres, et également par de nombreuses traductions de commentaires en langue grecque de la *Physique*, ainsi que par des compositions originales en arabe sur le sujet.

Ce qu'il faut absolument dire, c'est que la personnalité du calife, du souverain, a beaucoup à voir avec la nature des oeuvres traduites. Pour prendre un exemple éclairant, Al-Mandi, doué d'un véritable amour pour la fauconnerie, avait un fauconnier expérimenté du nom d'Al-Ghassâni, à qui il demanda de rassembler un certain nombre d'informations sur le sujet, pas seulement en arabe mais aussi en empruntant des sources étrangères. Le résultat fut une véritable référence en la matière. Si Al-Mandi n'avait pas aimé la fauconnerie, il n'aurait jamais commandé ce livre ; d'un autre côté, s'il n'y avait pas eu ce climat, cette culture de la traduction et de la curiosité, le livre d'Al-Ghassâni ne nous aurait proposé qu'un compte rendu sur la fauconnerie chez les Arabes, et rien de plus.

AL-MA'MÛN

Al-Ma'mûn arrive au pouvoir au terme d'une lutte fratricide qui a ébranlé les fondations de l'Etat abbasside. Revenons un instant

sur le déroulement des événements : son père Ar-Rashîd meurt en 809. Il laisse deux fils, Al-Amîn et Al-Ma'mûn. Le premier succède à son père en tant que calife à Bagdad, tandis qu'Al-Ma'mûn prend ses quartiers à Marw, en tant que gouverneur du Khorasân. Le conflit entre les deux frères naît quasi instantanément et se termine avec la défaite et l'exécution d'Al-Amîn. Après la chute de Bagdad et la mort d'Al-Amîn, Al-Ma'mûn reste à Marw d'où il entreprend de régner. C'est alors le début d'une autre guerre civile qui durera encore six ans et d'où Al-Ma'mûn sortira victorieux. Fort de cette victoire, il retourne à Bagdad pour y établir le siège de son califat.

Al-Ma'mûn fait face à de nombreux problèmes, dont une crise de légitimité, bien plus forte que celle à laquelle fut confronté son arrière-grand-père, Al-Mansûr, et qu'il endigua en adoptant une politique d'accommodation, comme on l'a vu, en s'appropriant les idéologies des factions dont il avait obtenu le soutien, au premier chef les Sassanides.

Les choses se révélèrent beaucoup plus difficiles pour Al-Ma'mûn, notamment à cause du fratricide totalement gratuit qu'il ordonna, d'une part, et, d'autre part, à cause du fait que le calife devait se battre contre les antithèses idéologiques et culturelles que les choix des califes qui l'avaient précédé avaient inévitablement générées.

Al-Ma'mûn était cependant un pur produit de la politique de ses prédécesseurs. Sa mère était perse et son éducation fut en très grande partie empreinte de l'idéologie sassanide zoroastrienne. Il est très probable qu'en tant que gouverneur du Khorasân à Marw, il favorisa, plus ou moins, une certaine renaissance de l'idéologie sassanide.

Cela étant, l'idéologie sassanide ne pouvait avoir la même fonction que celle qu'elle avait eue soixante ans auparavant pour la raison principale que le soutien des Persans était acquis depuis cette date et qu'Al-Ma'mûn n'avait pas besoin, en ce sens, de faire allégeance, d'une manière ou d'une autre, à l'idéologie sassanide et à ses tenants. Al-Ma'mûn prit vite conscience qu'en restant à Marw, il serait un gouverneur de province et non le calife d'un empire mondial. En quittant Marw pour Bagdad, il abandonnait aussi l'idéologie sassanide. Par quoi la remplacer ? Le choix était évident : Al-Ma'mûn serait l'empereur musulman, le "calife de Dieu" comme l'impliquait le nouveau titre adopté en 816-817.

La politique du nouveau calife se fondait sur une interprétation absolutiste de l'islam, dans lequel le souverain serait l'ultime arbitre du dogme. C'était là une stratégie sans précédent et complètement opposée au mouvement de décentralisation de l'autorité religieuse qui avait prévalu jusqu'à Al-Ma'mûn. La

centralisation ne se limitait pas à la sphère religieuse mais concernait aussi bien l'armée, la fiscalité et l'administration.

Pour apparaître comme l'unique garant du dogme religieux, Al-Ma'mûn avait besoin d'une crédibilité que seul le débat avec une élite ou aristocratie religieuse pouvait lui conférer. C'est pourquoi le calife encouragea très vivement l'argumentation dialectique à l'intérieur de débats d'idées passionnés, pour peu, bien entendu, qu'il soit en dernière instance l'ultime référence.

Nous allons voir comment, dans sa mise en place de la centralisation à l'échelle de l'empire et d'une politique de prosélytisme vis-à-vis de l'islam par le biais de l'art de la dialectique argumentative, le mouvement de traduction offrit à Al-Ma'mûn un véritable soutien.

Se présenter comme champion de l'islam vaut aussi bien en politique intérieure qu'en politique étrangère. Al-Ma'mûn conduisit donc une politique agressive à l'égard des Byzantins. Mais ce qu'il est très important de noter, c'est que cette politique avait une composante idéologique inédite. En effet, s'il était légitime d'attaquer les Byzantins, ce n'était pas seulement parce que c'étaient des infidèles, mais parce qu'ils étaient culturellement inférieurs à la fois aux musulmans et aux Grecs antiques, leurs propres ancêtres. Le musulman tenait donc sa supériorité de son culte, certes, mais aussi du fait qu'il avait apprécié l'héritage grec à sa juste valeur, à telle enseigne qu'il l'avait traduit en arabe. Bien entendu, cette supériorité est transférée à l'islam lui-même en tant que religion : les Byzantins ont tourné le dos à l'Antiquité grecque à cause du christianisme, alors que les musulmans lui ont fait une place de choix du fait même de l'islam.

L'anti-byzantisme devient donc un philhellénisme. Le mouvement de traduction donne ainsi aux musulmans les outils idéologiques pour combattre les Byzantins. C'est pourquoi il fallait le valoriser tant et plus.

La campagne de propagande d'Al-Ma'mûn trouva un terrain fertile chez nombre d'intellectuels qui voyaient dans cette valorisation politique du phénomène de traduction, et à juste titre, des implications considérables en termes d'enrichissement culturel. Parmi eux, le philosophe Kindî (mort vers 870). Il développa une généalogie selon laquelle Yûnân, l'ancêtre éponyme des Grecs antiques, était présenté comme le frère de Qahtân, l'ancêtre des Arabes. Ainsi, les sciences grecques antiques pouvaient être présentées comme étant arabes à l'origine ; leur valorisation et leur développement, à travers le mouvement de traduction, apparaissaient comme n'étant rien de plus qu'une ré-appropriation de ces sciences par leurs véritables propriétaires.

Je voudrais à présent dire un mot sur une anecdote très éclairante sur la place et le statut du mouvement de traduction au temps d'Al-Ma'mûn. Il s'agit de ce que la tradition nomme "le rêve d'Al-Ma'mûn".

LE RÊVE D'AL-MA'MÛN

Le calife rapporte qu'il vit en son rêve un homme assis dans une assemblée de philosophes. Il lui demanda : "Qui êtes-vous ?" L'autre lui répondit : "Aristote, le philosophe." Al-Ma'mûn lui demanda alors : "O philosophe, quel est le meilleur discours ?" Il répliqua : "Tout ce qui s'accorde avec le jugement personnel." "Et puis ?" demanda encore le calife. "Tout ce qu'une personne entend et trouve bon." "Quoi d'autre ?" s'enquit le calife. "Ce dont on ne craint pas les conséquences." "Quoi encore ?", pressa le calife. "Tout le reste est semblable au braiment d'un âne", répondit Aristote. Al-Ma'mûn conclut alors : "Si Aristote avait été encore vivant, il n'aurait rien ajouté de plus, puisqu'il a, dans sa phrase, réuni tout ce qui avait besoin d'être dit et s'est retenu de dire tout autre chose superflue."

La politique d'Al-Ma'mûn donne la raison de l'invention de ce rêve. Le rêve lui-même a en effet probablement été inventé à l'intérieur des cercles proches du calife, possiblement les Tâhirides. Quelle est la signification de ce rêve ? Celui-ci signale l'effet qu'a eu le mouvement de traduction : former une certaine attitude intellectuelle. Le rêve est le résultat social et non la cause du mouvement de traduction. En l'occurrence, il sert à justifier la politique d'Al-Ma'mûn, une politique rationaliste jusque dans son appréhension de la religion, influencée par le mu'tazilisme. Je rappelle que le mu'tazilisme est une école théologique musulmane rationaliste qui se fonde sur un certain nombre de thèses révolutionnaires, comme celle qui défend l'incrédation du Coran.

Je voudrais faire maintenant une revue rapide des sphères et sciences concernées par le mouvement de traduction.

LES SPHÈRES ET SCIENCES CONCERNÉES PAR LE MOUVEMENT DE TRADUCTION

Les traités d'astrologie : En ce domaine, l'intermédiaire perse a été décisif.

Al-Bit.rîq a traduit le *Tetrabiblos* de Ptolémée du grec vers l'arabe. Al-Ma'mûn a demandé la traduction du *Phaenomena* d'Aratus.

Les sciences dites "*pratiques*" : La nécessité d'éduquer une classe de secrétaires pour administrer l'empire dont venaient juste d'hériter les Abbassides implique de traduire nombre d'ouvrages "pratiques". Les domaines que ces secrétaires de l'empire devaient maîtriser étaient l'ingénierat, la topographie et toutes les activités qui s'y rattachent. Mais cette pratique a elle-même à voir avec les sciences mathématiques telles que l'arithmétique, la géométrie, la trigonométrie et l'astronomie. Ces sciences ont constitué le coeur du mouvement de traduction, à ses tous débuts, et ont permis la naissance, un siècle environ plus tard, d'une référence en la matière : le livre d'Ibn Qutayba (mort en 889) portant sur l'*Éducation des secrétaires (Adab al-kâtib)*.

La géométrie détient une place de choix parmi ces disciplines que les secrétaires doivent maîtriser. Les *Eléments* d'Euclide ont été traduits pour la première fois sous Al-Mansûr. Il est très clair que les Arabes ont rapidement compris l'utilité pratique de la géométrie.

L'algèbre est bien entendu également d'une grande utilité, au même titre que la géométrie. Son développement date du début de l'ère abbasside, avec le développement de la loi islamique et des épineuses questions d'héritage et de calcul des parts qui s'y rattachent.

Nombre d'oeuvres portant sur l'agriculture ont également été traduites. Il existe deux traductions arabes de *Eclogae* de Cassianus Bassus, l'une à partir de la version persane et l'autre directement du grec par Ar-Rumî.

L'alchimie : Nombre de textes sont traduits dans les premiers temps abbassides. L'un des secrétaires d'Al-Mansûr, Ibn Hamza, raconte que ce qui intéressait avant tout le calife, c'était la possibilité d'obtenir de l'or et de l'argent et qu'il fut vite déçu lorsqu'il se rendit compte qu'il ne pouvait pas, par ce moyen, approvisionner les caisses de l'Etat.

Ce que toutes ces traductions montrent, c'est que les besoins de la recherche appliquée furent à la base du mouvement de traduction, même si, bien entendu, la composante idéologique est aussi un moteur de taille (nous avons vu en quoi l'adoption de l'idéologie sassanide par les premiers califes abbassides se comprenait aussi comme l'adoption de la culture de la traduction). Ce qu'il faut avoir à l'esprit, c'est que des érudits et des spécialistes existaient avant même les débuts du mouvement de traduction. Ce sont ces gens-là qui ont donné l'impulsion à ce phénomène et qui ont été à l'origine d'un corpus extrêmement impressionnant en termes de connaissances scientifiques. Les

diverses traductions ont stimulé leurs propres réflexions et ont poussé à traduire d'autres oeuvres qui sont venues nourrir encore leur pensée. Ainsi vers 760-770 : première traduction des *Eléments* d'Euclide.

813-830 : arrivée de l'*Algèbre* d'Al-Khawarizmi, nourri d'Euclide.

Traduction, par la suite, de l'*Arithmetica* de Diophantus, à la lumière de la pensée et des outils conceptuels d'Al-Khawarizmi.

On en arrive à la *philosophie* : c'est par définition la science à la visée la moins pratique, comparée à l'astronomie, l'astrologie, la géométrie. Mais elle peut avoir tout de même un usage social. L'exemple de Kindî est à cet égard édifiant. Ce "philosophe" aux compétences diversifiées voulait développer une méthode de raisonnement qui aurait la rigueur des mathématiques inspirée d'Euclide et dont il se servirait, ainsi que de nombreux textes grecs antiques, parmi lesquels, au premier chef, la *Métaphysique* d'Aristote, pour approcher de manière scientifique les discussions théologiques de son époque.

Je terminerai par une liste, loin d'être exhaustive bien sûr, des patrons et des sponsors du mouvement de traduction.

QUI SONT LES PATRONS ET LES SPONSORS DE LA TRADUCTION ?

Les califes et leur famille

Nous avons vu l'importance d'Al-Mansûr, d'Al-Mandi et d'Al-Ma'mûn pour le développement de la traduction. Mais les califes qui régnèrent par la suite poursuivirent la politique de leurs prédécesseurs. C'est le cas d'Al-Mu'tasim, d'Al-Wâthiq qui avaient des discussions poussées avec les physiciens et les philosophes de leur temps, d'Al-Mu'tad (892-902), particulièrement intéressé par les sciences grecques, lui-même fils de femme grecque et parlant la langue de sa mère. Il était en étroite relation avec les grands traducteurs Hunayn et Ibn Qurra. Il commanda la traduction de deux traités, l'un de médecine, l'autre de météorologie.

Les princes sont aussi des sponsors du mouvement de traduction :

Ahmad, fils d'Al-Mu'tasim, qui avait Kindî comme précepteur, Kindî à qui il demanda d'apporter des corrections stylistiques à la traduction de la *Théologie* d'Aristote réalisée par Ibn Na'ma.

Ja'far, environ un siècle plus tard, fils d'Al-Muktafi. Versé en astronomie, connaissant le grec.

Les femmes de la cour jouèrent aussi un certain rôle dans l'impulsion donnée au mouvement de traduction. La plus emblématique d'entre elles est l'épouse d'Al-Mutawakkil, mère d'Al-Mu'tazz, qui commanda à Hunayn une traduction d'un traité sur les prématurés de huit mois.

Les courtisans

Leur fonction sociale est réelle, ils sont souvent le miroir de l'élite économique et culturelle de l'époque. Ils viennent de milieux sociaux différents et sont élevés au statut de courtisan pour des raisons qui sont propres à chacun d'entre eux. Parmi eux, citons As-Sarahlî (835-899) disciple de Kindî et précepteur du fils d'Al-Mutawakkil ou encore la famille des Bani al-Manajîm, astrologues d'origine persane élevés au rang de courtisans par Al-Mansûr et qui occupèrent à la cour abbasside des postes importants durant six générations.

Les officiels de l'État

Ce sont les kuttâb, les secrétaires de l'administration dont je parlais tout à l'heure et qui ont besoin de maîtriser certaines disciplines dans l'exercice de leurs fonctions. Leur rôle dans le mouvement de traduction est clair, je ne reviens pas là-dessus. Citons simplement l'illustre famille Wahb qui donna nombre de secrétaires et de vizirs aux Abbassides et dont l'un des membres, 'Ubaydallah, commanda à Hunayn la meilleure traduction en langue arabe qu'on ait de la *Physique* d'Aristote.

Les érudits et les scientifiques

Leur rôle est bien sûr évident. Parmi les scientifiques, les médecins nestoriens ont donné une impulsion particulièrement importante aux traductions d'oeuvres médicales.

La conclusion de ce recensement est qu'il n'y a pas un unique groupe identifiable qui serait à l'origine du mouvement de traduction ou qui aurait participé à son développement. Nous avons affaire à un phénomène d'ampleur considérable, initié et promu par des personnes d'origines socio-économiques différentes, avec des références culturelles diverses et de confessions plurielles. Quant aux traductions elles-mêmes, comme on l'a vu, certaines ont été établies à partir du persan et du syriaque, d'autres directement du grec, d'autres encore à partir de deux ou trois langues, grec et perse, grec et syriaque ou grec, perse et syriaque. Il est très fréquent de réviser des traductions déjà réalisées quelques années ou même un siècle auparavant, à la lumière d'une nouvelle terminologie ou parce que l'approche du traducteur ne convient plus.

D'après les sources que l'on a, le mouvement de traduction prend fin avec le tournant du millénaire. La cause n'en est certainement pas une baisse d'intérêt pour les oeuvres traduites ou encore le manque d'érudits ou de savants capables de bien traduire, bien au contraire. Si le mouvement a commencé à s'essouffler puis à s'arrêter, c'est parce que l'entreprise scientifique et philosophique arabe qui avait créé le besoin de traduire devenait enfin autonome. On avait traduit ce qui devait être traduit, on s'en était nourri à force d'études et de commentaires, et chaque discipline avait progressé selon ce mode. Le moment arrivait où le mouvement de traduction s'apparentait beaucoup plus à une étape sur le chemin de la connaissance qu'à une véritable fin en soi.

Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est que l'histoire du mouvement de traduction ne peut se comprendre sans faire référence à l'élément social, politique et idéologique de l'histoire de la dynastie abbasside, dont elle est partie intégrante.

SABER MANSOURI

*TRADUIRE LES GRECS ET CONNAÎTRE LEUR HISTOIRE.
LA CULTURE ARABE DU MOYEN ÂGE ET L'HÉRITAGE GREC*

Après la biographie strictement réservée au Prophète et à ses compagnons, l'histoire d'une ville, des conquêtes, d'un pays, d'une période de l'islam, l'historiographie arabe du Moyen Age devient plus ambitieuse à partir du IXe siècle. Jusqu'au XIVe siècle, de grands noms, Tabarî (838-922), Mas'ûdî (mort en 958), Ibn al-Athîr (1160-1232), Ibn Khaldûn (pour citer un historien maghrébin : 1332-1406) entreprennent de rédiger une histoire universelle, depuis les patriarches et les prophètes, parfois depuis la création. L'oeuvre, ouverte à tous temps et tous pays, se concentre ensuite sur le point privilégié de la révélation coranique, pour repartir ensuite à la conquête du monde et sous un ciel renouvelé de l'islam. Comme le dit A. Laroui, un empire islamique donne naissance à une historiographie, appelée traditionnellement islamique, qui véhicule une idée du temps et du changement, conventionnellement considérée comme spécifique à l'Islam.

Une première lecture de cette historiographie permet de dire que la *bidâya*, le début de l'histoire, ne coïncide pas avec la naissance de l'islam. Les historiens, notamment les encyclopédistes, ont essayé d'écrire une histoire universelle au sein de

laquelle l'islam est en quelque sorte l'aboutissement : il s'agit bien évidemment du présent.

L'histoire préislamique est présentée comme une succession d'empires et de civilisations avec une démarche comparative entre les Grecs, les Perses et les Romains. Je dirai à la fin quelques mots sur ce *comparatisme civilisationnel*. L'objectif de mon exposé portera sur la façon dont ces historiens essaient de reconstruire l'histoire grecque.

Qu'est-ce qu'on retient de l'histoire des Grecs ? Trouve-t-on un exposé détaillé (politique, religion, société, culture) qui nous éclaire sur la civilisation qui a fait naître Platon, Aristote, Hérodote, Socrate, Aristophane, Sophocle, Périclès, Solon, la tyrannie, la démocratie, Sparte, etc. ? Pour les Arabes du Moyen Age, l'histoire grecque est-elle proche ou lointaine ? Qu'est-ce qui fait cette proximité ou cet éloignement ?

Je débute mon exposé par Tabarî. Chronologiquement, l'auteur commence par l'histoire perse en évoquant les premières dynasties. Il faut dire que son récit devient clair et compréhensible à partir des guerres entre Alexandre et Darius III (336-330). D'ailleurs, dès cet événement le discours historique de l'auteur change de méthode pour devenir en quelque sorte une histoire parallèle entre Perses et Grecs, Grecs et Romains, Perses et Romains, et enfin, musulmans et Romains. L'histoire grecque n'est évoquée qu'en rapport avec les Perses et leur histoire. Elle devient claire à partir de la royauté macédonienne : pour lui, c'est la royauté qui a mis fin à la puissance et à l'indépendance des Perses. Il écrit : "Philippe, le père d'Alexandre *al-yûnânî*, est originaire d'une région qui s'appelle *Makdûniya*. Elle appartient au pays des *Yûnâniyîn*. Philippe était roi de cette région, il conclut un accord de paix avec Darius le Jeune. Selon cet accord, Philippe devait payer un tribut. Mais avec Alexandre, des changements apparurent au niveau des relations entre les deux pays puisque Alexandre refusa de payer ce tribut, et la guerre éclata entre les deux hommes*:

Après avoir évoqué les causes de la guerre entre Perses et Grecs, l'histoire parallèle suivie par Tabarî va laisser la place à un récit qui vise la reconstitution de la biographie d'Alexandre : une des biographies les plus privilégiées. Plusieurs raisons poussent l'auteur à faire d'Alexandre seul le sujet de son récit historique : c'est lui qui a été vainqueur dans cette guerre ; ensuite, il se comporta comme un sage puisqu'il n'a pas tué Darius le Jeune ; enfin, il a apporté des livres et des sciences perses et il a demandé que ces livres soient traduits en syriaque et en grec (t. I, p. 338). Je précise que l'auteur ne dit

* *Histoire des rois et des prophètes*, Liban, 1995. t. I, p. 336-337. Pour parler des Grecs, l'auteur utilise la forme arabe *Yûnâniyîn* (Ioniens).

pas exactement que ces livres ont été traduits en grec, mais en *rûmiyya*, un mot qui désigne en même temps le latin et le grec. On a là un élément à peine esquissé de l'histoire culturelle, très loin de la biographie très bien fournie de Plutarque sur la vie d'Alexandre le Grand. Le seul sujet privilégié chez Tabarî est l'histoire politique, et plus précisément l'histoire qui ne dépasse pas l'information événementielle au sein de laquelle les rois occupent une place importante, car ils semblent à l'origine de tout changement historique.

Pour l'histoire grecque après Alexandre, l'auteur se contente d'évoquer la succession des rois durant l'époque hellénistique en les définissant en ces termes : "Ces rois sont tous des *yûnâniyîn* parce qu'ils s'appelaient tous *Batlimius* (Ptolémés)" (t. I, p. 340). Cette succession va connaître un arrêt avec les conquêtes romaines menées par Auguste. A partir de ces conquêtes, l'histoire universelle bascule puisque c'est aux Romains et à leur empire de marquer cette histoire par leur puissance militaire et politique.

Chez Mas'ûdî, l'histoire grecque se place tout juste après l'enquête consacrée aux Perses. Il essaie de reconstruire le récit propre à l'origine des Grecs et l'évolution de leur histoire. Il commence par critiquer l'idée de ses prédécesseurs, qui consiste à dire que les Grecs et les Romains descendent d'un même parent : Abraham. Pour bien marquer la différence entre les deux peuples, Mas'ûdî écrit : "Dans leur langage comme dans leur littérature, les *Rûm* ne sont que les imitateurs des Grecs et jamais ils n'ont pu les égaler ni pour la pureté de la langue, ni pour l'éloquence. Leur langue est plus pauvre que celle des Grecs ; le langage dans lequel ils ont coutume de s'exprimer par écrit et à l'oral a une syntaxe moins vigoureuse*."

L'autre récit critiqué par Mas'ûdî est celui de Ya'qûb ibn Ishâq al-Kindî : "Yûnân est sorti avec sa famille de la terre de Yémen, il s'est installé à l'extrême du pays de l'Occident. Il commença à parler les langues locales, notamment celle des *Rûm*" (*ibid.*, p. 297). Selon les termes de l'auteur, c'est une idée inventée puisque Al-Kindî confond entre *Qahtân* et *Yûnân*/Ion. Mas'ûdî explique l'origine des Grecs : "Al-Yûnâniyûn sont sortis pour chercher une terre à habiter, ils se sont arrêtés dans une région de l'ouest (*gharb*), une ville qui s'appelle *Athîna*. Cette ville est très connue pour ses sages (t. I, p. 297). Il faut souligner que l'auteur ne donne le nom d'aucune autre ville, ni la date de l'installation des premiers Grecs à Athènes. Al-Mas'ûdî évoque un certain *Harppeius*, qui prit la direction de la royauté fondée par son

* *Les Prairies d'or*, t. I, p. 296.

père Yûnân. On ne sait pas exactement si Harppius, dont il est question, pourrait être Hippias, le père de Pisistrate, le tyran athénien.

L'auteur ajoute que cette royauté s'était considérablement élargie à la suite des conquêtes "en Occident, au pays des Francs et dans d'autres régions" (t. I, p. 298). Ce passage est très ambigu, mais nous supposons qu'il s'agit de la colonisation grecque en Méditerranée. L'absence d'indications chronologiques dans le récit de l'auteur et le fait qu'il place la colonisation grecque après Hippias montrent que l'auteur confond entre deux vagues de colonisations, celle de l'époque archaïque (VIII^e siècle) et celle de l'époque classique, qui a vu Athènes intervenir dans cette colonisation, notamment en Italie du Sud. Il m'est impossible de dire que Mas'ûdi est un lecteur assidu d'Hérodote.

La vraie histoire politique grecque commence avec la royauté macédonienne, considérée comme purement grecque. La véritable figure royale, point commun à tous nos historiens de cette époque, est Alexandre le Grand, élève d'Aristote. "Un souverain sage, un vrai politique, un grand stratège et guerrier. Après Alexandre, quatorze rois, dont Cléopâtre est la dernière, ont régné trois cent une années jusqu'aux conquêtes romaines." Ces dernières vont marquer la fin de l'histoire politique grecque et inaugurer les débuts de l'apogée de l'histoire romaine. Les Romains s'appellent "Rûminûs, qui est la forme latine de Rûm, dérivé du nom de la ville : Rûmas que les Arabes ont traduit par Rûmiyya" (*ibid.*, p. 320).

Il ajoute que les Romains finirent par établir leur domination sur les descendants de Yûnân. L'époque d'Auguste est considérée comme une des plus importantes périodes de l'histoire romaine, parce que c'est le moment où Rome commence les conquêtes en dehors de l'Italie. Selon Mas'ûdi, ce roi a fait des conquêtes en Egypte, Alexandrie et Shâm (p. 321). Le "Shâm" est le nom qui désigne les territoires de la Jordanie, de la Palestine et de la Syrie. En évoquant l'histoire politique de Rome, l'auteur fait la distinction entre les rois romains païens (quarante-neuf rois) et les rois chrétiens. L'avènement de Constantin est perçu comme une rupture dans l'histoire générale de Rome. Écoutons une fois encore Mas'ûdi : "Un phénomène sans précédent est la conversion de Constantin au christianisme et l'avènement de Constantinople comme nouveau centre du pouvoir de l'empire." Les données historiques tiennent une énorme place dans l'évocation de Rome. L'auteur indique la datation de cette histoire, l'ancienne présence des Romains dans le bassin de la Méditerranée, et il souligne également à propos de leur ville, l'antiquité de son statut de capitale. L'essentiel pourtant, ce sont les rois. Avec eux, à partir de César, l'histoire de Rome sort de l'ombre ;

avec eux, elle y rentre lorsque Constantin s'installe à Byzance*, une installation qui va inaugurer l'âge de grandeur de cette partie orientale qui, dans le récit, bénéficie d'un développement systématique de telle sorte que l'auteur nous donne l'impression que l'histoire de Rome, à partir de Constantin, s'identifie avec l'histoire de l'empire d'Orient.

Mais on continue toujours à parler de Rome et des Rûm. De ce point de vue, le récit de l'auteur reste tributaire de la tradition qui regroupe, finalement, sous un vocable unique, l'Empire byzantin et le monde romain

Dans ses *Histoires complètes*, Ibn al-Athîr (1160-1231) reprend plusieurs données évoquées par ses prédécesseurs, mais en même temps son récit est alimenté par certaines nouveautés, particulièrement les correspondances entre Alexandre et Aristote. En essayant d'expliquer ces correspondances, Pierre Carlier ("Etude sur la prétendue lettre d'Aristote à Alexandre transmise par plusieurs manuscrits arabes, *Ktêma* 5, 1980, p. 277-288), évoque les considérations politiques. Il écrit : "Il semble que l'intérêt si tôt manifesté par l'entourage du calife pour la correspondance d'Aristote soit lié à l'analogie des situations politiques. Comme Alexandre, les Omeyyades devaient organiser un empire rapidement conquis. Comme lui, ils devaient tenir compte des classes dirigeantes des peuples vaincus, et notamment des cadres perses de l'ancien Empire sassanide" (p. 277 *sq.*).

Il y a un point commun à tous les historiens arabes encyclopédistes de l'époque : la place prépondérante d'Alexandre dans l'histoire grecque. Une lecture attentive des conquêtes mentionnées et analysées par nos auteurs laissent à penser qu'il y a une grande part d'invention. On apprend que l'armée macédonienne est allée jusqu'à conquérir l'Espagne. On a l'impression d'assister aux conquêtes arabes avant l'heure.

Quelle est la contribution d'Ibn Khaldûn en matière d'histoire préislamique ? A. Miguel relève à juste titre que les différentes expériences cumulées par Ibn Khaldûn ont clairement influencé sa méthode et le contenu de son histoire universelle. Comme ses prédécesseurs, l'auteur commence par évoquer la chronologie et l'histoire politique perses. Son récit présente une continuité de la tradition historiographique arabe : la grande place occupée par l'histoire de l'Empire sassanide, contemporain de l'Etat islamique naissant. Il reprend également les éléments qui concernent l'histoire de la royauté macédonienne. Mais à côté de ces éléments de continuité, le récit d'Ibn Khaldûn reste aussi novateur sur plusieurs points.

* A. Miguel, *La Géographie humaine du monde musulman*, p. 320.

Rome et la Grèce sont étudiées parallèlement : "Les Latins occupaient la partie occidentale de la Méditerranée et les Grecs la partie orientale jusqu'au pays des Turcs." Cette donnée de géographie historique, qui se rapporte au territoire des Grecs, n'est pas accompagnée d'une chronologie qui remonte avant l'avènement de la royauté macédonienne. Mais la chose la plus curieuse, et je dirai même impressionnante, dans le récit d'Ibn Khaldûn est la mort de Socrate. L'auteur écrit : "Il a été tué par Al-Yûnân/les Grecs." Les Athéniens reprochaient au philosophe *de ne pas croire aux dieux de la cité*. Le texte d'Ibn Khaldûn est révélateur de toute la tradition historiographique arabe du Moyen Age : la Grèce, c'est Athènes.

L'autre élément analysé par Ibn Khaldûn est l'histoire des sciences intellectuelles : "Chez les Perses, les sciences intellectuelles jouaient un rôle d'autant plus grand que les dynasties régnantes étaient puissantes et ininterrompues. On dit qu'ils les ont transmises aux Grecs, à l'époque où Alexandre tua Darius et s'empara de l'Empire achéménide : en même temps il mit la main sur les ouvrages et les connaissances perses... A l'époque des Grecs, les sciences intellectuelles étaient à l'honneur. Elles étaient cultivées par des hommes illustres, dont certains étaient les piliers de la sagesse, Socrate, Platon et Aristote le maître d'Alexandre, ce souverain qui vainquit les Perses et leur ôta l'empire. Aristote était le plus grand savant grec et le plus illustre. On l'appelait «le Premier Maître» et sa réputation était universelle*." Pourquoi commencer la reconstitution de l'histoire des sciences intellectuelles à partir de la civilisation perse ? La réponse est dans le texte d'Ibn Khaldûn puisqu'il souligne : "Il y a bien des sciences, il y a eu des sages parmi les civilisations humaines. Les connaissances scientifiques qui se sont perdues sont plus nombreuses que celles qui nous sont parvenues. Où sont celles des Chaldéens, des Assyriens, des Babyloniens ? Où sont leurs documents et leurs résultats ? Où sont ceux des Egyptiens, leurs prédécesseurs ? Seuls les textes scientifiques grecs sont arrivés jusqu'à nous**." Soucieux de l'objectivité de son travail et chercheur de vérité, l'historien d'aujourd'hui approuve et apprécie l'explication donnée par l'auteur. Désormais, la cause principale est l'absence des documents. Par ses remarques, l'auteur du *Discours sur l'Histoire universelle* nous met devant les difficultés

* *Al Mûqaddima*, t. II, p. 603, traduction de Vincent Monteil, p. 802-803. Les mêmes données sont évoquées dans *Kitab al 'ibar*, t. III, Liban, Maison du livre libanais, p. 380-384.

** *Al Mûqaddima*, traduction de V. Monteil, p. 60-61.

inhérentes au travail de l'historien, et dégage par là la valeur irremplaçable du document pour toute écriture de l'histoire.

Revenons aux aspects majeurs de l'histoire des sciences intellectuelles. C'est un point commun à tous les historiens arabes du Moyen Age de mentionner la place qu'occupe l'oeuvre philosophique de Socrate, de Platon et d'Aristote dans l'histoire grecque. A cette dimension culturelle s'ajoute l'empire universel d'Alexandre. Pour ce qui est de la place des sciences intellectuelles sous l'Empire romain, l'auteur écrit : "Après la ruine de la puissance des Grecs et leur remplacement par l'Empire romain, celui-ci embrassa le christianisme, qui interdit les sciences intellectuelles, selon les prescriptions légales des communautés religieuses. Cependant, les Romains continuèrent à écrire sur les sciences et leurs recueils furent conservés dans leurs bibliothèques*." Après cette période de désintérêt manifesté à l'égard de l'héritage grec, Ibn Khaldûn analyse la vie culturelle dans l'Empire musulman : "Et puis, Dieu permit aux musulmans de remporter leur victoire incomparable et de dépouiller les Byzantins (Rûms) comme les autres. Au début c'étaient des gens simples, sans intérêt pour les arts. Mais peu à peu, avec le développement de l'Etat, ils adoptèrent une culture sédentaire, telle que nul jusqu'alors n'en avait connu. Ils devinrent versés dans maints arts et maintes sciences. Puis ils voulurent étudier les sciences philosophiques. Ils en avaient entendu parler par les évêques et les prêtres de leurs sujets chrétiens et, d'ailleurs, la pensée de l'homme aspire plutôt à apprendre. C'est pourquoi Al-Mansûr fit demander à l'empereur de Byzance de lui envoyer des livres traduits. L'empereur lui fit porter le traité d'Euclide et quelques ouvrages de physique. Lorsque le calife Al-Ma'mûn régna, il avait quelques instructions et le désir d'apprendre. Il passa donc à l'action et envoya une mission auprès des empereurs de Byzance. Ses envoyés étaient chargés de trouver les traités scientifiques grecs et de les mettre en arabe. A cette fin, il leur adjoint des traducteurs. Et c'est ainsi que fut conservée et recueillie une grande part de ces sciences**."

Comme je l'ai dit au début de mon exposé, il sera plus intelligible d'expliquer la place de chaque civilisation dans l'historiographie arabe du Moyen Age : Grecs, Perses et Romains. La lecture attentive et critique de ces histoires universelles nous permet de mettre l'accent sur le mérite de ces historiens qui, à

* *Al Mûqaddima*, t. II, p. 603, traduction de V. Monteil, p. 803.

** *Al Mûqaddima*, t. II, p. 603-604, traduction de V. Monteil, p. 803-804.

côté de leur sujet principal, l'histoire de l'Islam, ont essayé de reconstruire une histoire des civilisations préislamiques et de donner une image de ce monde. Cependant ce travail proprement historique et le souci de donner une image au monde préislamique se heurtent à des difficultés, des lacunes, voire des inventions. Le problème qui se pose est de savoir si ces lacunes sont, tout simplement, le résultat d'une absence ou d'une méconnaissance des sources écrites, pour pouvoir reconstruire l'histoire. Certes, parler des histoires lointaines pour les historiens que j'ai cités est un fait normal selon la tradition caractérisée par la transmission orale (*riwaya*) nécessaire à la reconstitution d'une histoire. De plus, une autre considération joue un rôle essentiel dans ce travail des auteurs arabes ; ils se contentent de signaler *ce qui est intéressant à retenir* dans la tradition historique préislamique. Parmi ces histoires lointaines, l'histoire grecque, dont plusieurs aspects ne sont pas traités par la tradition historiographique arabe du Moyen Age. On a vu que dans certains récits, on essaie de faire une reconstitution des origines du peuple grec, mais ce travail de reconstitution reste lacunaire. Paradoxalement cette histoire, surtout politique, devient proche pour ces historiens à partir de l'apparition de la royauté macédonienne avec Philippe et Alexandre, car c'est une royauté qui a assuré, surtout à partir d'Alexandre, l'ouverture entre Orient et Occident. L'aspect, remarquable, mentionné par cette historiographie, est la grandeur culturelle d'Athènes. Les historiens soulignent l'exception athénienne puisqu'il s'agit d'une ville qui avait les plus célèbres sages du monde antique, dont Socrate, Platon et Aristote illustrent une succession merveilleuse. C'est l'aspect qui domine dans l'histoire grecque d'avant Alexandre. Les quelques données propres à l'histoire grecque d'avant Alexandre visent la compréhension du contexte dans lequel est née cette culture philosophique. L'intérêt pour la philosophie grecque se manifeste très tôt dans le milieu des intellectuels arabes, notamment chez les philosophes du Moyen Age. On a commencé à traduire les œuvres philosophiques d'une manière systématique dès la fin du VIIIe siècle*. Ce travail de traduction qui représente une démarche vers la connaissance de cet héritage ancien se double d'essais d'explications : traduction et explication, deux pratiques qui, trouvant leur place dans des contextes religieux et politiques précis, supposent soit une "tolérance", soit une vraie "demande" sociale et politique. Cette demande existe**. La connaissance de cet héritage

* Selon les termes d'Alain de Libers, "on se met à traduire comme, sans cloute, on n'a jamais traduit à aucune autre époque de : *Penser au Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 100.

** *Ibid.*, p. 99-100.

ancien devient très claire à l'époque des Abbassides durant laquelle on peut parler d'un héritage humain, parce qu'on ne se limitait pas à la culture et à la philosophie grecques, mais on s'intéressait aussi à la tradition perse, très présente dans la culture de cette époque, à l'Inde, à la Chine, à Rome et à l'Égypte*. Tous ces éléments ont beaucoup influencé la culture arabe de l'époque parce que le travail des intellectuels consistait aussi, à côté des traductions et des explications, en un travail de confrontation avec le patrimoine arabe, profane ou religieux**.

Si le travail de reconstitution d'une histoire grecque chez nos auteurs ne dépasse pas les quelques souvenirs très vagues d'Athènes, et d'une histoire politique de la royauté macédonienne plus développée, dans laquelle on approuve l'image d'un Alexandre universel, la reconstitution de l'histoire des Perses et des Romains vise avant tout à connaître ces deux civilisations, ces deux empires proches de l'histoire musulmane et de son devenir. Pour cette raison, le discours sur l'histoire de ces deux empires devient plus systématique et plus enrichissant puisqu'il nous permet de comprendre plusieurs aspects de cette histoire. Nos historiens montrent bien la grandeur de ces deux empires. Pour l'histoire perse, ils soulignent la renaissance de cette histoire à partir de l'avènement de la dynastie sassanide, une dynastie qui a connu des contacts avec quelques royaumes arabes avant l'islam, des guerres avec l'Empire romain, et enfin les conquêtes musulmanes. A partir de ces conquêtes, l'histoire perse arrive à sa fin puisqu'elle est intégrée au devenir et au destin de l'Empire musulman. Il s'agit là d'un fait réel puisque l'intégration des Perses a été assurée sur plusieurs plans : occupation de postes administratifs et politiques, contribution à la production intellectuelle (philosophie, histoire, littérature, etc.)***. Donc il ne faut pas s'étonner du fait que la civilisation musulmane à l'époque des Abbassides soit une civilisation arabo-perse.

Contrairement à l'histoire perse, intégrée à la suite des conquêtes dans l'histoire musulmane, l'histoire de Rome (Byzance) reste, en même temps, proche et lointaine. Elle est proche parce que l'enquête sur son histoire et son actualité (organisation politique et administrative, richesses financières et autres, armée) n'est pas une tâche difficile, car elle est proche aussi en tant que voisine. Byzance est un miroir. Réserve faite de l'appareil ecclésiastique, ce qu'il y a de plus étonnant dans Byzance, c'est qu'elle offre la réplique à peu près parfaite de

* I. Madkour. *L'Organon d'Aristote dans le monde arabe*, Paris, Win, 1969, p. 27.

** A. Miguel, *La Littérature arabe*, p. 36.

*** *Ibid.*, p. 64-65.

l'appareil d'Etat du califat abbasside*. Elle est lointaine, parce que malgré les tentatives successives pour dominer son territoire, cet empire continue à poser des problèmes au devenir de l'Empire musulman.

A partir de cette période, l'historien devient, en quelque sorte, un historien du présent dans la mesure où il enquête sur une histoire très proche et une actualité. Pour cette raison, le discours historique devient plus rigoureux et plus détaillé, un discours qui permet à l'historien du Moyen Age musulman de traiter des différents aspects de cette histoire. Elle permet aussi d'étudier l'ailleurs contemporain du monde musulman, notamment Byzance, pour tirer des éléments concernant cet ailleurs, comme un sujet de perception et sujet d'histoire. Du point de vue méthodologique, c'est un passage à la datation, à l'histoire annalistique, et même à l'analyse qui, avec Ibn Khaldûn, devient un exercice indispensable pour toute enquête historique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Arkoun (M.), "Introduction à la pensée islamique classique", *Cahiers d'histoire mondiale* 11, 1968-1969, p. 578-614.

— *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV^e siècle de l'hégire : Miskawayh philosophe et historien*, Paris, 1969.

Arnaldez (R.), *Les Grands Siècles de Bagdad*, Alger, 1985.

Badawi (A.), *La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe*, Paris, 1968.

Bielwaski (J.) et Plezia (M.), *Lettre d'Aristote à Alexandre sur la politique envers les cités. Edition critique de la traduction arabe et version française*, Cracovie, 1970.

Blachère (R.), *Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV^e siècle*, Paris, 1952-1966.

Carlier (P.), "Etude de la prétendue lettre d'Aristote à Alexandre transmise par plusieurs manuscrits arabes", *Ktêma* 5, 1980, p. 277-288.

Eddé (A.-M.), Micheau (F.) et Picard (C.), *Communautés chrétiennes en pays d'Islam du début du VI^e siècle au milieu du XI^e siècle*, Paris, 2000.

Lacoste (Y.), *Ibn Khaldûn. Naissance de l'histoire, passé du Tiers Monde*, Paris, 1966.

Laroui (A.), *Islam et histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, 1999.

Miquel (A.), "Comment lire la littérature géographique arabe du Moyen Age", *Cahiers des civilisations médiévales* 15 (2), 1972, p. 97-104.

— "Constantinople : une ville sans visage", *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age et Temps modernes*, 96, 1984, p. 397-403.

* A. Miguel, "Constantinople : une ville sans visage", *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age et Temps modernes*, 96, 1984, p. 397-403.

- "Rome chez les géographes arabes", *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1975, p. 281-291.
- *La Littérature arabe*, Paris, 1969.
- *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XI^e siècle. Géographie arabe et représentation du monde : la terre et l'étranger*, Paris-La Haye, 1975.
- *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XI^e siècle. Les travaux et les jours*, Paris, EHESS, 1988.
- *Du monde et de l'étranger: Orient, an 1000*, Paris, 2001.
- Polignac (F. de), "L'Homme aux deux cornes. Une image d'Alexandre du symbolisme grec à l'apocalyptique musulmane", *Mélanges de l'école française de Rome*, 96, 1981, p. 29-51.
- "L'image d'Alexandre dans la littérature arabe : l'Orient face à l'hellénisme ?", *Arabica*, 29 (3), 1982, p. 296-306.
- Prémare (A.-L. de), *Les Fondations de l'islam. Entre écriture et histoire*, Paris, 2002.
- Rosenthal (F.), *A History of Muslim Historiography*, Leyde, 1968.
- Troupeau (G.), "La littérature arabe chrétienne du X^e au XII^e siècle", *Cahiers de la civilisation médiévale*, 14, 1971, p. 1-20.

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ANGLAIS : D. H. LAWRENCE

animé par Françoise du Sorbier

L'atelier a réuni une trentaine de personnes, qui ont dû faire un choix difficile entre Shakespeare et D. H. Lawrence, proposés en même temps dans le planning dense des Assises.

On a commencé par une brève présentation destinée à débarrasser un peu l'auteur de l'encombrant fardeau de *Lady Chatterley*, livre auquel on a tendance à réduire son oeuvre. Le texte choisi (le début de *Sea and Sardinia*, 1921) est un récit de voyage aux antipodes du roman, par sa légèreté, son humour et son rythme enlevé.

Trois problèmes ont surtout retenu l'attention des participants : le choix d'une instance narrative, le passage d'un genre

un autre entre les deux langues, et la tonalité légère, voire inso:ente, de l'ensemble.

Les problèmes d'instance narrative se posent dès l'ouverture du texte :

"Cornes over one the absolute necessity to more. And what is more, to move in some particular direction. A double necessity here : to get on the move, and to know whither."

Dans cette portion n'apparaît que *one*, mais dans la suite du texte, on a aussi *us*, *our*, *we*, *I*. Après discussion, on a estimé que ce qui devait guider le choix de la traduction, c'était le rapport que l'auteur cherche à établir avec son interlocuteur. De toute évidence, c'est une relation de connivence, plus près du "je" que du "on". Il s'agit de "quelqu'un dans ma situation". On a donc décidé de passer par des infinitifs le plus souvent possible.

Traduction proposée : "Alors surgit l'absolue nécessité de partir. Et qui plus est, de partir dans une direction donnée. Là, double nécessité : partir, et savoir vers où... "

Les problèmes de genre se déploient dans tout le texte. D'abord il est question de l'Etna, qui dans le texte est un féminin, et commande une métaphore filée : *"that wicked witch, resting her thick white snow... rolling ber orange-coloured smoke..."*

Etna's skirts and skirt-bottoms". Or "volcan" est un masculin... Au terme d'un assez court brainstorming (très en formes, les traducteurs, ce matin-là), on a décidé de reprendre Etna par "montagne", qui servira d'opérateur du féminin : "L'Etna, la montagne maléfique, la sorcière..."

On trouve encore un problème de genre avec *"the dog-star Sirius"*, qui bien évidemment est repris par un masculin "he is the hound of heaven". Heureusement, les majuscules nous sauvent la mise car le Grand Chien est sans ambiguïté aucune et la précision de l'étoile est inutile.

Les autres difficultés du texte étaient multiples : l'opposition entre le bas et le haut qui commande le texte et par conséquent certains choix de traduction ; la description de la Sardaigne "en creux", entièrement en mode négatif ; l'opposition nature/culture — qui est à l'oeuvre dans tous les écrits de D. H. Lawrence, et les multiples allusions à une culture antérieure à la culture classique usée par l'Occident.

Comme toujours dans les ateliers, on n'a pas épuisé le passage proposé, loin de là. Toutefois la discussion générale a fait apparaître que ce n'est qu'au terme d'un repérage minutieux de la rhétorique du texte, du système d'images organisé en fonction de la conception dualiste qu'a Lawrence de l'univers, que les choix de traduction s'imposent d'eux-mêmes.

ATELIER D'ANGLAIS : OTHELLO DE SHAKESPEARE

animé par Danièle Lamelle

Pourquoi Shakespeare quand le thème retenu pour ces Vingtèmes Assises était la Méditerranée ? En manière de clin d'oeil aux échanges culturels ; en hommage à Verdi qui s'est inspiré de lui pour trois de ses opéras (*Macbeth*, *Falstaff*, et *Othello*), et en hommage aussi à son librettiste, Arrigo Boito, qui a traduit plusieurs oeuvres majeures de Shakespeare en italien, ce qui fait de lui plus qu'un simple adaptateur.

Othello, dont l'action se déroule à Venise et à Chypre, fournissait un prétexte pour un atelier comparatif sur un choix de traductions françaises et italiennes couramment disponibles en librairie. Face au texte anglais de la tirade "*Behold, I have a weapon*" (*Othello*, V.2) dans l'édition des *Œuvres complètes* publiée par Oxford University Press (1988), sept traductions étaient proposées à une quinzaine de participants : celles de François Victor Hugo (1868, éditions Pocket, 1998), de Léone Teyssandier (collection Bouquins, éd. Robert Laffont, 1995), d'Yves Bonnefoy (éd. Folio Gallimard, 2001), et de Jean-Michel Déprats (*L'Avant-Scène*, janvier 2001) pour le français ; celles de Gabriele Baldini (Rizzoli, 1963), de Sergio Perosa (Garzanti, 1990) et d'Agostino Lombardo (Feltrinelli, 1996) pour l'italien. Le temps trop court dont nous disposons ne nous a pas permis d'étudier dans le détail la totalité de ces textes, mais la discussion, souvent plus théorique que pratique, s'est révélée riche d'intérêt.

Le débat s'est engagé très vite — dès la première phrase : "*Behold, I have a weapon*", une phrase limpide, en apparence -sans histoire". En français, les quatre traducteurs en donnent quatre traductions différentes : "Regarde" (Déprats) / "Regardez" (Hugo) — "Vois" (Bonnefoy) / "Voyez" (Teyssandier), "j'ai une arme". En italien, trois traductions aussi pour nos trois traducteurs, même si tous s'accordent sur le choix du verbe : "*Guarda : ho un'arma*" / (Baldini) / "*Guardate, ho una spada*" (Perosa) / "*-Guarda. Ce l'ho, una spada*" (Lombardo).

Ce verbe qui, dans les deux langues d'arrivée, oscille entre le singulier et le pluriel suscite une première question : à qui parle Othello ? Il est seul dans la chambre, avec le cadavre de Desdémone qu'il vient de tuer, et Gratiano chargé de garder la porte. C'est à ce dernier qu'il s'adresse ; il n'a pas lieu de le vouvoyer. Mais, fait remarquer Jean-Michel Déprats, notre invité, si les principaux personnages se sont retirés, une partie de leur suite peut être restée sur place avec Gratiano ; le choix du pluriel ou du singulier dépendra alors des choix de mise en scène, quel que soit le texte écrit de la traduction retenue pour le spectacle de théâtre.

Nous abordons ensuite l'opposition voir/ regarder dans les traductions françaises. Plusieurs voix s'élèvent en faveur de "regarder" qui est actif alors que "voir" est passif. C'est un geste théâtral, dit Jean-Michel Déprats ; Othello apostrophe un ou des personnages en montrant son épée — geste théâtral que souligne la traduction italienne de Lombardo avec la tournure emphatique "*Ce l'ho, una spada*". Un participant objecte que, dans la tragédie classique, "voir" est fréquemment employé dans un sens actif et cite quelques exemples. Le choix du verbe "voir" viserait donc à rendre le cachet ancien du texte original.

Un autre intervenant souligne que "*behold*" en anglais n'est pas d'un emploi courant dans la langue moderne, et il demande pourquoi on ne s'efforce pas de traduire Shakespeare dans la langue de son époque. Les réactions ne se font pas attendre : plus personne ne parle cette langue ; nous avons aujourd'hui du mal à lire Montaigne ou Rabelais dans le texte et sans notes ; ce serait un travail d'érudit proche du thème latin ; le public actuel ne comprendrait pas, et le théâtre est fait pour être joué.

Jean-Michel Déprats intervient pour souligner qu'à l'époque de Shakespeare, ses pièces étaient données devant un public mêlé qui allait du plus populaire au plus cultivé, et qu'il double certaines répliques en langue savante et vulgaire pour qu'elles soient comprises de tous. De sorte qu'une telle tentative de reconstitution irait à l'encontre des intentions de l'auteur.

Notre contradicteur fait valoir qu'aujourd'hui, la langue difficile de Shakespeare exclut nécessairement une partie du public en Angleterre. A mon tour, j'objecte que, dans ce pays protestant, une partie du public populaire est encore imprégnée de la Bible du roi Jacques, écrite sensiblement dans la langue de Shakespeare, ce qui rend ses oeuvres largement accessibles. Il convient toutefois de noter que l'évolution de la société et les traductions de la Bible en langue moderne vont creuser un fossé culturel à peine sensible il y a vingt à trente ans.

Je profite de l'occasion pour remarquer que cette "cassure linguistique" ne semble pas exister en italien où les textes anciens demeurent abordables. Les traductions modernes que

nous avons sous les yeux sont écrites dans une langue dramatique que je connais bien : celle des livrets d'opéra, tous siècles confondus. Françoise Brun confirme : la langue de Toscane, devenue langue littéraire, puis langue officielle de l'Italie unifiée, a relativement peu évolué depuis Pétrarque.

Certes, mais ce n'est pas le cas du français, et notre partisan de la traduction de Shakespeare dans la langue de son temps insiste en invoquant la notion de vérité historique. La comparaison musicale s'impose : comment savoir si un violon vieux de deux cent cinquante ans restauré aujourd'hui rend le même son qu'à l'époque de sa construction ? Personne n'était là pour l'entendre. Quant aux styles d'interprétation de la musique ancienne, ils varient en fonction du temps et des écoles ; enregistrées sur disque, les "lectures" qu'en donnaient Nadia Boulanger et ses émules ne ressemblent en rien aux interprétations sur "instruments d'époque" de nos actuels "baroqueux". Si la recherche est intéressante, la notion de "vérité historique" semble très relative et sujette à caution.

Vingt minutes ont passé, et nous n'en sommes encore qu'à la première ligne... La suite de l'atelier se déroule à l'avenant, sous le signe du brassage d'idées. Nous n'en retiendrons que quelques points saillants.

A propos de la phrase : *"I have made my way through more impediments / Than twenty times your stop"*, je constate que nous avons affaire à une notion quantitative, et non qualitative. Lecture que confirme un participant anglophone. Or, tous les traducteurs italiens ont opté pour le qualitatif — *"ostacoli maggiori"*, *"venti volte maggiori"*, *"venti volte più forti"*. Même remarque pour deux des traductions françaises : "à travers des obstacles vingt fois plus puissants (Hugo) / vingt fois plus forts Teyssandier)". Seuls Yves Bonnefoy ("à travers plus d'obstacles, vingt fois plus") et Jean-Michel Déprats ("à travers plus d'obstacles / Que vingt fois votre entrave") ont traduit la notion de quantité. Ce dernier explique qu'en traduction théâtrale, on s'attache au rendu sonore, à la parole. L'acteur doit pouvoir dire et être compris, de sorte que des nuances de détail comme celle-ci sont parfois amenées à disparaître au profit de la dynamique d'une réplique, que le rythme dramatique prime alors l'exactitude.

Il observe à ce propos que la chute de la phrase — le mot *stop*", très bref et sur lequel elle bute pour s'arrêter — pose un problème rythmique autrement crucial, insoluble en français. Nous constatons que l'italien ne dispose pas davantage d'un mot d'une seule syllabe pour rendre l'effet de ce *"stop"*. Mais un *Don* point tout de même pour Agostino Lombardo qui trouve une équivalence sonore en traduisant par *"arresto"*,

accentué sur le e. Malgré les trois syllabes, l'effet est similaire, le mimétisme presque parfait — à la plosive près.

S'engage alors une discussion sur le rythme et la prosodie, dont il ressort que ce serait une erreur de figer la diversité rythmique de Shakespeare dans le carcan (parfois ronronnant) de l'alexandrin français, et que l'italien, plus musical de par son accentuation, offre davantage de possibilités de jeu que le français sur le plan rythmique.

J'attire l'attention des participants sur un autre atout de l'italien : une syntaxe plus souple que la nôtre, et certaines tournures en tous points identiques à celles de l'anglais.

Premier exemple, intéressant dans la mesure où c'est une "erreur" de traduction — méfiance, tout est relatif... Vers la fin du passage, "*Blow me about in winds*" devient chez Lombardo "*Soffiatemi via nei venti*". Même rythme, même construction, à l'identique. Mimétisme. A ceci près que c'est la traduction exacte de "*blow me away*" (idée d'éloignement, "emporte-moi au loin"), et non pas celle de "*blow me about*" (idée de secouer, malmener, idée de tempête en mer que Déprats rend en français par "Roulez-moi dans les vents"). On ne trouve hélas pas toujours le mot juste, et le traducteur français aimerait parfois disposer de constructions semblables à ce "*soffiatemi via*" pour rendre les impossibles verbes anglais avec leurs traînes extensibles de prépositions et d'adverbes modulables à l'infini...

Second exemple, au tout début du texte : "*Behold, I have a weapon : / A better never did itself sustain / Upon a soldier's thigh.*" En italien, "*Una migliore*", sans plus de pronom que dans le texte original anglais, est parfaitement admissible et compréhensible aujourd'hui. Seul Baldini, dont la traduction est globalement explicative, opte pour le pronom clarificateur : "*Una migliore di questa..*" En français, Bonnefoy se distingue en tentant le calque à l'italienne : "Vois, j'ai une arme. / Meilleure n'a jamais pris appui / Sur une cuisse de soldat." L'effet est curieux, décalé — il ne l'est pas en italien. Le plus naturel, le plus direct dans notre langue, est le redoublement choisi par Hugo et Déprats : "j'ai une arme / Jamais meilleure épée..." Léone Teyssandier opte pour un pronom : "Jamais il ne s'en trouva de meilleure / Battant la cuisse d'un soldat", et perd du même coup l'emphase sur "meilleure", en fin de vers pour l'oeil certes, mais en milieu de phrase pour l'oreille du spectateur de théâtre.

Indépendamment des possibilités rythmiques et syntaxiques qu'offre (ou n'offre pas) la langue cible, nous sommes là en présence de choix de *traducteurs*, et c'est le dernier point que nous avons soulevé à propos de : "*Here is my journey's end, here is my butt / And very sea-mark of my utmost sail.*" Dans

l'une des traductions françaises, ce *butt* (fin, but, destination) est traduit par "port". J'observe que le mot me gêne à cet endroit ; pour moi, s'il est un but, le terme d'un voyage, le port connote le refuge et la sécurité, pas les tourments de l'enfer, le soufre brûlant et les gouffres de feu liquide qu'évoque Othello quelques vers plus loin. Une participante défend le choix du mot "port" qui, de son point de vue, renforce la métaphore marine très marquée dans ce passage. Objection recevable, même si ce choix n'est pas le mien. Preuve que le traducteur n'est pas neutre, qu'il s'inscrit dans sa traduction, avec son vécu, sa langue, sa sensibilité. Qu'il donne sa lecture d'un texte, comme l'interprète d'une oeuvre musicale.

ATELIER "TRADUIRE LA POÉSIE ARABE"

*animé par Catherine Charruau et Mobammed El Amraoui,
et coordonné par Bernard Hoëpffner*

L'HISTOIRE D'UNE TRAVERSÉE

Puisqu'on dit du traducteur qu'il est un passeur, nous avons pris la métaphore d'une traversée en mer pour relater au public l'aventure de la traduction de cette anthologie de la poésie contemporaine marocaine en décrivant les divers écueils, c'est-à-dire les difficultés de traduction et d'interprétation que nous avons pu rencontrer au long de notre travail.

Ainsi, après une présentation de l'anthologie — choix des poèmes en fonction de leur intérêt, de la popularité ou de la renommée dont leurs auteurs jouissent au Maroc, en fonction aussi des préférences des traducteurs eux-mêmes —, suivie d'un bref exposé sur notre méthode de travail à quatre mains, deux sensibilités ou... deux gouvernails, nous avons illustré les questions qui se sont posées à nous — fragments de poèmes à l'appui — selon des termes liés à la navigation en mer.

Nous avons donné une lecture bilingue de chaque fragment poétique en commençant par la version française puis la version originale.

"Une mer d'huile" illustre l'exercice sans encombre de la traduction d'un poème d'Abdelkrim Tabbal sur laquelle les traducteurs s'étaient immédiatement accordés. Vint ensuite "La mer frise" illustrant les premières difficultés liées à la polysémie de la langue arabe, sur un fragment de "Maison du poème" d'Abdelkrim Tabbal, puis "Corne de brume" pour traiter de la traduction sonore de la poésie, avec le traitement de la ponctuation et du souffle sur un fragment de "L'élégie de l'amour" de Hassan Ouazzani. Vint ensuite "L'eau et les ondes du temps" puis "Vague en vogue" pour illustrer la question de la caducité et de la datation de toute traduction et du rapport qui s'établit entre l'acte de traduire et les contextes sociopolitique ou socioculturel dans lesquels cet acte s'inscrit, ce qui n'est pas

sans rapport également avec la question de la traduction de la langue arabe dialectale et de l'argot urbain. Pour ces questions, nous nous sommes appuyés sur un poème d'Al-Achari, "Gravé sur la pierre", et un autre de Hakmaoui, "Loubard".

Si nous nous en tenons là pour ce qui est du contenu de l'atelier, c'est que le temps n'a pas suffi pour poursuivre le récit de notre traduction-traversée tant chaque exposé suscitait de questions dans le public. Parmi les interventions du public, nous soulignerons la remarque de Bernard Hoepffner sur la polysémie inhérente à la poésie, inhérente au discours poétique en général, remarque qui a ouvert un débat au sein de l'assistance composée essentiellement de traducteurs. Nous ajouterons enfin que le grand poète Adonis, invité d'honneur aux Assises de la traduction littéraire de 2003 a assisté et chaleureusement participé aux échanges et débats de notre atelier et ce, pour notre plus grande joie.

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Jean-Yves Pouilloux

Après un moment passé à mettre au point les catégories verbales, et en particulier les valeurs des "temps", en revisitant le système utilisé dans la langue française (suivant la présentation de E. Benveniste qui répartit entre récit et discours l'emploi des diverses formes verbales — c'est-à-dire selon la nature du pronom utilisé, "je" ou "il"), en essayant de préciser les variations et richesses de l'imparfait, on a lu une vingtaine de lignes de "Un coeur simple" (Gustave Flaubert, *Trois contes*) pour éprouver les possibilités de lenteur et de vitesse que peut offrir une telle forme. De là, on s'est essayé à expérimenter son emploi selon divers types de narrations (récit purement narratif, récit avec paroles rapportées, conversation pure, monologue en "je", monologue rapporté [où le narrateur "sait" les pensées du personnage], lettre [à la deuxième personne], récit de rêve). Cet éventail ou inventaire était particulièrement intéressant pour les traducteurs de langues anglo-saxonnes toujours confrontés à la difficile question du prétérit.

Dans un second temps, on a proposé un court texte en forme de télégramme, tiré de Robert Pinget (*Monsieur Songe*) : "*Moment* venu opérer *mutation* dans *existence*. Stop. Grands *moyens* exclus recourir petits dont *abandon théories et visées globales*. Stop. *Correspondant* lointain indispensable justifier *formulation* économique *états d'âme*. Stop. Invocation *muse* classiquement requise *occurrences* semblables. Exécuté." Il s'agissait, en choisissant le ton, le registre, le style qu'on voulait — discours électoral, confession, interrogatoire, récit, acte d'accusation, rêverie... —, d'écrire un texte d'une vingtaine de lignes utilisant obligatoirement les substantifs du texte original (en italique ici), dans l'ordre où ils apparaissent, et en essayant si possible de faire "oublier" le texte de départ. Certains dialogues élaborés à cette occasion ont été tout à fait réussis, on a remarqué également des tentatives de lettres assez délectables.

Les participants ont paru trouver profit et plaisir à ces exercices d'assouplissement, parfois un peu contraignants.

CÉLÉBRATION DES VINGTIÈMES ASSISES

Allocution de Sylvère Monod

Celui qui vous parle a été à la fois le troisième et le premier président d'ATLAS. Le troisième puisque Laure Bataillon et Anne Wade Minkowski m'ont précédé. Le premier puisque les deux premiers présidents étaient des présidentes.

Je me demanderai peut-être jusqu'à la fin de ma vie — dans un petit nombre d'années ou de mois — pourquoi je suis devenu président d'ATLAS. Dans ma vie, j'ai plutôt cherché (sans grand succès, il est vrai) à éviter les présidences qu'à les collectionner. A la SAES, j'ai accompli une manoeuvre typique de mon attitude en démissionnant de la vice-présidence dès que j'ai compris que le président, qui s'appelait Loiseau, allait prendre son envol, non vers l'éternité bienheureuse mais vers une retraite épanouie. Vis-à-vis d'ATLAS, j'avais une position de forte sympathie, mais je n'en étais pas devenu membre dès le début ; j'observais de l'extérieur cette association naissante, encouragé à m'y intéresser par ma vieille et affectueuse amitié pour Jean Gattégno, et par d'autres liens, en particulier avec Michel Gresset. Ces liens avaient évolué au cours des années. Je faisais partie du jury d'agrégation qui reconnut ses talents exceptionnels. Je le retrouvai enseignant dans la section d'anglais de la Sorbonne quand j'y arrivai en 1964. Les choses allèrent moins bien en 1968, car, bien que fervent partisan d'une transformation de l'enseignement supérieur français, je ne montai jamais sur le char cahotant de la révolution, et je trouvais Michel Gresset péremptoire et agressif ; je crains même d'avoir forgé pour désigner son attitude le mot "agressivité". Je passai un an à Vincennes, je revins à Paris-III tandis que Michel allait habiter rue Charles-V. Les années passèrent ; nous nous revîmes, "*all passion spent*", comme dit Milton, et avec un plaisir partagé. Et un beau jour Michel me dit, sur le ton de la suggestion amicale et inoffensive : "Tu devrais bien adhérer à ATLAS." Ma naïveté ne me permit pas de discerner de possibles arrière-pensées dans cette invitation

parfaitement naturelle que je m'empressai d'accepter. Il s'écoula peu de jours entre mon adhésion et un coup de fil de Michel Gresset qui me disait en substance : "Maintenant que tu fais partie d'ATLAS, tu sais, on va bientôt renouveler une partie du conseil d'administration ; on a besoin de gens comme toi ; tu devrais poser ta candidature." Le candide devint candidat et de fil en aiguille se laissa convaincre d'être candidat, pourquoi pas, à la présidence. Pourquoi pas, en effet : la traduction littéraire, que je pratiquais depuis plus de quarante ans, devenait ma principale activité depuis ma retraite anticipée de l'enseignement. J'adhérais de tout coeur aux ambitions, aux aspirations, aux idéaux d'ATLAS, j'étais heureux à l'idée de rencontrer beaucoup de traducteurs et de m'entretenir avec eux des problèmes de notre métier ; je me sentais bien accueilli dans ce milieu. Ainsi devins-je en janvier 1989 le premier et troisième président d'ATLAS. Je pense que si les présidents d'ATLAS, comme les rois et les papes, portaient des numéros à la suite de leur prénom, notre association ne risquerait pas d'avoir bientôt à sa tête un Sylvère II, alors que des Jean II, III, XXIII ou XXIV, sont plus que probables.

Alors commencèrent des mois d'exaltation et d'angoisse. D'exaltation quand je vis le travail qui se faisait dans le minuscule local de la rue de Vaugirard pour la préparation des Assises et l'organisation générale de l'association et de ses activités. D'angoisse quand je me trouvai en face de problèmes financiers insolubles ; la Direction du livre nous aidait puissamment, ainsi que les autorités locales et régionales, mais le versement des subventions prenait un tel retard qu'il fallait négocier avec la banque et payer des agios pour ne pas succomber ; dans ces moments-là et quand il fallait rédiger des documents techniques concernant le statut du personnel de secrétariat, je me sentais loin de la vision idéale. On avançait tout de même. Je me rendis à Arles dès février 1989, en profitant, pour ne pas aggraver le déficit de nos finances, d'une soutenance de thèse à Montpellier. Je fis ainsi la connaissance de Jacques et Teresa Thiériot, qui devinrent d'autant plus facilement des amis qu'ils connaissaient fort bien mon plus jeune frère, Richard, enseignant lui aussi, mais spécialiste de théâtre et malheureusement déjà très malade à cette époque. Je visitai le collège provisoire, rue de la Calade, et le chantier du nouveau à l'Espace Van Gogh. Je rencontrai aussi le maire d'Arles, Jean-Pierre Camoin en ce temps, et Hubert Nyssen. Tout respirait l'espoir et l'avenir. Inutile de dire que je tombai amoureux d'Arles ; ma femme, qui m'accompagnait dans tous mes voyages, ne fut pas moins enchantée. Je tiens à dire que mon présent séjour ici est le premier que je fasse sans ma femme, disparue en janvier dernier, et que je trouve son absence infiniment douloureuse.

Mais je dois dire que notre découverte la plus importante en fréquentant ATLAS et les Assises fut celle du milieu des traducteurs. Nous avions l'habitude de fréquenter des sociétés de spécialistes : la Société des anglicistes, la Dickens Fellowship, la Joseph Conrad Society. Nous avons remarqué que chaque groupe avait sa personnalité, son atmosphère, influencées par la nature du sujet qu'il se consacrait à étudier. Nous avons pu comparer, par exemple, les dickensiens et les conradiens ; plus d'humour et de sentiment chez les premiers ; plus de souci de la langue et de la pensée chez les seconds. Avec les traducteurs, ce fut encore autre chose : on se trouvait davantage plongé et intégré dans une communauté ; les traducteurs avaient longtemps souffert de se sentir méconnus, et de travailler le plus souvent dans une austère solitude ; réunis, ils s'épanouissaient, ils mettaient en commun leurs difficultés et leurs aspirations. C'est dire qu'ATLAS fit beaucoup pour moi, pour nous. Peut-être de mon côté fis-je quelques petites choses pour ATLAS.

Par exemple, pour les premières Assises que j'eus à présider, et qui portaient sur le théâtre, si je ne fus guère efficace dans la préparation, assurée avec une incomparable compétence par Jean-Michel Déprats, qui sut rassembler des collaborations prestigieuses et passionnantes, je m'offris spontanément à préparer seul la publication des Actes : tous les textes furent saisis sur mon ordinateur, je bousculai les orateurs, j'exploitai les enregistrements et les sténogrammes, je tins les délais fixés par notre inexorable éditeur, et j'ai la fierté de dire que dans le volume des Actes de ces Sixièmes Assises, tout est sorti de mon clavier, y compris les fautes d'impression, et qu'elles sont très peu nombreuses. En dehors de cela, j'ai aidé à gérer l'association. L'habileté et le dévouement de Jacques Thiériot m'ont délivré des plus gros soucis financiers. Il m'est arrivé d'animer une table ronde et des ateliers. Je m'en suis tenu à un mandat présidentiel de trois ans, pour laisser la place à de plus jeunes, et d'abord à un traducteur professionnel. L'année où je me retirai, le thème des Assises était la poésie et je terminai donc mon troisième et dernier discours présidentiel par un petit texte en vers rimés. Après mon départ, nous avons continué à fréquenter les Assises, et j'ai accepté deux invitations à prononcer des conférences sur l'histoire de la traduction littéraire, en parlant une année d'Amédée Pichot, grand Arlésien, et l'année suivante d'Amyot, traducteur de Plutarque. J'ai siégé quelques années au jury du prix Pichot, j'ai participé à des "Journées de printemps" à Paris, et je garde un bon souvenir de la prestation de Daniel Pennac entouré de ses deux traducteurs anglophones, le Britannique et l'Américain.

Pourtant, le cœur d'ATLAS, comme son nom l'indique, est ici, en Arles, où je me retrouve aujourd'hui avec un plaisir un peu

mélancolique, comme je l'ai expliqué, mais néanmoins sincère et chaleureux. Arles, ATLAS, les Assises, ont joué un rôle très important et dans l'ensemble très heureux, vers le soir de ma longue vie. Je les en remercie de tout coeur.

A TOUT DÉBUT IL Y A UN COMMENCEMENT

Conférence d'Hubert Nyssen

A Annie Morvan

Le 9 juin 1985, alors qu'il était invité à déposer quelques mots sur le livre d'or ouvert à l'occasion de la tenue en Arles des Journées européennes du livre, le maire de l'époque me prit par le coude et, la plume déjà entre les doigts, il me demanda de lui souffler une idée. Sans hésiter, je lui dictai une phrase qui m'était aussitôt revenue en mémoire et que voici : "Oui, monsieur Larbaud, Arles a non seulement une rue, elle a même une fontaine Amédée-Pichot !" Un peu plus tard, devant le buffet où nous nous sommes retrouvés, j'ai fourni au maire l'explication qu'il attendait. Dans un livre intitulé *Sous l'invocation de saint Jérôme*, qui est une bible pour les traducteurs, lui dis-je, Valéry Larbaud a lancé avec ironie cette petite interpellation : "Il se peut même que dans les villes que leur naissance honore ils soient ignorés : Arles a-t-elle une rue Amédée-Pichot ?" Le maire et son entourage se montrèrent satisfaits de la réplique faite à Larbaud, mais je compris qu'ils le seraient plus encore si je leur "rappelais" qui était Amédée Pichot. Je le leur rappelai, on m'en remercia, mais j'avais compris qu'il y avait là, comme on dit ici, une réputation à *requinquer*.

Cette anecdote m'est revenue en mémoire car, sitôt qu'il avait été question d'installer en Arles les Assises de la traduction littéraire, je m'étais demandé comment, en même temps que l'on s'efforcerait de convaincre les traducteurs et leurs éditeurs d'y participer, on pourrait amener les Arlésiens — sans pour autant se donner l'illusion d'en faire des *aficionados* de la traduction — à comprendre que leur ville avait un lien historique avec celle-ci. En somme, je souhaitais qu'on ne se contentât pas de leur demander une scène pour des activités qui leur seraient étrangères. En témoignent, pourrait-on leur dire, la rue et la fontaine que vos prédécesseurs ont dédiées à la mémoire d'Amédée Pichot, cet Arlésien qui, au XIXe siècle, fut le traducteur, entre autres, de Byron, de Thomas Moore et de Charles Dickens.

En plaçant aujourd'hui mon propos sous l'invocation de cet Amédée Pichot je voulais, à l'exemple de Valéry Larbaud qui avait placé les siens sous l'invocation de saint Jérôme, patron des traducteurs, marquer mon attachement à cette ville qui, depuis vingt ans, fidèle à sa tradition d'hospitalité, accueille la traduction littéraire avec ses Assises et son collègue, comme elle a reçu, au cours de sa longue histoire, Mérimée en tête, les passionnés de ses vestiges romains, Mistral avec ses félibres, la tradition tauromachique venue d'Espagne, les promoteurs de la ligne Paris-Lyon-Méditerranée — n'hésitant même pas à leur offrir, pour établir leurs ateliers ferroviaires, une belle portion des Alyscamps —, les thuriféraires et les admirateurs d'un Vincent Van Gogh dont les mânes, peu rancuniers, ont fait pour la réputation de cette ville plus que toutes les autres causes réunies, les Rencontres internationales de la photographie, et depuis peu les adeptes et zéloteurs de la métamorphose faustienne qu'on appelle le numérique.

*

A tout début il y a un commencement. Les Assises de la traduction littéraire ne sont pas nées en quelques heures, telle une cigale à timbale sortant de sa chrysalide pour nous donner sa sérénade, ou à la manière d'un lis surgissant dans le désert après une pluie soudaine ou la crue d'un oued. Non, les Assises ne sont nées ni en quelques heures, ni même en quelques semaines. Il y eut une genèse de plusieurs mois, neuf mois au moins, peut-être davantage. Et si soucieux que je sois de ne pas confondre une chose avec une autre, je ne peux revenir au commencement de cette aventure sans parler de la maison d'édition que j'avais fondée en 1978 dans la vallée des Baux et qui avait ensuite migré en Arles pour y devenir ce que vous savez.

Actes Sud s'était très vite singularisée par le nombre des livres étrangers que l'on y publiait, des livres qu'il fallait donc traduire. Et ainsi m'étais-je trouvé d'entrée de jeu confronté, non seulement aux railleries des pense-menus, mais à des problèmes auxquels, jusqu'alors, je ne m'étais frotté que par la lecture d'oeuvres traduites et par celle d'écrits théoriques sur la traduction. Soudainement il me fallait moi-même choisir des traducteurs et juger de leur travail. Du coup j'étais livré à une tripotée d'interrogations, d'incertitudes et même d'inquiétudes relatives aux critères de la traduction, aux dangers de l'ethnocentrisme, à l'opposition entre littéralisme et littérarisme, aux écarts entre les belles infidèles et les dévotes du corps-à-corps mystique, et aux innombrables questions de langue et de lin-

guistique que soulevait cette pratique. Je m'en suis donc ouvert aux traducteurs avec lesquels j'avais commencé à travailler. Tout de suite, ils me firent voir que, parmi ces interrogations, les plus instantes avaient trait à l'évaluation des capacités des traducteurs et à la reconnaissance de leur talent, aux conditions dans lesquelles ils exerçaient leur métier et à la confrontation de leurs expériences. Surtout la confrontation des expériences, me disaient-ils.

Et, parmi ces traducteurs, la première personne qui témoigna, sans l'arrogance du mentor ou l'insolence de l'initié, d'un intérêt qui allait au-delà des échanges polis, des conversations courtoises, des allusions mondaines et des réflexions prudentes, la première aussi qui manifestât le désir d'aller vers des projets ambitieux, fut Annie Morvan qui, avec une effervescence que je n'ai pas oubliée, me fit sans délai connaître deux autres traductrices aussi passionnées qu'elle par les tribulations de la traduction : Laure Bataillon et Françoise Campo-Timal. Ces deux-là étaient, comme Annie, traductrices de l'espagnol. Fallait-il, dans cette hispanité, voir un signe ? Oui, peut-être, me disais-je, mais alors lequel ? Arlésien d'adoption, sachant que nous avons ici la réputation de nous situer, par le tempérament et par les prédilections, entre la corrida espagnole et l'opéra italien, je me suis demandé un instant s'il n'y avait pas nécessité de transformer sans délai notre quatuor en quintette par l'agrégation d'une traductrice de l'italien. Ou d'un traducteur... il y en a, j'en ai rencontré !

Annie Morvan est parmi nous aujourd'hui, et je la salue avec une grande affection en même temps que j'éprouve une immense tristesse de ne pas la voir en compagnie des deux autres, de Laure Bataillon et de Françoise Campo-Timal dont les noms sont indissolublement liés à la naissance de nos Assises et dont la disparition nous laisse inconsolables, même si elles sont toujours présentes par l'empreinte que leurs traductions ont laissée sur des oeuvres majeures, et par les souvenirs chaleureux que nous avons gardés d'elles.

Une certitude gouvernait le quatuor que nous avons formé, et c'était que, pour obtenir une vraie reconnaissance du statut du traducteur, pour que son nom ne fût plus avec insolence oublié sur la couverture des livres, pour faire valoir un talent qui ne se révèle pas seulement par la connaissance des langues et de leurs cultures mais aussi par un véritable instinct littéraire et un don du style, il était important que ces artisans d'un genre si particulier se rassemblent, manifestent la preuve de leur existence et la légitimité de leur autorité, comparent dans des ate-

liers et par des tables rondes leurs expériences et, donnant à entendre les débats auxquels ils se livreraient, assurent le rayonnement de leur art. Car traduire est un art, cinq mots que, je vous le dis en passant, je voudrais voir inscrits sur les enchevêtrements du collège comme les devises sur les solives dans la bibliothèque de Montaigne. Oui, traduire est un art. Et faute de le faire comprendre, nous disions-nous, les traducteurs resteraient indéfiniment des intermittents de la littérature. C'est par ce cheminement que nous sommes arrivés à l'idée d'assises de la traduction qui rassembleraient des traducteurs venus des quatre coins du monde et qui feraient rebondir leurs échanges par la publication de ceux-ci.

Oui, mais ces assises, où fallait-il les installer ? A Paris, pour ne pas faillir à la turlutaine du centralisme jacobin ? Ou alors, pour ménager la chèvre et le chou, les ferait-on tourner de ville en ville au fil des ans avec la perspective d'avoir — sacré problème — à convaincre l'une après l'autre les municipalités ? Pour ma part, je fis alors valoir à mes amies l'expérience acquise par mes relations avec la ville et la région où j'avais installé ma maison d'édition. J'y avais trouvé d'emblée, leur disais-je, de la curiosité, de l'ambition, un désir avéré d'accueillir les manifestations de l'art et de l'esprit. En un mot comme en cent, je les invitais à faire d'Arles la ville française de la traduction. Or, non seulement les trois traductrices, dissipant mes craintes, n'écartèrent pas l'idée que j'avançais, mais elles s'y rallièrent en marquant l'intérêt qu'elles portaient à la décentralisation qui en était alors à ses balbutiements.

A vrai dire, et au-delà de la connivence qui était advenue entre nous, j'ai cru voir, s'exerçant sur elles, à la faveur de leurs séjours dans la ville où nous sommes, cette sorte de magie que perçoivent ceux qui la découvrent et se mettent à la fréquenter. Ville où, depuis les temps de la préhistoire, quasiment tous les âges de la civilisation, toutes les idées, toutes les confessions et toutes les croyances, toutes les lumières et tous les obscurantismes, tous les arts et tous les styles sont passés d'une manière ou d'une autre en y laissant des traces dont l'amalgame donne à cette cité poreuse et sédimentaire un charme mystérieux, à peu d'autres pareil.

Le lieu décidé — mais nous n'avions alors d'autre pouvoir que celui de le proposer —, encore fallait-il trouver les moyens de s'y établir. Des mois qui suivirent, je garde le souvenir d'incessantes rencontres, de voyages, de navettes, de plaidoyers indéfiniment repris, de démarches à tous les niveaux, municipal, régional, ministériel, corporatif et même — et cela m'échut — présidentiel. En ce temps-là, nous avons eu à affronter, selon les lieux et les gens, l'indifférence des uns, leur lenteur, leur négli-

gence, parfois même leurs coups tordus, mais aussi chez les autres l'intérêt, la reconnaissance, le soutien et même... les lignes de crédit. Bref, comme le disait Claude Roy, nous avons connu un temps variable avec éclaircies. Jusqu'à parvenir à nos fins. De telle manière qu'en novembre 1984 Laure Bataillon, déjà présidente de l'ATLF dont elle nous apportait le concours, et désormais présidente d'ATLAS, pouvait ouvrir les premières Assises, en compagnie du docteur Jean-Pierre Camoin, le maire d'Arles, de Jean Gattégno, directeur du livre et de la lecture — un ami sûr et de surcroît traducteur de talent lui-même —, et d'Erik Arnoult (qui plus tard serait mieux connu sous le nom d'Erik Orsenna) représentant le président de la République.

En ce premier jour des Premières Assises, mais avec quelque réserve car elle mesurait l'audace ou l'imprudence d'une telle ambition, Laure annonça le projet que nous avions aussi d'établir en Arles un collège de la traduction sur le modèle de celui que nous avons visité à Straelen, le seul du genre à cette époque. Or, un jour où le maire me faisait visiter le chantier ouvert pour la réhabilitation de l'ancien Hôtel-Dieu, encore appelé hôpital Van Gogh en souvenir de l'illustre colloqué, l'audace me vint de lui suggérer d'y réserver un emplacement pour y installer ce collège. Et l'audace paya, ou le culot, qui nous vaut d'avoir le bel établissement que dirige aujourd'hui mon ami Claude Bleton, autre traducteur de l'espagnol — non, ce n'est ni une épidémie ni un parti pris — dont je sais le talent par les traductions qu'il a faites pour Actes Sud.

Voilà d'ailleurs une allusion, la seconde que je fais à Actes Sud, qui me permet de venir à un point délicat ou risible, c'est selon. Après quelques brèves années, tout cofondateur que j'étais, j'ai quitté le conseil d'administration d'ATLAS, afin ne pas donner corps plus longtemps à des rumeurs très parisiennes — et si persistantes que l'écho s'en fait parfois encore entendre aujourd'hui —, rumeurs qui faisaient passer l'entreprise que nous avions collégialement menée pour un coup monté par Actes Sud. C'est pourquoi, sachez-le, je suis particulièrement sensible à l'invitation que m'a faite la présidente Marie-Claire Pasquier de prendre la parole aujourd'hui, à l'occasion de la célébration des Vingtièmes Assises. Dites-vous bien que le prix de la fidélité, mon expérience d'éditeur et quelques autres d'ordre très privé me l'ont enseigné...

*

Il m'importe maintenant de vous dire, puisqu'à cela aussi je suis invité, ce qu'ont représenté dans ma vie la découverte du champ de la traduction et les enseignements inductifs qui

m'en sont venus. Et ce n'est pas rien. Jugez plutôt... La femme que j'ai épousée était une excellente graphiste à laquelle Actes Sud doit une bonne part de ce que l'on appelle son "image", et elle l'est restée jusqu'au jour où nous découvrimés, elle et moi, qu'elle avait l'étoffe d'une traductrice (non, pas traductrice de l'espagnol, il y a une limite à tout), traductrice de l'anglais qui était pour elle comme une seconde langue maternelle. Et sa liaison "littéraire" avec Paul Auster — car quel que soit leur sexe, les traducteurs ont avec leurs auteurs de véritables liaisons, paisibles ou tumultueuses — lui a permis d'en apporter une première preuve. Je ne me serais pas permis d'y faire ici référence si je n'avais aujourd'hui, à l'heure de ce bilan, la certitude qu'une certaine philosophie que je me suis élaborée à propos de la traduction doit beaucoup à la fréquentation conjugale et quotidienne de cet art que je dirais premier si je ne craignais qu'on ne comprenne primitif. Ce n'est pas impunément qu'avec le croissant du matin, le café de midi et le vin du soir il est quotidiennement question, à table, de faux amis, de contresens, de chausse-trapes, mais aussi de belles rencontres, d'intuitions miraculeuses, de vraies trouvailles...

Mais, longtemps avant celle qui allait devenir ainsi ma traductrice d'épouse, une autre femme avait joué un rôle considérable dans la passion que je m'allais découvrir. Je veux parler de la grand-mère qui fit ma première éducation. Elle était tourangelle, cette grand-mère, donc par force très balzacienne, et un rien rabelaisienne, avec la pudeur qui convient. Enseignante en ses débuts, à Tours d'abord, dans l'Oise ensuite sous la férule d'Elisée Reclus, cette femme, dont la mère était née Proust et avait été sans malice prénommée Madeleine, entreprit de m'apprendre à lire avant que l'école ne s'en charge. Et cette grand-mère si française, que le mariage avait exilée à Bruxelles, me fit très tôt lire, non, ni la comtesse de Ségur ni Jules Verne, moins encore son cher Balzac, mais des pages par elle choisies dans le *Don Quichotte* de Cervantès et dans les contes de Dickens. (L'espagnol, la langue d'adoption de mes amies d'ATLAS, et le Dickens d'Amédée Pichot ! Il y a des moments où les coïncidences me paraissent pleuvoir comme les étoiles dans la nuit des Perséides...) Par quoi je fus amené, peu à peu — les commentaires grand-maternels m'y aidant —, à comprendre deux choses qui, sous leur apparente naïveté, me sont devenues des fondamentaux.

D'abord, comme un enfant s'aperçoit un beau jour que son père n'est pas Apollon, ou que la vérité n'a pas de domicile fixe, ou encore que la justice n'est pas de ce monde, je découvris que tous les livres n'étaient pas écrits dans la seule langue que je connaissais, la seule que je croyais, sinon exis-

ter, du moins gouverner les autres, ma langue maternelle. Surprise et même stupeur d'un ethnocentriste en herbe... Aujourd'hui encore, dans les cours universitaires qu'il m'arrive de faire, me souvenant de cette première découverte mais me gardant de l'évoquer, je provoque presque toujours un instant de cette stupeur-là chez mes étudiants en leur demandant s'ils se sont jamais rendu compte que la littérature française, quand elle franchit une frontière, devient une littérature étrangère. Belle leçon de structuralisme, ce qui était au centre, leur dis-je, passe à la périphérie. Et d'ajouter, s'ils sont obtus, que nous ne sommes tout de même pas ici l'*omphalos* de la littérature.

Et puis, en ces débuts, je fis une autre découverte d'importance. A savoir que je pouvais entendre dans *ma* langue ce qui était écrit dans la langue d'un autre. On pouvait, me disait ma grand-mère, transférer la cargaison d'un navire à l'autre, le contenu des mots d'une langue dans ceux d'une autre langue. Mais — et elle fut la première à insister là-dessus —, ça ne se faisait pas tout seul, il y fallait du talent, tout un art. Bien plus tard, en ces temps de la vie où l'on cherche à se débarrasser des métaphores de l'enfance, jugées aussi complaisantes que les contes de fées (et combien l'on a tort !), et alors que je commençais à voir et à comprendre que l'empreinte de la première langue n'était jamais absente de la traduction, ce n'est plus à l'image d'une embarcation emportant un texte loin des rivages où il était advenu que la traduction m'a fait penser, mais plutôt aux fascinants dédoublements dont certains maîtres du camaïeu savent donner l'illusion.

De telles découvertes provoquent des vertiges qui, par la suite, favorisent l'exploration de plus grandes profondeurs et conduisent à des illuminations successives. Mais toujours, n'étant pas traducteur — à peine, et accidentellement cotraducteur —, j'y suis allé "à sauts et à gambades", comme dit Montaigne quand il parle de l'amour. Et si je vous cite en passant quelques-unes de ces découvertes — qui d'ailleurs vous feront voir qu'en matière de naïveté j'ai de l'impudeur ou de la désinvolture, car je sais que de telles questions ont été depuis longtemps fort savamment étudiées dans les universités —, c'est pour ne pas vous dissimuler le simple et grand plaisir que j'éprouvais chaque fois qu'en ce domaine j'ouvrais une porte me donnant accès à un nouveau lieu. Vous savez, au point où j'en suis aujourd'hui, je tiens qu'on ne peut vraiment lire, écrire, traduire, éditer si le plaisir est absent, ou le désir éteint.

Donc, j'avais compris assez tôt que, si la littérature était plannétaire, elle resterait tribale sans le concours de ces traducteurs qui, à l'instar des forgerons de l'Afrique profonde, ont un

commerce avec l'au-delà du langage. Pour bien m'en souvenir, j'ai mis sur ma table de travail, où elle se trouve toujours, une petite reproduction de la pierre de Rosette. Histoire de me rappeler que sans la traduction grecque, pas d'accès à l'égyptien et à ses royaumes ! J'avais ensuite découvert, je l'ai dit, que tout livre traduit portait en lui, invisible et pourtant sensible, le texte premier. J'en vins alors à constater que cette présence rémanente n'était pas seulement liée à l'identité du sujet et au respect des formes et du style à quoi se limite un traducteur honnête et ordinaire, mais qu'elle était due aussi à la perception des reflets de culture que véhicule toujours, dans une bonne traduction, le sous-texte si cher à Stanislavski, et à la présence des fragments d'inconscient collectif qui dansent dans la lumière du texte et y scintillent.

Une découverte en entraînant une autre, et sans cesse dans le feu des discussions que suscitait chacune d'elles, je pris conscience que la connaissance et même la pratique usuelle d'une langue étrangère n'entraînaient pas, pour autant, la capacité de la lire bien, de la comprendre en son intimité, dans ses secrets et dans ses ruses, et moins encore de la traduire. Au premier degré, oui, sans doute. Pour le sens général, oui encore. On trouve toujours des mots pour se donner la trompeuse illusion d'avoir compris. Mais s'il s'agissait de palper l'étoffe d'une langue, d'entendre la part de subtil implicite que véhicule l'écriture, de saisir au vol les je ne sais quoi et les presque rien qui scintillent dans un texte, bref d'accéder à la part du non-dit qui souvent y est essentielle, il était nécessaire d'en appeler au talent de ces passeurs que sont les traducteurs littéraires.

Or, quand fut venu pour moi le temps de les fréquenter, ces passeurs, je me rendis à une évidence moins féérique. J'appris par leurs témoignages et par leurs récits de quel monde ils étaient en train d'émerger, et que leur corporation longtemps n'avait comporté que deux catégories : d'un côté quelques maîtres rarement mis en question, même s'il leur arrivait de montrer trop d'obéissance, d'aller à l'extravagance ou encore de manifester un excès d'autorité ; de l'autre, des tâcherons auxquels on ne demandait, comme à un plombier, que de travailler vite, sans bruit et à bon compte. Mais bientôt je vis aussi que les temps et les moeurs changeaient, et que, peu à peu, on s'ouvrait à une évidence longtemps occultée, à savoir que les traductions relevaient moins d'un catéchisme linguistique que d'une idée de la traduction. La traduction, je le découvrais en la regardant de près, pouvait être servile, craintive, fidèle, infidèle, rebelle, audacieuse, complice, relative, désinvolte, aimante ou passionnée (et celles-ci ne sont pas les moins dangereuses), critique, symbolique... "Une langue est avant tout un mode de

penser", avait dit Julien Green. Et ainsi en allait-il, me disais-je, pour la traduction. On ne lui demandait plus seulement d'être correcte, on s'était mis aussi à la juger à la fois et en même temps sur la justesse, sur le parti pris et sur le talent.

Pour la justesse, les éditeurs avaient toujours eu le pouvoir, s'ils prenaient le soin de l'exercer, de vérifier par des lectures croisées que la traduction ne comportait pas de contresens flagrants. Mais ils avaient désormais le devoir de s'assurer que le traducteur possédait, au sens le plus érotique du mot, les deux langues entre lesquelles il faisait la navette. Et pas seulement la langue traduite, mais encore la langue de la traduction. Car — et il faut tout de même le dire à voix haute — nombre de déficiences viennent d'un manque de maîtrise dans la langue de la traduction qui, à de rares exceptions près, est pourtant maternelle... Ah, relisez Valéry Larbaud !

Quant au parti pris, c'était autre chose, un choix imprescriptible qui fait le traducteur si proche du musicien ou parfois du metteur en scène, une manière d'interpréter l'oeuvre dans la perspective où on l'a découverte, où on la sent, et de permettre ainsi au lecteur d'accéder par les pouvoirs de la langue du traducteur à la mentalité tapie dans celle de l'écrivain.

Le talent, c'était une autre affaire. Pour en juger, ai-je compris, il fallait avoir présent à l'esprit qu'un traducteur littéraire n'est pas seulement un linguiste averti qui possède à fond les deux langues entre lesquelles il navigue, qu'il n'est pas seulement un sage qui ne se laisse prendre ni aux pièges du littéralisme ni aux mirages du littérarisme, qu'il n'est pas seulement un médiateur capable de faire passer entre les mots d'une langue ce qui circule sous les mots de l'autre, qu'il n'est pas seulement un être sensible et cultivé qui a saisi la mentalité dans laquelle baigne un texte et se garde de l'asservir par l'ethnocentrisme toujours menaçant... mais qu'il est aussi un écrivain soucieux de l'être vraiment dans cette tâche de recreation si particulière où les cadences, le rythme et ce que j'appellerai les manières de l'écriture feront écho à celles de l'auteur.

Par la suite, la fréquentation assidue de leur pratique devait maintes fois me faire voir que l'exercice de la traduction incitait les traducteurs les plus exigeants (qui souvent sont les moins susceptibles et les plus modestes) à ne pas vivre sur les acquis, à renouveler leur capacité de surmonter les obstacles de l'intraduisible, à assouplir la langue, à la revisiter, et même à remonter aux origines pour retrouver des ressources oubliées ou perdues.

Ah, pendant plus de vingt-cinq ans je vous ai observés, chers traducteurs, je vous ai lus comme je lisais les manuscrits d'au-

teur. J'ai vu qu'à leur exemple par le choix d'un mot vous pouviez changer le sens d'un regard, par le tour d'une phrase modifier une perspective, par l'allitération produire des rythmes inattendus. Et parce que cela, qui à l'auteur est loisible et naturel, vous fait à vous, traducteurs, courir le risque de la suspicion, j'ai compris combien votre rôle pouvait parfois être ingrat... Que faire quand le baroque du texte source donne l'impression que vous avez traduit avec maladresse ? Que faire quand la tournure qui, dans la langue de la traduction, serait tellement mieux venue, se teinte des couleurs sombres de l'infidélité ? Que faire quand la stricte observance se heurte aux susceptibilités de la langue dans laquelle vous traduisez ?

J'ai compris alors pourquoi, avant de s'y mettre, les meilleurs d'entre vous hantaient longtemps un texte et son contexte. Pourquoi dans leurs lectures répétées, afin de surprendre la part de son âme que l'auteur y avait mise, ils déployaient les phrases sans encore les traduire. Pourquoi ils soupesaient les mots eux-mêmes qui sont de petites bourses où il arrive à l'auteur de serrer d'intimes sensations. Bref, traducteurs, mes amies, mes amis, je vous ai vus littéralement habiter le texte, le palper avant de vous mettre à le traduire, et j'ai vu que les plus avertis parmi vous, sachant que jamais ils ne pourraient reconstituer l'originel en son état natal, que jamais par la traduction ils ne pourraient le cloner, ne s'engageaient dans la traduction qu'à partir de l'instant où ils se sentaient en capacité de le faire en véritables écrivains hantés à la fois par le fond et par la forme, cette forme dont Hugo disait que c'est le fond qui remonte.

Le spectacle et la démonstration que vous me donniez ainsi m'ont conduit à la certitude que les grandes traductions devenaient elles-mêmes des oeuvres, qu'elles n'avaient donc ni à être ignorées comme si souvent elles le sont par la critique littéraire (et pourtant, sans ces traductions, dame critique n'aurait pas accès aux oeuvres), ni à être marginalisées comme la marginalisent certains éditeurs qui n'achètent les droits d'une oeuvre étrangère que dans une perspective de profit et font du traducteur un sous-traitant.

C'est pourquoi je n'ai cessé de recommander aux acteurs de la francophonie (parfois, il est vrai, un peu durs d'oreille) de compléter leur thésaurus — lequel est tacitement constitué d'oeuvres écrites en français — par l'apport des grandes traductions en langue française. Ces traductions, leur ai-je dit et leur dirai-je encore puisqu'ils viennent de m'ouvrir les portes du Conseil supérieur de la langue française, ne sont pas moins des oeuvres que les autres, et de surcroît, pensez-y, elles pourraient

constituer, au coeur de la francophonie, une vaste bibliothèque, sorte de super-Pléiade de la littérature étrangère.

*

Mes relations d'éditeur avec le monde de la traduction m'ont aussi conduit à découvrir d'autres manifestations que celles des droits et devoirs, des joies et profits, et des balances chères à Valéry Larbaud. Elles m'ont même valu le reproche de barrer la route à des écrivains d'ici et, en quelque sorte, de réduire le territoire de la littérature française en publiant de l'étrangère. Sans mesurer la puanteur et l'indécence de leur populisme, ces accusateurs, parmi lesquels étaient égarés d'estimables écrivains, me disaient en somme qu'en traduisant et en éditant des oeuvres écrites dans d'autres langues, vous et moi nous mangions le pain des Français...

Oublions ces médiocres protestataires pour voir que, dans leur nouvel essor, les traductions sont devenues une nécessité culturelle dont le dossier ne serait plus à plaider si, sous le manteau, ne se manifestaient des inégalités préoccupantes. Car dans l'édition, qui est soumise à des lois de plus en plus carnassières, on a souvent tendance à ne proposer de livres traduits qu'en fonction des succès obtenus dans les pays d'origine, avec l'espoir, jamais abandonné, de mettre la main sur un best-seller. D'où ces compétitions en matière d'à-valoir, ces enchères dont souvent la Foire de Francfort est le siège, ces détournements d'auteurs pour des motifs où le littéraire a peu de place. Il arrive, certes, que d'excellentes choses paraissent et s'imposent ainsi. Mais, à l'ombre des livres à succès, à l'écart des ouvrages transformés en placements financiers, se dissimulent d'autres qui ne sont pas moins intéressants — et parfois même le sont davantage — dont l'apparition est entravée par des difficultés qui vont grandissant. Soit qu'il s'agisse de livres d'accès moins facile et dès lors promis à une vente initiale plus modeste, de livres écrits dans l'une de ces langues dites minoritaires auxquelles on accorde d'entrée de jeu moins de confiance qu'aux autres, ou encore de livres d'auteurs aussi inconnus que le furent, à leurs débuts, nombre d'écrivains aujourd'hui consacrés. Relisons Paul Léautaud pour nourrir notre nostalgie... Il rapporte, dans son *Journal*, que, de son temps, au cinquième exemplaire vendu, on sablait le champagne au Mercure de France. Les petits tirages n'ont jamais été le signe du médiocre.

Or, si de tels livres, nécessaires à la reconnaissance mutuelle, sont encore publiés, c'est grâce à des mesures institutionnelles dont la plus importante est à coup sûr constituée par les aides

à la traduction. Sans elles, on reviendrait vite, par l'effet centrifuge du libéralisme, à la situation antérieure, au temps où, presque seuls, les succès immédiats franchissaient les frontières linguistiques.

Maintenant que l'on mesure mieux le rôle des traductions dans le métissage culturel, on peut sans peine imaginer le déclin qui viendrait d'une situation dont la télévision, par son obsession de l'audience, nous a déjà donné un avant-goût.

*

N'était-ce pas Claude Simon qui disait qu'écrire c'est déjà traduire ? Mais pourquoi s'arrêter en si bon chemin ? Ce n'est là que le commencement d'une de ces évidences dont Paulhan aimait à dire qu'il est dans leur nature de passer inaperçues... Ecrire c'est traduire, oui, mais parler c'est aussi traduire, lire c'est traduire, enseigner c'est traduire, penser, convaincre, écouter, c'est traduire. En fin de compte, parce que la traduction est partout chez elle, dans notre comportement réfléchi comme dans nos expressions affectives, dans nos raisonnements comme dans nos impulsions, dans la parole comme dans nos gestes, dans notre manière d'aimer comme dans nos manières de détruire, nous sommes tous des traducteurs, nous sommes une vaste tribu de traducteurs. Et voilà bien pourquoi, chers traducteurs de profession, votre rôle est exemplaire. Si nous traduisons tous comme Jourdain faisait de la prose, avec des n'importe-quoi dont nous pensons impudemment qu'ils font sens, alors vous qui avez sur le front le phylactère des traducteurs de profession, vous, dans votre mission de passeurs, vous vous devez, vous *nous* devez, d'être les modèles particulièrement exemplaires de la rigueur, de l'intégrité, du talent et de l'intelligence.

Oui, elle compte pour beaucoup, la manière dont vous pratiquez votre art dans ce monde où peu à peu — mais en réalité très vite — les pôles s'inversent, un monde en délire où, avec violence et matoiserie mêlées, nous sommes pressés de prendre des images pour des idées, des slogans pour des concepts, des approximations pour des analyses, et des représentations pour des réalités, au point que celles-ci perdent leur autorité naturelle et que, très bientôt, dans l'idolâtrie numérique, les bonnes vieilles réalités nous apparaîtront comme d'archaïques illusions.

Vous pensez peut-être que je suis en proie à un délire conclusif ? Comme il vous plaira. Mais ce n'est pas d'hier que je

vois dans l'exercice de la traduction un terrain révélateur des retards, des manquements et des déviations de notre société.

Retards dans la mesure où, faute de traductions — laquelle n'est pas faute des traducteurs mais bien souvent celle des éditeurs —, des pans entiers de mentalités étrangères à la nôtre nous échappent, demeurent dans les brouillards de l'approximation ou, plus grave encore, nous paraissent abusivement familiers par le recours aux lieux communs et aux idées reçues.

Manquements parce que les trouées que l'ignorance fait dans notre connaissance du monde ne sont pas moins dangereuses que celles faites par notre pollution dans la couche d'ozone, elles font monter la température de cette violence dans la manifestation de laquelle le geste reprend l'ascendant sur la parole.

Déviations enfin, parce que, faute des bonnes traductions qui nous permettraient de mieux connaître l'Autre, nous maintenons sur le visage de l'Autre le masque de l'étrange, de l'étranger, de l'étrangéité. Je pense souvent à cette interpellation de Kundera dans un certain "discours de Jérusalem", où il disait que pour bien connaître le Siècle d'or espagnol, on en apprendrait plus par la lecture de Cervantès que par les historiens. S'il est un vœu que je forme, avec un pessimisme malgré tout optimiste, c'est que les oeuvres — et nous parlons aujourd'hui des oeuvres traduites — nous soient révélées et, s'il le faut, explicitées, par le commentaire, mais qu'elles nous soient données dans leur véritable état, ce qui, pour beaucoup, dépend des traducteurs. Car seul le commerce intime du lecteur avec l'oeuvre permet d'accéder à cette jouissance que Lacan, par l'une de ses jubilatoires antistrophes, donnait à entendre comme un "jouir du sens".

Dans la préface que Giono avait écrite Pour *saluer Melville* après avoir traduit *Moby Dick*, on trouve une phrase au parfum prophétique. "L'homme, dit-il, a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite." Ah, que l'inaccessible traduction soit toujours pour vous, chers traducteurs, ce monstrueux objet ! Je vous le souhaite pour l'accomplissement de votre vocation, pour l'élargissement de nos connaissances, et — ce qui n'est pas négligeable — pour notre plaisir.

*

Si, de longue date, je n'avais promis d'être parmi vous aujourd'hui, je serais à Paris pour assister aux funérailles de

mon vieil et fidèle ami, Henri Mendras qui, à la question de savoir ce qu'était en fin de compte un sociologue, me répondit avec malice et sagesse que c'était quelqu'un qui venait après coup vous expliquer que les choses devaient se passer comme elles s'étaient effectivement passées. J'ai remis la main sur ses *Souvenirs d'un vieux mandarin* où j'ai retrouvé quelques lignes que je vous lis. "J'ai été traducteur, écrit-il, j'ai été traduit et je commande des traductions : j'en arrive à penser qu'une bonne traduction est nécessairement une adaptation, ou plutôt, comme dit excellemment Christine Nyssen, une interprétation. Le traducteur est un interprète comme le violoncelliste qui joue du Bach ; c'est pourquoi on peut traduire plusieurs fois un grand texte."

C'est sur cette aria que je vous quitte en vous remerciant d'avoir été attentifs à mes variations...

SONALLAH IBRAHIM ET SES TRADUCTEURS

*Table ronde animée par Richard Jacquemond,
avec Hartmut Fähndrich (Allemagne),
Mary Saint-Germain (Etats-Unis), Marina Stagh (Suède)
et Paola Viviani (Italie)*

RICHARD JACQUEMOND

Bonsoir, pour cette table ronde autour de Sonallah Ibrahim et ses traducteurs : Hartmut Fähndrich, qui traduit de l'arabe en allemand ; Marina Stagh qui l'a traduit en suédois ; Mary Saint-Germain qui l'a traduit en anglais ; Paola Viviani qui l'a traduit en italien, et moi-même qui le traduis en français.

Avant de parler de traduction, je vais vous présenter Sonallah Ibrahim, écrivain égyptien. Sonallah Ibrahim est l'un des principaux écrivains de ceux que l'on appelle la génération des années 1960, la génération des écrivains qui ont commencé à se faire connaître un peu avant et après 1967, la génération d'après Naguib Mahfouz, l'écrivain égyptien le plus connu aujourd'hui dans le monde, Nobel oblige. Mahfouz est né en 1911, il est toujours vivant. Sonallah Ibrahim est né en 1937, il a publié son premier roman en 1966 : *Cette odeur-là*. Parler de ce roman est en soi une bonne manière de le présenter. Sonallah Ibrahim a publié ce roman en 1966, peu après sa libération. Il avait été détenu dans différents camps d'internement par le régime de Nasser de janvier 1959 à mai 1964, cinq ans et demi de sa vie en prison, de vingt-deux ans à vingt-sept ans, en compagnie de plusieurs centaines, voire plus de mille militants communistes égyptiens, qui avaient eu le tort de vouloir exister en tant que parti, dans un régime qui ne tolérait pas l'expression des opinions politiques en dehors du parti unique.

Sonallah Ibrahim était, avant son incarcération en 1959, un militant professionnel. Il avait abandonné ses études universitaires pour se consacrer à cette activité politique. En prison, dans les oasis, loin de tout, il décide de renoncer à ce type d'intervention sociale dont il réalise alors qu'elle n'est plus possible en Egypte, pour devenir écrivain. Il commence à écrire en prison, des nouvelles surtout, puis, après sa libération, ce premier roman, *Cette odeur-là* : l'un des livres qui vont révolutionner

l'écriture et annoncer la naissance de ce que l'on va appeler ensuite la "génération des années 1960". C'est une écriture de rupture avec le modèle alors dominant, qui est le modèle réaliste, avec tout ce que ce mot a de vague, et tout ce que cela peut recouvrir de textes tantôt engagés, tantôt critiques, tantôt dans la mouvance de ce que le régime attendait alors. En fait, le projet de Sonallah consiste à pousser jusqu'à ses limites ce que peut être le réalisme. Dans le réalisme tel qu'il se pratiquait alors et qu'il se pratique encore souvent en Egypte et dans le monde arabe, il y a un certain nombre de choses dont on ne peut pas parler, ce qui en limite singulièrement la portée. Avec *Cette odeur-là*, les tabous de l'écriture romanesque arabe sont brisés. On va parler du sexe, de la répression policière, des relations interpersonnelles d'une manière tout à fait neuve, et dans une langue tout à fait crue, dégagée de toutes les contraintes traditionnelles de l'écriture arabe.

Ce qui fait la force et l'originalité de Sonallah Ibrahim dans le paysage littéraire égyptien, c'est qu'il va rester fidèle à cet engagement qu'il a posé dès ses débuts d'une écriture sans concession, que ce soit vis-à-vis des autorités politiques ou vis-à-vis des conventions morales et esthétiques dominantes. Compte tenu du fonctionnement du métier d'écrivain en Egypte, il va faire la seule chose possible pour pouvoir mener à bien cet engagement : rester à l'écart de tout le système institutionnel d'encadrement, de protection et de mobilisation des écrivains, mis en place sous Nasser, et qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Aujourd'hui encore, Sonallah Ibrahim est l'un des très rares écrivains de son pays à n'avoir jamais occupé d'emploi public et à ne jamais travailler pour la presse, qui est très largement contrôlée par l'Etat. Il a toujours publié à l'écart des éditions publiques, leur préférant des petits éditeurs privés, au prix de difficultés de diffusion, parce que l'édition nationalisée a plus de moyens. Transposant dans sa manière d'être écrivain les idéaux et les règles de vie, d'ascèse, de discipline et d'engagement au sens de dévouement, acquis dans son passé militant, il s'est consacré totalement à son écriture.

Il a payé tout cela très cher. Il est resté à la marge tout en glanant au fil des années — cela va faire bientôt quarante ans qu'il vit cette condition d'écrivain de cette manière très particulière — une reconnaissance, un respect de la part de ses pairs et au-delà, puisqu'il a très vite commencé à être traduit à l'étranger. *Cette odeur-là*, son premier roman, a été traduit en anglais dès 1971, à une époque où très peu de romans arabes passaient la barrière de la traduction. C'est son deuxième, *Etoile d'août*, qui le premier a été traduit en français, en 1987. Suivront, jusqu'à ce jour, six autres. Le fait qu'il n'ait écrit que des romans est très

particulier, alors que la plupart des romanciers arabes d'aujourd'hui sont aussi nouvellistes, pas nécessairement par goût d'écrire de la nouvelle, mais aussi parce que la nouvelle se publie facilement dans la presse arabe, et permet d'améliorer l'ordinaire. Dans le monde arabe, on gagne plus d'argent en publiant des nouvelles, chroniques et autres papiers ici et là dans les journaux qu'en publiant des romans qui se vendent au mieux à quelques milliers d'exemplaires.

C'est en français que Sonallah Ibrahim a été le plus traduit : six de ses huit romans ont paru en France à ce jour. Il a également été traduit dans beaucoup d'autres langues, comme vous le voyez, et ce n'est qu'un échantillon représentatif de ses traducteurs et de ses traductions.

Je conclurai cette brève présentation par l'évocation d'un événement majeur qui vient d'avoir lieu au Caire, dont Sonallah Ibrahim a été le protagoniste. Dans ce système littéraire arabe largement dominé par les Etats, la plupart des prix littéraires sont attribués par des Etats. Le ministère de la Culture égyptien organise depuis quelques années de grosses manifestations littéraires, au terme desquelles il attribue un prix de la création romanesque arabe, non pas à un écrivain égyptien nécessairement, mais à un écrivain arabe. Cela s'inscrit dans une politique de restauration du patronage égyptien sur les lettres arabes après les années de rupture entre l'Egypte et le reste du monde arabe pour cause de paix séparée avec Israël. Le dernier de ces prix a été attribué il y a tout juste deux semaines à Sonallah Ibrahim, par un jury composé d'un panel de critiques littéraires représentatifs du monde arabe, très respectés et respectables. Au terme de ce congrès, à l'opéra du Caire, dans un cadre tout à fait théâtral et symbolique, le ministre de la Culture en personne devait remettre ce prix à Sonallah. Je vais maintenant vous lire l'essentiel de l'allocution lue par Sonallah Ibrahim à cette occasion :

"Je ne saurais rivaliser avec l'art d'improviser du professeur Gaber Asfour, secrétaire général du Conseil [supérieur de la Culture]. C'est pourquoi j'ai rédigé ces quelques lignes. [...] été choisi par un jury constitué d'éminents professeurs et d'écrivains parmi les plus importants que compte notre Nation, dont le présent et l'avenir se trouvent aujourd'hui soumis au gré des vents. A leur tête se trouve mon maître Mahmoud Amin El-Alem, mon ancien camarade de prison, qui m'a appris avec nos autres amis les valeurs du patriotisme, de la vérité, de la justice et du progrès. Ce choix montre que le travail sérieux et patient reçoit l'appréciation qu'il mérite en l'absence de tout recours aux relations publiques, aux compromissions, et de toute sujétion aux institutions officielles que j'ai toujours évitées.

J'ai préservé le suspense jusqu'à la fin pour reproduire devant vous la scène à laquelle j'ai moi-même assisté. C'est uniquement à la dernière phrase de son texte que l'on a compris que Sonallah Ibrahim n'acceptait pas le prix. La réaction de la salle a été, vous l'imaginez, encore plus enthousiaste que la vôtre.

Maintenant que vous connaissez un peu mieux notre écrivain, nous allons pouvoir parler de traduction.

MARY SAINT-GERMAIN (traduction en différé)

Je suis bibliothécaire dans la section Moyen-Orient, à l'université de Washington. Quand nous avons entrepris la traduction du *Comité*, Charlene (Constable) et moi-même, j'étudiais le turc ottoman pour ajouter à une spécialité qui était la mienne de serbo-croate, et j'apprenais l'arabe pour améliorer mon vocabulaire. Le résultat de la traduction du *Comité* m'a poussée à passer à l'étude simplement de l'arabe ; j'ai passé ma maîtrise dans cette langue, et je suis en train de préparer ma thèse, que je ne vais pas vous présenter aujourd'hui. Après un trimestre, Charlene a quitté ce travail, pour participer à un travail d'interprétariat.

Je ne parle pas vraiment français, mais je vais vous lire le texte de ma présentation, et j'espère que vous pourrez me comprendre. J'ai travaillé à la traduction du *Comité* avec Charlene, pendant environ dix-huit mois, d'avril 1988 à novembre 1989. Le projet nous a été suggéré par Mohammed Seddiq, un ami de Sonallah Ibrahim, qui était à l'époque professeur d'arabe moderne à l'université de Washington.

Le personnage central du *Comité* est un homme dont on ignore le nom, qui s'adresse à un certain comité, dont les fonctions et activités sont entourées de mystère. Il espère que l'approbation de ce groupe lui permettra de réaliser ses ambitions qui sont vagues et cependant grandioses. Pour évaluer le candidat, le comité a demandé à notre héros de composer une étude sur le plus grand personnage arabe, sans donner aucune indication des critères à suivre. Ses recherches révèlent des corruptions, l'impérialisme culturel, et des lourds effets sur les pays en voie de développement.

Nous avons gardé deux caractéristiques de style : la plupart des verbes sont à la voix active, et le style donne une impression générale d'action. Le livre consiste presque entièrement en un récit par le protagoniste de ses actions ou observations, ou alors de conversations. Enfin, le vocabulaire consiste, dans une grande majorité de cas, en des mots simples utilisés tous les jours. Nous voulions trouver un style anglais qui approcherait celui de notre protagoniste. Le seul auteur de langue anglaise qui nous vint à l'esprit était Hemingway, qui utilise régulièrement des mots courts dans des phrases courtes, présentées à la voix active.

Nous ne voulions pas nous servir de lui comme d'un modèle exact, mais seulement garder son style en tête pour nous aider à raccourcir et condenser nos phrases. Nous avons donc traduit le livre trois fois d'un bout à l'autre. Pour la première version, notre but était d'obtenir un anglais correct au point de vue de la grammaire, tout en gardant une traduction aussi littérale que possible.

Le problème le plus constant est qu'en arabe, le style permet de construire des phrases avec leurs subordonnées multiples, mais cela ne fonctionne pas en anglais. Dans notre première version, nous avons gardé les clauses dans le même ordre, et nous avons divisé lorsque c'était absolument nécessaire. Afin de passer d'un sens littéral à un style vraiment anglais et idiomatique, nous avons raccourci les phrases, et arrangé les clauses dans l'ordre voulu en anglais. En travaillant, nous lisions notre texte à haute voix, et répétions notre lecture plusieurs fois. Nous faisons l'essai d'alternatives différentes, en nous inquiétant des moindres nuances de traduction qui pourraient améliorer la phrase anglaise, sans y ajouter un sens qui n'existait pas dans l'original.

Finalement, nous avons laissé de côté notre travail de traduction pendant un mois environ, puis nous avons relu notre texte à froid. Dans notre exemple la première phrase a dû être changée, car en anglais, la conclusion ne vient pas dans ce cas, avant l'argument.

Enfin, nous avons soumis notre texte à Sonallah Ibrahim. Nous avons incorporé ses suggestions chaque fois que c'était possible. Par exemple, nous ne pouvions pas garder le nom de "Blondie" pour un membre du comité, décrit comme ayant les cheveux blonds. Depuis 1930, la plupart des journaux américains publient une bande dessinée dont l'héroïne, Blondie, est une mère de famille au foyer. Nous ne voulions pas que ce personnage menaçant rappelle au lecteur la petite dame blonde de la bande dessinée.

En conclusion, du fait de la longueur des phrases et de la grande simplicité des mots, nous avons longuement réfléchi à la division des phrases et à l'ordre des parties de phrases, pour mettre l'accent particulièrement sur un mot clé. Je recommande donc la lecture à haute voix, comme façon effective d'évaluer le travail de traduction, et un délai plutôt long avant la révision finale du travail.

RICHARD JACQUEMOND

Bravo pour la lecture à haute voix. Helmut Fähndrich, traducteur de Sonallah Ibrahim vers l'allemand, veut-il continuer ?

HARTMUT FÄHNDRICH

Mesdames et messieurs, comment suis-je devenu le traducteur de Sonallah Ibrahim ? C'est une longue histoire, je vais la raccourcir un peu.

Qui est traducteur ou traductrice ? Quelqu'un ou quelqu'une qui a effectué une formation de traduction ou de traductologie, ou de théorie de traduction. Dans ce cas-là, je ne suis pas traducteur. Même après plus d'une trentaine de livres traduits de l'arabe vers l'allemand, je ne suis pas encore traducteur, parce que je n'ai jamais eu une formation de traduction. J'ai commencé en orientaliste très traditionnel, j'ai fait mes études en Allemagne et aux Etats-Unis, j'ai fait mon doctorat sur la littérature arabe classique et j'ai travaillé pendant quelques années sur la médecine arabe de l'époque classique.

Puis j'ai commencé à enseigner l'arabe, les études islamiques et la culture arabe à l'université. Ce sont les étudiants qui m'ont poussé à m'intéresser à la période moderne. Au début des années 1980 s'est développé en Allemagne et dans d'autres pays un certain intérêt pour le monde arabe contemporain, et j'ai commencé mon activité de traducteur de littérature arabe vers l'allemand. Ce ne sont pas les auteurs qui font la littérature mondiale, c'est la traduction ; c'est par la traduction que se développe la littérature mondiale, et faire de la littérature arabe une partie de la littérature mondiale est devenu mon but, à un certain degré. J'ai commencé par traduire des auteurs palestiniens, puis, pour ne pas devenir exclusivement un spécialiste en littérature palestinienne, j'ai dirigé mes intérêts vers les autres pays arabes, dont l'Egypte. Au milieu des années 1980, pour la première fois, je suis entré dans le domaine de la littérature égyptienne sans aucune connaissance de cette littérature, et j'ai trouvé au Caire quelques personnes qui ont eu la gentillesse de me diriger et de me suggérer des noms et des oeuvres que j'ai lues. Finalement j'ai commencé la traduction de plusieurs auteurs égyptiens, dont Sonallah Ibrahim. J'ai lancé à ce moment-là, avec une petite maison d'édition en Suisse, une collection de littérature arabe contemporaine. Nous avons publié depuis une cinquantaine de titres, et nous continuons très activement.

Pour la première fois, en 1986, j'ai rencontré Sonallah Ibrahim dans son appartement. Il était très important de le voir dans son appartement, car cela m'a beaucoup aidé pour la traduction, car dans Le Comité, il décrit en détail son propre appartement. J'ai eu cette présentation immédiate et directe de l'environnement où se déroule un certain nombre d'événements du roman.

RICHARD JACQUEMOND

Marina veut-elle continuer ?

URINA STAGH

Mes expériences de la traduction de Sonallah Ibrahim sont jusqu'à présent assez limitées et un peu curieuses. En fait elles sont limitées à une révision rédactionnelle d'une traduction d'*Étoile d'août*, du français en suédois, qui s'est développée jusqu'à devenir une retraduction de pans entiers du roman. En outre, ai fait une étude de cas sur la censure de *Cette odeur-là*, dans ma thèse sur les limites de la liberté d'expression chez les prosateurs égyptiens de 1952 à 1981.

Un autre roman de Sonallah Ibrahim a été traduit en suédois, *Le Comité*, cette fois de l'allemand. Ce qui est très embarrassant pour moi et pour tout le monde, c'est que l'éditeur ne l'a pas mentionné sur la page de garde. On peut faire beaucoup d'objections contre l'idée de traduire d'une langue relais, mais si c'est le cas, la moindre des choses est que ce soit clairement déclaré.

UNE INTERVENANTE DANS LA SALLE

Ce n'est jamais déclaré.

HARTMUT FÄHNDRICH

C'est une honte !

MARINA STAGH

Si l'auteur et son traducteur travaillent ensemble, ce n'est pas pareil.

UNE INTERVENANTE DANS LA SALLE

J'ai fait des traductions toute seule, elles ont été traduites sans même que l'on m'envoie un volume, et encore moins en faisant mention de mon nom.

MARINA STAGH

C'est scandaleux. Nous devons tous lutter contre cela.

UNE INTERVENANTE DANS LA SALLE

J'ai renoncé.

MARINA STAGH

La traduction du *Comité* est assez proche du texte original. Je me rappelle que je l'ai contrôlée une fois, probablement face à quelque passage qui m'avait irritée. Mais comme toujours, quand un texte passe par une langue relais, des choses étranges se passent. En préparant notre table ronde, j'ai noté que la traduction suédoise utilise plus de mots pour exprimer quelque chose que la traduction française. Je trouvais que le texte second devenait un peu plus circonstancié. Je ne sais pas si c'est à cause de la

traduction allemande, ou si c'est le résultat naturel d'une traduction consciencieuse, scrupuleuse, d'une langue relais.

Un traducteur sans aucune connaissance de la langue originale devient tout à fait dépendant de la teneur du texte traduit. En cas d'ambiguïtés, et elles sont bien sûr innombrables, le traducteur a tendance à être plus minutieux, détaillé, spécifique, complet, pour transmettre la signification comme il l'a empruntée. Le contenu ou le sens deviennent plus importants que le style. Comme dans toutes les traductions d'une langue relais, on trouve beaucoup de changements de nuances, en plus de ceux qui proviennent de chaque traduction d'une langue à une autre. Comme je l'ai dit au commencement, la traduction suédoise du *Comité* à partir de l'allemand est bien lisible, et me donne l'impression d'être passée par des mains professionnelles.

Bien sûr, chaque texte doit être traduit directement de l'original, mais à ce moment-là très peu de personnes, en Suède, pouvaient traduire de l'arabe en suédois. Je crois que nous étions quatre à avoir traduit quelques livres, et nous étions tous occupés avec nos études, nos recherches, et la traduction comme travail supplémentaire, qui nous engageait seulement de temps en temps.

Les éditions Alhambra en Suède ont publié plus d'oeuvres arabes que tous les autres éditeurs suédois réunis. Leur directeur, qui souhaitait publier une version suédoise d'Etoile d'août, l'a fait traduire du français, comme un expédient. Puis, mécontent du résultat et connaissant mon intérêt pour l'oeuvre de Sonallah Ibrahim, il m'a convaincue d'examiner la traduction vis-à-vis du texte arabe. Le problème essentiel, dans ce cas, était que la traductrice suédoise n'avait aucune connaissance de l'Egypte, ses problèmes politiques, la répression, tout ce qui fait le livre. Elle ne pouvait pas comprendre les significations politiques, et beaucoup d'allusions lui étaient indéchiffrables. Pour comprendre un texte, il faut, spécialement dans ce cas, une pré-compréhension, qui a manqué.

Quand on fait un examen de ce genre, il y a des décisions stratégiques à prendre. La mienne était de me limiter souvent à faire les corrections nécessaires phrase par phrase, et à retraduire la plupart des flash-back ou des passages construits comme le monologue intérieur, ou le chapitre central, sorte de point culminant où toutes les significations se rencontrent de façon organique, sur seize pages sans points ni virgules. Merci.

RICHARD JACQUEMOND

Je donne la parole à Paola Viviani, avec un traducteur relais là aussi.

PACOLA VIVIANI (traduction différée de l'anglais)

Je suis très heureuse d'être présente pour cet hommage à Sonallah Ibrahim. Je voudrais remercier Isabella Camera d'Aflito, qui n'a pas pu venir et qui m'a mise en contact avec le CITL, ainsi que les organisateurs de cette table ronde.

Je suis une débutante devant cette assemblée de traducteurs pleins d'expérience. Je vais cependant vous donner quelques remarques personnelles au sujet du *Comité* de Sonallah Ibrahim.

Sonallah Ibrahim est venu donner une conférence à Naples année dernière, et c'est ce jour-là que je suis officiellement devenue la traductrice du *Comité*. Ce roman avait déjà été traduit en italien quelques années plus tôt, mais la décision avait été prise de le retraduire.

J'ai été très heureuse de rencontrer Sonallah Ibrahim, j'ai ainsi eu la chance de travailler un chef-d'oeuvre de la littérature contemporaine arabe, et de rencontrer, d'écouter son auteur. J'ai été particulièrement frappée, en l'écoutant, de l'entendre mentionner particulièrement certains intellectuels arabes qui s'étaient rebellés contre la tradition et contre le pouvoir. J'avais l'impression qu'en prononçant leurs noms il nous révélait qui avaient été ses professeurs en ce qui concerne la morale, la pensée, tout en expliquant que jamais il n'accepterait de trahir leur héritage.

La révolte est un élément important de la vie et des oeuvres de Sonallah Ibrahim. Son *tamarrud*, le mot arabe pour révolte, se dresse contre tous les types d'oppression, du dehors, ou pire encore, du dedans. Par exemple, dans son article autobiographique publié dans *Al-Adab* en 1980, Sonallah Ibrahim explique que *Le Comité*, à la différence de ses romans précédents, est une oeuvre de pure fiction. Toutes les contraintes qu'il s'était imposées jusqu'alors ont été éliminées.

Avant *Le Comité*, j'avais traduit *Les Fiançailles*, une nouvelle de Baha Taher au style linéaire, à la syntaxe claire et simple, en tout cas en surface, alors que le langage de Sonallah Ibrahim et sa façon de raconter sont très découpés. Le lecteur est d'abord entraîné par l'auteur-narrateur dans les méandres complexes de la pensée et de l'âme d'un homme frustré de quarante ans, qui cherche à résoudre un problème objectif / subjectif. Il veut atteindre un haut niveau social dans un monde plein d'intrigues. Ce personnage sans nom n'est pas, comme le héros de Baha Taher, un opportuniste, c'est un intellectuel. Il est honnête avec les autres personnages du roman, ainsi qu'avec les lecteurs. Si le langage de Sonallah Ibrahim paraît exclusif, c'est parce qu'il tend à la vérité. Dans *Le Comité*, les mots servent à donner une vérité, toute la vérité, directement. Le narrateur et son auteur ne veulent pas escroquer les lecteurs. C'est sans doute la descrip-

tion de la réalité telle qu'elle est grâce à un langage réaliste et immédiat, sans aucune fioriture, qui fait du *Comité* un roman arabe peu conventionnel.

D'un autre côté, Sonallah Ibrahim, dans l'article mentionné plus tôt, déclare que son roman est complètement différent de tout ce qui a été écrit en arabe jusque-là. Je cite : "C'est une réalité à part entière, qui n'a pas besoin de l'intervention de l'auteur pour devenir complètement nouvelle."

Hier, le poète Adonis a dit qu'écrire est une façon de traduire la réalité, et que traduire un texte d'une langue à une autre ressemble à la découverte complète du monde. Cette interprétation convient parfaitement au *Comité* ! Dans le roman, la réalité intime du décor est traduite et expliquée. En suivant le narrateur dans ses déambulations désespérées dans les rues du Caire, en quête de la vérité sur la personnalité arabe la plus brillante, nous pénétrons dans son ego. De même que le héros, il peut ainsi pénétrer dans son propre inconscient et comprendre qu'il ne veut pas être l'esclave de la réalité absurde qui l'entoure. Il ne veut pas non plus s'élever socialement par le mensonge. La vérité ne peut être effacée quoi que l'on fasse. L'auteur traduit ainsi l'inconscient du héros en son propre inconscient, aidant ainsi le lecteur et la traductrice à comprendre ce qu'il voulait exprimer.

Tout traducteur / traductrice du *Comité* devrait remercier Sonallah Ibrahim pour lui fournir une aide aussi précieuse. Il est vrai que certains passages de l'oeuvre sont objectivement difficiles à reproduire dans une autre langue que l'arabe. Une fois le travail du traducteur ou de la traductrice terminé, on sent qu'il ou elle s'est rapproché de l'image véritable du mode de vie des Arabes, de leurs pensées et de leurs sentiments.

RICHARD JACQUEMOND

Puis-je vous poser une question sur le fait que c'est une deuxième traduction en italien ? Il est assez rare dans les traductions de l'arabe que l'on fasse retraduire.

PAOLA VIVIANI

Il y avait beaucoup d'erreurs dans la première traduction. Même les mots les plus simples, même les articles, toutes ces choses-là étaient erronées, c'est pour cela qu'Isabella Camera d'Afflito a pensé qu'il valait mieux, pour les lecteurs italiens, avoir une nouvelle édition. J'espère que j'ai fait mieux que ce qui avait été fait.

UN INTERVENANT DANS LA SALLE

Est-ce que les deux traductions existent en même temps en Italie en ce moment ?

PAOLA VIVIANI

L'ancienne traduction a été publiée il y a sept ou huit ans. Ma traduction n'a pas encore été publiée. Quand elle le sera, il n'y aura pas les deux éditions à la fois, il y aura simplement la seconde.

UN INTERVENANT

Est-ce le même éditeur ?

PAOLA VIVIANI

Non, ce sont deux éditeurs différents.

HARTMUT FÄHNDRICH

Il y a aussi un cas célèbre en français de double traduction, il s'agit d'Emile Habibi, le Palestinien, qui a été traduit deux fois en français, parce que, apparemment, la première traduction était complètement insuffisante.

RICHARD JACQUEMOND

Il y a aussi *Saison de la migration vers le nord* de Tayyeb Salih, qui a été récrit dans une deuxième édition. Cette question des retraductions, des langues relais, est assez intéressante. Cela s'inscrit dans le cadre d'une littérature émergente marginalisée, et d'une langue relativement peu étudiée en Europe, avec, jusqu'à très récemment, l'idée dominante que la culture arabe qui vaut la peine d'être étudiée et traduite est la culture arabe classique.

HARTMUT FÄHNDRICH

Cela existe aussi pour les autres langues. Pour l'allemand, maintenant, on retraduit Dostoïevski.

RICHARD JACQUEMOND

En français aussi, on retraduit les grands classiques. Mais pour l'arabe on n'en est pas encore là. On peut parler pour l'arabe des retraductions des *Mille et Une Nuits*. Les retraductions contemporaines tendent souvent à renouer avec une fidélité au texte, par rapport à des traductions anciennes qui étaient plus francisantes, ou qui prenaient plus de liberté avec le texte. Ces retraductions s'inscrivent dans une démarche de retour au texte, et de consécration du texte original. En ce qui concerne les retraductions dont nous parlons, nous en sommes encore à l'artisanat, nous essayons d'avoir des textes à peu près propres. Les premières traductions n'étaient pas francisantes, elles étaient tout simplement mauvaises.

Je terminerai le tour de table en disant quelques mots moi-même de mon expérience de traducteur de Sonallah Ibrahim.

Jusqu'à présent, on a beaucoup parlé du *Comité*, qui est le troisième roman de Sonallah Ibrahim. Je n'ai pas traduit *Le Comité* en français, cela a été fait par mon collègue Yves Gonzalez-Quijano. C'est lui qui, en 1992, a proposé aux éditions Actes Sud, à la fois sa traduction du *Comité* et un projet de collection littéraire consacré à la littérature arabe contemporaine, qu'Actes Sud a eu la bonne idée de lancer. Beaucoup de titres sont parus dans cette collection, dirigée d'abord par Yves, et plus récemment par Farouk Mardam-Bey.

Je résidais alors au Caire et, étant en rapport avec Sonallah Ibrahim, dont j'essayais de faire traduire en français un autre roman (*Beyrouth Beyrouth*), j'ai été contacté par Yves Gonzalez, qui m'a proposé de traduire *Cette odeur-là*, le premier roman de Sonallah Ibrahim, publié en 1966, aussitôt censuré, republié ensuite dans une édition expurgée par l'éditeur, traduit en anglais, et finalement paru dans une version complète et définitive en arabe en 1987, que j'ai traduite en français, et qui est parue en 1992. Ce sont ces deux titres, *Le Comité* et *Cette odeur-là*, qui ont inauguré la collection "Mondes arabes" chez Actes Sud.

Au même moment est paru en Egypte le cinquième roman de Sonallah Ibrahim qui s'appelle *Dhât*, que j'ai aussitôt lu, adoré, et proposé à Yves Gonzalez. Il est paru l'année suivante en français sous le titre *Les Années de Zeth* (1993). En deux ans, grâce à la confiance de l'éditeur et à l'intérêt du public, cela a assez bien marché dans les limites que vous connaissez tous des ventes et de la diffusion de la littérature étrangère traduite en France. En deux ans, Sonallah Ibrahim a eu trois titres traduits en français, *Zeth* en particulier, qui est un gros roman très drôle, dont je reparlerai à propos de traduction tout à l'heure. Ces trois publications en très peu de temps ont posé sa notoriété, lui ont créé un nom, une place, dans le champ des écrivains arabes traduits en français et plus généralement de la littérature étrangère traduite en français.

Sonallah Ibrahim ayant rencontré une certaine audience, à partir de là, Actes Sud lui a fait confiance et s'est mis à publier ses romans suivants. *Charaf ou l'Honneur* est paru en 1997 en arabe et en 1999 en français, puis *Warda*, en arabe en 2000 et en français l'année dernière, dans ma traduction aussi. Cela fait donc dix ans que nous travaillons ensemble. Nous sommes un peu comme un vieux couple, avec tout ce qu'il peut y avoir dans une vie commune de moments heureux, de scènes de ménage, de négociations. Nous partageons beaucoup de choses.

Sonallah vient de publier en septembre dernier son huitième et dernier roman, *Amrikanli*, qui paraîtra bientôt en français et dans d'autres langues je l'espère. Ce titre est une manière un peu

curieuse, en arabe, de dire "Américain". Le narrateur est un historien égyptien soumis à diverses persécutions dans son université en Egypte, parce qu'il travaille sur l'histoire comparée, en particulier l'histoire de la civilisation islamique, et qui, pour prendre un peu l'air, accepte l'invitation d'un collègue, universitaire égyptien émigré en Californie, à enseigner chez lui pour un semestre. C'est le récit de cette expérience, qui correspond aussi à une expérience de Sonallah Ibrahim, qui a été invité à enseigner la littérature arabe contemporaine, dans un séminaire à l'université de Berkeley il y a quelques années.

D'une manière générale, les romans de Sonallah Ibrahim, sans être autobiographiques, puisent systématiquement dans son expérience personnelle. Ils sont toujours dominés par un narrateur qui est un homme en quête de vérité, et qui fait face à toutes sortes d'obstacles pour arriver à cette vérité, y compris l'écriture.

Après cette rapide présentation, on pourrait revenir à M. Fähndrich, pour nous parler plus précisément des questions de traduction.

HARTMUT FÄHNDRICH

La question du style est très intéressante. En lisant *Le Comité*, on réalise tout de suite que cela doit être influencé par Kafka. Le livre s'ouvre dans un couloir obscur, un individu exposé ou s'exposant à une institution ou à une sorte de bureaucratie. Cela donne l'impression de Kafka. J'ai discuté cette question avec Sonallah Ibrahim pendant la traduction, et il m'a dit : "Je n'ai pas besoin de Kafka, j'ai ma réalité égyptienne." C'est probablement cette sorte de style qui a été décrite comme un certain réalisme, mais ce n'est pas seulement du réalisme, parce que cela se développe tranquillement dans des situations absurdes, vers un certain surréalisme. Tout est dans ce même livre, parce que le héros, à la fin, commence à se manger lui-même. Ce n'est pas vraiment du réalisme, mais c'est une certaine expression surréaliste pour exprimer exactement cette perspective de la réalité égyptienne. Cela m'a posé tout de suite la question suivante : quel style choisir en traduisant ce roman ? Hemingway a déjà été mentionné, avec des phrases très claires, très courtes. Dans toutes nos langues on trouve des traductions de Hemingway. On a Kafka et on essaie de trouver un style entre les deux.

A l'intérieur du roman il y a différents niveaux de style, il y a une narration, mais aussi un style documentaire. Sonallah Ibrahim dans tous ses romans travaille beaucoup avec des documents, des dossiers, des journaux. Il y a là le style de la presse ou de la déclaration publique. Le passage qui était mentionné par Mary, c'est cette allocution du héros devant le comité, et là il a un style complètement différent du style de la narration. Ce

sont des défis pour la traduction, pour trouver différents styles dans l'oeuvre de Sonallah Ibrahim.

RICHARD JACQUEMOND

J'enchaîne sur mon rapport à la traduction de Sonallah Ibrahim. Je ne sais pas trop pourquoi c'est avec lui que je me suis marié plutôt qu'avec un autre, c'est comme les vrais mariages, selon les circonstances et le hasard, mais en même temps, quand j'y réfléchis, quelque chose m'a tout de suite accroché, qui a fait que je me suis senti en phase avec son écriture : c'est une écriture très moderne, très proche de celle que j'avais l'habitude de lire dans la littérature française, européenne, mondiale que j'aime. La caractéristique de Sonallah Ibrahim est que, parmi les écrivains égyptiens de sa génération, c'est quelqu'un qui s'est formé à la lecture des grands écrivains étrangers. Il a beaucoup lu de littérature anglo-saxonne, et de littérature mondiale en traduction anglaise. C'est un écrivain qui, en arabe, a développé un style, une écriture très originale, qui se caractérise par une grande économie, par un soin extrêmement précis à apporter au choix du mot.

Quand je traduis d'autres écrivains, ce qui m'arrive de temps en temps, j'ai souvent plus de mal, ils me demandent davantage de réécriture, alors que souvent, avec Sonallah Ibrahim, mon premier jet n'est pas définitif, mais très proche de ce que sera la version finale. Parfois j'ai l'impression que je ne le traduis pas de l'arabe, mais que je le ramène à une langue originale, que l'univers stylistique, l'univers mental, dans lequel s'inscrit cette écriture, est très proche de ce qu'est une écriture en français ou en anglais. C'est très vrai en particulier pour *Les Années de Zeth*, qui occupe une place particulière dans son oeuvre. C'est un livre écrit avec beaucoup de satire, qui puise clairement dans toute la tradition de la littérature satirique européenne, avec des phrases très longues, des apartés du narrateur, des incises, des clins d'oeil au lecteur. A la différence de ce qui se passe souvent dans la traduction de l'arabe vers le français, ces phrases longues avec ces incises, ces apartés, ces digressions, se transposent toutes seules en français. Il n'y avait pas à modifier l'ordre de la phrase, à la couper ici ou là.

Une autre particularité très intéressante de l'écriture de Sonallah Ibrahim et de ce roman en particulier, est la ponctuation extrêmement soignée, assez rare dans l'écriture arabe moderne. La ponctuation, telle qu'on la connaît dans les langues européennes, est entrée dans l'écriture arabe très progressivement et tardivement au cours du xxe siècle. Dans l'édition et l'impression arabes, il n'y avait pas, jusqu'au début du xx^e siècle, d'outils de ponctuation. Nous avons donc une écriture extrême-

ment moderne, extrêmement informée par les grands courants de la littérature mondiale. C'est peut-être aussi l'une des raisons qui font que Sonallah Ibrahim, plus que d'autres romanciers arabes de son temps, a été exportable, a réussi à passer le mur de la traduction.

Avant de lui donner la parole, je voudrais citer un exemple tout à fait intéressant à mon sens, de problème de traduction que pose cette affaire de retour à l'original, ceci pour casser un peu le préjugé selon lequel traduire de l'arabe, c'est traduire quelque chose qui tombe de Mars. Il y a deux ou trois ans, Frédéric Mitterrand est venu à Marseille faire une émission sur le ramadan. C'était une espèce de grand show avec artistes, musiciens, chanteurs, intellectuels. On voulait un écrivain arabe, on n'en a pas trouvé, mais on a trouvé le traducteur de Sonallah Ibrahim qui habitait à côté, ce n'était pas cher, et on m'a fait venir pour parler trois minutes. Il a fallu que je m'explique sur le fait que traduire de l'arabe est quelque chose de normal. Frédéric Mitterrand m'a tendu le micro en disant : "Alors, Richard Jacquemond, vous traduisez de l'arabe, ça doit être difficile, comment faites-vous ?" Il a fallu que je passe les trois minutes à dire que traduire de l'arabe ce n'était pas plus compliqué que traduire de l'anglais, de l'espagnol ou autre. Il y avait une distance un peu plus grande, mais pour moi, c'est plus facile de traduire de l'arabe que de traduire de l'anglais !

Les problèmes de traduction ne sont pas nécessairement des problèmes de faire passer en français quelque chose qui vient d'une culture aussi étrange et différente, mais souvent des problèmes de retour à l'original. Dans *Zeth*, le narrateur se gausse tout au long du roman de l'habitude des classes moyennes aisées égyptiennes, qui consiste à parsemer leur discours de mots français ou anglais, par souci de distinction sociale. Pour moquer cette habitude, lui-même reproduit cela dans le roman, et le parseme de toutes sortes d'anglicismes et de gallicismes, qu'il fallait évidemment signaler dans la traduction, avec les italiques, selon la procédure habituelle. Mais par ailleurs, dans l'écriture arabe moderne, il y a déjà toutes sortes de gallicismes et d'anglicismes qui sont passés dans la langue, et qui ont été naturalisés dans l'arabe et qui donc ne doivent pas être signalés à la traduction. Quand on écrit en arabe *plastic* ou *shampoo*, ce sont des emprunts à une langue étrangère, mais qui ne sont plus perçus comme tels par le lecteur, alors que d'autres sont des emprunts récents et ont une fonction de distinction sociale, parce que le locuteur arabe ordinaire dispose par ailleurs d'un autre mot, d'origine arabe, pour exprimer la même chose. Quand vous êtes dans l'opération de traduction, vous vous apercevez que vous ne pouvez pas clairement séparer les deux catégories. Il y a d'un

côté des anglicismes et des gallicismes qui sont délibérés, voulus par l'auteur, parce qu'il aurait pu faire autrement, et qui répondent à cette volonté de satire, et puis il y en a d'autres qui ne sont pas utilisés comme tels. En pratique, il est extrêmement difficile de savoir où passe la limite, parce qu'elle évolue. Différents lecteurs arabes du roman pourraient avoir une perception différente de ce qui est de l'arabe naturel, et de ce qui relève d'une stratégie de distinction tournée en dérision par l'auteur.

Je vais maintenant donner la parole à Sonallah Ibrahim.

SONALLAH IBRAHIM (traduction différée par M. Jacquemond)

Cette réunion est pour moi l'occasion de me rappeler mon bonheur à la parution de la première traduction de *Cette odeur-là*, par Denys Johnson-Davies, traduction anglaise. A l'époque, je me suis imaginé que je m'adressais au monde entier. Progressivement, je me suis aperçu que je me trouvais sur un marché gigantesque, à côté de milliers d'écrivains, tous aussi remarquables. J'ai commencé à sentir mon poids véritable à ce moment-là, et le poids du défi qui se présentait devant moi.

J'ai aussi découvert, avec le temps, que je m'adressais désormais à des lecteurs que je ne connaissais pas, dans des endroits tout à fait éloignés et divers. Cela m'a obligé à être plus précis, plus soigné, plus consciencieux dans mon travail. Par exemple, quand je parle de quelque chose qui peut être très local, j'essaie de le faire d'une manière qui soit compréhensible pour les autres. Il y a de nombreux exemples ; j'en choisis un qui est tiré des *Années de Zeth*, ce roman dont l'héroïne est une femme égyptienne de la classe moyenne qui vit dans un immeuble, et dans les escaliers de cet immeuble, il y a beaucoup de chats. Ce sont des chats des rues, des chats errants. Ces chats colonisent la cage d'escalier où les habitants de l'immeuble posent tous les soirs leurs poubelles. Les chats viennent fouiller dans les poubelles, les renverser, ils font du bruit, ils font l'amour, etc. L'héroïne du roman cherche, avec les autres habitants de l'immeuble, comment se débarrasser de ces chats. Ils ont cherché toutes sortes de moyens, y compris les empoisonner. Evidemment, en France, en Allemagne, en Suède, il n'y a pas de chats de rues, les lecteurs vont être choqués quand ils vont voir que l'on veut empoisonner ces chats. Ceci n'est qu'un exemple des problèmes qui peuvent se poser à l'écrivain, quand il pense qu'il va être lu dans d'autres langues, et qui sont surtout des problèmes de traducteur.

J'ai beaucoup appris dans mes relations avec les traducteurs. Pour la traduction anglaise de mon premier roman, Denys Johnson-Davies m'a appelé (je vivais en Allemagne à cette

époque) ; dans ce roman je parlais d'un enfant, c'était parfois un enfant, parfois *une* enfant. Il m'a demandé pourquoi ce balancement entre masculin et féminin. Je travaillais à l'époque dans une agence de presse allemande, et avec moi il y avait un arabisant allemand, qui a décidé de traduire une de mes nouvelles. Pendant qu'il la traduisait il m'a dit : "Il y a un problème de logique dans ce que tu as écrit." Il avait raison. Ces deux anecdotes m'ont appris à travailler avec autant de précision et de soin que possible.

Dans les grandes maisons d'édition internationales, européennes et nord-américaines, il y a des gens dont c'est le métier de corriger et de vérifier ce genre de choses. Mais dans les pays pauvres comme le mien, les éditeurs n'assurent pas ce travail de correction, et cette tâche incombe aux traducteurs.

Je pense que j'ai eu de la chance de travailler depuis plus de dix ans avec Richard Jacquemond. D'abord, il est au Caire le plus clair du temps, il connaît la vie au Caire dans ses menus détails, il a épousé une Egyptienne, et tout cela lui a permis de très bien connaître la réalité dont je parle dans mes romans. Nous avons beaucoup travaillé ensemble. Nous avons souvent eu des différends. Il pensait que telle partie du texte était trop longue, et que l'on aurait pu s'en passer, je disais : "Non, ce n'est pas ton problème." Le problème n'est pas dans la narration romanesque proprement dite, mais dans les parties de mes romans qui utilisent des documents pseudo-réels, des coupures de presse, etc. Il y a parfois deux ou trois pages de ces documents. Il me dit : "Il faut réduire", je dis "non", nous négocions cela phrase par phrase, et à la fin on a enlevé une page et demie !

Je pense que le texte littéraire n'est pas un texte sacré et que l'on peut intervenir dessus, à la seule condition que cela se fasse dans le dialogue. Cette relation n'est pas comme il l'a dit un mariage, mais plutôt un dialogue interactif, où chacun bénéficie de l'expérience de l'autre. Pendant la rédaction de mon dernier roman, au fur et à mesure que j'avais, quand je me relisais, il m'arrivait souvent de me dire : "Qu'est-ce que Richard va penser de cela ?" Il y a d'autres formes d'interventions de traducteurs qui peuvent être tout à fait négatives. Quand Denys Johnson-Davies a traduit *Cette odeur-là*, il a fait un changement important. Le texte arabe est rédigé en un seul paragraphe, avec très peu de ponctuation, et donne l'impression que le narrateur raconte tout ce récit d'un seul souffle. Cela ne lui a pas plu, il m'a dit : "Il faut absolument qu'il y ait des paragraphes dans ce récit." C'était ma première traduction, j'étais jeune, j'ai dit "d'accord".

Un autre exemple : il y a deux ans, un éditeur allemand a décidé de publier une anthologie de textes sur Beyrouth, de

différents auteurs. J'ai écrit un roman qui s'appelle *Beyrouth Beyrouth*, et l'éditeur de cette anthologie, un arabisant allemand, a pris la traduction de Hartmut...

HARTMUT FÄHNDRICH

Il m'a envoyé quelques pages à traduire. J'ai traduit les première, deuxième et troisième sections, et après, dans le livre, ils ont mis ensemble les trois textes, comme si c'était un seul texte.

SONALLAH IBRAHIM

Ce n'était pas déontologique, on aurait pu me contacter. J'ai un e-mail, un téléphone, comme tout le monde, et Hartmut non plus ne m'a pas appelé. Tout cela n'est pas très correct, surtout que l'on sait qu'en général les gens qui font ces entreprises en Europe ont des conditions de travail, des critères, des valeurs très professionnelles, et je pense que derrière cette façon de me traiter, il y a une espèce de condescendance, très courante malheureusement, vis-à-vis des écrivains arabes. On se dit : "Après tout, peu importe."

J'ai aussi mon expérience de traducteur, puisque j'ai traduit un roman de l'anglais, et j'ai aussi traduit un roman allemand en arabe à partir de la traduction anglaise de ce roman, mais je connaissais le contexte de ce roman, parce que j'avais vécu en Allemagne. Je connaissais les lieux, et je connais un peu l'allemand aussi.

Pour conclure, je pense que le traducteur n'est pas seulement quelqu'un qui fait passer un texte préexistant, c'est quelqu'un qui est un partenaire à part entière de la création littéraire.

Merci.

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY DÉCOUVERTE

Catherine Géry pour la traduction du russe de *Le Gaucher* de Nicolas Leskov, éditions L'Age d'homme.

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY CONSÉCRATION

Mireille Robin pour l'ensemble de son oeuvre de traductrice du serbo-croate à l'occasion de la parution du volume II de *La Toison d'or; les spéculations de Kyr-Siméon* de Borislav Pekic, éditions Agone.

PRIX AMÉDÉE-PICHOT

Marie Hooghe pour la traduction du néerlandais de *Marcel* de Erwin Mortier, éditions Fayard.

Marie Hooghe remercie le jury du prix Amédée-Pichot et Dominique Vitalyos, qui a parlé de *Marcel* avec un enthousiasme communicatif.

Elle s'adresse également à Mireille Barthélemy représentant les éditions Fayard qui ont relevé le défi de publier en traduction le premier roman d'un jeune auteur parfaitement inconnu en France, mais déjà reconnu unanimement comme un styliste hors pair aux Pays-Bas et en Flandre.

Comme souvent, l'aventure de cette traduction a été longue et périlleuse, mais Marie Hooghe souligne n'en retenir que le plaisir, plaisir qu'elle souhaite partager avec tous les futurs lecteurs de *Marcel*.

PRIX NELLY-SACHS

Bruno Gaurier pour l'anthologie de poèmes de Gerard Manley Hopkins, éd. Le Décaèdre.

Lorsque j'ai appris que la traduction qui vient d'être si chaleureusement présentée par vous, cher Jean-Yves Masson, était honorée du prix Nelly-Sachs, j'avoue que je ne m'y attendais pas. Et ce fut un grand bonheur. Pour moi, bien sûr, mais aussi et surtout pour Gerard Manley Hopkins, qui à mes yeux fut l'un des plus grands poètes du tournant vers le XXe siècle d'Europe, et qui est trop peu connu en France. Je suis particulièrement honoré en outre que cette remise se déroule en présence du grand poète Adonis. Alors, permettez-moi de vous dire tout simplement merci.

Je souhaite demeurer modeste en la circonstance, car je me trouve devant une haute assemblée représentant l'un des plus beaux métiers du monde qui est de traduire, donner à lire, donner sens, bref de se trouver au coeur de l'écriture qui est un peu notre vie, celle de nos profondeurs les plus intimes.

Hopkins, ce fut pour moi un coup de foudre. Un ami musicien me donna un soir un petit livre : quelques poèmes édités par Gardner, dans la collection Penguin. Je l'ouvris par hasard sur le plus grand de ses poèmes, sans doute le plus difficile aussi, mais de loin mon préféré : "Le Naufrage du Deutschland". J'étais dans un autobus. Le premier choc poétique fut si grand qu'il me fallut descendre, m'asseoir sur un banc pour me remettre, relire, retourner chez moi, relire encore. Sans même savoir si une quelconque traduction avait été effectuée auparavant, je pris la ferme décision de traduire, ce que je viens d'achever et de publier chez Décaèdre, tenu par la maison d'édition Findakly. Je suis parti pour ce faire de la première édition de Robert Bridges (1918, soit vingt-neuf ans après la mort du poète) augmentée de poèmes retrouvés en 1930-1931. Il m'a fallu sept années de patience et d'obstination. Ce fut parfois difficile, mais ce fut pour moi, poème après poème, une véritable jubilation.

Permettez-moi de remercier publiquement l'éditeur, car il n'est pas si facile de nos jours de publier de la poésie, et qui plus est de langue anglaise. Grand soin a été pris du texte, pour qu'en soit faite une belle présentation, d'accès facile sur un plan visuel, l'original et la transposition se trouvant face à face. Mais je ne saurais oublier mon ami écrivain Jean Pénard, ainsi que la Société Gerard Manley Hopkins, située en Irlande où le poète est mort et repose, dirigée par l'éminent poète national irlandais Desmond Egan (dont j'ai publié sous forme bilingue les Elégies chez Alidades) pour leur indéfectible sou-

tien et leurs conseils de sagesse en écriture. J'ai ce soir une pensée affectueuse pour eux.

Je n'en reste pas là, puisque j'ai déjà commencé la traduction des lettres et du journal personnel du grand poète. Voilà. Merci à vous, cher Jean-Yves Masson, merci à vous tous, pour cet honneur que vous me faites ce soir. Mon émotion est grande.

TROISIÈME JOURNÉE

TABLE RONDE ATLF : CODE DES USAGES — DROIT DE PRÊT

*Table ronde ATLF animée par Jacqueline Labana
avec François Mathieu (ATLF), Yves Frémion (CPE)*

FRANÇOIS MATHIEU

Je vous souhaite à tous une belle journée. Je sais que, pour un certain nombre d'entre vous, elle a très bien commencé par ces lectures auxquelles vous avez assisté il y a quelques instants.

Nous inaugurons donc la matinée ATLF, cet exercice que vous connaissez bien, pour certains d'entre vous, et que nous connaissons nous aussi très bien. Quand je dis "exercice", c'est qu'évidemment nous allons parler, et puis tout à l'heure vous allez nous poser des questions auxquelles nous répondrons autant que nous saurons le faire.

La matinée de l'Association des traducteurs littéraires de France consiste à livrer des informations sur le métier de traducteur, sur la traduction, des informations qu'évidemment certains d'entre vous connaissent déjà par coeur, et nous constatons aussi que d'autres qui entrent dans la profession ou qui sont depuis un peu plus longtemps déjà dans la profession ne connaissent pas tout. Donc, nous dirons un certain nombre de choses qui peuvent paraître comme étant des redites, mais peut-être qu'au détour d'une phrase vous apprendrez des choses nouvelles.

La seconde partie de notre exercice consiste à parler de ce qui se fait, des pourparlers qui sont actuellement en route, des négociations, c'est-à-dire en quelque sorte des perspectives, des nouveautés dans notre métier.

Ces préalables ayant été dits, comme vous le voyez, nous avons notre table, si je commence par l'extrême droite... — il est absolument ravi que je l'agresse de cette façon ! — Yves Frémion, qui est écrivain, journaliste, syndicaliste, homme politique, et qui est parmi nous en tant que président du Conseil permanent des écrivains. Si un certain nombre d'entre vous ne savent pas de quoi il s'agit, vous le saurez dans quelques instants, l'ATLF étant partie prenante du Conseil permanent des écrivains.

Près de moi, au centre, Jacqueline Lahana, que je ne présente pas, qui est notre vice-présidente, et je dois dire que, sans elle, je ne serais pas grand-chose en tant que président de l'ATLF.

Nous donnerons aussi la parole à Françoise Cartano et à Evelyne Châtelain.

Je commence par demander à Yves de bien vouloir nous parler du Conseil permanent des écrivains.

YVES FRÉMION

Juste un petit mot du Conseil permanent : il s'est créé il y a un peu plus de vingt ans, en 1980 ou 1981, je ne me rappelle plus exactement, avec l'idée de créer un lieu où toutes les organisations représentatives des auteurs de l'écrit pourraient se retrouver. Au départ, il y avait même l'Académie française qui était membre associé, l'académie Mallarmé, l'académie Goncourt. Ces organismes n'y sont plus parce qu'on ne peut pas les considérer comme des organismes de défense de la profession, ce n'est pas leur rôle, mais par contre les sociétés d'auteurs y sont, la SACEM, la SACD, la Société des gens de lettres en est, l'Union des écrivains, les deux syndicats que sont le Syndicat des auteurs et compositeurs de musique et le SELF, il y avait aussi le CALC, il y avait l'ATLF dès le départ, qui s'en était un peu éloignée pendant quelques années et qui est revenue maintenant, et puis, plus récemment, on a essayé de faire entrer des organisations qui représentaient l'ensemble des auteurs d'un livre, c'est-à-dire pas uniquement ceux qui écrivent, mais les illustrateurs en particulier, les organisations d'illustrateurs nous ont rejoints récemment. Donc, je crois que tout ce qui est auteurs de l'écrit ou auteurs de livres fait partie du Conseil permanent qui, comme son nom l'indique, est un conseil et pas une fédération, c'est un lieu où chaque organisation est strictement autonome, elle mène sa politique comme elle veut, mais il y a un endroit où on se rencontre pour essayer de se mettre d'accord, parce que c'est vrai que, ces dernières années, que ce soit les pouvoirs publics ou notre grand partenaire, le Syndicat national de l'édition, ils ont souvent joué la division des créateurs. Comme ils avaient des positions qui n'étaient pas les mêmes, on s'appuyait tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre, en essayant d'entretenir la zizanie pour mieux faire avancer des causes qui ne sont pas les nôtres.

Ces derniers temps, on peut dire quand même que, depuis pas mal d'années, on a réussi à harmoniser les positions sur beaucoup de choses, on apprend beaucoup des uns et des autres, il faut le dire, on ne réfléchit pas toujours. Je suis écrivain, les écrivains ont un peu l'impression d'être l'auteur du livre et puis point final. On oublie qu'il y a quelqu'un qui illustre votre couverture, qui fait des dessins à l'intérieur ou qui

place des photos, que quelqu'un le maquette, etc. et ce n'est pas mal d'essayer d'harmoniser les positions.

En 1981, à l'époque, pour le premier président du Conseil permanent des écrivains, on avait choisi quelqu'un de très prestigieux, on avait pris le représentant de l'académie Goncourt qui était Armand Lanoux, qui a joué un rôle absolument déterminant à l'époque, parce qu'il mettait tout le poids de sa notoriété et le poids de l'académie Goncourt pour imposer des choses, donc on avait réussi à signer en 1981 avec le Syndicat national de l'édition un Code des usages, qui était le seul texte à l'époque qui régissait les rapports entre les auteurs et les éditeurs, en dehors de ce qui était la loi de juillet 1957, qui est devenue maintenant la loi de 1985, qui est le seul texte législatif qui règle un peu les relations entre ces deux professions.

Je compare souvent ce Code des usages à une convention collective dans le salariat, c'est-à-dire que c'est un accord entre les partenaires que la jurisprudence reconnaît. Donc, il y a eu souvent, dans des conflits auteurs / éditeurs, des juges qui se sont appuyés sur ce Code des usages pour prendre leurs décisions en disant : c'est l'équivalent d'une convention collective.

Par la suite, il y a eu deux autres Codes des usages qui ont été négociés, l'un que vous connaissez bien, qui est le Code des usages traducteurs / éditeurs, puis il y a eu également un Code des usages avec les illustrateurs, qui est moins favorable mais qui a le mérite d'exister.

En dehors de la loi de 1985 et de ces Codes des usages, il n'y a rien d'autre qui règle de façon juridique nos relations avec les éditeurs, ce qui évidemment est bien dommage.

Normalement, en 1981, dans les dispositions du Code des usages, il était prévu à la fin du Code qu'une commission paritaire entre auteurs et éditeurs se réunirait deux fois par an. Il a fallu vingt-deux ans pour la réunir la première fois, pour vous donner une idée. C'est en grande partie de notre faute, on n'a pas insisté, et on n'a pas insisté parce qu'il n'y a pas eu vraiment de conflits nés de ce Code. Pourtant, quand on regarde de très près, on s'aperçoit qu'il y a quand même beaucoup d'éditeurs qui ne l'ont pas respecté, et en même temps il n'y avait pas beaucoup d'auteurs qui venaient se plaindre dans leurs organisations de la non-application du Code des usages, ce qui fait qu'on ne pouvait pas faire grand-chose.

Il y a deux ans de cela, si je me souviens bien, au CPE, on s'est dit : quand même, ce Code est maintenant un peu obsolète, les deux professions ont tellement évolué qu'il y a des choses qui ne sont pas du tout adaptées à la réalité du moment, et par contre il y a plein d'autres choses dont on avait discuté à l'époque, mais on n'avait pas pu déboucher sur des accords

avec nos partenaires éditeurs, et il serait temps de reprendre les négociations. Ça n'a pas été facile, parce que quand vous parlez de négociations à un syndicat patronal, en général il fait tout pour les éviter. Finalement, ils ont accepté, et comme c'était un Code des usages qui était valable pour la littérature générale, ce qui d'ailleurs a joué de mauvais tours à nos amis auteurs pour la jeunesse, puisqu'ils étaient considérés comme hors champ, nous discutons avec la commission de littérature générale du Syndicat national de l'édition. On est en pleines négociations, on va terminer bientôt, avec pour objectif d'annoncer ce nouveau Code des usages au Salon du livre prochain, en mars, et je pense que ce sera possible si évidemment nos partenaires jouent le jeu. La tendance n'est pas que les syndicats patronaux lâchent grand-chose pour les syndicats de créateurs, ça se saurait. La tendance n'est pas non plus que les pouvoirs publics nous appuient là-dessus, ça se saurait aussi. On ne peut pas dire non plus qu'on soit dans une position de force, étant donné en ce moment l'effondrement progressif du marché — effondrement relatif. Je sais que, quand j'ai commencé à faire du syndicalisme au SELF il y a bientôt trente ans, on publiait en France vingt-quatre mille titres, on va passer cette année la barre des cinquante mille titres publiés. En volume, c'est un peu toujours la même chose, mais comme ça a doublé, les ventes ont diminué de moitié, nos à-valoir ont souvent été diminués de moitié aussi, nos pourcentages ont nettement baissé, nos conditions de travail sont de pire en pire. On se heurte dans la négociation à très forte partie et on voit des négociateurs qui sont très durs, POL, par exemple, si vous le connaissez, qui mène la négociation du côté éditeurs. Leur ligne de mire est : "On veut bien discuter avec vous, à condition que vous renonciez à certains de vos droits." C'est à peu près ça, leur position. Donc, c'est très difficile parce que nous arrivons avec : "Il faut vraiment que vous lâchiez plein de choses", donc ce n'est pas simple.

Je peux vous donner quelques exemples de là où on en est. Dans cette négociation, on ne fait que réviser le Code des usages de 1981, donc on ne parle que des questions qui étaient dedans. Evidemment, dans notre esprit, dès qu'on a fini ça, on les réattaque immédiatement pour leur dire : "Maintenant, on va parler ce qui n'était pas dans le Code des usages de 1981, bien sûr."

Parmi les choses qui ont été discutées, il serait intéressant de savoir où se font les bagarres. On s'est beaucoup battus sur les définitions. Par exemple, dans le Code des usages de 1981, il y a quelque chose qui était très important à l'époque et qui ne l'est plus du tout, c'était ce que l'on appelle l'édition seconde. C'était un dispositif qui permettait à un auteur qui était lié par

contrat pour toute sa vie, plus, à l'époque, cinquante ans après sa mort, soixante-dix maintenant, de pouvoir se libérer de cette espèce de contrainte, c'est-à-dire que lorsque vous aviez un éditeur qui était prêt à rééditer un de vos livres qui était mort dans le cimetière Gallimard ou le cimetière Grasset ou le cimetière Seuil, l'éditeur d'origine, c'est-à-dire le gardien du cimetière, était obligé soit de le rééditer lui-même, soit de vous laisser partir. Si vous aviez un bon copain éditeur dans une province retirée, obscure, dont votre éditeur n'avait jamais entendu parler, vous pouviez vous arranger avec lui et donc l'éditeur était obligé de vous faire les mêmes conditions, ou alors de vous laisser partir. A l'époque, c'était très important, parce que les droits de préférence étaient vraiment très lourds. Ils se sont à peine allégés, mais un petit peu quand même.

Aujourd'hui, sur cette question, nous n'arrivons pas à nous mettre d'accord sur ce qu'est une édition seconde, c'est-à-dire : est-ce qu'il suffit que l'éditeur réimprime, est-ce qu'il doit faire une autre édition ? C'est très compliqué, mais ça ne joue pas sur beaucoup de livres.

En 1981, on avait obtenu une grosse avancée qui était la suppression de la passe. Ça a été un peu long à faire entrer dans les moeurs, il a fallu se bagarrer et ils ont beaucoup utilisé l'expression "littérature générale" qui était dans le Code pour bien entendu en abstraire totalement tout ce qui n'était pas littérature générale, donc le scolaire, la littérature jeunesse, etc., où elles ont toujours droit de cité et ça va faire partie des bagarres suivantes.

On s'est mis d'accord sur ce qu'est une exploitation permanente suivie — c'est dans tous les contrats. Pour les éditeurs, c'est clair, c'était : le livre est uniquement disponible pour un libraire. Quand un libraire veut le commander, il doit le trouver. On a dit : "C'est extrêmement insuffisant, parce que la jurisprudence dit que si vous ne pouvez pas commander votre propre livre dans deux librairies différentes dans deux villes différentes, le livre est réputé épuisé." Pour eux, c'est terrible, parce qu'en réalité ce n'est pas à l'éditeur qu'on commande, c'est à une centrale d'achats quelque part dans la capitale provinciale, et donc ils se sont aperçus très vite que ça permettait à beaucoup d'auteurs de se dégager de leurs droits de préférence et de récupérer leurs droits. Maintenant, quand vous réclamez un livre à un libraire et qu'il ne peut pas se le procurer, il ne vous dit plus jamais que le livre n'est pas disponible, parce qu'ils ont été briefés là-dessus, il doit dire : "Il est manquant." Manquant, c'est une notion qui, juridiquement, ne veut strictement rien dire, parce que ça veut dire qu'on ne sait pas pourquoi on ne peut pas avoir le livre.

Donc, nous avons dit : "C'est très insuffisant, nous voulons qu'il soit toujours mentionné dans votre catalogue général, qu'il figure sur les répertoires d'Electre et dans toutes vos bases de données, s'il y en a." Ils ont accepté ça, donc maintenant ça va créer des obligations pour un certain nombre de grandes boîtes.

Après, grosse bagarre sur le droit de préférence. Il y a deux éléments dans le droit de préférence : sur combien d'ouvrages ça porte, et le genre sur lequel porte le livre. Evidemment, nous avons fait des propositions très maximalistes pour voir comment ils réagissaient. On a vu, ils réagissent, c'est clair. On a obtenu finalement que soit ça continue à porter sur cinq ouvrages, y compris le premier, mais limité dans le temps à dix ans, ou bien quatre ouvrages seulement, mais à ce moment-là sans limitation de durée, c'est-à-dire pour la durée de la propriété littéraire et artistique. Ce n'est pas une grosse avancée, mais chaque fois qu'on les rogne un peu là-dessus, c'est déjà pas mal.

On s'est mis d'accord après sur les intitulés de genre, parce qu'évidemment, par exemple, ils mettaient "roman". Vous êtes auteur populaire, vous faites du polar, du sentimental, de l'espionnage et de la science-fiction, vous êtes totalement ligoté. On dit : non ; roman de science-fiction, d'accord ; roman policier, d'accord ; etc. Donc, là-dessus, ils ont compris et on va arriver à une formulation à peu près commune qui limitera un peu les genres, parce que c'est compliqué : vous avez à la fois le genre littéraire et le genre de livre. C'est très ambigu. Par exemple, entre un essai et un roman, c'est clair, ce n'est pas la même chose. Mais après, à l'intérieur de l'essai, si vous faites un essai historique ou un essai de psycho, ou un essai dans des sciences humaines quelconques, ce n'est pas la même chose non plus. Je pense qu'on va arriver à une formulation qui sera satisfaisante pour nous.

On a également obtenu qu'on puisse considérer qu'un synopsis détaillé puisse être considéré comme un manuscrit présenté, parce que c'est vrai que, pour se dégager du droit de préférence, ce n'est pas facile, et avec un synopsis un éditeur peut juger si le livre l'intéresse ou pas.

On s'est beaucoup battus sur les histoires de pilonnage. Pourquoi ? Parce qu'à l'époque, en 1981, un pilonnage c'était : le livre ne marche plus, on pilonne et vous récupérez vos droits. C'était simple. De nos jours, à cause de la gestion des stocks qui est de plus en plus coûteuse, on pilonne énormément en cours d'exploitation du livre, il y a beaucoup de pilonnages partiels. Sur le moment, on n'y a pas vu malice, à l'époque, mais en réalité ça permet de dissimuler plein de ventes, c'est-à-dire que vous voyez sur vos relevés de droits qu'on vous a pilonné

quatre cent cinquante ouvrages. On a commencé à dire : "Attendez, quatre cent cinquante en 1996, trois cent cinquante en 1997..." Au bout du compte, vous vous apercevez qu'ils ont pilonné quasiment tout ce qu'ils ont tiré. On a commencé à demander qu'il y ait les mêmes règles sur les pilonnages partiels et sur les pilonnages totaux, c'est-à-dire qu'on voulait avoir un certificat de pilonnage. Ils sont très réticents, parce que ça fait beaucoup de papier, et vous comprenez, ce sont des métiers où on n'aime pas le papier ! Donc, une petite bagarre là-dessus. On s'est mis d'accord sur le fait qu'en tout cas tout pilonnage partiel, même de quelques exemplaires, devait figurer sur les relevés de comptes, et comme on s'est à peu près mis d'accord sur ce qui devait figurer sur les relevés de comptes, on pourra faire des comparaisons un peu mieux maintenant.

On a rencontré le même problème après sur les redditions de comptes. Jacqueline m'a demandé d'en parler impérativement. On s'est aperçus qu'il y a autant de modèles de reddition de comptes qu'il y a d'éditeurs. En arrivant, on leur a dit d'entrée : "On veut se mettre d'accord avec vous sur un modèle unique de reddition de comptes." Ils ont levé les bras au ciel : "Vous comprenez, avec l'informatique... !" Au contraire, avec l'informatique, ils peuvent le faire, mais comme ils ont déjà tous leur propre système, ils ne veulent pas en changer, parce que c'est coûteux, c'est lourd, il faut former de nouveaux comptables, etc. On leur a dit : "D'accord, et voilà ce qu'on va faire : on va se mettre d'accord sur un minimum de mentions qui devront figurer obligatoirement sur tous les relevés de comptes." "Oh là là ! Vous ne vous rendez pas compte, avec l'informatique... !" Autrefois, quand ils nous parlaient de l'informatique, ils nous expliquaient que ça allait beaucoup simplifier la gestion. Quand on voit aujourd'hui le résultat, c'est assez amusant !

On s'est quand même mis d'accord sur les choses minimales qui devaient faire l'objet de ces redditions de comptes et on va arriver à peu près à quelque chose de satisfaisant.

En revanche, il y a une régression qui s'est faite incontestablement au fil des années, c'est qu'autrefois n'était même pas discuté le fait, en principe, qu'un éditeur, chaque année, selon la loi, devait rendre des comptes au moins une fois, et la loi précisait même que ça devait être au cours du quatrième mois après la fin de l'exercice, donc au mois d'avril, et qu'à la fin du mois d'avril les droits dus devaient être donnés avec la reddition de comptes. En réalité, aujourd'hui, si vous ne harcelez pas votre éditeur au téléphone, vous n'avez pas votre reddition de comptes, la plupart du temps, au bout de quelques années, en général cinq ans. Ils donnent ordinairement les droits les cinq

premières années, mais après ils ne le font plus. On dit : "D'accord, cessez de nous donner les informations, mais ça veut dire que le contrat n'est valable que pour cinq ans, parce que si le contrat est valable plus de cinq ans, vous devez rendre compte chaque année, c'est la loi." "Mais vous ne vous rendez pas compte, avec l'informatique... !" J'ai été très pervers là-dessus, je leur ai dit : "C'est extrêmement simple, puisque vous avez tout sur informatique, qu'est-ce qui empêche, en donnant un code à chaque auteur, qu'il puisse à tout moment vérifier ses comptes ?"

Je ne vous dis pas le succès que je me suis taillé ! Ils ont été au bord de la crise cardiaque, ce jour-là ! Des auteurs pouvant avoir accès... Je leur ai dit : "Mais ce n'est pas à vos comptes, c'est à NOS comptes, ça n'a rien à voir." Je leur ai dit également : "Dans dix ans, vous en serez tous là et il faut vous préparer tout de suite."

Je pense que là, malheureusement, on va en rester à la loi, c'est simplement une fois par an. Ils disent : "Mais vous devez les demander" et nous disons : "Non, on ne doit pas les demander." Alors, je pense qu'il faudra faire quelque chose certainement, sous forme d'une campagne, après. Pour l'instant, le CPE reste très calme sur le front médiatique parce que nous espérons signer quelques avancées dans ce Code et il va de soi que, si on ne signe pas ou que, s'il n'est pas satisfaisant, évidemment on envisagera d'autres modes d'action.

On n'a pas encore discuté d'un point très important sur les droits dérivés et annexes, et là ils doivent nous faire des propositions pour la prochaine fois. Je ne peux pas vous en dire grand-chose de plus.

On s'est beaucoup bagarrés aussi sur le point d'empêcher une pratique qui est très courante : c'est qu'un éditeur considère que l'à-valoir qu'il vous donne est un à-valoir pour tous droits, c'est-à-dire que si votre livre est traduit, ça vient de m'arriver, je suis traduit en Corée du Sud — ce n'est pas tous les jours —, les maigres droits sud-coréens ont été considérés comme absorbés par l'à-valoir absolument somptueux que m'avaient donné les éditions Glénat, et donc il est avalé dedans. Evidemment, ce n'est pas normal du tout et je pense qu'ils vont accepter qu'on précise bien qu'un à-valoir c'est pour certains droits précis, ça ne peut pas être pour une traduction, une adaptation audiovisuelle ou autre, etc. Donc, on avance un peu là-dessus.

Ce qu'on va essayer de faire, cette fois-ci, c'est que la commission paritaire auteurs / éditeurs fonctionne, ensuite qu'on essaie au moins une fois par an de se réunir, et il va falloir trouver des conflits là-dessus, il va falloir passer le mot, il faut que les conflits

remontent, ce n'est pas toujours évident, et que les associations d'auteurs fassent vraiment remonter à la commission, il va falloir la faire connaître dans l'ensemble des professions.

Je le disais tout à l'heure, il y a un code avec les traducteurs. Je pense que peut-être, un de ces jours, traducteurs et éditeurs pourront le réviser aussi, ça va être à l'ordre du jour. Je sais que les illustrateurs ont très envie que ça revienne aussi sur le tapis.

Une des évolutions, c'est qu'eux ont beaucoup joué sur le fait qu'en face ils ont une foultitude d'organisations d'auteurs ; je crois qu'il y a plus d'organisations d'auteurs que d'auteurs, dans ce pays, et d'ailleurs ce sont les mêmes qui sont membres de toutes. C'est pour ça que, s'il n'y en avait qu'une, ce serait plus simple, mais c'est des auteurs, c'est des créateurs, c'est comme ça que ça marche !

Le SNE est surtout le représentant de la vingtaine de très gros éditeurs qui se partagent quatre-vingts ou quatre-vingt-dix pour cent du marché et qui se rachètent entre eux, en plus. Depuis vingt ans, de façon récurrente, court l'idée de la création d'un vrai Syndicat de l'édition indépendante. Ici, Arles est une ville qui a été marquée par l'édition indépendante. Il y a actuellement un certain nombre d'éditeurs qui sont en train d'essayer de constituer cette espèce de second syndicat, si je peux dire, de l'édition, qui représenterait plutôt les petits et moyens éditeurs. Moi, très clairement, membre du CPE, je leur ai proposé, dès le lendemain de leur constitution, de nous rencontrer avec l'idée de réfléchir à des types de contrats ou d'accords spécifiques aux petits et moyens éditeurs, parce que, dans ce Code, nous discutons pour essayer d'emporter le morceau avec de grands éditeurs, mais il est évident que ce n'est pas toujours très adapté à un petit éditeur qui n'a pas d'argent, qui a du mal à donner un à-valoir, qui, au fond, se fiche éperdument de signer un contrat pour toute la vie de l'auteur, plus soixante-dix ans après sa mort, parce qu'il sait très bien que sa maison d'édition sera morte bien avant ses auteurs. Peut-être que, de ce côté-là, on peut réfléchir à des modèles de contrats à durée très limitée, cinq ans, dix ans, des contrats où peut-être on pourrait accepter l'idée qu'il n'y ait pas d'à-valoir, mais, en échange, qu'il y ait des droits beaucoup plus importants au niveau du pourcentage, que peut-être ce n'est pas essentiel pour un petit éditeur de signer des droits audiovisuels qu'il n'est absolument pas capable de gérer de toute façon, et donc que peut-être il y a des modalités spécifiques qui ne sont absolument pas ce qu'il faut discuter avec Laffont, Gallimard, etc. C'est vrai que, si on arrivait à passer des accords avec d'autres éditeurs que les grands du SNE et qui nous permettraient d'avancer dans un certain nombre de dossiers très importants pour nous, tels que la limitation de la durée

du contrat, le droit de préférence, le pourcentage, je pense qu'on enfoncerait un coin dans cette espèce de monolithisme MEDEF qu'est le SNE. Les petits et moyens éditeurs sont beaucoup plus nombreux que les très gros, je ne sais pas si vous l'avez remarqué, et ça pourrait peut-être avancer de ce côté-là. C'est vraiment un chantier pour l'avenir.

En tout cas, l'ATLF est un membre très présent dans le CPE, c'est vraiment très bien, et je pense qu'à notre prochaine assemblée générale on va réorganiser un peu le CPE en tenant plus compte des différents types de professions qui y sont représentées, pour que ça tourne moins autour de l'auteur de livres.

Merci.

JACQUELINE LAHANA

Merci beaucoup, Yves Frémion. En l'écoutant raconter les négociations entre le CPE et le SNE, je ne peux m'empêcher de penser à celles que nous avons menées pendant près de deux ans avec Florence Herbulot, de la SFC, et Françoise Cartano, pour la SGDL, mais Françoise était à l'époque vice-présidente de l'ATLF. Notre négociation avec le SNE avait fait l'objet d'une matinée ATLF ici même en 1992. En ouverture de cette matinée, j'avais évoqué le climat déplaisant dans lequel elle s'était déroulée, avec cette mauvaise surprise de dernière minute, alors que nous avions déjà invité Hubert Tillier, du SNE, à venir à Arles. En effet, après la réunion du 15 octobre 1992 où tout était apparemment réglé, nous nous sommes aperçus le 23 octobre qu'une modification avait été ajoutée à notre insu par le SNE, admettant la possibilité du solde de l'à-valoir à la publication. Vous comprenez pourquoi on est absolument contre. Finalement, sur notre insistance, cet ajout malencontreux a été supprimé, mais le Code des usages qui était sur le point d'être signé en octobre 1992 n'a pu l'être effectivement qu'en mars 1993, lors du Salon du livre. Vous imaginez donc sans peine l'accueil qui a été réservé à Hubert Tillier aux Assises. Il en frémissait encore cinq ans plus tard. Chaque fois que je le rencontrais, il me parlait avec horreur de cette matinée ATLF ! C'est une des raisons pour lesquelles nous avons préféré ne pas inviter un représentant du SNE aujourd'hui.

Donc, notre Code des usages nouvelle mouture a été révisé en 1992, soit plus de dix ans avant celui du CPE concernant les auteurs. Pour moi, l'explication tient au fait que nous nous sommes rendu compte plus vite que les auteurs qu'il fallait procéder à une révision du Code en vigueur, c'est-à-dire celui de 1984. Contrairement aux auteurs, nous avons beaucoup utilisé le Code dès sa première signature, et peut-être que nous étions un petit peu mieux organisés qu'eux.

YVES FRÉMION

Oui, dans une seule organisation.

IACQUELINE LAHANA

La rédaction des deux Codes des usages fait partie des grands combats qu'a menés l'ATLF. Nous continuons cependant de regretter — et je rejoins tout à fait Yves Frémion — que les éditeurs aient toujours refusé de rédiger avec nous une sorte de contrat-type qui contiendrait des clauses générales identiques pour tous et des clauses particulières spécifiques à chaque éditeur. Ce contrat-type ferait gagner du temps à tout le monde, éviterait certaines entourloupes, telles que les clauses léonines écrites en petits caractères, et permettrait aux traducteurs de voir très vite ce qui risque de poser problème (montant de la rémunération, date de la remise, droits annexes, etc.).

Il faut remarquer que certains contrats actuels sont rédigés de manière souvent incompréhensible ou essaient tellement de couvrir l'éditeur dans tous les cas de figure qu'ils deviennent illisibles. Une anecdote : j'ai eu justement, lors d'une réunion du CPE, un contrat de commande pour des photographies dans lequel les droits du commanditaire — ce commanditaire est aussi éditeur — étaient préservés "sur quelque support que ce soit, pour le monde entier, dans tout nouvel espace exploré ou conquis par l'homme" !

Anniversaire oblige : je me suis amusée à recenser les tables rondes ATLF depuis la création des Assises. Certaines étaient thématiques : *Traduction de la poésie dans les revues* en 1991 ; *Traduction des livres pour la jeunesse* en 1995 ; *Traduire le théâtre*, 1989, 1994 et 2002 ; *Les conditions de travail du traducteur dans l'audiovisuel*, 1998 ; *Traduction littéraire et sciences humaines*, 1988. D'autres étaient plus polémiques. Je me souviens d'une en particulier qui s'appelait *Qui juge ?* opposant traducteurs, critiques littéraires et éditeurs, en 1986 ; ou bien *Le juste prix d'une traduction*, réunissant traducteurs, éditeurs et le secrétaire général du CNL en 1997. Beaucoup ont traité plus directement de notre profession, de nos combats. Dès les Deuxièmes Assises, en 1985, nous parlions du statut du traducteur littéraire en France et nous nous prononcions pour un statut européen du traducteur littéraire. En 1987, le CEATL (Conseil européen des associations de traducteurs littéraires), à l'initiative de l'ATLF, témoigne de la nécessité d'une coopération entre les diverses associations européennes. Promouvoir la qualité de la traduction des oeuvres de littérature et de sciences humaines, d'une part, améliorer le statut matériel et moral du traducteur littéraire, d'autre part, y sont clairement affirmés. Aujourd'hui, le CEATL, dont plusieurs représentants sont présents, rassemble vingt-quatre associations de tra-

ducteurs littéraires représentant une vingtaine de pays. Le CEATL échange des informations concernant la profession, fait des démarches auprès de la Communauté européenne, lance des actions communes. Une en particulier qui nous a tous réunis : il s'agissait d'une protestation lors du procès inique d'une traductrice en Turquie.

Le CEATL se réunit régulièrement chaque année et il a adhéré en 1992 à l'European Writer's Congress.

Je vais maintenant céder la parole à François Mathieu, qui va vous dire quelques mots sur la dernière réunion du CEATL.

FRANÇOIS MATHIEU

Françoise Cartano, qui nous représente au Conseil européen des associations de traducteurs littéraires, m'avait demandé de bien vouloir prendre sa place à la dernière réunion qui a eu lieu il y a une quinzaine de jours à Ljubljana. Je vais vous donner quelques petites informations. Il est intéressant pour nous de savoir quelles sont les conditions de travail professionnel dans les autres pays et d'échanger ainsi des informations. Ce n'est pas pour dire : dans tel pays, c'est mieux, etc. Mais il est évident que les progrès que l'on fait dans tel ou tel pays peuvent nous donner des idées. Je retiens une très belle phrase qui a été prononcée lors de cette rencontre, qui pourrait être pour nous comme une devise : le droit d'auteur est un droit de l'homme et non un droit national.

En ce qui concerne la situation de la traduction littéraire en Europe, aux yeux des instances européennes, il existe à Bruxelles la DG 10. Il a été dit à ce moment-là que la traduction ne relève pas de la culture, mais de la formation, ce qui évidemment est quelque peu choquant.

On a travaillé sur quelque chose qui, je crois, nous intéresse tous, ce qu'on appelle la visibilité du traducteur. Notre nom doit bien apparaître quelque part. Chez nous, on arrive quand même à avoir le nom du traducteur devant ou derrière le livre, au pis aller à l'intérieur du livre, parfois dans le copyright — ça se fait beaucoup dans la littérature pour la jeunesse ; il y a des collections où, véritablement, il faut chercher pour réussir à trouver le nom du traducteur. On sait aussi qu'il y a des éditeurs à qui il faut à nouveau le rappeler. La presse, vous connaissez aussi. Vous vous souvenez de cette fameuse aventure que nous avons vécue, où le Magazine littéraire, à propos de la littérature italienne, avait fait un paquet-cadeau en écrivant que, comme il y avait trop de traducteurs, ce n'était pas la peine de les citer, donc on ne citait personne. Inutile de vous dire qu'aussi bien individuellement qu'en tant qu'association, nous avons fortement protesté.

Il y a des pays qui sont dans la même situation que nous. J'en cite un au passage : en Slovaquie, actuellement, ils sont en train d'organiser une campagne pour que le nom du traducteur soit mentionné dans la presse.

Parmi les choses d'actualité qui nous intéressent, vous avez entendu parler de la Constitution européenne, et on demande à chacun des pays et à chacune des associations de faire pression sur les autorités de notre propre pays pour que le droit d'auteur, et notamment l'article 151 sur la Culture des accords de Maastricht, soit inscrit dans la future Constitution. C'est un travail que nous avons, nous aussi, à faire mais que d'autres associations en Europe doivent faire.

Le gros paquet du travail de cette rencontre, c'est évidemment sur les tarifs et les contrats. Je vous cite quelques exemples : en Hongrie, il n'y a pas de contrat-type ; en Grèce, pas de contrat-type et la rémunération est calculée sur le texte-source ; en Allemagne et en Espagne, les à-valoir sont sur droits, mais il n'y a pas de relevés de comptes. Si vous voulez d'autres exemples, vous pouvez aller consulter www.ceatl.org, qui est le site de ce Conseil et qui est un lieu sur lequel on retrouve les contrats de tel ou tel pays, les rémunérations, etc. etc un tas d'informations. C'est un site qui fonctionne à partir des informations locales données par les diverses associations, donc un peu l'ATLF.

QUESTION

Dans *Livre Hedbo*, qui est un magazine fait pour les éditeurs, les traducteurs ne sont pas cités. Certaines maisons d'édition les citent, d'autres non.

FRANÇOIS MATHIEU

A ce propos, vous savez que nous, en tant qu'association, nous essayons de faire quelque chose, mais la principale incitation que nous pouvons lancer, c'est que chaque fois que vous remarquez quelque chose comme cela, quand vous êtes vous-même concerné personnellement, vous envoyez une petite lettre. Nous avons sur notre site une lettre-type, donc vous pouvez la sortir et l'utiliser. Quand vous remarquez des choses beaucoup plus générales, si vous voulez bien le faire, ça rend service à la profession. Merci.

JACQUELINE LAHANA

En 1987, la matinée ATLF s'intitulait "L'informatique, un nouvel outil pour les traducteurs littéraires". Nous nous demandions alors s'il fallait remettre notre texte sur disquette, combien il fallait se faire rémunérer pour cela. Aujourd'hui, nous l'envoyons souvent par e-mail à notre éditeur, même si nous remettons aussi le support papier. En 2001, nous nous interrogeons sur "le

traducteur au XXI^e siècle". Actuellement, la discussion porte plutôt sur le comptage informatique, ce qui a une incidence sur la rémunération. Là encore, il faut négocier, discuter avec l'éditeur, lui faire comprendre la différence. Le problème se pose quand l'éditeur retient la dernière partie du solde, sans vous avoir prévenu, sous prétexte que son ordinateur a toujours raison et qu'il n'a pas calculé comme vous.

On est en train d'étudier quelque chose, mais on n'est pas encore arrivés à trouver la vraie solution. De toute façon, un conseil : lorsqu'un éditeur vous propose une rémunération au comptage informatique sans tenir compte des espaces, n'hésitez pas à lui présenter une page de texte où tous les mots sont mis côte à côte sans espaces. C'est totalement illisible. En général, c'est efficace. Dans les contrats, faites préciser : feuillet de vingt-cinq lignes de soixante signes.

Depuis que l'ATLF existe — ça remonte à trente ans — nous publions chaque année une feuille de rémunération. Au début, il s'agissait d'un panorama de tarifs pratiqués dans l'édition, établis éditeur par éditeur, avec de grandes différences mais avec un tarif plancher préconisé par nous. A titre indicatif, en 1978 il était de trente-quatre francs la page de mille cinq cents signes et de quarante francs en 1979.

Depuis une dizaine d'années, à la suite d'une injonction de la concurrence, nous ne parlons déjà plus de tarif mais de rémunération, et cette feuille de rémunération est établie après enquête auprès de nos adhérents. Elle est publiée sous la forme d'un pavé publicitaire justement dans *Livre Hebdo*, dans le numéro d'octobre consacré à la Foire de Francfort, numéro qui est lu par tous les éditeurs. Cette feuille de rémunération est adressée à nos adhérents, bien sûr, mais également aux éditeurs de collections étrangères. On l'adresse en même temps que notre répertoire, qui paraît tous les deux ans, ou l'additif à ce répertoire qui paraît l'année intermédiaire. Le prochain répertoire sortira au début de l'année 2004, il est en cours de réalisation. Le répertoire et l'additif sont des publications importantes pour nous. Y sont consignés les noms de nos adhérents, leurs langues de travail — j'en ai dénombré quarante-huit —, leurs spécialités. Les éditeurs les consultent beaucoup, surtout lorsqu'ils recherchent des traducteurs de langues de "petite diffusion" ou ayant une spécialité peu répandue.

Très tôt, nous avons pris conscience de la nécessité d'avoir un règlement intérieur et un code de déontologie, en 1988, car si un traducteur a des droits, il a également des devoirs. Entre autres devoirs, solidarité avec ses collègues, refuser dans la mesure du possible les traductions relais. Nous en avons eu un exemple hier lors de la table ronde autour de Sonallah Ibrahim, et cet exemple en montre vraiment les limites.

J'en profite pour rendre hommage à deux amis qui ont fait beaucoup pour l'ATLF, pour la profession : Elizabeth Janvier, qui a rédigé avec Françoise Cartano le Code de déontologie et qui a, dès le début, compris la nécessité de créer des liens avec d'autres associations de traducteurs en Europe. Je pense aussi à Claire Cayron, une remarquable traductrice et une femme d'une extrême droiture, qui ne tolérait aucun manquement à la profession, ni de la part d'un éditeur, ni de celle d'un traducteur.

En 1991 paraît le premier numéro de *TransLittérature*, lieu de réflexion sur la traduction par ses praticiens. Le n° 26 de cette revue semestrielle éditée avec ATLAS paraîtra en janvier 2004. Avec les années, *TransLittérature* s'est étoffée, a mûri. On y trouve des rubriques régulières : traduction comparée d'un même extrait de roman, théâtre ou poésie ; journal de bord, où un traducteur raconte au jour le jour son travail, décrit ses doutes, ses interrogations ; tribune, qui donne la parole aux traducteurs à partir de l'exercice de leur métier ; dossier, traitant d'un thème précis : collègue pour traducteurs, littérature jeunesse, traduire la Bible, etc. C'est dans cette rubrique que l'on peut lire le compte rendu détaillé des Journées de printemps d'ATLAS. Les Assises font l'objet d'un compte rendu, mais sur un ton plus personnel.

Depuis sa création, près de cent cinquante traducteurs ont collaboré à *TransLittérature*. Elle est naturellement présente sur le site ATLF, où l'on peut consulter les sommaires de tous les numéros. Evelyne Châtelain, alias professeur Tradoko, va justement nous parler de notre site et de notre liste de diffusion.

EVELYNE CHÂTELAIN

Je vais faire le professeur : www.atlf.org.

Puisqu'on en est aux anniversaires, le site a aussi son anniversaire, il a tout juste trois ans. Il a été créé petit à petit, mais aujourd'hui c'est un véritable instrument de travail, c'est un outil de communication, beaucoup de gens nous connaissent par là. Il contient à peu près une cinquantaine de pages d'informations diverses et variées sur les droits du traducteur, la vie de l'association, les formations. Il contient aussi tout ce que vous nous demandez d'y mettre. Hélas, vous ne nous demandez pas assez de choses. Quand on n'a pas d'idées, on aimerait bien quelquefois que vous nous disiez ce que vous voulez y trouver. Il est divisé en plusieurs séries. Il contient des choses sur l'information, il contient aussi un répertoire en ligne, c'est-à-dire que les éditeurs qui ont perdu leur répertoire peuvent le trouver en ligne, et la base de données fonctionne grâce à l'informatique — heureusement qu'on l'a ! — par recherche de spécialité, recherche croisée, et d'ores et déjà on sait qu'en deux ans de base de données — et encore, seule la moitié des traducteurs y est pour le

moment, puisque c'est un acte volontaire —, il y a eu plus de propositions d'emplois par l'intermédiaire de cette base en ligne que par le répertoire papier envoyé à tous les éditeurs possibles. Donc, pour le moment, c'est quelque chose de très efficace. Les éditeurs s'y réfèrent aussi, puisque, même si on n'a pas de contrat-type, on a mis un modèle de contrat pour qu'il y ait un modèle de contrat qu'on aimerait bien voir appliquer plus souvent, et de temps en temps il y a une petite grimace disant : "Votre contrat est bien pour vous, mais..." Effectivement, comme on n'a pas de contrat-type, on a donné un contrat un peu idéal.

FRANÇOIS MATHIEU

Les points essentiels sur lesquels nous devons insister quand nous signons les contrats.

EVELYNE CHÂTELAIN

Notre site contient aussi — ça vient d'ouvrir — un espace réservé aux membres, qui va contenir des documents qui sont plus ou moins protégés par copyright, qu'on ne donne pas à tout le monde, des conseils, des lettres types. Vous accéderez à cet espace réservé aux membres avec un mot de passe. Ce sera pour vous.

On a aussi ouvert, un peu à la même époque, une liste de diffusion. Je ne sais pas si tout le monde sait comment ça fonctionne. Maintenant, je commence à ne plus trop parler dans le vide quand je parle de ça. C'est une liste où tous les membres de l'ATLF peuvent s'inscrire, envoyer un courrier électronique, et ce courrier électronique sera reçu par tous les autres membres de l'ATLF qui sont inscrits à cette liste. Pour le moment, nous sommes environ deux cents. Au lieu de téléphoner à un traducteur, si vous avez une question à poser, un message à transmettre, une information à donner, au lieu de donner deux cents coups de fil, vous envoyez votre message et deux cents traducteurs l'ont immédiatement. Tout le monde n'est pas sur cette liste, parce que c'est volontaire. Il y a des gens qui trouvent que ce courrier électronique est très invasif dans leur vie et ne correspond pas tout le temps à ce qu'ils recherchent. Quand on est un peu trop débordé, il suffit de se mettre en sommeil, c'est possible aussi, et pendant quelques jours on n'a plus de liste. mais très vite les gens reviennent parce que ça devient une drogue. Au début de mon activité de traductrice, le matin avant de commencer ma journée, j'allais au bistro du coin boire un café. Maintenant, avant de commencer ma journée de travail, j'ouvre mon courrier électronique, je bois mon café devant l'ordinateur, je ne m'enfume plus au troquet d'en bas !

Cette liste a trois ans, c'est une période de grande maturité. C'est parfois aussi le moment où les listes de diffusion s'épuisent.

Au contraire, chez nous, elle n'a jamais été aussi vivante, solide, elle s'enrichit sans arrêt, parce que les nouveaux membres viennent, prennent le relais des autres qui commencent à radoter en disant toujours les mêmes choses. C'est très bien, parce qu'elle est toujours dans un premier dynamisme, comme si elle naissait à chaque fois, parce qu'il y a toujours un apport de nouveaux membres qui ont des points de vue extraordinaires. Tout à l'heure, on parlait de code de déontologie, de solidarité : la liste est un formidable lieu de solidarité, de chaleur aussi. Aucune question linguistique ne reste longtemps en suspens, aucun problème ne voit pas une solution rapidement. Ça crée des liens d'amitié entre par exemple le "gang des Bretons", comme on les appelle. C'étaient plusieurs traducteurs bretons qui ne se connaissaient pas, qui, par le moyen de la liste, ont découvert qu'ils habitaient juste les uns à côté des autres, et qui forment maintenant une petite communauté très soudée. Il y a des choses extraordinaires, des gens dont on finit par connaître les problèmes personnels et qui peuvent les régler par l'intermédiaire de la liste.

Donc, c'est un endroit auquel je vous convie tous. Si vous êtes à l'*ATLF* et que vous n'y êtes pas, allez au moins y faire un tour, voyez ce que ça donne, et si ça ne va pas, vous repartez, il n'y a pas de problème, il n'y a aucune obligation. En tout cas, cette liste est aussi ce qui permet ici aux gens en Arles de se connaître déjà, parce qu'ils ont vu leur tête sur Internet, ils ont vu leur nom sur ces messages. Je trouve que ça crée une ambiance très différente, y compris dans des structures comme ça, parce que déjà les gens sont beaucoup plus soudés avant même d'arriver.

D'autre part, les éditeurs maintenant savent tous qu'on a cette liste. Ils savent tous que, s'ils font une bêtise, ça ne restera pas entre eux et leur pauvre petit traducteur opprimé, tout de suite deux cents traducteurs au minimum en seront informés dans la journée. Ça nous donne quand même un poids, et quand ce ne sera pas deux cents traducteurs qui seront informés dans la journée, mais mille, le poids sera peut-être encore différent.

YVES FRÉMION

Tout à l'heure, j'ai sauté une ligne qui est extrêmement importante. Ça a été d'ailleurs le plus gros point de bagarre SNE / CPE, c'est quand on a évoqué les provisions sur retours. Les provisions sur retours, c'est ce que les éditeurs ont inventé pour compenser la suppression de la passe. Ça marche beaucoup mieux, il n'y a pas de doute. Vous savez tous ce que c'est que les provisions sur retours. Autrefois, quand un éditeur vendait des livres à un libraire, par l'intermédiaire de son diffuseur, distributeur, etc., il vendait un livre, on le payait, il comptabilisait,

il disait : "Nous avons vendu ce livre, nous vous donnons vos droits", c'était facile. Maintenant, comme on leur a supprimé la passe, ils ont imaginé un système complètement génial — je ne sais pas qui a inventé ça, mais c'est génial. En fait, quand vous avez des livres, vous les envoyez aux libraires. C'est des offices ou autres, ce n'est pas le libraire qui dit : "J'en veux douze et demi de celui-là et vingt-deux de celui-là", c'est toute la collection, tant d'exemplaires, etc. Donc, le libraire ne va pas forcément vendre tous ces livres-là. Ceux qui marchent, pas de problème, il les vend tous, il en commande d'autres. Mais pour la plupart des livres, il ne vend pas tous les exemplaires. Donc, les libraires ne veulent pas payer des livres qu'ils n'ont pas vendus et ils ont la faculté de les faire revenir chez l'éditeur. C'est les retours. Officiellement, ils doivent les garder au moins trois mois. Ce n'est pas mal, c'est plus que la vie moyenne d'un livre. Mais s'ils les gardent un an, ils doivent les payer. C'est la règle.

La pratique est évidemment très différente. Les éditeurs prétendent que certains libraires leur renvoient des livres trois ans après. Les éditeurs disent : "Ces livres-là ne sont pas vendus, donc on ne peut pas vous les payer." Avant, il y avait trois mille exemplaires sortis, on vous payait sur trois mille exemplaires. S'il y avait quelques retours et qu'en réalité il ne s'en était vendu que deux mille huit cent cinquante, on vous en avait payé cent cinquante de trop. Mais à l'exercice suivant, rien n'empêchait l'éditeur de rattraper. Maintenant, ce n'est pas du tout comme ça. On garde des provisions sur retours. Selon les éditeurs, ça varie : dix, vingt ou trente pour cent, il n'y a pas de limite. Parfois cent pour cent, mais là ça se voit ! Mais ça veut dire que ces exemplaires-là sont partis dans la nature, et surtout — très important — ils ont été facturés. Donc, à nos yeux, ils sont vendus, puisqu'il y a une facture. Ces exemplaires vous sont payés moins tant pour cent. La passe, au moins, ce n'était que dix pour cent, tandis que là c'est vraiment très important. Les éditeurs nous disent : "Quand ces exemplaires nous reviennent, on peut les comptabiliser comme il faut et, à l'exercice suivant, on va revenir à la réalité des choses." Mais la réalité des choses, c'est que vous vous apercevez que les provisions sur retours courent sur des années et des années, c'est-à-dire que même si au bout du compte l'éditeur est complètement honnête et qu'il finit par vous payer tous les exemplaires vendus, il vous les paie avec un tel décalage dans le temps qu'évidemment vous êtes totalement perdant. Quand ça joue sur un livre, c'est embêtant. Quand vous en avez vingt sur le marché, vous voyez les sommes que ça peut faire et surtout le fonctionnement de trésorerie que ça peut représenter pour l'édition. Donc, avant, les

banquiers de l'édition, c'étaient les libraires. Maintenant, c'est clair, ce sont les auteurs.

Évidemment, quand on a mis ça sur le tapis, ça ne s'est pas bien passé. D'abord, on a commencé par contester tout ce qu'ils affirmaient, en disant : "Non, ce n'est pas du tout comme ça que ça se passe", et ils répondaient : "Nous vous assurons que c'est comme ça." On a dit : "C'est simple, on va faire une réunion tripartite et on va faire venir des libraires." Là, ils n'ont pas dit : "Vous comprenez, avec l'informatique... !", ils ont dit : "Vous comprenez, les libraires... ! On ne peut pas faire venir les libraires avec les éditeurs et les auteurs, ce n'est pas possible !" Il se trouve que le directeur du Syndicat des libraires est un excellent ami. J'ai décroché mon téléphone et nous avons fait une rencontre libraires / auteurs. On leur a demandé comment ça se passait. Du côté libraires, c'était exactement le discours inverse, c'était : "Ce sont les éditeurs qui nous imposent ça", etc.

Même si on n'a jamais réussi à faire cette réunion tripartite — on ne renonce pas à la faire, je pense qu'on va la faire autour d'un colloque, un de ces jours, on va arranger ça —, on s'est aperçus que leur discours était complètement contradictoire. Le SNE a tellement été choqué par ce qu'on leur disait qu'ils nous ont amené à une réunion des tas d'experts, dont un libraire, d'ailleurs — je ne sais pas où ils l'avaient trouvé — qui avait un discours qui était vraiment celui des éditeurs, ils nous ont amené un comptable, ils nous ont amené des tas de gens pour nous prouver par X ou Y qu'ils étaient totalement ligotés par les libraires et qu'ils étaient obligés d'accepter que les libraires leur renvoient des bouquins trois ans après, etc.

On a dit : "Si c'est vraiment ça, on pourrait peut-être passer un accord à trois, peut-être même avec les pouvoirs publics, pour que ce soit une règle plus ferme", etc. Oh là là ! Là aussi, encore une fois, totalement impossible !

Sur ces provisions sur retours, ils n'ont pas cédé d'un pouce, pour le moment. Mais il est très clair que, si ça ne bouge pas, ça va faire partie des campagnes qu'on va lancer après. Il faudrait lancer des campagnes sous deux angles intéressants, comme pour la passe. Je dis toujours qu'il ne faut pas voir la passe comme quelque chose que les éditeurs volent aux auteurs. La passe, c'est d'abord une fraude fiscale, puisque ce sont des exemplaires réellement vendus qu'on ne vous déclare pas, donc, forcément, ils ne sont pas déclarés aux impôts. A l'époque, en 1980 ou 1981 — tu devais y être, Françoise — le jour où on avait mis sur la table qu'on allait dénoncer ça comme une fraude fiscale, on avait emporté la suppression de la passe. Donc, je pense qu'il faut regarder le côté fraude fiscale avec quelques juristes, experts, etc., et puis je pense aussi qu'il faut lancer une cam-

pagne sur "on nous vole nos droits d'auteurs". Je pense qu'une bonne campagne, lors d'un Salon du livre au moment de l'inauguration, quand le président passe, il y a des petites choses qu'on peut faire comme ça, mais ce n'est pas la seule campagne qu'on envisage de lancer. Sur la reddition de comptes, on en reparlera peut-être tout à l'heure, il y a aussi des campagnes à faire.

On s'intéresse beaucoup, et d'ailleurs on va faire des réunions où vous pourrez venir, puisque ce sont des réunions où la profession sera invitée, le CPE, tous les deux ou trois ans, organise un grand colloque. Cette année, on a décidé de changer et de faire plutôt des réunions plus petites mais très thématiques, sur des sujets très pointus, où on essaie vraiment d'aller à fond sur tel ou tel point qui nous concerne. Parmi ceux qu'on veut aborder, il y a le problème du dépôt légal. Je veux que quelqu'un de la Bibliothèque nationale vienne un peu expliquer comment ça se passe, parce que, là aussi, je pense que c'est une énorme source de fraudes, puisqu'on s'est aperçus qu'il n'y a plus un éditeur qui déclare une réimpression. La plupart des éditeurs ne déclarent même pas les rééditions, et il y a beaucoup d'éditeurs qui ne déposent même pas. Vous, auteurs, puisque c'est le seul élément que vous avez pour contrôler les dires de votre éditeur et que vous vous adressez à la Bibliothèque nationale dont c'est le devoir de vous dire où ça en est, la plupart du temps on vous répond : "Nous n'avons jamais entendu parler de ce livre" ou : "Votre livre n'a été tiré qu'une fois à deux mille exemplaires". Vous avez déjà des droits qui vous disent quinze mille vendus, donc vous vous doutez bien qu'il a peut-être été tiré à soixante-dix mille et personne ne vous l'a dit. Donc, ce seul instrument légal qui nous permettait de contrôler, en réalité part complètement à vau-l'eau. Et les éditeurs disent très clairement : "Mais on n'a pas le temps de déclarer toutes les réimpressions, parce qu'autrefois, qu'est-ce qui se passait ? On faisait un gros tirage, on stockait, ça coûtait très cher. Si le livre marchait, on réimprimait. Maintenant, ça ne fonctionne plus comme ça." Aujourd'hui, ils impriment les notés d'avance, plus le service de presse, point final. Si vous avez mille huit cents notés d'avance, plus deux cents de presse, on tire deux mille. S'il s'en vend plus, un coup de téléphone et dans les quarante-huit heures vous avez votre livre. Ils font plein de petites réimpressions partielles, et c'est vrai que, pour eux, c'est une charge très lourde que de déclarer tout ça. Mais il pourrait y avoir un récapitulatif annuel, on peut trouver des formules, et je pense qu'il faut creuser ça parce qu'il y a une source de fraude absolument terrible. Je serais incapable de la chiffrer, mais je pense que si on met le doigt là-dessus, ça va chauffer très fort, de même que quand on remettra sur le tapis la question du

pilon, parce que vous savez que, là aussi, même le ministère, qui a fait une enquête sur le pilon il y a quelques années, est incapable de dire combien de livres on pilonne par an. Donc, vous voyez, les chantiers ne manquent pas.

FRANÇOISE CARTANO

D'abord, je vais faire du mauvais esprit. Voir écrit : "Auteurs, traducteurs, même combat", auteurs = traducteurs, traducteurs = auteurs, donc forcément même combat.

Il a été question tout à l'heure de l'Europe. Il y a un dossier européen qui ne nous concerne qu'indirectement mais qui va bien nous pourrir la vie en tant qu'auteurs, que tu connais, c'est la transcription de la directive européenne sur la société de l'information, c'est-à-dire qu'il y a une directive européenne sur tout ce qui concerne le droit d'auteur, et cette directive prévoit des exceptions au droit exclusif de l'auteur sur son oeuvre, alors que le droit français jusqu'à présent était extrêmement protecteur du droit d'auteur. Là, on harmonise, mais quand on harmonise, on ne sait pas si le chef d'orchestre tient compte plus des violons, des flûtes ou autres. Là, visiblement, on va avoir un petit problème, parce qu'ils ont fait rentrer vingt-cinq ou vingt-sept exceptions possibles, c'est-à-dire que le droit exclusif de l'auteur peut être ignoré pour des questions d'intérêt général, et on retrouve là un des problèmes difficiles à gérer qu'on a sur le droit de prêt, c'est-à-dire la concurrence qu'il y a entre le respect du droit d'auteur et la défense du droit d'auteur, et le devoir des pouvoirs publics de démocratiquement faire accéder le plus grand nombre de personnes à la connaissance et à la culture. C'est vrai que ce sont des intérêts un peu contradictoires auxquels le législateur doit faire face.

Je vous dis cela parce qu'une des exceptions prévues, outre les handicapés, les aveugles, les gens très vieux, les gens qui ne savent pas lire, il y a toute une série de choses qui n'ont pas un impact économique énorme et sur lesquelles tout le monde va être d'accord. L'énorme morceau qui va nous pourrir la vie et qui nous pourrit la vie, c'est l'éducation. Je ne sais pas si vous l'avez vu déjà, on a eu une montée des présidents d'université qui ont attaqué très fort en disant : "Dès que c'est pour un usage d'éducation, les droits d'auteur, bernique." Ils n'ont pas dit bernique, ce n'est pas joli, ils ont dit autre chose, mais ça voulait dire zéro. C'est un vrai problème. Les manuels scolaires vont être gratuits, grande nouvelle, mais des livres mis au programme vont être gratuits. Il y a une discussion en ce moment qui va être un peu compliquée. C'est arrivé régulièrement en France, en dehors des questions européennes, que l'éducation soit en conflit avec la culture, en tout cas au niveau des ministères. On a vu ça au

moment de la reprographie. Vous vous souvenez, le droit de photocopie. On a eu de la chance, on a pu signer quand on a eu un ministre qui a eu les deux ministères en même temps. Vous vous souvenez de lui, tout le monde se souvient de lui, il s'appelait Jack Lang et il a signé. Mais nous qui étions déjà à cette époque-là un petit peu aux affaires, on se souvient qu'il a eu le temps de signer avant de partir, et que le ministre de l'Éducation suivant qui s'appelle M. Bayrou a dit très clairement que l'Éducation ne paierait pas le droit sur la reprographie, avec des arguments qui peuvent être entendus, c'est vrai. Simplement, ce n'est pas forcément admissible que les auteurs soient les mécènes systématiques de toutes les opérations d'intérêt général.

Vous verrez sans doute des choses qui vont venir et des propos polémiques, je suppose, dans la presse là-dessus, parce que c'est en cours de discussion. On semble s'orienter vers l'idée qu'on se mettrait d'accord sur un certain nombre d'ouvrages qui rentreraient dans cette exception prévue par la directive européenne, mais pas tous. On a sans doute intérêt à transiger, malheureusement, et à se mettre d'accord a minima sur les dégâts, plutôt que de continuer à maintenir notre chanson qui est une chanson juste, qui est que le droit d'auteur est un droit de l'homme et un droit exclusif, et qu'il ne peut pas y avoir d'exception à l'exclusivité. Il y en a vingt-cinq ou vingt-sept — je ne me souviens plus, mais plus de vingt.

Deuxième chose, la chanson du droit de prêt, je ne peux pas vous la chanter très avancée, parce que les décrets d'application, notamment la société qui sera habilitée à percevoir et redistribuer le droit de prêt, dont il semblerait absolument légitime que ce fût SOFIA, dont on a déjà parlé ici, qui est l'organisme qui, à l'initiative de la Société des gens de lettres — SOFIA est une société paritaire auteurs / éditeurs — est monté au créneau sur le droit de prêt et sur la copie privée numérique, quand ça n'intéressait strictement personne et quand aucune autre société d'auteurs ne s'en souciait, pour la bonne raison que ça n'existait pas comme droit et que, dans l'immédiat, ça ne leur rapportait pas de sous possiblement, donc ils ne s'en sont pas occupés. Maintenant que la loi est votée, il y en a que ça intéresse un petit peu. Bien évidemment, la difficulté pour SOFIA, c'est que, pour le moment, on n'existe pas économiquement, puisque c'est une société faite pour percevoir mais qui n'a encore rien perçu. Donc, en clair, on n'a pas des stocks de divisions économiques pour matraquer devant ceux que les choses intéressent et qui, eux, ont des blindés sérieusement plus affûtés que nous : SCAM, SACD, voire, en solution de rechange, CFC (Centre français de copie) et je vous rappelle que le gros inconvénient pour nous du CFC, c'est que les auteurs de l'écrit en tant que tels n'y sont pas

représentés. Le collège auteurs est représenté par l'audiovisuel, le théâtre, les photographes, etc. C'est comme ça. Donc, on n'a pas beaucoup voix au chapitre, et vous voyez bien pourquoi je dis solution de rechange, parce que si ce n'est par SACD, SCAM, etc., le biais par lequel ils peuvent rentrer, c'est le CFC.

Il faut savoir aussi que le CFC n'est pas paritaire. C'est en contradiction avec la loi, en revanche, puisque la loi dit que ce doit être un organisme paritaire. Il y a deux collèges éditeurs et un collège auteurs : un collège éditeurs presse, un collège éditeurs livres, et un collège auteurs. A deux contre un, surtout quand on n'a pas l'économie avec soi, on a du mal à gagner. Ét par ailleurs le CFC ne reverse pas directement aux auteurs. Le CFC verse aux éditeurs, à charge pour les éditeurs de verser, avec la plus parfaite bonne volonté, dans la totale transparence et une célérité permise par l'informatique !

Donc, pour le moment, ce dossier-là est encore sur le feu. C'est la raison pour laquelle Alain Absire, qui devait venir, n'est pas venu. Il est président de la Société des gens de lettres, c'est réunion sur réunion, c'est très difficile. Il faut savoir aussi que, du côté de l'édition, même s'ils sont en crise permanente — parce que depuis que je m'occupe un peu de ça, j'entends parler de la crise de l'édition et de l'agonie de l'édition, je préférerais être héritier d'Albin Michel et de Gallimard qu'être héritier d'un traducteur, en ce qui me concerne !

Le seul dossier sur lequel on peut travailler en ce moment fort, c'est la retraite. Vous savez que la loi prévoit clairement qu'une partie des sommes qui viendront en rémunération du droit de prêt seront réservées pour la création et le fonctionnement d'une caisse de retraite complémentaire. Nous nous sommes ressaisis de ce dossier au niveau de la Société des gens de lettres, en organisant une réunion qui aura lieu en décembre avec tous les partenaires que ça pourrait intéresser. A la suite de cette invitation, nous avons eu il y a fort peu de temps une invitation d'une caisse de retraite qui pourrait gérer ça, et donc nous avons eu un premier rendez-vous. Rien n'est fait encore. C'est une caisse de retraite qui fonctionne déjà en retraite complémentaire pour des professions analogues à la nôtre, c'est-à-dire d'autres auteurs, notamment des plasticiens. Je ne veux pas dire le nom, pour le moment, mais ce n'est pas très difficile. Si vous voulez chercher, vous trouverez. Le nom de l'organisme n'est pas très important. L'idée qui se dégage serait que ce système de retraite complémentaire serait ouvert aux affiliés de l'AGESSA. Je vous rappelle que les affiliés de l'AGESSA sont ceux qui se sont déclarés, qui demandent la protection de l'AGESSA, donc qui ont droit à la protection de l'AGESSA parce qu'ils ont suffisamment de rentrées d'argent — vous connaissez la chanson — et qui donc n'ont pas d'autre retraite complémentaire suffi-

sante d'un autre côté. Il s'agirait d'un vrai système de retraite complémentaire, c'est-à-dire d'un régime obligatoire. On n'a pas le choix. A partir du moment où on est affilié à l'AGESSA, on aura automatiquement ce régime complémentaire.

Mais, pour tenir compte de la difficulté des auteurs à cotiser régulièrement la même chose, on peut tous les ans changer le montant de sa cotisation. L'échelle du montant de la cotisation annuelle varie de un à dix, le nombre de points variant de la même façon. Ça veut dire que les années sans argent, on achète un minimum de points (je crois que c'est six, je ne me souviens plus du montant, mais ce n'est pas excessif pour l'année), et les années fastes, c'est-à-dire les années où on ne vous a pas sucré vos provisions sur retours, où on vous les rend, vous pouvez acheter jusqu'à soixante points. C'est un système qui devrait permettre de résoudre pour les générations futures — parce que ceux qui ont travaillé là-dessus n'en bénéficieront forcément pas — le problème de la fin de vie.

L'intervention du droit de prêt là-dedans, c'est que l'argent réservé pour cette caisse de retraite financerait à moitié, c'est-à-dire que la cotisation, si vous achetez six points, vous en payez trois, c'est ce qui vient en droit de prêt qui paiera les trois autres. Si vous en achetez soixante, vous en paierez trente. A affiner évidemment ensuite, pour voir si c'est jouable économiquement, mais sur les premières études qui sont faites, étant donné que la loi prévoit jusqu'à cinquante pour cent, on est largement dans les cordes, il n'y a pas de problème.

Le vrai problème sur lequel on va avoir des difficultés, c'est la possibilité de racheter des points à l'entrée, pour justement ceux qui sont déjà "vieux" et qui n'auront pas le temps de cotiser très longtemps. Le problème n'est pas un problème d'argent, c'est un problème de grincements de dents du côté de la retraite qui existe déjà, où ils n'ont pas envie de voir des gens déjà vieux, donc qui vont bientôt demander les droits à la retraite, acheter un maximum de points pour pouvoir demander l'ouverture de leurs droits assez rapidement, parce que ça déséquilibre leur système qu'ils ont lissé, pour le moment, pour obtenir que la valeur du point ne baisse pas, compte tenu de l'échelle des âges, de la démographie galopante, avec les baby-boomers qui montent, les bébés qui redescendent, etc. Tous les systèmes de retraite ont ce problème.

Curieusement, quand on regarde les projections qui ont été faites sur la durée de vie d'un homme de lettres — je parle moins des femmes de lettres, il y en a moins, évidemment ; d'un individu, d'un être de lettres — ça n'existe pas ! — il y en a plein qui meurent très jeunes, trop jeunes, et on a salué quelques amis ici pour le prouver. Mais quand ils ont décidé de ne pas mourir

jeunes, ils prennent sacrément leur temps et on a des centaines ! Je ne sais pas ce qu'une étude actuarielle — comme disent les syndicalistes de FO qui nous soulent bien sur ce thème-là — donnera à ce niveau-là, si l'un compense l'autre, mais c'est sur ce point-là qu'on aura peut-être une petite difficulté pour s'entendre, mais on y arrivera.

Je parle au conditionnel parce que, pour le moment, il n'y a eu aucune perception. Ce qui est sûr, c'est ce qui est dans la loi, donc la réserve pour la retraite complémentaire est sûre. Donc, cette retraite, normalement, devrait être mise en place en 2004. Vous vous souvenez, je l'ai dit ici, mais la première année on va fonctionner à moitié, c'est ce que prévoit la loi. Le droit de prêt est mis en place en deux ans, première année cinquante pour cent, plein régime l'année suivante. Sur les études faites par les différents services qui ont les dossiers, ça ne pose pas de problème pour la mise en place de la retraite. Je dois dire que cet argent réservé pour la retraite complémentaire, c'est important, parce que c'est quand même de l'argent qui ira complètement aux auteurs, alors que, pour le reste, on est dans le fifty-fifty avec les éditeurs, et avec encore une fois, là aussi, la difficulté de savoir si cette rémunération — je le dis parce que Yves est aussi au conseil d'administration de SOPHIA - qui pour nous n'est pas du droit d'auteur, c'est une compensation au droit d'auteur, ce n'est pas du droit d'auteur proportionnel, ça ne relève pas d'une exploitation commerciale, ce n'est pas assimilable à du droit d'auteur, c'est une compensation en échange du fait qu'on ne peut pas refuser d'avoir nos livres en bibliothèque. C'est obligatoire, on ne peut plus refuser d'avoir nos livres en bibliothèque. En compensation de cette exclusion du droit d'auteur, on a une rémunération. C'est très important, parce que si je dis que ce n'est pas du droit d'auteur, alors ça ne dépend pas du contrat d'édition. Et si ça ne dépend pas du contrat d'édition, les auteurs peuvent dire gentiment qu'ils reversent cinquante pour cent aux éditeurs, mais en aucun cas les éditeurs ne peuvent dire que ça rentre dans le contrat, on ramasse tout et on vous redonne votre part. Ce n'est pas tout à fait comme ça, c'est le contraire. C'est une rémunération qui va à l'auteur et qui ne rentre pas dans le contrat, et encore moins ça vient en amortissement de l'à-valoir.

JACQUELINE LAHANA

Avant de terminer ce tour d'horizon, j'aimerais évoquer l'action du CNL et ses différentes aides : aides aux publications étrangères, aides aux traducteurs sous forme de bourses, et plus récemment, et d'ailleurs à notre instigation, crédits de traduction qui permettent à des traducteurs d'oeuvres dites patrimoniales

de recevoir un complément de rémunération. Pour nous, le CNL est un interlocuteur à l'écoute de nos problèmes, toujours prêt à nous aider en cas de difficulté.

Parmi les commissions du CNL, citons la Commission littérature étrangère, où siègent de nombreux collègues. Hier, lors de la remise des prix, un oubli a été fait qu'il convient de réparer. Tous les livres qui ont été primés hier ont été édités grâce au concours du CNL.

Je voulais saluer tout particulièrement les représentants du CNL qui assistent régulièrement aux Assises et dont quelques-uns sont ici aujourd'hui.

FRANÇOIS MATHIEU

Nous avons été longs, mais comme vous le savez, nous avons beaucoup d'informations, vous vous en êtes rendu compte, à faire passer. On en aurait encore d'autres, mais nous sommes obligés de nous limiter.

Si vous le voulez bien, nous allons essayer de répondre à vos questions. En principe, on avait prévu de s'arrêter au quart, mais on peut prolonger encore d'un quart d'heure.

JOSIE MÉLY

J'ai eu un contact avant-hier avec une de nos collègues de l'ATLF qui travaille par ailleurs pour la presse et qui me disait qu'il y avait actuellement une forte mobilisation du côté des journalistes sur les questions de droits d'auteur aussi. Je voulais savoir si le CPE était en contact avec leurs militants de ce côté-là et dans quelle mesure il y a justement des différences d'intérêts entre leur protection de droits d'auteur et la nôtre. J'imagine aussi que ça doit avoir un lien avec la directive de l'Union européenne sur la société de l'information. Est-ce que vous pourriez un petit peu dégager les grandes lignes pour les points communs ou les divergences de ce point de vue-là ?

YVES FRÉMION

Le statut des journalistes est complètement différent. Ce sont des salariés. Leur texte n'est acheté qu'une fois par la presse, donc ils en sont propriétaires et, après, ils peuvent se comporter en auteurs et ils rentrent dans le pot commun des auteurs. Là où il y a eu des discussions, c'est pour l'utilisation de leurs oeuvres journalistiques lorsqu'un journal mettait en ligne le contenu du journal. Mais c'est réglé un peu partout et ça s'est fait par des accords de boîtes, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de chaque journal il y a eu des discussions entre les syndicats de journalistes — qui sont quand même beaucoup mieux organisés que le syndicat des auteurs, c'est le moins qu'on puisse dire — et ça s'est réglé au coup par

coup. On n'a pas eu vraiment de relations là-dessus. On a suivi tout ça, mais ils n'ont pas eu besoin de nous, alors que je pense qu'on aurait peut-être eu besoin d'eux à des moments. Ils ne parlent de nos problèmes que lorsqu'ils sont eux-mêmes concernés, j'ai remarqué.

BERNARD HCEPFNER

Je voudrais poser une question à l'ATLF qui me pose souvent problème, c'est le fait que nous signons des contrats avec des éditeurs, des contrats pour soixante-dix ans, etc., alors que l'éditeur a des contrats de trois ans ou quatre ans avec l'auteur, et donc le problème légal du fait que nous signons pour toute notre vie et plus, alors que l'éditeur lui-même n'a que trois ans et qu'il ne nous le dit pas. Donc, ma demande, que je pense avoir déjà faite, c'est : est-ce qu'il serait possible un jour que nous ayons une copie de la cession des droits d'auteur d'un auteur étranger, de façon que notre contrat avec l'éditeur corresponde au contrat avec l'auteur ?

FRANÇOISE CARTANO

J'applaudis des deux mains ! C'est un sujet qui fâche, un sujet chaud. Ça me fâche aussi. Je dis que les éditeurs qui défendent avec, en tant que Français, une arrogance bien française, le fait que nous sommes le pays du droit d'auteur, alors que les autres "salopards" font du copyright, transforment dans le rapport de force le système du droit d'auteur en un système de copyright, puisqu'ils se font céder tous les droits, partout dans le monde, sur la durée de la propriété littéraire, ce qui n'arrive, concernant le livre, dans aucun pays de copyright. Cette méchanceté dite, je continue de dire que le système du droit d'auteur est le meilleur quand on arrive à avoir des contre-feux qui permettent que le rapport de force ne soit pas le seul rapport réel.

A l'époque du Code des usages, on avait demandé dans le Code des usages, pour ne pas fâcher trop, que le traducteur dans son contrat cède les droits de traduction pour la même durée, tout le temps que l'éditeur aura les droits sur l'oeuvre originale. On nous a répondu à juste titre, d'ailleurs, que c'était évident puisqu'il y a l'obligation d'exploiter et qu'un éditeur ne peut pas exploiter des droits sur une traduction quand il n'a plus les droits. Le problème est encore une fois un problème d'information. Quand un éditeur n'a plus les droits parce qu'il les avait achetés pour cinq ans ou parce que le représentant de l'auteur les lui a repris parce qu'il estime que l'exploitation n'est pas suffisante, il se garde bien de nous en avertir, parce que l'informatique..., etc., c'est trop compliqué.

C'est difficile. Je pense que jamais un éditeur n'acceptera de nous fournir un contrat qui ne nous concerne pas. Donc, la seule

façon qu'on aurait de connaître un peu les choses, c'est de nous arranger, à mon avis, avec les représentants des auteurs, notamment avec les agents. C'est aussi à nous, quand on ne reçoit pas de droits de reddition de comptes, de dire : "Je n'ai pas reçu..., etc. J'imagine que vous n'êtes plus en mesure d'exploiter. Je reprends donc mes droits, comme le permet le numéro tant du code de la propriété intellectuelle." En général, quand ce n'est pas vrai, ils répondent. S'il n'y a pas de réponse, on peut considérer qu'on a repris ses droits. Ils ne les rendent pas, parce que quand un éditeur veut faire une nouvelle édition, bien évidemment il revend la traduction et il revend quelque chose qui n'est pas à lui. Ça nous est arrivé à tous, hélas.

PETER BERGSMA

J'ai une question en ce qui concerne la société de perception. Ést-ce qu'il n'est pas prévu de réserver un certain pourcentage pour des buts culturels ? Chez nous, en Hollande, il y a une société de perception qui marche depuis douze ans. On réserve sept pour cent de tout ce qui vient pour des buts culturels. Ça oblige aussi les éditeurs à payer pour les buts culturels, parce que 3,5 % appartiennent aux éditeurs, normalement. C'est très important. Ça pourrait payer une partie des Assises, par exemple. Chez nous, on a les Assises en novembre ou décembre, il y a quarante pour cent qui sont payés par cette société de perception, qui paie aussi beaucoup de retraites et d'assistance légale pour les traducteurs.

FRANÇOISE CARTANO

Il y a ce qu'on appelle les irrépartissables, qui est ce que tu dis. Je ne sais pas combien c'est à la SACD. Il y a une somme qui est répartissable. La loi dit que ça doit servir à des aides à la création et à de l'aide sociale pour les auteurs en difficulté. La SACD, c'est pour le théâtre, la SACEM pour la musique et la SCAM pour les droits audiovisuels.

Par ailleurs, il y a aussi des sommes non identifiées, c'est-à-dire que quelquefois sont perçues des sommes dont on ne peut pas retrouver la trace de l'auteur. C'est à la charge de la société, qui doit les garder en réserve pendant cinq ou six ans, ce qui leur permet de faire des produits financiers dessus. Donc, ce n'est pas forcément une incitation à rechercher très vite, puisqu'on peut faire des produits financiers avec, et ensuite on doit les redistribuer. Mais sur le droit de prêt, c'est nous qui avons insisté pour que ces irrépartissables soient attribués à ce système de retraite.

Le domaine public, ça fait partie des serpents de mer qu'on ressort de temps en temps. Je sais que l'Allemagne travaille

beaucoup dessus en ce moment. Vous savez qu'au bout de soixante-dix ans post mortem, il n'y a plus de droits d'auteur à payer. Reprenant la belle idée que l'on attribue à Victor Hugo, je crois, mais peut-être d'autres l'avaient eue avant, que les auteurs morts devraient servir à vivre aux auteurs pas encore morts, l'idée était de dire qu'on puisse refaire un petit prélèvement sur les publications du domaine public qui irait aussi vers des systèmes..., etc. On ne peut pas mener toutes les batailles en même temps, c'est un problème de stratégie. On a eu une bagarre extrêmement difficile, conflictuelle, qu'on a menée avec plus ou moins d'habileté et qu'on a fini par gagner pour le droit de prêt. On a eu une bagarre extrêmement lourde aussi qu'on a fini par gagner facilement, coup de bol, parce qu'il y a eu un sénateur qui a été opérationnel dessus, pour la copie privée numérique. Vous savez que vous avez le droit de copier à usage domestique, ça existe pour vos magnétophones, vos cassettes, etc. Vous avez des instruments pour copier, on ne peut pas vous en empêcher, du moment que c'est à usage privé. En revanche, on vous fait un petit prélèvement sur les supports. Tant qu'on avait droit à des supports totalement dédiés, l'écrit n'était pas concerné. A partir du moment où il y a eu des supports numériques où on peut mettre de l'écrit, il a fallu faire valoir les droits de l'écrit à partager le gâteau. Ça n'a pas été évident, parce que ceux qui partageaient tout, l'image et le son, nous ont dit d'aller nous faire voir. Ils ont dit : "D'accord, mais nous, on a déjà partagé le camembert, donc non seulement on ne va pas vous donner notre part, mais c'est à vous de vous débrouiller pour rajouter sur la taxe." Bien évidemment, là, on se prend de front les associations de consommateurs qui disent : "Il n'y a pas de raison qu'on paie en plus" et on n'a toujours pas résolu ce problème. La loi est faite, mais on ne sait toujours pas comment on va répartir et comment on va aller récupérer la part de l'écrit là-dessus. Donc, on ne pouvait pas se lancer en même temps sur le domaine public.

GILLES DECORVAIS

Je traduis à partir du grec vers le français et je voulais dénoncer une pratique qui est peut-être en augmentation — je n'espère pas —, c'est la pratique du double contrat. En tant que traducteur, vous signez un contrat officiel avec l'éditeur, qui sera présenté ensuite aux instances officielles en vue d'obtenir des subventions. Ça peut être avec le CNL, dont je salue le travail au passage, parce que je trouve admirable que le CNL, donc une instance française, finance des traductions d'une langue étrangère vers le français, mais ça peut être une instance étrangère, donc, dans mon cas, ça peut être le ministère grec de la Culture

qui promet une subvention qu'il ne verse pas. Dans ce cas-là, c'est le contrat officieux qui entre en ligne de compte, c'est-à-dire l'avenant au contrat officiel qu'on nous a demandé de signer également, où tous les chiffres sont revus à la baisse. En tout cas, pendant des mois et des mois, vous attendez que le pays étranger veuille bien verser la subvention qui a été promise à l'éditeur français pour que vous receviez enfin votre rémunération. On a des ouvrages qui sont déjà parus, qui ont du succès, qui ont bien marché, ou moins bien marché, et on n'a rien reçu, pas un euro. C'est bien de se battre pour les contrats officiels, mais il y en a parfois un deuxième qui est soigneusement dissimulé, et on peut peut-être en parler ici.

FRANÇOIS MATHIEU

C'est bien d'en parler. Pour le CNL, est-ce que quelqu'un veut répondre ?

JACQUELINE LAHANA

Ce n'est pas le CNL qui est mis en cause. A mon avis, le mieux est de demander à votre éditeur ce qu'il compte faire s'il ne reçoit pas la subvention et de lui dire que, de toute façon, vous refuserez que votre rémunération soit diminuée. Il faut le dire avant plutôt qu'après. Est-ce que c'est possible, c'est une autre histoire.

FRANÇOISE CARTANO

Je vais répondre quelque chose qui ne va pas plaire, là-dessus. On peut avoir toute la compréhension pour la difficulté qu'il y a à faire valoir ses droits, etc. Donc, je ne juge pas et je ne jugerai jamais quelqu'un qui est amené, soit parce qu'il adore la littérature, soit parce qu'il a un loyer à payer, à accepter des conditions difficiles. Mais il est clair que demander à une association ce qu'on fait en cas de deuxième contrat, alors que c'est par définition complètement illégal... — on signe un contrat, on respecte le contrat, et puis on ne met pas un deuxième contrat au cas où ça vous arrange de mettre le deuxième contrat — ça ne peut pas être une association professionnelle qui donne une réponse à ça, parce qu'en aucun cas on ne peut cautionner une pratique pareille. On peut avoir la solidarité d'aider les gens, de leur donner des renseignements, d'essayer de les convaincre, mais que voulez-vous qu'on fasse ? On ne peut pas dire : on va défendre les gens. Le CNL nous a aidés de façon extrêmement efficace là-dessus en ne versant la fin de l'aide à l'éditeur que lorsque le traducteur avait signé qu'il avait bien reçu la somme prévue au contrat, et la somme devait être indiquée. Si un traducteur accepte de signer ça parce que l'éditeur lui dit : "Il faut

que j'aie l'argent du GNI, pour vous payer" et qu'après le CNL a donné l'argent et l'éditeur a autre chose à faire, c'est pareil. A partir du moment où on s'est passé la corde au cou, on peut essayer de vous aider à desserrer la corde, mais on ne peut pas cautionner ça. Je crois qu'il faut qu'on le dise quand même clairement.

GILLES DECORVAIS

Vous faites bien de le dire. Je ne m'adresse pas qu'à l'association, je m'adresse également aux collègues, je m'adresse aux êtres humains. Vous savez ce que c'est : quand on adore un auteur et que, par passion, on a un coup de coeur, on le traduit pendant des années, et ensuite, après avoir eu toute la difficulté de traduire cet auteur, on a une autre difficulté qui est encore plus grande, souvent, de trouver un éditeur. Ça peut être beaucoup plus long, beaucoup plus dur, beaucoup plus pénible. Enfin, on en trouve un, et c'est vrai qu'on est moins regardant. Je comprends très bien que l'association réagisse en disant : "C'est scandaleux, vous ne devriez pas signer", et effectivement on ne devrait pas.

FRANÇOISE CARTANO

Ce qui est scandaleux, c'est qu'on vous le propose.

GILLES DECORVAIS

Effectivement, on est là dans une zone de non-droit, j'en ai parfaitement conscience, et j'espère que ça ne se multiplie pas, rassurez-moi, mais je voulais quand même que la question soit au moins mentionnée.

JEAN-FRANÇOIS PLIC

Je m'intéresse beaucoup à tout ce qui est poésie et je me heurte à un problème constant, celui de l'accès aux originaux, même pour les originaux français. Je dois signaler en passant l'état du dépôt légal français qui est absolument scandaleux parce qu'il est inaccessible. On a parlé de ce problème de difficulté de dépôt légal. Je vous signale qu'à la FNAC, si vous faites un tirage à la demande, au bout de vingt exemplaires il vous est offert gratuitement. A la FNAC, vous pouvez trouver une petite plaquette qui s'appelle *Lire et Prétex* qui vous permet de faire un tirage à la demande, et actuellement, avec le numérique, vous pouvez avoir un tirage de livre à peu près pour le même prix que celui qu'un éditeur vous fait, parce que ce sont des monstres qui utilisent des technologies obsolètes. Actuellement, avec les techniques numériques, on peut tirer un livre à la demande et un livre de cent pages à peu près coûte cinquante francs.

FRANÇOISE CARTANO

Vous voulez dire un livre qui n'a pas encore été tiré ?

JEAN-FRANÇOIS PLIC

Un livre dont vous avez les droits, que vous voulez tirer vous-même, être votre propre éditeur. On vous donne un modèle de format, il vous suffit de donner votre fichier informatique, vous pouvez tirer à la demande, et au bout de vingt exemplaires, le dépôt légal est automatique. Vous pouvez donc être votre propre éditeur, mais ce n'est pas mon problème. Mon problème, c'est que les éditeurs, la plupart du temps, ont les droits de beaucoup de choses, et en poésie, pratiquement, au bout d'un mois ou deux, tous les livres sont au pilon et indisponibles. Quand vous leur demandez quand est-ce qu'on va pouvoir en disposer, ou le retraitage — parce que j'ai essayé parfois d'avoir des fax ; légalement, pour pouvoir enlever les droits, c'est au bout de deux fax où il est répondu "non disponibilité", mais ils ne vous les envoient pas. Donc, une clause qui serait une clause intéressante qui permettrait de satisfaire tout le monde, ce serait de dire que, quand un livre n'est pas disponible chez l'éditeur, on devrait avoir le droit de le tirer à la demande tant qu'on veut, et ce droit n'existerait plus dès que le livre serait disponible chez l'éditeur. Ça me paraît un moyen de protéger la diffusion des oeuvres, à la fois sur Internet et sous forme numérique, parce qu'il y a plein de choses actuellement qui sont totalement inaccessibles pour cette simple raison.

YVES FRÉMION

Oui, mais *quid* de l'autorisation de l'auteur, qui est quand même un droit moral ?

JEAN-FRANÇOIS PLIC

Ceux dont je parle, pour beaucoup, sont morts. Mais, à mon avis, un auteur, notamment dans le domaine de la poésie, ne peut que vouloir retirer. La plupart du temps, c'est eux qui veulent retirer. Et de petits éditeurs qui aimeraient retirer des livres d'auteurs, qui en seraient très contents pour pouvoir gagner un peu d'argent en plus, ne le peuvent pas, parce que les grandes maisons...

YVES FRÉMION

Un point du Code des usages que j'ai évoqué tout à l'heure, avec ce qu'on appelle l'édition seconde, peut vous aider : s'il y a une proposition d'un autre éditeur pour rééditer un ouvrage qui est chez un éditeur qui ne l'exploite plus, là ça s'applique parfaitement. Simplement, cet éditeur doit prendre contact avec l'auteur, ou son ayant-droit ou son agent, peu importe, et aussi,

si c'est un livre traduit, avec le traducteur qui a quand même des droits sur la traduction. On ne peut pas squeezer le droit de l'auteur, ce n'est pas possible, mais par contre on peut utiliser le principe de l'édition seconde, c'est-à-dire qu'un éditeur n'exploite plus un ouvrage, un autre éditeur est prêt à l'exploiter, et là c'est à l'auteur ou à son représentant de dire : "Je fais jouer l'édition seconde. Ou bien vous réimprimez mon livre, ou bien vous me rendez les droits pour qu'un autre éditeur puisse l'éditer." Ça existe dans le Code des usages auteurs / éditeurs depuis 1981.

JEAN-FRANÇOIS PLIC

Mais actuellement les dispositions sont telles que, pour un petit éditeur, pour obtenir les éléments légaux qui lui permettent de faire ça, le plus souvent il faut faire un procès, et la plupart ne répondent pas. Ils brandissent des clauses du genre "le livre est manquant", etc. C'est très compliqué.

YVES FRÉMION

Non. Il suffit de faire une lettre recommandée en disant : "Sans réponse de votre part dans un délai d'un mois, je considérerai qu'il y a acceptation", et vous le faites.

FRANÇOIS MATHIEU

On arrête le jeu des questions et je donne la parole à notre jeune photographe, et puis je prononce encore deux ou trois mots pour vous remercier.

LA PHOTOGRAPHE

Pour ceux qui se demandent encore si les photos vont paraître dans la presse, la réponse est non. Je suis la nouvelle photographe des Assises, je travaille pour le Collège des traducteurs. Les photos seront disponibles par un moyen ou un autre, vous pourrez les commander.

FRANÇOIS MATHIEU

Je pense que vous serez d'accord avec moi pour dire que nous avons eu une réunion extrêmement riche. Je remercie Yves Frémion, Jacqueline Lahana, Évelyne Châtelain et Françoise Cartan pour leurs interventions, et évidemment je vous remercie, vous aussi.

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER HÖLDERLIN

animé par Sibylle Muller

Méditerranéen... Littérature allemande... L'idée de la Grèce s'est très vite imposée, et celle de Hölderlin, par une association d'idées quasi naturelle : s'il y a un lien privilégié entre l'Allemagne et la Grèce, c'est bien à cette époque, chez ce poète et dans ce texte qu'il s'exprime avec la plus grande évidence. Dans le roman *Hyperion*, un passage nous proposait deux évocations de la mer, du paysage grec, du souvenir de l'Antiquité, de l'unité de l'esprit et de la nature, et nous voici partis pour un affrontement fort animé avec les deux lettres par lesquelles débute le deuxième livre, denses, pleines d'émotions diverses, d'énergie, de tension entre passé et présent. En fait, comme il est presque d'usage, le temps de l'atelier et la passion des participants n'a permis de traduire qu'une dizaine de lignes, mais a soulevé une foule de questions. Certaines semblent imposer d'emblée des choix préliminaires : Comment rendre le registre de l'affectivité, de la joie, en tenant compte à la fois de la rhétorique de l'époque et des exigences de la langue moderne, sans rien renier de la force du texte ? Faudra-t-il donc choisir de traduire en français "moderne", ou va-t-on tenter de rendre la distance entre le lecteur d'aujourd'hui et le texte ancien ? D'autres surgissent au cours de la traduction : Comment rendre justice à la richesse et à la finesse de toutes les lectures proposées ? Comment rester cohérent tout au long d'un texte qui pose des problèmes de toutes sortes ?

Dès le premier alinéa, les différentes options apparaissent, et les problèmes. "*Auf der Insel des Ajax, der teuren Salamis*" — s'agit-il d'une simple formule de rhétorique ? Dans ce cas, dans quel cas l'emploie-t-on ? Jusqu'où aller dans le pastiche sans ridicule ? Et si teuer exprime un certain attachement à l'île de Salamine, est-il de nature purement affective, ou alors est-ce un jugement sur l'histoire de la Grèce antique ? "Précieuse", "chère", "bien-aimée"... On se rend bientôt compte que le choix d'un terme implique aussi un choix de rythme, et très vite l'ordre des mots s'impose

comme une musique : ce sera "à Salamine, l'île d'Ajax, chère à mon coeur" qui rallie les suffrages. La discussion à propos de ce syntagme apparemment banal fait ressortir que l'accord se fera sur la simplicité (refus du pathétique dans l'expression), voire sur l'effacement, et sur le respect des aspects poétiques (prosodiques). A plusieurs reprises, nous comparerons nos choix avec ceux de Philippe Jaccotet (édition de la Pléiade), et nous constaterons que si nos solutions ne sont pas toujours les mêmes, dans l'ensemble nos stratégies convergent.

Quelques exemples de problèmes rencontrés :

"*Wohin man siehet, liegt eine Freude begraben.*" Comment organiser la phrase, sans qu'elle soit syntaxiquement bancal, et en respectant l'ordre des mots, qui est aussi le mouvement de la pensée ? Et que signifie exactement *begraben*, ici ? Sans cloute s'agit-il des vestiges archéologiques de l'Antiquité — mais nous nous apercevons très vite que les connotations sont nombreuses, surtout lorsque l'on associe *Freude* et *begraben* : le deuil, la mémoire, le passé révolu, objet de mélancolie ou source vivifiante ? Le terme de *Freude* nous oblige à nous pencher sur tout le champ lexical de la joie, souvent lié à un sentiment d'exaltation, par l'emploi d'adjectifs exprimant des affects très subjectifs, alors que le substantif lui-même a une valeur objective, voire universelle dans ce contexte (on pense bien sûr au Beethoven de l'*Hymne à la joie*, dont la tonalité est assez proche de notre texte). Voici quelques tentatives, parmi lesquelles chacun choisira : "Où qu'il se porte, le regard rencontre / partout s'offre au regard une joie enterrée/enfouie/ensevelie."

"*Liebliches, Grosses.*" Comment compenser l'absence en français de ces adjectifs substantivés à la fois universels et particuliers ? On remarque évidemment que cette synthèse de l'universel et du particulier est bien un thème philosophique de cette œuvre... et que la décision de traduire ce syntagme par des substantifs abstraits (par exemple "grandeur et grâce") ou par des adjectifs alliés à un substantif au sens neutre (par exemple "des choses belles et grandes") équivaut à un vrai choix philosophique et esthétique : dans le premier cas, notre traduction sera plus "d'époque" (pastiche des auteurs français du XVII^e-XIX^e, mais on introduit des concepts), dans le second, plus "moderne" (mais on reste dans le registre de la perception).

Les deux types de traduction ont leurs adeptes !

Le terme de *lieblich* a lui aussi suscité des commentaires : vieillot, voire kitsch pour les uns, difficile à cerner pour les autres. On aura ainsi "beau", "charmant", et pourquoi pas "aimable", un terme où l'affectif reste présent, et qui a suivi à peu près la même évolution historique que *lieblich*.

On ne s'attardera pas trop sur la traduction de *Mastix*, qui désigne la lentisque, plante méditerranéenne, comme le thym,

mais on profitera de l'occasion pour s'interroger sur la description / évocation de ce paysage censé être grec, et qui est évidemment imaginaire, abstrait, une métaphore du monde. Les branches de lentisque ouvrent, si l'on peut dire, le champ lexical de l'exotisme, mais la mousse (*Moos*) est bien allemande ! Et si nous avons choisi, pour *Vorgebirge*, d'évoquer délibérément une île grecque, nous avons cherché à obtenir un équilibre entre la vérité géographique et la vérité poétique : "Sur le promontoire, j'ai construit une hutte de branches de lentisque, j'ai planté tout autour de la mousse et des arbres, du thym et toutes sortes de buissons/arbustes." De même, à propos de l'évocation des activités du narrateur, des gestes élémentaires de vie au sein de la nature, on a cherché à rendre, au-delà de la littéralité, l'énergie qu'exprime la présence très marquée du *ich* (comme si le sujet affirmait son identité dans ces gestes) : "J'y passe mes plus belles (*liebsten* ?) heures, j'y reste des soirées entières et regarde au loin l'Attique, jusqu'à ce que mon coeur batte trop fort (on a regretté d'abandonner la hauteur — *hoch* — pour la force...) ; alors je prends mon attirail/matériel, je descends dans la baie et je pêche mes poissons."

L'atelier s'est terminé sur l'évocation de la bataille de Salamine, avec ses problèmes lexicaux spécifiques (*klugbeherrscht, vertobte, lenken und zähmen...*). Nous avons choisi d'organiser les unités sémantiques en tenant compte de la prosodie de cette longue phrase. Après avoir longuement tâtonné, essayé à l'oreille, pris la phrase en bouche et l'avoir retournée, on est arrivé à peu près à quelque chose comme : "Là haut sur la hauteur je lis le récit de l'antique et splendide guerre en mer (plutôt que la banale bataille navale !), qui s'acheva jadis à Salamine dans un furieux fracas savamment maîtrisé, et je loue l'esprit qui sut diriger/manoeuvrer/ordonner et dompter/dresser le chaos/désordre/tumulte déchaîné d'amis et d'ennemis, comme un cavalier sa monture, et le souvenir de ma propre histoire me couvre de honte." Bien que nous ayons décidé de supprimer certains mots (comme *Kriegs* — dans *Kriegsgeschichte*), ou d'ajouter des allitérations, nous avons pris le parti de la fidélité poétique au texte, en essayant toutefois de ne pas fermer les portes qu'il ouvre.

En conclusion, une fois surmonté le premier moment de timidité face à un "grand" texte, et surtout l'inévitable impression d'étrangeté que dégage cette langue poétique ancienne, chargée (surchargée ?) de significations, et malgré l'inévitable sentiment de frustration que donne la nécessité d'opérer des choix, on peut dire que la traduction chorale nous a véritablement plongés dans la mer hölderlinienne. Ce petit morceau d'un texte classique, réputé difficile, ne pouvait que stimuler l'imagination, la créativité et la virtuosité des participants...

ATELIER DE CROATE

animé par Kbedidja Mandi-Bolfek

C'est avec une certaine appréhension que j'ai entrepris le voyage à Arles pour animer un atelier de croate. La traduction est pour moi un exercice si solitaire, aux péripéties si imprévisibles, souvent inexplicables que je me demandais comment j'allais bien pouvoir parler en public de ce travail, et puis il y avait si longtemps que je n'avais plus enseigné que l'idée d'avoir face à moi des personnes "en attente" pouvant se transformer en juges sévères me terrorisait presque...

D'autre part, traiter du "croate", aujourd'hui encore, c'est comme tenir une pomme de terre brûlante dans la main, la seule chose à faire pour ne pas se brûler c'est de la jeter dans l'évier et d'attendre qu'elle refroidisse... Le débat est inévitable : le croate existe-t-il bien ou au contraire s'agit-il du serbo-croate, appellation séculaire de la langue de l'ex-Yougoslavie et par conséquent plus familière à la plupart des gens... Quoi qu'il en soit parmi les traducteurs la polémique est bien présente et j'étais donc au départ plus obsédée par ce débat que par les problèmes de traduction... c'est ce que j'ai compris plus tard.

J'avais choisi un texte de Ranko Marinkovic (1913 sur l'île de Vis) pris dans un recueil de nouvelles, *Les Mains (Ruke)* (1953), intitulé *L'Etreinte (Zagrljaj)*. Ce texte respectait le thème de cette année "Méditerranées" puisque l'histoire se déroule dans un petit village de l'île de Vis. J'avais aussi choisi Ranko Marinkovic parce que, auteur désormais classique en Croatie, son oeuvre marque un tournant dans la création littéraire de la Yougoslavie communiste. Avant d'aborder la traduction, j'ai voulu montrer aux participants combien ce texte était important lorsqu'il parut en cette période (1953) et dans ce lieu (Yougoslavie communiste) car, usant de procédés d'écriture modernes, il réussit un véritable exploit dans un système idéologique unidimensionnel : s'élever contre la censure et montrer la situation désespérée de l'écrivain qui, pour libérer la création

et "tuer" le pouvoir totalitaire, doit disparaître lui-même dans l'étreinte fatale qui le lie à ce dernier.

Le passage choisi, que j'ai intitulé "Ultime dialogue entre l'auteur et l'un de ses personnages", m'a paru intéressant du point de vue de la traduction parce qu'il est vivant, pullule de locutions régionales auxquelles il fallait trouver des correspondances en français et qu'il contient des termes spécifiques difficiles à traduire, illustrant l'histoire de la Croatie. En lisant ce texte on chemine, à partir des mots, dans l'histoire croate à travers les périodes habsbourgeoise, ottomane, napoléonienne et yougoslave. Comment recomposer le même miroir dans la traduction ?

A mon grand étonnement les participants de l'atelier furent assez nombreux (une quinzaine). Il y avait une ressortissante tchèque (langue voisine du croate, si bien qu'un Tchèque peut comprendre le croate et vice-versa) et des personnes connaissant le russe (je dirais encore plus proche du croate que le tchèque). Parmi les participants, comme je l'ai dit, il y avait Mireille Robin, qui venait de recevoir le prix Halpérine-Kaminsky et qui m'aida non seulement par son savoir mais aussi par sa grande modestie.

D'emblée nous eûmes une discussion à propos de la traduction du mot croate *zandar*. En effet, le terme croate *zandar* (prononcer *jandar*) vient du français "gendarme" et date de la période des provinces illyriennes (1809-1816) créées par Napoléon et comprenant une partie de la Croatie, au Sud de la Save, de la Slovénie, de la côte adriatique dalmate et de Kotor (aujourd'hui dans le Monténégro). Il n'est employé que dans certaines régions, à partir d'une certaine époque. Le traduire par "gendarme", qui est neutre, non emprunté à une langue étrangère et sans connotation aucune, c'est appauvrir le texte de Ranko Marinkovic, le priver de sa vie propre... le problème resta entier. On accepta "gendarme", faute de mieux puisque c'était bien là le sens du mot...

Autre terme illustrant une autre période de l'histoire croate, le mot *trafika* (bureau de tabac), emprunté tel quel à l'autrichien et résolument désuet... porteur d'une nostalgie mitteleuropéenne... Le bureau de tabac nous sembla bien moderne mais là encore, nous avons dû accepter cette nouvelle "trahison". Il y eut aussi une discussion assez vive à propos de la traduction de la phrase "*Ako ne odmah... ono ve jednom... kad bi prestao aliti depara*" : "Sinon maintenant, alors un jour ou l'autre, lorsque tu aurais cessé de plaindre le voleur à la tire..." Le mot bref *ednom* devait être traduit ici par une longue locution : "un jour ou l'autre", et le seul mot *depar* par "voleur à la tire" ; ce terme provenant du mot *dep-poché*, d'origine arabe (*djip*), introduit par les Ottomans, non seulement perdait sa richesse mais aussi alourdisait encore plus la phrase en français : la phrase croate,

divisée en quatre unités rythmiques brèves, légères, rendant bien le ton fiévreux de l'interlocuteur qui doit à tout prix savoir se défendre pour sauver sa tête, cette phrase perdait en français toute sa valeur affective. Il fallait donc au moins remplacer le terme exact de "voleur à la tire" par un terme plus vague, "voleur", afin de conserver au minimum le rythme de l'original. Quant à "un jour ou l'autre", il restait à voir si on pouvait faire l'économie d'un ou deux mots...

J'avais prévu un texte de deux pages et nous n'avons pu aborder que les trois quarts de la première page !

ATELIER DU LAURÉAT DU PRIX NELLY-SACHS,
BRUNO GAURIER

L'honneur qui nous a été fait de nous voir décerner le prix Nelly-Sachs 2003 pour la publication en français des poèmes de Gerard Manley Hopkins aurait pu, tout naturellement, nous conduire à choisir un poème de ce dernier pour le travail de l'atelier de traduction.

Nous avons finalement choisi Alfred Edward Housman. Il est né quinze ans après Hopkins, en 1859. S'ils furent contemporains durant trente ans, Hopkins ayant disparu en 1889, probablement ne se rencontrèrent-ils jamais. Housman est mort en 1936 à l'âge de soixante-dix-sept ans, quand Hopkins fut emporté par la maladie au tournant de sa quarante-cinquième année. Housman connut ce début de xxe siècle qui fit tomber l'Europe dans une boucherie de feu et de sang, peut-être anticipée en esprit par Hopkins, comme en témoigne sans doute *Le Naufrage du Deutschland*.

Les poèmes de Housman, à première lecture, pourraient s'apparenter à une poésie de type "naturaliste". La nature y est particulièrement présente. Mais elle n'est là, en réalité, que d'une façon générale, relativement peu localisée — y compris lorsque des lieux sont évoqués, décrits, voire dépeints —, pour renvoyer à la condition humaine comme telle. La campagne constitue l'arrière-plan, la pensée, l'appel de l'homme dont la condition est parfois désespérée, désespérante, sans issue. "Brève et impuisante, la vie de l'homme ; sur lui et sur toute sa race tombe la perte, noire, sans pitié. Ignorant le bien et le mal, indifférent à ce qu'il détruit, le rouleau compresseur de la toute-puissance écrase tout sur son chemin, impitoyablement*..." Le poète, né anglican, après avoir salué sa confession comme la plus belle, n'en proclamera pas moins plus tard son athéisme. Oscillant

* Extrait de Bertrand Russell in *The Works of A. E. Housman*, Wordsworth Edition. 1994. traduction Bruno Gaurier.

entre classicisme et romantisme, sa poésie montre, dit John Berryman, une forme de schizophrénie, entre cœur et pensée, intellectualisme et émotion. Nous pencherons nettement, quant à nous, vers l'émotion. Émotion déchirante parfois, qui situe Housman parmi les plus grands, ce dont nous allons juger en traduisant "On Wenlock Edge" :

ON WENLOCK EDGE

*On Wenlock Edge the wood's in trouble ;
His forest fleece the Wrekin heaves ;
The gale, it plies the saplings double,
And thick on Severn snow the leaves.*

*'Twould blow like this throughholt and hanger
When Uricon the city stood :
'Tis the old wind in the old anger,
But then it threshed another wood.*

*Then, 'twas before my time, the Roman
At yonder heaving bill would stare
The blood that warms an English yeoman,
The thoughts that hurt him, they were there.*

*There, like the wind through woods in riot,
Through him the gale of life blew high ;
The tree of man was never quiet :
Then 'twas the Roman, now 'tis I.*

*The gale, it plies the saplings double,
It blows so hard, 'twill soon be gone :
Today the Roman and his trouble
Are aches under Uricon.*

Ce poème constitue le premier d'un groupe de six choisis par Ralph Vaughan Williams (1872-1958) pour entrer dans le cycle qu'il composa, en 1909, pour voix de ténor, quatuor à cordes et piano. Tous les six appartiennent au recueil de Housman intitulé *A Shropshire Lad*, celui qui nous intéresse porte le numéro XXXI.

Ces poèmes se prêtent tout particulièrement à la composition mélodique. Ainsi sommes-nous renvoyés aux plus beaux chants de Duparc, tout particulièrement *L'Invitation au voyage* sur un poème de Baudelaire, à ceux de Gabriel Fauré sur des poèmes de Mallarmé ou de Verlaine. Mais aussi aux superbes

compositions liturgiques de Caplet, à *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel, à Vincent d'Indy reprenant les chansons traditionnelles du terroir français, ou à Benjamin Britten faisant de même sur l'incomparable trésor populaire des langues anglaise, écossaise, galloise... Enfin nous ne saurions quitter cette courte évocation d'ordre musical sans évoquer l'admirable ornementation / "diminution" du *Pauvre Laboureur**, par Reynaldo Hahn.

C'est dans le cadre de ses concerts programmés que Radio France nous a requis pour traduire le cycle de Housman, afin de l'imprimer sur le programme remis aux auditeurs à l'entrée du concert. Nous disposons de six semaines environ, le temps de laisser en nous le travail se faire, se consommer, se ruminer, jusqu'à ce que le texte s'ensuive. Notre méthode est des plus simples : lire et relire sans cesse. Sans dictionnaire. Se laisser pénétrer.

Lorsque, dans l'atelier, nous avons commencé la lecture, puis la tentative de traduction, nous nous sommes placés sous la conduite du poète libanais Adonis qui honorait de sa présence les Assises : "Dans la traduction, il faut avant tout faire chanter l'auteur." En d'autres termes, renvoyer à l'auteur son poème, le lui restituer de la main à la main, lui tendre son trésor en retour, dans une autre langue. Passer d'un chant à un autre chant, à un contre-chant, celui-ci s'apparentant nécessairement et le plus possible à celui-là.

Nous sommes dans les Midlands. Moyenne montagne, verdure, beaucoup de pluie et de grisaille durant l'année, parfois un peu de ciel bleu, mais cette nostalgie solide, granitique, profonde, palpable, qui vous serre à la ceinture si vous acceptez de vous y laisser prendre ; plateaux surplombés de promontoires qui ne manquèrent pas d'attiser la convoitise de la troupe romaine en quête de domination. Pour mieux contrôler le petit peuple sans défense ? Sans doute : ô combien dérisoire ! C'est d'ailleurs ce qu'évoquent les derniers vers. Wenlock Edge, le petit mont, est toujours là, intact. Quant aux puissants d'alors, ils sont à six pieds sous terre, en dessous du village d'Uricon. Ensevelis, finis, disparus. Reste la tendresse des lieux traversés par la petite rivière Wrekin, bordée de jeunes arbres, de jeunes pousses aux jeunes bourgeons. Vous savez, ces petits bulbes bruns légèrement pointus qui vous collent aux doigts quand vous cherchez à les toucher au moment où se prépare la première foison de printemps. Au loin, au bord de la Severn, un bois que recouvre un tout dernier manteau de neige célébrant la fin de l'hiver.

* Mélodie populaire bressane selon les uns, des environs de Besançon selon les autres.

Ce que dit le poème ? Il argumente peu, il se contente de rappeler quelques vérités toujours bonnes à entendre : rien ne sert d'utiliser la force, car le faible apparent ne plie pas. L'occupant se prend-il pour un chêne ? La souplesse du roseau dans le vent aura finalement raison de lui. Il faut simplement ne jamais commettre l'erreur de croire que la vie est là où triomphent pour un moment les apparences de la force. Vigueur plutôt dans les cheveux en bataille, en broussaille, du solide habitant des lieux qui depuis si longtemps connaît son pays jusqu'au moindre recoin. Les tendrons continueront à venir au bord de la rivière ou à la lisière du bois. Quant au Romain en son cortège de misère, il a déjà plié, il est déjà vaincu. Et il mourra, il est mort, gisant tout au fond, enseveli dans cette part anonyme de la terre. L'autre part, la meilleure, n'est pas à lui, ne lui appartient pas. Il n'a jamais été en contact avec elle.

Le vers, régulier, comporte quatre syllabes accentuées. Ce sont ces accents qui en font l'ossature, de préférence au nombre des syllabes, plus porteur — on le sait — en français. Encore que bien des poèmes anglais allient avec génie nombre de pieds et nombre d'accents. La prosodie est simple, jamais ampoulée. Elle coule plus qu'elle ne heurte, ce qui d'ailleurs favorise la mise en musique. On pourrait en certains vers ici composer une forme de ritournelle.

Rappelons que Hopkins, lorsqu'il évoque le *Sprung Rythm* dont il se dit l'inventeur — car, dit-il, on le trouvait dans la poésie primitive —, avance que ce qui le caractérise est le retour régulier des syllabes accentuées — souvent quatre — avec autant de pieds qu'on veut entre les accents, aussi *irrégulièrement* que possible.

C'est au niveau de cette irrégularité voulue entre les accents que la comparaison entre Hopkins et Housman cesse d'être applicable.

L'original anglais est rimé. Quant à nous, nous ne nous attachons pas à la rime. Si elle vient d'elle-même, tant mieux. Si elle ne vient pas, nous ne nous acharnerons pas. Le rythme et le son demeurent les plus importants, et le contenu, pas plus que la rythmique et le phrasé d'ensemble, ne peut en aucun cas être sacrifié au profit de la rime.

L'atelier entre donc dans la lecture, puis dans la tentative de traduction. Nous ne rapporterons que quelques exemples relativement éclairants quant au "travail" — à la gestation : sur deux vers notamment, étant entendu qu'il n'en fut étudié, en deux heures, que trois :

On Wenlock Edge the wood's in trouble ;

Trois propositions :

1. A *Wenlock Edge* le *bois* va *mal* ;
2. A *Wenlock Edge* *peine* le *bois* ;
3. Sur *Wenlock Edge* le *bois* clans la *tourmente* ;

Concernant la localisation, le choix de *sur* est recommandé de préférence à celui de *à*. *Wenlock Edge* dénomme un monticule, ce n'est pas un lieu-dit à proprement parler.

Les trois propositions pèchent par la consonne qui suit le *ge* de *Edge*. Ce mot n'est accentué qu'en sa seule première syllabe, il est même monosyllabique. Le *e* final de *Edge* doit donc faire l'objet d'une élision : il ne peut être prononcé syllabiquement.

Par ailleurs, autant que faire se peut, il convient de rechercher des sons aussi proches dans la langue d'arrivée que dans la langue de départ. Or le mot anglais *trouble* (deux syllabes toujours) peut trouver son équivalent français : *trouble* (deux syllabes si suivi d'un mot commençant par une consonne, une seule si suivi d'un mot commençant par une voyelle).

Ces trois remarques nous autorisent à formuler notre propre proposition :

Sur Wenlock Edge il y a trouble au bois ;

Un membre du groupe fait ensuite et à juste titre une remarque : le treizième vers (premier de la quatrième stance) produit un effet d'écho au tout premier : *wood's in trouble / woods in riot*. Même nombre de syllabes, même nombre d'accents, le *trouble* et le soulèvement renvoyant au même contenu. Cette remarque particulièrement pertinente nous conduit à passer directement au travail sur ce treizième vers.

There, *like the wind through woods in riot*,

_ 1 2 _ 1 _ 1 _

1. *Là*, comme les *vents* à travers *bois* en *émeute*,

_, 1 2 3 _ 1 2 3 _ 1 2 _

Equivalent musical :

Noire, triolet, noire, triolet, noire, croche — croche, noire : interprétation toute personnelle qui pourrait renvoyer à Paul Claudel dans certaines de ses propositions rythmiques (*Jeanne au bûcher* sur une musique de Honegger) ou encore à certaines successions, à certains "neumes*" dans le *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Notons que cette version se rappro-

* Expression propre au plain-chant médiéval et grégorien signifiant un groupe de notes formant une unité émise dans le même souffle.

cherait du *Sprung Rythm* de Hopkins.

2. *Là*, comme les *vents* dans les *bois* en *révolte*,
_ , 1 2 3 _ 1 2 _ 1 2 _

Equivalent musical :

Noire, triolet, noire, croche — croche, noire, croche —
croche, noire : cette version se rapprocherait plus de l'original quant à la simplicité rythmique.

3. *Là*, comme le *vent* dans les *bois* se *soulève*,

Nous avons été gênés par la finale du vers au plan phonétique, alors que par ailleurs la notion de soulèvement joue pleinement le sens : le vent se lève, secoue ; les arbres sont en révolte, se soulèvent. Les cheveux "en bataille" pourraient en être le signe rapporté à l'homme.

Une réserve toutefois, commune à ces trois présentations : l'attributif — comme —, suivi d'un article, nous semble plat. D'une façon générale nous ne saurions en conseiller l'usage en poésie. La comparaison, le rapprochement, doivent y être suggérés plus qu'"annoncés".

Là, tel ce vent dans les bois en bataille,
_ 1 2 _ 1 2 _ 1 2 _

Cette ultime suggestion a obtenu le consensus du groupe. Elle est la plus proche du rythme de l'original, le reproduisant presque. L'anglais — *through* — sera battu à la noire sur le temps faible ; le français — *dans les* — en deux croches de même valeur, sur le même temps faible.

Qu'il nous soit à présent permis de présenter ici notre propre traduction :

SUR WENLOCK EDGE

Sur Wenlock Edge il y a trouble au bois ;
Epaisse sa toison enfle le Wrekin ;
Sur les tendrons le vent redouble de fureur,
Et denses en la Severn neigent les feuilles.

Il dévastait du dard et de l'estoc
Lorsqu'Uricon était ville debout :
Antique vent, son antique colère,
Alors pourtant il maltraitait un autre bois.

Alors, c'était avant mon heure, le Romain
Du haut de la colline scrutait l'horizon :
Sang chaud d'un chevalier anglais,
Ses pensées douloureuses, tout était là.

Là, tel ce vent dans les bois en bataille,
Le torrent de la vie furieux le traversait ;
Arbre, l'homme jamais ne pliait :
Lors le Romain, aujourd'hui moi.

Sur les tendrons le vent redouble de fureur,
Souffle si fort, que bientôt mort :
Du Romain aujourd'hui, cortège de misère,
Reste la cendre au-dessous d'Uricon.

DU FRANÇAIS VERS L'ITALIEN

atelier animé par Ena Marchi

Au cours de cet atelier, j'ai brièvement illustré un travail qui occupe le plus clair du temps des rédacteurs-réviseurs (autrement dit, des *editors* responsables d'un secteur linguistique donné) d'Adelphi.

Adelphi est en effet l'une des rares maisons d'éditions (du moins en Italie) qui, avant d'imprimer une traduction, la soumettent au double filtre du réviseur et des rédacteurs-réviseurs. Car chacun de nos rédacteurs, responsable d'un secteur linguistique, est avant tout un excellent traducteur, doué d'une compétence linguistique et culturelle, dans le sens le plus vaste de ce terme, de l'univers linguistique dont il a la charge.

Le secteur dont je m'occupe est bien évidemment le domaine français ; et puisque nous sommes, depuis vingt ans déjà, les éditeurs de Georges Simenon en Italie, c'est notamment à cet écrivain que je consacre une grande partie de mon temps. Car nous faisons paraître deux (parfois trois) volumes par an de ceux qu'il appelait lui-même ses romans-romans, et quatre volumes par an des "Enquêtes du commissaire Maigret" (collection dont je suis responsable avec mon collègue Giorgio Pinotti, rédacteur en chef d'Adelphi).

C'est donc sur la révision de la traduction de quelques paragraphes d'un Maigret et de quelques paragraphes d'une nouvelle de Simenon qu'a été axé cet atelier.

Débarrassons-nous d'emblée d'un préjugé : même si la composition d'un texte chez Simenon est souvent hâtive, sa langue est toujours d'une efficacité rare. Ce non-style — ainsi que l'a défini Jacques Dubois, l'un des critiques les plus importants de l'oeuvre de l'écrivain belge et l'un des éditeurs de la Pléiade Simenon — est essentiellement bâti sur des mots-matière (la définition, cette fois, est de l'auteur lui-même), à travers lesquels le lecteur est censé percevoir les sons, les formes, les couleurs, les odeurs, les attitudes des personnages, la consistance de la lumière, et jusqu'aux saveurs de ce qu'on mange : tout cela

contribue à créer ce qu'on a appelé l'atmosphère simenonienne. Il serait apparemment facile de traduire un non-style : il suffirait de traduire presque mot à mot. Il n'en est rien. Car si l'on se tient à ce choix, on aboutit, paradoxalement, au contraire du français : ça tombe à plat, c'est terne et "cotonneux", si j'ose dire. La question qui se pose est donc de trouver en italien un style qui, tout en respectant le(s) registre(s) de la langue de Simenon, soit capable de produire ce même effet de "réalisme fictif", de "vivacité du ton", que produit aujourd'hui à l'oreille d'un Français la prose de Simenon.

L'atelier a été essentiellement consacré à des considérations sur la traduction des dialogues, et aux nombreux éléments qui interviennent dans le choix du registre linguistique dans lequel rendre les répliques d'un personnage donné.

Je ne donnerai ici qu'un seul exemple. Tout le monde sait que le mot *filles* a eu dans le français parlé une sorte de glissement sémantique : si aujourd'hui, comme au XVIII^e siècle, on peut l'utiliser pour indiquer une *jeune fille* sans qu'il y ait aucune nuance de mépris, tel n'était pas le cas, par exemple, dans les années 1950. Aussi bien dans la bouche d'un policier de quartier que dans celle d'une dame d'un appartement cossu du boulevard Haussmann, définir simplement *filles* une jeune femme n'était pas spécialement flatteur. Or, tout le monde sait aussi qu'il n'y a pas en italien un équivalent aussi "polysémique" que le mot *filles*. Il faudra donc choisir, pour le traduire, parmi plusieurs possibilités, selon le statut du locuteur. Imaginons donc une nouvelle des années 1950. Si c'est un policier qui parle, je traduirai simplement par *ragazza*, le degré zéro pour ainsi dire, puisque la familiarité, l'affinité presque, des policiers (surtout dans l'univers de Simenon) avec le monde de la marginalité est telle qu'il n'a aucun besoin de spécifier, d'autant moins que le collègue auquel il s'adresse sait aussi bien que lui de quel genre de *ragazza* on parle. Mais la dame du premier étage d'un immeuble du boulevard Haussmann ? Et la concierge du même immeuble ? Bien souvent, le non-style de Simenon ne fait pas de différence : toutes deux, sans doute, pour parler par exemple de la maîtresse du mari de la dame en question, diront *cette fille* — mais certes pas du ton "neutre" du policier. Il faut donc choisir, sans oublier toute une série de données : l'époque où le roman se déroule, l'âge, l'encyclopédie, l'appartenance sociolinguistique et le caractère spécifique de chaque personnage, aussi bien que le ton général de son élocution. Est-ce que la concierge n'a pas manifesté, mettons, par sa façon de parler, une sorte de "mimétisme social" avec les occupants de l'immeuble ? Ou bien, au contraire, n'a-t-elle pas fièrement souligné, par quelques détails, son appartenance au "petit peuple" ?...

Voilà donc le genre de doutes que le réviseur et le rédacteur-réviseur devraient instiller et le genre de considérations qu'ils devraient encourager chez le traducteur (si tant est que celui-ci n'ait pas déjà trouvé une solution satisfaisante).

INTERVENANTS

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

ADONIS

Né en 1930 dans un village montagneux du Nord de la Syrie. Licencié en lettres de l'université de Damas. En 1957, il quitte Damas pour Beyrouth où il trouve une plus grande liberté d'expression. Quoique critiqué dans certaines parties du monde arabe pour ses idées "progressistes", il est néanmoins reconnu comme un des fondateurs, si ce n'est le fondateur principal, du renouveau de la poésie arabe, ajoutant au don de créateur une réflexion théorique qui propose une rigoureuse relecture du legs poétique arabe. Actuellement, il partage son temps entre Paris et Beyrouth et, après plusieurs années d'enseignement, demeure un écrivain prolifique. Il a connu son premier grand succès dans le monde occidental avec *Chants de Mibyar le Damascène* (Sindbad, 1983) traduit par Anne Wade Minkowski, sa principale traductrice en français ; paraissent ensuite *Tombeau pour New York* (Sindbad, 1986) ; *Le Temps des villes* (Mercure de France, 1990) ; *Chronique des branches* (La Différence, 1991) ; *Célébrations* (La Différence, 1991) ; *Soleils seconds* (Mercure de France, 1994) ; *Singuliers* (Sindbad/Actes Sud, 1995) ; *Toucher la lumière* (Imprimerie nationale, 2003). Il a écrit des essais : *Introduction à la poésie arabe* (Sindbad, 1985) et *La Prière de l'épée* (Mercure de France, 1993). Son oeuvre de traduction est considérable : toute l'oeuvre poétique d'Yves Bonnefoy et presque toute l'oeuvre poétique de Saint-John Perse mais aussi *Phèdre* de Racine. Il a traduit de l'arabe en français, en collaboration avec Anne Wade Minkowski, *Rets d'éternité* d'Abû al-Ma`arrî (Fayard, 1988) et *Le Livre des processions* de Khalil Gibran (Arfuyen, 1998).

CLAUDE BLETON

Enseignant en collège et lycée entre 1970 et 1990. Traducteur de l'espagnol. Responsable de la collection "Lettres hispaniques" à Actes Sud jusqu'en 1997. Directeur du Collège international des traducteurs littéraires (Arles) depuis avril 1998.

EVELYNE CHÂTELAIN

Traductrice littéraire depuis plus de quinze ans, après être passée par la presse et l'édition, je m'intéresse depuis toujours aux "nouvelles technologies", et je suis fascinée par les facilités que nous apporte l'Internet. Je trouve que trop peu d'entre nous en profitent, même si la situation s'améliore.

CATHERINE CHARRUAU

Née en France en 1957. Elle a vécu au Pérou, en Tunisie et au Maroc avant de regagner la France en 1996. Maîtrise de langue et civilisation arabes. Elle traduit

de l'arabe (Waciny Laredj, Mohamed Berrada et Abdallah Laroui) et de l'espagnol.

JEAN-LUC DIHARCE

Conseil en ingénierie informatique. C'est donc avec plaisir que je mets mes compétences à disposition des traducteurs, monde avec lequel je suis lié "par alliance". Au cours de l'atelier, je serai là pour répondre à vos questions techniques et vous aider dans vos manipulations.

MOHAMMED EL AMRAOUI

Né en 1964 à Fès (Maroc), vit à Lyon depuis 1989. Etudes de linguistique et de philosophie. Écrit en français et en arabe. Anime des ateliers d'écriture et de traduction depuis 1991. A publié des poèmes et des articles dans des revues et un recueil de poèmes, *Collision* (éd. Villemorges, 2003). A paraître : *Anthologie de la poésie marocaine contemporaine* (traduction de l'arabe avec Catherine Charruau), traduction de *Une lune sèche* de Saleh Diab, en collaboration avec Catherine Charruau (éditions Compact).

HARTMUT FÄHNDRICH

Né en 1944 à Tübingen (Allemagne). A fait des études d'islamologie et de littérature comparée en Allemagne et aux Etats-Unis. Vit en Suisse depuis 1972. Chargé de cours en langue, littérature et histoire arabes à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich et traducteur de littérature arabe contemporaine. Cofondateur et longtemps président de la Société suisse Moyen-Orient et civilisation islamique. A reçu plusieurs prix de traduction.

YVES FRÉMION

Ecrivain, syndicaliste, actuel président du Conseil permanent des écrivains. Journaliste. Conseiller régional d'Ile-de-France (ancien député européen).

Auteur de très nombreux ouvrages allant de la biographie à la poésie, du théâtre au polar, de l'essai à la science-fiction, de la au au discours politique, de l'album jeunesse à l'histoire. A été correcteur et occasionnellement traducteur.

BRUNO GAURIER

Né en 1942, dirige actuellement les relations internationales et européennes à l'Association des paralysés de France. Traducteur et écrivain.

Traduction de poésie : *Le Naufrage du Deutschland* (Alidades, 1996), *Elégies* du poète national irlandais Desmond Egan (Alidades, 2000), *Poèmes* de Gerard Manley Hopkins (Le Décaèdre, 2003). Prix Nelly-Sachs 2003, O'Connor Literary Award 2004.

CATHERINE GÉRY

Née en 1965. Maître de conférences en littérature russe à l'université Bordeaux-III. Thèse de doctorat sur la création verbale dans le *skaz* (conte oral populaire) de N. S. Leskov. Lauréate 2003 du prix Halpérine-Kaminsky Découverte pour la traduction de *Le Gaucher* de Nicolas Leskov (éditions L'Age d'homme).

LILIANE HASSON

Universitaire hispaniste. Auteur de trois livres et de nombreux articles sur la culture et la société de Cuba. A traduit Reinaldo Arenas, Virgilio Piñera, Antonio José Ponte, Guillermo Rosales, Carlos Victoria, Benito Pérez Galdós, Rosario Ferré, Eugenio Gallardo. Sous-titrage de films : Argentine, Cuba, Mexique. En préparation, une biographie de Reinaldo Arenas.

MARIE HOOGHE

Née en 1947. Licenciée-agrégée en philosophie et lettres (université de Louvain). Enseigne ponctuellement au Centre européen de la traduction littéraire (cm-Bruxelles). Lauréate du prix triennal pour la traduction (1989) décerné par la Communauté flamande de Belgique. A traduit principalement des auteurs flamands et hollandais, notamment Erwin Mortier, Oscar van den Boogaard, Jef Geeraerts, Louis Paul Boon, Ivo Michiels, Monika Van Paemel, Hugo Claus, Lieve Joris, Tim Krabbé, Marcel Möring, Margriet de Moor, Adriaan Van Dis.

SONALLAH IBRAHIM

Né en 1937 au Caire, a fait des études de journalisme. Arrêté avec des centaines d'autres militants de la gauche égyptienne en 1959, il passe cinq ans en prison et ce sera le sujet de plusieurs de ses livres. Journaliste en Egypte puis à Berlin, il est également l'auteur de romans scientifiques pour les jeunes. Il vit au Caire. En France ont déjà été publiés : *Etoile d'août* (Sindbad, 1987) et, chez Actes Sud, *Le Comité* (1992), *Cette odeur-là* (1992), *Les Années de Zeth* (1993), *Charaf ou l'Honneur* (1999) et *Warda* (2002).

RICHARD JACQUEMOND

Maître de conférences en langue et littérature arabes à l'université de Provence et chercheur à l'IREMAM. Auteur de nombreux articles sur la littérature égyptienne contemporaine et sur les questions de traduction, il a traduit de l'arabe une douzaine d'ouvrages. Principal traducteur en français de Sonallah Ibrahim (*Cette odeur-là*, 1992 ; *Les Années de Zeth*, 1993 ; *Charaf ou l'Honneur*, 1999, *Warda*, 2002, tous parus aux éditions Actes Sud).

JACQUELINE LAHANA

Vice-présidente de l'ATLF. Traductrice du russe et de l'anglais. A traduit une cinquantaine d'ouvrages dont une dizaine du russe. Tuteur pendant dix ans au DESS de traduction littéraire professionnelle à l'université Paris-VII.

DANIÈLE LARUELLE

Titulaire d'une maîtrise de littérature anglaise, d'un BA de français de l'université de Londres, Danièle Lamelle a enseigné dix ans en Angleterre (université de Londres et Horney Art School). A son retour en France, elle a produit pendant dix ans des émissions sur France Musique, traduit des livrets d'opéra, des romans populaires, et des auteurs américains comme Scott Momaday, Adrian Louis et Linda Hogan.

KHEDIDJA MAHDI-BOLFEK

Née en 1941 en Algérie. Vit à Zagreb. Diplômée de la faculté de philologie de Belgrade. Magister à la faculté de lettres de Zagreb. A été professeur de français (Ecole de langues étrangères), journaliste (Agence de presse italienne). Traduit depuis la fin des années 1960, principalement du croate en français.

SABER MANSOURI

Né en 1971 en Tunisie, il est historien et enseigne à l'université Paris-VII. Il a soutenu une thèse sur le travail à Athènes au IV^e siècle av. J.-C.. Helléniste et arabisant, il est l'initiateur et le directeur de la collection "Maktaba", chez Fayard, qui propose des grands classiques de la littérature arabo-musulmane dans de nouvelles traductions.

ENA MARCHI

Née à Naples. A enseigné la langue et la civilisation italiennes aux Etats-Unis puis en France à l'université de Caen et à Paris-III. Responsable du domaine français chez l'éditeur italien Adelphi. A traduit Dai Sijie, Henri-Pierre Roché, Milan Kundera, Georges Simenon, Vivant-Denon et *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, mis en scène par Antoine Vitez pour le Piccolo Teatro de Milan.

JEAN-YVES MASSON

Né en 1962. Traducteur d'allemand, d'anglais et d'italien, directeur de collection aux éditions Verdier, secrétaire du prix Nelly-Sachs, professeur de littérature comparée à l'université Paris-X Nanterre. Outre une anthologie de la poésie irlandaise du XXe siècle (Verdier, 1996), il a notamment traduit Hofmannsthal, Rilke, Stifter, Lasker-Schüler, Yeats, Roberto Mussapi, Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli... Il a publié plusieurs recueils de poèmes, des aphorismes, des nouvelles dans différentes revues et un roman. Il collabore régulièrement à la *Quinzaine littéraire* et au *Magazine littéraire*.

FRANÇOIS MATHIEU

Germaniste. Traducteur littéraire. Auteur. Chroniqueur littéraire à *L'Humanité*. Président de l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF).

Vient de publier : *Café de l'Europe*, choix de textes, traduits, introduits, d'Anton Kuh (Calmann-Lévy). Prépare l'édition complète de Christine Lavant, poèmes et prose. Vient de publier : *La Dernière Image*, poèmes et prose de Kurt Drawert, édition bilingue (Seghers).

A écrit : *J'étais enfant pendant la Commune de Paris* (éd. du Sorbier), *Le Joueur de flûte de Hamelin* (éd. du Sorbier) et Jacob et Wilhelm Grimm — *Il était une fois*. (éd. du Jasmin), la première biographie des frères Grimm en français.

SOUMAYA MESTIRI

Née en 1976 à La Marsa (Tunisie). Docteur en philosophie, chargée de cours en philosophie politique à l'université de Paris-I de 2000 à 2003. A traduit *Après le viol* de Susan Brison (éd. Jacqueline Chambon, 2003), a commenté *Le Livre des animaux* de Jâhiz (Fayard, 2003). A paraître : *La Méthode pour repousser les tristesses et autres épîtres* d'Al-Kindî, en collaboration avec Guillaume Dye.

SYLVÈRE MONOD

Universitaire retraité et traducteur. Ancien président d'ATLAS (1989-1992), ancien président de la commission "Littératures étrangères" au CNL. A traduit et édité Dickens et Conrad pour la Pléiade.

SIBYLLE MULLER

Agrégée d'allemand, maître de conférences à l'université Marc-Bloch de Strasbourg où elle enseigne la traduction, notamment dans le DESS de traduction littéraire dont elle est l'une des cofondatrices, tout en traduisant : une douzaine d'ouvrages de philosophie, sociologie, histoire de l'ait (Benjamin, Adorno, Warburg, Simmel entre autres, et un roman de Martin R. Dean). Membre de l'ATLF.

HUBERT NYSSSEN

Né à Bruxelles en 1925. Docteur ès lettres (université d'Aix-en-Provence). Fondateur des éditions Actes Sud, dont il préside aujourd'hui le conseil de surveillance. Il a écrit des romans, des poèmes, des essais, des récits pour la jeunesse, tout en participant à des émissions sur France Musique dans "Domaine privé", il a aussi cotraduit avec Christine Le Boeuf, son épouse. Parmi les nombreux ouvrages

qu'il a publiés : *La Mer traversée*, Grasset, 1979 (prix Méridien) ; *Des arbres dans la tête*, Grasset, 1982 (grand prix du roman de la Société des gens de lettres) ; *Éléonore à Dresde*, Actes Sud, 1983 (prix Valery-Larbaud, prix FranzHellens) ; *L'Italienne au rucher*, Gallimard, 1995 (grand prix de l'Académie française) ; *Quand tu seras à Proust, la guerre sera finie*, Actes Sud, 2000.

Vient d'être admis au Conseil supérieur de la langue française.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Présidente d'ATLAS. Professeur émérite de littérature américaine. A traduit entre autres : *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, Gallimard ; *Le Bouquet embrasé*, de William Kennedy, Actes Sud ; *Pentecost*, de David Edgar, Maison Antoine-Vitez ; *Little*, de David Treuer, Albin Michel. Pour l'*Oscar Wilde* de la Pléiade, a rédigé la présentation du Théâtre (1996). Dans la série "Morales" des éditions Autrement, responsable de l'ouvrage sur *L'Admiration* (1999).

JEAN-YVES POUILLOUX

Professeur de littérature française (XVI^e et XX^e siècles). S'est consacré (et continue) aux *Essais* de Montaigne, et à des questions d'écriture au XX^e siècle, de Proust à Michon en passant par Ponge, Paulhan, Borges, Queneau, Perec, Pachet, Segalen, etc., prose et poésie. A traduit de l'anglais un certain nombre d'essais et un recueil de nouvelles (Leavitt).

MIREILLE ROBIN

Traductrice des littératures serbe, croate, bosniaque (romans, essais, poésie, théâtre). En particulier : *L'Age de sable*, de Dzevad Karahasan ; *Le Temps du miracle*, de Borislav Pekic. Prix Halpérine-Kaminsky Consécration à l'occasion de la parution du volume II de *La Toison d'or, les spéculations de Kyr-Siméon* de Borislav Pekic, aux éditions Agone.

MARY SAINT-GERMAIN

Chef de la section du Moyen-Orient à la bibliothèque de l'université de Washington à Seattle. *The Committee* de Sonallah Ibrahim est sa première traduction publiée dans le domaine commercial. Traduit actuellement un poème satirique arabe, écrit au début du XI^e siècle.

FRANÇOISE DU SORBIER

Agrégée d'anglais, docteur ès lettres. Après une carrière universitaire à Paris-VIII où elle a enseigné la littérature anglaise, elle se consacre maintenant à la traduction. A traduit de l'anglais une quarantaine de livres, dont certaines oeuvres de Defoe, Lady Mary Montagu, Dickens, Trollope, D. H. Lawrence ainsi que des auteurs contemporains britanniques, américains ou d'expression anglaise. Membre de la commission "Littératures étrangères" du CNL de 1993 à 1996 et membre du conseil d'administration d'ATLAS de 1992 à 2000.

MARINA STAGH

Née en 1943. A soutenu une thèse sur les limites de la liberté d'expression chez les prosateurs égyptiens de 1952 à 1981, traduite en arabe (Dar Sharqiyyat, Le Caire, 1995). Elle enseigne à l'université de Stockholm et d'Uppsala, écrit sur la littérature arabe et traduit de l'arabe en suédois.

PAOLA VIVIANI

Née en 1968 à Salerne (Italie). Doctorat d'études et recherches sur le Proche Orient et le Maghreb. Membre de l'association SeSaMO (Société d'études sur le

Moyen-Orient) à l'université de Florence. A traduit *Apollodoro di Damasco* pour la Surintendance archéologique de Rome, *La Commission* de Sonallah Ibrahim (éd. Jouvence).

ANNE WADE MINKOWSKI

Bilingue depuis son enfance (anglais et français), elle a étudié à l'université de Columbia, New York avant d'obtenir un DEA d'arabe à Paris-III. Succédant à Laure Bataillon, elle a été la deuxième présidente d'ATLAS et s'est vu confier l'organisation du prix de traduction Nelly-Sachs par Julia Tardy-Marcus. Principale traductrice d'Adonis, elle a aussi traduit *Bandarchâb* et *Les Nocés de Zeyn* de Tayeb Salih (Sindbad, 1985) ; *Maison de chair et autres nouvelles* de Youssef Idris (Sindbad, 1989) *Le Rêve de l'esclave* de Nabil Naoum, en collaboration avec Jean Tardy (Actes Sud, 1994). En collaboration avec Adonis, a traduit *Rets d'éternité* d'Abû l-Alâ al-Ma'arrî (Fayard, 1988) et *Le Livre des processions* de Khalil Gibran (Arfuyen, 1998). Elle a traduit de l'anglais *Derniers recours* de Susan Sontag (Le Seuil, 1970) ; *Poèmes* de Katherine Mansfield (Arfuyen, 1985) ; *Le Prophète* de Khalil Gibran (Gallimard, 1992) et *La Navigation du faiseur de pluie* de Jamal Mahjoub (Actes Sud, 1998).

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 2003
PAR NORMANDIE ROTO IMPRESSION
61250 LONRAI
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS
ACTES SUD
LE MÉJAN
PLACE NINA-BERBEROVA
13200 ARLES

DÉPÔT LÉGAL
1^{re} ÉDITION : NOVEMBRE 2003
N° impr. :
(Imprimé en France)