

VINGT ET UNIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2004)

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.

© ATLAS / ACTES SUD, 2005
ISBN 2-7427-5813-5

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

VINGT ET UNIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2004)

Les villes des écrivains

TRADUIRE EN MARCHANT

par Jean-Pierre Lefebvre

RETRADUIRE *ULYSSES*

PHILIPPE JACCOTTET, POÈTE ET TRADUCTEUR

par Jean-Louis Backès

VILLES ET ÉCRIVAINS

TRADUCTEURS D'HÉLÈNE CIXOUS

TABLE RONDE ATLF :

QUI A LA RESPONSABILITÉ D'UNE TRADUCTION ?

VILLES PROMISES

par Hélène Cixous

ATELIERS DE LANGUE

avec la participation de :

JACQUES AUBERT

JEAN-LOUIS BACKÈS

NICOLE BARY

PASCAL BATAILLARD

PHILIPPE BATAILLON

SANJA BOJANIC

BEVERLEY BIE BRAHIC

ÉVELYNE CHÂTELAIN

HÉLÈNE CIXOUS

YVES COLEMAN

MICHEL CUSIN

WILLIAM DESMOND

JEAN-LUC DIHARCE

MONICA FIORINI

MARIE FURMAN-BOUVARD

XAVIER GALMICHE

BERNARD HÖPFFNER

JACQUES JOUET

JACQUELINE LAHANA

NADINE LAPORTE

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

JOËLLE LOSFELD

OLIVIER MANNONI

MARIE-CLAIRE PASQUIER

ÉRIC PRENOWITZ

PATRICK QUILLIER

CATHERINE RICHARD

JÜRGEN RITTE

ÉRYCK DE RUBERCY

TIPHAIN SAMOYULT

MARTA SEGARRA

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)
Philippe Bataillon (vice-président)
Françoise Brun (vice-présidente)
Ann Grieve (secrétaire générale)
Chantal Moiroud (secrétaire générale adjointe)
Hélène Henry (trésorière)

Geneviève Charpentier, Cécile Deniard,
Bernard Hoepffner, Danièle Laruelle,
Jürgen Ritte, Jacques Robnard

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

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

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

la ville d'Arles
le ministère de la Culture et de la Communication
(direction du Livre et de la Lecture et Centre national du livre)
le ministère des Affaires étrangères
(sous-direction du Livre)
la Communauté européenne
le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
le conseil général des Bouches-du-Rhône
le département des Affaires internationales
la direction régionale des Affaires culturelles
le consulat général de la République fédérale d'Allemagne à Marseille
la fondation Calouste-Gulbenkian
les éditions Actes Sud et Gallimard
la Société des gens de lettres
la Maison Antoine-Vitez
l'Association des traducteurs littéraires de France
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles.

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 12 novembre 2004

Allocution d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles	11
Allocution de Catherine Levraux, conseillère régionale	15
Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS.....	17

TRADUIRE EN MARCHANT

Conférence de Jean-Pierre Lefebvre	23
--	----

RETRADUIRE *ULYSSES*

Table ronde animée par Bernard Hoepffner, avec Jacques Aubert, Michel Cusin, Pascal Bataillard et Tiphaine Samoyault	41
---	----

DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 13 novembre 2004

ATELIERS DE LANGUES

<i>Traduire Ulysses de James Joyce</i> : Tiphaine Samoyault.....	71
Sécurité informatique : Evelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce...	73
<i>Tchèque</i> : Xavier Galmiche.....	75

PHILIPPE JACCOTTET, POÈTE ET TRADUCTEUR

Conférence de Jean-Louis Backès.....	81
--------------------------------------	----

VILLES ET ÉCRIVAINS

Table ronde animée par Jürgen Ritte, avec Nicole Bary, William Desmond, Xavier Galmiche et Patrick Quillier	97
--	----

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION	129
---	-----

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 14 novembre 2004

ATELIERS DE LANGUES

Atelier du lauréat du prix Nelly-Sachs : Eryck de Rubercy (allemand).....	145
<i>Écriture</i> : Jacques Jouet.....	153
<i>Espagnol</i> : Philippe Bataillon.....	154
Les villes de Czeslaw Milosz : Marie Furman-Bouvard.....	155
<i>Portugais</i> : Patrick Quillier.....	157
TABLE RONDE ATLF :	
QUI A LA RESPONSABILITÉ D'UNE TRADUCTION ?	
Table ronde animée par Olivier Mannoni, avec Joëlle Losfeld, Yves Coleman, Catherine Richard et Jacqueline Lahana.....	161
VILLES PROMISES	
Conférence d'Hélène Cixous.....	187
<i>Translating Hélène Cixous</i> , par Beverley Bie Brahic.....	205
<i>L'aventure de l'intraduisible</i> , par Monica Fiorini.....	209
<i>Une Babel heureuse</i> , par Marta Segarra.....	215
<i>Les îles</i> , par Sanja Bojanic.....	219
<i>Traduire Cixous</i> , par Eric Prenowitz.....	227
Biobibliographie des intervenants.....	235
ANNEXE :	
Sommaire des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2003.....	243

PREMIÈRE JOURNÉE

ALLOCUTION D'HERVÉ SCHIAVETTI, MAIRE D'ARLES

Je suis très heureux de vous accueillir cette année encore pour ces Assises de la traduction, dans cette salle d'honneur de l'hôtel de ville d'Arles. C'est un retour aux sources, puisque c'est ici – Hubert Nyssen, que je vois à ma droite, en est témoin – qu'ont eu lieu les premières Assises. Je me souviens très bien de cette salle, beaucoup moins remplie à l'époque. Très heureux donc de vous accueillir dans cet hôtel de ville construit par Mansart : les consuls de la ville avaient fait appel à Mansart qui était à Avignon, et l'avaient requis pour édifier cet hôtel. C'était une tâche difficile puisqu'une tour préexistante gênait la réalisation d'une place à l'italienne, une architecture de l'époque qui mettait Arles à la mode.

Très heureux aussi parce que c'est un événement culturel qui a pris sa place dans la cité. Il n'était pas évident, au début, que nous puissions vous accueillir dignement, à la hauteur de l'importance de l'événement : rassembler des traducteurs littéraires, des professionnels de l'édition, et faire en sorte qu'ils se trouvent bien pour quelques jours dans cette cité méditerranéenne. Puis les choses se sont enchaînées, nous nous sommes retrouvés avec une médiathèque, les éditions Actes Sud se sont installées, on a organisé un Collège des traducteurs. Nous sommes très fiers aujourd'hui puisque la maison fondée par Hubert Nyssen il y a plus de vingt ans vient d'obtenir le prix Goncourt. C'est pour nous non pas un aboutissement, mais plutôt le signe que ce qui avait été écrit dans le Cahier de la direction régionale des Affaires culturelles de l'époque s'est réalisé : que des maisons d'édition s'installent durablement, que des écrivains puissent demeurer ici et que perdurent les Assises de la traduction littéraire.

Cela est dû à une convergence des efforts des hommes et de l'engagement des collectivités publiques. Je voudrais remercier le directeur des Affaires régionales, le président du Conseil régional et le président du Conseil général qui, chacun dans son rôle

respectif, ont permis que ces Assises trouvent leur place à Arles. Beaucoup d'événements culturels se tiennent ici (plus qu'à Bordeaux !), ce qui est sans doute dû à un climat agréable en dépit des errements hivernaux du Rhône, et il n'est pas étonnant que dans cette ville, dont le patrimoine appartient au patrimoine mondial de l'Unesco, on trouve les conditions propices pour prendre du temps pour réfléchir, pour connaître ou pour se reconnaître, et je suis très heureux que vous puissiez le faire. Après Actes Sud, d'autres maisons d'édition se sont installées, Buchet-Chastel, et la petite dernière, une collection ouverte par Mlle Ménoux aux éditions Analogues, qui s'occupe d'art contemporain. Je suis heureux que, en dépit de toutes les offres qui vous étaient faites, vous ayez préféré rester dans cette troisième ville du département des Bouches-du-Rhône pour ces journées où vous pouvez vous extraire des pressions de la vie quotidienne.

Le temps passe. Naguère encore vous pouviez rencontrer ici M. Thiériot, qui fut directeur du Collège. Il est parti, il a quitté la Roquette pour retourner en Amérique du Sud avec son épouse, et je voudrais le saluer de loin et le remercier pour le travail qu'il a fait, pour ce qu'il a apporté à cette ville d'Arles où il a lui aussi sa place, avec sa silhouette à la fois tranquille et distanciée, ses lèvres d'où pendait toujours une cigarette, signe d'une distance par rapport à l'événement et d'une sérénité qui donnaient à penser que les Assises et le Collège étaient là pour l'éternité. Donc merci à lui.

Je veux vous dire enfin que si aujourd'hui nous pensons pouvoir aménager quelques sites industriels abandonnés par la SNCF, où s'établira en particulier une partie de l'Ecole nationale supérieure de la photographie – je salue la présence ici de son directeur –, nous aimerions aussi y développer un pôle qui rassemble des éditeurs, des traducteurs, pourquoi pas, tous ceux qui ont à voir avec le livre. Nous souhaitons que votre présence ne soit pas un événement ponctuel, mais que tout au long de l'année, en plus du Collège, un travail se fasse autour du livre, autour de l'édition, et bien sûr de la traduction, qui est mise en exergue aujourd'hui. La traduction existe ici plus que nulle part ailleurs en France ou en Europe ; elle a acquis sa légitimité à revendiquer des structures pérennes qui assurent à ces rendez-vous le regard des médias, et qui centrent la ville d'Arles sur le monde du livre, devenu si important dans notre économie et notre culture locale. Pour toutes ces raisons, et après l'anniversaire de l'année dernière, le vingtième, ces Assises sont très importantes, et je vous remercie tous d'être présents ici.

Je remercie la présidente d'ATLAS, qui avec son Conseil d'administration, tout au long de l'année se débat face à des difficultés

budgétaires, face à des choix, aux enjeux que représentent forcément les structures culturelles pour les pouvoirs locaux ou nationaux – cette tâche complexe, je vous remercie de la porter avec votre volonté, votre générosité, votre intelligence. Je le dirai aussi de Claude Bleton, le directeur du Collège des traducteurs. Lui, nous avons la chance de le posséder tout au long de l'année. Nous nous voyons au Collège lorsqu'il organise des lectures, après lesquelles il y a des "bouffes sympas", comme l'on dit en Provence, ce qui nous donne la chance de nous rencontrer dans un cadre moins formel, le cadre familial et convivial qui est celui de cette ville. Lui aussi a des difficultés budgétaires, il court les crédits publics, doit composer avec les aléas des subventions européennes pour le Collège. Tâches harassantes : affirmer ces politiques publiques dans le domaine du livre et plus encore de la traduction n'est pas la chose la plus simple à faire reconnaître, dans des budgets publics qui aujourd'hui sont contraints, voire contrits.

Votre présence dans cette salle d'honneur est pour nous une grande joie et un grand bonheur. Je remercie tous ceux qui viennent pour la première fois, et je salue tous ceux qui sont de retour parmi nous. Cette ville vous accueille. Vous aurez pour trois jours du beau temps, peut-être un peu de mistral, mais ainsi les choses sont, il vaut mieux, plutôt que la pluie et les inondations, le mistral, qui donne à cette ville et à cette Provence le ciel lumineux qui leur va : un espace balayé, qui n'a pas toujours été à l'heure dans l'histoire, mais qui à ce moment-ci de l'année est en harmonie avec l'horloge du clocher de l'hôtel de ville de Mansart.

ALLOCUTION DE CATHERINE LEVRAUX,
ADJOINTE AU MAIRE D'ARLES, CONSEILLÈRE RÉGIONALE

Je suis très heureuse de représenter Michel Vauzelle pour cette belle séance introductive, car je sais que les travaux de votre Collège international des traducteurs littéraires lui tiennent particulièrement à cœur, et je suis émue, en tant que simple lectrice un peu papivore, de me retrouver en face de tout ce monde de la littérature et de la traduction que je reçois, moi, à travers les livres et dont je suis si heureuse.

Voilà maintenant plus de vingt ans que la ville d'Arles accueille les Assises de la traduction littéraire. On peut donc désormais considérer la tenue de cette manifestation comme une véritable tradition arlésienne, une tradition faite de complicité entre la traduction et les habitants de la ville, mais aussi une tradition d'échanges entre tous les traducteurs dont la passion commune est de restituer les cheminements d'une œuvre conçue dans une langue étrangère, et ainsi de faire partager les trésors de la littérature mondiale au plus grand nombre de lecteurs. Certainement les écrivains ont chacun leur ville, mais les traducteurs ont maintenant la leur, et c'est Arles. Votre présence ici, si nombreuse, en est une preuve.

Mais je pense aussi à ceux qui tout au long de l'année sont accueillis dans le cadre des résidences organisées par le Collège international de traducteurs littéraires, et qui mêlent leur désir de création aux énergies des éditeurs, des photographes, des musiciens ou des comédiens qui font d'Arles un pôle régional d'intense développement culturel, c'est-à-dire un lieu tout à la fois ouvert à tous les courants de la création internationale, mais aussi soucieux d'ouvrir la porte de la culture à tous les citoyens. Ouverture sur le monde et citoyenneté vont de pair. Celles et ceux qui se sont engagés dans l'aventure de l'association ATLAS l'avaient bien pressenti : il leur revient le mérite d'avoir compris, dès la naissance de la manifestation, que la traduction littéraire est plus qu'un exercice intellectuel qui

consiste à rendre accessible ce que l'emploi de la langue d'origine ne permet pas toujours. Traduire, c'est également et surtout enrichir l'histoire littéraire de son propre pays, s'ouvrir aux autres cultures, permettre des échanges entre des sources d'inspiration et des territoires différents. Et donc, agir en véritable passeur entre le monde de la création et le public.

Ainsi la région Provence-Alpes-Côte d'Azur accorde-t-elle une très haute importance à votre volonté de progressive structuration des réseaux professionnels de la traduction à l'échelle européenne ou mondiale, mais également à votre souci, qui s'exprime par exemple dans l'organisation du Concours ATLAS Junior, de sensibiliser la jeunesse à ce travail patient de faire voyager la culture de l'autre dans ce qu'elle a de plus fragile, les mots. Au nom de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur je souhaite donc un vif succès à ces vingt et unièmes Assises de la traduction littéraire, succès dont je sais qu'il a été activement préparé par la présidente d'ATLAS, Mme Marie-Claire Pasquier, et son conseil d'administration, ainsi que par le directeur du CITL, Claude Ble-ton, et toute son équipe.

ALLOCUTION DE MARIE-CLAIRE PASQUIER

C'est une joie de nous retrouver, pour notre séance inaugurale, dans cette salle d'honneur de la mairie. Nous avons été très bien accueillis dans le nouveau théâtre de la ville d'Arles, spacieux et moderne, mais nous avons un attachement sentimental tout particulier à cette salle d'honneur, où se déroulèrent les premières Assises puis tant d'autres ensuite. Où nous avons entendu Jean Gattégno, Laure Bataillon, et parmi les grands moments, Umberto Eco, Yves Bonnefoy, Jacques Derrida.

En tout premier lieu, je veux dire que nous avons eu du flair de venir à Arles cette année avec un programme intitulé : "Les villes des écrivains". Car Arles s'illustre, Dieu sait, comme ville d'écrivains, avec le prix Goncourt décerné à Actes Sud, cette maison d'édition qui ne fait pas partie du club des favoris... Déjà en 2001 Actes Sud avait eu, belle récompense, le prix Nobel de littérature avec Imre Kertész. Ils ont maintenant le prix Goncourt avec Laurent Gaudé pour *Le Soleil des Scorta*. Nous les félicitons : Bravo Arles, c'est ici qu'il faut venir pour cueillir des prix. Comme je ne résiste jamais au plaisir de tirer la couverture à moi, je vais me vanter du fait que Laurent Gaudé, je le connais depuis qu'il est petit garçon, c'est un ami d'enfance de mon fils, nous passions les étés ensemble, sa famille et la mienne, à La Garde-Freinet. Double joie et double fierté donc que la réussite d'Actes Sud et de ce garçon de trente-deux ans très sympathique.

Pour une note plus sombre, il y a à la une de nos journaux des noms de villes qui n'évoquent pas la douce nostalgie du thème de nos Assises : Bagdad, Falloudja, Abidjan, Ramallah... Nous vivons sur une poudrière. Je voudrais juste dire aujourd'hui (que peut-on dire ou faire ?) que nous ne l'oublions pas.

Pas plus que nous n'oublions, en nous retrouvant ensemble ici comme chaque année, les amis qui nous ont quittés. Je voudrais d'abord nommer Claude Ernoult, qui vient de mourir tout

récemment. Il avait appris le russe pour traduire Pouchkine, il a fait partie pendant neuf ans du conseil d'ATLAS, où il s'est occupé des Actes des Assises avec beaucoup de compétence et de dévouement : Hélène Henry sait bien comme il est difficile de le remplacer. C'est par l'intermédiaire de Claude Ernout que nous avons pu inviter, l'année dernière, Saber Mansouri et Soumaya Mestiri. Sa famille m'a dit qu'il se réjouissait de venir cette année encore aux Assises, je leur ai annoncé qu'aux lectures bilingues de samedi matin, nous lirions, en son hommage, un poème russe traduit par lui.

Et puis, très proche de beaucoup d'entre nous et vraiment trop jeune pour mourir, Rémy Lambrechts. Rémy était jeune et fragile, nous n'avons pas su le retenir. Françoise Cartano lui a rendu un bel hommage que vous pourrez lire dans *TransLittérature* – le numéro sera d'ailleurs dédié à sa mémoire. Il avait été membre très actif de l'ATLF, où il a rendu service à bien des traducteurs en difficulté ; et il était membre du conseil d'administration d'ATLAS depuis 1996. Il avait accepté d'être trésorier adjoint d'abord de Gabrielle Merchez, puis d'Hélène Henry. Combien de fois nous avons dit, quand les problèmes de gestion, de salaires, de subventions nous dépassaient : "On demandera à Rémy !" Il avait toujours, sinon la solution, du moins des idées de solutions, des précisions chiffrées, il savait où trouver les informations, il apportait de la raison et du bon sens : un vrai savoir-faire.

Rémy traduisait de l'anglais et de l'allemand. Ce scientifique, ce mathématicien était aussi un littéraire, et nous sommes nombreux à avoir profité plus d'une fois de ses remarques judicieuses qui nous faisaient porter un regard critique et constructif sur notre travail. En 1998, aux Assises d'Arles, il avait dirigé une table ronde ATLF intitulée : "Audiovisuel : traduire au fil des images". Il avait participé à l'édition de Rilke dans la Pléiade (à laquelle a également collaboré notre conférencier d'aujourd'hui Jean-Pierre Lefebvre). Au cours des "Lectures bilingues", nous rendrons hommage au traducteur qu'il fut en lisant divers extraits de ses traductions. J'évoquerai brièvement deux souvenirs personnels qui me touchent. Le premier, c'est le jour où pour illustrer le fait qu'il y a des lacunes dans la langue française – des mots qui, contrairement à d'autres langues, n'ont pas de contraire –, il avait raconté qu'emmenant ses enfants à l'école, ce qui était toujours de justesse du point de vue de l'heure – qui n'a pas connu ça ? –, son fils avait dit : "Ah chic, pour une fois on est en retôt !" Et puis une autre fois, aux Assises, c'était en 1999, l'année où Mimi Perrin a eu le prix consécration Halpérine-Kaminsky. Françoise Cartano avait évoqué son passé de chanteuse dans le groupe "Les double six" dont j'ignorais tout. Alors, devant la chapelle du

Méjan, Rémy m'avait apporté le CD et me l'avait fait écouter sur un petit walkman. Et ce que je revois surtout, c'est sa joie de grand gosse affectueux à me faire découvrir cette musique, que lui-même adorait. Ça m'avait beaucoup touchée. Les deux histoires que j'évoque – je pense que ce n'est pas tout à fait par hasard – ont un lien avec l'enfance, rattachent Rémy à l'enfance. J'en profite pour vous annoncer que c'est le thème retenu pour notre prochaine journée de printemps : "Enfances" – au pluriel.

De Jacques Derrida, je ne dirai pas grand-chose – les médias l'ont couvert de fleurs, ils ont reconnu son rôle exceptionnel. Je rappellerai seulement qu'il était venu faire la conférence inaugurale en 1998, pour nos quinzièmes Assises. Il avait choisi pour titre "Qu'est-ce qu'une traduction «relevante» ?", à partir d'une citation du *Marchand de Venise*, "*When mercy seasons justice*", me laissant le choix de mettre ou non des guillemets à "relevante". Et je rappellerai aussi que, étant pris par d'autres engagements le samedi, il était remonté à Paris et redescendu à Arles le dimanche pour une table ronde avec une dizaine de ses traducteurs à partir du texte : "*Che cos è la poesia ?*" Quel vrai geste d'amitié et de respect de ses engagements. Je dirai encore que cette conférence est reproduite dans le *Cahier de l'Herne* qui lui est consacré, sorti à peu près au moment de sa mort, et qu'il a tenu à préciser que cette conférence avait été faite dans le cadre des Assises d'Arles. Le lien entre lui et nous est maintenant indéfectible, quasi testamentaire.

J'en viens à nos journées, "Les villes des écrivains". En épigraphe nous pourrions mettre la nostalgie de Baudelaire, piéton de Paris, lorsqu'il affirme, dans "Le cygne" :

*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel).*

Le cœur humain serait-il si fidèle ? Malgré le "hélas", il faut voir dans cette déclaration un optimisme éclatant : croire que le cœur des mortels change moins vite que les pierres ! Quelle foi en l'homme ! Contre toutes apparences !

On est pourtant sous le signe de la nostalgie :

*Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé...*

On peut se demander, après coup, si cette nostalgie n'est pas ce qui nous a guidés dans notre démarche. Je voudrais vous faire entrer un instant dans les coulisses de la préparation des Assises d'Arles. Comment ce projet est-il né ? Comment s'est-il précisé, étoffé ? Nous avons l'expérience de la journée de

printemps 2000 : “Passeurs et passants, traduire La Ville”, qui s’était révélée riche de possibilités. C’était un point de départ. Un autre point de départ fut l’idée de consacrer des Assises à “Mitteleuropa” : cette géographie dans le temps, l’entre-deux-guerres de Berlin, Prague, Vienne, si riche de multilinguisme, de brassage des cultures. Héritage et révolte, tradition et soubresauts, précarité terrible du présent et de l’avenir. *Les Temps modernes* venaient de consacrer un numéro à “Berlin Mémoires”, où nous avons pu lire cette remarque de Imre Kertész, né en Hongrie, lui que j’évoquais tout à l’heure : “La route de la plupart des écrivains d’Europe orientale passait par Berlin pour aller vers les autres langues, vers la littérature universelle.”

Vienne, Prague, Berlin, voilà donc les premiers choix qui se sont imposés. Et puis nous avons voulu inclure Trieste : port autrichien, ouvert sur l’Adriatique, devenu italien après 1919. Ville cosmopolite peuplée à l’époque d’Allemands, d’Italiens, de Slaves, de juifs, de Grecs, de Turcs. La ville d’Umberto Saba, d’Italo Svevo, la ville où Rilke écrivit les *Elégies de Duino*, où Joyce trouva refuge en 1910. Et déjà l’idée était venue de demander à Hélène Cixous, spécialiste de Joyce (auteur d’une thèse sur *L’Exil de James Joyce, ou l’art du remplacement*), de venir nous parler de cet écrivain irlandais à Trieste. Par là-dessus, *Ulysse* venait d’être retraduit, et nous avons justement la chance d’avoir dans notre conseil l’un de ses traducteurs, Bernard Hoëpffner. Comment ne pas avoir une table ronde sur cette monumentale retraduction ? Comment ne pas inclure Dublin ? Et puis, s’il y avait Trieste, pourquoi pas Venise ? Les ports ont ce privilège de pouvoir être vus de loin avant même qu’on y pénètre. Comment ne pas évoquer Lisbonne, ville de Tabucchi, ville de Pessoa, lui qui écrit : “Pour le voyageur arrivant par la mer, la ville s’élève, même de loin, comme une belle vision de rêve.”

Et puis, disais-je (mais je ne suis pas sûre, “hélas”, d’avoir été écoutée), comment “oublier Palerme” : Palerme, ville mythique entre toutes, où se croisent les influences grecques, byzantines, musulmanes. Où l’on retrouverait les traces de Leonardo Sciascia, Lampedusa, Pirandello... Nous avons, j’en ai peur, oublié Palerme.

On s’éloignait de l’idée de départ. “Villes des écrivains” nous est peu à peu apparu comme un meilleur cadre, plus souple, et tout aussi riche. Je pense malgré tout que l’origine du projet a laissé sa marque, et qu’elle nous garde de toute tentation du côté du dépliant touristique. Hélène Cixous, j’en suis très heureuse, viendra finalement nous parler de “ses villes”. Je crois savoir qu’il s’agira de ses doubles origines, Oran et Alger par son père, Osnabrück par sa mère, plus une ville par choix, New York. On part de Joyce, d’où elle est elle-même partie, dans son trajet d’écrivain, et on arrive à elle.

Par une de ces rencontres fortuites qui ne sont jamais tout à fait fortuites, nous avons pu lire (vous avez pu lire) en septembre dernier dans un supplément “Voyages” du journal *Le Monde* quelques pages intitulées : “Villes de romans” : Naples sur les pas de Dominique Fernandez avec *Porporino*, Saint-Pétersbourg sur les pas de Dostoïevski (qui y vécut vingt-huit ans) avec *Crime et Châtiment*, New York sur les pas de Paul Auster. Paul Auster, traducteur de Mallarmé, Sartre et Simenon, traduit ici même par Christine Le Bœuf et qui sera présent à Arles lundi pour une lecture : voici tout d’un coup un lien inattendu entre Arles et New York. Un jour, c’est promis, dis-je, nous n’oublierons pas de prendre pour thème le New York des écrivains. Et puis Marseille, pas le Marseille de Pagnol, mais Marseille sur les pas d’Alvaro Mutis, auteur colombien qui vit à Mexico, qui a écrit *Abdul Mashur le rêveur de navires* et qui se considère comme “un Marseillais manqué”.

Pourquoi est-on dans la nostalgie quand on parle des villes des écrivains ? C’est parce que, presque toujours, l’écrivain s’éloigne de sa ville – que ce soit sa ville de naissance et de jeunesse ou bien sa ville d’élection – et qu’il doit, pour la voir vraiment, la retrouver, la revoir. Comme le peintre chinois qui doit commencer par tourner le dos à la montagne et s’en éloigner avant de lui faire face pour enfin la peindre. Où est Joyce quand il écrit *Ulysse*, une journée de Bloom dans la ville de Dublin ? Le livre est signé et daté : “Trieste. Zurich. Paris : 1914-1921.” Prenons Rilke, ce Pragois triestin, ce perpétuel nomade. Dans les notes qui accompagnent ses poèmes dans la Pléiade, on lit : “Écrit à Berlin... écrit à Paris... écrit à Munich... écrit à Vienne... écrit à Bâle, à Berne, à Locarno, à Zurich, à Lausanne...” Durrell dans son premier livre, *The Black Book*, écrit sur Alexandrie quand il est à Londres et, à Alexandrie, rêve de Londres sous la neige. C’est après avoir passé sept ans à Porto-Rico que William Kennedy écrit sa trilogie sur Albany, capitale de l’Etat de New York, où il est né et vit encore aujourd’hui. Quant à Pessoa, il écrit en 1924 le poème “*Lisbon Revisited*” : “Je te revois encore une fois, ville de mon enfance terriblement passée.” Pas de virgule. Deux ans plus tard, il change “passée” en “perdue”, et du coup, on ne sait plus s’il s’agit de l’enfance ou de la ville : probablement des deux.

Et nous, traducteurs, nous allons également pendant ces journées nous interroger sur le rapport que nous entretenons – en tant que lecteurs parmi les plus fervents, les plus attentifs – avec ces villes mythiques, peuplées de héros imaginaires, mais en même temps bien réelles : souvent décrites avec une précision scrupuleuse, parcourues, arpentées, comportant des points de repère, des trajets, des moyens de transport, de “vrais” noms

de rues. On dit “la Prague de Kafka”, “le Dublin de Joyce”, “le Trieste d’Italo Svevo”, “la Lisbonne de Pessoa” comme on dit “la montagne Sainte-Victoire de Cézanne”. Quel genre d’émotion éprouvons-nous, quel type de reconnaissance, lorsque nous allons sur place, *in situ* ? La montagne se reconstitue-t-elle en tableau, la ville en roman ? Une inquiétude nous saisit : le regard ne va-t-il pas faire obstacle à la vision ? Comment accueillir ce fantôme qu’est la présence fantasmée de l’écrivain, jadis ? De l’écrivain, ou d’un texte dans notre mémoire ? Qui, comme on l’a vu, fut souvent écrit ailleurs, *in absentia*.

On peut dire que la présence parmi nous de Jean-Pierre Lefebvre, dont nous attendons avec impatience la conférence “Traduire en marchant”, fait partie des heureuses coïncidences, boucles, échos, rappels que nous accueillons si volontiers. Il était déjà venu aux Assises, en 1991, participer à une table ronde animée par Jean-Yves Masson, et intitulée “Autour de Rilke”. Il va aujourd’hui nous parler de Paul Celan. C’est une joie de le retrouver, je le remercie d’être ici et je lui laisse la parole.

TRADUIRE EN MARCHANT

Conférence de Jean-Pierre Lefebvre

On m'a chargé, et je veux d'abord remercier ceux qui ont eu cette idée, de tenir le propos introductif non officiel, d'ouvrir à ma manière prévisiblement délirante les Assises de la traduction.

Me voici donc assis face à vous sur le bord de la chaise magistrale, en équilibre sur l'arête antérieure du siège, posture bien connue des traducteurs en difficulté, qui, tels les conducteurs de voitures peu puissantes, ont le sentiment qu'en poussant sur les pieds et torturant leur corps ils vont dépasser les camions : les camions en l'espèce étant les lourdes remorques de textes à traduire et remettre dans les temps. C'est dans ce confraternel état de tension physique que je vais vous parler aujourd'hui, avec le désir de me mettre en sympathie avec la mémoire de vos vertèbres.

On m'a donc demandé une conférence introductive *dans la ville d'Arles* pour une série de travaux placés sous le signe de *la ville*, mais j'avais accepté l'invitation avant de savoir qu'il s'agirait de *la ville*. Ça n'avait évidemment pas grande importance, mais il a bien fallu que je tâche de raccrocher sans artifice au thème de la ville les paroles que je m'apprêtais à prononcer. Et donc, pour commencer par l'assurance d'une genèse urbaine, voilà : je suis natif d'une ville, Boulogne-sur-Mer, qui fut longtemps à moitié anglaise, et j'ai pendant toute mon enfance entendu parler une autre langue que la maternelle, d'autres langues pour être plus précis. Je vous parlerai depuis une ville où les enfants pauvres couraient aux basques des gentlemen en goguette en implorant : *one penny Sir, for min père, Sir, qu'est à l'mer, Sir...* Traduisaient en marchant.

Donc, venant vous parler autour de ce titre, "Traduire en marchant", et tâchant d'accorder le propos au thème de la ville, marchant ce matin vers la gare parisienne dite de la ville de Lyon, un dialogue assez probable de ma vie familiale m'est

venu marmonner à l'esprit, un prologue donc désormais, pour annoncer un autre thème :

— Dis, Pépé, tu vas où ?

— Je vais en Arles.

— Où ça, c'est quoi ?

— En Arles. C'est une ville.

— Pourquoi tu dis *en* Arles ?

— Parce que *à* Arles ça ferait drôle.

— Ah. Dis, Pépé, tu fais quoi comme métier ?

— Je suis traducteur.

— C'est quoi, traducteur ?

— Eh bien, je prends un livre, et je le récris dans une autre langue, pour ceux qui ne la comprennent pas.

— Ah.

— Par exemple je prends ton *Blanche-Neige* en anglais, et je récris la chanson en français.

Didascalie : il siffle ("Siffler en travaillant", vous connaissez tous l'air).

— Oui mais, Pépé, Blanche-Neige, elle dit : "Just whistle while you work."

— Ah, faudra que je réfléchisse à ça. Je demanderai aux gens, en Arles, c'est la ville des traducteurs...

En réalité j'avais, avant même de me mettre à marcher, pensé à un autre prologue pour lancer les Assises – si c'est bien la fonction d'une conférence inaugurale de se contenter d'ouvrir les fenêtres. A un prologue plus adéquat à la formule "Traduire en marchant", mais pour lequel il aurait fallu que je puisse montrer une image dont l'original a disparu, mais que vous connaissez, ici en cette ville, certainement, et qui m'a toujours fasciné, bien avant que j'apprenne qu'elle avait également troublé le peintre Francis Bacon. C'est l'espèce d'autoportrait paysager qui représente le peintre Van Gogh marchant vers la ville de Tarascon. J'avais enregistré mentalement cette image sous un faux titre qui me convient toujours davantage, aujourd'hui notamment : "Artiste partant *au travail* sur la route de Tarascon". En réalité, j'ai vérifié, le tableau est intitulé "Portrait de l'artiste sur la route de Tarascon". Mais j'avais toujours imaginé quelque chose de l'ordre du travail dans la légende de cette œuvre qui a disparu en Allemagne dans les bombardements de 1945, et dont j'espère que, l'ayant rencontrée, elle n'a plus quitté votre mémoire de traducteurs. Quelque chose, donc, de l'ordre du travail qui déployait un halo fraternel autour de l'image, m'emmenait au travail avec l'artiste sur la route venteuse de Tarascon.

Ce qui m'avait en outre toujours frappé dans ce tableau, c'est le mouvement du peintre en marche qui soudain se retourne

vers quelqu'un qui est son autre, qui est son autre peintre, vers l'homme qui est en train de peindre l'homme qui marche, qui est en train de peindre le peintre qui marche, et qui marche vers la peinture, et qui, marchant vers la peinture, peint déjà, lui aussi, voyez-vous, peint en marchant. Et ce déjà-là de la peinture dans le visage de Van Gogh qui se tourne vers son autre sur la route de Tarascon, avec un soleil intense dans le dos qui lui fait une ombre de Peter Schlemihl, une ombre extrêmement dense, qui danse au bout de son pied, lui fait faire un mouvement très bizarre, on a l'impression qu'il va tomber – je ne sais pas si ceux d'entre vous qui connaissent le tableau ont eu la même impression –, il se déhanche, il se retourne pour nous regarder, nous aussi, qui pouvions nous imaginer être son peintre, et comme il a tout son barda dans le dos, on se dit qu'il est peut-être, à cause de nous, sur le point de tomber. De tomber, là, devant nous comme un écrivain devant son traducteur.

Toute cette série d'hypothèses accrochées en abîme à l'image la nimbe de mystère dynamique, mais fait qu'elle nous parle à nous qui toujours sommes en route vers un travail quelque part, avec le barda de nos idées, ou le barda même des choses que nous transportons pour travailler. Il y a quelque chose de fraternel dans ce tableau pour tous ceux qui travaillent, pour les gens du travail, et donc pour les traducteurs.

Voilà donc sous le signe de quelle image je voulais commencer, sous le signe de cet homme dont un pied s'échappe de la marche vers une ville éloignée pour faire un geste qu'on pourrait interpréter comme une première mise en œuvre de son art, par lequel il commencerait à peindre avec le bout de son pied pour nous – et peindre avec le bout du pied renvoie à ce que je voulais vous dire : je crois aussi que nous traduisons avec le bout subtil de nos pieds. Il y a des théoriciens de la chose, et toute une réflexologie de la voûte plantaire qui projette sous nos chaises la cartographie du cerveau. Quand nous cherchons les mots, nos pieds les ont peut-être déjà trouvés, et notre art consiste à les faire parler. Et voilà pourquoi bien qu'assis et sollicités par un accueillant dossier, nous poussons toujours sur les pieds.

Mais je voulais aussi parler du traducteur et poète Paul Celan, de sa façon peut-être de nous dire et penser la formule "Traduire en marchant". Il y a un rapport très intime entre Paul Celan et Van Gogh... Paul Celan, qui est aussi le suicidé d'une certaine société et d'une certaine histoire, a consacré l'un de ses poèmes les plus denses, les plus terribles, aux corbeaux de Van Gogh, sous un titre intraduisible, malgré son air tout bête, en français : "*Unter ein Bild*". *Unter ein Bild*, en allemand, signale par un insolite accusatif qu'il faut percevoir un mouvement, que

dans le titre il y a le geste de celui qui *vient écrire* sous le tableau, qui se déplace c'est-à-dire que "sous un tableau", si on traduit-réduit de la sorte, perd la dynamique du geste de l'écrivain qui vient s'installer aux côtés du tableau, sous le tableau. Or ce geste verbal lie pour moi le poète à l'homme qui marche avec son barda, avec le barda de son histoire, avec le barda de l'histoire sur son dos pour aller à Tarascon, et nous écrit quelque chose dans l'air, du bout du pied, en lettres d'ombre. Je n'ai pas connu Van Gogh, mais j'ai eu Paul Celan comme professeur de traduction. Il avait une manière propre non seulement de traduire, mais d'enseigner à traduire. Il ne marchait pas devant ses étudiants, il restait assis à son bureau, mais, assis, il respirait la marche, il y avait dans son corps une dynamique, un imperceptible mouvement d'arrière en avant qui manifestait que, si impassible qu'il pût paraître, il était en chemin quelque part, vers quelqu'un, au-delà de nous.

Quel rapport maintenant entre ces deux prologues, celui de la gamine interrogeant l'énoncé "Siffler en travaillant", celui de Paul Celan et de Van Gogh ? Aucun semble-t-il, sinon que "siffler en travaillant" est évidemment une habitude de peintre et que... tiens, par exemple, on pourrait se demander pourquoi, pourquoi le peintre, en bâtiment ou du dimanche, et du reste de la semaine, pourquoi siffle-t-il, ou marmonne-t-il, ou bougonne-t-il, ou accompagne-t-il ce qu'il fait de mouvements de la bouche qui sont presque de l'ordre de la parole. Sans doute pour que passe dans l'image aussi quelque chose de la parole justement, quelque chose qui, de l'ordre de la parole, aura vibré dans les couleurs, dans la forme, dans la fabrication du tableau, ou dans le mur peint, et la question corollaire de tout cela sera bien sûr quoi accompagne le traducteur pendant son travail si prenant. Car s'il est bien une chose assez difficile à faire quand on traduit, c'est de siffler en traduisant. Traduire est un travail qui demande une concentration extrême, un travail où l'autre est déjà consommé, où l'échappement est déjà consommé, où la tentative d'aller ailleurs est déjà prise, déjà occupée, déjà fermée. Alors, dira-t-on, pour ce qui est de marcher, il faudra nous dire la solution...

Quand on ne trouve pas la solution, aujourd'hui, on plonge avec Google dans l'océan du web...

On trouve par exemple, sur internet, les contextes vivants de certaines expressions. J'y ai trouvé "Siffler en travaillant" : c'est le nom d'un club de chansons canadien, et ça n'était pas noté comme traduction de la chanson de Blanche-Neige. En revanche, j'ai trouvé aussi "Travailler en chantant", "Travailler en marchant", et bien sûr "Traduire en marchant", mais c'était l'annonce du programme des Assises...

Mais puisqu'il est question d'internet, et qu'internet semble avoir entendu nos requêtes, restons-y un instant, examinons l'hypothèse de *traduire en marchant*, avant même de savoir ce que ça veut dire, sous son angle technologique le plus objectif. L'ordinateur fait désormais partie du barda de l'artiste traducteur en route vers Tarascon, Arles et les villes du monde entier. Non seulement on emmène des portables dans les trains, mais on se sert de cet instrument pour s'affranchir des contraintes, pour travailler peut-être un peu plus librement qu'avec une masse d'outils intransportables. Au lieu qu'auparavant le traducteur devait encore se lever souvent de son siège, faire quelques pas, marcher un peu mais sans travailler, aller chercher, outre quelque chose à croquer dans un frigo, quelques mots dans le grand réfrigérateur en dix volumes, poser où il peut sur la table un ou deux tomes pesants du dictionnaire, se pencher pour attraper un téléphone, téléphoner à quelqu'un en coinçant le combiné contre son cou, les doigts sur une bruyante machine à écrire, bref faire travailler encore un minimum ses abdominaux, évidemment la ressource spéculaire de l'écran face à soi, dis-moi joli miroir, demande Blanche-Neige cette fois à Walt Disney, a quelque chose de libérateur, mais aussi d'aliénant, de terrible dont il faut se méfier. Et puisque le nom de Jean Gattégno a été cité tout à l'heure, je rappellerai à tous mes collègues, sans m'éloigner quant au fond de mon sujet, que Jean avait organisé une consultation d'experts pour définir la conception des postes de travail de la Bibliothèque nationale de France, du temps où il était en charge de sa direction. Dans ce cadre, il m'avait demandé de viser aussi les problèmes de la traduction, et je m'étais occupé en particulier de l'ergonomie de ce travail, j'avais en fin de compte suggéré – luxe en ce temps-là qu'aujourd'hui peut-être, avec les produits d'occasion, on peut se permettre – d'éviter à tout prix justement le face à face fasciné avec l'écran, de créer au minimum un triangle, un espace où subsisterait un minimum de mouvement de gauche à droite : bref j'avais suggéré qu'il y ait deux écrans par poste, pour qu'on puisse précisément continuer à marcher en travaillant. Et, pour bien faire, recommandé les assises sans dossier inventées par les Scandinaves, où le poids du corps pèse sur le haut du tibia, où le bassin, comme dans la marche, est sous tension. Tout ça coûtait trop cher évidemment...

A l'horizon de cette digression, on pourrait aussi imaginer le cauchemar ergonomique d'un traducteur à très grande vitesse assisté par ordinateur (ou TTGVAO). J'ai trouvé, ce matin dans le TGV, l'idée d'un Robocop dans ce genre, une publicité abominable de la SNCF expliquant qu'il y a des bons et des mauvais

patrons, savoir, des patrons qui arrivent à l'heure parce qu'ils prennent le TGV, et un patron en retard à qui ils font une tête de niais et qui n'est pas le champion des patrons, puisqu'il n'a pas pris le TGV. Je me suis trouvé, quoi qu'étant moi-même dans le TGV, beaucoup de sympathie pour cette tête de niais vilipendée par l'esprit du temps et par les apôtres de l'économie politique actuelle, mais qui peut-être avait justement pris le temps de rêver en prenant un TER, bref un parent des traducteurs-marcheurs dont je vais finir par parler, compagnon malgré lui de la corporation sympathique et interdite des musiciens du métro, dont chaque membre est prolongé par un instrument de musique, capables tout à la fois de souffler dans un harmonica, de gratter des accords sur une guitare bien accrochée, de battre diverses mesures combinées avec les membres inférieurs, et pourquoi pas s'accrocher des cymbales quelque part, mais toujours sur le point de prendre la poudre d'escampette, de jouer en courant. On imaginera donc brièvement une publicité d'Orange à l'occasion des Assises, une publicité pour professionnels de la traduction, le texte à traduire arrivant par un écouteur selon des cadences réglables, le texte traduit repartant dans un micro directement chez l'éditeur, avec grand dictionnaire électronique au poignet droit, et l'inévitable écran cathodique au poignet gauche. Certes c'est un peu le travail épuisant que font les traducteurs de conférences, qui sont souvent des traductrices, mais il est épuisant aussi parce qu'ils le font en ne marchant pas, en restant assis dans des cabines mal ventilées.

Autant dire que ce n'est pas à ce Robocop que j'ai songé en proposant "Traduire en marchant" et, vous ayant dit cela, je vais revenir un instant sur cette histoire linguistiquement perverse de "Siffler en travaillant".

Le départ de cette traduction dans les versions françaises était sans doute un script en anglais de Disney qui voulait dire aussi bien "travailler en sifflant" que "siffler en travaillant". Effectivement Blanche-Neige prend le balai, elle balaie, et quand on n'a que le texte français à lire en sous-titre, ou qu'on ne comprend pas le texte qu'elle chante, on a oublié justement le sens de "*just*", alors que tout est dans "*just*". Pour le reste, elle a un balai, on le voit, elle siffle, on le voit, mais la parole importante, c'est précisément "*just*", "*just whistle*", une petite nuance critique ou admirative, un halo de sens supplémentaire excédant la simple description technique, ou si l'on veut, excédant le degré orthonymique de l'énoncé redondant avec l'image, lui donnant son sens de parole, ajoutant vraiment à l'image une âme inconnue. En outre, sans ce "*just*", comment exclure le sens étonnant d'une mission première qui serait de siffler, dont l'opérateur serait un artiste ou ouvrier siffleur, mais

de l'espèce peu sérieuse (ou acrobatique) qui ne se bornerait pas à son ouvrage et se permettrait en plus de travailler. Ce type d'énoncé mène au bord de l'abîme.

J'arrête donc ici ma participation à ce qui concernera l'anglais dans les deux jours qui vont venir.

Prenons les choses par un biais plus sémantique... Approchons la formule des métaphores en vigueur...

Revenons aux déplacements, au transport, par le biais d'une réflexion sur les métaphores du travail de traduction que suggèrent à la fois le métier lui-même et l'étymologie primaire du verbe traduire dans beaucoup de langues. Revenons sur ce que disent ces métaphores de ce que fait le traducteur en même temps ou dans le temps même qu'il traduit. La langue allemande autorise tout un jeu bien connu entre *übersetzen*, *übersetzt*, au participe passé, au sens de traduire, et *übergesetzt* au sens de passé, transporté sur l'autre rive. Elle propose spontanément à l'infinitif la métaphore batelière du passeur, dont je me suis moi-même servi dans un roman intitulé *La Nuit du passeur*, à ceci près que c'était plus une allégorie qu'une métaphore, et qu'il y avait au départ un vrai passeur de fleuve assassiné.

Cette métaphore néoromantique plaît beaucoup aux traducteurs eux-mêmes. Sans doute parce qu'elle exprime aussi leur solitude, leur fatigue. Elle parle bien d'eux. Malheureusement, elle parle mal de leur travail.

Je m'en étais peu à peu convaincu, mais c'est dans la correspondance de Paul Celan que j'ai trouvé les arguments qui me faisaient défaut. Paul Celan emploie en effet cette métaphore dans une lettre à un éditeur suisse, Peter Schifferli, qui lui avait confié dans les années 1950, preuve déjà d'une grande confiance, la traduction de l'unique pièce de théâtre de Picasso, *Le désir attrapé par la queue*. Une fois le travail terminé et envoyé à Peter Schifferli, se pose – c'est classique – la question de la rémunération. Celan – nous ouvrons là un chapitre d'une grande humanité – constate que son propre décompte de lignes ne correspond pas au versement escompté. Il s'en plaint alors en parlant de son travail comme de ce qu'il appelle "*ein Fergendienst*", mot fabriqué avec un vieux mot allemand "*der Ferge*", que la moitié des Allemands ne comprennent pas, qui veut dire "le passeur", et puis "*Dienst*", qui veut dire le service, au sens tout à fait ancillaire du terme, donc littéralement un "service de passeur", et il évoque avec un peu d'humour tactique la question des coups de rame supplémentaires que l'éditeur avait omis de compter ou de payer. Il faut reconnaître à cet éditeur l'intelligence immédiate d'avoir aussitôt corrigé le tir et payé correctement le traducteur Celan.

Que reprocher dès lors à une image qui fait pareille preuve de son efficacité ?

Ceci.

Elle suppose que le traducteur prend un objet, le transporte sans changement, dans un temps de traversée bref, pour le déposer inchangé sur une autre rive linguistique, inchangé en tout cas quant à sa teneur, à sa valeur intrinsèque. Celan l'utilise ici surtout pour le mot "*Dienst*", qui pointe le statut de travailleur du traducteur, et la métaphore qui l'intéresse, c'est celle des coups de rame non comptés par l'employeur. Pas la figure du passeur, mais celle de l'asservi qui donne des coups de rame. Le salarié... A ce niveau, la métaphore du passeur est légitime. Il y a une part du travail difficilement visible et appréciable – quand on passe une rivière avec une barque, ça ne va pas tout seul, il y a le courant, il arrive des choses, il y a des coups de rame en plus qui n'étaient pas prévus –, l'occupation du temps globalement consacré à la traduction n'est pas prise en compte, la rémunération est rabattue sur une moyenne estimée en fonction de divers paramètres, c'est un air très connu, je n'y reviens pas. Ce qui m'intéresse dans l'histoire, c'est que cette métaphore suggère sans le dire un certain type de qualité attendue, qui est très contradictoire, mais dont l'existence peut être contraire aux intérêts du traducteur – celle qui s'apprécie précisément comme le contenu d'un paquet déposé sur un quai en hâte et sommairement, je veux dire celle dont on va dire qu'elle est conforme, ou encore lisible sans difficultés, digeste, comme on dit d'un repas qu'il est bien passé. Un nom bientôt polémique a été donné à ce phénomène, celui d'orthonymie, plus précisément de réduction orthonymique, et ce phénomène a donné lieu à de quasi-démonstrations spectaculaires, faites par exemple avec les traductions anglaises et espagnoles des romans de Flaubert. Jean-Claude Chevalier en particulier a montré comment les traducteurs espagnols et anglais de *Salammbô* ou de *L'Education sentimentale* avaient, sans les avoir jamais eus sous les yeux, sans en connaître même l'existence, traduit en réalité les premiers jets de Flaubert, ramené son texte définitif à ses premières formulations, moins travaillées, plus communicationnelles, dès lors que l'écriture de Flaubert est une écriture de nature progressive, une écriture qui progresse dans ce sens-là. La réduction orthonymique, en l'espèce, exhibe un état réel mais antérieur du texte dont elle est un état ultérieur. On pourrait dire : c'est déjà pas mal. Il est probable aussi que cette façon ait convenu aux éditeurs et à la critique. Enfin on peut argumenter que, malgré ces réductions, bien souvent inévitables, et à l'encontre donc de ce qui pourrait être considéré comme un reproche d'orthonymie, il y a dans la plupart des

livres un effet de masse et un effet structurel, un effet non scriptural si l'on veut, qui rattrape en partie les pertes, qu'elles soient évitables ou inévitables : un effet de sollicitation de l'inventivité logique et métaphorique voire langagière des lecteurs qui fait que même s'agissant d'un livre dont la traduction a obéi à ce principe réducteur, qui privera donc le lecteur d'une certaine jouissance immédiate du texte, un grand nombre de choses seront, malgré tout, reconstruites par lui d'une manière plus ou moins, comment dire, en harmonie avec ce qu'a voulu l'auteur, mais ceci est un autre problème.

On a un exemple latéral de la chose dans les réductions quantitatives auxquelles procèdent les traducteurs producteurs de sous-titres pour les films : ils ne peuvent pas excéder un certain nombre de mots, un certain espace temps rempli de lettres, mais les sous-titres sont décodés dans la périphérie de la gestuelle, du scénario, de l'image, en sorte que le genre de la réduction est licite et même inévitable. On constate d'ailleurs, paradoxalement, que ce genre donne plutôt lieu à des réductions non orthonymiques, souvent argotiques ou quasi argotiques, mais ceci est, une fois encore, une autre affaire.

Il y a cependant des circonstances où le réflexe orthonymique, induit peut-être *par*, ou en tout cas compatible *avec* la métaphore du passeur, abolit sans le dire l'objet transporté et avec lui la métaphore elle-même. Prenons par exemple les traductions de *Madame Bovary* en anglais, le chapitre du bal bien filmé par Chabrol : "Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette." Je vais accentuer certains points de manière inélégante, mais c'est pour mieux faire comprendre ce que je veux dire ensuite : "Quand la contredanse fut finie, *le* parquet resta libre pour *les* groupes d'hommes causant debout et *les* domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux. Sur *la* ligne des femmes assises, *les* éventails peints s'agitaient, *les* bouquets cachaient à demi *le* sourire des visages, et *les* flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes, dont *les* gants blancs marquaient *la* forme des ongles et seraient *la* chair au poignet. *Les* garnitures de dentelles, *les* broches de diamants, *les* bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur *les* bras nus. *Les* chevelures bien collées, sur *les* fronts et tordues à *la* nuque avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bleuets. Pacifiques à leurs places, des mères [*des mères* : plus de déictique soudain !] à figure renfrognée portaient des turbans rouges." Comme vous voyez, Emma ne va pas au bal en touriste traversant un élément anthropologique nouveau, mais

bardée d'affects qui structurent son rapport au monde. Elle ne voit pas des fleurs, des dames, des ceci, des cela, des messieurs, des bracelets, des fruits, des pommes, des oranges, et des scoubidoubidous, mais elle voit *les ceci, les oranges, les chevelures, les personnes*, etc. Pourquoi dit-elle *les*, pourquoi ce déictique ? Parce qu'elle les a déjà imaginés, parce qu'ils constituent des pôles intérieurs de son existence et que tout ce qui se joue, c'est l'expérience d'Emma et le rapport, bien sûr, comme toujours chez Flaubert, entre la réalité et la fantasmagorie préalable. Les déictiques soulignent la puissance d'être de tous les objets qu'elle aperçoit : en fait des objets aussitôt inoubliables. C'est donc ici dans les mots qu'on dit vides, car qu'y a-t-il de plus vide qu'un article ? c'est dans les temps faibles du syntagme que s'est installé le sens le plus essentiel du chapitre. Toute la névrose d'Emma est dans ces déictiques. Si, pour des raisons qui tiennent à l'anglais, et sans doute au fait que les traducteurs ont redouté, dans leur langue, les effets de l'accumulation de ces déictiques, dans une langue où le déictique est plus lourd à manœuvrer, où l'effort physique pour articuler l'article défini est plus grand que pour dire *le, le, la, la, li, lo, les, les*, on peut comprendre les traducteurs, il faut bien reconnaître en même temps qu'il y a une perte énorme, et la question est : comment faire ?

Vous vous doutez de la réponse : premièrement, on n'est pas forcément obligé de faire, et deuxièmement, si on fait, ça prend du temps, du temps d'invention non prévu, et donc, sauf à traduire uniquement pour le plaisir, il faudrait être mieux rémunéré ! C'est donc ici que je reformule la vieille revendication : il faut se faire payer le temps de traduction marchante nécessaire. Et nous retrouvons Paul Celan.

Plusieurs années après cette lettre à Schifferli, qui date de ses débuts dans la traduction du français en allemand, Paul Celan a évoqué en plusieurs circonstances le travail du traducteur, dans une formule qui n'était presque plus une métaphore. Vous savez que dans sa poésie il y a une guerre aux métaphores de plus en plus violente. Traduire un texte – il s'agissait presque toujours à cette époque de poésie –, c'est le *porter* longuement en soi, s'en faire un compagnon intérieur de pérégrinations dans le monde extérieur. Donc le traduire, c'est d'abord rester longtemps dans sa compagnie, et un jour fournir un texte. Lui-même, d'ailleurs, n'a jamais utilisé le terme "traduction", *Übersetzung*, qui connote aussi un dépôt, pour désigner son travail, mais celui de "transposition", voire transport, en allemand *Übertragung*, qui signifie bien qu'on a porté les choses, qu'on en a été le porteur ou transporteur plutôt que le déposateur. Traducteur ou traduction ne sont plus dès lors qu'une expression juridique ou commerciale décrivant le traducteur en marchand, A N D,

en marchand d'une force de travail déterminée. Porteur, le traducteur est aussi celui qui porte longtemps son texte comme une mère gravide, comme une peine, puis comme un deuil. Celan emportait donc ses textes dans ses pérégrinations parisiennes, il passait des nuits à marcher dans la ville, avec son petit carnet, à griffonner des idées adventices nées de la marche, des trouvailles qui ne pouvaient avoir d'autre origine que ce mouvement, et il rentrait quelquefois fort tard chez lui, avec des textes de Michaux, de Char, de Mandelstam, de Supervielle, peut-être en se les récitant mentalement. Il n'était plus figé par la nécessité de travailler vite, comme ça avait été le cas dans ses deux traductions de Simenon, au temps du "*Fergendienst*", au temps de la pauvreté, d'une certaine façon. Il faisait voyager ses traductions avec ses propres créations, avec la totalité de son souci, de son œuvre.

Et paradoxalement, il enseignait la traduction à des étudiants qui allaient passer leurs épreuves de traduction dans des conditions parfaitement contradictoires avec la notion de marche. A l'écrit de l'agrégation, il faut rester assis sur sa chaise, ne parler à personne, ne pas faire trop de mouvements visibles, c'est tout juste si on peut aller aux toilettes, et bien sûr pas question d'utiliser des ouvrages, le téléphone ou même la parole à voix haute : on risque la peine capitale. Du caractère essentiel de la marche pour le traducteur on peut cependant, et dans l'esprit de ce qu'il nous a appris, dans l'esprit aussi de ce que nous avait appris parallèlement Bernard Lortholary, induire quelques conseils aux candidats, pour les quatre heures qu'on accorde à leur traduction d'une petite page, c'est-à-dire beaucoup en apparence, ou si l'on préfère, peu du point de vue de la vitesse, (personne ne vivrait décemment à ce rythme, si nous traduisions une page en quatre heures, il est évident que nous serions dans une excessive pauvreté), le conseil donc dans ces quatre heures tout compris, de passer deux heures à marcher mentalement à côté du texte en ne le regardant que de loin, à l'emmener dans des démarches latérales, de façon à libérer les chaînes langagières menacées par le texte lui-même quand on commet l'erreur de s'y soumettre d'abord : bref, dès que vous avez le texte, partez, allez *faire un tour*, avec ça dans la tête mais surtout pas sous les yeux, prenez la poudre d'escampette de vos propres mots, faites-en d'abord autre chose que ce qu'il est supposé devenir, une rapide parodie, ou une lecture argotique, ou un résumé à usage de France-Press, ou une explication de texte qu'on ne vous demande pas aujourd'hui, toutes opérations qui nécessairement vous feront passer aussi par les stations orthonymiques nécessaires à votre réussite, refaites le dictionnaire qu'on vous interdit, laissez les mots dont vous avez besoin rejoindre vos enjambées, au besoin bat-

tez une discrète mesure sous la table, et si un surveillant vient se plaindre, inventez un nom de maladie, par exemple “orthonymie en cours de traitement”, et prenez un cachet devant lui, un cachet, ou mieux un cachou, comme Celan en suçait régulièrement pendant ses heures de cours. C’était bien sûr pour gérer les effets des psychotropes qu’il devait prendre, mais aussi, je crois, une façon de marcher quand même tout en parlant, de cadencer physiquement sa réflexion en faisant rouler sous sa langue un caillou du chemin.

On trouve ainsi chez Paul Celan, dans la continuité d’une même expérience, à la fois la conscience de classe, le désir de vendre sa force de travail un juste prix, et les prodromes d’une esthétique – au sens propre comme au sens second – de la traduction comme œuvre. Et de fait, quand on examine, crayon critique en main, ses traductions des poètes français, italiens, russes, anglais, on observe une unité grandissante de la virtuosité professionnelle, qu’on dira “restitutive”, et de l’appropriation personnelle qui les assimile à son œuvre. Et cette unité grandissante semble avoir son principe dans la modalité marchante du travail.

Faisons un autre détour.

Il y a de bons exemples, dans l’histoire des sciences, du profit de la marche. Toutes les découvertes n’arrivent pas comme la pomme sur le nez de Newton. En voici un, facile, mais beau. Si vous ne le connaissez pas, je le délivre pour vos songes. C’est l’histoire de Howard. Howard est un des pères de la météorologie moderne. Il était modestement employé, au début du XIX^e siècle, dans une pharmacie de Londres, mais habitait dans la très grande banlieue, et donc tous les jours, pour venir au travail à la pharmacie, il devait marcher, marcher, marcher. Pas de calèche pour les prolétaires. Une des choses qui m’ont beaucoup frappé quand j’ai traduit *Le Capital*, ce sont les longues citations que fait Marx des Rapports de l’inflexible inspecteur des Fabriques Leonard Horner. On y trouve décrites par le menu les vies concrètes des ouvriers d’usine. Or ces ouvriers arrachés aux campagnes par des “lois sanguinaires” devaient beaucoup marcher, marcher usés par le travail de la veille et l’absence de sommeil, affaiblis par la malnutrition, démoralisés par les nouveaux rapports sociaux : ce n’est pas ce type de marche qu’il faut recommander aux traducteurs... Howard, lui, passait ce temps de marche quotidienne, matin et soir, à observer le ciel. Et, observant le ciel en marchant, et marchant avec les nuages, il finit par trouver les mots pour les décrire et comme, en ce temps-là, les potards savaient le latin, c’est lui qui a fondé l’onomastique météorologique qu’on utilise aujourd’hui encore, strato-nimbus, cumulus, stratus, etc. ; soit ces mots latins

si familiers aujourd'hui, alors que d'autres avaient, à la même époque, proposé d'autres termes moins internationaux. La météorologie était une science en plein essor grâce au développement des techniques de mesure des pressions en particulier : mais dans l'épistémé des années 1820, finalement c'est un marcheur, c'est le moment poétique du travail de Howard qui a eu cette productivité. A l'horizon de cet inventaire, il y avait une perception de plus en plus fine des phénomènes de rupture et de retour à l'équilibre de régulation atmosphérique. Voici qu'aujourd'hui le mistral nous communique ce transparent rappel : traducteurs réunis dans la ville, chercheurs de mots, de phrases, de cadences, vous êtes en sympathie avec les savants.

Ceci me ramène à Paul Celan qui passait précisément un temps important à lire des manuels de géologie, d'anatomie, de cristallographie, de botanique qu'il parcourait crayon en main à la recherche de mots utiles à son travail.

Peut-être faut-il signaler encore une dimension thérapeutique de ce genre de marche, qui faisait système avec la production de son œuvre. L'un des grands traumatismes de son existence – si grand qu'on pense parfois qu'il en est mort – s'est produit dans la sphère de la traduction.

Comme vous savez peut-être, Paul Celan, à peine arrivé à Paris, a été engagé par le poète expressionniste Yvan Goll, alors gravement malade, pour traduire en allemand les poèmes qu'Yvan Goll, qui était un Alsacien bilingue, avait écrits en français et n'avait ni le désir ni la force de traduire lui-même en allemand. Commence alors une histoire absolument tragique pour Celan, qui se fait d'abord voler ses traductions par l'épouse d'Yvan Goll, Claire Goll, laquelle pour les voler interdit qu'elles paraissent sous le nom de Celan, puis, persévérant dans le crime, jalouse des premiers succès rencontrés par la poésie de Celan, l'accuse d'avoir pillé l'œuvre du défunt mari.

Ces accusations, qui commencent au milieu des années 1950, ont fait souffrir Paul Celan au-delà de toute limite, et donné une dimension tragique à sa poésie, donc aussi à ses traductions. Il y avait nécessité supérieure pour lui à marquer le propre de son travail. Il s'est ainsi de plus en plus visiblement approprié son propre travail, par des signes, par exemple en inscrivant systématiquement la date, en organisant lui-même la constitution de son fonds manuscrit, de façon à donner toutes les garanties d'authenticité de sa poésie, et en devenant un écrivain dit "hermétique", c'est-à-dire en fermant l'accès direct à ses poèmes et, d'une certaine manière, en interdisant l'identification immédiate à des productions d'autrui. Il y a dans l'hermétisme de Celan quelque chose qui est de l'ordre

de la préservation de l'originalité, de l'autorité sur le poème, et qui est issu de la question de la propriété du travail du traducteur. Or Hermès, comme vous savez, n'est pas que le dieu des voleurs, n'est pas que le dieu des mystères, c'est aussi le messager, le marcheur aux pieds ailés, et donc, la stratégie d'hermétisme chez Celan n'est absolument pas contradictoire avec ce qu'il entend comme la destination même de son geste poétique. Celan a une représentation dynamique de la poésie, elle est toujours en chemin vers quelqu'un, et le traducteur, Celan traducteur, est toujours quelqu'un qui reçoit de quelqu'un, qui vient de chez quelqu'un et qui va vers quelqu'un. Qui vient et qui va. C'est cette dynamique qui explique, par exemple, le début d'un poème très célèbre, "*Engführung*" en allemand, traduit par "Strette" en français, long poème qui commence par l'évocation d'Auschwitz, très lié à la traduction que Celan avait faite du texte de Jean Cayrol écrit pour le film de Resnais *Nuit et brouillard*.

La fin de la deuxième strophe est construite sur une progression par négation, une suite d'impératifs : "Ne lis plus – regarde ! / ne regarde plus – va !" "*Schau nicht mehr – geh !*" *Geh* veut dire à la fois en allemand "va, pars", mais aussi "marche" ! Le même verbe dit un départ, un commencement, et la modalité de la marche. Il fait système chez Celan avec son quasi-antonyme, avec le verbe qui dit à la fois l'arrêt, et la posture debout, l'attitude de résistance, ainsi que l'érection : *stehen*, un verbe qu'à son tour, très insolitement, Celan emploie avec des régimes accusatifs signifiant la direction et le mouvement ("*ins Fenster stehen...*"). Car inversement *stehen*, "maintenir, résister", c'est ne pas renoncer à partir vers l'autre par le poème. On ne peut rester debout, et même arrêté, qu'en marchant.

Et donc, "traduire en marchant" connote aussi l'attitude de résistance, la posture éthique qui pousse à écrire, dès lors que tous les mots chez Celan convoquent leur ombre, convoquent leur néant, convoquent le néant, le néant de ceux qui n'ont pu mourir que comme ombres.

C'est vers ce schibboleth que va pour moi, *via* Celan, mais aussi *via* nous-mêmes, par-delà les jeux de mots, les plaisanteries et les astuces associatives, cette idée de "traduire en marchant", cette nécessité qu'il y ait quelque chose de l'ordre de la marche, afin aussi qu'il y ait quelque chose du corps propre, de l'identité, dans ce que le traducteur écrit. Chez Celan cette vérité est irradiée, beaucoup plus que chez tous les autres, par l'histoire, par l'événement, par la destruction des juifs d'Europe...

Ma montre aussi marche, marque le temps, la nécessité de s'arrêter là pour aujourd'hui.

Je termine par deux brefs poèmes de ma plume qui sont

liés à la chose même, à la question de la traduction, et, l'un d'entre eux, au lieu même, à la circonstance arlésienne.

Le premier date du 26 novembre 1996, commencé à 16 h 25, achevé à 16 h 34, sous la surveillance de mon voisin de table et collègue, l'helléniste Jean Lallot. Nous écoutions une conférence d'un de nos collègues, dont le titre était "La traduction sous contrainte". J'ai proposé à mon voisin le pari d'une contrainte chrono-sémantique qui rende la traduction impossible en raison de la vitesse de production du texte. – Oui, oui, d'accord, chut, ch... écoute, laisse-le parler, etc. Bon, bref je prends la plume, 16 h 25, lui dis encore : Regarde ta montre, et démarre un poème-reflexe oulipoiïque sans aucune virgule, destiné à piéger les traducteurs, pour montrer qu'il y a des contraintes insurmontables dans l'invention virulente irréflechie, en m'inspirant pour ce faire de la chanson de "Siffler en travaillant", à ceci près que dans la tête, moi j'en avais une autre, le traditionnel sonnet en alexandrins, donc :

*Un jour au coin du bois des terreurs enfantines
Allongé sur le sol griffé de ronce obscure
Et m'adressant au ciel à la bleuïté pure
Au virulent éther oint de térébenthine
J'arrimerai deux trois strato-nimbus de mots
Qui feront aux vivants d'en bas des langues sures
Et de vilains bobos sous leur guimpe de bure
Qui pourriront dans l'ombre douce des jabots.
Un ange alors issu du goïnfre aux yeux de pomme
Verdi sous le coutil éclaté des génois
Voudra sans rien trahir s'exiler des abois
Et les dieux palanqués sourds de se voir en hommes
Viendront quêter ici l'obole éléphantine
Les brins de rue du sens surgis des tiges dures.*

16 h 34. Voilà. Il y avait des pièges, comme le mot "rue", bien sûr, qui est une plante ici, qui n'est pas une rue, il y avait les langues "sures", sans circonflexe, des assonances et allitérations ici et là, un archaïsme, etc. mais tout ça est venu sans rien dire, l'essentiel était de montrer qu'il y avait de la contrainte dans la langue elle-même, dans le fait d'avoir marché six minutes à toute vitesse avec de la langue. Or ce sonnet sans queue ni tête véritable que je croyais intraduisible ne l'était pas tant que ça. Lors d'un séminaire à Strasbourg, avec Sybille Müller et Irène Kuhn, les étudiants se sont amusés à le traduire en respectant les contraintes, et finalement, ils ne se sont pas mal débrouillés du tout, à ceci près qu'ils avaient un texte recopié où quelqu'un avait mis un G majuscule à "génois", alors que pour moi il s'agissait de la grand-voile avant d'un bateau, mais enfin, bon, c'est

comme ça...

Quant à l'autre poème, puisqu'on a évoqué les anniversaires, c'est quelque chose que j'ai écrit dans le train Arles-Avignon en novembre 1991, avec le titre : *En revenant du Colloque des traducteurs sur Rilke – novembre 91*. Il faut que j'explique les prodromes, sinon, ça ne va pas être compris : j'étais parti avant la fin, il faisait un froid de canard, un cinglant mistral de novembre sous un ciel en train de rosir. Le jour tombait, j'arrive sur une sorte de grand-place, de grand espace qui existe peut-être encore devant la gare, et au bout de cette place, vers le fleuve, il y avait la grande roue des forains. Le lieu était désert, la roue ne fonctionnait pas. C'était fermé évidemment, mais j'ai aperçu le forain près de sa cabane, et je suis allé voir. Il soufflait une bise d'hiver, je le redis, on cause deux minutes, et le type me dit : "Bah, allez, je vais vous la faire tourner rien que pour vous." Voilà, je monte dans la grande roue avec des souvenirs de cinéma, en me disant : Peut-être que la roue ne va pas s'arrêter de tourner, que je vais rater mon train, mais bon, il était déjà trop tard pour faire marche arrière, et la roue m'emmène, et le type s'en va, effectivement, il laisse tourner sa roue... J'ai eu du souci, mais cet homme avait une parole, il est revenu à la fin. Ceci pour dire que la vue qu'on avait du haut de cette grande roue, et en particulier sur le fleuve, sur le soleil, était extraordinaire. En particulier on pouvait lire de là-haut, dans leur succession significative, les inscriptions en grandes lettres blanches tracées au rouleau par un poète sur les pentes des berges du Rhône : VINCENT VINCENT VINCENT. Tout à l'heure je suis allé voir si elles étaient encore là : il n'y a plus de graffiti sur les berges. Qui, quoi les a emportées, je ne sais. Monsieur le maire, quand les graffiti sont beaux à ce point, il faut les laisser longtemps. Un jour j'ai accompagné l'écrivain et poète allemand Peter Härtling à Bordeaux. Il voulait voir la Garonne de près. Je l'ai emmené sur les quais. Sur les quais, en ce temps-là il y avait des hangars, et dans les hangars tous les vestiges imaginables de squats divers, mais surtout ceux des artistes du tag venus imprimer leur marque éphémère dans le paysage promis aux pelleteuses. L'un d'eux avait bombé en noir sur le mur une trouvaille magique... "Le carrelet du pêcheur n'a pas pu remonter les étoiles." Il y a un bref poème de Celan qui fait écho à ces étoiles rebelles... Voilà, c'est une phrase magnifique, un propos de marcheur, je le couds maintenant aux mots répétés par un autre taggueur pour les reflets du Rhône et l'accroche pour vous dans le mistral à la grande roue de la place des fêtes, avec mes propres lambeaux de parole divagante, avant de quitter à grands pas ce vaste fauteuil.

*A la grand'roue bigarrée d'Arles
dans les cris d'enfants fous
regarde
s'en aller
le fleuve
en dessous*

*Au vaste horizon d'arbres
nimbé d'hélium qui bout
regarde
s'obscurer
le bleu
des yeux
de Vincent*

*Là-bas près des murailles
Les haveurs de babil
comparent
des mots neufs.
Pourtant
aux remparts d'écriture lente
peuvent seuls lire les mariniers
la parole rouge et violente
du peintre son sens éloigné.*

RETRADUIRE ULYSSES

*Table ronde animée par Bernard Hoëpffner,
avec Jacques Aubert, Michel Cusin,
Pascal Bataillard et Tiphaine Samoyault*

BERNARD HOËPFFNER

C'est sous le signe du plaisir que nous nous retrouvons ici, à Arles, pour cette table ronde, cinq des membres de l'équipe qui a récemment retraduit *Ulysses*.

Et c'est avec plaisir que j'ai entendu Jean-Pierre Lefebvre parler de "siffler en traduisant". Comme il a commencé par donner à ces Assises une certaine liberté de parole, je saisirai cette liberté au vol, et comme il l'a fait, je vais rattacher cette table ronde à la conférence que nous venons d'entendre, c'est-à-dire la sienne.

En l'écoutant, je me suis souvenu d'un court texte de Jim Crace, l'histoire d'un grand hôtel dans un pays pauvre, où les serveurs apportent les petits-déjeuners dans les chambres. Mais lorsque les plateaux sont livrés dans les diverses chambres de l'hôtel, il en manque une partie : les serveurs avaient faim. Le patron de l'hôtel demande donc à ses serveurs de siffler en travaillant. Tant que les serveurs sifflent, ils ne peuvent pas manger ce qui se trouve sur les plateaux.

De fil en aiguille, j'ai également pensé à un livre que beaucoup d'entre nous connaissons, *Le Traducteur cleptomane* de Dezsö Kosztolányi. Je vais donc maintenant vous apprendre quelque chose que nous n'avons encore dévoilé à personne : nos réunions se sont toujours faites en sifflant, simplement pour que nous ne volions rien au texte original de Joyce.

Il ne faut pas oublier un autre auteur irlandais, que j'aime beaucoup, presque plus que James Joyce, Flann O'Brien. Flann O'Brien, qui s'appelait également Brian O'Nolan, n'est pas très connu en France. Il s'est trouvé que ce pauvre homme a publié son premier livre, *At Swim Two-Birds*, en 1939, que ce livre a été donné à James Joyce, et qu'il l'a lu. J'ai longtemps pensé que c'était peut-être le dernier livre que James Joyce ait lu, mais en fait il est mort quelques années plus tard. En tout cas c'est le dernier

livre sur lequel il ait fait un commentaire, toujours cité sur les quatrièmes de couverture de Flann O'Brien. Il a énormément admiré ce livre, "*in the true comic spirit*".

Flann O'Brien était très fier d'avoir reçu une lettre de James Joyce, mais au bout d'une dizaine d'années, être l'élève de James Joyce est devenu un peu lourd à porter et il a commencé à dire du mal de lui. Il avait une chronique régulière dans le *Irish Times* ; dans l'une de ces chroniques, en 1949, il avertit le public irlandais, le peuple d'Irlande "que quatre mille Américains un peu simplets sont descendus en masse à Dublin pour écrire une thèse sur Joyce". Flann O'Brien avance également que "seul un Dublinois serait capable de comprendre plus de dix pour cent de la signification d'*Ulysse*. Il semble évident que les étrangers trouvent des significations à ce livre, mais des significations différentes, c'est là la magie de l'incompréhension".

Il y a dix-huit épisodes dans *Ulysse*, écrits chacun dans un style différent, avec des styles différents à l'intérieur de chacun de ces épisodes (en parlant d'*Ulysse*, on parle d'épisodes, pas de chapitres). Nous aurions dû être dix-huit traducteurs. Nous avons été treize pour commencer, et rapidement nous nous sommes retrouvés huit. De ces huit traducteurs, cinq sont aujourd'hui devant vous. Au départ, supposément, un tiers de traducteurs, un tiers d'écrivains, et un tiers d'universitaires. Jacques Aubert avait déjà traduit (James Joyce, Virginia Woolf), Sylvie Doizelet également (Sylvia Plath), ainsi que moi-même. Les autres n'avaient encore jamais traduit, en tout cas pas pour la publication.

J'ai donc le plaisir de me retrouver ici devant une assemblée de traducteurs que je connais bien, et d'avoir autour de moi des gens qui n'étaient pas des traducteurs et qui le sont devenus après ces trois années de travail.

Avant de leur passer la parole, je voudrais ajouter que la traduction collective ne m'a jamais passionné. Je me souviens de quelques essais à Royaumont, je me souviens d'essais avec d'autres gens, le résultat n'a jamais été vraiment satisfaisant, exception faite de la traduction de la Bible, celle des éditions Bayard par exemple, une pure merveille, et celle d'*Ulysses*, mais c'est à vous d'en juger. *Ulysse*, écrit en dix-huit épisodes dans des styles différents, pouvait, par contre, être traduit en équipe. Je ne crois pas aux langues de feu du Saint-Esprit qui volettent au-dessus des traducteurs. Pour être bref, dans la traduction collective, le plus souvent, on cherche le consensus, et on perd une partie importante de la traduction : le travail d'écriture. Tout comme Joyce a écrit son texte, chacun d'entre nous a écrit son ou ses épisodes pour cette traduction.

Pour reprendre la postface, écrite par Jacques Aubert, mais également collective, la traduction de Morel était proche

historiquement de l'original, j'ajouterai que la nouvelle traduction est, elle, proche linguistiquement, "joycement" et "ulyssement" de l'original.

Les trois amis qui ne sont pas parmi nous aujourd'hui sont Sylvie Doizelet, Marie-Danièle Vors et Patrick Drevet.

Nous avons autour de cette table Jacques Aubert, Michel Cusin, Pascal Bataillard et Tiphaine Samoyault. Je passe la parole à Jacques Aubert.

JACQUES AUBERT

Je ne vais pas faire de présentation générale d'*Ulysse*. Je voudrais simplement dire quelques mots concernant le "toujours déjà" de Joyce dans *Ulysse*. Non pas simplement parce qu'une traduction a précédé la nôtre, mais parce que je crois que l'on peut dire qu'avec *Ulysse* la traduction a, d'une certaine manière, précédé l'œuvre.

Je développerai cela selon deux axes, l'un partant de Valéry Larbaud, dont la part a été importante dans la traduction d'*Ulysses*, au point que l'on en fait souvent le traducteur d'*Ulysses*, ce qui est faux ; mais il a quand même joué un rôle important, surtout pour faire connaître le livre. Je voudrais faire remarquer la façon dont il a immédiatement repéré *Ulysse* comme un texte à traduire. Je voudrais rappeler les termes qu'il utilise lorsque, dès 1920, dès le moment où il ouvre les premiers passages d'*Ulysse* (il avait simplement les livraisons de la *Little Review*), bien avant qu'*Ulysse* ne soit achevé il dit : "Je suis en train de lire *Ulysses*, en fait je ne peux rien lire d'autre, je ne peux même pas penser à autre chose, tout juste ce qu'il me faut. Je l'aime encore mieux que *Portrait de l'artiste*, il retourne un sol nouveau, plus profond." Une semaine plus tard, il dit : "Je suis absolument fou d'*Ulysses* ; depuis l'âge de dix-huit ans où j'ai lu Whitman, aucun livre ne m'a inspiré le même enthousiasme, j'ai lu tout ce qu'il y a dans la *Little Review*."

Il y a quelque chose de tout à fait remarquable dans la jubilation extraordinaire de cet écrivain qui dit qu'il a affaire à un texte qui "remue un sol plus profond", le sol du langage de façon plus profonde, ce qui suggère que d'une certaine manière il a à intervenir sur ce nouveau socle linguistique qui paraît lui être présenté. C'est une jubilation d'écrivain, qui débouche immédiatement sur le désir de traduire des textes d'*Ulysses*, donc avant l'achèvement d'*Ulysses*, pour publication dans la NRF ou dans *Les Ecrits nouveaux*.

Nous avons là quelque chose de très révélateur, dont les écrivains pourront parler. Les écrivains peuvent nous dire quelque chose de leur écriture dans leur rapport à *Ulysse*. On pense à ce que nous a dit Patrick Drevet, à savoir que certains écrivains

– lui en tout cas – ont l'impression, lorsqu'ils travaillent, de traduire d'une autre langue. Cette dimension d'une écriture à l'œuvre, d'une écriture dans l'œuvre, d'une écriture en mouvement, Larbaud l'avait repérée, et c'était précisément ce dans quoi Joyce était engagé. Dans les deux années qui vont suivre, Joyce va écrire une grande partie d'*Ulysse*. Cela explique pour une très large part la variété des styles que l'on y rencontre, qui n'est pas simplement, comme le suggèrent les schémas que Joyce a proposés, une espèce de choix délibéré de tel ou tel style pour tel épisode. Il y a aussi dans *Ulysse* tout un travail en cours, tout un *work in progress*, qui fait que son écriture se déplace, fait un certain nombre de pas dans une démarche qui est proprement la sienne. C'est une dimension dans laquelle nous avons été obligés d'entrer. Je n'en dirai pas plus sur ce chapitre-là, mais il me paraissait essentiel de le noter.

L'autre aspect concernant ce "déjà", présent dans *Ulysse* est suggéré par le titre même, qui d'une certaine manière est un mixte de langue maternelle, dans le cas de Joyce, l'anglais, et de langue paternelle, puisque c'est un mélange d'anglais et de latin. D'une certaine manière ce n'est pas le nom grec d'"Ulysse" qui nous est donné, mais sa latinisation et sa transcription en anglais. C'est un rapport intéressant et révélateur de la position psychologique (pour simplifier les choses) de Joyce par rapport à la langue, et par rapport à la langue maternelle car, pour une large part, sa langue est une langue paternelle, une langue sinon d'un père, tout au moins des Pères. Il a d'ailleurs très bien dit que les Jésuites lui avaient appris à lire et à écrire, et qu'il avait appris auprès d'eux à organiser ses perceptions, son expérience.

Sur ce chapitre-là, je pensais tout à l'heure en écoutant Lefebvre à la formule scolastique *solvitur ambulando*, la tradition péripatéticienne – on résout les choses en marchant. Nous avons été ici cinq péripatéticiens et trois péripatéticiennes, dans cette démarche qui est celle de Joyce par rapport à l'expérience. La postface est un mixte de différentes contributions, notamment de Tiphaine, mais aussi de Patrick et d'un peu tout le monde, c'est lui qui a utilisé le terme de "phénoménologie" pour décrire la manière dont lui-même, pour un certain nombre d'épisodes, notamment l'épisode de Hadès, percevait la manière dont Joyce collait à l'expérience du sensible.

A propos de cette affaire de la langue paternelle chez Joyce, il y en a un écho dans *Les Exilés*, lorsque l'un des personnages dit au héros qui représente vaguement Joyce : "la langue qui vous est chère", c'est-à-dire le latin d'église. Cela dit quelque chose de ce que le latin était pour Joyce, c'était l'une des langues qu'il connaissait le mieux. La ville qui pourrait être mentionnée à

propos de Joyce, c'est évidemment en premier lieu Rome, où il a eu la première idée d'*Ulysse*.

Si l'on garde cette idée du *solvitur ambulando*, de ce qui se résout par la marche, par la démarche, par les pas comme équilibre rattrapé ou plutôt à rattraper plus ou moins difficilement, avec tout ce que cela peut comporter, on est dans l'expérience qui a été jusqu'à un certain point la nôtre. Il me semble que très souvent nous avons été dans ce type de position, qui était d'avancer telle solution à tel problème, pour constater que ce n'était pas tout à fait cela, et qu'il fallait à nouveau se déplacer. *Ulysse*, ce sont avant tout des déplacements, notamment ceux de Monsieur Bloom, mais aussi jusqu'à un certain point ceux de Stephen Dedalus, déplacements dans l'ordre des représentations fictionnelles ; mais ce dont parle aussi *Ulysse*, c'est du langage et des déplacements qui s'y déploient dans leur finesse de plus en plus sophistiquée, au fur et à mesure que Joyce avance dans sa mise en cause du mixte langue maternelle-langue paternelle.

BERNARD HCEPFNER

La notion d'écriture en mouvement me fait penser à une conférence sur Rubens que j'ai entendue récemment où le conférencier expliquait que la beauté pour Rubens n'était pas une stase, mais un processus de création. C'est vrai qu'*Ulysse* est un processus de création, encore aujourd'hui, pour ses lecteurs. On peut sans doute rapprocher cette conception d'une analyse historique de la traduction, selon laquelle cette dernière serait simplement un processus de création au fil des années, des décennies, des siècles.

TIPHAINÉ SAMOYAULT

J'aimerais faire quelques remarques assez expérimentales sur deux points qui concernent l'expérience spécifique de notre retraduction d'*Ulysse*. Premièrement, des remarques touchant à la question de la retraduction d'un texte. Et ensuite, encore plus ancrées dans la pratique qui a été la nôtre pendant trois ans, quelques remarques sur l'espace du collectif dans cette traduction en particulier, parce que je pense que la traduction collective peut s'entendre en plusieurs façons et que notre expérience est l'une des façons dont on peut entendre cet espace du collectif.

Pour commencer, quelques mots sur ce qu'est retraduire, comment je l'ai vécu pour ma part, n'étant pas traductrice moi-même... Je voudrais dire que, comme la traduction, c'est l'expérience, ces trois ans ne font pas de moi une traductrice, mais il y a là quelque chose de très fort, quelque chose qui change la manière à la fois de penser les textes et d'écrire. Nous pourrions peut-être parler de cela pendant le débat.

Il me semble que cet espace de la retraduction est quand même un espace de liberté, surtout sur un texte comme celui-là, parce que par rapport à la première traduction nous n'étions pas dans l'obsession de la transmission d'un monde. On connaît déjà ce monde, même si beaucoup de lecteurs n'ont pas lu *Ulysse* en entier. Nous n'étions pas dans l'obsession de la transmission d'un sens, mais dans celui d'une transmission de langue. C'est pourquoi notre travail ne doit pas être compris comme un effort d'amélioration de la traduction précédente. Il y a un espace de la première traduction qui est absolument irremplaçable, et en ce sens presque sacralisable, mais notre espace ouvre pour *Ulysse* en français celui des retraductions, ce mouvement presque infini de relecture et de retraduction du texte (j'ai lu chez Antoine Berman l'idée qu'il n'y a jamais de troisième traduction, mais d'autres secondes, qu'il y aurait le moment de l'œuvre, le moment de la première traduction, et ensuite le moment de toutes les retraductions).

Notre proposition est beaucoup moins sacralisable que la première traduction, qu'elle ne fera jamais oublier. Elle est la proposition d'une ouverture vers un très long travail de mémoire, de nouvelle mémoire du texte de Joyce.

Je l'ai aussi perçu comme un espace de liberté. Il s'agissait de rendre compte d'une certaine folie de ce langage. Par ailleurs, je voudrais préciser que presque un siècle de travail sur Joyce et sur ce texte en particulier, travail auquel Jacques Aubert a largement contribué, puisque les notes de la Pléiade qu'il a dirigée nous ont été très précieuses, a éclairé certains points qui, pour les premiers traducteurs ou les premiers lecteurs, étaient obscurs, quelle que soit la langue dans laquelle on lisait le texte. Cet espace de liberté nous permettait d'être plus proches de la lettre du texte, de l'ordre des mots dans la phrase, de la ponctuation très particulière que nous avons décidé de respecter intégralement, des très nombreux jeux et effets sonores. Si nous avons recherché une fidélité, c'était à ces disjonctions, à ces ruptures, aux nouveautés de la langue de Joyce. Il fallait tenter de forcer la langue française, de déjouer ses normes, pour être au plus près de ce mouvement où Joyce malmène la langue anglaise, où il la modèle, par hybridation avec d'autres langues, par la création de mots-valises.

Jacques Aubert a parlé de la "phénoménologie" mentionnée par Patrick Drevet pour parler de sa perception du texte. Notre effort a porté sur une littéralité, c'est-à-dire que Joyce évoque très fortement les sensations, il commence par évoquer l'objet de la sensation avant d'évoquer le sujet, l'effet de la sensation. Un exemple me vient à l'esprit : plutôt que de traduire "marchande de pommes", on a traduit par "pommarchande", parce que cela

correspond au travail de Joyce, qui est de commencer par évoquer l'objet même de la sensation, avant d'en évoquer le sujet ou l'effet. Il y a eu un travail considérable sur la langue française, qui est pour moi la grande force de l'expérience et l'intérêt de notre traduction. Il s'agissait autant de faire entendre une langue que de la faire lire.

J'ajoute quelques mots sur le travail collectif : on pourrait penser que la première traduction était déjà une traduction collective puisque les trois noms qui apparaissent sur la page de couverture sont : "traduit par Auguste Morel, Stuart Gilbert et Valery Larbaud". Or, il n'en est rien. Jacques Aubert connaît très bien l'histoire de la première traduction : c'est une traduction d'Auguste Morel qui, tardant à terminer le travail et étant totalement dépassé par la monstruosité du texte, a été secouru en fin de parcours par Stuart Gilbert, qui était, me semble-t-il, un juriste à la retraite.

JACQUES AUBERT

C'était un Anglais de formation assez classique, qui avait fait une carrière de magistrat en Birmanie et qui avait pris sa retraite à Paris. Il avait quand même un intérêt pour la littérature. Il a travaillé ensuite pour les arts.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

La contribution de Larbaud a été importante, mais elle a plus été celle d'un relecteur éclairé qui avait contact avec l'auteur et pouvait contribuer à élucider certains points, que véritablement de traducteur.

JACQUES AUBERT

Il est incontestable qu'il a amélioré stylistiquement la traduction, mais pour ce qui est de se colleter avec le langage, c'est-à-dire de quelle manière l'attaquer, je crois qu'aucun des traducteurs (peut-être Larbaud jusqu'à un certain point) ne s'est rendu compte à quel point Joyce s'attaquait à la langue pour la transformer, se soumettait la langue comme une matière à travailler. Ce travail allait très loin : nous sommes en 1920, à l'époque où règnent dans les Lettres des gens comme André Gide, tous ceux de la NRF, et il y avait là quelque chose de vraiment révolutionnaire qui devait être difficile à concevoir et à suivre. Les termes mêmes que Larbaud utilise me suggèrent que peut-être il percevait quelque chose, et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il a refusé, en définitive, de traduire. En même temps il a renoncé parce qu'à ce moment-là, il voulait travailler pour lui, il en avait un peu assez de traduire les autres, de faire connaître les grands Espagnols, les écrivains de langue anglaise.

Il voulait arriver à écrire ce qu'il voulait écrire mais il n'est pas sûr qu'il en ait eu le temps, puisque la maladie l'a emporté trop vite.

TIPHAINÉ SAMOYAUŁ

Je le disais en commençant, on peut entendre de plusieurs façons l'expression de traduction collective, il peut s'agir d'une traduction à plusieurs, sans véritable travail collectif. Malgré la réussite que tu évoquais, Bernard, le travail de la Bible de Bayard n'est pas vraiment une traduction collective dans la mesure où chacun a traduit son passage, mais qu'il n'y a pas eu de réunion collective, qui n'était pas nécessaire d'ailleurs, parce que la question de l'unification ne se posait pas, ni la question de l'auteur, c'était une question tout à fait différente.

JACQUES AUBERT

Dans le cas de la Bible, il y avait des binômes : le spécialiste et le traducteur.

TIPHAINÉ SAMOYAUŁ

Le problème aussi, c'est que les traducteurs ne connaissaient pas la langue.

JACQUES AUBERT

Il y a du coup une espèce de hiatus entre quelque chose qui serait de l'ordre du sens et quelque chose qui serait de l'ordre du style.

TIPHAINÉ SAMOYAUŁ

C'est sans doute compliqué à résoudre. Et puis il y a l'expérience collective de l'atelier de traduction. Notre expérience est intermédiaire entre ces deux pôles, puisqu'un travail singulier a accompagné constamment le travail collectif.

Concrètement, comment les choses se sont-elles passées ? Nous avons choisi nos épisodes, certains nous ont été proposés, et dès le début ont commencé les réunions, une fois par mois ou tous les deux mois, dans une petite bibliothèque de l'université de Lyon-II, où nous ne nous réunissions jamais au complet, mais presque toujours à six ou sept. D'un côté, nous avons la possibilité de faire entendre des voix différentes dont la nécessité nous apparaissait d'autant plus que presque chacun d'entre nous avait plusieurs épisodes à traduire, et était donc obligé singulièrement à ces passages d'une voix à l'autre. Cela nous permettait de nous rendre compte de la nécessité de varier les voix, pour éviter l'unification du style qui apparaît quand même dans presque toutes les traductions "mono traducteur" que nous

avons consultées. Que ce soit la première traduction française, la traduction italienne qui s'inspire très fortement de la traduction française, ou la traduction allemande, ce sont des traductions qui unifient très fortement le texte anglais. Je connais beaucoup moins l'italien que l'anglais, et pourtant il est plus facile pour moi de lire Joyce en italien que dans la langue originale.

Je voudrais évoquer rapidement l'intérêt de ce travail collectif, même si, à la lecture de l'ouvrage, il y aura des reproches à faire – mais ce n'est pas à moi d'en juger. Il y a bien sûr ces voix différentes dans *Ulysse*, mais il y a aussi une voix collective, quelque chose qui n'est pas une voix unifiée, mais qui est ce mouvement, cette trame, cette base continue d'échos et de jeux sur les signifiants d'un bout à l'autre du texte. Le travail collectif a été de faire entendre cette voix collective, et de repérer toutes les récurrences d'une expression, toutes les variations, tous les jeux sur un mot tout au long du texte, pour essayer de faire entendre sa base collective. C'était le gros de notre travail. Les premières réunions ont consisté à fixer des principes communs sur des choses très simples comme la traduction ou non des noms de rues, des noms propres, des surnoms, mais ensuite tout le travail a vraiment porté sur le fait de savoir si l'on pouvait traduire de la même façon, alors même que c'est impossible. Le défi d'une traduction d'*Ulysse*, c'est que chaque occurrence apparaissant dans un contexte sonore, un contexte sémantique radicalement différent, ne pouvait pas faire l'objet d'une traduction semblable. Donc, nous avons passé des heures à essayer de trouver une traduction qui puisse convenir à toutes les occurrences, et parfois nous n'y sommes pas arrivés. Parfois nous avons renoncé.

Nous avons vécu une expérience très forte, parce que nous avons eu une très grande connivence autour de cette langue. A la fin, nous parlions "Joyce" dans les réunions, nous nous amusions énormément. Il y a eu des choses que nous ne sommes pas arrivés à faire, mais il y a eu aussi des trouvailles extraordinaires qui ont été permises par cette connivence autour de la langue, qui sont arrivées à la toute fin, alors que pendant un an nous avions désespéré de trouver des solutions pour la traduction de tel surnom ou de tel écho.

BERNARD HCEPFFNER

Je voudrais souligner que chacun des huit traducteurs ou traductrices était finalement seul responsable de son ou ses épisodes. Il n'était pas question que chaque épisode soit relu, corrigé, retravaillé pour faire du texte un tout. Des suggestions étaient faites par les uns et les autres à la lecture des épisodes des uns et des autres, mais le traducteur, pour finir, était seul responsable

de son texte. Nous avons quelquefois essayé de persuader quelqu'un que telle proposition n'était pas bonne, mais s'il avait vraiment voulu la laisser, il ou elle aurait pu le faire.

JACQUES AUBERT

Nous nous sommes très vite mis d'accord sur le principe que tout le monde relisait tout le monde à un moment ou un autre. Cela représentait un travail supplémentaire. On se relisait, on annotait, on se repassait le texte, et c'est sur cette base-là que nous discutons en séance plénière.

MICHEL CUSIN

Je voudrais d'abord répondre à Tiphaine Samoyault : non seulement nous n'avons pas toujours été satisfaits de ce que nous avons trouvé, mais avec Jacques Aubert, nous venons de faire une rectification tardive et impossible, pour quelque chose que nous n'avions pas trouvé, et que nous venons de trouver maintenant.

JACQUES AUBERT

Ce n'est pas moi qui l'ai trouvé, mais une personne qui est intervenue dans le cadre d'une discussion du type de celle que nous avons aujourd'hui.

MICHEL CUSIN

Je commencerai par un couplet sur la traduction collective, pour rappeler que la première traduction, que l'on appelle injustement la traduction Morel/Valéry Larbaud, était en partie une traduction collective. Il faut souligner que cette première traduction ne s'est pas très bien passée, puisque Adrienne Monnier et Valéry Larbaud ne se sont plus jamais parlé de leur vie après la traduction. Or, vous nous voyez encore tous les cinq sur cette estrade. Je voudrais pêcher un compliment dans les tombereaux qui ont été versés sur la traduction, j'ai trouvé quelqu'un qui disait cela : "Voilà une équipe dans laquelle chacun a apporté sa pierre sans la jeter à la tête des autres." Nous ne nous sommes pas lapidés puisque nous sommes là.

Je ferai une ou deux remarques qui vont dans le sens de ce qui s'est déjà dit, mais en donnant deux exemples très précis, en montrant sur quoi nous avons buté, et là où nous avons réussi. Je ne vais pas vous citer tous les exemples où nous avons échoué, mais un en particulier où nous n'avons pas réussi à trouver quelque chose qui nous satisfasse. Tous les traducteurs littéraires connaissent bien le problème. Ecrire c'est traduire, c'est d'abord traduire des sensations propres à un corps qui a une histoire qui est celui de l'auteur, et les faire passer dans un code, une langue qui ne lui appartient pas. C'est un problème que

vous connaissez tous, mais chez Joyce c'est un problème redoutable, parce que précisément le nouage du corps et du code chez Joyce fait problème pour des raisons très complexes que nous n'avons pas à évoquer ici.

Très souvent Joyce dit : "Je cherche l'ordre parfait des mots." Si l'on s'en tient à cela, on pourrait dire que c'est une écriture classique, mais il faut aller jusqu'au bout : "Je cherche l'ordre parfait des mots, pas les mots, les mots je les ai déjà." Pour lui, il s'agit de trouver un ordre des mots qui puisse traduire quelque chose de la primauté des sensations, et en même temps de son attitude envers la langue anglaise, qui est une attitude extrêmement complexe puisqu'il cherche moins à s'en servir qu'à la démantibuler, la faire jouer, la pratiquer. Or, on ne peut pas forcer la langue française comme on peut forcer la langue anglaise. Nous n'avons pas des relations d'occupant à occupé avec la langue française, nous n'avons pas de comptes à régler, il nous est donc beaucoup plus facile d'accepter un certain nombre de choses. Or, la langue anglaise accepte plus volontiers qu'on lui rentre dedans ; la langue française n'aime pas qu'on la serre de trop près. C'est l'une des difficultés que nous avons rencontrées constamment. Joyce, pour traduire la primauté ou l'immédiateté, ou le caractère pluriel des sensations, est très friand de mots-valises ou de mots agglomérés, cela donne un effet surprenant, j'en cite un exemple ici : Bloom, dans le chapitre "Ithaque", regarde le ciel constellé d'étoiles et il dit ceci : "*That it was not a beaventree, not a beavengrot, not a beavenbeast, not a heavenman. That it was a Utopia.*" On peut traduire que "ce n'était pas un arbreciel (en un seul mot), pas une grotteciel, pas une bêteciel, pas un hommeciel. C'était une utopie." Dans ce cas-là, *quid* de l'antériorité de la sensation ? Il ne suffit pas simplement de faire que les mots se rencontrent, comme l'exemple cité tout à l'heure par Tiphaine sur la "pommarchande", mot-valise qui passe en français. Je vais donner deux exemples : l'expression grecque *oinopa ponton* qui est importante dans *Ulysse*, puisqu'il s'agit d'une citation d'Homère sur la couleur de la mer, qui est traduite par "*a winedark sea*", *winedark* en un seul mot, nous l'avons finalement traduit par une mer "vinsombre", en un seul mot. Ça passe. Mais *quid* du fait que ce que l'on devrait trouver d'abord ce n'est pas la mer, mais la couleur, c'est-à-dire la couleur du vin. Or, en français on se heurte à des impossibilités très rudes. Par exemple "*snotgreen*", beaucoup de lecteurs nous ont admiré car nous avons traduit par "vert morve", mais nous n'avons pas beaucoup de mérite à faire cela. Si nous avions voulu faire "morvevert", cela n'aurait pas été bien loin.

Il y a des réussites dont nous sommes fiers, par exemple la "frêneganne" de Stephen, qui se promène toujours avec un "*ash-*

plant” que nous n’avons pas traduit par une canne de frêne, mais par une “frêneccanne”, et cela marche très bien parce que cette “frêneccanne” est répétée tout le temps dans le texte et parce qu’elle a un certain rôle. Ceux qui ont lu le texte savent comment, dans la scène du bordel, cette “frêneccanne” sert à briser le lustre, donc à éteindre la lumière, pour éteindre en fait la voix qui poursuit Stephen, qui est celle de sa mère morte. Evidemment cela marche d’autant mieux si l’on pense que l’on aurait pu écrire non “frêneccanne”, mais “freineccanne”, parce qu’effectivement elle sert bien à freiner constamment la voix de la mère. La preuve, c’est que nous n’avons pas réussi à traduire dans “*ashplant*” le fameux (*wetted ashes*), qui est l’odeur de la mère, les cendres mouillées, l’odeur de la mère qui revient toujours comme persécution dans le texte. Ce n’était pas traduisible. Cela l’était peut-être un peu plus si nous avions ajouté un “i” à “frêneccanne”.

JACQUES AUBERT

Il y a aussi “frêle” qui évoque la fragilité de Stephen qui est patente. Il se soutient avec quelque chose qui n’est pas plus solide que lui.

MICHEL CUSIN

J’en cite d’autres qui marchent très bien aussi, par exemple “ce grand dégingandégandin”. Pour le “*moral pub*” de Davy Burn, que Morel avait traduit par “un zinc vertueux”, nous avons trouvé “vertubistrot” qui nous satisfait bien. Lorsqu’il est question des courses, Stephen évoque la rencontre au champ de courses de la femme d’un boucher, une “*meatfaced woman*”. Nous l’avons traduit en un mot ramassé en lui-même : “cette femme au visageviandeux”, mais “ce viandeux visage” ou ce “viandeuxvisage femme” ne peut pas passer.

Du côté des petites surprises que l’on a après coup, nous avons mis un certain temps à traduire “*croppies, lie down*”, c’est un irlandisme, les *croppies* font partie de l’histoire irlandaise, que l’on ne va pas raconter ici, mais on a fini par le traduire. On voulait mettre “à la niche les petits tondus”, finalement “couchés, les petits tondus”, cela passe très bien. Seulement en relisant “Les Sirènes”, je m’aperçois qu’il y a la “balade du petit tondu”, et que le petit tondu, en français, cela n’évoque pas du tout l’Irlande, mais plutôt Ajaccio. Que faire à partir de cela ?

Nous sommes arrivés à des points d’impossible. Il y en a un par exemple que vous trouverez dans “*Nausicaa*”. En anglais, c’est très facile, il s’agit de Bloom qui pense à ce qui est arrivé à quatre heures à sa femme qui a eu une entrevue avec un certain Flam Boylan. Nous avons : “*O, he did. Into her. She did. Done.*” C’est extraordinaire, un adultère poétique, tout entre

des “D”. Or qu’avons-nous trouvé en traduction ? “Oh, il a. En elle. Elle a. C’est fait”. Vous voyez bien que nous avons non plus un adultère poétique, mais un adultère ordinaire.

Une dernière remarque : on nous a reproché d’être allés trop loin. Lorsqu’on sentait que cela marchait, nous poussions un peu les choses. Je trouve qu’il y a un très bon exemple où l’on peut aller assez loin, qui montre qu’en tout cas au moins l’un d’entre nous est prêt à traduire *Finnegans Wake*, dans lequel les langues se mélangent. Il y a une phrase dans “Protée”, où l’on parle de l’incarnation de Dieu “*God becomes, etc.*”, il y a une longue litanie qui se termine comme ceci : “*God becomes barnacle goose becomes featherbed mountain.*” La traduction est la suivante : “Dieu se fait oie bernache se fait mon édredon se featherbed mountain...”

BERNARD HCEPFNER

Nous allons maintenant passer la parole à Pascal Bataillard.

PASCAL BATAILLARD

Bonjour. Je n’ai plus beaucoup de temps, et en plus on me prend mes exemples... Dans ce travail collectif, nous nous sommes beaucoup fait marcher les uns les autres. Nous avons aussi sifflé quelques pots et fillettes de vin du Rhône. C’était une expérience très jouissive et très riche.

Je ne suis pas tout à fait d’accord avec Bernard – et il le sait – sur les divisions des genres, entre universitaires, traducteurs, écrivains. Pour ma part, si je suis universitaire, c’est en marchant, de travers parfois, et puis en sifflant...

J’avais prévu de parler en préambule du rapport de Joyce à la traduction. Je vais un peu zapper. Je résume simplement ce que je voulais dire : au moment de la parution d’*Ulysse*, Joyce était certainement d’accord pour que l’on traduise en autant de langues que possible son œuvre, sans toutefois croire à la possibilité de le faire. Il y a des lettres à propos d’une traduction en tchèque : Joyce dit “qu’il y aille”, mais ce n’est pas possible. Il voulait, à travers la promotion, promouvoir son œuvre, faire briller son nom, éventuellement renflouer ses caisses, mais il n’y voyait pas autre chose.

Bien plus tard, après l’apparition de *Finnegans Wake*, Joyce a l’idée d’une traduction en italien. Il contacte d’autres écrivains italiens et propose lui-même une traduction de quelques pages de “Anna Livia Plurabelle”. A ce moment-là l’actualité, l’histoire rattrape le projet, ses pairs italiens sont un peu affolés par le travail qu’il a réussi à produire, que j’évoque rapidement en disant que *Finnegans Wake* est polyglotte au sens classique (il y a du français, de l’anglais, du russe...) et dans la traduction italienne

Joyce propose de n'utiliser que des dialectes italiens. A ce moment-là non seulement il croit à la traduction, mais la traduction est plutôt entendue comme travail de réécriture, peut-être pourrait-on parler de transposition.

Tout cela m'amène à *Ulysse*. Je voulais parler de "Protée" parce qu'il se trouve que j'ai travaillé dessus. C'est un épisode placé sous le signe de la métamorphose. Il intéresse d'autant plus la question de la traduction que dans l'épisode la traduction est l'une des figures de la métamorphose. A certains moments on a la traduction en acte. On peut avoir une réminiscence de Stephen qui concerne la façon dont Drumont, l'écrivain antisémite et nationaliste, parle de la reine Victoria. Je cite de mémoire, le souvenir de Stephen est "la vieille ogresse aux dents jaunes". Il le traduit en anglais, ce qui donne : "*the old hag with the yellow teeth*", ou "*dirty teeth*". On voit qu'il y a distorsion délibérée. L'ogresse devient une sorcière, le jaune devient le sale. Dans ce geste de traduction il y a aussi le geste de la déformation, le geste du passeur au sens du passeur clandestin, celui qui fait passer en douce, d'un pays à l'autre ou d'une langue à l'autre, des choses illicites.

Parfois on observe – c'est tout bon pour le traducteur parce qu'une simple reprise suffit – que Joyce fait glisser les mots d'une langue à l'autre. Au début de "Protée", il parle de Los, divinité reprise de Blake, Démiurgos, c'est repris du grec (le Dieu), on peut entendre Los Dieu comme une espèce d'espagnol de cuisine qui serait "les démiurges", "los demiurgos". Dès le début de l'épisode, il crée une logique, pour reprendre un terme de Lacan ou de Sollers, d'"élangation", comme on peut le dire à propos de *Finnegans Wake*, c'est-à-dire que les langues dérivent l'une vers l'autre, s'interpénètrent.

Je voudrais avoir "un mot pour Joyce". C'est un hommage un peu rapide à Derrida qui a écrit ces "Deux mots pour Joyce". Je voudrais commenter un terme de "Protée", au moment où Stephen voit passer ceux qui sont vus déjà comme des Egyptiens, c'est-à-dire des Roms, des Bohémiens. Stephen reprend une chanson en particulier, qui elle-même reprend des termes roms en même temps qu'elle les traduit, c'est-à-dire que le texte lui-même reprend les termes et les traduit. Je me suis posé la question : Est-ce que je cherche un équivalent à ce rom parlé à une époque en Angleterre et en Irlande, dans le rom qui circulait sur le territoire français ? Je me suis dit : Non, puisqu'il faut garder cette voix des Roms de là-bas, puisque de toute façon on a la traduction dans le texte. Ça donne "ma dimber", ma belle, on comprend que "dimber" est une belle, mais il n'y a pas à savoir ce que les Roms diraient en France. En revanche, à un moment donné, un terme m'a beaucoup arrêté, c'est celui de "mort". J'ai

décidé assez rapidement que je ne pouvais pas le garder en italique parce qu'en français cela fait trop directement résonner des échos, et surtout ce n'est pas un terme qui renverrait à ce qu'il était en anglais, à savoir un terme remontant à peu près au XVII^e siècle, issu du rom, un terme du "milieu", des proxénètes, des voleurs, des prostituées, qui désigne la femme, mais qui se décline différemment, c'est-à-dire que c'est une femme, une prostituée, une reine. Un terme presque de l'ordre des mots sacrés selon Freud, qui synthétise des contraires.

J'ai proposé à mes camarades de le traduire comme une "meuf tournante". Avant que j'aie pu commencer à expliquer, les bras se sont levés. Bernard a dit : "On ne fait pas une traduction à l'usage des cités !" Pour moi, ce qui était intéressant dans ce mot d'argot n'était pas simplement faire jeune, mais c'était sa formation même, c'est-à-dire le verlan comme figure réversible. A la lettre, je proposais quelque chose d'équivalent à ce qui se passait dans le mot "mort". Le "tournante" était peut-être un peu lourd, un peu de trop, alors finalement j'ai un peu rusé, c'est devenu "la meuf tournant en balade". Il y a un côté plus poétique que sordide des caves.

Un mot sur le fonctionnement du groupe : finalement ces réactions qui tour à tour étaient érudites, motivées, parfois non filtrées, créaient ce climat de connivence. A certains moments, on ne mâchait pas nos mots, ce qui nous permettait d'avoir des réactions possibles sur les termes.

BERNARD HCEPFNER

Tiphaine vient de trouver la solution à "mort".

TIPHAINÉ SAMOYAUŁ

Je pensais à "trom", le verlan pour "mort", cela fait entendre beaucoup de choses, dont "rom".

PASCAL BATAILLARD

Mais dans "trom", je n'entends pas une femme, j'entends un troll. Ça ne va pas.

Une autre question, en traduisant par "meuf", je raye quelque chose que Joyce fait avec l'anglais, qui est de témoigner de ce que les langues des autres, les langues des nomades, laissent des traces chez leurs hôtes. En français, que pouvait-on trouver comme traces du passage des Roms ? A ma grande surprise, en consultant différents dictionnaires, je n'ai trouvé qu'une seule famille de mots, celle de "chourer, chourer, chouraveur...". Je me suis donc dit (c'est mon hyper fidélité) que je devais faire ce témoignage linguistique en opérant le passage. Là où Joyce parlait de "ruffian", j'ai parlé de ruffian mais j'ai ajouté un ruf-

fian “chouraveur”. Mes camarades ont dit : “Tu n’as pas le droit...” Je le dis tout de suite, j’utilise ce terme d’hyper fidélité, non pas par intégrisme, mais parce que pour moi c’est quelque chose qui fait entendre l’hypertextualité d’*Ulysse*, c’est-à-dire tous ces échos, et je préfère de loin ce terme à celui de “compensation”. Je n’aime pas du tout le langage des compensations, “je vais compenser dans ma traduction”, cela fait un peu réparation de guerre, or justement je n’étais pas dans une logique de guerre ou de polémique avec le texte d’*Ulysse*.

Dans l’épisode de “Protée”, l’écriture de Joyce se situe déjà dans une logique d’“élangation”, j’ai pensé à cette traduction pour tout le passage des transformations de “mon édredon”, etc.

Je donnerai un ou deux autres exemples de cette polyglottie. La question qui se pose (il y avait des avis partagés et très tranchés) est celle de l’argot, du populaire. On ne voulait pas faire comme Morel, c’est-à-dire rendre le parler dublinois par un parler localisé (pour Morel c’était le français populaire des Gallots de Brest). Nous avons choisi de décentrer le français à partir de différentes tribus ou peuplades qui parlent français comme les Québécois. A un moment donné, j’ai pensé rendre les termes d’un nostalgique de son pays (il s’agit d’un Irlandais exilé à Paris), il dit : “Bien sûr qu’il dit la vérité...”, j’ai traduit par : “La vérité, ma parole.” Certains m’ont reproché d’en faire un pied-noir. Mon idée était la suivante : quand on pense aux différents utilisateurs du français, à certains égards les pieds-noirs sont les plus proches des Irlandais et de leur image autocaricaturale, théâtrale. Marthe Villalonga, cela fait rire, mais pas plus que certains Irlandais ne font rire les Anglais. C’est pour cela qu’à un moment donné j’ai donné cette inflexion.

Pour moi, il ne s’agissait pas de faire jeune et de coller à l’époque. Chaque fois que j’ai choisi un terme d’argot, c’était pour son potentiel poétique, pour la façon dont il pouvait s’inscrire dans le texte en français. A contrario, il est question à un moment donné dans les transformations qui se passent sur la plage, de “*seaborses*”. Ce sont aussi bien des chevaux de mer (c’est ce que Morel avait proposé), mais “*seaborse*”, c’est aussi un hippocampe. J’ai préféré adopter “hippocampe”, puisque le contexte rendait manifeste que ces hippocampes étaient montés et bridés, je préférais que, pour un lecteur français, il y ait un effort de retraduction de l’hippocampe pour qu’il se dise “c’est le cheval de mer”.

Un dernier exemple : à un moment donné Joyce parle de “tirer”. Il propose différents termes (*schlepp*, *trascine*, etc.) qui sont tous des mots intégrés à l’anglais, mais empruntés au flamand ou au français. Ce n’est pas très difficile à traduire, sauf que Morel avait fait une impasse, le “*drag*” de l’anglais, il l’avait traduit par

un “tirez”, j’ai préféré, “pouille”, à la manière de ce qu’avait fait Joyce pour les autres termes, c’est-à-dire quelque chose qui a l’air d’être en français mais qui n’est pas tout à fait du français.

Si je termine sur cet exemple, c’est parce que le traducteur tire son barda et tire ses mots.

BERNARD HCEPFFNER

Je remercie les quatre intervenants qui viennent de nous parler de la retraduction d’*Ulysses*. Je n’apprécie pas particulièrement le rôle de garde-chiourme, mais il s’agit ici d’une table ronde, et je tiens à ce qu’il y ait au moins une demi-heure de débat avec la salle.

Vous avez pu vous rendre compte à quel point cette traduction collective a été un travail de plaisir pour nous. Maintenant la parole est à vous.

DANIEL SMIRNEY

Ma question s’adresse plus directement à Jacques Aubert. Vous avez présenté cette table ronde en insistant sur l’aspect jubilatoire, mais également la façon dont le texte de Joyce incitait à traduire, et vous avez parlé de désir de traduire. Sachant que vous êtes l’organisateur de cette nouvelle traduction, que vous avez dirigé les deux volumes de la Pléiade, ma question est : “N’avez-vous pas eu le désir de traduire *Ulysses* tout seul ?” Il y a effectivement des tonnes de raisons qui peuvent faire que vous ne l’avez pas fait, peut-être des délais à tenir également, puisqu’il a quand même fallu sept ans pour la première traduction ...

JACQUES AUBERT

Moins que cela. En réalité, dans la pratique, elle a pris trois ou quatre ans, d’après ce que l’on sait.

Non, je n’ai pas eu envie de traduire *Ulysses* seul. La raison en est tout simplement que j’ai mariné pendant un certain nombre d’années dans *Finnegans Wake* pour d’autres raisons, et je me suis rendu compte que je touchais là quelque chose qui était proche d’un travail de fond sur Joyce dont *Ulysse* était le centre, le pivot. C’est avec *Ulysse* que quelque chose tourne, pivote, s’approfondit, diront certains, dans le travail de Joyce. Je me suis dit que j’avais touché là la dimension d’impossible qui est le défi de *Finnegans Wake*. En fait, ce vers quoi Joyce va, ce sont les limites du lisible, les limites du possible et du sens. Il est aux limites du sens. C’est là-dessus qu’il joue, sur le bord du sens. C’est à la fois ma réponse et l’explication, autant que je puisse expliquer mes pulsions de travail.

BERNARD HCEPFFNER

Je voudrais ajouter une anecdote à la réponse de Jacques. Quand Jacques m'a téléphoné pour me demander si la traduction d'*Ulysse* m'intéressait, j'ai d'abord cru qu'il me demandait de traduire seul avec lui, et j'ai été horriblement déçu quand on m'a dit que ce serait un travail d'équipe. Je ne le regrette pas maintenant, mais sur le moment, cela a été une horrible déception.

BRUNO GAURIER

Je suis traducteur de Gerard Manley Hopkins. J'ai été tout à fait intéressé, monsieur Bataillard, par ce que vous avez dit sur la question de cette compensation et de ce rajout de mots. Ma question va vers ce qui est continué en poésie, le sens dans le rythme, et le sens dans la versification elle-même. Je crois que dans Joyce il y a une part de versification d'une certaine façon. On est dans une vraie difficulté : jusqu'où, parce que l'on n'a pas réussi, peut-on rajouter des choses ? En poésie on est tout de suite bloqué dans ce rajout. Je me suis posé la question en anglais. A mon sens, le mot "compensation" ne fonctionne pas, parce que l'on répare un dommage que l'on a commis quelque part. Or, il s'agit plutôt d'"ajustment", d'arriver à trouver cet ajustement. Je comprends très bien que vous ayez dit cela, parce que je me suis constamment trouvé devant cela devant certains vers de Hopkins. Si l'on arrive à récupérer le rythme... Je suis très admiratif de votre traduction, c'est un prodige, je ne fais pas de flagornerie, c'est la vérité, vous avez aussi donné du rythme, vous nous avez donné beaucoup de rythme.

JACQUES AUBERT

Je voudrais ajouter un post-scriptum à ce que vous venez de dire : il m'est arrivé un jour, en relisant un passage de Patrick Drevet, de lui dire : "Mais pourquoi avoir traduit cela de cette façon, ça fait un drôle d'effet !", il m'a dit : "Mais tu as bien vu l'allitération ?" Je ne l'avais pas vue, et c'était le moins angliciste d'entre nous qui l'avait perçue et qui avait insisté, lui, écrivain, pour la retrouver.

PASCAL BATAILLARD

Je vous remercie pour ce que vous avez dit. Il y a quand même une facilité dans le roman par rapport à la poésie versifiée, c'est que l'on n'est pas tenu par une contrainte aussi exigeante. Si à un moment donné on ajoute quelque chose, après il y a un répertoire de termes, la possibilité de raccourcir ou d'allonger dans la phrase ou le paragraphe, qui permet d'arriver à un rythme satisfaisant, qui peut sembler retransmettre l'espèce d'énergie, de bouillonnement. C'est ce que j'ai ressenti dans

“Protée”. Pendant deux ou trois mois, j’ai été incapable d’écrire le début ou la fin d’une phrase, il y avait une espèce de bouillonnement. C’est cette espèce de chose qui m’accompagnait pratiquement toute la journée qui au bout du compte a permis que commencent à se déposer les choses sur une page. Au départ, les paragraphes ne venaient pas forcément en entier mais par agglomérations, retours en arrière, et ensuite c’est devenu plus facile et le rythme a pu se trouver.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je remercie Michel Cusin pour tous les exemples très convaincants qu’il nous a donnés, et Pascal Bataillard pour ce qu’il a dit tout à l’heure, que je partage ô combien, et qui fera que ce que je voudrais dire sera moins critique, Bernard. Je trouve que cette distinction entre universitaires, écrivains et traducteurs littéraires est une vieille baderne idéologique complètement rance qu’il est temps de mettre à la poubelle. Nous connaissons tous des écrivains qui traduisent merveilleusement, des écrivains qui traduisent épouvantablement, comme Pagnol traduisant *Hamlet*, nous connaissons des universitaires qui traduisent très mal. La question n’est pas là. La question est de savoir si la traduction est écrite ou pas. Quand en plus on apprend que dans votre équipe les écrivains sont aussi universitaires... Il faut arrêter, ce n’est que de l’idéologie. L’écrivain, ce n’est pas quelqu’un qui aurait un univers de langue, qui serait inspiré, qui ferait des contresens, et l’universitaire quelqu’un qui ferait une traduction académiquement juste, mais sans rime et sans vie. Je suis dans une position parallèle à la vôtre, il se trouve que des metteurs en scène traduisent ou cotraduisent avec moi. La carte d’identité n’a rien à voir avec la traduction. Il y a des traductions qui ouvrent l’accès au texte, c’est le cas de la vôtre, et j’apprécie plus la vitalité de votre traduction que les discours qui sont tenus autour, qui ne me semblent pas convaincants, et dont on pourrait se débarrasser immédiatement.

BERNARD HCEPFFNER

Si vous vous souvenez de la façon dont j’ai présenté le début de cette table ronde, je n’ai pas essayé de faire des différences entre qui était écrivain, qui était universitaire, qui était traducteur. J’ai simplement parlé de l’historique de cette traduction, du fait qu’au départ, il a été question de cette division : un tiers d’écrivains, un tiers de traducteurs, et un tiers d’universitaires. Que certains parmi nous soient universitaires et d’autres pas, cela est, je suis d’accord avec Jean-Michel, sans grand intérêt.

JACQUES AUBERT

Ce sur quoi il faut insister, c'est que ces catégories tout à fait contestables de départ disparaissent à partir du moment où il y a le travail de relecture collective croisée constante, et où par conséquent les différences éventuelles disparaissent en tant que telles. Je citais cet exemple-là, où Patrick Drevet me faisait une remarque, qui était éventuellement une remarque d'universitaire, et c'était moi qui n'avais pas vu. Ce qui nous a aidés à faire quelque chose de présentable, ce n'est pas notre lieu de départ, mais notre lieu de travail, et notre fonctionnement, de froter nos lectures et nos goûts d'écriture ensemble.

PASCAL BATAILLARD

Les étiquettes sont des raisons sociales. Evidemment, ce n'est pas indifférent du point de vue de l'ancrage social et des conditions de travail, je ne le nie pas, mais il est vrai que dans le cadre de notre collectif, ces raisons sociales disparaissaient totalement. Il n'y avait plus que cinq, six ou sept personnes qui étaient là pour traduire.

CÉCILE DENIARD

Je trouve assez comique l'arithmétique de Gallimard qui voudrait que pour faire une bonne traduction, il faudrait un tiers d'universitaires, un tiers d'écrivains, un tiers de traducteurs et un gros tiers de je ne sais pas quoi, pour rappeler Pagnol.

Ma question portait sur le fait que se pose pour *Ulysse* plus que pour beaucoup de textes la question du texte de référence. Je voulais savoir si vous étiez partis du texte publié en 1922, qui avait été jugé assez défectueux par Joyce, ou si vous vous êtes appuyés sur d'autres éditions qui essaient de corriger, en prenant des directions différentes, le texte de 1922, en ajoutant d'ailleurs des erreurs ? Comment avez-vous géré cette problématique ?

JACQUES AUBERT

Une parenthèse de départ : Gallimard n'est pour rien dans la question des trois tiers, c'est une espèce de vérité qui s'est dégagée des accidents de l'histoire.

En ce qui concerne le texte de départ, en fait, le texte original a quand même été pour une large part revu par Joyce. Vous faites allusion à l'édition supposée définitive de Gabler, en fait le terme définitif a été ajouté par l'éditeur. Gabler a apporté un certain nombre de corrections qui étaient justifiées et d'autres qui n'étaient pas fondées scientifiquement, dans la mesure où elles se fondaient éventuellement sur des textes virtuels. Il disait : "Dans la ligne de transmission on a un blanc, et dans ce blanc il s'est passé quelque chose dont on va tenir compte." En

termes d'érudition cela ne tient pas, c'est indéfendable dans une certaine tradition parce que, à la limite, cela permet de se mettre vraiment à la place de l'auteur. Il y a eu une autre édition préparée en Allemagne qui avait été un peu mieux revue. Toujours est-il que le texte de 1922 a fait l'objet de propositions d'émendations par deux personnes, l'un, Philip Gaskell, est spécialiste d'histoire textuelle, l'autre, Clive Hart, est l'un des meilleurs connaisseurs d'*Ulysse* et de ses manuscrits. Pour éviter d'entrer dans une espèce de réédition critique préalable du texte original, j'ai proposé que l'on utilise le texte avec les émendations proposées par Gaskell et Hart, qui sont reconnues comme les plus solides et les plus défendables. Il faut savoir en tous les cas que dans l'édition de Gabler, énormément de choses n'affecteraient pas beaucoup la traduction, des choses qui sont de l'ordre de coquilles ou de ponctuations qui n'affectent pas véritablement le sens, et qui éventuellement ne pourraient avoir que des effets de caractère stylistique, traitables au niveau de la traduction. Nous étions sur un terrain relativement stable, sûr et défendable grâce au travail de Gaskell et Hart dont j'indique les références.

ANN GRIEVE

J'ai une question principale et une remarque. La question principale est la suivante : comment vous êtes-vous servis de la première traduction, c'est-à-dire quelle est la relation avec la traduction de Morel ? J'imagine que vous êtes partis dans votre propre traduction, et que vous avez ensuite regardé la première traduction, mais je m'interroge, ayant moi-même eu l'occasion de faire une retraduction. Il m'est arrivé de regarder la première traduction quand j'ai eu des problèmes. Il s'agissait de textes de Nabokov, j'ai fini par aller voir la traduction de Couturier. C'est très désagréable d'avoir une première traduction, mais c'est aussi utile. Comment avez-vous travaillé avec la première traduction ?

Ma deuxième question est la suivante : comment travaillez-vous sur un texte qui, pour moi qui suis à moitié anglaise, est souvent incompréhensible ? Il y a des parties de ce texte que personnellement je n'arrive pas comprendre, ou bien que je comprends à moitié parce que je sens que les mots qui manquent sortent d'une chanson que je connais... Mais il y a aussi des choses que je ne comprends pas. Que fait-on dans ce cas-là ? J'ai quelques soupçons sur ce que l'on peut faire, ou sur ce qu'il m'a semblé que vous aviez fait.

Une remarque à Pascal Bataillard, sur le "*seaborse*". Je suis contente que vous ayez traduit par "hippocampe", parce que c'est quand même un mot ordinaire de la langue anglaise, et je voudrais reprocher à Tiphaine Samoyault mais également à Morel, d'avoir traduit "*ocean green*" qui est un terme employé pour

décrire par exemple une couleur de peinture, par “vert abyssal” pour Morel, et “gridocéan” pour Tiphaine Samoyault. Cela me plaît assez, mais on devient “joycien”, on ajoute au texte. L’une des tentations dans ce type de retraduction, où il y a déjà eu une lecture, d’un très grand texte souvent énigmatique, une espèce de mythe littéraire, est d’en faire encore plus. Cela m’intéresse de savoir comment vous avez réglé ce problème.

JACQUES AUBERT

Nous avons laissé de côté la première traduction. Il y a eu un stade vers la fin où j’ai conseillé à chacun de jeter un coup d’œil sur les précédentes traductions pour voir s’il y avait eu des cas où effectivement le choix était meilleur, mais la proposition de départ était de se coller avec le texte de Joyce.

Pour ce qui concerne la deuxième question, il arrive que Joyce joue sur l’ambiguïté qu’il peut y avoir entre un terme technique et un terme courant, avec tous les malentendus qui peuvent surgir. Je n’ai pas le terme exact en tête, mais cela a été relevé par l’un des meilleurs spécialistes de la traduction de Joyce, qui est Fritz Senn de Zurich. A un certain moment, Joyce parle d’une maison qui est “*built of breeze*”, où la brise apparaît comme étant la substance dont est faite cette maison. Il se trouve qu’un texte technique médiéval désigne par ce terme une certaine qualité de sable utilisée dans la construction. La question reste entière de savoir si Joyce connaissait ce sens-là, ou si éventuellement il l’avait entendu utiliser par quelqu’un qui le connaissait, par exemple un maçon de Dublin. Dans la langue irlandaise, des termes archaïques sont conservés comme tels, comme dans le cas du Québec où un certain nombre de mots sont hérités directement de l’anglais du XVII^e siècle, ou en tout cas dont les connotations sont de cet ordre-là. Autrement dit, on est sur un terrain vraiment un peu instable, et d’autre part, Joyce est assez malin pour jouer sur des ambiguïtés de ce genre. A-t-on affaire au terme technique, ou est-ce qu’il se dit : “Au fond c’est bien venu, parce que technique ou pas, cela évoque l’océan” ? On est démuné de critères. Ce que l’on croit apercevoir par ailleurs de sa pratique poétique nous dit : “Il essaie de nous embarquer sur une ambiguïté, sur l’équivoque.” Il est sûr que l’équivoque est l’une des catégories joyciennes importantes comme pour Jacques Lacan.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Pour “*ocean green*”, je suis d’accord avec vous, c’est sans doute trop. Il y a une tentation de refaire quelque chose qui par moments nous entraîne trop loin, et d’autres moments produit quelque chose de l’ordre de la trouvaille rythmique et sonore. Le passage

(c'est le début de "Sirène") est très musical, j'ai voulu "mettre le paquet" sur cette musicalité, peut-être jusqu'à l'excès. Je pense qu'il y a des moments très réussis dans ce chapitre, mais j'étais toujours sur la corde. C'est le chapitre que j'ai eu le plus de mal à traduire, mais en même temps c'était passionnant.

En ce qui concerne vos deux questions qui me semblent très liées, nous avons tous une mémoire relative mais quand même existante de la première traduction (les noms des personnages restent). Nous n'avons pas cherché à améliorer cette première traduction. La question n'était pas de la reprendre mais de faire autre chose. Il m'est arrivé, dans des moments de très grande difficulté, de consulter plusieurs traductions, d'aller voir dans plusieurs langues, pour plusieurs passages où je ne comprenais rien du tout. Les réunions collectives ont aussi servi à cela, à éclairer les passages les plus obscurs pour chacun d'entre nous individuellement. Nous avons eu aussi des rencontres avec Jacques qui sait beaucoup de choses sur le texte. Je n'aurais jamais été capable de traduire seule.

PASCAL BATAILLARD

Une remarque par rapport à la question de l'utilisation de la première traduction. La consigne était de ne pas la regarder. J'en avais un souvenir assez lointain, et contrairement à mes amis, j'étais très content que la traduction se refasse, parce que je ne supportais pas la lecture de la première traduction. La monologie, l'argot trop tiré par les cheveux, parfois rabelaisien. Pour certains passages simples en anglais, il fallait prendre un dictionnaire français de l'argot rabelaisien. Je trouvais cela imbuvable.

Ayant maintenant participé à cette retraduction, je trouve beaucoup plus de mérite à la première traduction qu'autrefois, je la comprends mieux, ainsi que les difficultés de Morel. Je comprends quel travail c'était, tout seul, plutôt embêté qu'autre chose par Gilbert et Larbaud. Faire cela en trois ou quatre ans. C'est admirable.

En revanche, je n'ai pas hésité à aller regarder du côté de la traduction en allemand ou en italien, mais généralement cela ne m'a rien apporté. On voyait vraiment qu'elles étaient beaucoup influencées par celle de Morel.

JACQUES AUBERT

Quand nous avons consulté la traduction allemande, nous n'avons pas eu de réponse intéressante, constructive. La traduction de Hans Wollschläger est considérée comme aussi bonne que possible. En tous les cas il a lu la nôtre et a manifesté que sur les points difficiles certaines solutions que nous avons adoptées

lui convenaient. Il s'est heurté aux mêmes difficultés que nous, et souvent il aboutissait à des solutions comparables.

BRUNO GAURIER

Pour témoigner sur la question du texte incompréhensible, c'est un vrai problème. Je me suis trouvé dans ce genre de situation une ou deux fois avec Hopkins. J'ai découvert quelque chose à travers une lettre d'une lectrice franco-britannique. Elle m'a dit qu'elle n'avait pas accroché au poème (*The Wreck of the Deutschland*). C'est pour moi de très loin le plus beau poème de toute l'anthologie, mais sans doute le plus difficile à traduire. Elle me dit : "Je viens de lire votre français, vous m'avez rendu mon texte en anglais." C'est ce qui me fait ressortir à quel point le travail de traduction est proche de l'original, et à quel point il peut renvoyer le texte original. Je pense que c'est le plus beau compliment que l'on puisse faire à un traducteur, c'est de dire : "J'ai envie de retourner à l'original maintenant."

JACQUES AUBERT

Je voudrais ajouter quelque chose au sujet de la difficulté des textes et de certaines choses que l'on peut considérer comme illisibles, au sens où l'on ne peut pas leur donner de sens. En fait, il y a dans *Ulysse* des choses qui n'ont pas de sens, et qui sont là précisément pour cela. Cela a été analysé dans le détail par Robert Martin Adams dans un texte que Lacan a regardé avec attention. Il y a un certain nombre d'allusions à des personnes, des faits, des événements, dont la présence dans *Ulysse* est totalement dépourvue de signification, comme nous pouvons avoir tous dans notre tête, à tel ou tel moment, des espèces de non-sens. C'est là, il l'a transcrit, ce sont des "private jokes", c'est la matière dont nous sommes faits également. C'est poussé à l'extrême dans *Finnegans Wake*, il y a des gens qui disent "j'ai trouvé le truc", et qui évidemment se cassent la figure, parce que l'on est aux limites du sens, non pas à la manière du non-sens, mais des fragments de fictions, de transcriptions de la réalité, qui n'ont pas de sens dans un discours transmissible, mais qui font éventuellement sens par rapport à un discours individuel, fait de bribes, comme cela arrive à quelques-uns d'entre nous.

BERNARD HCEPFFNER

Sur cette question de l'incompréhension possible d'un texte d'origine, on pourrait discuter très longtemps. C'est une question passionnante. Je me suis souvent trouvé devant des textes de la Renaissance par exemple, où personne n'a jamais rien compris à une certaine phrase depuis quatre siècles. Comment la traduit-on ?

Pour terminer j'aimerais bien vous parler de la nouvelle nouvelle traduction d'*Ulysse*. Vous ne connaissez que la nouvelle qui est sortie il y a six mois. Je vais citer quelques lignes de cette traduction. Je me suis même demandé pourquoi nous nous étions fatigués à traduire le livre, étant donné que Google le fait en trente secondes. Voilà ce que ça donne :

Stately, mâle dodu Mulligan est venu du stairhead, soutenant une cuvette de mousse sur laquelle un miroir et une configuration de rasoir ont croisé. Un dressingown jaune, ungingirdled, a été soutenu doucement derrière lui sur l'air doux de matin. Il a tenu la cuvette en haut et intoned :

— altare Dei d'annonce d'Introibo.

Stoppé, il a dévisagé en bas des escaliers foncés d'enroulement et a exigé grossièrement :

— monté, Kinch ! Monté, vous jesuit craitif !

Solennellement il est venu en avant et a monté le rond gunrest. Il a fait face environ et a béni gravement trois fois la tour, la terre environnante et les montagnes se réveillantes. Puis, vue contagieuse de Stephen Dedalus, il s'est plié vers lui et a fait les croix rapides dans le ciel, glougloutant dans sa gorge et secouant sa tête. Stephen Dedalus, contrarié et somnolent, penché ses bras sur le dessus de l'escalier et regardé froidement le visage de glouglou de secousse qui l'a béni, équin dans sa longueur, et la lumière untonsured des cheveux, granuleux et hued comme le chêne pâle.

Opposez Mulligan a piaulé un instant sous le miroir et alors a couvert la cuvette vivement.

— de nouveau aux casernes ! il a dit sternly.

Il a ajouté dans la tonalité d'un prédicateur :

— pour ceci, O chèrement aimé, est le christine véritable : corps et âme et sang et ouns. Musique lente, svp. Fermez vos yeux, gents. Un moment. Un peu d'ennui au sujet de ces corpuscules blancs. Silence, tout.

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER “TRADUIRE *ULYSSES* DE JAMES JOYCE”

animé par Tiphaine Samoyault

Le passage choisi pour cet atelier était le début de l'épisode du “Cyclope”, en partie parce qu'il s'agit d'un dialogue et que les participants étaient immédiatement confrontés à deux problèmes importants, la traduction d'expressions argotiques ainsi que celle d'expressions typiquement irlandaises – comment rendre en français ce qui, pour les lecteurs anglophones, marque une différence importante avec l'anglais standard.

Les participants étaient un peu trop nombreux pour un véritable atelier et le débat s'est rapidement situé sur un plan théorique, c'est-à-dire que nous avons très peu avancé dans la traduction du texte.

Très vite, par exemple, s'est posée la question de la nécessité de transposer ces “irlandismes” ou ces expressions argotiques à d'autres parties du texte, par exemple, ma traduction de “*he near drove his gear into my eye*” par “il m'a pratiquement foutu son attirail dans l'œil” : le verbe “*drive*” n'est pas argotique, mais l'utilisation de “*near*”, elle, l'est. Le même mot, “foutu”, cette fois-ci adjectif, se retrouve d'ailleurs quelques lignes plus bas pour traduire une fois de plus l'utilisation de “*near*”.

Débat également sur l'ajout d'un mot anglais, “*himself*”, dans le texte français à la fin du premier paragraphe, alors qu'il n'est pas dans le texte anglais.

Cinq des membres de l'équipe de traduction du livre étant présents, les participants ont pu non seulement assister mais également participer à une séance de traduction comparable à celles que nous avons vécues pendant trois ans. Pour finir, nous n'avons traduit que quelques lignes du début de “Cyclope”. La plupart des questions sont restées sans réponse – une fois de plus nous avons pu nous rendre compte que les questions sont bien plus passionnantes que les réponses – et nous avons pu nous convaincre que, s'il est possible de traduire l'argot, il

est plus ou moins impossible de vraiment rendre – par la syntaxe ou le vocabulaire – ce qui est spécifiquement irlandais dans le texte de Joyce.

ATELIER “SÉCURITÉ INFORMATIQUE”

Evelyne Châtelain (traductrice)
et Jean-Luc Dibarce (ingénieur informaticien)

Une vingtaine de personnes étaient venues participer à l'atelier informatique qui, pour une fois, n'avait pas lieu dans la salle des ordinateurs, mais dans une banale salle de classe.

Effectivement, avant d'être une affaire de technique, la sécurité est une question de bon sens et, avant de songer aux menaces extérieures (bien réelles, cependant), il faut savoir que le maillon faible, c'est vous ! C'est vous qui êtes responsable de votre matériel, de vos données et de la manière dont vous les gérez. Un peu comme pour les accidents domestiques, le danger est souvent celui auquel on pense le moins.

Nous avons donc commencé à étudier les petites dizaines d'imprudences que nous commettons tous les jours : absence de sauvegarde, ou laxisme en la matière, qui peut conduire à des drames, diffusion inutile de nos coordonnées (et souvent de celles des autres) qu'il serait simple d'éviter en utilisant la fonction “cachée” de son logiciel de messagerie, transfert abusif d'informations non vérifiées défendant apparemment des bonnes causes qui ne sont en fait que des canulars plus ou moins dangereux...

Après avoir sérié tous les dangers, dénoncé les pratiques à risque comme le “pier to pier” cher aux adolescents, et donné une liste de conseils, en espérant qu'ils seront tous suivis, nous avons abordé les problèmes plus techniques dont on ne peut hélas totalement se passer en informatique.

Ce fut très certainement cet aspect de notre atelier qui fut le plus difficile à maîtriser, à cause de la grande disparité de notre public. Nous avons donc dû aborder les problèmes de virus et d'antivirus, d'intrusion dans les systèmes et de pare-feu, physiques ou logiciels. Mais si chaque attaque donne naissance à une parade, les pirates de tous bords s'adaptent et perfectionnent leur attaque. Cette boucle sans fin nous a conduits à évoquer les craintes de certains professionnels face à l'avenir de l'internet.

Finalement, il dépend de chacun de nous de le protéger en se protégeant.

Entre les aspirations des débutants, qui balbutiaient encore avec le système d'exploitation, et les exigences des webmestres émérites et des unixiens acharnés qui voulaient tout savoir sur la cryptologie et qui auraient presque (presque !) été capables de coller l'ingénieur de service, l'équilibre était parfois difficile à trouver, et satisfaire tout le monde, plus qu'une question de compromis, fut une question d'alternance !

Néanmoins, quel que soit son niveau, chacun a pu poser ses questions et y trouver une réponse dans une ambiance bon enfant.

ATELIER EN LANGUE TCHÈQUE

animé par Xavier Galmiche

Le texte que j'ai retenu pour cet atelier de traduction tchéco-française est extrait de *Cette ville est à la charge de ses habitants*, un "montage" littéraire, typique de l'avant-garde des années 1960, de Bohumil Hrabal. Ce sont ses romans (*Une trop bruyante solitude*, *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre*, *La Chevelure sacrifiée*, etc.) et parfois leur adaptation cinématographique (celle de *Trains étroitement surveillés*, par Jiří Menzel, figure comme l'un des "clous" de la "nouvelle vague tchécoslovaque") qui, en donnant une image éblouissante de l'histoire centre-européenne du xx^e siècle, ont assuré le succès de cet écrivain, et ils ont occulté l'importance de sa recherche poétique formelle, qui tourne, en gros, autour de l'actualisation des techniques de collage de l'entre-deux-guerres. Ce texte de 1967 en donne une idée. Mais mon choix reposait principalement sur ma frustration de ne pas avoir su en tirer tout le jus lors de la traduction que j'avais faite d'une "réécriture de ce montage" ("Légende jouée sur des cordes tendues du berceau au cercueil", in *Ballades sanglantes et légendes*, de 1968 ; trad. L'Esprit des péninsules, 2004).

La dizaine de participants était aussi éclectique qu'on est en droit d'attendre d'un atelier consacré à une langue "rare" : deux Slovaques – qui surent préciser les niveaux de langue de certaines "strates" du texte, notamment les vulgarismes –, quelques slavistes confirmés, une angliciste, etc. Je pense avoir passé trop de temps à l'explication proprement linguistique, notamment du lexique (c'est sans doute la tentation en présence de connaisseurs d'autres langues slaves qui le "reconnaissent" mais se méfient, souvent à juste titre, des faux amis). En revanche, un des principes associatifs de ce collage étant les assonances, les plus hardis ont pu se lancer dans la fabrication de "bouts rimés" qui en assuraient des équivalents (phoniques, non sémantiques).

BOHUMIL HRABAL, Legenda zahraná na strunách napjatých mezi kolebkou a ravkí, in *Morytáty a legendy*, Českoslovenký spisovatel, 1968.

Les passages ajoutés au texte de *Toto město je ve společné péči obyvatel* sont ici soulignés.

... Zpráva o její pověsti je tobo drubu, že v místě svého pracoviště je v organizaci ČSM. Přesto její poměr k dnešnímu zřízení je kladný, má velmi dobrou pracovní morálku a vzhledem k jejímu onemocnění kostní tuberkulózou je dávána jiným pracovníkům za vzor Karpelesův mlýn. Kačera ve vodě stríletí – soulož. Kadeře mrtvého – neštěstí. Kočičí díra. Vysvěkli se donaba a dělali spolu orchideje. Zřítivší se z okna. Serapion. Nenapodobitelná duchaplnost. Nejvyšší silou optiky chce svým myšlenkám získat život. Klisnu bez ocasu viděti – bud' opatrným. Konfiskované časopisy – tvé důminky se vyplní. Miláčku, jestli miluješ nějakou jinou, bezčí, než jsem já, tak tedy napiš. Dvě růže utrhni, jednu mi daruj, dvě milovat, tobo se varuj. P + P – R. Pac a pusu bez rámusu. Královska Výtoň solnice. Kamenné hodiny. Trolejbus zastavil ne proto, že byl přeplněný, ale proto, že tři chuligáni napadli průvodčí, tuto honili kolem troleje a obviněný Hemelik volal : “Pocem, ty nudle, já tě přefiknu!” Krupobití srazilo katovy pacholky. Kolo s noži a háky rozbito. St'ata. Prsten. Catharina z Alexandrie. Kořalku píti – radostnou zprávu obdržíš. Krásná Panna Maria. Nutno však přiznat, že odsouzený Stanko, i když byl pravoslavným farářem, neinklinoval k reakční politice Vatikánu. Praporec a říšské jablko. Někdy ve zbroji. Roztlučen v hmoždíři. Useknutá noha. Viktorinus. Azbuka, pánové, to je obrácenej nábytek. Léto a Zima. Lázeň Johaniů. V klášteře Maří Magdaleny pradlena kouká za měsíčný noci. Na zabradě člověk sbíral peníze, které zrály. Pak spustili pumpaře do studny. Tam seděl mnich a držel na klíně beránky. Krásná herečka Laura. Chystala se utéci, ale manžel jí určil blavu a poslal panu hraběti. Když nádeníci vynášeli sochy ze zkasírované kaple, dvě pražské paní z tobo zkameněly. Nádeníci je vynesli jako ostatní sochy, aniž by co zpozorovali. Milimetrem lásku měřiti – nekonečnost. Labut'ka. Malinovka. Malá míčanka. Obžalovaní si zhotovili takzvané montovadlo. Šetřením se zjistilo, že montovadlo je obrátý ovocný vermut za jedenáct korun s cukrem a citrónem, což prý je tak opojné, že údajně Rusové tím montovadlem pobánějí rakety. Včera se nám bonila kráva. Když jsem ji vyváděla z chliva, v domnění, že jsem býk, šlápla mi na břicho. “Šel jsem, slavný soude, vyprostit manželku z jejího těžkého postavení : Stála na ní kráva.” Dvojnásobný útok, ten je proti všemu očekávání. Partie asi bude

remíza. Získá se jasným okem. Mlýn na loďkách. Ministra viděti – ty máš málo přátel. Jako zaměstnanec ČSD se dosti často pohybuji po nádraží. Mrtvému roucho dávati – velká škoda. Jelikož ale kůň je plachý, Šeps při nakládání ho odepnul od držáku. Kůň nešťastnou náhodou ho kousl do levého ucha, aniž by o tom věděl. Mrva a břevno. Mnichovská vápenice. Malvazinka. Město Londýn. Seděli jsme potom před kantýnou na trámkách a prknech. Já měla v kriminále na starosti skleník. Povídám : “Pane strážný, mně by se šikl tenhle trámek.” Ale strážný se rozkřičel : “Ženská, to si nenechte zdát ani ve snách. To je rozebraná šibenice !” Myši díra. Modrá kachna. Mučírna – nestátná láska. Šibenici vedle sebe. Přetržený řetěz v ruce. Vyprosil si odsouzenec od šibenice a chtěl se nechat místo něj pověsit. Ale smyčka se s ním několikrát přetrbla. Feriolus...

P.S. Tato legenda vznikla jako smíšený text, sestavený volně podle *Attribute der Heiligen, Pražských tajností* od Popelky Biliánové, *Mysterium der Schachkunst, Snáře Anny Novákové, Historického a orientačního průvodce ulicemi hl. Města Prahy, vyšetřovacích soudních spisů a hovorů z ulice*.

ESSAI DE TRADUCTION

Ce qu'on rapporte d'elle, c'est par exemple que dans son lieu de travail elle est membre de l'Union tchécoslovaque de la jeunesse. Bien que son rapport avec le système actuel soit positif, elle fait preuve d'une grande morale au travail et étant donné qu'elle est atteinte d'une tuberculose osseuse elle est donnée en exemple aux autres travailleurs. *Moulin de Karpeles*. Tirer sur un canard dans l'eau : rapports sexuels. Mèches d'un mort : malheur. *Le Trou de chat*¹. Ils se sont mis nus et ils ont fait une sacrée orchidée. S'étant jeté de la fenêtre. Sérapion. Inimitable vivacité d'esprit. Par la force suprême de son optique, il veut donner vie à ses pensées. Voir un jument sans queue : sois prudent. Journaux confisqués : tes pressentiments s'accomplissent. Mon chéri, si tu en aimes une autre plus belle que moi, écris-moi. Qui a deux roses me donne l'une, Qui a deux femmes craigne chacune. XX C + C = S. Cric et Crac, l'affaire est dans le Sac. *Saline royale de Výtton*². Horloge de pierre. Le trolley s'arrêta non pas à cause du trop grand nombre de voyageurs, mais parce que trois

1. Šteblík, p. 421.

2. Šteblík, p. 301.

voyous s'en étaient pris à la contrôleuse, l'avaient pourchassée autour du trolley, tandis que l'accusé Hemelík s'écriait : "Par ici, mauviète, je vais t'écrabouiller !" La grêle fit tomber les valets du bourreau. Roue munie de couteaux et de crochets, cassée. Décapitée. Doigt. Catherine d'Alexandrie. Boire de l'eau-de-vie : bonne nouvelle imminente. Belle Vierge Marie. Il faut cependant convenir que l'accusé Stanko, quoique prêtre orthodoxe, ne penchait pas pour la politique réactionnaire du Vatican. Etendard et globe impérial. Parfois en armes. Concassé dans le mortier. Jambe tronçonnée. Viktorinus. L'alphabet cyrillique, messieurs, c'est comme des meubles à l'envers. Été et hiver. *Bain des Jobannites*¹. Au couvent Marie-Madeleine la lavandière regarde les nuits de pleine lune. Dans le jardin un homme ramassait les pièces qui avaient mûri. Puis ils laissèrent tomber le pompeur dans le puits. Là était assis un moine, des agneaux sur les genoux. La belle actrice Laura. Elle s'apprêtait à fuir, mais son mari lui trancha la gorge et l'envoya à M. le comte. Quand des journaliers emportèrent des statues de la chapelle désaffectée, deux Pragoises en restèrent pétrifiées. Les ouvriers les emportèrent elles aussi comme les autres statues sans se rendre compte de rien. Jauger l'amour avec un centimètre : infini. Cygneaux. Jus de pomme. Jeu de paume. Les accusés se faisaient ce qu'ils appelaient un monte-en-l'air. L'instruction a établi que le monte-en-l'air est un vermouth aromatisé et chauffé, à onze couronnes, avec du sucre et du citron, qui monte tellement à la tête que c'est avec ce monte-en-l'air que les fusées des Russes sont alimentées, à ce qu'il paraît. Hier une de nos vaches était en chaleur. Comme je la sortais de l'étable, pensant que j'étais un taureau, elle m'a piétiné le ventre. "Je suis venu, messieurs de la cour, délivrer mon épouse de cette situation difficile : être piétinée par une vache." Double assaut inattendu. Ce sera sans doute partie remise. Il faudra ouvrir l'œil pour l'emporter. Moulin flottant. Ministre : tu as peu d'amis. En tant qu'employé des Chemins de fer tchécoslovaques, je passe assez souvent par la gare. Manteau donné à un mort : grands dégâts. Mais comme le cheval était farouche, Šeps, au moment de le faire monter, lui avait défait la bride. Par un hasard malencontreux, le cheval l'a mordu à l'oreille gauche sans même s'en apercevoir. Madrier et charogne. Munich (chaulière). *Malvazinka*. Métropole de Londres. Ensuite, on s'est assis devant la cantine sur des poutrelles et des planches. Moi, à la prison, j'étais chargée de la serre. Je dis au gardien : "Elle ferait bien mon affaire cette poutrelle !" Et le garde me fait : "Ma petite dame, n'y pensez pas, même en

1. *Šteblík*, rubrique, p. 301.

rêve ! C'est la potence qu'on a démontée !" Souricière. Sarcelle bleue. Salle de tortures : amour malheureux. Potence à ses côtés. Chaîne rompue dans la main. Il gracia le condamné et voulut se faire pendre à sa place. Mais la corde se rompit plusieurs fois sous son poids. Feriolus.

PHILIPPE JACCOTTET, POÈTE ET TRADUCTEUR

Conférence de Jean-Louis Backès

Je commencerai, si vous voulez bien, par deux anecdotes.

La première a pour cadre un amphi dans une université parisienne. Logez-y quelques centaines d'étudiants de première année, fort jeunes, sympathiques, souriants, et assez remuants. Ils ne chahutent pas, mais ils papotent volontiers. On est parfois obligé de les rappeler à l'ordre. La vieille technique qui consiste à baisser la voix pour réveiller l'attention est parfaitement inopérante. On observe par ailleurs que toute lecture provoque une particulière distraction, volontiers un peu bruyante. C'est le cas de tout ce qui est prose, prose littéraire, prose critique ; on hésite à citer longuement. Le ton de voix qu'on adopte spontanément pour lire un texte a probablement des effets étranges.

Dans ces conditions, lire un poème de Leopardi relève de la témérité. Je ne sais plus pour quelle raison j'ai commis cette folie : lire, d'un seul souffle, trois pages, et passablement obscures. Sans doute, j'avais pris quelques précautions, indiqué à l'avance les grandes articulations du texte, cité certaines phrases que les auditeurs, peut-être, reconnaîtraient au passage. Mais il fallait se lancer. Je ne suis pas un professionnel de la lecture à haute voix. J'ai essayé simplement, sans chercher à ménager des effets, de "donner" le texte, pour reprendre l'expression de ce merveilleux analyste de la poésie que fut Boris Eikhenbaum.

Vous vous en doutez. C'est un souvenir émouvant : Leopardi a été écouté, vraiment écouté. Il a fait naître autour de lui un beau silence.

Vous vous en doutez. J'avais choisi, si contestée soit-elle, la traduction de Philippe Jaccottet.

L'autre anecdote a pour décor l'université Lomonossov à Moscou. J'avais affaire, cette fois, à une trentaine d'étudiants confirmés, qui avaient tous une excellente connaissance du français. Nous lisions ensemble un choix de poèmes de Jaccottet : j'avais constitué une petite anthologie d'une dizaine de textes et fait

un montage photocopie. Le travail était de ceux que réprouvent certains amateurs de poésie ; il s'agissait d'une analyse détaillée de chaque mot, de chaque phrase, de chaque poème pris pour lui-même, et aussi de l'ensemble artificiel que j'avais constitué. On mettait au jour des relations lointaines, on suivait le retour d'un mot, d'un motif. Il y a des métaphores cruelles pour désigner ce type d'exercice ; on parle volontiers de viol, d'assassinat, de vivisection. Ces images violentes font impression, même si on serait parfois en peine d'en mesurer la justesse.

Nous divaguions donc au milieu des poèmes, et nous étions arrêtés depuis quelque temps sur celui qui commence par : "Prends dans mes paumes, pour ta joie, / Un peu de soleil et un peu de miel", quand un des étudiants intervint avec un air inquiet. "Mais ce poème est un poème de Mandelstam." Il connaissait l'original par cœur et l'a immédiatement récité. Les autres n'avaient rien vu.

Ces deux anecdotes pourraient servir à illustrer, dans leur banalité, un principe sur lequel nous sommes tous d'accord, j'en suis sûr : quelle que soit la méthode adoptée, quand on traduit un poème, il est souhaitable que le résultat soit un poème. Permettez-moi de préférer cette formulation à celle qui a au moins autant de succès : pour traduire la poésie, il faut être poète. Ce n'est pas que je récusé cette variante, mais elle me semble plus vague, moins facile à maîtriser. On appréhende plus sûrement l'essence d'un texte que celle d'une personne.

Il ne faut pourtant pas s'y tromper. Depuis plus de cent ans nous savons bien qu'il n'existe pas d'indices irréfutables de la poésie. La traduction d'un poème peut fort bien être arithmétiquement scandée, pourvue de rimes irréprochables et n'avoir malgré tout rien d'un poème. Il est à peine besoin de le dire. Pouvons-nous savoir comment se forment nos impressions, en tant que telles incontestables ? Faut-il se lancer dans la vivisection du lecteur ?

Restons-en là pour l'instant, et constatons, pour entrer vraiment en matière, que Philippe Jaccottet a d'abord été connu, dans le grand public, comme un traducteur de prose. Il est le traducteur attitré de Robert Musil. Pourquoi ce poète a-t-il traduit des romans ?

On remarque que, dès qu'il commence à écrire, il commence à traduire. Il le dit, comme en passant, dans les "Remarques" dont il accompagne, en 1991, la nouvelle édition d'un poème ancien, longtemps récusé, *Requiem*. *Requiem* a paru en avril 1947. Evoquant cette époque ancienne, le poète nomme ceux qui étaient alors ses "écrivains de prédilection" : Claudel, Eschyle, Ramuz,

Dostoïevski, Rimbaud, Rilke. Le Rilke des *Elégies de Duino*. Et il ajoute : “[...] que j’ai dû, alors déjà, essayer de traduire au moins partiellement”. A quelles fins ? Il ne le dit pas. On dirait qu’il est naturel qu’une lecture, dans une langue étrangère, même parfaitement maîtrisée, s’accompagne de traduction.

Or, à cette époque ancienne (il a eu vingt ans en 1945), Jaccottet traduit aussi de la prose. Il publie, la même année que *Requiem*, une nouvelle version de *La Mort à Venise*. Pourquoi ce choix ? Car il ne fait aucun doute qu’il s’agit d’un choix volontaire. C’est une version achevée qui a été proposée à l’éditeur. Longtemps après, dans *Libretto*, publié en 1990, il évoque un voyage en Italie et un malaise qui le prit à Venise. Ce coup de fièvre qui l’abat pendant “une nuit et un jour”, il l’attribue à une double cause : “les coups de gourdin de la chaleur” et le fait qu’il venait de traduire la nouvelle de Thomas Mann. Le travail de traduction accompagne celui de l’identification.

Il n’est pas indifférent que Jaccottet ait longtemps renié *Requiem*. Les “Remarques” de 1991 avancent, sans violence aucune, le mot de “grandiloquence”. La liaison se fait sans peine avec un problème de traduction dont rend compte un autre texte relativement tardif, la brève préface à *D’une lyre à cinq cordes*, recueil publié en 1997. Ce recueil contient des textes de poètes anciens ou modernes, traduits à différentes époques de la vie de Jaccottet. La préface est construite sur le contraste entre un fragment de lettre et un fragment de traduction. La lettre et la traduction sont signées de la même main, celle de Pierre-Louis Matthey ; ce poète traduit les sonnets de Shakespeare ; il rend “*All losses are restaured and sorrows end*” (“La perte est réparée et le chagrin fini”, dit Pierre-Jean Jouve) par “Ami, la ruine est jardin... l’instant fredonne”. Jaccottet commente : “Traduire, pour Matthey, était réinventer, autrement, le texte ; il en avait les moyens, et il ne s’en faisait pas faute.”

Quant à la lettre, adressée par Matthey à Gustave Roud, on y lit simplement ceci : “La traduction d’*Hypérion* de P. J. [...] est proprement *consternante* – plate, universitaire, et pas un seul accent fort.”

Avant de commettre cette traduction “plate, universitaire”, Jaccottet avait, pense-t-il, “goûté” cette frappante invention de Pierre-Louis Matthey, “l’instant fredonne”. Plus tard, il n’y a vu qu’une “enjolivure hors de propos”. Et il explique : “C’est que j’avais quitté Lausanne pour Paris [...], échappant à l’emprise du «beau vers» qui avait si longtemps paralysé la poésie romande, pour découvrir une autre voie, moins éclatante, et qui n’a pas cessé aujourd’hui de me sembler plus juste, ou, disons mieux, plus conforme à ma nature.” Il avait déjà évoqué cette question dans le texte consacré à Pierre-Louis Matthey, publié en 1972 et

repris dans *Une transaction secrète*, qui date de 1987. Je ne retiendrai, brutalement, que deux formulations, ce qui me contraint – et je le regrette – à ne pas imiter la délicatesse de Jaccottet qui ne cherche nullement à condamner, mais seulement à s'expliquer sa propre gêne devant des beautés trop éclatantes. Citant le vers : “Des bulles d'allégresse essaient du murmure”, il écrit que, de cette phrase, “il n'est pas un élément qui ne se veuille singulier et fort, dans un excès d'allitérations et une multiplication de métaphores dont le résultat me paraît être qu'au lieu de mieux voir l'espèce d'ébullition sonore de l'aube, on ne voit plus que mots et figures.” L'autre formule vise non un vers de Pierre-Louis Matthéy, mais une strophe de Keats traduite par lui. Jaccottet estime que les “tournures communes ou prosaïques” de l'original “deviennent presque maniérées dans la traduction”. Il ajoute : “La traduction sacrifie au bien-dire.”

On pourrait se demander si la prose de Thomas Mann, qui donnait à Jaccottet, dans sa prime jeunesse, l'envie de la traduire, ne relève pas quelque peu d'une “préciosité” analogue à celle que plus tard, tout en avouant qu'il l'avait admirée, il refusait chez Pierre-Louis Matthéy. Pour reprendre encore un de ses termes, s'il existe, opposées, “une poétique secrète” et une “autre plus voyante”, *La Mort à Venise* n'est-elle pas plus proche de la seconde ?

Revenons sur ce mot de “prosaïque”, qu'il a employé pour définir certaines tournures de Keats. Le mot était coordonné à “communes”. Quelle relation entretient-il avec la prose ?

La réponse pourrait être donnée par un travail qui a occupé Jaccottet, beaucoup plus tard, pendant l'année 1972 : la traduction du roman *Malina*, d'Ingeborg Bachmann. Là encore, il ne fait aucun doute que le projet émane du poète. “C'est ce désarroi, cet égarement douloureux, qui m'avait amené à traduire *Malina*, bien que ce soit un livre inaccompli et souvent bavard ; cette proximité, juste derrière les mots qu'elle maniait si aisément, de l'être le plus vulnérable, blessé, fasciné par ses blessures.”

Le commentaire insiste sur le côté douloureux du livre. Il y insiste d'autant plus qu'il se trouve enchâssé dans un texte où il est question d'une visite rendue à Ingeborg Bachmann, puis de la mort de cette femme, “tremblante, avide et traquée”. On se rappelle l'effet produit sur le traducteur par la rencontre de Venise, où il s'identifie, contre toute raison, à Aschenbach. On se rappelle ce que Jaccottet, dans sa brève étude sur Rilke, dit des *Cabiers de Malte Laurids Brigge*, qui donnent “une traduction d'une intensité presque insoutenable” de tout ce que Rilke a vu à Paris : “la présence oppressante de la misère, de la déchéance, de la mort”. Sans doute pourrait-on longuement

gloser – on l’a déjà fait et brillamment¹ – sur l’emploi qui est proposé ici du mot “traduction”. Il n’est en effet pas rare, chez Jaccottet, que le rapport à un livre en langue étrangère soit identifié au rapport du langage avec la réalité extérieure, la réalité sensible, celle des paysages, des montagnes et des villes.

Mais retenons d’abord cette relation qui semble inévitable entre la prose et une expérience douloureuse. Le seul récit que Jaccottet ait écrit – il nous faudra y revenir – me semble tomber sous le coup de cette remarque.

Malina est-il un livre “inaccompli” et “bavard” ? Je ne sais trop. On remarque que c’est le livre d’un écrivain qui a renoncé à la poésie. Presque contemporaine de Jaccottet – elle est née en 1926 –, Ingeborg Bachmann a publié à trente ans, en 1956, son dernier recueil poétique *Invocation à la Grande Ourse*. Puis elle est passée à la prose. Elle cultive, dans *Malina*, une écriture contrastée ; des pages de facture très simple alternent avec des phrases tourmentées, des semblants de poèmes en vers libres écrits dans un style proche de celui de la conversation, des dialogues qui utilisent les mots et les formules les plus courantes.

MOI : Crois-tu que plus rien, dans ma vie, ne va changer ?

MALINA : A quoi penses-tu en fait ? A Marcel, ou une fois de plus à la même chose, à tout ce qui a été une croix pour toi ?

MOI : Que vient faire ici la croix ? Depuis quand emploies-tu ces clichés ?

MALINA : Jusqu’ici tu as toujours parfaitement compris, avec ou sans clichés.

MOI : Passe-moi le journal d’aujourd’hui.

En traducteur conscient, Jaccottet plie sa langue aux inflexions diverses du roman. On dirait que, poussé certes par la forte compassion que lui inspirait le livre, il a aussi cherché, dans le travail sur cette prose souvent prosaïque, à se libérer encore de tout ce qui pouvait, trop superbe, entraver la “traduction” de l’émotion.

On remarque que c’est approximativement à l’époque où il élabore cette traduction qu’il écrit aussi les *Chants d’en bas*, expression très simple, très directe, d’une détresse, d’un désarroi.

*Parler est facile, et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de chose :*

1. Je pense notamment au beau livre de Christine Lombez, *Transactions secrètes. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003.

[...]

tous les mots sont écrits de la même encre,
"fleur" et "peur" par exemple sont presque pareils,
et j'aurai beau répéter "sang" du haut en bas
de la page, elle n'en sera pas tachée,
ni moi blessé.

Aussi arrive-t-il qu'on prenne ce jeu en horreur.

Une fois de plus, y a-t-il un rapport entre la prose et la simplicité, ou plutôt entre la traduction de prose et le souci d'échapper à l'artificiel ? Il n'est pas indifférent que la traduction du *Hypérion* de Hölderlin – il ne s'agissait encore que du fragment publié dans la *Thalia* – ait paru à Pierre-Louis Matthéy "plate" et "universitaire".

*Et comment des mots auraient-ils apaisé la soif de mon âme ?
Des mots, j'en trouvais partout ; partout des nuages, Héra nulle part.
Je les bais comme la mort, ces misérables compromis de quelque
chose et de rien. Devant l'irréel, toute mon âme se hérissé.
Ce qui ne peut m'être tout, pour l'éternité, ne m'est rien.*

Il n'est pas ici question de langue commune, familière. Le mot "prosaïque" serait excessif. Mais le texte peut fasciner par sa simplicité, sa brièveté, son absence d'effets. Il est en particulier remarquable que les comparaisons y soient si rares. Réduire la poésie à l'image serait en exclure Hölderlin.

Dans une des rares pages où Jaccottet semble vouloir se souvenir qu'il a traduit *L'Homme sans qualités*, il cite un long texte où Musil se moque des comparaisons. Avant d'apporter un tempérament, Jaccottet approuve sans réserve, et tire une conclusion amère sur le destin de la poésie. Il passe sans le dire du mot "comparaison" au mot "image", ce qui lui permet d'affirmer que "les surréalistes en ont inondé la poésie moderne". Et il enchaîne : "Ainsi est née cette poésie plus profuse que riche, plus scintillante que lumineuse, plus tapageuse que chantante, qui est à la portée de tout esprit inventif et téméraire, et finalement ne vaut pas mieux que les autres fausses richesses dont nous sommes aujourd'hui à tous les coins de rue aveuglés." Ce texte figure dans *La Promenade sous les arbres*, essai publié en 1980. La traduction de Musil date de 1957. Il n'est pas indifférent que Jaccottet se rappelle si longtemps après un passage superbement ironique, où le jeu des mots, gratuit mais mené le plus sérieusement du monde, donne à rire aux dépens du "brave réaliste". "S'il veut s'élever désormais, il lui faut recourir à la comparaison. Sans doute parce qu'il arrive à la neige de lui déplaire, il la compare à de miroitants seins de femmes ; et dès que les seins de sa femme commencent à l'ennuyer, il les compare à de la

miroitante neige ; il serait atterré si leurs pointes se révélaient vraiment un beau jour becs de colombe ou corail serti dans la chair, mais, poétiquement, cela l'excite¹.”

Il faut bien l'avouer : l'ironie électrisante de Musil ne l'apparente guère à Jaccottet. Sa critique éblouissante de la comparaison ne l'empêche pas, pour son propre compte, d'en fabriquer de baroques, et en grand nombre ; son traducteur préfère celles qui se font “selon notre plus stricte vérité intérieure”. Il explique : “Il arrive par exemple qu'un amour véritable fasse réellement tomber en nous les distances, que le corps d'une femme, que ses yeux ou sa bouche ne puissent plus être dissociés du paysage entrevu derrière elle.” Et il ajoute : “Ce cas, précisément, est particulièrement net en maint endroit du roman de Musil.”

On se rappelle le début provocateur de *L'Homme sans qualités* : “On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique ; elle se déplaçait d'ouest en est en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne manifestait encore aucune tendance à l'éviter par le Nord. Les isothermes et les isothères remplissaient leurs obligations.” Et ainsi de suite jusqu'à la pointe : “Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913.”

Lisons maintenant le début de *L'Obscurité*. C'est un récit de facture, comme on dit, classique. Récit à la première personne, de rythme égal, de ton un peu monotone, écrit dans une langue sobre, volontiers abstraite, non sans une certaine recherche dans la construction syntaxique. Cette tentative, publiée en 1961, est restée isolée. Si on lui cherche des analogues chez d'autres écrivains – entreprise douteuse, je l'accorde – on ne pourrait guère être tenté de penser à Musil. “Plusieurs années s'étaient écoulées depuis la dernière fois où j'avais vu celui que j'appelais mon maître (parce que j'avais appris auprès de lui l'essentiel de ce qui me guidait), quand je regagnai notre pays. C'était lui-même qui m'avait imposé cette séparation : craignant, probablement à juste titre, que je me confonde avec lui, que je perde, à le suivre de trop près, toute existence personnelle. Comme j'avais quitté le continent et qu'il ne se mêlait plus guère à la vie publique, sa retraite à la campagne lui ayant permis, en quelque sorte, d'éteindre l'éclat de sa gloire, je ne sus plus rien de lui, ni même s'il était encore vivant.”

Peu d'éclat, on le voit, et nulle ironie. Peu d'images, aussi, si, par ce mot, il faut entendre “comparaison”.

1. *L'Homme sans qualités*, chapitre 37.

Il vaut la peine de méditer sur ce fait : un poète ne répugne pas à traduire des prosateurs, et même des prosateurs avec lesquels il ne se sent pas de profondes affinités. Il les traduit avec un grand soin, sans chercher à les attirer dans son orbite. Ce n'est pas ici le lieu de procéder à des analyses techniques, infinies et souvent décevantes. Et je vois mal comment réaliser, sur des textes de prose, l'expérience que j'ai faite à Moscou : comment choisir quelques paragraphes de Thomas Mann, de Hölderlin, de Musil, d'Ingeborg Bachmann, traduits par Jaccottet, comment les joindre à des pages de Jaccottet lui-même, pour voir si un lecteur non prévenu saurait rendre à chacun son bien ? La chose me paraît difficile.

Elle est au contraire aisée quand il est question de poètes. Pourtant nous allons retrouver une situation qui n'est pas sans analogie avec celle que nous venons d'examiner. Quoi qu'on puisse penser, il existe une certaine distance entre Jaccottet et les poètes qu'il a aimé traduire.

Je ne m'appesantirai pas sur la question de l'ornement. Elle se pose dans les mêmes termes. La passion réelle que Jaccottet voue à Rilke, et particulièrement aux *Elégies de Duino*, ne l'empêche pas de lui reconnaître, et même parfois de lui reprocher, un certain "maniérisme". Et l'on note sans étonnement que c'est au cours des années 1950 que se font jour ces objections.

C'est à la même époque que Jaccottet, dans sa poésie propre, prend ses distances par rapport aux mètres classiques, qu'il avait jusque-là cultivés de préférence à toute autre forme, non sans s'accorder les libertés qu'il jugeait nécessaires. Le recueil *L'Ignorant*, où sont réunis des poèmes datés de 1952-1956, s'ouvre sur un poème en quatrains d'alexandrins rimés, puis il propose des formes diverses, plus ou moins contraignantes. On y rencontre en particulier plusieurs poèmes construits sur des vers de quatorze syllabes, toujours compris comme la réunion d'un hexasyllabe et d'un octosyllabe. C'est un mètre que Jaccottet a très largement utilisé, mais de manière non systématique, dans la traduction de l'*Odyssée* qu'il publie à ce moment-là.

Le recueil suivant, *Airs*, est composé de poèmes écrits entre 1961 et 1964. La métrique est de plus en plus libre. Les vers brefs sont presque seuls utilisés. Et il est fréquent qu'un poème, même s'il ne compte que quelques vers, associe irrégulièrement plusieurs mètres. Enfin dans *Leçons*, daté de 1966-1967, la liberté est totale. C'est de manière tout à fait imprévisible que parfois, hors de tout modèle, apparaissent des rappels de rythme, des symétries, ou encore des jeux de rimes.

Ce n'est pas parce que, pour son compte personnel, Jaccottet s'est éloigné de toutes les normes encore vaguement vivantes, qu'il a renoncé à s'en souvenir quand il traduisait d'autres poètes.

On serait tenté d'invoquer une nécessité historique. Si un poète d'autrefois a cru devoir s'imposer certaines règles, ne faut-il pas respecter sa volonté ? Quelle idée, sinon, donnerions-nous de lui ? On attend donc légitimement que les sonnets de Góngora ressemblent, en traduction, à des sonnets. Et l'attente n'est pas déçue, pour autant qu'elle peut ne pas l'être. On trouve tout ce qu'il faut : des décasyllabes, des rimes réparties selon l'ordonnance. Mais on aurait tort de ne voir dans ce soin qu'un respect érudit pour un objet de musée. La rigueur formelle de Góngora appartient à son être profond. Elle est là pour que le poète «suscite, à partir du réel, un «être verbal» qui, tout en s'appuyant légitimement sur le réel, sans le trahir arbitrairement, correspond mieux à la visée profonde du poète obsédé par la corruption, la dégradation, et décidé à lui opposer au prix de la plus grande tension la solidité du cristal». Cette phrase, Jaccottet l'a écrite précisément à propos de Góngora, mais avec l'intention avouée d'en faire l'application à Pierre-Louis Matthéy. Elle dit une poétique qui est, sans aucun doute, très différente de la sienne.

Il arrive donc au poète de traduire, avec soin, non seulement des prosateurs avec lesquels il peut ne pas se sentir d'affinités profondes, mais aussi des poètes qu'il a le sentiment de comprendre, sans pour autant s'identifier à eux. Il paraît remarquable qu'aillent de pair les deux phénomènes : la distance prise par rapport à un projet poétique, la docilité dans le respect des consignes.

On aurait l'impression qu'il en va de même avec Pétrarque, dont deux sonnets ouvrent le volume *D'une lyre à cinq cordes*. On voit les quatrains, les tercets ; on voit les rimes, disposées à l'italienne, c'est-à-dire selon un système qu'interdit la métrique normative de la tradition française. Mais, quand on y regarde de plus près, au lieu de se laisser bercer, on se rend compte que les vers sont inégaux. L'impression d'harmonie est produite par un détail : négligeant le conseil de Verlaine, Jaccottet traduisant Pétrarque a pris soin de ne pas préférer l'impair ; l'alexandrin à césure classique alterne irrégulièrement avec le décasyllabe traité de manière analogue. Dans ce cadre souple, la phrase se réécrit, quitte à fausser un peu le sens de tel détail, pour que soit reproduit le mouvement de l'italien. Parlant de Laure au soleil, Pétrarque dit :

Tous deux la regardons : mais je t'implore,
Soleil, et tu t'enfuis, et tu fais alentour
S'assombrir les hauteurs, tu emportes le jour
Et, fuyant, tu me prends ce que j'adore.

*Stiamo a mirarla : i' ti pur prego e chiamo,
o Sole ; e tu pur fuggi, e fai d'intorno*

*ombrare i poggi, e te ne porti il giorno,
e fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.*

Le jeu des rimes est respecté ; mais l'alexandrin se mêle au décasyllabe. Peu importe, sans doute. L'essentiel est que l'apostrophe au soleil figure en début de vers, que le mot "s'assombrir" apparaisse en même position, mais en rejet, sans que le précède une pause de la voix.

Ce texte relativement tardif – Jaccottet en a composé trois strophes pour un article sur Baudelaire publié en 1977 et l'a "complété" pour *D'une lyre à cinq cordes* –, tardif comme le sont les traductions de Góngora, reprend la technique qui avait servi à la traduction de l'*Odyssee*, publiée en 1955. Dans cette traduction, il a fait alterner, de manière imprévisible, l'alexandrin et le vers de quatorze syllabes dont on le dit le premier expérimentateur.

*"C'est le regret, c'est le souci de toi, mon noble Ulysse,
c'est mon amour pour toi qui m'ont ôté la douce vie."
A ces mots, moi, je méditai, je désirai
d'étreindre l'âme de ma mère trépassée.
Trois fois je m'élançai, mon cœur me pressait de l'étreindre,
trois fois hors de mes mains, pareille à une ombre ou un songe,
elle s'enfuit ; à chaque fois mon chagrin s'aiguissait,
et je lui adressai ces paroles ailées :
"Mère, pourquoi ne pas rester, quand je voudrais t'étreindre
afin que, jusque chez Hadès nous embrassant,
nous puissions tous les deux, savourer le frisson des larmes."*

Il faudrait pouvoir montrer, texte grec en mains, comment la traduction ici reproduit non seulement les mots, mais surtout la manière dont la phrase s'enlace au vers, s'y accorde ou lui échappe.

La métrique est enfin au service de la poésie, au lieu que ce soit le contraire. Il faudrait pouvoir montrer comment Jaccottet utilise, pour son propre travail, les instruments que lui a légués la tradition. Ces instruments n'ont pas pour fonction d'imposer des contraintes ; ce sont des guides qui permettent d'approcher cette réalité précieuse, si difficile à saisir, le rythme. On ne comprendra pas, à coup sûr, ce que c'est que le rythme, si l'on se contente de penser au rythme cardiaque ou au "piétinement des légions en marche". Jaccottet emploie le mot dans un contexte pour nous très précieux. Reprenons *La Promenade sous les arbres*.

"C'est justement le plus difficile et le plus rare, ce moment où la poésie, sans en avoir l'air puisqu'elle s'est dépouillée de tout brillant, atteint à mon sens le point le plus haut. [...] Quoi de

plus «simple», aussi bien, que les sublimes dialogues des héros chez Homère, qu'un récit comme celui de Francesca da Rimini :

*Nous lisions un jour par agrément
de Lancelot, comment l'amour l'émut :
nous étions seuls, sans nul pressentiment...*

ou encore une plainte comme celle de Leopardi [...] Rien de ce qui est dit là ne frappe par l'originalité ou l'invention ; simplement, il y a d'abord un rythme, volontaire mais plus ou moins soumis à des règles conventionnelles, rythme dont le principal effet est sans doute de dégager immédiatement le texte de tout souci d'utilité afin qu'il flotte dans l'air un peu au-dessus de l'utile mais pas trop au-dessus pour ne pas perdre contact avec l'espèce de réalité au sein de laquelle vivent les hommes. La poésie devient alors simple nomination des choses, et rejoint, sans pour autant se confondre avec elle, une certaine forme de prière."

Je n'essaierai pas de commenter chaque terme de ce texte à mon sens capital. Je me contenterai de noter que tous les exemples qui l'illustrent – je n'en ai donné qu'un – sont empruntés à des poètes étrangers, cités en traduction, et pas nécessairement dans la traduction de Jaccottet (Hölderlin est cité dans la traduction de Gustave Roux, traduction rythmique au sens que je tente de suggérer).

Il y a sans doute mille manières de saisir le rythme. Il arrive que le décompte arithmétique semble suffire. Par exemple, pour rendre le grand rythme élégiaque que les Allemands ont emprunté au grec, l'alternance d'un vers de quatorze syllabes – toujours lui – et d'un alexandrin offre un appui.

Chaque jour je m'en vais, cherchant toujours une autre voie
Et j'ai sondé depuis longtemps tous les chemins ;
Là-haut je hante la fraîcheur des cimes¹, et les ombrages,
Et les sources ; l'esprit erre de haut en bas
Cherchant la paix : tel le fauve blessé dans les forêts
Où l'abritait naguère l'ombre de midi.

*Täglich geh ich heraus, und such' ein anderes immer,
Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands ;
Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich
Und die Quellen ; hinauf irret der Geist und hinab,
Ruh erbittend ; so fliebt das getroffene Wild in die Wälder,
Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht.*

1. Le "e" de "cimes" n'est pas prononcé. Tant pis pour les fanatiques de la norme ancienne. On pourrait écrire "cim(e)s", crainte de malentendu.

On ne rendra pas en français le côté syncopé de ce mètre, si nettement marqué en allemand. Mais l'alternance large se fait d'autant mieux entendre que le vers est fait de fragments reconnaissables, pairs pour la plupart, et que, une fois de plus, le mouvement de la phrase oscille par rapport à celui du vers, d'une oscillation qui est celle-là même de l'original.

On a pu reprocher à Jaccottet d'avoir méconnu que le vers russe, jusqu'à aujourd'hui, est plus contraignant que le vers français classique. Rime, retour des accents, tout contribue à produire un effet qui ne nous paraît guère fluide. Mais que s'agit-il de traduire ? Le vers russe en soi, ou ce que Mandelstam en fait ? Plus que le nombre exact des syllabes, importe le retour de certains éléments rythmiques, que parvient à ménager, malgré tout, l'humble docilité du mot à mot.

*Dans le tonneau, l'étoile fond, comme du sel
Et l'eau glacée se fait plus noire,
Plus pure la mort, plus salé le malheur,
Et la terre plus vraie et redoutable.*

Mais il est probable que Jaccottet se sent mal à l'aise, dans cette langue qu'il connaît mal, pour prendre ses distances par rapport au calque.

Si j'avais le temps, surtout, j'essaierais de montrer comment ce souci du rythme domine aussi la pratique de Jaccottet quand il traduit de la prose. Un exemple très frappant serait fourni par le travail de révision qu'il a accompli quand il a repris, dans le volume de la collection Poésie/Gallimard consacré à Leopardi, des traductions antérieures en prose, notamment celles que François Aulard avait données à la fin du XIX^e siècle. L'original italien est en vers libres : alternance imprévisible de mètres apparentés entre eux ; rimes éventuelles. Fidèle au sens, la prose de François Aulard propose des groupes rythmiques très disparates, longs ou très brefs, pairs ou impairs.

Toi non plus, Aspasia, tu n'as jamais pu imaginer ce que tu as inspiré toi-même à ma pensée. Tu ne sais pas quel amour démesuré, quels chagrins intenses, quels indicibles mouvements, ni quels délires tu as fait naître en moi, et jamais le jour ne viendra où tu pourras le comprendre. De même l'exécuteur d'un morceau de musique ignore ce que son jeu et sa voix produisent chez ceux qui l'écoutent.

Voici comment Jaccottet récrit ce texte. Il ne change rien à la présentation ; son texte est en prose. Je me permets de suggérer

une disposition typographique différente, en vers libres, pour faire mieux apparaître les jeux de rythme.

*Toi non plus, Aspasia,
ce que tu inspiras à ma pensée,
jamais tu ne l'as pu imaginer.
Tu ignores quel amour démesuré, quels violents chagrins,
quels indicibles mouvements et quels délires
tu as fait naître en moi ;
jamais tu ne pourras les mesurer.
Ainsi le musicien dans un concert
ignore ce que sa main, ce que sa voix
éveillent en qui l'écoute.*

Relisons le début de *L'Homme sans qualités*. Pourquoi traduire “*Mit einem Wort*” par “Autrement dit”, pourquoi inverser l'ordre des composants dans la suite de la phrase, sinon pour rendre le rythme, c'est-à-dire la forme de cette ligne de mots : une attaque rapide, puis un récitatif plus ample ?

“Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913.” (*Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist : Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.*)

Qu'est-ce que le rythme ? On ne finirait pas de méditer sur ce mot, qui, chose curieuse, envahit la pensée en France à la fin du XIX^e siècle, au moment même où se défont les carcans de la métrique normative. Qu'est-ce que le rythme ? Benveniste a montré, dans un article extrêmement précieux, qu'il ne fallait pas croire aux étymologies perpétuées par les pédants. “Rythme” n'est pas loin de “forme”, ou encore de “idée”, comme l'entendait Mallarmé. “Idée même et suave.”

Qu'est-ce que le rythme ? Le mot dit aussi bien l'humble travail du manieur de mots que le sentiment de haute joie qui naît aux instants de poésie.

Aidera-t-il à comprendre ce que nous voulons dire, lorsque nous préférons, un peu vite, que la traduction d'un poème n'a pas de sens, si elle n'est pas d'abord un poème ?

*

Je me permets de proposer, à titre de travaux pratiques, un exercice analogue à celui dont j'ai parlé en commençant. Des cinq poèmes, ou fragments de poèmes qui suivent, les uns sont

de Jaccottet, les autres traduits par lui. Peut-on les distinguer à l'oreille ?

*

*Je marche
dans un jardin de braises fraîches
sous leur abri de feuilles

un charbon ardent sur la bouche.*

*

*Des nuages m'ont pris par la main.

Je brûle espace et temps sur la colline
Tel un de tes messagers,
Tel le rêve, divine mort.*

*

*On a vécu ainsi, vêtu d'un manteau de feuilles ;
puis il se troue et tombe peu à peu en loques.
Là-dessus vient la pluie, inépuisable,
éparpillant les restes du soleil dans la boue.*

*Laissons cela :
bientôt, nous n'aurons plus besoin que de lumière.*

*

*Même si s'éteignent les lampes, même si
l'on le dit : c'est la fin – même si, de la scène
le vide vient à moi dans le gris courant d'air,
même si nul de mes silencieux ancêtres
n'est plus assis auprès de moi, aucun femme,
même pas le garçon à l'œil brun qui louchait :
je resterai. Il y a toujours à voir.*

*

*Rappelle-toi, au moment de perdre pied,
puise dans cette brume avec tes mains affaiblies,
recueille ce peu de paille pour litière à la souffrance,
là, au creux de ta main tachée :*

*cela pourrait briller dans la main
comme l'eau du temps.*

SOLUTION DE L'ÉNIGME

1. Philippe Jaccottet. (*Airs*, repris dans *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, 1971, p. 109.)
2. Giuseppe Ungaretti. (*Vie d'un homme*, Poésie/Gallimard, 1973, p. 193.)
3. Philippe Jaccottet. (*Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, p. 77.)
4. Rainer Maria Rilke. (Fragment de la quatrième élégie de Duino. *Poésie*, Seuil, 1972, p. 325.)
5. Philippe Jaccottet. (*Pensées sous les nuages*, Gallimard, 1983, p. 30.)

VILLES ET ÉCRIVAINS

Table ronde animée par Jürgen Ritte, avec Nicole Bary, William Desmond, Xavier Galmiche et Patrick Quillier

JÜRGEN RITTE

Mesdames, messieurs, chers amis, je vous souhaite la bienvenue à cette table ronde sur “Villes et écrivains” que j’ai l’honneur et le plaisir de présider. Je vous présente brièvement mes complices : à ma droite, Nicole Bary, que l’on ne présente plus aux germanistes parmi vous. Elle est l’infatigable traductrice et médiatrice de la littérature allemande en France. Elle a pendant très longtemps dirigé la librairie allemande *Le Roi des Aulnes* boulevard Montparnasse. La librairie n’existe plus, mais l’association a conservé ce nom, l’Association des Amis du Roi des Aulnes, qui organise toute l’année à Paris et ailleurs des manifestations autour de la littérature allemande. Elle dirige également la revue *LITTERall* que vous recevez peut-être, et bien entendu Nicole Bary est également et surtout – c’est pour cela qu’elle est là aujourd’hui – traductrice entre autres de Christoph Hein, Hertha Muller, Hans Magnus Enzensberger, Angela Kraus, et beaucoup d’autres.

Ensuite, William Desmond, qui est à la tête d’une œuvre considérable en tant que traducteur, à tel point qu’il ne compte même plus ses traductions, comme il me l’a confié tout à l’heure. On est à peu près dans les cent quatre-vingts. J’en avais repéré soixante, j’en étais tout fier ! Il a traduit beaucoup de romans de science-fiction, il est aussi traducteur de Stephen King. S’il est aujourd’hui parmi nous, c’est pour parler de Venise, de Donna Leon et de ses romans qui se passent à Venise. William Desmond est également romancier, comme vous pouvez le voir dans les papiers que vous avez dans vos brochures, et il enseigne la traduction à Bordeaux.

Xavier Galmiche est spécialiste de langue et littérature slaves, il enseigne à l’université de Paris-IV, où il codirige le Centre interdisciplinaire de recherches centre-européennes, ce qui donne le joli nom de CIRCE. Il est aujourd’hui parmi nous en

tant que spécialiste de la littérature tchèque à laquelle il a dédié quelques ouvrages, entre autres sur Bohumil Hrabal, qu'il a traduit, ou bien sur Josef Váchal, qu'il a également traduit, et il annonce la parution chez l'Olivier d'un autre jeune auteur tchèque, Tomáš Kolský (*Ruthie ou la Couleur du monde*).

Je salue Patrick Quillier, que vous connaissez tous en tant que traducteur de Pessoa, c'est pour cela qu'il a reçu ici même il y a deux ans le prix Gulbenkian. Nous lui devons la Pléiade Pessoa, et je précise, parce qu'avec un traducteur de Pessoa on ne peut jamais savoir : Bernard Comment, que vous trouvez dans vos programmes, n'est pas un pseudonyme de Patrick Quillier. Il a été invité, il aurait bien voulu venir, en tant que traducteur de Tabucchi, mais il a été victime hier matin d'une strangulation articulaire. Il vient de nous rassurer, il a quitté l'hôpital, et nous lui souhaitons à partir d'ici un bon et prompt rétablissement, en espérant le voir peut-être un autre jour ici à Arles.

C'est en pensant à cette table ronde et à l'art et la manière d'introduire le sujet que m'est revenu un petit quatrain de Jacques Roubaud, d'après Raymond Queneau, et qui sert d'envoi à un recueil de poèmes de Jacques Roubaud dont je vous parlerai tout à l'heure :

*Le Paris où nous marchons
N'est plus celui où nous marchâmes
Et nous avançons sans flamme
Vers celui que nous laisserons.*

C'est l'envoi au recueil de poésies parisiennes de Jacques Roubaud : "La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains." Nous avons déjà fait allusion hier à cet autre modèle qui est celui de Baudelaire.

J'ai trouvé l'envoi pour cette table ronde, puisque ce petit quatrain, merveilleusement nostalgique, va me servir à gloser un peu sur la nostalgie des villes déjà évoquée hier, à explorer le sujet en parlant de l'épicier du coin qui n'est plus là, alors qu'il y a maintenant une boutique de fringues, les quartiers d'artistes et d'écrivains qui disparaissent, qui deviennent des attractions pour touristes, la spéculation immobilière qui fait main basse sur les villes, les centres-villes qui se vident de leurs habitants, etc., toujours sur le modèle d'une mélodie bien connue : "Rome n'est plus dans Rome."

Finalement, je me suis ravisé en me disant : Si ce n'est pas la nostalgie des villes qui nous a dicté, à nous autres traducteurs, réunis dans un petit bureau mal chauffé, au fond d'une cour parisienne à gauche, si ce n'est pas la nostalgie qui nous a dicté ce sujet, "Villes et écrivains", c'est peut-être tout simplement,

par le truchement d'un génie malin, la mauvaise conscience que nous avons, nous, les traducteurs, car, souvenez-vous : si nous sommes traducteurs, si nous vivons – plus ou moins bien – de la traduction, nous le devons à la destruction d'une ville qui est à l'origine de tout, destruction d'une très grande ville. Je vous lis un petit passage en traduction française d'un original célèbre en hébreu : "Allons, disaient les hommes, bâtissons-nous une ville avec une tour jusqu'au ciel, faisons-nous un nom et nous ne serons pas dispersés sur la face de la terre." Cette ville était en construction, la tour s'apprêtait à gratter les portes du ciel, et vous connaissez la suite de l'histoire : cette tour a été détruite, les hommes ont été dispersés sur la face de la terre en créant ici et là des villes, peut-être un peu moins mégalomanes que le projet initial. Mais surtout, pour communiquer d'une ville à l'autre, il fallait désormais absolument des traducteurs.

Donc, à l'origine de notre profession, il y a, non pas un crime, mais un accident majeur. C'est grâce à Babel qu'il y a nécessité de la traduction, grâce à Babel aussi que nous pouvons parler de la ville au pluriel, puisqu'il n'y en avait qu'une seule, et maintenant, dispersées sur la face de la terre, il y en a plusieurs.

C'est pour cela que nous avons le Dublin de Joyce, la Trieste de Svevo, la Vienne de Musil, le Saint-Petersbourg de Biely, etc.

Certes, il y a aussi de la nostalgie : il y a la nostalgie des villes enfuies, anéanties, englouties par des catastrophes naturelles, par exemple la mythologie de l'Atlantide, ou bien Lisbonne en 1755, ou bien, encore plus proche de nous, la ville de Bam en Iran, pas plus tard que l'année dernière. Il y a aussi la nostalgie des villes détruites par les hommes, par les guerres, et Marie-Claire en a évoqué quelques-unes hier. Et puis, bien sûr, la nostalgie des écrivains expulsés, séparés de leur ville. On peut penser à Günter Grass et Dantzig, on peut parler de Guillermo Cabrera Infante et La Havane, etc.

Le mythe de Babel reste cependant aussi à l'œuvre dans les représentations de la ville. Elle est lieu de rencontre, de rassemblement, de brassage et de passage des hommes et des cultures, fourmillante cité, cité pleine de rêves, comme le dit Baudelaire. Pour les uns, elle est lieu de plaisir, elle est lieu érotique et érotisant, comme l'affirme Breton, qui considérait Paris, entre la pointe de l'île de la Cité et le pont des Arts, comme une femme, ou, pour citer Henri Miller : "La première chose qui frappe à Paris, c'est que l'air est imprégné de sexualité."

Mais on trouve aussi chez les écrivains le point de vue opposé, le point de vue hostile à la ville, à la mégapole, au lieu de perdition que peut être la ville. C'est le point de vue du destructeur de Babel ou de Metropolis.

Rousseau, opposé là encore à Voltaire, trouvait justifiée la destruction de Lisbonne par le terrible tremblement de terre

de 1755 : “Les hommes n’avaient qu’à vivre ailleurs et ne pas s’entasser les uns sur les autres dans une grande ville.” Il n’aimait pas les villes. “En entrant par le faubourg Saint-Marceau, je ne vis que petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires.” Observation sans doute juste, mais c’est l’observation de l’auteur du *Contrat social*. Pour Rousseau, une ville idéale est faite de citoyens, non d’édifices. Ils fondent, comme l’a observé Jean Starobinsky, l’autorité de l’Etat et non une ville. Une ville sans maisons, sans édifices, chez Rousseau, est une ville par là même indestructible.

Mais il y a aussi les villes sans hommes, vides, mortes, comme sur les peintures métaphysiques de Giorgio Chirico, et comme on les trouve chez certains peintres architectes utopistes de la Renaissance. Je pense à ce magnifique panneau qui se trouve au Palais ducal à Urbino et que vous connaissez tous : une ville idéale, avec une belle rotonde au milieu, et à gauche et à droite une enfilade de maisons avec des façades fantastiques. J’ai la reproduction ici, je peux vous la montrer tout à l’heure.

Donc, nous avons d’un côté les villes qui sont des villes sans édifices, c’est la ville de Rousseau, et d’autre part la ville avec édifices, mais sans hommes, on a expulsé les constructeurs.

Quelle est donc la ville que nous propose l’écrivain, quelle peut être l’attitude de l’écrivain par rapport à la ville, je ne sais pas, mais en 1981 *La Quinzaine littéraire* a dédié un numéro spécial à la cité idéale, et en 1981 il était tout à fait normal que l’on demande son avis à Georges Perec, explorateur des espèces d’espaces que nous habitons, de la chambre à l’univers, en passant par la rue, le quartier, la ville, le pays que nous habitons. Voici ce qu’écrivit Perec en 1981 sur la difficulté qu’il y a à imaginer une cité idéale :

Je n’aimerais pas vivre en Amérique, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre à la belle étoile, mais parfois si. J’aime bien vivre dans le 5^e, mais parfois non. Je n’aimerais pas vivre dans un donjon, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre d’expédients, mais parfois si. J’aime bien vivre en France, mais parfois non. J’aimerais bien vivre dans le Grand Nord, mais pas pour longtemps. Je n’aimerais pas vivre dans un hameau, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre à Issoudun, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre sur une jonque, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre dans un ksar, mais parfois si. J’aurais bien aimé aller sur la lune, mais c’est un peu tard. Je n’aimerais pas vivre dans un monastère, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre au Negresco, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre en Orient, mais parfois si. J’aime bien vivre à Paris, mais parfois non. Je n’aimerais pas vivre au Québec, mais parfois si. Je n’aimerais pas vivre sur un récif, mais

parfois si. Je n'aimerais pas vivre dans un sous-marin, mais parfois si. Je n'aimerais pas vivre dans une tour, mais parfois si. Je n'aimerais pas vivre avec Ursula Andress, mais parfois si.

J'aimerais vivre vieux, mais parfois non. Je n'aimerais pas vivre dans un wigwam, mais parfois si. J'aimerais bien vivre à Xanadou, mais même pas pour toujours. Je n'aimerais pas vivre dans l'Yonne, mais parfois si. Je n'aimerais pas que nous vivions tous à Zanzibar, mais parfois si.

Je pense que, là, nous avons, aligné dans un ordre strictement alphabétique, le mouvement oscillant entre la ville que nous connaissons et la ville que nous imaginons, et nous allons essayer maintenant, à travers un petit périple à travers quatre villes, Berlin, Prague, Venise et Lisbonne, d'interroger le mythe des villes littéraires et ce qu'il est devenu. Je pourrais continuer le jeu que nous propose Perec en disant à Nicole Bary : vous vivez à Paris, mais parfois non. Vous ne vivez pas à Berlin, mais parfois si !

NICOLE BARY

C'est tout à fait ça. Je ne vis pas à Paris, je ne vis pas à Berlin, mais je vis à Paris et je vis à Berlin !

Dans ce que vous avez dit, je tire un fil, et je retiens le mot déconstruction ou destruction. Je ne vais pas vous rappeler, ou je le ferai très rapidement, les mythes littéraires de Berlin, vous les connaissez comme moi : quand on parle en France de Berlin, on pense d'abord au Berlin des années 1920, à la capitale des avant-gardes. Mais il y a d'autres mythes qui se sont superposés à ce mythe encore très présent dans l'imaginaire des Français, plus que dans l'imaginaire des Allemands d'ailleurs, et on pourrait s'interroger pour savoir pourquoi il est resté aussi présent dans l'imaginaire des Français. Une petite anecdote : lorsqu'on apprit, au début des années 1990, que Berlin allait redevenir capitale, on a pu lire dans la presse quotidienne que les Français espéraient que Berlin redeviendrait à nouveau la capitale des nouvelles avant-gardes. Pour moi, ce genre de question est une véritable énigme, car Berlin ressemble à tout, sauf à ce qu'elle a pu être et à ce qu'on peut s'imaginer qu'elle ait pu être dans les années 1920. Berlin est une ville palimpseste, une ville amnésique, le lieu des hasards, comme l'a dit la poétesse Ingeborg Bachmann, et la ville des contradictions. Et puisque nous voulons interroger les écrivains sur les villes, je vais tout de suite laisser la parole à deux écrivains, un écrivain allemand et un écrivain français. L'écrivain allemand est Bodo Morshäuser, un écrivain berlinois qui, comme tous les bons Berlinois – ou tous les bons Parisiens – n'est pas né à Berlin, bien sûr, mais

est venu y vivre. Il écrit, dans les années 1990, un essai sur Berlin dont le titre est déjà une déclaration à lui tout seul, puisque la traduction française en est : “Déclaration d’amour à une ville hideuse” ; voici ce qu’il écrit :

Vous pouvez dire ce que vous voulez sur Berlin, ce sera toujours juste. Berlin est, comme le savent tous les enfants, la capitale de l’Allemagne. [...] Berlin est la capitale de l’unification, mais aussi la capitale des difficultés nées de l’unité. Berlin est située en plein milieu de l’Europe, mais elle est en même temps proche de sa frontière orientale. [...] C’est une métropole de l’Ouest de l’Europe, mais en même temps elle restera toujours une ville de l’Est. Dites ce que vous voulez sur Berlin, ce sera toujours juste. [...] Vitrine de l’Est, vitrine de l’Ouest, centre occidental de la mafia russe et centre oriental de la mafia allemande, centre du fascisme allemand, centre de la révolution de velours, la ville du mur, et aussi la ville sans le mur, une ville belle et hideuse, neuve et ancienne, riche de promesses et marquée par la fatalité. Ici, tout est vrai et tout est faux. Berlin est le lieu de toutes les contradictions.

La fréquentation des textes littéraires a imprimé dans notre imaginaire un certain nombre d’images littéraires de Berlin : le Berlin de la révolution industrielle, du changement de siècle XIX^e-XX^e siècle dans les romans de Fontane, l’image du Berlin des années folles dont j’ai déjà parlé, mais aussi le Berlin des années tragiques de l’entre-deux guerres que l’on perçoit dans le roman de Döblin, *Berlin Alexanderplatz* ; le Berlin de la destruction, le Berlin d’après 1945 qui apparaît curieusement très peu dans les textes littéraires.

Je fais une petite parenthèse : il existe un livre, publié très tôt en Allemagne après 1945, un livre d’Erich Nossack qui ne décrit pas la destruction de Berlin mais la destruction de Hambourg. Au cours des quelques minutes où je vais vous parler de Berlin, je pourrai reprendre le questionnement de Nossack, et me demander pourquoi Berlin, Berlin en ruines, est si peu présent dans la littérature contemporaine, plus précisément dans la littérature de la seconde partie du XX^e siècle. Ce Berlin-là a généré peu de mythes, à part, bien sûr, une image politique qui est devenue une image littéraire, celle de la division et de la présence du mur qui apparaît dans un certain nombre de textes, mais je n’aurai pas l’outrecuidance de dire qu’il s’agit d’un mythe littéraire. C’est une réalité qui a été reprise dans la littérature et surtout dans cette littérature de la seconde partie du XX^e siècle, très insérée dans les réalités sociopolitiques, que ce soit à l’Ouest ou à l’Est.

Je voudrais simplement maintenant ajouter un autre aspect à propos de la déconstruction, et j'emprunte cet aspect à quelqu'un qui a été un grand berlinologue – si vous me permettez ce néologisme –, je veux parler de Jean-Michel Palmier, et je vous lis quelques lignes de son *Berliner Requiem* :

J'aime Berlin, même ses ruines. Dans les immeubles abandonnés, je me sens aussi chez moi. Toutes les images de ruines de Berlin ne sont rien par rapport au spectacle réel vécu de ses immeubles dévastés. Il plane au-dessus des pierres et des murs branlants un parfum d'apocalypse et de néant. Je ne sais pas très bien ce qui me pousse à revenir sans cesse devant ces immeubles de la Friedrichstrasse, à l'ouest, dans le secteur américain, peut-être pour y chercher un morceau de réalité. Les immeubles neufs flamboyants, de verre et d'acier, ne peuvent faire oublier ces cadavres géants. Souvent, il m'est arrivé de pénétrer dans ces îlots d'habitations en ruines, après avoir escaladé le mur d'enceinte que l'on a construit pour les isoler, au milieu des terrains vagues. Il faut alors se frayer un chemin parmi les herbes, les ronces et les arbustes qui dévorent peu à peu la pierre.

S'il y a un mythe du Berlin des années 1945-1950, peut-être même de Berlin jusqu'en 1989 – et ensuite cette réalité des deux Berlin est elle-même devenue mythique, car le mur n'existait plus –, c'est bien l'espace vide, la béance, l'ouverture, la blessure. Je crois que, pour les écrivains contemporains, c'est cette image de Berlin qui est la plus présente, l'image de la cassure, de la brisure, de la destruction, de la déconstruction.

JÜRGEN RITTE

Image que nous proposent les auteurs allemands de leur capitale, alors que dans d'autres littératures subsiste l'image du Berlin des années folles, de la république de Weimar... Puisque nous en sommes aux destructions des mythes, est-ce que ce sera pareil pour Prague, ville dont le seul nom nous fait penser tout de suite à Gustav Meyrink, à Kafka ?

XAVIER GALMICHE

Oui, je vais donc vous parler de Prague, une ville que je n'aime plus, et je crois que je ressemble à beaucoup de mes contemporains. C'est en 1973 que l'honorable Angelo Ripellino, un estimable bohémiste italien, a publié *Praga Magica*, un ouvrage fondamental qui a été traduit très tard en français, et publié après la chute du mur de Berlin. C'est un ouvrage qui a plusieurs ressorts. Il réhabilite (c'est le fond de son programme) l'image de la Prague

que nous connaissons au cœur de l'Europe, représentant d'une façon presque organique ce que je pourrais appeler le cœur inquiet du continent, lieu de mystère et lieu d'angoisse. Je me permets de citer une très belle page du début de ce livre, où Ripellino reprend une des lettres célèbrissimes de Kafka et commente. C'est Kafka qui parle au début :

“Prague ne nous lâchera pas, ni l'un ni l'autre. Cette petite mère a des griffes. Il faut se soumettre, ou bien... Nous devrions mettre le feu aux deux bouts, à Vyšehrad et au Hradčany – *les deux citadelles de Prague*. Alors peut-être pourrions-nous partir. Songes-y d'ici le Carnaval”. [*Fin de la citation de la lettre de Kafka à Ernst Polak le 20 décembre 1902.*] Ville prison dont on doit s'émanciper ou à laquelle il faut se soumettre.” *Ripellino commente* : “Antique in folio aux feuillets de pierre, ville livre dans les pages duquel il reste tant à lire, à rêver, à comprendre, ville des trois peuples, tchèque, allemand, juif, et, selon Breton, capitale magique de l'Europe, Prague est avant tout une pépinière de fantômes, une arène de sortilèges, source de magie. [...] Piège qui, lorsqu'il vous attrape avec ses brumes, ses maléfices, son miel empoisonné, ne vous lâche plus et ne pardonne pas.” “Cette vieille sorcière de Prague – *a écrit l'écrivain symboliste Arnošt Procházka* – n'en finit jamais de vous envoûter de ses charmes.” *Fin de citations de Procházka et de Ripellino.*

Il faut prendre la mesure du choc qu'a été ce livre en 1973, qui a surtout exploré les paysages littéraires de la fin de siècle, des années 1890 jusqu'aux années 1920. Au-delà de l'archéologie littéraire, il s'agissait – on était à cinq ans de l'invasion soviétique de la Tchécoslovaquie – de rappeler l'épaisseur historique d'une ville qui ne se laissait pas réduire à la normalisation soviétique, et, sous le projet de raconter la structuration du mystère de Prague autour de 1900, il y avait bien sûr chez Ripellino le projet culturel et politique d'affirmer l'enracinement de Prague dans le patrimoine européen magique, mystérieux, mystique.

Ripellino a été entendu au-delà de toute espérance et, pendant les années 1970 – où son livre a été très difficile à faire traduire en tchèque –, depuis 1980 et de façon éclatante depuis la chute du mur, chacun a poussé sa romance sur la puissance mythogène de Prague.

Ce que je peux dire, c'est qu'il y a effectivement, en quelque trente ans, un renversement complet du paradigme. Dans les années 1970, il est nécessaire et salutaire de saluer cette puissance mythogène de la ville, qui est comprise comme le miroir urbain, le miroir en pierre du cœur de l'homme, et l'analogie

entre le corps de la ville et l'organisme humain, qui est presque omniprésente sous la plume de Kafka, de Franz Werfel, mais aussi de leurs contemporains tant tchécoslovaques que germanophones, cette analogie devait être réexaminée. Mais au bout de cette reconnaissance de la puissance mythogène de Prague, il y a le phénomène dont vous parliez tout à l'heure, celui de la commercialisation du mythe et de la carte-postalisation de Prague, dont nous avons soupé. En fait, le phénomène a commencé, je pense, avant même la chute du mur, disons au cours des années 1980 ; les romanciers ont commencé à exprimer leurs réticences devant le caractère systématique et embrigadant de cette puissance mythogène. Et ils ont trouvé aussi à Prague quelque chose de sinistre, quelque chose de hideux qui leur paraissait plus intéressant.

JÜRGEN RITTE

S'il y a une "ville mythogène", c'est bien Venise. J'ai connaissance de quelques thèses de doctorat et d'Etat consacrées au mythe littéraire de Venise. A partir de cela on peut dresser un immense catalogue de noms d'auteurs épris de la cité des Doges (de Casanova à Hemingway, en passant par Goethe, Maurice Barrès, Thomas Mann, Paul Morand, etc.) et une non moins immense bibliothèque entièrement consacrée à Venise. Venise nous apparaît comme la ville "livresque" par excellence, une ville à la fois réelle et imaginaire, faite de papier imprimé. Nous devons quelques centaines de pages de cette cité en papier à Donna Leon que William Desmond a traduite en français...

WILLIAM DESMOND

Je ne vais pas vous faire l'histoire ni commenter Venise. Je pense d'abord que chacun a sa Venise imaginaire et réelle. Presque tout le monde est allé à Venise. De toute façon, il y a eu tellement de choses de faites sur cette ville. Mais ma première idée est que ce n'est pas une ville de romanciers, c'est plutôt une ville de peintres, tout simplement parce que c'est là qu'a été inventée la carte postale, avec Canaletto reproduisant des vues de Venise quasiment en série pour les riches touristes de l'époque. Donc, je ne voudrais vraiment pas venir sur cette représentation, et c'est pourquoi je suis tout à fait en décalage – c'est peut-être très bien, d'ailleurs – par rapport à Berlin ou à Prague dont on vient de parler, à cause de cela, parce que c'est une ville de la représentation, et je sais que je ne vais pas me faire que des amis en disant cela, mais pour moi c'est une ville qui s'est, avec le temps, potemkinisée (autre néologisme), c'est-à-dire que c'est une ville des corps, en fait, et c'est peut-être d'ailleurs pourquoi on ne la retrouve pas tellement dans la littérature

d'une manière générale et qu'il a fallu que ce soit (mais c'est souvent le cas) un étranger, en l'occurrence une étrangère, qui vienne s'y installer, pour en parler.

J'ai amené un passage descriptif de l'auteur où Donna Leon parle de Venise, vraiment de la ville. Je l'ai choisi vraiment au hasard, mais le hasard fait souvent bien les choses. J'ai pu passer de longues heures à compulsier des ouvrages pour trouver LE passage, et en fait c'est le premier qui est le bon. Ce n'est peut-être pas trop le moment de parler de cela, mais en termes de présentation de Venise, l'auteur le plus connu, c'est Goldoni, un auteur de théâtre, art de la représentation, donc de l'image plus que de la littérature. J'ai des trous dans ma culture, comme tout le monde, peut-être de gros trous, mais je n'ai pas trouvé vraiment d'ouvrage où la ville avait la présence que peut avoir Berlin ou Prague, ou Lisbonne, d'ailleurs, chez certains auteurs.

Donc, ce qui est intéressant ici, c'est de voir comment un auteur qui est un auteur de romans policiers, c'est-à-dire qui pratique un genre que l'on qualifie volontiers de mineur, pas forcément à tort, d'ailleurs, elle a joué de la ville pour situer ses intrigues, ses histoires, qui sont en fait destinées essentiellement à dénoncer toutes les collusions de la petite, moyenne et haute bourgeoisie italienne avec les différents pouvoirs, que ce soit celui de la police, de la mafia, de l'église, et j'en oublie, il y en a beaucoup. C'est ce qui fait d'ailleurs, je pense, le principal intérêt des livres de Donna Leon, et je pensais parler un peu des problèmes techniques que pose la traduction d'une Américaine vivant en Italie, parlant uniquement de ce pays, dans ses romans, comme si elle était Italienne, mais en anglais.

Je vais vous lire le passage en français. J'ai un texte en anglais, mais on est vraiment trop nombreux, ce n'est pas un petit atelier.

Le quartier de l'hôpital Giustiniani était relativement proche de celui qu'habitait Brunetti (*Brunetti est le commissaire de police qui fait toutes les enquêtes pour l'auteur*) mais c'était cependant un secteur qu'il ne connaissait pas très bien, sans doute parce qu'il ne se trouvait pas sur le chemin qui séparait son domicile des autres parties de la ville où il avait des raisons de se rendre plus régulièrement.

Il n'y passait que pour rejoindre la Giudecca ou bien, à l'occasion, lorsqu'il amenait Paola (*c'est sa femme*) sur les Zattere pour s'asseoir à la terrasse d'un café, un dimanche par beau temps, et y lire les journaux. Ce qu'il savait de ce secteur tenait autant de la légende que des faits, comme tant d'informations dont les Vénitiens, lui compris, disposent sur leur ville. Derrière ce mur s'étendait le jardin d'une ancienne star de cinéma mariée à un industriel de Turin.

Derrière cet autre, la demeure du dernier des Comtadini qui passait pour ne pas l'avoir quittée depuis vingt ans. S'y trouvait aussi la porte des dernières Dames Salva, que l'on ne voyait jamais qu'au gala d'ouverture de l'opéra, dans la loge royale, et toujours habillées de rouge.

Il connaissait ces murs et ces portes comme les enfants connaissent leurs héros de bandes dessinées ou de dessins animés, et ces personnages, maisons et palais, lui parlaient de sa jeunesse, d'une vision différente du monde. Tout comme les enfants finissent par ne plus croire aux bouffonneries de Mickey (*c'est Topolino*) ou de Donald et par comprendre l'illusion dont elles sont faites, au cours de ses années dans la police Brunetti avait fini par apprendre quelles étaient souvent les sombres réalités qui se cachaient derrière les murs de sa jeunesse. L'actrice buvait et on avait arrêté par deux fois l'industriel turinois parce qu'il la battait. Le dernier des Comtadini était effectivement resté cloîtré pendant vingt ans, enfermé par de hauts murs surmontés de tessons de verre et surveillé par trois domestiques qui ne faisaient rien pour le détromper : dans son délire, il croyait que Hitler et Mussolini avaient gagné la guerre et sauvé le monde de la mainmise juive. Quant aux sœurs Salva, rares étaient ceux qui savaient qu'elles allaient à l'opéra parce qu'elles étaient convaincues de recevoir des vibrations émanant de l'esprit de leur mère morte dans cette même loge soixante-cinq ans auparavant.

Vous voyez bien à quoi sert la ville. C'est un miroir de la société et l'utilisation qu'en fait l'auteur est toujours dans ce registre-là. Elle fait traverser cette ville, parce que le commissaire Brunetti est un bon Vénitien, donc il fait tout à pied, bien sûr. Elle fait toujours des itinéraires très biscornus. De toute façon, Venise, c'est un peu comme ici à Arles, on ne peut jamais aller d'un endroit à l'autre en allant tout droit, surtout quand le beffroi risque de s'effondrer ! Pour ces itinéraires, j'ai trouvé la solution, je me suis équipé d'un plan de Venise et je peux suivre les itinéraires qu'emprunte le commissaire Brunetti dans sa ville, qui nous mènent aussi souvent dans les îles autour de Venise, et là on fait des découvertes assez intéressantes.

JÜRGEN RITTE

J'ai retenu pour l'instant les néologismes carte-postalisation et potemkinisation. Peut-on en ajouter un troisième, inspiré par Lisbonne et Pessoa ?

PATRICK QUILLIER

On va essayer. Vous me mettez sous contrainte, contrainte qui se rajoute à la contrainte de remplacer un absent. Donc, je vais sans doute tenir un discours décousu, puisqu'il est plus ou moins improvisé au dernier moment, une marche au pied levé, si j'ose dire, mais après tout l'errance urbaine n'est-elle pas l'une de ces caractéristiques qui font partie du lot commun des mythes littéraires attachés aux villes ? Un peu comme si les émanations magiques que certains écrivains ont perçues dans leurs villes avaient un certain nombre de traits caractéristiques. J'ai noté, moi aussi, comme vous l'avez fait, qu'à propos de Berlin on a parlé de palimpseste, mais qu'à propos de Prague on a cité une phrase qui disait que c'était une ville livre dans laquelle il reste tant à lire. On a parlé de hasards, à propos de Berlin, de Berlin comme cité des contradictions, de Venise qui n'est pas une ville de romanciers, mais une ville de peintres. Toutes ces caractéristiques, je pense qu'on pourra l'entendre dans ce que je vais essayer de dire, on les retrouve dans Lisbonne. Par exemple, Lisbonne en effet n'est pas une ville de romanciers non plus. Elle n'est pas pour autant une ville de peintres, elle est une ville de poètes.

A la fin du XIX^e siècle, un poète qui est l'auteur d'un seul livre qui s'appelle *Le Livre*, d'ailleurs, comme une bible, si j'ose dire, qui est Cesário Verde, a écrit notamment les promenades, les errances qu'il pouvait faire tout au long de Lisbonne, par exemple dans un long poème qui s'appelle "Le Sentiment d'un Occidental" et qui effectivement n'est pas sans affinités avec tant de recueils de poèmes européens qui, dans une sorte de lignée post-baudelairienne, ont lié la promenade ou l'errance avec le contact charnel, je dirais presque l'expérience phénoménologique de la ville.

Evidemment, c'est la figure de Pessoa qui va s'attacher dans notre imaginaire à ces émanations magiques lisboètes. On rappelle les quelques éléments qui font partie un peu de ce que l'on doit savoir dès que l'on parle de Lisbonne : c'est Pessoa, c'est la ville basse de Lisbonne, avec ses petits bureaux d'import-export, où Pessoa lui-même allait faire des petits boulots pour gagner du temps pour son travail d'écrivain, cette ville basse qui a été construite de manière très rationnelle, inspirée par les grands principes des Lumières, sous l'autorité du marquis de Pombal, après la destruction de 1755 dont il a été question tout à l'heure. Et peuvent être ajoutés à ces éléments qui sont connus de tous des détails qui le sont peut-être moins : par exemple, la liaison amoureuse de Pessoa avec Ophélia, faite de lettres échangées, et dans ces lettres il y a souvent des cartes improvisées, dessinées soit par Pessoa lui-même, soit par son amie, et il s'agit

de mettre sur le papier des itinéraires : comment faire pour passer le plus rapidement de tel endroit à tel endroit sans passer devant telle boutique tenue par un cousin qui pourrait surprendre la liaison, etc. Ces espèces de petits schémas ressemblent à des espèces d'espaces qui seraient chargés d'une signification un peu mystérieuse.

Mais Pessoa, c'est bien sûr l'hétéronymie, c'est celui qui, à travers Lisbonne, va sentir un lieu pluriel, une ville, un peu comme les immeubles de Venise qui cachent ceci et cela, qui a plusieurs dimensions. D'ailleurs, pour lui, c'était tout à fait évident dès le nom même de Lisbonne, puisqu'il n'a pas manqué une occasion de rappeler l'étymologie fautive de Lisbonne, Ulyssipolis, la ville qu'Ulysse, dans la version qui consiste à penser que l'échec d'Ulysse avait dépassé la Méditerranée, aurait fondée, et il y a un fort célèbre poème du livre "*Message*" où Pessoa dit quelque chose que je glose ainsi : "Celui-là n'est jamais venu, mais en ne venant pas, il nous a fondés. C'est ainsi que le mythe est ce rien qui est tout. Et en bas, la vie, moitié de rien, se meurt." Donc, la vraie vie est complètement vidée de son sens. En revanche, la vie mythique est la moitié positive de ce rien qui est tout.

Donc, chaque hétéronyme de Pessoa a ses parcours, ses schémas énigmatiques, ses espèces d'espaces particuliers dans Lisbonne. Rapidement, je pourrais dire que, par exemple, pour Alvaro de Campos, c'est évidemment le quai et la tentation des ailleurs, la tentation des lointains, mais aussi c'est les tramways, c'est aussi deux poèmes qu'il écrit qui ont pour titre : "*Lisbonne revisited*", dans lesquels il prétend avoir été privé de Lisbonne et il y revient comme un étranger. Ce qui le frappe, par exemple, c'est les maisons multicolores. Ça le frappe tellement que cette expression, "les maisons multicolores", devient une sorte de refrain dans le poème et un refrain tellement répété que les couleurs semblent très vite s'éliminer et disparaître dans une sorte de grisaille généralisée.

L'autre grand auteur pessoen, c'est l'auteur du *Livre de l'intranquillité*, Bernardo Soares, et Bernardo Soares est vraiment le passant de Lisbonne, celui qui, plus d'une fois, déploie dans ses phrases l'espèce de dispositif de dépliement de sensations que la marche dans Lisbonne, cette ville qui est tout en collines, permet de mettre en place.

Mais j'ajouterai que parmi l'œuvre signée Pessoa lui-même, que lui-même appelait l'œuvre orthonymique, il y a aussi un paysage lisboète très important, c'est le paysage sonore, c'est-à-dire que l'on a des notations qui sont d'une richesse énorme sur le cri des vendeuses de poisson, sur le chant des aveugles qui, pour quelques sous donnés par les passants, fredonnent des fados au coin des rues, etc.

C'est la Lisbonne de Pessoa qui est une sorte de labyrinthe au sens d'un dispositif de carrefours qui est propice à la naissance du sens, et on se rappellera qu'Hermès était situé dans la Grèce antique justement comme gardien des carrefours et que l'hermétisme a quelque chose à voir avec le sens et avec le sens mystérieux.

Mais puisqu'il devait être question de Tabucchi et que Tabucchi est le grand traducteur italien de Pessoa, je voudrais dire deux mots sur ce qui pourrait être la Lisbonne de Tabucchi. Il me semble que la Lisbonne de Tabucchi est une Lisbonne qui lui vient essentiellement de Pessoa. Tabucchi aime à rappeler qu'il est allé à Lisbonne pour la première fois après avoir lu précisément le fameux poème de Alvaro de Campos "*Bureau de tabac*", et, ayant lu "*Bureau de tabac*", il s'est dit : Non, ce ne sont pas des études d'espagnol que je ferai, mais des études de portugais, et il faut que j'aille jusqu'à Lisbonne. Il est parti à Lisbonne et c'est donc à travers Pessoa qu'il est arrivé là et je crois que la prégnance de Pessoa est restée longuement agissante dans son esprit et dans son écriture. Il a écrit d'ailleurs en portugais un petit livre qui s'appelle *Requiem*, qui se passe entièrement à Lisbonne et qui, au fond, est une sorte de prolongement de certains traits caractéristiques de la Lisbonne de Pessoa. La Lisbonne de Pessoa, comme on le voit, c'est une Lisbonne qui n'intéresse qu'en tant que tremplin vers une élaboration mythique immédiate, et donc il y a une dimension quasiment métaphysique dans le déplacement, dans l'errance dont je parlais tout à l'heure. Et le *Requiem* de Tabucchi est un peu ça, c'est-à-dire que nous assistons, chapitre après chapitre, à des scènes qui sont plus ou moins rêvées et qui se situent dans différents lieux de Lisbonne, la dernière scène d'ailleurs se situant dans un restaurant branché de la ville où Tabucchi dîne avec Pessoa lui-même, et d'autres scènes accentuent ce côté mythique en le transformant en voyage chez les morts, puisqu'une des scènes renvoie Tabucchi dans la tombe d'un de ses amis polonais venu mourir à Lisbonne. Et c'est peut-être cela que Lisbonne, à travers ces deux auteurs, mais on pourrait en trouver d'autres, s'emploie peut-être à souligner, à savoir nostalgie de la ville, oui, mais une nostalgie qui, au fond, est projetée vers un monde qui est d'une part le monde des morts, mais d'autre part le monde d'un ailleurs mythique, ressenti comme paradoxalement très positif.

JÜRGEN RITTE

Donc, chez Tabucchi, nous avons affaire à une sorte de nostalgie, une nostalgie qui s'inscrit dans la survivance du mythe. Cette démarche semble en contradiction avec celle observée

par Nicole Bary ou Xavier Galmiche qui viennent de nous parler de la destruction des mythes, du moins en ce qui concerne les littératures allemande et tchèque et les villes de Berlin et de Prague...

XAVIER GALMICHE

Je parlais tout à l'heure de cette puissance mythogène et de son caractère finalement étouffant. Peut-être peut-on essayer de comprendre les évolutions jusqu'à maintenant. Je vais parler du paysage littéraire tchèque, celui que je connais le mieux, mais je crois que l'on pourrait faire des réflexions un peu similaires sur d'autres capitales d'Europe centrale. Il me semble que tous les écrivains, ceux qui ont commencé à écrire dans les années 1980, souvent, comme on disait, pour le tiroir, c'est-à-dire sans espoir de publication immédiate et qui ont fini par éditer après 1989, comme les petits jeunes qui s'y sont mis dans les années 1990, se sont confrontés finalement à l'exigence de ce thème urbain, et ont tous essayé de déjouer ce complexe obsédant de la ville kafkaïenne. Je distinguerai deux stratégies, même si, bien sûr, la création littéraire n'est pas qu'une stratégie. Très massivement, dans la littérature tchèque, l'usage du roman postmoderne, avec des constructions compliquées et une forme savante de conception de l'intrigue, avec des personnages qui se divisent, qui se scindent ou se synthétisent, est parfois utilisé comme dispositif romanesque pour récupérer (c'est cela le plus important, et c'est en cela qu'ils obéissent tous à l'injonction de Ripellino dont je parlais tout à l'heure) l'épaisseur historique de la ville et de ses habitants disparus, avec cette question qui hante vraiment la conscience tchèque contemporaine : retrouver la communauté des Allemands, des Tchèques et des juifs à laquelle il a été mis fin brutalement dans les années 1940.

Des versions sérieuses du roman postmoderne, vous pouvez en lire en français. Je dois dire que Zofia Bobovitch, qui a longtemps dirigé la collection "Pavillons de l'Est" aux éditions Laffont, a beaucoup fait pour suivre l'actualité littéraire dans les années 1990. Et dans le roman urbain postmoderne tchèque – petite rubrique – vous pouvez lire par exemple l'œuvre de Daniela Hodrová, un très beau livre qui s'appelle *Cité dolente*, où elle essaie, à travers le spectacle de la Prague contemporaine, de retrouver la mémoire des gens d'avant. Peut-être aussi un roman postmoderne ironique, où ce même dispositif s'associe souvent au roman policier, avec une sorte de raccourci bizarre entre le roman fantastique, sombre, de la fin de siècle, et puis des intrigues policières tout à fait abracadabrantes.

Il y a un auteur dont j'aimerais un peu parler, qui est Miloš Urban, qui n'est pas traduit en français mais qui est traduit dans

pas mal de langues (allemand, italien, anglais) et qui s'est lancé dans la production un peu frénétique de ce type de roman fantastico-sarcastique, où il reprend le bric-à-brac du roman fantastique pragoïse pour en faire une sorte de roman pop des années 1990. Le premier s'appelait "Prague 7-Église", sous-titré "roman gothique", et le dernier, "L'Ombre de la cathédrale" qu'il sous-titre "crimi-comédie divine" (ou "divine crimi-comédie"), avec des emprunts à Umberto Eco et à Fulcanelli, une sorte de salade assez gaie, et finalement c'est de la bonne littérature postmoderne.

La deuxième stratégie, plus radicale, et je crois que l'on en trouverait des analogues plus à l'est qu'à Prague, c'est une thématique urbaine qui tourne résolument le dos à la ville magique, à la ville idyllique, et qui au contraire devient un roman chronique de la ville socialiste, de la ville des cités de béton, la ville des sorties de métro, avec tout ce petit trafic des villes de l'Est où l'on mange des nouilles chinoises réchauffées au micro-ondes, en attendant un bus improbable dans des gares de cars qui puent. C'est la poésie par exemple de Jáchym Topol, qui a été pas mal traduit chez Laffont. Par exemple on peut citer son roman *Ange Exit* qui se déroule complètement autour d'une sortie de métro. Et je trouve que l'agressivité underground de cette thématique moderne, post-tout... oui, vraiment post-tout, est la réponse des petits jeunes à l'exaspérante puissance mythogène de Prague.

JÜRGEN RITTE

Y a-t-il une chance de voir un jour Miloš Urban en français ?

XAVIER GALMICHE

On va peut-être en parler. Le problème de ces romans post-modernes, c'est leur référentialité, référentialité dans les noms des lieux, le nom des gens, et donc il faudrait un appareil de notes presque aussi important que le texte pour que le lecteur français s'y retrouve. C'est une vraie question.

JÜRGEN RITTE

C'est un problème que l'on va peut-être évoquer tout à l'heure. Mais, en attendant, nous allons repasser par Berlin.

NICOLE BARY

Avant de parler des écrivains contemporains et de leur représentation de la ville, je voudrais revenir un peu sur la période des années 1920-1930, car il y a quelque chose que je n'ai pas dit tout à l'heure parce que cela ne relève pas directement du mythe, mais je pense que c'est quand même important pour notre propos ici. La littérature de la ville a donné naissance,

dans les années 1920 et 1930 en Allemagne, à un genre littéraire particulier, qui est la fameuse *Flaneurliteratur*, une littérature de chroniques littéraires de haut niveau sur la ville, et là il faut citer trois noms d'écrivains qui, à mon avis, sont beaucoup trop peu connus en France et beaucoup trop peu traduits, c'est d'abord Walter Benjamin ; de nombreuses traductions ont été publiées, mais on connaît peu le côté chroniqueur de Benjamin, il est connu en France avec une autre connotation et une autre étiquette. Franz Hessel, bien sûr. Et je mettrais aussi, bien que toute son œuvre ne rentre pas dans ce genre littéraire, Siegfried Kracauer, parce que l'on retrouve là une analyse de la ville et aussi des parcours qui sont aussi un peu mythiques dans Berlin, toute l'évocation qui à ce moment-là est une description, des cafés qui n'existent plus et que l'on cherche en vain sous des immeubles non pas postmodernes, mais tout simplement modernes, de la plus hideuse des modernités, des immeubles construits dans la nécessité à la fin des années 1940 ou au début des années 1950.

Pour ce qui est de la littérature contemporaine berlinoise, même s'il faut remonter un peu plus loin, la présence du mur et la division de la ville ont donné lieu à un certain nombre de fictions littéraires, parce que le mur comme transgression impossible, comme frontière hermétique, est bien sûr une stimulation extraordinaire pour l'imaginaire. Il y a plusieurs livres, romans, nouvelles sur ce thème qui thématisent le passage du mur. Le plus célèbre, le plus connu, c'est le roman de Peter Schneider, *Le Sauteur de mur*, mais Stephan Heym a écrit aussi des nouvelles sur ce thème avant Peter Schneider, et la transgression clandestine de la frontière est un motif récurrent chez Christoph Hein. Plusieurs nouvelles thématisent cet aspect, qui a été vraiment l'image de Berlin pendant les quarante années de la séparation de la ville.

Au cours des quarante années de séparation de la ville, certains quartiers de Berlin-est ont été peu ou pas reconstruits et les espaces urbains vides, démolis, pouvaient aussi stimuler l'imagination ; des poètes se sont regroupés dans les années 1980 – ils sont connus d'ailleurs sous le nom du quartier dans lequel ils habitaient, Prenzlauer Berg – et ils ont pour la plupart d'entre eux retrouvé, par leurs lectures d'une part, mais aussi par le paysage urbain dans lequel ils avaient choisi de vivre – mais ils avaient choisi d'y vivre parce que cela correspondait à leur démarche littéraire aussi –, une esthétique poétique que je qualifierai, pour aller vite, de déconstructiviste. Ils ont rétabli une sorte de lien avec certains poètes ou certaines esthétiques d'écriture qui avaient été celles des dadaïstes, par exemple.

Je voudrais ajouter encore une dernière chose : de nombreux écrivains étrangers ont choisi de vivre à Berlin et certains

d'entre eux ont changé de langue et écrivent en allemand. J'y pensais tout à l'heure, quand on a parlé de la difficulté qu'il pouvait y avoir à traduire un écrivain dont les romans se déroulent à Venise, mais qui n'écrit pas en italien, mais en anglais – ou en américain, dans le cas présent. Il y a aussi toute une littérature d'écrivains qui sont d'origine turque pour la plupart, mais maintenant aussi d'origine russe, et qui se sont beaucoup intéressés à la problématique de Berlin, quelquefois dans des romans, le plus souvent dans des essais, et je vais vous lire rapidement un tout petit texte de Zafer Senocak, qui est l'un des écrivains turcs les plus connus, il a la cinquantaine maintenant. Il est poète et romancier. Il s'agit ici d'un essai dont le titre est : *Dans la jungle des souvenirs* :

La chute du mur n'a pas rendu à Berlin une certaine normalité, mais elle a ouvert de nouvelles voies d'exception qu'il faut explorer. Or, pour ce faire, les repères manquent. Si on a pu déblayer des chemins obstrués depuis longtemps, il n'en va pas de même pour l'Histoire, on ne peut pas la reconstruire. Elle ne peut qu'être vécue comme une forme inconsciente du présent. La chute du mur, les Allemands et les immigrés l'ont vécue ensemble, mais ils n'ont vécu ensemble ni la guerre, ni la division de la ville. Il existe entre les Berlinoises de souche et ceux qui s'y sont installés récemment des différences de vécu et d'interprétation du présent aussi grandes que celles qui séparent parfois les générations. Cette jungle des souvenirs, qui crée parfois des problèmes de communication, fait également de Berlin une ville dont les nombreuses traces sont autant d'énigmes pour le visiteur.

J'ai dit tout à l'heure que Berlin était une ville amnésique. Je crois que la mémoire de cette ville qui s'est transformée, recouverte, qui a déblayé ses ruines, qui a changé les noms de ses rues, qui a refait peu ou prou cinq fois au cours du XX^e siècle, parce que cinq régimes politiques différents ont essayé de la transformer, de la modifier et d'en faire autre chose, cette mémoire du changement, on la trouve bien sûr dans les textes littéraires qui sont la mémoire de la ville. Et parmi les écrivains étrangers qui vivent à Berlin, il y a aussi des écrivains français : il y a Philippe Braz, Cécile Wajsbrot, Régine Robin qui vivent en partie à Berlin, et si vous voulez lire quelque chose sur Berlin, je ne peux que vous conseiller *Berlin, chantier*, le titre est déjà l'image de la ville.

JÜRGEN RITTE

Tout à l'heure, il était question de la "carte-postalisation". C'est William Desmond qui avait lancé ce néologisme.

Cela m'inspire aussi une réflexion, par opposition, bien sûr. Berlin qui renaît de ses cendres très violemment, à tous les sens du terme. Il y a des gens qui en discutent beaucoup. Au contraire, ce qui se passe à Venise, on a l'impression que c'est du replâtrage permanent, pour la conserver dans une espèce d'image de cité idéale, de sorte qu'elle continue à s'enfoncer. C'est une ville que l'on sait vouée à la disparition, et Jürgen me faisait remarquer que c'est presque le paradigme de ce qui nous attend, c'est-à-dire qu'au fond le monde va à sa perte, on le sait. Cela prendra un certain temps, on ne sait pas combien, mais Venise est assez symbolique de cette chose-là. Donc, pour l'instant, c'est une ville qui est comme ça, en suspens, parce que ce n'est pas encore tombé. On met des étais. Vous savez qu'elle est bâtie sur des poteaux qui ont été enfoncés dans le sol il y a à peu près mille ans, donc ça finit quand même par s'abîmer. C'était quand même assez bien fait, puisque ça a tenu, mais c'est un marécage dessous, il n'y a pas de sol, et donc la ville va finir par disparaître.

Tout à l'heure, j'ai cité Canaletto, bien entendu, tout le monde connaît, il y a partout des Canaletto, qui sont d'ailleurs des tableaux tout à fait remarquables ; mais ce qui est intéressant aussi, c'est l'évolution de l'image de Venise, en particulier au cours du XIX^e siècle, et cela tombe bien qu'on en parle maintenant, puisqu'à Paris se tient une exposition sur Turner, Monet, Whistler, qui illustre tout à fait cela. Il y a une série de vues de Venise par Monet, une autre par Whistler, et une autre par Turner, Turner étant le premier à y avoir été. On s'aperçoit que Canaletto nous propose une photographie, c'est vraiment des cartes postales de très belle qualité ; en revanche, ce n'est pas du tout ça que vont faire Monet, Turner ou Whistler. Ils se servent de Venise pour la faire disparaître, c'est-à-dire que dans la plupart des vues qu'on a de ces artistes, on ne reconnaît même pas la ville. On sait que c'est Venise, parce qu'il y a une espèce de brume, cette lagune, il y a une évocation qui est extraordinairement réussie, ce sont tous les trois de très grands artistes, même si Whistler est moins connu. Donc, Venise déjà est en train de s'enfoncer dans l'eau, pour ces artistes. Elle disparaît, c'est des brumes, des brouillards, c'est très beau. Whistler notamment est le spécialiste des vues de nuit. C'est assez étonnant. Parfois, on ne voit rien, pour ainsi dire. Il fait vraiment appel à notre imagination, mais je crois qu'il fallait rappeler peut-être – j'aurais dû le faire tout à l'heure – cette dimension d'une ville qui est en train, d'une certaine manière, de se transformer, c'est comme s'il y avait une ville du passé qui était encore parmi nous, qui est en train de disparaître ou qui va

disparaître, en dépit des replâtrages et de la reconstruction longue et très laborieuse de son opéra, la Fenice.

Je peux peut-être aborder un problème plus précis de traduction, puisque je parle à partir de l'œuvre de Donna Leon, et qui pose un problème particulier que j'ai évoqué rapidement tout à l'heure, à savoir que c'est une Américaine qui écrit sur Venise. Peut-on en parler maintenant ?

Je pense qu'il n'y a pas de plus grands amoureux d'une ville que ceux qui n'y sont pas nés et qui l'ont adoptée. C'est se choisir une patrie. Il y a le mot père dedans qui est peut-être un peu gênant, je ne sais pas si c'est un père ou une mère que l'on se choisit dans ce cas-là, mais cela relève de la filiation. Mais en même temps il y a une volonté chez Donna Leon, qui est assez touchante, de vous parler de Venise comme si elle était vénitienne. Le passage que je vous ai lu est à cet égard tout à fait typique. Il n'y a que des Vénitiens qui peuvent vous raconter ces histoires de Vénitiens qu'ils se racontent entre eux, et si possible, d'ailleurs, en dialecte vénitien. Précisons qu'elle parle couramment l'italien et assez bien le vénitien, à force d'y vivre.

Une petite notice biographique très courte est nécessaire pour comprendre. Elle est arrivée en Italie comme professeur d'anglais dans la base américaine voisine de Venise, une base aérienne très importante. Les militaires étaient là avec leurs familles et leurs enfants, il y avait une école où elle enseignait. Elle est allée voir Venise, elle en est tombée amoureuse et elle a fini par y acheter un appartement. Elle est vénitienne, elle habite Venise. D'où sa connaissance très intime de ses rues, de ses anecdotes, de son histoire, parce qu'elle y a des amis, etc. Et c'est une passionnée d'opéra. Elle fait un bouquin par an, elle en vend quatre cent mille en Allemagne où il est traduit et se vend très bien, et avec ses gains elle fait la tournée de tous les opéras d'Europe pour aller voir notamment Mozart et tous les opéras du XVIII^e.

JÜRGEN RITTE

Avec son traducteur ?!

WILLIAM DESMOND

Non, sans son traducteur, hélas ! Je vous ai dit tout ça pour expliquer son fonctionnement. En fait, vraiment Venise est aussi quelque part son pivot. Elle ne pourrait plus vivre ailleurs. Ce qui fait la force de ça, c'est qu'elle en parle en fait vraiment très bien, mais je suis persuadé qu'elle n'en parle pas de la même manière que si elle y était née et que si elle était vénitienne, parce qu'il y a quand même forcément une distance, qui peut-être d'ailleurs lui fait découvrir des choses qu'une

Vénitienne ne penserait pas à dire. Le regard de l'étranger va faire ressortir ce qui paraît tellement évident à celui qui est sur place qu'il ne le voit plus.

Par contre, c'est là l'essentiel pour nous, la traduction d'un texte qui est écrit en anglais ou anglais-américain, d'une manière assez classique, ne pose pas vraiment de problèmes de compréhension, sauf lorsqu'elle se trompe – je vous raconterai ça aussi –, mais en même temps les gens qu'elle met en scène sont des Italiens. De temps en temps, elle fait intervenir un étranger, parce que cela lui permet de glisser des allusions à la culture ou à la littérature anglaises. Par exemple, Paola, la femme du commissaire Brunetti, est comme par hasard professeur d'anglais, c'est une grande admiratrice de Louis James, et évidemment, de temps en temps, il y a une citation de James, qu'elle aime elle-même beaucoup. Ce sont des artifices d'auteur, mais qui sont tout à fait acceptables.

En revanche, à un moment donné, j'étais en train de traduire un des tout premiers livres. Je tombe sur un problème, parce qu'il n'y a pas de tutoiement en anglais. Par contre, le tutoiement existe en italien, et elle fait parler des Italiens. Donc, très logiquement, je me dis : je vais rétablir en français tutoiement et vouvoiement, c'est-à-dire qu'il y a des gens qui vont se tutoyer et des gens qui vont se vouvoyer. Mais ce n'est pas si simple, parce que les Italiens tutoient beaucoup plus que les Français. Par exemple, le commissaire Brunetti a un adjoint, son fidèle lieutenant – un peu Sancho Pança – et il le tutoie. Mais est-ce que le sergent peut tutoyer le commissaire ? J'ai dit non, et effectivement c'est ça. Un jour, je suis tombé sur la belle-mère du commissaire, parce que M. Brunetti a épousé une dame qui est la fille d'une grande famille vénitienne, ce qui lui permet d'entrer dans un milieu différent, etc. Ses beaux-parents sont des gens riches, nobles, vieille famille vénitienne. Est-ce qu'il tutoie sa belle-mère ? Il y a beaucoup de dialogues, donc je n'ai pas le choix, il faut faire un dialogue. Et j'ai été obligé d'écrire à Donna Leon pour lui poser la question : "Est-ce que Brunetti tutoie sa belle-mère ?" Elle a compris quel était le problème auquel j'étais confronté. Au bout d'un moment, elle m'a dit : "C'est la famille, et dans la famille on se tutoie." Donc, bien qu'il y ait une grande distance entre eux, les rares fois où ils se parlent, ils se tutoient.

C'est assez rigolo, parce que, d'une certaine manière, la traduction française est plus proche de la réalité italienne, puisqu'il y a cette possibilité-là. Ce sont des choses tout à fait étranges.

L'autre problème, c'est la traduction ou non des noms propres. Pratiquement tout le monde connaît un peu d'italien, ça passe bien en français. Dans l'extrait que je vous ai lu tout à l'heure, il y avait les Zattere, l'hôpital Giustiniani, la Giudecca qui est un

quartier de Venise. Il n'y a vraiment pas besoin de mettre de note. Je suis sûr que quatre-vingt-dix pour cent des lecteurs au bas mot sont tout de suite à l'aise. S'ils ne le sont pas à la première occurrence, ils le sont à la deuxième. Je n'ai pas à me soucier de ça, d'autant que j'ai, de la part de l'éditeur et de l'auteur, une grande liberté, c'est-à-dire que pour faire très italien en anglais, elle a mis dans son anglais beaucoup de termes italiens. Parfois je les traduis, parfois je garde l'italien. Par exemple, elle emploie en italien le terme de vice-questure – je ne vous le prononcerais pas à l'italienne, parce que mon italien n'est pas bien bon. Cela m'a bien plu, je trouve que ça a un côté exotique, donc j'ai gardé vice-questure en français, puisque le terme questure existe, même s'il ne désigne pas la même chose, mais on comprend très rapidement que, quand on va à la vice-questure, on va au commissariat. Donc, là aussi, il n'y a pas besoin d'explication.

C'est vrai que, par rapport à un contexte beaucoup plus exotique, le fait que ce soit l'Italie, et Venise que tout le monde connaît ou a l'impression de connaître, le canal, etc., rend les choses faciles. Elle joue beaucoup de tout ça, le commissaire prend le *vaporetto*, le *vaporetto* reste le *vaporetto*, c'est évident.

Cela pose vraiment assez peu de problèmes, et donc je m'amuse beaucoup.

JÜRGEN RITTE

On va revenir sur ces problèmes liés à la "traduction" de la ville, mais j'aurais bien aimé entendre encore Patrick Quillier.

PATRICK QUILLIER

Comment a été ce mythe à Lisbonne ? Il faut dire une chose, c'est que Pessoa meurt en 1935 et que le salazarisme reste en place jusqu'au milieu des années 1970. Donc, la Lisbonne de Salazar est quand même la capitale d'un empire colonial, avec un système policier répressif extrêmement important, et donc il y a dans la littérature portugaise des années 1950-1960 une chape de plomb avec laquelle les écrivains essaient de biaiser, par rapport à laquelle ils essaient de trouver des manières d'exprimer un peu la révolte qui couve là-dessous. Je vais citer deux écrivains qui ont été des amis de Tabucchi de leur vivant, que Tabucchi a bien connus, sur qui il a écrit, d'ailleurs : un poète qui s'appelle Alexandre O'Neil – patronyme plutôt connu pour d'autres pays que le Portugal – qui a en quelque sorte parcouru Lisbonne d'une manière qui fait parfois penser au parcours de François Villon, c'est-à-dire que l'on évoque une Lisbonne sordide, une Lisbonne interlope, une Lisbonne des prisons, une Lisbonne des petites frappes, une Lisbonne marginale, qui

permet de faire passer un certain nombre de critiques implicites à l'égard du pouvoir. Un des poèmes les plus célèbres de O'Neil, c'est le poème de la peur, dans lequel il montre que c'est la peur qui saisit Lisbonne et qui, au fond, en quelque sorte interdit et le développement du mythe, notamment dans le prolongement de Pessoa, et la destruction du mythe. On est dans une sorte de fixité imposée.

L'autre auteur dont je voudrais parler est un auteur que l'on connaît un peu chez Gallimard, je crois qu'il est publié chez Gallimard, c'est un romancier, cette fois-ci, José Cardoso Pires, notamment un livre qui s'appelle *La Ballade de la plage aux chiens*, parce qu'il rentre dans cette catégorie de romans policiers dans lesquels l'enquête policière a justement la fonction de dévoiler d'une part les rouages de la construction mythique, de faire cette déconstruction dont on parlait tout à l'heure, et de l'autre, effectivement, de déboucher sur une espèce de post-tout un peu désabusé. D'ailleurs, le titre même, *Ballade de la plage aux chiens*, parce que c'est de la plage aux chiens que l'enquête doit partir, donc on est à côté de Lisbonne, la ville a laissé la place, pour un des lieux importants du roman, à cette espèce de no man's land qu'est le littoral, un littoral désolé, désert.

Il y a de cela aussi dans certains grands romans de José Saramago, le prix Nobel, et de Lobo Antunes, que nous connaissons un peu en France, parce que ce sont les dessous peu reluisants de la ville qui y apparaissent, et d'autres poètes d'ailleurs ont participé de cette même... plutôt que déconstruction, on pourrait dire décomposition qui était pressentie avant le 25 avril et donc la chute du régime salazariste, mais qui s'est donné libre cours après, depuis le milieu de l'année 1970. Je citerai par exemple le poète Al Berto, dont l'un des longs poèmes, "*Salsugem*", "*Varech*" dans la traduction française, montre bien cette atmosphère de décomposition, de relents dans lesquels l'errance devient nauséabonde.

Du coup, on peut dire qu'aujourd'hui il y a une Lisbonne de poètes tournés vers le passé, qui cherchent à reconstruire le mythe dès à présent, parce que, pour eux, le seul apport viable du Portugal au sein de l'Union européenne, finalement, ça n'a rien d'économique, c'est plutôt culturel, donc ils considèrent que l'extrême pointe sud-ouest de l'Europe doit avoir fonction de re-mythologisation, en quelque sorte, d'une Europe désenchantée. Ceux-là existent et sont d'ailleurs plutôt des écrivains de droite. Il y a par exemple Vasco Graça Moura, que l'on présentait récemment comme un possible ministre de la Culture, qui imagine par exemple, dans un café de la Lisbonne des années 1920, la rencontre improbable, lors d'un voyage de l'Argentin célèbre que je vais citer, à Lisbonne, de Borges et de

Pessoa, évidemment, parce que c'est une rencontre qui s'imposait pour faire le choc permettant de recréer le mythe.

En revanche, parlons de la Lisbonne de l'urbanisme contemporain et du rap, qui en est l'expression la plus violente. Ce phénomène mondial a aussi son expression à Lisbonne, et dans le rap portugais nous avons une Lisbonne très délétère, très agressive, très violente. N'oublions pas que Lisbonne est une plaque tournante de la drogue en Europe. Sans parler de ces gens-là, il y a en effet, dans la littérature contemporaine, toujours chez les poètes essentiellement, une Lisbonne qui est cette Lisbonne qui n'est plus une ville originale, qui est une ville comme les autres, où l'on est confronté au même désenchantement, au même bouleversement de l'espace-temps, si j'ose dire, et c'est assez sensible au Portugal à travers le thème de l'errance occasionnée par la drague sexuelle, en particulier la drague homosexuelle. Il y a plusieurs poètes, des gens comme Luis Miguel Nava, lui-même assassiné par un tapin à Bruxelles il y a quelques années, ou encore Helder Moura Pereira, dont le titre du dernier livre est déjà tout un programme : *Ta gueule ne m'est pas inconnue*, qui montrent bien cette espèce de choc que la recherche ou le tropisme sexuel, dans une ville qui n'est pas en ruine, mais qui est quand même en ruine sur le plan de l'imaginaire, peut occasionner.

Voilà ce que j'improvise là et que l'on pourrait développer éventuellement.

MARGUERITE POZZOLI (traductrice d'italien)

Je voulais intervenir à propos de ce que disait William sur l'image de Venise. Ce qui caractérise l'Italie, c'est une relation extrêmement forte des écrivains aux villes, et je pensais évidemment à Naples. Quand je pense à Naples, je pense à Domenico Rea, Anna-Maria Ortese, qui ont lutté contre les stéréotypes et les clichés concernant cette ville hautement mythique, et je ne suis pas tout à fait d'accord quand William dit, en ce qui concerne Venise, qu'il y aurait une espèce de vide littéraire. Je voudrais rappeler, on en a parlé rapidement, qu'il y a un dialecte de Venise, et chez Goldoni la musique de ce dialecte. C'est aussi une ville de musique. C'est là qu'a habité, si je ne me trompe pas, Luigi Nono. Ce n'est pas parce que certains écrivains ne sont pas ou peu traduits qu'ils n'existent pas. C'est vrai qu'en France l'horizon d'attente porte toujours sur les images rassurantes, les clichés, les stéréotypes, c'est-à-dire que c'est beaucoup plus facile de parler de l'Italie de la mafia que de parler d'une autre Italie. C'est plus facile de parler de la Naples du XVIII^e siècle, du sang de saint Janvier, que des réalités de la Naples d'aujourd'hui. C'est plus facile, on ne dérange pas des

habitudes acquises depuis longtemps et que la télévision a vite fait de perpétuer.

A Venise, il existe quand même de jeunes écrivains qui se battent pour casser cette image de Venise, et je pense en particulier à Gianfranco Bettini qui a écrit un essai intitulé *Fin de siècle à Venise*, mais qui a aussi écrit des romans qui ne se situent évidemment pas dans Venise mais aux marges, à deux ou trois kilomètres, c'est-à-dire qui évoquent les problèmes aussi bien de la vie quotidienne, les problèmes de la population, les problèmes de la jeunesse de Venise. Je pense aussi à un autre écrivain, Pia Fontana, qui habite Venise avec une relation d'amour/haine, de fascination/répulsion, un peu d'ailleurs comme c'est le cas pour les Napolitains, mais peut-être plus forte encore, parce qu'à Venise évidemment la pression touristique est insupportable pour ceux qui y vivent et qui n'ont quelquefois qu'une idée, c'est de s'enfuir. Elle prend à contre-pied l'image de Venise et elle va justement s'amuser de ces clichés, les démolir, les casser allègrement. Malheureusement, elle n'est pas traduite – elle est traduite en Allemagne, mais pas en France. Mais il est peut-être dommage de conclure trop vite que l'image de Venise est une image replâtrée, morte, figée, et de tomber nous-mêmes dans les clichés sempiternels d'une ville qui serait en train de disparaître, alors que l'on prédit sa mort depuis des siècles et qu'elle est toujours là, bien vivante, je peux vous le dire.

Encore une remarque : Donna Leon n'est pas traduite en italien.

WILLIAM DESMOND

C'est une volonté de Donna Leon de ne pas l'être, parce qu'étant donné le mal qu'elle dit de toute une partie de la société italienne...

MARGUERITE POZZOLI

Non, les Italiens n'ont pas peur du mal qu'on dit d'eux.

WILLIAM DESMOND

Je vous répète ce qu'elle m'a dit. Elle préfère être tranquille et anonyme à Venise, pour pouvoir continuer à y vivre tranquillement, et donc elle n'est pas traduite en italien. Je vous ai parlé de la Venise que l'on peut lire à travers Donna Leon. En même temps, elle adore cette ville, et il est évident que, tant qu'il y aura un habitant, elle vivra. Je ne vous cache pas que j'espérais bien que vous interviendriez, puisque vous m'aviez déjà dit ça hier, donc je comptais un peu là-dessus, car je suis tout à fait d'accord pour dire qu'on enterre trop vite cette ville.

MARGUERITE POZZOLI

Non, parce que je pense que ce n'est peut-être pas l'écrivain le plus à même de nous donner une image passionnante et enrichissante de Venise.

WILLIAM DESMOND

Je vous parle d'un écrivain que je traduis.

MARGUERITE POZZOLI

Je comprends bien que vous êtes son traducteur et que par conséquent vous adoptez un point de vue particulier. Maintenant, je voulais peut-être rectifier un peu et dire que nous, les traducteurs, qui cherchons des livres, nous cherchons aussi à lutter contre les clichés. Et je suis gênée par une image peut-être très commerciale de l'Italie et qui ne correspond pas à la vitalité de la littérature italienne et à sa variété.

WILLIAM DESMOND

Je suis traducteur de l'anglais et je ne parle pas italien, en tout cas quelques mots, comme tout le monde, mais sans plus. Je ne pouvais pas faire cette démarche d'aller voir ce qui se passait pour corriger un auteur, ce n'est pas le propos. Il s'agit de romans policiers, on est dans un genre spécifique. Il y a des stéréotypes, j'en suis complètement conscient. Mais justement je vous remercie d'avoir fait cette correction.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Pour amplifier un peu ce qui vient d'être dit, je crois que vous vous trompez quand vous dites que Venise n'est pas une ville des écrivains. Je pense qu'au contraire c'est LA ville des écrivains. C'est aussi la ville des cinéastes, la ville des danseurs. Mais là, il ne s'agit pas d'écrivains qui ne seraient pas édités ou pas traduits. Le dernier livre sur Venise paru en français, c'est le *Dictionnaire amoureux* de Philippe Sollers qui, justement, prend le contre-pied de cette Venise qui s'enfonce dans les eaux, de cette Venise de mort, de déréliction, etc. Et ce livre est une véritable promenade dans la littérature française. De Chateaubriand à Régis Debray, à d'Ormesson, à Sollers lui-même et mille autres, Venise est la ville qui est la plus présente dans la littérature. On pourrait passer tous les secteurs linguistiques. Je ne suis pas germaniste, je ne parlerai pas de Thomas Mann, *Mort à Venise*. Je suis, comme vous, angliciste et on pense à James, comme vous l'avez dit, on pense peut-être aussi à Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, *Othello*. La présence de Venise dans la littérature est massive et le nombre d'écrivains de toutes nationalités qui habitent à Venise est réel. Donc, c'est une ville littéraire, ô combien.

WILLIAM DESMOND

Je vais essayer d'être très bref. Je vois que j'ai soulevé la polémique. Je parle de mon point de vue : je présente un auteur et sa perception. Ce que je répondrai quand même, c'est que quand on regarde tous ces textes qui parlent de Venise – sûrement pas dans tous, bien entendu, j'ai des trous dans ma culture, je le disais tout à l'heure à ce sujet-là –, très souvent Venise reste quand même avant tout quelque chose qui relève de l'image, autrement dit du décor. C'est ce qui me frappe très souvent. C'est la ville romantique où il faut aller, il faut en parler, etc. Mais je trouve qu'il n'y a pas autour de Venise une littérature comme il y a autour de Prague ou autour de Berlin. Mais, encore une fois et très honnêtement, je n'ai pas du tout fait de recherches. Je préfère ne pas trop répondre à ça...

JÜRGEN RITTE

On pourra peut-être revenir sur le cas de Venise tout à l'heure, autour d'un verre, mais j'aimerais bien que l'on évoque les problèmes concrets de traduction, que l'on parle des problèmes spécifiques qui sont liés à la traduction de romans, de poèmes, de textes, qui ont une ville comme sujet, comme héroïne ou tout simplement comme lieu d'action. Il y a, par exemple, le problème des noms de lieux que William a déjà évoqué. Lorsqu'il s'agit d'une traduction de l'anglais ou de l'allemand, les traducteurs, aujourd'hui, respectent les noms propres. Ils ne les traduisent plus comme c'était encore le cas au début du ^{xx}e siècle. Je possède une traduction allemande du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac où les noms de rues et les prénoms des personnages sont tous traduits en allemand. Cela produit parfois un effet assez comique. Mais qu'en est-il lorsqu'on a affaire, de nos jours, à une langue un peu plus "exotique", comme, par exemple, le hongrois ou le tchèque ? Le lecteur d'une traduction qui accompagne le héros d'un roman dans sa promenade dans Bakerstreet ou Friedrichstrasse sait bien qu'il s'agit de noms de rues. Cela me semble moins évident dans le cas d'une traduction d'une langue qui nous est moins familière, moins proche...

XAVIER GALMICHE

Une langue exotique, c'est moi !

Quand on traduit d'une langue slave vers le français, on est effectivement confronté au fait que tous ceux qui ont lu des textes ou des romans russes en français savent – on saute le nom, ou le prénom, ou le patronyme, on ne le prononce pas mentalement, et on en arrive à repérer quand même les personnages. Pour les patronymes, c'est quand même difficile de

les changer. Pour les toponymes, on a tendance à vouloir les adapter, à traduire les noms des rues, etc.

Pour revenir aux romans dont je parlais tout à l'heure, j'ai remarqué, sur les années 1990, là aussi des petites stratégies de traducteur pour contourner cette espèce d'étrangeté des noms propres tchèques qui font comme un trou dans le texte français. Par exemple, ce livre de Topol qui donne une image si atroce de Prague dont je vous ai parlé tout à l'heure et qui s'appelle en français : *Ange Exit*. En fait, le titre est tout simplement le nom d'une station de métro de Prague qui s'appelait "Moskevská", "station de Moscou", jusqu'en 1989, et qui a été judicieusement rebaptisée "L'Ange". Effectivement, si vous traduisez "L'Ange", vous avez la résurrection, l'arrivée du sublime dans ce quartier de Prague qui est absolument atroce, donc Ange n'était pas suffisamment explicite en français et on passe par l'anglais, "Ange exit", c'est-à-dire que l'on passe par cette langue supranationale, je crois que c'était un très bon choix.

Dans l'autre roman postmoderne dont j'ai parlé, le sérieux (*Cité dolente* de D. Hodrová), on trouve des traces toponymiques de Prague, et de temps en temps la traductrice, en accord, je le sais, avec l'auteure, est passée par le latin pour traduire Šibeničák qui veut dire le "mont du gibet", par "Mons patibuli". C'est très joli et effectivement cela restitue une sorte de communauté culturelle.

Je signale encore un problème qui est plus grave et qui concerne tous les romans d'après 1989, c'est que tous les romanciers essaient de restituer dans leurs œuvres ce qu'ils regrettent le plus du temps d'avant, c'est-à-dire la multiculturalité de la Bohême jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. Cette multiculturalité, on la vit tous les jours en Bohême, parce que l'on vit dans un monde qui est marqué bien sûr par la langue tchèque, mais qui reste marqué par l'allemand. Et comment faites-vous pour traduire dans un texte, si vous décidez d'adapter ces patronymes ou ces toponymes, de façon reconnaissable, de l'allemand et du tchèque ? Ce n'est presque pas possible, mais cela donne des choses bizarres. Par exemple, dans la traduction de ce roman de Hodrová, la traductrice a traduit les patronymes tchèques. Il y a un petit M. Sysel, ça veut dire M. Souriceau. Donc, elle a traduit M. Souriceau. Pourquoi pas ? Le problème, c'est que M. Sysel se marie avec Mme Müller.

NICOLE BARY

En allemand, on a moins de problèmes, je pense, mais toutes les stratégies existent et sont possibles, c'est-à-dire garder le nom de la rue, Bernauerstrasse, par exemple, sans chercher à traduire ni le mot rue, ni le nom qui suit. Pour les patronymes,

c'est pareil. Là où les choses se compliquent, c'est quand, dans le nom du lieu ou dans le nom de la personne, il y a une connotation ou une allusion qui est reprise un peu plus loin dans un jeu de mots, là il faut trouver une autre stratégie. On peut effectivement passer par la traduction, ce qui n'avance pas forcément les choses, parce que si c'est un jeu de mots, on est quand même coincé car le jeu de mots ne s'articule plus de la même façon. On peut transposer pour retrouver le jeu de mots, ce sont des stratégies que vous connaissez tous, je pense que ce n'est pas la peine de s'étendre là-dessus. On peut reprendre dans une périphrase ou expliciter un peu. Je ne pense pas que cela pose de gros problèmes entre l'allemand et le français. Personnellement, si je peux donner un jugement qui ne concerne que moi, je plaide toujours pour que l'on garde les noms allemands, sinon je crains une sorte de banalisation ou une trop grande francisation des textes, et on perd un petit quelque chose de la couleur particulière du texte. Mais c'est un point de vue que je vous livre, c'est tout.

JÜRGEN RITTE

C'est difficile. On avait évoqué le cas d'Alfred Döblin et de son roman *Alexanderplatz*. Il y produit des "collages linguistiques", des collages de syllabes et de mots à partir des enseignes lumineuses et des noms de marques sur des affiches publicitaires, et c'est toute la poésie de la ville qui s'en dégage.

NICOLE BARY

Dans Döblin, il y a un autre exemple aussi, on en a parlé tout à l'heure, c'est le fameux restaurant où va Franz Biberkopf. On garde le nom du restaurant, mais il se trouve que ce restaurant avait une connotation particulière, parce que c'est un restaurant populaire. Le simple fait de prononcer le nom de ce restaurant ouvre à l'imaginaire du lecteur allemand tout un chapitre qui reste fermé au lecteur qui ignore de quel type d'établissement il s'agit. On peut espérer que, par le contexte, le lecteur comprendra, mais de toute façon on ne peut pas tout restituer.

PATRICK QUILLIER

Le portugais est une langue romane, donc ça pourrait s'apparenter aux problèmes posés par la traduction de noms propres, patronymes, toponymes, de l'italien. Mais c'est une langue romane de la "périphérie", pour utiliser un vocabulaire que je déteste. Pour commencer, un mot que j'ai prononcé tout à l'heure, j'ai parlé de lisboète. Je crois que c'est passé dans l'usage. C'est la francisation du mot portugais *lisboeta*, parce que si vous ouvrez le dictionnaire Larousse, par exemple, maintenant

je crois que ça a disparu, mais il faudrait dire “lisbonnin”, et au féminin “lisbonnine”, ce qui évidemment est tout à fait monstrueux et je pense que l’on a bien fait, depuis une vingtaine d’années, de dire “lisboète”.

La question des noms de rues, le mot rue en portugais c’est *rua*. Le nom d’une rue très célèbre et très pessoène, d’ailleurs, la *rua do ouro*, la rue de l’or, qui est une des rues centrales de cette fameuse ville basse, est-ce que *rua do ouro* doit être traduit rue de l’or ? Au nom du même principe que je partage avec vous, je laisse *rua do ouro*, que le lecteur français va lire avec une prononciation différente, mais qui effectivement résonne comme étant une émanation véritable du lieu.

Même chose pour le mot “place” qui, en portugais, s’écrit *praça* et ça se prononce un peu comme **plraça*. **Plraça*, évidemment, ce n’est pas très joli, mais pourquoi dire place des Restaurateurs, et on comprendrait le mot de manière triviale, pour *praça dos Restoradores*, qui sont les restaurateurs de l’indépendance portugaise après les soixante ans de domination espagnole fin XVI^e début XVII^e ? Donc, je dirai aussi *praça dos Restoradores*. Même chose pour la place du Figuier, que je me refuse à traduire comme ça et que je laisse *praça da Figueira*.

Un autre problème, ce sont certains emblèmes de la ville à Lisbonne, cette ville de collines, il y a les tramways. Il est hors de question, je pense, de trouver tram ou tramway dans une traduction, parce que le tramway en portugais se dit *eléctrico*, c’est-à-dire la chose électrique. Il faut garder, à mon avis, le terme portugais parce qu’on peut le comprendre, et comme vous le disiez, au bout de deux ou trois occurrences, on fait la déduction qui s’impose. Même chose pour les *elevadores*, funiculaires. On ne va pas dire le funiculaire da Graça, mais *elevador da Graça*, ça ira très bien.

Je voudrais terminer juste par un mot, puisque l’on a beaucoup parlé de nostalgie. Le mot nostalgie existe en portugais, mais il y a un fameux mot qui fait couler beaucoup d’encre, c’est *saudade*, qui est très intéressant, pourquoi ? Parce qu’il vient d’un mot du bas latin, *solitatem*, *solitas*, qui est la version du bas latin du mot *solitudo*, la solitude. Le problème, c’est que si la transformation qui a eu lieu phonétiquement en portugais s’était réalisée sans brouillage, ça n’aurait pas donné *saudade*, mais *soidade*. Donc, il y a contamination avec un autre mot portugais qui, lui, vient de *salutem* et qui est *saude* et qui veut dire la santé, et d’un verbe qui dérive de ce paradigme, qui est le verbe *saudar*, qui veut dire saluer. Donc, dans le concept de *saudade*, il y a quelque chose qui s’exprime même par cette petite analyse étymologique, quelque chose qui a à voir avec un sentiment que l’on éprouve dans la solitude, quand on est privé d’autrui, quand on est privé de ce qui nous conforte, mais en

même temps une certaine santé et un salut que l'on fait à ce qui peut encore venir. Cette espèce de nostalgie du futur qui serait contenue dans le mot *saudade*, je pense qu'il faut ne la traduire qu'en écrivant *saudade*, même si le Français va dire "sodad" et non pas *saudad-e* comme disent les Portugais.

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY DÉCOUVERTE

Olivier Le Lay pour la traduction de l'allemand de *La Perte de l'image* de Peter Handke, éditions Gallimard.

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY CONSÉCRATION

François Gaudry pour l'ensemble de son œuvre de traducteur à l'occasion de la parution de deux traductions chez Métailié : *L'année où le lion s'est échappé* (*El Año que se escapó el león*), de Carlos Sampayo, traduit de l'espagnol d'Argentine et *Vents de carême* (*Vientos de cuaresma*), de Leonardo Padura, traduit de l'espagnol de Cuba.

PRIX AMÉDÉE-PICHOT

Michel Volkovitch pour la traduction du grec de *Le Miel des anges* de Vanghèlis Hadziyannidis chez Albin Michel.

PRIX NELLY-SACHS

Eryck de Rubercy pour la traduction de l'allemand de *Effigies, des poètes et de la poésie* de Stefan George chez Fata Morgana. Ouvrage traduit avec Dominique Le Buhan.

PRIX GULBENKIAN

Magali Montagné et Max de Carvalho pour la traduction du portugais de *Le Poème continu* de Herberto Helder aux éditions Chandeigne.

REMISE DU PRIX AMÉDÉE-PICHOT

allocution de Michel Volkovitch

Je voudrais d'abord saluer une amie : Catherine Richard, qui a reçu cette année un autre prix de traduction, le prix Baudelaire. C'est pour moi un vrai bonheur. J'ai connu Catherine il y a bientôt quinze ans, à Charles-V où je commençais à enseigner. C'était une étudiante épatante, qui savait déjà tout, et drôle en plus. Je lui dis : Bravo Catherine, on t'aime, continue comme ça !

Mais revenons à mon prix. Il revêt pour moi une importance particulière, pour plusieurs raisons.

D'abord, il est décerné par la ville d'Arles, et Arles depuis vingt ans, pour moi comme pour vous, c'est La Mecque et Byzance réunies.

Ensuite, depuis la mémorable conférence de Sylvère Monod ici même en 1992, je suis en communion spirituelle quotidienne avec les mânes d'Amédée Pichot.

En outre, je me vois couronné par un jury d'une qualité exceptionnelle. Merci, chers amis – car ce sont tous des amis chers, et j'espère bien, en le disant, ne susciter aucune vilaine pensée dans le public.

Enfin, ce prix est très généreusement doté. L'argent ne me fait pas saliver plus que ça, sinon je ne serais pas traducteur, mais ce soir je jubile en pensant au beau vélo que je vais pouvoir offrir à ma fiancée.

Deux mots sur ce *Miel des anges* en version française. La difficulté d'une traduction est quelque chose de largement imprévisible. Les livres de Georges Cheimonas que j'ai traduits pour Maurice Nadeau passaient pour intraduisibles ; en fait, c'était plutôt fastoche. *Le Miel des anges* semblait facile à première vue ; eh bien il l'a été. Il s'est laissé traduire sans broncher. Je m'en souviens à peine. C'était agréable. Je n'ai pas eu grand mérite. La traduction, c'est comme les courses de chevaux : le cavalier n'est pas inutile, mais sans un bon cheval on ne va pas loin. Avec *Le Miel des anges*, premier roman d'un jeune homme de

trente-cinq ans, j'ai été merveilleusement servi. Ce livre m'a porté. Il se lit tout seul, l'histoire est passionnante, et en même temps étonnante. Rares sont les livres qui m'ont procuré à ce point un frisson nouveau.

Les jurés ont sans doute apprécié le titre français. Il n'est pas de moi. J'avais conservé l'original : *Les Quatre Murs*. On ne saurait mieux résumer le livre, avec son angoisse de l'emprisonnement. L'éditeur a préféré *Le Miel des anges*, plus accrocheur, et je trouve que c'est un très beau titre. Je ne sais pas lequel j'aurais choisi, je suis totalement partagé. Je pensais qu'en vieillissant je parviendrais à davantage de certitudes, eh bien pour l'instant c'est raté.

Je n'en dirai pas plus long sur *Le Miel des anges* : il serait fâcheux d'attirer trop de monde à lui. La traduction du grec est une affaire intime, on s'adresse à une poignée de lecteurs que l'on connaît tous par leur prénom. On est entre amis, comme ici. Merci.

REMISE DU PRIX NELLY-SACHS

Hélène Henry, membre du jury qui décerne le prix de traduction de poésie, annonce que le prix a été décerné pour 2004 à Dominique Le Buhan et Eryck de Rubercy. Elle ajoute que, le secrétaire du prix n'ayant pu se rendre à Arles cette année, un message adressé par lui à Eryck de Rubercy va être lu par Anne Wade Minkowski. Voici le texte du message confié par Jean-Yves Masson à Anne Wade Minkowski :

Cher Eryck de Rubercy,

J'ai eu le grand plaisir de m'entretenir avec vous au téléphone il y a trois semaines en vous annonçant que le jury du prix Nelly-Sachs venait de vous désigner, vous et Dominique Le Buhan, comme lauréats du prix 2004, pour vos traductions de Stefan George publiées chez Fata Morgana, *Maximin* (qui est une réédition) et *Effigies* (qui est la nouveauté que le prix salue plus particulièrement). Je n'aurai malheureusement pas le plaisir d'être avec vous à Arles : à l'heure où Anne Wade Minkowski vous lira ces quelques lignes, je serai à Strasbourg, en train de siéger dans un jury de thèse, obligation qui prime toutes les autres puisqu'elle fait partie de mon métier d'enseignant.

Le jury a souhaité récompenser un travail de traduction qui contribue à combler une très grave lacune, et qui le fait avec un remarquable sens des exigences musicales de la traduction poétique. Une lacune grave, dis-je : en dehors de l'anthologie de Maurice Boucher dans la collection Aubier, qui date d'avant la guerre, votre traduction de *Maximin* a été longtemps le seul livre de Stefan George disponible en français. André Gide, Charles Du Bos, ont certes parlé de George, Claude David a publié une remarquable thèse sur lui dans les années 1960, Catherine Pozzi a traduit quelques-uns de ses poèmes, mais il demeure inconnu du grand public, alors qu'il est avec Rilke et Hofmannsthal le troisième grand héritier du symbolisme en

langue allemande. Je me rappelle fort bien mon émotion lors de la parution de *Maximin*, votre premier volume ; j'avais vingt ans, George était l'un des poètes que j'aimais le plus depuis mon adolescence, et vous faisiez enfin découvrir au public français l'un des cycles majeurs du *Septième Anneau*, l'un des deux ou trois plus beaux livres de George. Je n'aurais pas, à l'époque, osé le traduire, et je m'y risque avec peine aujourd'hui pour *L'Année de l'âme*, en mesurant d'autant mieux le défi que cela représente : George n'est pas pour rien celui des poètes allemands qui a le plus assidûment fréquenté Mallarmé. La réédition de *Maximin* qui paraît aujourd'hui en même temps que les *Effigies* est d'ailleurs accompagnée du fac-similé d'une lettre où Marguerite Yourcenar, en 1982, exprimait à Dominique Le Buhan son admiration pour votre travail à tous deux ; on y apprend qu'elle s'était elle-même essayée, au début des années 1950, à traduire ces textes avec un ami suisse, avant de renoncer face à la difficulté, comme ont dû le faire d'autres traducteurs avant vous puisque les traductions de George en français demeurent très peu nombreuses (alors qu'il est depuis longtemps intégralement traduit en anglais). *Effigies*, que vous ajoutez aujourd'hui à notre bibliothèque, est un recueil qui rassemble les hommages de George aux poètes qu'il admirait le plus : Jean Paul, Goethe, Hölderlin, Nietzsche... On y trouve aussi un magnifique "Eloge de Verlaine" et un "Eloge de Mallarmé" en prose qui nous rappellent tout ce que George doit à la France, comme le dit aussi son poème "Terre des Francs" que vous avez traduit. Vous avez aussi donné à lire au public français l'un des plus beaux poèmes de George, "La dernière nuit de Goethe en Italie", parfait chef-d'œuvre admirablement rendu dont je me permets de citer quelques vers dans votre traduction pour en donner un avant-goût ; c'est Goethe qui parle :

*L'adieu me déchire l'âme – celui que j'adresse à ce sol sacré
Où pour la première fois je vis des êtres évoluer dans la lumière
Et par des vestiges de colonnes la ronde dansante des Bienheureux...
Moi que vous avez proclamé "cœur de votre peuple",
"Héritier le plus authentique" : ici j'ai tremblé d'indigence
Et ici seulement fut homme celui qui recommença ici enfant.*

Le "Cercle" d'amis que Stefan George avait rassemblés autour de lui, vous le connaissez aussi fort bien puisque, toujours avec Dominique Le Buhan, vous avez traduit chez Aubier le livre d'un disciple de Stefan George, Max Kommerell, sur Hölderlin, excellent témoignage de l'esprit qui régnait parmi les membres du Cercle. Mais il faut signaler que vous avez aussi traduit, aux éditions de la Différence il y a quelques années, August von Platen : ses *Sonnets*, ses *Odes*, ses *Elégies*, ses *Epigrammes* et son *Journal*.

Votre ami Dominique Le Buhan, cotraducteur de toutes ces très belles réalisations offertes au public des amateurs de poésie, n'est hélas plus des nôtres. Il était né en 1947 et sa récente disparition prématurée a été accueillie avec une surprise attristée par tous ceux que ses écrits avaient su toucher : j'étais du nombre. Ce prix est donc aussi l'occasion de lui rendre hommage, de rappeler, en plus des traductions qu'il a cosignées avec vous, quel remarquable critique d'art il a été, et de souligner surtout qu'il laisse une œuvre personnelle d'une haute exigence littéraire, publiée chez Fata Morgana depuis 1977 (*Vis contemplativa, Le Goût de l'éveil, Les Heures inégales, Cadran natal...*). Si je puis encore abuser de la bienveillance d'Anne Wade Minkowski, qui est ma messagère, je rappellerai encore que vous avez été tous les deux proches de personnalités comme René Char ou Jean Beaufret. Et il me faut enfin signaler à nos amis présents à Arles qu'ils peuvent vous retrouver chaque mois, cher Eryck de Rubercy, dans la *Revue des Deux Mondes* où vous tenez une chronique consacrée à la littérature allemande ; vous êtes presque le seul dans la presse aujourd'hui, tous médias confondus, à prêter une attention régulière à ce qui est sans doute la littérature la plus vivante d'aujourd'hui en Europe, et la plus méconnue des Français. Tenez bon, je vous en prie !

Il me reste à dire quel plaisir j'ai aussi que soit couronné pour la première fois par le prix Nelly-Sachs deux ouvrages parus grâce aux soins de Bruno Roy, qui publie à l'enseigne de Fata Morgana, contre vents et marées, des livres de fonds, destinés à durer. Un éditeur *littéraire* (osons les grands mots !) qui sait choisir les textes qu'il publie, mais aussi les servir avec amour, leur offrir un papier, un caractère, une maquette qui leur conviennent, et donner aux poèmes un espace où ils peuvent respirer. C'est un grand plaisir de rappeler ici que, de Sandro Penna à Luis Cernuda, de Cavafy à Vladimir Holan, les éditions Fata Morgana, en plus du catalogue prestigieux d'auteurs français que l'on connaît, ont beaucoup fait pour la traduction de la poésie étrangère en France, en quarante ans d'édition.

Anne Wade Minkowski, que je remercie d'être ma messagère, saura vous exprimer de vive voix les plus chaleureuses félicitations du jury. Je suis, cher Eryck de Rubercy, avec vous par la pensée ce soir.

JEAN-YVES MASSON

ANNE WADE MINKOWSKI

La "messagère" que je suis – puisque c'est ainsi que m'appelle Jean-Yves – n'ajoutera pas grand-chose à cette introduction que

vous venez d'entendre, mais si vous le permettez, je souhaiterais tout de même y ajouter quelques remarques personnelles. D'abord, je remercie les traducteurs et l'éditeur de m'avoir permis de connaître Stefan George. On a peu parlé de lui en France jusqu'à présent, c'est vrai. C'est un poète pour initiés, j'en conclus donc que je ne fais pas partie de ce groupe et j'en ai un peu honte. Mais voilà, le mal est réparé : je sais maintenant qui est Stefan George.

Qu'il soit peu connu en France est d'autant plus étonnant qu'il est le premier à avoir traduit Baudelaire en allemand, entre 1891 et 1901, et l'un des premiers à s'être intéressé à Mallarmé et à Paul Valéry. A notre époque où on discute beaucoup pour savoir s'il doit y avoir une Europe unifiée ou non, il est surprenant de constater que la petite Europe, venant d'Orient et voyageant sur le dos de son taureau divin, existait déjà il y a bien longtemps, bien avant notre naissance à tous, et que cette unification que nous avons oubliée n'est au fond qu'un prolongement.

Je vous recommande donc de lire, car elles ont un intérêt historique autant que littéraire, les quinze pages de présentation des traducteurs. Souvent on lit l'introduction ou la présentation après avoir lu le livre, mais ici il faut vraiment commencer par le commencement. Et à propos de la traduction en général, on trouvera dans ces pages une phrase de Stefan George qui devrait nous aller droit au cœur, à nous traducteurs. Il s'agit de la première publication en allemand des *Fleurs du mal*. George dit : "Que cette marque de vénération soit moins considérée comme une imitation fidèle que comme un moment allemand." Il fallait du courage pour écrire cela !

Le hasard a voulu que, le même jour où j'ai lu ce passage, j'entende Michel Tournier, germaniste lui aussi, même si c'est dans un registre différent, dire à la radio (sur France Culture, je crois) que des traductions doivent donner des textes dans une langue nouvelle et non pas être des livres qui seraient simplement "traduits de...". Je cite de mémoire, donc peut-être pas tout à fait exactement, mais cette expression, "les traduits de", m'a beaucoup amusée, et j'adhère pleinement à ce principe que je n'aurais sans doute pas osé formuler moi-même, et qui recoupe bien ce qu'écrivait Stefan George.

Eryck de Rubercy, la parole est à vous....

ÉRYCK DE RUBERCY

Mes remerciements les plus émus (mais hélas ! je suis seul à pouvoir les formuler) vont aux membres du jury du prix Nelly-Sachs qui nous ont fait la faveur, à Dominique Le Buhan et à moi-même, de nous décerner leur édition 2004. Ce prix, j'aurais

voulu en ce moment – oui – le partager avec lui et c'est bien sûr vers lui que ma pensée se tourne. Singulière fortune en effet que la mienne, qui me donne la joie d'obtenir ce prix : mais joie qu'assombrit pour moi le désarroi que Dominique Le Buhan ne soit là aussi en personne. La traduction des poèmes de Stefan George n'aurait été ce qu'elle est sans sa collaboration. Il avait une connaissance sensible de la langue allemande en même temps que la parfaite maîtrise de la sienne propre. Je suis d'ailleurs très redevable à Jean-Yves Masson de la délicatesse avec laquelle il a su exprimer que derrière le traducteur Dominique Le Buhan, il y avait le poète. Je ne puis donc que le remercier très sincèrement pour la belle lettre pleine de compliments qu'il m'a transmise par la voix de Mme Anne Wade Minkowski, présidente du jury du prix Nelly-Sachs, que je remercie non moins chaleureusement de son témoignage. Je remercie également Mme Hélène Henry pour sa présence et pour son accueil à ces Assises arlésiennes de la traduction littéraire.

Si je tente maintenant de mesurer ce que signifie pour moi l'attribution de ce prix, je dirai que j'en suis très touché pour plusieurs raisons. En premier lieu, il est émouvant de voir honorée son activité de traducteur par un prix portant le nom d'une grande poétesse, dont l'œuvre représente beaucoup dans la poésie allemande. J'y suis d'autant plus sensible que si la poésie est rarement honorée, la traduction de poésie, elle, l'est encore plus exceptionnellement. En raison de cette double caractéristique, il m'importe de vous exprimer toute ma gratitude de nous avoir octroyé, à Dominique et moi-même, votre reconnaissance de notre traduction. Enfin, c'est l'œuvre de Stefan George qui est elle aussi honorée. J'en suis plus encore flatté que je ne doute pas de la part déterminante que Jean-Yves Masson, germaniste de formation et de profession, a prise dans l'attribution de ce prix. Je suis heureux d'apprendre aujourd'hui qu'il a effectué la traduction de *Das Jahr der Seele*, dont il annonce la sortie prochaine. C'est son absence qu'à plus d'un titre je regrette puisque nous ne nous sommes jamais rencontrés, alors que depuis longtemps nous avons bien des motifs de nous connaître.

Et puis, c'est la première fois qu'une circonstance de ce genre s'offre à moi pour préciser que nous étions, Dominique et moi-même, surpris, d'être à près de vingt-cinq ans d'intervalle, restés fidèle à Stefan George et à sa langue, non moins que de pouvoir compter sur la fidélité des éditions Fata Morgana en la personne de Bruno Roy, qui peut s'enorgueillir d'avoir publié en version bilingue les premières traductions de Stefan George, en dehors de l'anthologie de Maurice Boucher parue avant guerre. Qu'il me soit permis, cette fois publiquement, de l'en remercier ! Il y aura plus de vingt ans que j'aurai traduit avec Dominique les

poèmes à *Maximin*, accueillis avec enthousiasme par Marguerite Yourcenar. Constituant notre première traduction réalisée ensemble dans une parfaite complicité, nous étions bien loin de songer que sa réédition paraîtrait en même temps que notre traduction des hommages et éloges de Stefan George à la poésie et aux poètes intitulée *Effigies*. Plus de vingt ans séparent ces deux traductions. Séparent ou bien unissent ? Les deux à la fois.

Encore un seul mot : merci !

TROISIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER DU LAURÉAT DU PRIX NELLY-SACHS,
DOMINIQUE LE BUHAN (†)
ÉRYCK DE RUBERCY

Afin de répondre à l'invitation qui m'a été faite par les membres du prix Nelly-Sachs d'animer un atelier de traduction, j'ai tenu à proposer une poésie de Stefan George, poète pour la traduction duquel ce prix a été attribué à Dominique Le Buhan et à moi-même. Mais j'ai voulu à dessein choisir un poème d'une tension tout autre que celle qu'on trouve normalement à l'œuvre chez ce poète, et d'une inspiration plus dégagée du moule formel parfois si sévère qu'on lui connaît, un poème qui n'offre pas cet inconvénient qu'au départ on n'y comprenne pas grand-chose – le soupçon d'obscurité qui plane sur la plupart de ses livres ayant plutôt jusqu'à maintenant découragé les traducteurs. J'ai ainsi sélectionné un poème qui associe à une composition simple, comme celle du "lied", un vocabulaire non moins simple. Dans l'intention qui a guidé mon choix, j'ai également tenu compte du fait que les participants de l'atelier, tous traducteurs, le plus grand nombre d'allemand, étaient peu familiers de la poésie, nullement de sa traduction, à l'exception de Mme Anne Wade Minkowski pour l'anglais et de Mme Hélène Henry, pour le russe, présentes à cette séance. Seule parmi les participants, une traductrice confirmée, d'origine allemande, avait une connaissance de Stefan George pour en avoir lu des poèmes dans leur langue originale. Ayant d'emblée manifesté mon désir qu'au cours de cet atelier, il n'y ait pas que moi qui parle, j'insiste pour que mon intervention soit celle d'un lecteur – praticien de la traduction de poésie – qui conçoit très bien cette pratique comme un travail d'équipe, pour avoir toujours entrepris ses traductions en tandem, disons, en pleine et profonde connivence avec Dominique Le Buhan. J'envisage en conséquence la séance comme un échange, auquel je souhaite qu'un maximum de personnes coopère.

Le poème que nous examinons avec les participants de l'atelier est un lied, ce genre qui fait que certains des plus fameux

lieder de la poésie allemande continuent de chanter dans notre souvenir, où leur forme les a fait se graver. Ce lied de quatre quatrains, intitulé “*Entführung*” (“Enlèvement”) et qui est extrait de *Das Jahr der Seele* (*L’Année de l’âme*), publié en 1899, n’a étonnamment jamais bénéficié d’aucune traduction en français. En faisant observer que son titre ne fait pas partie intégrante de la structure rythmique du poème, j’invite une participante à nous le présenter oralement, de façon à nous apprivoiser d’emblée l’oreille.

*Zieh mit mir geliebtes kind
In die wälder ferner künde
Und behalt als angebind
Nur mein lied in deinem munde.*

*Baden wir im sanften blau
Der mit duft umbüllten grenzen :
Werden unsre leiber glänzen
Klarer scheinen als der tau.*

*In der luft sich silbern fein
Fäden uns zu schleiern spinnen
Auf dem rasen bleichen linnen
Zart wie schnee und sternenschein.*

*Unter bäumen um den see
Schweben wir vereint uns freuend
Sachte singend blumen streuend
Weisse nelken wissen klee.*

La lecture écoutée, je fais aussitôt remarquer combien la difficulté ne peut guère venir ici des mots que personne ne semble ignorer et pour lesquels il n’est vraiment besoin d’aucun dictionnaire. Toutefois, on s’attarde au mot “*angebinde*” (vers 3), plus rare, et qu’on ne trouvera pas utilisé ailleurs par Stefan George, en signalant au passage que l’ensemble du vocabulaire du poète a fourni la matière d’un lexique (*Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges*), indispensable à consulter pour repérer l’usage qu’il fait des mots avec leurs occurrences dans son œuvre. Mais dès avant d’aller au plus pressé, c’est-à-dire à la signification, nous remarquons que le premier vers de cette fragile chanson “*Zieh mit mir geliebtes kind*” s’accroche à notre mémoire à la façon du premier vers “*Sieh mein kind ich gebe*” d’un autre lied de George. En premier lieu, le poème est un point de départ “Viens avec moi”, autrement dit, “Pars avec moi”, “File avec moi”, une invitation familière qui équivaut presque à une apostrophe, à l’instar des chansons traditionnelles allemandes

Komm lieber Mai (“Viens, cher mois de mai”), *Kommet, ihr Hirten* (“Venez, bergers”). On peut même citer un des vers les plus connus de Stefan George : *“Komm in den totgesagten park und schau.”* Point de considérations grandiloquentes, pas le moindre effet oratoire, aucune signification intellectuelle, mais un poème transparent dont nous éprouvons spontanément la douceur, la tendresse et la profonde sensualité. La sonorité de l’allemand est ici à la fois forte et douce – une souple succession de sons. On s’accorde à dire que *Entführung* est avant tout un poème du désir. Notre tâche consiste alors à prendre soin de suivre pas à pas la construction, elle-même assez simple, du poème, de façon à faire très vite partager à tous le sentiment que traduire la poésie consiste, plus encore que pour la prose, à assortir des mots comme on assortit des couleurs et que traduire, comme écrire, c’est avoir le goût des mots. Il est important de considérer que Stefan George possédait celui-ci, et qu’un traducteur aussi éminent que lui, avait “transposé” des poètes français en allemand parce qu’il aimait d’abord passionnément les mots de sa langue. Dans cette perspective, j’ai toujours pensé que le traducteur avait bien sûr tout à gagner d’être un grand lecteur de poèmes dans sa propre langue.

Une approche empirique en suivant l’ordre des vers et en “traduisant” est ainsi la première des choses à laquelle nous procédons. Si cette traduction littérale peut apparaître n’être qu’un squelette, mais qui trahira bientôt une architecture, elle est d’abord utile, aux lecteurs malhabiles que nous sommes encore, pour découvrir et déchiffrer le poème, sans pour autant le réduire ou l’enliser dans un mot à mot rigoureux. Elle permet en outre de fixer un certain nombre de termes précis de même espèce en allemand et en français, comme par exemple ici : *blau* = bleu, ou *tau* = rosée. Simultanément, nous cherchons à la développer par une certaine amplification verbale, à la renforcer par plus de mots tout en ne nous contentant pas de voir le poème par bribes et par morceaux pour ne pas en perdre l’unité d’ensemble. Ceci afin de bien montrer que la traduction a pour visée le mouvement général du poème, sa dynamique et qu’il n’y a pas de réussite partielle, car on doit à l’arrivée parvenir à donner l’impression d’un souffle lyrique. La poésie est avant tout mouvement – dans sa naissance comme sa croissance et son élargissement final. On ne peut d’ailleurs s’approcher du poème qu’en observant ses mouvements. Et il doit y avoir, dans notre autre et même poème, un rythme qui tienne en haleine l’amateur de poésie jusqu’au dernier vers, d’autant que George n’a pratiquement pas recours à la ponctuation. Reste que posséder le sens d’un poème ne signifie pas qu’on en capte les sonorités qui en font l’enchantement musical. Et

l'allemand possédant d'autres ressources que le français pour établir l'unité rythmique, on cherchera en conséquence à transposer en français une certaine homophonie entre les mots. Cependant, il nous paraît toujours quelque peu hasardeux d'expliquer les beautés du poème avant d'en avoir compris la signification. Disons que le recours à la considération de données largement formelles est toujours subordonné à la détermination, à l'éclaircissement d'un sens. Ce qui ne veut surtout pas dire que le mot à mot signifie qu'on possède le sens, ni qu'une fois effectué ce premier exercice, on ne soit obligé d'y faire retour pour précisément éviter les contresens et les faux-sens. Il s'agit d'exactitude comme lorsque Peter Handke déclare "Traduire, ce n'est que lire avec plus d'exactitude", cette exactitude singulière ne portant pas le nom de fidélité c'est-à-dire de fidélité au seul vocabulaire du poète, mais aussi à son esprit, voire aux sons dans une recherche de correspondances. Il n'y a pas de fidélité "objective". D'un point de vue de lecteur, j'éprouve toujours des réticences à l'égard des traductions appuyées exclusivement sur des données métrico-rythmiques et rhétoriques qui peuvent être "versifiées" sans être réellement "poétiques". Mais il est des traductions qui sont des triomphes : poète pour poète jusqu'à la rime. Stefan George "transposant" Baudelaire parvient, oui, à créer un chef-d'œuvre de la langue allemande – "inégalée à ce jour" (Adorno).

Les vers de ce poème sont bien frappés et simples, et possèdent toute la beauté de la poésie d'une "chanson". Il faut beaucoup de fraîcheur et de sensibilité pour ne pas en briser la transparence et la grâce. Rien n'est peut-être finalement plus difficile que la matière d'un pareil chant lorsqu'il s'agit de le traduire avec concision et douceur à la fois. Car en réalité, ce ne sont point les poèmes les plus faciles, qui le sont à traduire. Nous l'éprouvons dès le commencement, et je ne m'en rapporterai qu'à quelques exemples de difficultés soulevées au cours de cet atelier de traduction. Le poème n'offre guère de possibilités interprétatives alors que les interprétations sont ordinairement le lot des poèmes de George. Ce qui nécessite parfois qu'on se reporte au commentaire de l'ensemble de l'œuvre livré pour chaque poème par Ernst Morwitz (*Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*), mais qu'il convient de consulter avec prudence quand ce n'est pas la paraphrase qui nous laisse sur notre faim. D'ailleurs l'analyse risque ici de tuer la poésie. Et il n'est rien non plus dans ce poème qui offre prise à la curiosité biographique. Le lyrisme de Stefan George est un lyrisme décemment pudique.

Une question est tout de suite posée : dans "*Zieh mit mir geliebtes kind*", s'agit-il d'une fille ou d'un garçon ? Pour nous,

c'est un enfant ; un enfant est plus ou moins neutre. Cependant il n'y a pas d'autre possibilité en français que d'opter pour le féminin ou le masculin quand on traduit "Viens avec moi mon enfant bien-aimé(e)". Ce mot de "*kind*" revient avec tellement de fréquence que nous dirions qu'il appartient plus qu'aucun autre au vocabulaire de Stefan George.

Le renforcement du texte par une tournure plus prégnante fut ensuite l'objet d'une discussion entre participants après avoir traduit les deux premiers vers, qui sont bien dans la tradition du lied :

Viens avec moi mon enfant bien-aimé
Dans les forêts de lointaine légende

Afin de traduire les vers 3 et 4 :

*Und behalt als angebind
Nur mein lied in deinem munde.*

A la traduction directe :

Et ne retient pour gage
Que ma chanson dans ta bouche.

Il fut finalement préféré de souligner et de renforcer le sens en traduisant par :

Et ne conserve pour tout gage
Que ma seule chanson dans ta bouche.

Le terme "*angebinde*" (vers 3) est un substantif qui désigne en allemand un "cadeau", ce qui, d'après le contexte, n'est pas le cas ou ne conviendrait pas et l'on penche en fin de compte pour le mot "gage".

A la deuxième strophe, certains participants attendaient une traduction plus directe, plus incisive à laquelle nous avons fini par préférer une traduction plus riche, davantage dans le mouvement entraînant du "Viens avec moi", et les mouvements aisés que prennent toutes choses dans les rêves, de façon à donner également à cette strophe toute son ampleur sans devoir tomber sur un "alors" :

Nous baignerions-nous dans le bleu tendre
.....
Que nos corps en viendraient à briller
Et sembleraient.....

Pour l'intelligence du poème, on doit en déceler le mouvement général dont il faut ensuite examiner le détail des passages à l'intérieur des strophes entre lesquelles le chant se divise, soumis à l'ordre du temps. Le poème est aussi son propre

accomplissement, et l'accélération du temps se fait vers le présent. Ainsi :

A travers l'air des fils finement argentés
Se tissent maintenant pour nous en voiles,
Et des étoffes de lin sur l'herbe pâlisent

.....
Et dessous d'arbres autour du lac
Nous évoluons unis en nous réjouissant

Le rythme ayant pour mission d'organiser un mouvement qui se prolonge, de lui permettre une durée (en allemand le temps est essentiellement devenir), on s'aperçoit comment le rythme, en organisant de telle ou telle manière l'expression de l'émotion, prend finalement un sens, est lui-même sens. C'est ainsi que le rythme du français, après avoir choisi le présent, oblige presque à ajouter au vers 10 un "maintenant" qui n'est pas dans le texte allemand.

Auparavant, le vers 6 fournit à une participante l'occasion d'une réserve quand nous proposons de passer de l'allemand :

Der mit duft umbüllten grenzen

Au français :

Des confins diffusément enveloppés de parfums

Trouvant superflu sinon lourd l'adverbe "diffusément" et que :

Des confins enveloppés de parfum

pourrait suffire. Comparé à l'allemand, certes, mais nous pensons que le phénomène est ainsi mieux intégré. L'adverbe "diffusément" nous paraît mieux soutenir l'image du parfum qui "enveloppe" ("*umbüllen*") et non pas qui "environne".

Là aussi, il est difficile, voire impossible, d'atteindre en français la concision des vers en allemand de Stefan George qui a une langue au grain beaucoup plus serré que le langage ordinaire ou que le français généralement plus rhétorique.

Au vers 9, le mot "fil" appelle l'allitération "finement" ("*fein*") : "Des fils finement argentés", mais nous évitons de traduire par "des filaments finement argentés".

Au vers 11, le mot ancien "*linnen*" pour "*das lein*", "le lin" que Stefan George arrache au vocabulaire du textile et utilise dans un autre poème ("*Die Fremde*") également avec le mot "*bleich*" : "*So schwarz wie nacht so bleich wie lein*" ("Aussi noir que la nuit et pâle (blême) que du lin". D'un poème à l'autre, des images peuvent ainsi se répercuter. Qu'on se garde donc, pour cette raison entre autres, de n'avoir d'une œuvre qu'une étude partielle, en ne lisant pas le contexte auquel on a arraché le poème

pour le traduire. Quoi qu'il en soit le mouvement du poème va maintenant être subordonné à la couleur blanche. Car si les lins rivalisent entre eux de couleurs, il en est qui sont d'un blanc pur, immaculé. Les toiles qu'on éclaircit deviennent "douces comme neige". Sans doute le lin est-il lié pour George à des souvenirs d'enfance que le temps n'éteint pas. Les fileuses tirant le fil de la quenouille y étaient comme des fées de légendes.

Au vers 13, "*Unter bäumen*" devient "En dessous d'arbres" plutôt que "Sous des arbres".

Au vers 14, signalons une modulation : pour "*schweben*" ("planer, flotter"...) nous proposons "évoluer", lequel mot permet en français de retrouver l'image motrice du vol, pour restituer l'allègement joyeux qui les accompagne vers d'autres exaltations sensibles :

Schweben wir vereint uns freuend

Nous évoluons unis en nous réjouissant

Il fut proposé "ensemble" pour "*vereint*" plutôt que "unis", mais qui a semblé être une traduction trop faible, de même que "blêmir" pour "*bleichen*" auquel nous préférons "pâlir". Et puis, nous veillons à ce que le champ lexical allemand "*sanft*" (vers 5), "*zart*" (vers 12) et "*sacht*" (vers 15) n'aboutisse pas au seul "doux" ou "doucement" du français.

Enfin, après la blancheur du lin, nous relevons l'équivalence sensible de la couleur blanche entre la "neige" et les fleurs de girofles et de trèfles dont les corolles sont blanches. Deux fois le même mot, la même couleur, qui annule toute polychromie, dans le dernier vers du poème. La pureté du désir est clairement suggérée par la blancheur. Tout semble par ailleurs indiquer que les paysages de notre âme ne sont présents nulle part, mais que chaque arbre en eux est concret, ainsi que chaque fleur.

Essayons maintenant de ne pas trop dépouiller l'original ; et ne prêtons à notre traduction qu'une modeste valeur. Elle reste une proposition de lecture dont le rôle est d'aider le lecteur à comprendre et goûter le poème dans sa saveur native. Notre lucidité de traducteur nous fait admettre qu'ayant fait de notre mieux, il y aurait moyen de faire mieux encore. Aussi faut-il laisser reposer une traduction, afin de la relire et éventuellement la corriger. Toute traduction d'un poète est en chemin. Quoi qu'il en soit, si l'on conserve encore un peu de jeunesse dans le cœur, on peut vraiment tenir ce lied pour magnifique.

ENLÈVEMENT

Viens avec moi mon enfant bien-aimé
Dans les forêts de lointaine légende
Et ne conserve pour tout gage
Que ma seule chanson dans ta bouche.

Nous baignerions-nous dans le bleu tendre
Des confins diffusément enveloppés de parfum
Que nos corps en viendraient à briller
Et sembleraient plus clairs que la rosée.

A travers l'air des fils finement argentés
Se tissent maintenant pour nous en voiles,
Et des toiles de lin sur l'herbe pâlisent
Douce comme neige et lueur d'étoiles.

En dessous d'arbres au bord du lac
Nous évoluons unis en nous réjouissant,
Chantant bas et dispersant des fleurs,
De blanches girofles et des trèfles blancs.

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Jacques Jouet

A l'Oulipo, nous avons, ces dernières années, travaillé beaucoup sur ce que nous avons appelé des "poèmes avec langue partenaire" : un poème (de préférence à forme fixe et fondé sur la répétition de certains mots, voir par exemple la sextine, la redondance) est écrit dans une langue donnée, mais une partie de son lexique provient d'une autre langue et se présente alors dans son état original. Si bien que le poème passe son temps à osciller entre deux langues. C'est sur ce type de poèmes que nous avons travaillé dans l'atelier d'Arles.

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Philippe Bataillon

L'atelier a réuni à peu près trente-cinq participants, jeunes et moins jeunes, Espagnols, Français et autres, débutants et confirmés, dans une ambiance très chaleureuse.

Nous avons travaillé sur le quarante-troisième chapitre de *Ventanas de Manbattan (Fenêtres de Manbattan)* d'Antonio Muñoz Molina (Seix Barral, Barcelone 2004).

Nous avons étudié dans ce texte des passages qui présentaient des difficultés dues soit à la complexité des phrases et des images de l'auteur, soit à l'utilisation d'un parler espagnol dégradé, de Cuba ou de Saint-Domingue.

La pratique de la ponctuation dans certains textes espagnols m'a souvent intrigué. J'étais dans l'impossibilité de conserver telle quelle dans ma traduction la ponctuation d'origine. Je me suis donc proposé de travailler, en atelier, sur ce problème.

Sur deux phrases qui le permettaient, nous nous sommes exercés à limiter en un premier temps la ponctuation du texte traduit au strict minimum indispensable à la logique, pour revenir ensuite à une ponctuation plus équilibrée, destinée à rythmer le texte, prenant au passage conscience des différences entre l'usage espagnol et l'usage français en la matière (tradition, logique, sonorité).

LES VILLES DE CZESLAW MILOSZ

atelier animé par Marie Furman-Bouvard

De nombreux écrivains entretiennent un rapport privilégié avec leur ville, ou leurs villes, et c'est éminemment le cas du poète, essayiste et romancier polonais Czeslaw Milosz.

Les villes de Milosz sont comme autant de points nodaux de ses "différentes vies", dans différents pays. Elles ont marqué sa sensibilité, stimulé son imagination et exercent des résonances particulières dans son œuvre.

Quittant Wilno en 1937, Milosz vécut à Varsovie, notamment pendant l'occupation allemande, ensuite à Cracovie, New York, Washington. Paris occupe une place à part dans sa géographie personnelle. Il y séjourna pour la première fois, "jeune barbare en voyage", en 1931 et rencontra à cette occasion son parent Oscar Milosz, qu'il fréquenta plus régulièrement en 1934-1935. Il retrouva de nouveau Paris après la guerre, en 1951, et y vécut jusqu'en 1959. Nommé en 1960 professeur de littératures slaves à l'université de Berkeley, Milosz s'installa pour de longues années au-dessus de "la baie de San Francisco". Il revint à Cracovie en 1991, car cette ville "ressemblait le plus" à sa ville natale, Wilno.

Ville multiethnique, baroque, entourée de collines, de forêts et de lacs, Wilno fut la ville des années de formation et des débuts poétiques. Sous la pression de l'histoire, elle devint la ville confisquée, engloutie, interdite. Ville amputée, ville blessée, elle hante l'œuvre du poète, revient au fil des décennies, au fil des textes. Eternel retour en mode mineur – mais jamais du même –, la ville miroite, ondoie, varie... Les points de vue, les focalisations de l'œil-caméra la saisissent sous différents angles : de près, de très près, de loin, en vue panoramique, à différentes époques...

Le texte proposé à l'atelier de traduction est tiré d'un recueil intitulé *La Ville sans nom*, écrit en Californie et daté de 1969.

Les paysages de cette partie de l'Amérique sont fortement présents dans certains poèmes du recueil. C'est le cas de celui que nous avons choisi, et qui porte le titre du recueil, *"La Ville sans nom"*.

L'évocation-apparition de Wilno coïncide avec un voyage de l'auteur dans la vallée de la Mort. Dans ce désert, où seul est audible le frottement des grains de sable soulevés par le vent, où seules subsistent les traces d'un ancien pueblo indien, la ville descend, se déploie, telle une nouvelle Jérusalem, pour une transitoire résurrection, une victoire fragile sur l'oubli et la mort.

Le poème est constitué de parties d'inégale longueur, numérotées de un à douze, composées dans des mètres différents. Nous avons proposé aux participants de travailler sur la douzième partie, la plus longue, écrite en versets de longueur homogène, tous terminés par un point, ou un point d'interrogation. Ces versets forment tantôt des unités autonomes – sortes de fragments de visions différentes de la ville, tantôt sont reliés entre eux par des adverbes ou des conjonctions de subordination.

D'une manière générale, les difficultés du passage au français tiennent au caractère synthétique du polonais, langue flexionnelle, dépourvue d'articles et nécessitant un emploi réduit des prépositions.

Lors de l'atelier, nous avons réussi à soumettre cinq versets à un minutieux travail de déconstruction et de réécriture : chaque mot, ou presque, fut examiné pour sa pertinence et sa fidélité à l'original, mais aussi du point de vue de ses relations de sens et de consonance avec les mots voisins. Il nous a paru, par exemple, préférable d'éviter "à qui se confie" ou "pure comme une parure". Nous avons également cherché à "contracter" la longue proposition interrogative du verset initial : "Pourquoi ne se confie-t-elle plus qu'à moi..." en finissant par opter pour : "N'a-t-elle plus que moi..." Ce qui donnait pour le premier verset :

"N'a-t-elle plus que moi cette ville désarmée et pure comme le collier nuptial d'une tribu oubliée ?"

Forme d'écriture à contraintes, ce travail soulève maintes frustrations, mais procure aussi de délicieuses satisfactions quand l'ensemble du verset trouvait un rythme et une consistance. Les participants à l'atelier et moi-même avons à cette occasion profité de la grande expérience de traducteur de M. Jean-Louis Backès, qu'il en soit ici remercié.

ATELIER DE PORTUGAIS

animé par Patrick Quillier

Le texte sur lequel le groupe a travaillé est tiré d'un recueil déjà ancien, *Sem palavras nem coisas (Sans mots ni choses)*, du poète portugais contemporain Antonio Franco Alexandre (né en 1944). Il avait été choisi parce, sous l'influence des objectivistes américains, le poète s'y livrait à un montage (une sorte de *cut-up*) sur Paris. Le texte fait partie d'un triptyque (*Triptyque nomade* est d'ailleurs le titre de la série) entre New York et Venise. Dans le jeu de montage, il y a tout un travail du signifiant : calembours, transcriptions phonétiques, paronomases, etc. Toute la difficulté de la traduction de ce texte tient donc à l'estimation du dosage que le traducteur va établir entre traduction du signifié et traduction du signifiant. Le texte constitue une sorte d'exemple des limites, étant donné l'importance des jeux du signifiant dans la constitution de son économie.

Voici le premier segment du poème, en portugais :

*paris, o ar, a traqueia
vertida,
dormir em pé nos bancos
(lénine) do parque ratazana
: dormir pelo sofá
(freud) do Hotel do Brasil ao 6°
andar sem as-
censor
de olbar tão lentamente a pedra, o rio, a folba,
que o fio ao dissolver-se trans
pareça
a pura forma de ar, íris, parure*

On a constaté que les phonèmes composant le mot "paris" entraînent des sortes de chaînes phoniques : "AR" et "traqueia" au premier vers ; "PARque" et "Ratazana" au deuxième vers ; "BRASIL" et "ANDAR" aux vers 6 et 7 ; "OLBAR" et "pedRA" au vers 9 ;

“*TRANS*” et “*PARÊÇA*” aux vers 10 et 11 ; et surtout au dernier vers, puisque ce vers répète au moins une fois tous les phonèmes du mot. Ce qui permet au segment commençant par “*paris*” de se terminer, en français dans le texte, par un paronyme : “*parure*”. Bien entendu, la relation entre Paris, dite “ville lumière” et “*iris*” ou encore “*parure*” est fondée aussi sur le plan du sens. Mais il ne faut sans doute pas négliger le vertige que les jeux de signifiant induisent, et qui est indiqué d’une part par le deuxième mot du poème (“*ar*” = “air”), d’autre part par le second vers (“*vertida*” = “à l’envers”), enfin par les postures désignées dans le texte : dormir debout (“*dormir em pé*”) ou encore dormir dans un sofa en pensant à “*freud*”...

On aussi constaté le jeu opéré sur les coupures de mots en fin de vers : “*as-/censor*”, qui permet de faire apparaître le mot “*censor*” (“censeur”) au second vers (ce qui, après la référence à Freud, n’est pas sans une certaine logique) et peut-être le mot “*ás*” (“as”) dans “*as-*”, mais la prononciation diffère ; “*trans/pareça*”, où le préfixe “*trans*”, privé de son tiret, semble un terme autonome (diminutif de “*transsexual*” ?), et où le mot “*pareça*”, isolé sur un vers comme deux autres mots-clefs (“*vertida*” et “*censor*”), reprend l’attaque du mot “*paris*”.

Après ces réflexions préalables, les propositions fusent, et avant de se consacrer à d’autres segments, une version provisoire est avancée, qui essaie de tenir l’équilibre (et ce n’est pas facile quand le vertige est là, justement...) entre traduction privilégiant le signifié et transcription faisant droit au signifiant :

paris, l’air, la trachée
renversée,
dormir debout sur les bancs
(lénine) du parc des rats
: dormir en travers du divan
(freud) de l’Hôtel du Brésil au 6^e
étage sans as-
censeur
de regarder si lentement la pierre, le fleuve, la feuille,
que le fil en se dissolvant soit trans
percé
par la pure forme de l’air, iris, *parure*

On livre ici l’ensemble de ce volet central du *Triptyque nomade*.

TRIPTYQUE NOMADE, II — PARIS, SOMMAIRE

- 1 paris, l’air, la trachée
renversée,

- dormir debout sur les bancs
 (lénine) du parc des rats
 : dormir en travers du divan
 (freud) de l'Hôtel du Brésil au 6^e
 étage sans as-
 censeur
 de regarder si lentement la pierre, le fleuve, la feuille,
 que le fil en se dissolvant soit trans
 percé
 par la pure forme de l'air, iris, *parure*
- 2 paris, le chômage, bouillie de gens ébahis,
 carotte matinale & mal cuite.
 ajuster la peau retournée au sifflement de la campagne
 (delacampagne)
 où des bœufs, du fumier, le ventre hospitalier,
 la hachette de cuivre à l'entrée des douanes.
 je passe la main sur ton visage en repensant
 qu'il nous reste à manger la main du ciel
 ou, microscopique, la génisse de deleuze.
- 3 paris, astrologie. avant la loi : la règle
 d'être ensemble dans la mer interne à la veine :
 on dit (lei
 bniz) du compossible
 souffre, trachée, le coup
 des doigts sur le plomb :
 attendant Saturne dans le quadrant de Vé
 nus.
- 4 reviens, paris, à la terre promise : jérusal
 em bonb
 onne & diner's club :
 que le fil en se divisant soit
 transpercé
 dans son ombre par la pierre, la feuille,
 le fleuve.
- 5 paris, bosquet de vin
 scènes dix heures du matin :
 avec un tel quel au brr
 as, & sur le pin
 affiches *délecê*.
- 6 aile sans paix (gond), migrant : avec l'empire
 state dans sa poche bleue en tweed,

œdipe dure dur, sifflant
madré-pore à chicago, bar-d(e)
et mafia.

paris, occasionnel : peau de la peau, impéris-
sable. au hasard un saut :
la danse : iris de rire, rives d'un fleuve.

TABLE RONDE ATLF :
QUI A LA RESPONSABILITÉ D'UNE TRADUCTION ?

*Table ronde ATLF animée par Olivier Mannoni,
avec Joëlle Losfeld, Yves Coleman, Catherine Richard
et Jacqueline Labana*

OLIVIER MANNONI

En préparant cette table ronde, je me suis rappelé ma première expérience à Arles, il y a quelques années ; c'était une rencontre avec une amie éditrice locale qui était assise à une table de café. Je la voyais prendre son manuscrit, rayer trois ou quatre phrases par page, en rouge, rajouter des choses et, au bout de cinq minutes passées à l'observer, je me suis approché : "Comment vas-tu ? Qu'est-ce qui t'arrive ?" Elle m'a alors répondu : "Je viens de recevoir ça avec six mois de retard, et en plus il faut que je refasse tout." Je l'ai laissée travailler, parce que je sentais que l'on risquait de s'engager dans un débat sur la traduction et la qualité des traductions remises aux éditeurs. Et nous sommes là en plein dans notre sujet : qui a la responsabilité de la traduction ?

C'est un sujet suffisamment vaste pour que l'on puisse le quitter assez rapidement. Nous en avons eu l'idée à la suite d'un certain nombre d'expériences. Vous savez que l'ATLF est un grand carrefour où convergent les enthousiasmes, les récriminations, les plaintes, les appels au secours, et, ces dernières années, beaucoup tournaient autour du thème : "Ma traduction est arrivée chez l'éditeur et, à la suite d'un certain nombre de processus que nous allons nous efforcer de décrire tout à l'heure, elle me revient – ou elle ne me revient pas, d'ailleurs – corrigée, maculée, ou bien chargée de corrections que je n'accepte pas." Que faire dans ces cas-là ? Nous avons fini par décider d'en parler ensemble dans un esprit qui ne serait pas celui d'une dénonciation, c'est-à-dire sans nous contenter de dire : "Nous sommes de pauvres créateurs dont les manuscrits impeccables arrivent dans les mains de personnes irresponsables qui les massacrent", mais sans non plus adopter l'autre perspective : "Nous ne sommes que de pauvres éditeurs ou de pauvres correcteurs à qui on livre des torchons qu'il faut refaire intégralement." Nous

nous sommes donc proposé aujourd'hui, avec un certain nombre d'intervenants et au cours d'une discussion aussi peu polémique que possible (parce qu'en l'occurrence la polémique, vécue quotidiennement, ne sert pas à grand-chose) de reconstituer les différentes étapes qui font qu'une traduction, entre le moment où on la livre (et parfois même bien avant) et le moment où elle est publiée, est ou n'est pas relue et remaniée, ce qui fait qu'une discussion s'instaure ou ne s'instaure pas entre le traducteur et l'éditeur, et ce qui fait que, au final, les choses se passent bien ou mal.

Voilà ce que nous allons essayer d'étudier aujourd'hui, en évacuant tout de suite une première question – pour la retrouver plus tard : S'il y a responsabilité, il y a responsabilité à l'égard de quelqu'un ; envers qui sommes-nous responsables ? Envers un lecteur inconnu ? Et que lui devons-nous ? La lisibilité, la fidélité, la nécessité de rendre un texte lisible en français, y compris éventuellement quand il ne l'est pas dans la langue de départ ? Ce sont là des points que nous allons évoquer aujourd'hui, dans un esprit encore une fois plus constructif que polémique.

Pour ce faire, nous avons aujourd'hui quatre invités : Joëlle Losfeld, à ma droite, qui, après un assez long parcours dans l'édition, dirige aujourd'hui sa propre maison au sein des éditions Gallimard ; à ma gauche, Catherine Richard, qui est traductrice après avoir, elle aussi, exercé plusieurs professions qui ont formé son expérience ; elle a jusqu'ici traduit de l'anglais une cinquantaine de titres pour un bon nombre d'éditeurs (Grasset, entre autres) et travaille aujourd'hui pour des maisons de taille moyenne, voire petite ; Yves Coleman, qui présente l'insigne avantage, outre le fait d'être un débatteur redoutable, de traduire de l'espagnol, du portugais et de l'anglais, mais aussi d'avoir des casquettes de préparateur et de correcteur de manuscrits. Il se trouve donc aux deux bouts de la chaîne et il nous parlera lui aussi de ses expériences. Nous tenterons avec lui de déterminer quelques modes d'emploi afin que les choses se passent au mieux. Enfin, Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF, va commencer par nous parler de la situation actuelle et de ce que nous avons pu observer cette année.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais d'abord signaler que deux tables rondes ATLF ont déjà été consacrées à ce sujet ou à un sujet proche. En 1986, une table ronde autour de la question "Qui juge ?" réunissait éditeurs, directeurs de collections, traducteurs et critiques littéraires. Dix ans après, en 1996, une autre table ronde intitulée "En français dans le texte" rassemblait des traducteurs, un traducteur-correcteur et un éditeur. Je mentionnerai aussi notre matinée

de 1997, “Le juste prix d’une traduction”, qui portait sur les traductions dites difficiles, c’est-à-dire les traductions à vocation patrimoniale exigeant un degré de compétence particulière, des recherches, etc. Peu après cette table ronde animée par Françoise Cartano et à laquelle participaient trois traducteurs (dont un venu des Pays-Bas, où les conditions faites aux traducteurs sont plus favorables qu’ici), mais aussi deux éditeurs et le secrétaire général du CNL, M. Marian à l’époque, une aide particulière, sous la forme de crédits de traduction, était d’ailleurs accordée par le CNL pour les traductions de ce type et venait compléter la rémunération versée par l’éditeur.

Comme l’a dit Olivier, nous avons été témoins ces derniers temps de nombreux litiges entre traducteurs et éditeurs sur la qualité de la traduction, ou entre traducteurs, correcteurs et éditeurs sur les interventions du correcteur et/ou de l’éditeur. Notre but est d’essayer de voir comment éviter ce genre d’incident en amont, avant la signature du contrat et avant la remise de la traduction. Après, cela devient très difficile.

OLIVIER MANNONI

Catherine va nous parler de son expérience de traductrice, ce qui sera une première base du débat.

CATHERINE RICHARD

Quand on me confie un texte à traduire, j’endosse la responsabilité du texte que je vais remettre, mais je l’endosse vis-à-vis d’un certain nombre de personnes, et en premier lieu et souvent exclusivement, faute de connaître les autres intervenants, vis-à-vis de l’éditeur. Dans le meilleur des cas, également vis-à-vis du correcteur et, cerise sur le gâteau, vis-à-vis de l’auteur. Les relations avec l’auteur sont rares, hélas. De plus en plus, grâce à l’expérience accumulée et au type d’éditeurs avec lesquels je travaille, je vois les auteurs, je les rencontre, je peux entrer en communication avec eux et cela facilite mon travail de traduction. Mon texte n’en sera que meilleur et ma responsabilité plus simple à assumer. S’agissant de l’auteur, j’endosse ma responsabilité en prenant contact avec lui.

Pour le correcteur, c’est un peu plus diffus. Je m’efforce de lui soumettre un texte le plus irréprochable possible, avec la meilleure orthographe possible, etc. En retour, je m’en remets à lui pour fournir des suggestions qui puissent être débattues, qui puissent être revues de part et d’autre.

En ce qui concerne l’éditeur, la personne avec laquelle je suis le plus engagée, j’assume ma responsabilité d’une manière assez pragmatique. Je m’efforce de respecter la date de remise du texte, cela me paraît le minimum, et, en règle générale, les

premières fois où je travaille avec un éditeur, je propose d'envoyer quelques pages dont je suis satisfaite au bout d'un certain temps. Certains d'entre nous fonctionnent par premier jet, c'est peut-être donc différent. En ce qui me concerne, j'essaie d'avoir quelque chose de lisible d'entrée de jeu et je propose d'envoyer quelques pages. C'est très souvent accepté et cela facilite beaucoup les relations.

OLIVIER MANNONI

Yves, en tant que correcteur, tu es celui qui prend en charge les traductions qui arrivent. Ton métier est relativement mal connu des traducteurs. Peux-tu nous expliquer très concrètement quelles sont les étapes du travail, où tu intervies et où se posent les problèmes ?

YVES COLEMAN

Tout d'abord, je vais vous lire un petit passage que j'ai trouvé sur le site du syndicat des correcteurs, qui situe bien le travail du correcteur lui-même :

Les premières "fautes" furent commises dès que l'écriture commença à respecter des conventions, à avoir des règles. Pour remédier à ces imperfections, la correction est naturellement devenue une activité indissociable de toute forme d'écriture. Il y a 3 000 ans en effet, dans les premières boutiques d'écrivains publics inscrivant sur des tablettes d'argile, sous la dictée, les contrats et inventaires de riches caravaniers, ou dans les officines lucratives de prêtres rédigeant sur papyrus les horoscopes personnels des fidèles, déjà se tient le réviseur.

Par la suite, quand on commença à produire à la chaîne des copies de textes "sacrés" ou de grands auteurs comme Homère, la fonction de correcteur était devenue primordiale. Les "diorthotes" vérifiaient alors avec une grande attention que la copie des scribes était bien identique au modèle et (*j'attire votre attention sur ce qui va suivre*) ils intervenaient parfois pour corriger même ce modèle, supposant l'erreur d'un copiste précédent. C'est ainsi que les variantes existant entre les différentes traductions manuscrites des grands poètes latins, par exemple, sont dues au zèle des diorthotes, grammairiens, copistes, de l'Antiquité tardive.

Cette citation est un peu longue, mais je trouve qu'elle a l'avantage de situer le problème dont on discute aujourd'hui, qui est un problème ancestral.

Qu'y a-t-il donc de nouveau dans les conflits ? Dans la mesure où l'intervention d'un correcteur, d'un réviseur ou d'un "diorthote", est très ancienne, on peut supposer que les conflits sont aussi très anciens et remontent à quelques milliers d'années.

Certains facteurs ont toujours existé, mais je vois au moins deux éléments nouveaux qui peuvent aiguïser les conflits : le premier est la démocratisation des processus de composition, en clair l'avènement de la micro-informatique, qui fait que "n'importe qui" peut désormais composer un texte sur une disquette. Un certain nombre d'intermédiaires sont donc court-circuités, qui avaient eux-mêmes des compétences assez rigoureuses ou qui, en tout cas, connaissaient bien les règles typographiques, orthographiques, voire grammaticales. Il s'agit des correcteurs d'imprimerie et des linotypistes, c'est-à-dire de ceux qui tapaient les textes sur des linotypes. Voilà donc une première source de conflit, car ceux qui donnent le texte ne sont pas forcément encadrés.

La deuxième source de conflit, c'est la transformation du fonctionnement à l'intérieur des maisons d'édition, et notamment la disparition des "vrais" éditeurs, plainte régulière des traducteurs.

A mon avis les traducteurs connaissent mal ou peu le fonctionnement de la chaîne éditoriale. Première raison de cette situation : le responsable éditorial auquel ils remettent leur traduction donne rarement son avis sur celle-ci, soit parce qu'il ne l'a pas lue, soit parce qu'il n'en a lu qu'une toute petite partie, ce qui donne l'illusion au traducteur qu'on va passer directement de la disquette au livre imprimé. Les traducteurs ignorent que la plupart des livres sont retouchés. Et je parle là des œuvres écrites en français comme des traductions. C'est une vieille source de conflits. Déjà Jules Verne et la comtesse de Ségur se plaignaient que leur éditeur, Louis Hachette, transformait ou massacrait (selon votre opinion) leurs livres. Dans une maison d'édition, un certain nombre de personnes anonymes, que le traducteur ne connaît pas, interviennent sur le tapuscrit ou le manuscrit. En fait, il y a trois types de correcteurs différents (on devrait d'ailleurs plutôt parler de correctrices, parce que c'est un métier à majorité féminine), les divers rôles étant parfois remplis par la même personne à des moments différents : le préparateur, le correcteur ou, dans le pire des cas, le "rewriter".

Le préparateur de copie, comme son nom l'indique, intervient au niveau de la copie, c'est-à-dire du tapuscrit ou du manuscrit. En général, il reçoit des consignes précises de la part du directeur de collection. Le correcteur, lui, intervient au niveau des épreuves imprimées. Donc, le préparateur et le correcteur se situent à des moments différents de la chaîne de production du livre. Votre cible principale à vous, traducteurs, c'est plutôt le préparateur ou la préparatrice que le correcteur, ou du moins ça devrait l'être. Le préparateur fait des suggestions au crayon que le responsable éditorial entérine ou pas, en avisant ou pas

le traducteur. Ensuite le manuscrit part chez l'imprimeur et, si le traducteur n'a pas été avisé des modifications, il ne sera pas content. Enfin, les épreuves passent entre les mains d'un correcteur qui, lui aussi, reçoit des consignes dont vous n'êtes pas informés.

Si donc vous, traducteurs, ignorez que les éditeurs ont un avis sur votre travail et qu'ils ne vous le communiquent pas, mais en font part à d'autres intervenants dans la chaîne de fabrication, que ce soit le préparateur ou le correcteur, il ne faut pas s'étonner qu'il y ait des conflits. Je voudrais vous livrer une liste de petites ou de grandes choses qu'on nous demande de vérifier sur un livre, ce qui vous donnera une idée de l'ampleur des sources de litiges. Il y a toute une série de "détails" qui, à mon avis, ne vous posent aucun problème : les abréviations, les majuscules que nous appelons les capitales, les minuscules que nous appelons les bas de casse, les caractères, l'italique, le maigre, etc., les coupures de mot en fin de phrase, l'écriture des nombres et des chiffres, les notes, les références bibliographiques, les index, et un point auquel vous êtes plus sensibles : la ponctuation. On nous demande, explicitement ou implicitement, de faire attention à la ponctuation, dans le souci d'une lisibilité maximum, et de formuler des suggestions au crayon, en nombre limité, en fonction de nombreux critères, y compris la susceptibilité de l'auteur ou du traducteur, au sujet duquel on est en général informé au préalable. Mais il y a autre chose dont vous ne vous rendez peut-être pas compte (il est vrai que cela concerne davantage les best-sellers vite bâclés à l'écriture et vite traduits en raison d'impératifs de production, mais parfois aussi des œuvres littéraires plus élaborées qui resteront dans les mémoires) : on nous demande de faire un travail de vérification sur le texte – c'est-à-dire de vérifier les dates dans un essai, de vérifier la chronologie dans une fiction, de vérifier la cohérence des noms et prénoms des personnages, la vraisemblance des déplacements entre les lieux, la cohérence de l'action au sein d'une scène elle-même, la cohérence du type de vêtements, du type de voiture, de tous les éléments d'un récit ; de vérifier les références, c'est-à-dire les titres et les auteurs de livres, de tableaux, de musiques, etc., les noms des acteurs et metteurs en scène, les titres de films, les références à la mythologie, les anachronismes... Je cite toujours l'exemple de cet auteur français qui parlait de petits commerçants arabes ouverts la nuit sous l'Occupation en France...

Il faut aussi vérifier les éléments exotiques qui s'introduisent dans la littérature : vous pouvez être sûrs que, dans un roman américain, la cucaracha, c'est au Mexique et la samba en Argentine. Il faut repérer les erreurs historiques, les connotations

racistes ou antisémites qui fleurissent dans la littérature, et en alerter l'éditeur.

OLIVIER MANNONI

Je voudrais juste te poser une question : est-ce que l'informatisation des traducteurs a changé ou non le fonctionnement de la chaîne ? Il m'arrive d'avoir l'impression qu'on prend ma disquette ou mon mail et que ça passe directement dans la machine. Est-ce que c'est vrai ou est-ce que c'est seulement une impression ? Est-ce qu'il y a vraiment eu un raccourcissement de la chaîne éditoriale ou une accélération, est-ce qu'une ou deux étapes n'ont pas sauté avec le travail de copie du claviste ou du typo ?

YVES COLEMAN

Ce qu'il y a surtout, c'est que le linotypiste connaissait toutes les règles typographiques sur le bout des doigts, et il maîtrisait en général le français et la grammaire. Le typo mettait des notes sur les épreuves, il soulignait, il mettait en gras, ajoutait des points d'interrogation, etc.

OLIVIER MANNONI

Donc, il y a bien un filtre qui a sauté à un moment donné.

Nous allons peut-être revenir à la question de la responsabilité. Dans tous nos contrats, le responsable de la traduction est désigné : c'est l'éditeur. Joëlle Losfeld, vous êtes éditrice. Qu'attendez-vous d'une traduction qui vous arrive ? Est-ce que vous attendez quelque chose de parfait, quelque chose de perfectible ? Quelles sont vos attentes vis-à-vis d'un texte quand il arrive chez vous ?

JOËLLE LOSFELD

Perfectible serait peut-être le mot, puisque cela engagerait un travail à faire entre l'éditeur et le traducteur, ce que je trouve tout à fait intéressant. Je vais vous raconter une anecdote, pour commencer à délimiter quelles sont les attentes d'un éditeur. Quand j'étais très jeune éditrice, je n'avais pas l'habitude de travailler avec des traducteurs. Une des premières traductions que j'ai lancées concernait un auteur que j'aimais énormément, Philip K. Dick. Il s'agissait de romans dits de littérature, dont Philip K. Dick avait vraiment envie qu'ils soient reconnus. L'agent me vend donc les droits de ces livres et me donne le nom d'une traductrice. Celle-ci me rend sa traduction, je la lis et des choses extrêmement bizarres m'apparaissent dans l'écriture de Philip K. Dick, notamment une abondance de clichés, ce qui n'est pas véritablement la caractéristique principale de

son écriture. Je retourne au texte original et je découvre qu'il y a des passages entiers qui ne figurent pas dans mon texte original – des passages qui me semblent éminemment suspects au regard de l'écriture de Philip K. Dick, du genre : "Il ouvrit la porte, un rai de lumière se dessina sur le sol, tandis que...", etc. Je téléphone à la traductrice et je lui dis : "Nous ne travaillons pas sur la même version" en lui citant ces exemples. Et elle me répond : "Mais vous ne faites pas partie de ces éditeurs qui demandent aux traducteurs de refaire les textes avant ? Je trouve personnellement que le style de Philip K. Dick est trop sec et j'ai eu envie de rajouter des choses."

Je dois vous dire que ça s'est très bien passé avec elle. C'est pour cela que je raconte cette anecdote, je n'ai pas envie de fustiger. On s'est mis d'accord. "Je ne travaille pas comme ça", lui ai-je dit. Finalement, elle n'a pas signé la traduction, je l'ai donnée à quelqu'un d'autre. Ce que je voulais dire à travers cette anecdote, c'est qu'il me semble essentiel de parler avec le traducteur et surtout de lui donner des livres (parfois c'est l'inverse qui se passe, les traducteurs conseillent des livres) de manière que s'établisse une sorte de complicité, en tout cas intellectuelle – après, elle peut devenir amicale – pour qu'il n'y ait pas de malentendu sur les attentes. Je travaille souvent avec les mêmes traducteurs (je vois ici Bernard Hoëpffner et Catherine Goffaux). J'ai quelquefois proposé des titres à Bernard qui ne souhaitait pas les traduire, et par ailleurs il m'a proposé des titres qu'il me paraissait intéressant de traduire. Notre relation s'est construite comme ça. Je crois que le préalable est qu'il y ait un vrai dialogue au départ, une complicité. Je pense que je fais traduire trop peu de livres pour donner à des traducteurs des livres qu'ils n'aimeraient pas, d'autant plus que les livres que je traduis, que ce soit Janet Frame, en passant par William Goyen, Guy Davenport ou Thomas Hardy, ou d'autres encore, sont assez particuliers. Il faut une vraie adéquation, une vraie entente. Le traducteur est le deuxième auteur à ce moment-là. Cela me semble absolument primordial.

Après la remise de la traduction, il y a évidemment toutes les étapes que nous venons d'évoquer, mais je crois que certains éditeurs lisent quand même les traductions. Je ne suis pas extrêmement interventionniste, sauf quand la traduction est totalement ratée. Cela a pu m'arriver, mais, encore une fois, à partir du moment où l'on travaille avec des traducteurs réguliers dont on connaît à peu près l'univers et la façon de traduire, cela se produit moins souvent.

OLIVIER MANNONI

Nous reviendrons peut-être sur ce point précis par la suite. Dans un premier temps, nous voulions donc simplement vous

présenter un premier état des lieux sur le fonctionnement de la chaîne éditoriale, que vous connaissez, mais qu'il est toujours bon de mieux connaître.

Dans la deuxième partie de cette table ronde, nous voudrions nous pencher sur les critères qui font qu'une traduction est considérée comme bonne ou mauvaise. Et on reviendra là à la question du début : Envers qui avons-nous une responsabilité ? L'auteur d'un roman est-il apte à juger la traduction de son texte, même s'il est parfaitement bilingue ? Un éditeur a-t-il toujours la capacité, y compris linguistique, de dire qu'une traduction est bonne ou pas ? Une traduction qui paraît effroyable ne peut-elle pas être en réalité le reflet extrêmement fidèle de l'original ? Très récemment, une collègue pourtant aguerrie a eu la surprise de voir son éditeur, le jour où elle rendait le manuscrit, lui dire : "Comment ça, des nouvelles ? Mais c'est un roman." Et la pauvre traductrice de lui répondre : "Mais non. Le nom allemand signifie nouvelles, ce sont des nouvelles." – "Pas du tout, j'ai acheté un roman." Moyennant quoi, l'éditeur a fait mine de trouver la traduction épouvantable et ne l'a jamais payée.

Se pose donc la question des critères, des modes d'évaluation. Un document, le Code des usages, en partie élaboré avec l'ATLF, précise un peu les choses. Jacqueline, pourrais-tu tout d'abord nous rappeler comment ce document a vu le jour, puis nous en donner le contenu ?

JACQUELINE LAHANA

Le premier Code des usages signé en 1984 a été revu, rectifié et amélioré en 1993. Nous avons alors insisté sur le fait que, dans un des premiers articles du contrat, l'éditeur demande une traduction qui réponde au public visé. Or, jamais il ne précisait dans le contrat quel était ce public. Nous avons réclamé que l'éditeur indique ce point dans le contrat. Evidemment, si c'est un livre plein de grossièretés qui sera destiné à la jeunesse, il faudra peut-être corriger. Pour que le style puisse être adapté à certains publics (jeunes, spécialisés, etc.), encore faut-il nous dire dans quelle collection le livre doit paraître. Il arrive même que l'éditeur demande l'adaptation de l'ouvrage à un contexte français, ce qui est déjà un peu plus compliqué. L'essentiel, en fait, est que cela soit précisé dans le contrat. A ce moment-là, au traducteur de dire s'il accepte de signer ce genre de contrat. C'est autre chose. Mais les surprises se produisent souvent lorsque rien n'est dit dans le contrat. Avec Jacqueline Carnaud, nous devons traduire un roman policier ; nous avons tout de suite prévenu le directeur littéraire qu'il y avait beaucoup de grossièretés, et il nous avait répondu : "L'essentiel est que vous ne traduisiez pas tout le temps *fuck* par *putain*." Evidemment, la langue

française est suffisamment riche pour que nous n'ayons eu aucun problème de ce genre. Malheureusement, après la remise du livre, le directeur littéraire nous a demandé de venir pour nous dire : "Vous savez, en haut lieu, on pense que ça ne plaira pas dans les chaumières." Nous lui avons répondu en démontrant que le style grossier était là à dessein, que cela faisait partie de l'intrigue. Finalement, nos remarques ont été acceptées et le livre est paru tel quel, à cela près qu'ils ont fait une quatrième de couverture propre à dégoûter tous les lecteurs, et le livre, qui est un très bon roman, s'est très mal vendu en France.

L'important est que les critères de ce genre soient précisés.

OLIVIER MANNONI

Nous avons eu récemment sur le forum Internet de l'ATLF le cas d'une traductrice à qui son éditeur demandait de faire manger à 20 heures des enfants qui, aux Pays-Bas, mangent à 18 heures. Comme on ne peut évidemment pas leur faire manger la même chose, cela peut déstructurer un peu votre texte. Des enfants qui mangent des spaghettis italiens à 21 heures aux Pays-Bas, cela peut aussi faire désordre.

CATHERINE RICHARD

Arrivée dans le métier après l'élaboration du Code des usages, je me suis coulée dans ces conventions-là. J'ai eu de plus la chance de bénéficier d'une formation assez spécifique, puisque l'institut Charles-V nous enseignait la traduction littéraire. Je n'ai pas poussé jusqu'au DESS, mais je pense que j'y aurais alors été formée au fonctionnement de la chaîne éditoriale, qui reste pour moi parfaitement nébuleux. Indépendamment du fait que je remets une disquette, que j'ai affaire à un directeur de collection ou à un éditeur, je ne sais pas ce que devient mon texte. Il y a des conventions, on se coule dans un système, mais les litiges arrivent ensuite par manque d'information et surtout par manque de transparence. On ne sait pas ce que devient notre texte, on ne sait pas vraiment qui s'occupe de quoi. Du coup, on ne sait pas trop à qui s'adresser. Le mieux que l'on puisse faire, c'est de se préparer à la meilleure argumentation possible, en recourant à la linguistique, à toutes les armes techniques que l'on peut avoir, et ensuite de nouer des relations, d'établir un contact avec la maison d'édition et parfois avec l'auteur, si on en a la possibilité. L'auteur peut alors être un soutien fantastique. Quand il peut relire la langue, c'est encore mieux, mais la plupart du temps il a une sympathie immédiate, voire une empathie, simplement parce qu'on s'occupe de son texte et qu'on va avoir un regard qui est, pour lui, très intéressant.

Si on arrive à créer ces liens, beaucoup de malentendus, sources de litiges, seront dissipés. On peut aussi se préparer à

argumenter, c'est une forme de transparence qui aplanit bien des difficultés.

Je pense que nous avons, nous aussi, un travail à faire pour nous documenter sur la chaîne éditoriale. Je me souviens d'avoir eu des informations de Jacqueline Lahana qui venait de la part de l'ATLF à Charles-V nous informer sur les droits du traducteur, le Code des usages. Peut-être serait-il possible, très tôt dans la formation à la traduction littéraire, de nous expliquer comment fonctionne la chaîne éditoriale, où va notre livre, que devient notre traduction.

OLIVIER MANNONI

Sur ce point-là, je voudrais préciser qu'un certain nombre de collègues et de membres du bureau de l'ATLF se déplacent très souvent, notamment dans les DESS, à Paris, Strasbourg, Bordeaux, pour donner des cours sur ces sujets. Yves en particulier intervient régulièrement pour parler de la préparation. Je me déplace pour parler des contrats, qui sont un élément essentiel : un contrat bien fait, bien signé, bien compris par tout le monde, c'est déjà 50 % du travail de fait pour que les relations avec l'éditeur soient bonnes.

Je voudrais simplement compléter le témoignage de Catherine sur les auteurs. J'ai pris l'habitude, à chaque fois que je sais qu'un auteur parle à peu près le français, de lui écrire avant de commencer, surtout quand je sens que j'ai une sympathie avec lui, que je peux avoir un vrai dialogue sur le livre avec lui. Quand je traduis un bouquin pour manger et que je n'ai pas d'empathie avec l'auteur, je ne le fais pas. Il y a aussi parfois des problèmes, on n'a pas forcément la même conception des langues, mais le dialogue est toujours fructueux, même quand il est brutal, ce qui m'est arrivé une ou deux fois.

En revanche, et je vais utiliser un terme informatique, évitez les veuves et les orphelins : la veuve et les enfants d'un auteur sont totalement inaptes à juger la qualité du texte de leur parent. Ça vaut aussi d'ailleurs pour les héritiers des traducteurs. Le plus bel exemple que j'aie vu concernait le beau-fils d'un chef d'orchestre qui vivait aux Etats-Unis depuis 1944 et qui avait décrété que le passé simple n'existait plus en français et qu'on ne pouvait donc plus l'utiliser. Je ne m'en suis pas sorti. Fort heureusement, l'éditeur a fini par faire faillite, avant que le problème ne soit réglé !

Evidemment, la traduction que l'on publie n'est pas destinée à l'auteur. Donc, une fois que cette aide nous a été fournie (parce que l'auteur est quand même une aide dans 99 % des cas) se pose le problème de savoir comment doit être perçue la traduction. C'est le rôle de l'éditeur. Pour vous, Joëlle Losfeld,

qu'est-ce qu'une bonne traduction, à qui est-elle destinée ? Je ne vous demande pas des critères objectifs, mais des critères d'éditeur. Quand une traduction est-elle bonne ? Est-ce que c'est une traduction fidèle, une traduction qui va être lue et bien lue ?

JOËLLE LOSFELD

Qu'est-ce que j'attends d'une traduction ? J'attends que l'atmosphère qui se dégage de la traduction soit à peu près conforme à la lecture que j'ai faite du texte au préalable, bien évidemment. A qui est-elle destinée ? Elle est destinée au traducteur, à l'auteur, mais avant tout au lecteur. Or c'est très difficile de déterminer les attentes des lecteurs. Ce que j'espère effectivement d'une traduction, c'est qu'elle soit fidèle au texte original, même si cela produit parfois des choses qui peuvent faire sursauter des gens aux goûts très académiques. J'attends par ailleurs une certaine lisibilité. Je pense que la langue de restitution, le français en l'occurrence, est très importante, et c'est là-dessus aussi qu'il faut travailler.

OLIVIER MANNONI

En d'autres termes, s'agissant d'un texte qui pose des problèmes de syntaxe, lorsque, par exemple, il possède une syntaxe totalement hors normes dans la langue d'origine, vous pensez qu'il faut conserver ces caractéristiques ?

JOËLLE LOSFELD

Dans la limite de l'acceptable, oui, je crois qu'il faut garder les particularités d'un texte original. Sinon, on fait de l'adaptation. Pourquoi pas ? Cela ne m'intéresse pas véritablement. J'aime entendre la voix ou l'écriture de l'auteur, mais cela ne m'intéresse pas de gommer tout ce qu'il y a de particulier dans le texte original, surtout quand l'auteur lui-même a tenu à ces spécificités.

CATHERINE RICHARD

J'ai pris grand plaisir à entendre ce que vous venez de dire, parce qu'il m'est arrivé quelquefois – pas très souvent – de me trouver d'entrée de jeu dans la situation de négocier un contrat où on me demandait de faire de l'adaptation. C'est quelque chose pour lequel je n'ai aucun talent. En général, je suis très ennuyée parce que, vivant de la traduction ou essayant de le faire, je suis toujours très tentée par les contrats qu'on me propose. Je me suis risquée une fois ou deux à accepter de l'adaptation et, en général, ça ne correspond pas à ce qu'attend l'éditeur, qui a une idée souvent précise mais diffuse aussi.

Je me demande donc si on ne devrait pas faire la différence, par contrat, entre adaptation et traduction, le spécifier, comme on le fait pour le cinéma ou le théâtre.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais poser une question à Joëlle Losfeld : est-ce que les livres traduits que vous publiez viennent tous de langues que vous connaissez et, si ce n'est pas le cas, comment faites-vous ?

JOËLLE LOSFELD

Les trois quarts des livres que je publie sont des livres anglo-saxons. C'est donc une langue que je lis. Il m'est arrivé de faire traduire d'autres langues. Je suis notamment une très grande amatrice d'anthologies et il m'est arrivé d'y découvrir des auteurs qui m'ont paru importants. C'est comme cela que j'ai fait traduire un Argentin, Marco Denevi, découvert par le biais d'une nouvelle traduite en anglais. J'ai demandé des fiches de lecture à deux traducteurs : l'un trouvait l'œuvre intéressante mais n'avait pas le temps de la traduire, et l'autre, Jean-Marie Saint-Lu, s'est pris de tendresse et d'affection pour cet auteur. C'est un rapport de confiance. Cette situation me met toujours un peu mal à l'aise, mais dans les cas où je suis à peu près sûre que la personne va me donner un avis en accord avec l'esprit de la maison et avec mes attentes, je le fais. Cela étant, quand on considère mon catalogue, plus des trois quarts des traductions sont de l'anglo-saxon. J'aime bien savoir ce que je publie.

OLIVIER MANNONI

Il existe des éditeurs rompus à ce genre d'exercice.

Pour finir cet état des lieux et avant de passer aux remèdes, nous allons maintenant évoquer quelques cas particuliers.

JACQUELINE LAHANA

Parmi les cas que nous avons pu observer récemment, deux étaient assez significatifs. En ce qui concerne le premier, l'affaire n'est pas du tout réglée : il s'agissait d'un livre apporté par quelqu'un d'extérieur à la maison d'édition, traduit de l'espagnol. La traductrice s'est aperçue *a posteriori* que l'essai qu'elle avait remis pour le CNL (qui n'est en rien en cause) avait été trafiqué par l'apporteur du livre qui croyait connaître le français mieux qu'elle, ce qui n'était pas le cas. La directrice littéraire a remis le dossier au CNL en écrivant à tort "avec l'accord de l'auteur" sur l'essai corrigé, si bien que le CNL a accepté de donner son aide. La traductrice a alors reçu le manuscrit complètement corrigé, avec des bourdes énormes. Je n'en citerai qu'une : il est question de la cour d'une prison, et l'apporteur espagnol met "le patio de la prison". Quand on écrit ça, tout est possible ! La traductrice et la directrice littéraire sont donc en conflit, et rien n'est encore réglé. La traductrice a contacté l'auteur (il est argentin), qui n'était au courant de rien. Elle lui avait écrit plusieurs

fois, mais par l'intermédiaire de l'éditrice, qui n'avait pas jugé bon de lui communiquer les lettres. Aux dernières nouvelles, l'auteur devait interdire la publication en arguant de son droit moral. On est là dans un cas un peu difficile parce qu'on ne voit pas très bien comment il peut se régler, sauf si la directrice littéraire renonce. L'apporteur voulait même que son nom figure à côté de celui de la traductrice.

Dans le deuxième cas, la traductrice n'a même pas eu ses épreuves et a vu le livre publié avec, en première page, deux fautes de français, deux contresens, trois ou quatre lourdeurs... Il se trouve que c'est la même jeune directrice littéraire que dans le cas précédent. Elle n'est pas du tout professionnelle. Après plusieurs discussions et remarques, au bout de dix mille exemplaires vendus, quand il y a eu une deuxième édition, elle a finalement accepté d'apporter les corrections. Mais évidemment, c'est un peu ennuyeux d'avoir cette quantité d'erreurs en première page, d'autant que les autres n'étaient pas mieux.

OLIVIER MANNONI

Ce bilan étant fait, nous voudrions essayer de vous proposer quelques conseils pour éviter les principaux écueils dans le parcours de vos traductions. Je crois qu'un certain nombre de choses peuvent être assez facilement améliorées, hors cas de mauvaise foi ou incompatibilité complète d'humeur ou de conception. Les conflits pourraient alors être moins lourds et les possibilités de discussions plus intéressantes. Je voudrais tout d'abord demander à Yves quelques recettes pour circonscrire les problèmes lors de l'étape de la correction.

YVES COLEMAN

Je pense que les conflits sont positifs, tant qu'ils ne reviennent pas toujours sur les mêmes points, et qu'ils permettent à chaque intervenant de progresser.

Pour revenir un peu en arrière, sur la question de l'absence de connaissance du fonctionnement d'une maison d'édition de la part des traducteurs, le problème est que même si vous décidez que vous avez envie de mieux connaître les rouages d'une maison d'édition (je parle des grandes maisons d'édition), il y a là toute une hiérarchie et des rapports de pouvoir que vous ne maîtrisez pas, puisque vous ne faites pas partie de cette entreprise, et il n'est pas du tout sûr qu'on vous laisse découvrir ce fonctionnement interne. Cela tient en partie au fait que les grandes maisons d'édition aiment bien cloisonner le travail des différents intervenants et que cela reste dans un certain anonymat. Ainsi, lors de l'une des premières réunions de l'ATLF à laquelle j'assistais, une traductrice a dit : "Il y a un connard qui est en

train de réviser ma traduction.” Il se trouve que le connard, c’était moi !

Je ne lui en ai pas tenu rigueur, je n’ai pas augmenté le nombre de mes réflexions, mais il est clair que l’anonymat permet une plus grande liberté de la part du correcteur ou du préparateur que si la personne m’appelle directement et me dit : “Il paraît que tu es en train de préparer mon texte, qu’est-ce que tu en penses...”, etc. Du point de vue des maisons d’édition, ce cloisonnement permet, du moins en théorie, un meilleur travail sur le texte, qu’il soit écrit par un auteur français ou traduit d’une langue étrangère, et les éditeurs sont extrêmement hostiles aux initiatives personnelles. Je me souviens que, à l’époque où je travaillais chez Belfond, un auteur français membre du Parti communiste français avait écrit, juste avant 1981, pile pour que ça paraisse au moment des élections, un roman d’anticipation où la France se transformait en démocratie populaire. Son objectif n’était pas du tout de faire un roman “anticommuniste”, mais c’était un peu ironique, un peu décalé, et il y avait des moments où ça dérapait par rapport à ses propres opinions politiques. Je l’ai donc appelé, je suis allé le voir. Au début, il a assez mal pris la chose. Je lui ai montré, avec des citations concrètes, que ce qu’il écrivait allait exactement à l’encontre de ce qu’il pensait et de ce qu’il voulait faire. Il était très content, ça s’est très bien passé, il a accepté toutes mes critiques. Mais le lundi matin, quand je suis arrivé, je me suis fait descendre en flèche par l’éditeur. On ne m’a pas mis à la porte pour autant, mais les éditeurs n’aiment pas ce type d’initiatives.

Je peux prendre un autre exemple, dans la même maison d’édition, mais c’est le cas inverse. Une secrétaire de fabrication fort compétente lit le texte. A l’époque, je n’étais pas traducteur, mais elle savait que je lisais l’espagnol. Elle m’a donc dit : “Il y a plein de trucs bizarres, est-ce que tu peux comparer avec l’espagnol ?” J’ai répondu : “Je veux bien, mais il se trouve que je connais personnellement cette personne, donc ça m’ennuie. Surtout, ne lui dis pas que c’est moi qui regarde.” Effectivement, il y avait deux ou trois contresens énormes par page. J’en fais la liste et, évidemment, au moment où j’amène le texte, le traducteur en question entre dans le bureau et dit : “Ah, c’est toi qui as corrigé...”, etc. L’histoire a été très loin, parce qu’il était à la fois correcteur et directeur de collection dans cette maison d’édition, et que je l’ai fait vider parce qu’il a joué le rapport de forces en disant : “J’ai une lettre de l’auteur qui dit que je suis seul traducteur accrédité, donc c’est ça ou rien.” Ils en ont profité pour le virer.

Tout ça pour vous dire que le cloisonnement a parfois du bon.

En revanche, si l'idée de l'éditeur ou du responsable éditorial est de dire : on va prendre un peu de ce que dit le traducteur, un peu de ce que dit le correcteur, y compris pour jouer l'un contre l'autre en se posant en intermédiaire ou en arbitre avec plus ou moins de finesse, cela peut aussi être contre-productif. C'est pour cette raison que je vais essayer de vous donner un certain nombre de pistes ou d'indications qui vont plutôt dans le sens de l'abolition du cloisonnement et d'une meilleure transparence.

Comme l'a dit Jacqueline, il est évident que plus les problèmes sont traités, discutés et résolus en amont, c'est-à-dire à la signature du contrat, voire avant, moins il y a de problèmes en bout de course. Personnellement, étant donné qu'on me paie dix euros de l'heure pour préparer ou corriger un livre, si tout ce que j'ai à faire, c'est mettre quelques capitales, rajouter quelques accents et corriger quelques coquilles, je suis très content. Je n'ai aucune envie de m'embêter à repasser derrière le texte d'un auteur ou d'un traducteur. D'une manière générale, les correcteurs et les préparateurs préfèrent les manuscrits où tout coule et où tout va très vite ; c'est une question de rentabilité. Donc, premier conseil : travailler en amont.

Deuxième conseil : il faut que les traducteurs disposent des mêmes outils de travail et de référence que les correcteurs, c'est-à-dire d'un ou de plusieurs codes typographiques, d'un ou de plusieurs dictionnaires orthographiques. Cela peut éviter que s'instaure une dynamique du soupçon. Devant la multiplication des coquilles, il peut arriver que le correcteur ou le préparateur de copie s'énerve et se dise : s'il est capable de rendre un truc aussi cochonné au niveau des fautes d'orthographe, peut-être que le travail de traduction proprement dit est mal fait aussi.

Troisième point : chacun fait ce qu'il veut, mais quand un éditeur vous donne du temps pour traduire un livre (et je pense que les conflits viennent plutôt des livres traduits et bâclés pour des raisons impératives), il peut être utile de faire lire la traduction en parallèle avant de la remettre à l'éditeur.

Quatrième point : établir un protocole. Dans la mesure où on utilise aujourd'hui vos disquettes, vous avez maintenant une opinion sur la typographie, les capitales, la présentation des citations, la traduction ou non des grades de l'armée ou des noms d'institutions, des sigles, etc. Établissez donc un protocole et transmettez-le à l'éditeur, en espérant qu'il le communiquera au préparateur et au correcteur. A un niveau plus sophistiqué, vous pouvez écrire un petit mot pour expliquer vos choix à l'éditeur, au préparateur et au correcteur – les choix typographiques, comme je l'ai dit, mais aussi le niveau de langue, les répétitions, etc. De cette façon, on ne viendra pas

vous casser les pieds parce que vous avez décidé que votre traduction doit être entièrement dans un langage ordurier. Cela m'est arrivé récemment à propos d'un livre et, autant en espagnol ça ne me gênait pas, autant en français je trouvais ça insupportable. Mais c'était un choix du traducteur et, s'il le dit explicitement, le correcteur ou le préparateur ne fait qu'exécuter les décisions qui ont été prises en commun par le traducteur et l'éditeur. Vous limitez ainsi les conflits.

Il faut prévenir les objections quand elles sont assez évidentes : la grossièreté des dialogues, la longueur ou au contraire la concision des phrases, les temps utilisés (le présent de narration, le passé composé, etc.), les mots que vous avez décidé de laisser dans la langue d'origine, la respiration du texte, c'est-à-dire l'importance des blancs ou des paragraphes. Il faut que vous pensiez à tout cela.

Dernière chose : demandez, exigez lourdement de voir votre tapuscrit ou manuscrit avant qu'il parte en composition.

OLIVIER MANNONI

Joëlle, je vais vous demander un peu le même exercice : quelle forme peut prendre la coopération idéale entre un éditeur et son traducteur ? Une fois que vous avez le manuscrit, est-ce que ce dialogue existe chez vous, et quelle forme prend-il quand il fonctionne ?

JOËLLE LOSFELD

Je considère que les traducteurs ont un énorme avantage sur moi, c'est qu'ils sont traducteurs ! En revanche, je sais relire les textes (j'ai une formation à peu près analogue à celle de mon voisin) et je suis une grande lectrice. Le dialogue existe, même sur des détails. Par exemple, un des traducteurs avec lesquels je travaille m'a demandé expressément que les ouvertures de guillemets soient d'une sorte et pas d'une autre, parce que c'était plus en adéquation avec ce qu'il avait envie de transmettre – il se reconnaîtra, je crois ! J'ai abondé, parce que je pense que les règles sont là pour être transgressées de temps en temps.

Voilà comment je procède : quand je lis une traduction qui m'est rendue, je souligne tout ce qui me paraît étrange, soit du point de vue du sens, soit en raison de formulations qui ne sont pas forcément lisibles, etc. Ensuite, je soumetts cela au traducteur, avec lequel on discute assez souvent. Ça se passe fréquemment au téléphone, notamment lorsque les traducteurs sont loin, mais jamais je ne fais de corrections sans leur en parler. Aujourd'hui, je fais partie du groupe Gallimard (qui est très structuré en matière de correction et de préparation de copie), mais j'ai instamment demandé qu'aucune correction ne

soit faite sans dialogue avec le traducteur, ou l'éditeur si le traducteur n'est pas joignable, bref qu'il n'y ait aucun envoi en fabrication avant que toutes les modifications aient été discutées avec les principaux intéressés.

Je pratique exactement de la même manière avec les auteurs français. C'est une méthode qui m'importe. Il est vrai qu'il y a autant de cas que d'éditeurs. Encore une fois, je crois que le dialogue est possible. Il m'est arrivé d'entrer en conflit avec certains traducteurs, mais cela fait longtemps que ça n'arrive plus, parce qu'il me semble que j'ai appris à travailler avec les traducteurs comme eux ont appris à travailler avec moi – c'est un long apprentissage. Je dis que c'est la même chose que les auteurs parce, pour moi, les traducteurs sont des auteurs. Il faut connaître leur univers et travailler comme avec des auteurs. De la même manière qu'il est important pour moi, dans l'activité éditoriale, de travailler sur des œuvres entières d'auteurs, j'aime aussi que les traducteurs conservent leurs auteurs. C'est une fidélité qui me semble essentielle, et même si j'aurais parfois envie qu'un livre paraisse longtemps avant que le traducteur ne me le rende, je lui laisse quelques mois, si tant est que je puisse aussi négocier les délais avec l'agent.

OLIVIER MANNONI

Un petit détail en ce qui concerne la relecture du tapuscrit : plusieurs groupes ont aujourd'hui une politique extrêmement prudente en la matière. Je pense au groupe Gallimard, mais aussi à Albin Michel. Quand vous travaillez pour eux, vous recevez en principe les épreuves avec des corrections proposées au crayon noir, et c'est à vous de gommer ou de ne pas gommer ce que vous voulez.

Catherine, quel serait votre rapport idéal avec un éditeur dans le cadre de l'élaboration d'une traduction ?

CATHERINE RICHARD

Ce que l'on attend, de toute façon, c'est une entente autour d'un texte, donc le respect du travail que l'on apporte. Le texte peut se discuter, se retravailler, on est là pour ça et, en principe, on aime le faire, puisque la personne qui nous relit porte le premier regard sur ce qu'on a fait. C'est toujours un moment un peu privilégié.

Mais quand j'entends Yves parler de conflits positifs et de cloisonnement, je n'arrive pas à apprécier le côté positif de ces méthodes. Je n'ai jamais vécu de conflit positif. Lorsqu'il m'est arrivé d'entrer en conflit frontal avec un éditeur, ça s'est toujours mal terminé pour le texte, pour moi, pour mes finances. Je cherche, dans toute mon attitude et dans tous mes choix,

y compris mes choix techniques de traduction, à éviter les conflits. Donc, j'essaie d'argumenter le mieux possible. J'aime, en face, trouver une transparence que le cloisonnement me paraît interdire. J'ai eu énormément de plaisir à travailler avec certains correcteurs parce que l'éditeur avait eu la délicatesse de me communiquer leurs coordonnées. Ça s'est toujours bien passé. Je pense qu'il faut peut-être aussi dégonfler un peu notre ego de traducteurs, c'est-à-dire, dans certains cas, ne pas nous accrocher mordicus à notre traduction. On apprend à tout niveau et à tout moment. Donc, on peut discuter, débattre, modifier ou soutenir. De toute façon, le dialogue est positif et nécessaire. Le cloisonnement me paraît aller au contraire de cette démarche d'ouverture et d'entente autour d'un texte.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais juste revenir sur une chose qu'a dite Yves. Je suis entièrement d'accord avec lui au sujet du protocole. Je pense aussi qu'il est indispensable de prévenir l'éditeur quand on a pris des libertés avec un texte ou qu'on a fait des choix auxquels on lui demande de ne pas toucher. Il se trouve que j'ai récemment traduit un livre qui avait été choisi par l'éditeur au plus haut niveau, mais où pratiquement tous les noms propres étaient faux (et il y en avait cent ou cent cinquante). La fille de Louis XVI s'appelait Victorine au lieu de Victoire. Tout était faux, et il fallait compter avec les anachronismes : on parlait de la place de la Concorde sous Louis XIV, alors qu'elle ne s'est appelée comme ça qu'après la Révolution. Yves m'apprend que le correcteur connaissait tout ça et aurait pu le rectifier, mais il aurait aussi pu laisser échapper quelques incorrections, donc j'ai fait la liste de tous les noms de lieux, de tout ce qui était faux, et je l'ai remise à l'éditeur. Ils ont bien ri, mais c'est paru comme ça, sans corrections. J'ai presque toujours travaillé pour Albin Michel, et effectivement la correctrice ou le correcteur fait des propositions au crayon. Tout cela, il faut le faire soit avant la correction des épreuves, ce qui est mieux, soit au moment de la correction des épreuves, pour ne pas qu'à la publication on se retrouve devant un texte qui ne veut plus rien dire, parce que chacun aura mis quelque chose sans s'entendre avec l'autre.

OLIVIER MANNONI

Je pense au *Canard enchaîné*, qui parle beaucoup des traducteurs en ce moment et qui a reproché au traducteur du *Da Vinci Code* d'avoir fait ce travail-là, c'est-à-dire d'avoir éliminé toutes les bourdes de l'auteur pour camoufler sa vilénie.

Nous allons maintenant passer au débat.

BERNARD HCEPFNER

Je voulais ajouter à ce que vient de dire Jacqueline que, dans un certain nombre de livres que j'ai traduits, il y a des erreurs volontaires, des fautes d'orthographe, des phrases mal construites. C'est volontaire, cela fait partie du livre et c'est une décision de l'auteur. Donc, depuis quelques années, j'ai un certain signe que je rajoute en caractères cachés, et je crois que c'est très important, pour éviter justement ce que disait Yves, c'est-à-dire que le correcteur corrige quelque chose, que tout le monde fasse un travail supplémentaire et s'énerve en disant : "Mais ce type-là ne sait pas écrire, il écrit je *faisait* avec un t." Il faut donc signaler les choses de façon à ce que tout le monde sache que c'était volontaire.

JEAN-PIERRE RICHARD

Pour répondre à Catherine Richard, qui s'interrogeait sur la formation des traducteurs littéraires, je précise qu'à Charles-V, l'institut d'anglais de Paris-VII, nous avons maintenant instauré un cycle de conférences-débats, ouvert aussi bien aux étudiants de première année de DEUG qu'aux étudiants du DESS. Il est obligatoire par exemple pour tous les étudiants de la filière traduction littéraire, donc à partir de la licence et jusqu'au DESS. Et tous les participants de cette table ronde, y compris Joëlle Losfeld, sont venus animer des conférences-débats dans le cadre de cette formation. Je sais que cela existe aussi à Bruxelles, à Bordeaux et sûrement aussi à Strasbourg. C'est très important pour la formation et je remercie les professionnels de la chaîne du livre de donner de leur temps pour transmettre cette expérience, qui est absolument capitale.

OLIVIER MANNONI

C'est une des actions que le conseil de l'ATLF a engagées depuis un certain temps et que nous voulons vraiment nous efforcer d'intensifier. Notre idée, à l'heure actuelle, c'est que la formation de nos membres est le seul outil réellement efficace pour éviter les problèmes. Tout le monde y gagnera. Je vous rappelle que l'ATLF organise tous les ans au moins une après-midi de stage. L'année dernière, c'était sur les contrats. Cette année, sur la fiscalité.

CÉCILE LOMBARD (traductrice du portugais)

Je voudrais préciser quelque chose à propos de ce qui a été dit sur le fait de prévenir les correcteurs d'éventuelles "erreurs" de l'auteur, y compris l'absence de majuscule à des mots comme Noël, Christ, etc. : on a beau signaler tout ça, dire qu'il faut conserver l'absence de majuscules, en le justifiant, on a quand

même affaire à un correcteur qui, délibérément, choisit de rétablir les majuscules pour les pancartes “interdit aux chiens”, pour Noël, pour le Christ, etc. C’est-à-dire qu’en vertu de la sainte lisibilité, on rétablit la ponctuation normale, les majuscules aux mots où on doit les mettre, etc. Et il arrive un moment où ce n’est plus supportable, quand c’est contraire à la volonté de l’auteur. En ce moment, ce problème se pose à moi. Le deuxième livre de la même auteure va arriver, elle me l’a déjà transmis, or il prend encore plus de libertés avec la syntaxe, les majuscules, la ponctuation, etc., et je sais que si c’est moi qui le traduis chez ce même éditeur, ça va être une catastrophe. Je refuse de le faire, parce qu’on va me rétablir toutes les majuscules, tous les points là où il faut des points, deux points ouvrez les guillemets là où il n’y en a pas, etc.

JOËLLE LOSFELD

Je ne sais pas si vous avez latitude de le faire, mais il faut être extrêmement ferme, à ce moment-là. Une charte au départ ne suffit pas. Certains correcteurs appliquent effectivement des méthodes tout à fait réglementaires, parce qu’ils sont payés aussi pour ça. Il faut, dans la mesure du possible, trouver des alliés dans la maison d’édition pour pouvoir s’imposer – apparemment, c’est difficile, mais il faut essayer...

OLIVIER MANNONI

Je ne veux absolument pas que cette séance se transforme en séance de dénonciation, mais vous êtes loin d’être le seul exemple de ce type de problèmes dans cette maison, donc il faut aussi le dire, et dire que c’est un cas relativement hors normes.

CATHERINE RICHARD

Je continue sur cette lancée. Dans le cas extrême où le conflit est insoluble et se durcit au maximum, cela se fait de toute façon au détriment du texte et on aboutit à une impasse. Il arrive que, en dépit de ses argumentations, de ses tentatives répétées, il n’y ait pas moyen de faire entendre son point de vue. La seule solution est alors de refuser de signer sa traduction, mais on ne peut pas travailler dans ces conditions-là. Il faut éviter cela, et c’est en amont que ça se passe. Il faut vraiment prévenir ce genre de conflit. Je pense que nous avons intérêt à discuter de ce genre de choses dès que nous commençons à cerner les difficultés d’un texte. Je parlais tout à l’heure des quelques pages de traduction qu’il m’arrive d’envoyer. Cela peut gommer pas mal d’écueils.

CÉCILE LOMBARD

Une petite précision : j'ai communiqué en permanence avec l'auteur par mail, qui confirmait ce que je disais, et même l'auteur était considéré comme un imbécile.

OLIVIER MANNONI

C'est vraiment un cas de conflit pratiquement obligatoire. L'attitude de l'éditeur fait qu'il y a un conflit sans source.

WILLIAM DESMOND

Il y a au moins deux traducteurs heureux dans cette salle, ceux qui travaillent pour Joëlle Losfeld, cela paraît très évident.

JOËLLE LOSFELD

Je n'ai pas signalé tous les aspects négatifs !

WILLIAM DESMOND

Mais au moins on sent qu'on a un interlocuteur et je pense que c'est tout à fait crucial. Vous avez un livre que vous avez envie de faire traduire, vous prenez un traducteur dont vous savez déjà *a priori* que le livre lui ira assez bien et que vous allez pouvoir vous entendre avec lui. Le problème, c'est que tous les éditeurs ne sont pas comme Joëlle Losfeld et on a parfois affaire à des marchands de soupe. Il faut être deux dans un dialogue comme ça. Evidemment, il y a la solution de refuser de travailler, mais souvent on est piégé parce qu'on a déjà signé. Tout le travail en amont dont on a parlé, c'est parfait, encore faut-il que, de la part de l'éditeur, il y ait la volonté de le faire.

OLIVIER MANNONI

On peut peut-être aussi considérer qu'il est possible de pratiquer une pédagogie par l'exemple. Notre idée en organisant ce débat était de définir une sorte d'idéal à atteindre, tout en sachant que quiconque fait de la traduction depuis une dizaine d'années a derrière lui cinq ou six exemples catastrophiques. Je crois que s'arrêter sur ces exemples-là serait la pire des choses.

YVES COLEMAN

Une des raisons pour lesquelles j'ai commencé à traduire il y a une quinzaine d'années, c'était justement que je trouvais le travail de correcteur extrêmement normatif et que ça ne correspondait pas à ma personnalité. Ce type de métier suppose que vous intégrez bien votre rapport à la norme. Le correcteur est quelqu'un qui a très peu de marge. Il existe plusieurs codes typographiques, plusieurs dictionnaires, mais c'est un travail d'application de la norme. A partir de là, la souplesse doit lui

venir de sa propre personnalité, mais il ne faut jamais perdre de vue que le correcteur est un salarié de la maison d'édition. Donc, si vous voulez faire des critiques, c'est à la maison d'édition qu'il faut vous adresser, y compris si elle fait travailler régulièrement des correcteurs incompetents. Je pense qu'il faut bien sérier les critiques : le correcteur, le préparateur de copie, n'est jamais tout-puissant. Il est au service d'une entreprise et d'un donneur d'ordres qui, lui, avalise ou n'avalise pas ses consignes.

L'autre chose que je voulais dire (et cela ne va peut-être pas faire plaisir à tout le monde), c'est que, à mon avis, une partie des conflits entre correcteurs et traducteurs naît de l'interprétation que l'on donne à la doctrine de l'ATLF, à savoir le "traducteur-auteur". Si on pousse cette logique jusqu'au bout, cela donne : mon livre est comme un tableau. On n'imagine pas un peintre entrant dans une galerie et disant : "Tiens, je vais rajouter un peu de rouge, ou un petit enfant, ou un âne." Malheureusement, il y a des traducteurs de l'ATLF qui considèrent leur objet un peu comme un tableau ou comme une sculpture finie. Quand le traducteur a affaire à un directeur de collection imbécile, une telle attitude intransigeante est pratique ; elle permet de couper court au débat : "C'est moi le responsable, c'est comme ça et pas autrement." Mais quand on n'a pas affaire à un ou à des imbéciles – parce qu'il y a plusieurs intervenants – cette attitude peut être contre-productive, y compris pour la qualité du texte.

CATHERINE PIERRE (traductrice de l'anglais et de l'italien)

Je voulais revenir sur la question du cloisonnement. Je ne suis pas d'accord avec Catherine. Je pense qu'une maison d'édition, quelle que soit sa taille, est aussi une entreprise. A mon sens, en tant que traducteurs, nous ne devons avoir qu'un seul interlocuteur. Ce qui se passe entre l'éditeur, les correcteurs, les préparateurs ne nous regarde pas. Par contre, il est bon d'avoir un dialogue, un conflit ou une confrontation positive avec l'éditeur. Mais j'ai le sentiment que vous allez trop loin dans la demande, notamment quand vous dites qu'il faut expliquer ses choix sur les temps de la narration, les noms propres... J'estime que, là, c'est une question de confiance. Notre éditeur nous connaît, sait comment on travaille et nous ne sommes pas tenus de justifier tous nos choix de traducteur.

JOËLLE LOSFELD

Je crois que cette remarque s'appliquait à une charte qu'on donnait au préparateur de copie et au correcteur, pour éviter justement que le traducteur revoie ses épreuves avec des changements qu'il n'aurait pas souhaités. Effectivement, vous n'êtes pas tenus de justifier vos choix, mais si vous ne les justifiez pas,

vous risquez d'avoir des problèmes, c'est tout. Il n'y a pas d'obligation, mais sachant cela, je pense qu'il vaut mieux constituer une charte de ce que vous avez souhaité faire. Le rapport de confiance n'est pas mis en cause, mais le texte va passer par des intermédiaires que vous ne connaissez pas, et c'est là que risquent de se poser des problèmes.

LILIANE HASSON (traductrice de l'espagnol)

Je voudrais soulever le problème de l'adaptation ou du rewriting. Je vais citer un exemple : j'ai eu à traduire un essai politico-historique très intéressant mais très mal écrit, avec beaucoup de logorrhées et pas mal d'erreurs historiques aussi. C'était une traduction à quatre mains. Nous avons signalé ces défauts à la directrice de collection en disant : "Il faut réécrire ce texte, mais cela va demander un travail supplémentaire considérable, des recherches en bibliothèque, etc. Le texte en question s'est très mal vendu en Espagne, sans doute pour cette raison-là." La directrice de collection nous a répondu : "Cela sera trop cher. Un ouvrage de plusieurs centaines de pages nous coûte déjà un argent fou. Il n'en est pas question." Nous l'avons donc traduit de cette façon et quand l'éditeur a eu le texte entre les mains, il a dit que c'était impubliable. Il a été très honnête, puisqu'il nous a réglées et l'une et l'autre, les deux traductrices, mais le texte n'a jamais été publié. Ce n'était de l'intérêt de personne, et en premier lieu de l'éditeur, de publier ce texte. Existe-t-il une norme particulière pour le rewriting, pour l'adaptation ?

OLIVIER MANNONI

Pas à ma connaissance. Tous nos contrats prévoient que l'éditeur a la responsabilité de la publication du texte, il est souverain. La seule clause qui soit prévisible, c'est une clause d'adaptation, effectivement. Mais l'éditeur a sur chaque livre un budget à ne pas dépasser... En l'occurrence, l'éditeur aurait dû jeter l'éponge immédiatement, dès que vous avez soulevé la question.

Ce qui pose un problème aussi dans les rapports entre traducteur et éditeur, c'est le mauvais livre. Que celui qui n'a jamais péché... Lequel d'entre vous, recevant un livre et ayant son loyer ou son crédit à payer à la fin du mois, va voir l'éditeur pour lui dire : "Je suis vraiment désolé, je vous conseille d'arrêter" ? Qui l'a déjà fait ? On peut faire du travail en amont, lorsqu'on est lecteur en plus d'être traducteur, et on engage alors sa responsabilité en disant à l'éditeur de ne pas prendre le livre. Mais une fois la décision prise, une fois les contrats avec l'étranger signés (et ils sont rarement réversibles), que se passe-t-il ? Franchement, il n'y a pas de solution miracle.

LILIANE HASSON

Il n'y a pas de normes particulières, pas de tarification ?

OLIVIER MANNONI

Si, il y a des tarifications. C'est une question qu'on a régulièrement sur la liste. Les tarifs de rewriting se chiffrent soit en heures (Yves nous conseille régulièrement entre dix et quinze euros de l'heure à peu près) soit en fractions de traduction supplémentaires. Quand j'ai ce genre de cas, je demande au moins 30 % en plus.

MICHAELA JUROVSKA (République Slovaque)

Je traduis du français et de l'italien vers le slovaque. J'ai aussi une expérience de lectrice externe de certains textes littéraires pour des maisons d'édition de chez nous. J'aimerais dire quelque chose à propos de l'anonymat des correcteurs et des préparateurs des textes littéraires. Chez nous, il n'y a pas d'anonymat. Cela n'évite pas les conflits, mais c'est transparent. C'est une vieille tradition, même sous le régime totalitaire, même après 1989, que le préparateur du texte, c'est-à-dire le lecteur du texte traduit ou original soit nommé. Il a son nom là où sont indiqués le copyright, le tirage, etc. Chez nous, le correcteur est même plutôt conçu comme un préparateur linguistique. Dans un certain sens, cela évite la confusion.

MARIE-CLAUDE AUGER

Je me demandais s'il est habituel de recevoir le texte revu au crayon et de reporter soi-même les corrections acceptables avant que le livre en soit aux épreuves, moment où on peut effectivement fort peu intervenir.

OLIVIER MANNONI

Un certain nombre d'éditeurs le font régulièrement. Je pense en particulier à Calmann-Lévy, où on propose des corrections, on pose des questions sur le manuscrit. En l'occurrence, ils les réintègrent eux-mêmes. Réintégrer soi-même pose d'ailleurs un problème de chaîne éditoriale : il ne faut pas oublier qu'en nous équipant d'ordinateurs, nous avons fait disparaître une profession (les typos). Il ne faudrait pas aujourd'hui en faire disparaître une seconde (les correcteurs). Si le but du jeu (et, économiquement, c'est de toute évidence intéressant pour les éditeurs) est de supprimer petit à petit des maillons de la chaîne, cela induit deux inconvénients : le premier est un inconvénient moral (voilà des gens avec qui on travaille et qui vont se retrouver à la rue), le deuxième nous concerne au premier chef, car cela signifie que nous faisons sauter tous les fusibles qui nous

protègent contre nos propres erreurs et c'est un vrai recul. A partir du moment où vous acceptez de rentrer dans une chaîne de fast-food éditoriale, c'est extrêmement dangereux. Il y a un problème moral. Ce respect de la chaîne éditoriale (c'est pourquoi aussi nous avons tout intérêt à avoir des débats comme ça et à connaître les gens avec qui nous travaillons), c'est un respect de nous-mêmes.

Nous allons peut-être conclure là-dessus. L'enjeu même de ce débat était de définir un idéal, et je pense donc que beaucoup d'entre vous vont partir frustrés. C'est normal, c'est sain. Le débat se poursuivra après.

VILLES PROMISES

Conférence d'Hélène Cixous

En hommage à l'auteur de Dublin, qui fut mon chasseur et mon gibier pendant tant d'années, je veux dire au voleur de Dublin, à son traducteur, et son *transbater*, en guise d'exergue je ferai mes premiers pas en Villes par un petit détour du côté de *Finnegans Wake* où nous attend p. 301 un air de nostalgie pour Trieste. Trieste, la triple ville au moins où Joyce tout jeune était passe-langue à l'école Berlitz.

Dear and he went on to scripple gentlemine born, milady bread, he would pen for her, he would pine for her; how he would patpun fun for all with his frolicky frowner so and his glumsome grinner otherso. And how are you, waggy ? My animal his sorrafool ! And trieste, ah trieste ate I my liver ! Se non é vero son trovatore. O jerry ! He was soso, harriot all ! He was sadfellow, steifel ! He was mistermysterion. Like a purate out of pensioneer with a gouvernement job.

Sur ce je pourrais arrêter ici ma conférence, car tout est pluri-dit d'un coup, comment une ville en est une autre comment une langue parle toujours plus d'une autre langue, que Babel n'est pas babattue, et qu'il y a toujours plus d'un animal en train de remuer au bout d'une queue, et comment en tant que chien je me ronge et me mange, moi-même mon os, en tant que vautour et Prométhée en même temps je me déchiquette mon foie.

Je suis d'Oran. Je traduis : je suis d'Hors En. Je vais d'Or en Hors. Je traduis : je vais d'Hors en Hors. Pour commencer je suis du hors. Je suis à la lettre et à la voix. Ensuite je suis un être adorant. Je pourrais prendre toute ma vie par ses lettres d'or. Les lettres me sont arrivées avant le livre. Les premières lettres, les premiers sons ont fait ville, terre, famille pour moi. Je ne peux distinguer, depuis que je sens et me tourne à penser,

les théâtres des villes des théâtres des mots. Mots et villes s'échangent, la ville fait théâtre à mots, les mots font lieu, cité, mines. Le mot cité m'a toujours incitée à chanter chercher double. J'écris : je cite. Autrement dit : je traduis. Je suis née en traduction, avec traduction.

Tout ce que j'écris et dis, ici, – d'abord je dis dans ma tête, aussitôt, de ma tête aux doigts à stylo j'écris, tout ce qui sort et que je sors de En, en cet an 2004, tout ce qui aujourd'hui se tient devant moi hors de moi, se tenait il y a encore quelques années – en retrait, derrière ma pensée, avant moi. Je ne pensais pas ville, j'y étais, et j'étais avec elle, avec mes villes. Nous ne faisons qu'une ville qui se traduisait en douze villes comme en rêves de villes. Oran et moi nous sommes inséparables. Et pourtant... je cite *Savoir, Voiles* :

Elle devait passer tous les jours au large du château. L'aide venait de la statue de Jeanne d'Arc. La grande femme en or brandissait sa lance flamboyante et lui montrait la direction du château. En suivant l'indication d'or elle finissait par y arriver. Jusqu'au jour où. Un matin sur la place il n'y avait rien. La statue n'était pas là. Il n'y avait pas trace de château. A la place du saint cheval une pénombre mondiale. Tout était perdu. Chaque pas augmenterait l'égarément. Elle resta pétrifiée, privée de l'aide de sa statue. Elle se vit arrêtée au sein de l'invisible. De toutes parts elle voyait ce rien pâle sans limites, c'était comme si par un faux pas elle était entrée vivante chez la mort. L'ici néant durait, et personne. Elle saisie, tombée debout dans l'étendue insondable d'un voile, et voilà tout ce qui restait de la ville et du temps. La catastrophe s'était produite en silence.

Et maintenant qui était-elle ? Seule. Un petit clou de travers dans l'intervalle.

Plus tard dans l'intervalle quelqu'un abruptement surgit du rien lui affirma que les choses n'avaient pas fui du tout. Elles étaient à leur place assurément. Ainsi c'était elle qui ne voyait pas la statue ni le château ni les rebords du monde ni l'autobus ?

Voiles, p. 1.

On le voit, elle ne voit pas où elle est. Elle est tellement perdue qu'elle est à la troisième personne d'elle-même, loin de moi et de je.

Elle est perdue dans la ville perdue. De toute la ville ne reste qu'un reste d'Or. Elle est dehors dedans. Et ce sera toujours comme ça. Et le mot ville en français, ce cadeau, pas cité, pas city, pas Stadt, non ville pas vile, villa, pas domus, pas domus

aurea, ni maison du maître ni maison de dieu, mais villa des plaisirs. Ville-villa. Ville agrandissement extension de villa. Nous, en Algérie, nous vécûmes à la villa du Clos-Salembier en haut d'Alger. On disait villa en Algérie. On dorait nos maisons avec jardin du mot romain. J. D. villa d'El-Biar.

Plus tard j'ai appelé ma maison avec jardin d'Arcachon villa Eva. C'était naturel. Une ville dans une ville.

Et pourtant entre ville et moi il y a toujours eu voile. J'ai dit Oran en premier lieu, comme on dirait Ouranos ou Gaïa. Mais Oran a toujours déjà été compliquée occupée contenue affabulée et par qui ? et par quoi ? Par Osnabrück.

Mais avant de revenir à Oran, je vais faire l'appel des villes qui vivent en moi et qui ont fait leurs nids leurs nœuds leurs enceintes et citadelles dans mon œuvre : de manière congénitale d'abord, puis parfois cultivées, d'abord souterraines puis de plus en plus surterraines jusqu'à prendre la tête, la direction des opérations d'écriture et cela totalement à mon insu. Elles étaient là à fomentier pendant des dizaines d'années jusqu'au jour où il y a eu *Osnabrück*.

Mais avant et depuis toujours il y avait Alger, Pompéi, Manhattan, Prague, autrement dit : Jérusalem, Babel, Ur, et même un peu plus tard, Elsinor et ses remparts. Toutes mes villes ont leurs doubles mythiques, leurs modèles et mes racines.

Je vois que j'ai omis Paris. Cela demandera une explication. Et ne pas oublier Strasbourg. Qu'est-ce qui fait ville ? La promesse. Que promet la promesse ? La menace, le paradis, la ruine, la perte, la retrouvaille, le salut, la destruction, la fin de l'errance, hélas la fin de l'errance, la fin de l'histoire, non l'expulsion, l'interdit, l'exil, Tristia, Tristia d'Ovide, Tristia de Mandelstam, le sans-arrivée, le sans-retour, le sans-retrouver. On ne revient pas, pas en réalité. A force de ne pas (se) retrouver en ne revenant pas et en revenant, on produit des villes à revenir en rêve, des villes à l'horizon, des Villes à répétition. A force de répéter les noms des Villes désirées et jamais espérées on cause le mouvement de la littérature. L'an prochain à Venise. Mais pour arriver à Venise tu devras remplir douze conditions et payer le prix fort de l'entrée : tu n'iras à Venise que sans Albertine. C'est le choix des deux coffrets. On entre en ville à moitié mort.

Voilà qu'un livre s'est appelé *Osnabrück*. Alors ça on ne l'a pas fait exprès. Les noms je ne les donne pas, ils sont donnés au livre, et très tard, une fois le livre parti de moi, par un dieu ou un autre. Voilà qu'un livre portait le nom d'une ville. Et inversement. Le livre est peut-être une ville ? Certes il existe des livres qui sont des genres de villes. Mémoires, archives, plans, monuments. *Ulysses* "se passe" comme on dit dans Dublin qui passe dans *Ulysses*. Au passage, Ulysse le personnage homérique

et odysseïse Dublin dans un mouvement imperceptible de renaissance, de colonisation spectrale, d'élévation et d'abaissement qui nous rappelle d'abord qu'une ville n'est une cité que si elle porte en ses flancs ceints de remparts les traces d'une autre ville, son ancêtre, son modèle archaïque. Une ville digne de chant site *cite* toujours une autre ville. Ce qui est beau et surprenant c'est que lorsqu'une ville meurt pour renaître, il advient d'elle comme des morts tibétains ou égyptiens. Elle voyage, transmigre, vient se réincarner dans une ville très lointaine, mais qui peut la loger dans son sein, c'est-à-dire la recevoir en traduction, par des accointances ou connivences, lesquelles sont soit topologiques soit thématiques soit littérales, et très souvent de petite taille, minimes, en apparence.

Voilà donc qu'un livre s'est avancé sous le titre *Osnabrück* et le personnage qui l'habite c'est ma mère, Eve Klein. Osnabrück nom de ma mère en tant que ville natale. Nom d'une ville, petite, du Hanovre. Nom : étranger. Les titres de mes livres me restent toujours étrangers, comme les villes – quelle que soit la façon dont je fais comme si j'habitais. Une ville me prend. Me capture. Me chasse. J'ai peur des villes. C'était une ville. Maintenant quand je dis Osnabrück je ne sais plus si je suis dans le livre ou dans la ville.

Ce livre a failli ne pas s'appeler *Osnabrück*. C'eût été un suicide de livre. Car, je tiens à le dire, un livre tient d'une certaine manière tout entier dans son titre.

Oui, c'est le mystère : le titre fait l'être. Le titre – en tout cas pour moi, – est la traduction essentielle et sublime du livre. Or j'ai failli ne pas. Et pourquoi ? Après coup j'analyse : Osnabrück : nom à résonance barbare. Comme Babel sonne bien dans toutes les langues. Osnabrück : imprononçable en français. Comme Cixous. Osnabrück Cixous, quel nom ! De plus en plus étranger, brut, brück, cix ciseau... O. Phonèmes. Onomatopées ! Je me suis raccrochée in extremis au principe de loyauté anti-lâcheté qui me commande. – C'est quoi ça ? Eh bien justement : c'est mon trésor et mon héritage. Je note que je n'ai pas de livre au titre d'Oran. je ne l'ai pas fait exprès.

J'ai dit que je reviendrais à Oran, du moins dans ces pages. J'y reviendrai. Là-dessus arrive *Manhattan*. C'est alors que cette insistance des villes, des noms de livres de villes de villelivres, a attiré mon attention. Il m'est apparu en fiction ce que je savais et pratiquais depuis toujours au théâtre : les lieux sont des personnages puissants et décisifs. Ils font la moitié du travail du destin. Ce sont des déités, des puissances actives cachées. Les lieux nous archivent et nous agissent. Hasard et nécessité. Naître et mourir. On tombe pour naître, en telle ou telle ville et tout est joué. Pour mourir on peut y penser. Montaigne voulait mourir

à cheval, merveilleuse mort sans toit. Moi, je ne sais pas encore. *Manhattan*, sous-titre : Lettres de la préhistoire. Manhattan serait donc le site et la cité de la préhistoire de mon histoire ? Je pourrais le penser. Elle pourrait être la première de mes villes-ruines, le lieu des premiers runes serait donc américain.

Aussitôt je me demande quelle est la ville de la préhistoire de ma préhistoire.

Aucune ville dans mes livres et dans ma vie n'est simple. Quelle est la première ville ? Il y en a plusieurs, évidemment. Disons que ce serait Troie. Il y a au moins trois villes dans chacune de mes villes. Je suis née à Oran et j'y ai vécu dans une double ville. Pour des raisons historiques Osnabrück était venue s'abriter dans Oran. Sur ma double ville il y avait Guerre et l'ombre Pétain avec Hitler. Dans notre appartement rue Philippe (lequel ?) je ne savais jamais si j'étais à Oran, Algérie, ou à Osnabrück, Allemagne. J'ai dit : je suis d'Oran. Je devrais dire : je suis d'Oran avec Osnabrück, d'Oran en et hors Osnabrück. Une impossibilité possibilisée en un lieu très précis, 54 rue Philippe au deuxième étage.

Dans Oran Osnabrück cachée Oran glissée dans Osnabrück je vivais dedans dehors et je vis encore, dans ma première maison où habitaient en accord avec la cruelle réalité les chrétiens les juifs et les musulmans, tous fraîchement exilés et réfugiés, dedans c'était le royaume de mon père le docteur juste, et dans la rue c'était la France un mot devant lequel, tous les habitants du 54, les Espagnols les Juifs (l'Arabe) français, les Allemands juifs l'Arabe passaient des examens d'identité. Dedans le 54 il y avait une grâce.

J'étais dans l'une et l'autre scène à la fois et séparément le nord dans le sud, la femme dans l'homme, le masculin dans le féminin, ensemble et séparément. Ma mère et ma grand-mère allemandes racontaient Osnabrück. Les escaliers des immeubles d'Osnabrück empruntaient les escaliers d'Oran. J'ai décrit la structure mythique de ma ville natale dans *Osnabrück*.

Au moment où je suis née à Oran, j'ai été adoptée par Osnabrück. Mon entendement a commencé par deux O et deux A. Je vivais en Algérie Allemagne ou en Allemagne Algérie anagrammatiquement, en plusieurs langues. Avec *Al*, aleph, alfa commencent mes pays. Tout a toujours été scène et théâtre. C'est le propre de la Ville : La Ville est un théâtre, à la porte duquel se dresse le lieu où se (re)joue le drame, c'est-à-dire le théâtre. Le théâtre, celui de Shakespeare, celui d'Eschyle, celui de la guerre, celui qui traduit le destin de la ville en œuvre d'art et de révolte est une hutte qui se *dresse*, s'adressant aux habitants endormis dans la ville, juste à la porte de la ville, contre le mur sourd de la ville. Le Théâtre qui est mis dehors, le prophète, adresse ses avertissements au théâtre sourd et aveugle qui loge dedans les constructions élevées à l'intérieur.

Ma ville double à double enfance avait un centre, une scène centrale. Il se trouve que ma famille a vécu deux fois au premier rang des fauteuils qui donnent sur la scène. Une fois dans l'immeuble de Nikolaïort à Osnabrück. Une fois 54 rue Philippe, deuxième galerie à droite face à la scène de la place d'Armes.

Tous les Algériens connaissent la place d'Armes. On ne peut imaginer plus théâtre, plus arabogrec plus shakespearien. La toile de fond : un hôtel de ville gardé par deux lions. A droite, le théâtre, à gauche au fond, la pharmacie de Platon, tenue par mes pharmagiens, à gauche côté cour le Cercle militaire où tout ce qui me fait, rage, stupéfaction éthique prévoyance, etc. politique, m'est arrivé.

En haut du côté des cintres "La montagne", sur laquelle est assise santa crousse... Le marabout, etc.

Thème d'Oran-théâtre : "comment entrer ?", un thème à double scène et double intrigue, l'une reflétant, relevant traduisant l'autre : comment entrer dans la ville désirée toujours introuvable toujours jamais là voilée commandée par un *fortda* ? Et comment entrer parmi les habitants de la ville parmi lesquels on est sans être on se trouve mais barré, barré de barreaux, raturé, jeté craché.

Mon thème : comment entrer, comment *arriver* à entrer, comment sortir du dehors dans lequel on est enfermé à l'intérieur du dedans ?

Le thème de Kafka : comment sortir du buisson ardent dans lequel on n'est pas entré ? Mon thème : on a beau débarquer sur la côte de l'autre côté de la mer, ou atterrir au centre du pays, on n'arrive pas.

C'est le thème de la traduction : on n'arrive pas. Il y a la langue d'arrivée, on l'arpente, on la loue, on est locataire on adopte on est adopté, on y goûte les délices du dépaysement on n'est pas de son sang. Du moins c'est mon cas. L'idée de "faire" une traduction m'effraie. L'idée de faire passer un texte dans un autre, d'assurer (comme dit Jacques Derrida) la survie du corps de l'original :

Elle assurerait ainsi la survie du corps de l'original (survie au double sens que lui donne Benjamin dans *La Tâche du traducteur*, *fortleben* et *überleben* : vie prolongée, vie continuée, *living on*, mais aussi vie par-delà la mort).

N'est-ce pas ce que fait une traduction ? Est-ce qu'elle n'assure pas ces deux survies en perdant la chair au cours d'une opération de change ? en élevant le signifiant vers son sens ou sa valeur, mais tout en gardant la mémoire endeuillée et endettée du corps singulier, du corps premier, du corps unique qu'elle élève et sauve et relève ainsi ?

Comme il s'agit d'un travail, voire, nous le disions, d'un travail du négatif, cette relevance est un travail du deuil, au sens le plus énigmatique de ce mot, qui mérite une réélaboration que j'ai tentée ailleurs mais à laquelle je dois renoncer ici. La mesure de la relève ou de la relevance, le prix d'une traduction, c'est toujours ce qu'on appelle le sens, voire la valeur, la garde, la vérité comme garde (*Wahrheit, bewahren*) ou la valeur du sens, à savoir ce qui, se libérant du corps, s'élève au-dessus de lui, l'intériorise, le spiritualise, le garde en mémoire. Mémoire fidèle et endeuillée. On n'a même pas à dire que la traduction garde la valeur du sens ou doit y relever le corps : le concept même, la valeur du sens, le sens du sens, la valeur de la valeur gardée naît de l'expérience endeuillée de la traduction, de sa possibilité même.

“Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?”, p. 46.

L'expérience du Cercle militaire

Il y avait deux mondes et je le savais (elle le savait), ce que je ne savais pas encore, c'est qu'il m'était impossible à jamais de passer (vivre) dans l'autre monde, impossible comme interdit même si (d'aventure) *appartenir* même si, d'aventure, par extraordinaire, je me retrouvais ou me retrouve du jour au lendemain dans le monde de l'autre côté, même si par *extraordinaire* l'interdiction était levée en apparence, et que je pouvais croire aux messages des sens : croire qu'un portail s'ouvrirait que j'entrais dans le jardin, que j'étais dedans, même si je pouvais croire et j'avais cru qu'en entrant dans Canaan je devenais une habitante de l'intérieur de Canaan. Ici pouvais-je croire aurait donc cessé ma définition d'étrangère, de dissemblable. Le dehors qui était en moi, était désormais resté dehors, hors du jardin. Cet être – du hors, je pouvais croire l'avoir déposé dans une armoire du dehors, cet état de bannissement de naissance se serait arrêté au portail, avais-je cru, il suffira, il va suffire pensais-je que j'entre dans le jardin, que je fasse quelques pas pour que la mutation intérieure suive le changement déjà effectué par mon enveloppe personnelle.

Disons que je m'attendais à une naissance de moi, à naître dans le jardin, à ma mise au monde, à m'y mettre, je me sentais pleine de promesse et d'une exultation anticipatoire, je m'accroupissais dans les allées de terre grasse bordées de plates-bandes fleuries et ça ne venait pas. La métamorphose soudaine féérique ne venait pas.

J'ai passé tant de fois l'examen d'entrée dans la langue ou les codes de l'autre. Chaque tentative spectaculaire, manquée, en passant par la voix, par les signes par les discours, j'ai raconté

dix fois et je raconterai encore dix ou cent fois mes essais mes échecs mes obstinations car de ces moments traumatiques on tirera plus tard toute la blessure et toute la littérature. Comment à trois ans j'ai été initiée dedans le Cercle militaire à Oran à autant de philosophie négative qu'il y en a dans Dostoïevski, j'ai été tuée et j'ai tué, j'étais dedans et je n'y étais pas. Comment à quatre ans j'ai eu la gloire de chanter Maréchal nous voilà par plaisir de faire comme tous les autres enfants et comment mon père m'a exorcisée, comment à cinq ans j'ai vu entrer en pompe ceux qui entrent par la force et le droit comme dans Shakespeare, les Américains De Gaulle Fortinbras Henri V Giraud tous caracolant en chars et chevaux juste devant mes sandales. Comment j'étais au balcon avec une poule à mon côté, la poule et son œuf, comme une divinité scandinave qui suit les événements humains mondiaux en pleurant d'impuissance. Comment j'ai dansé sur la scène du théâtre d'Oran, presque aveugle en suivant les gros traits de craie tracés pour moi sur le plancher pour que je ne me précipite pas dans la fosse, scène qui a recommencé toute ma vie de marionnette, la dernière fois c'était à la BN il y a deux ans je dansais sur mes (les) paroles, accrochée à mon papier et je ne voyais rien. Comment chaque fois que j'ai été dedans j'étais radicalement dehors, quand je suis entrée dans l'Université je suis entrée par la sortie. Je pourrais ajouter que ce mouvement d'aiguille qui pique passe entre sort repique, ou de poisson, est ma signature destinale. On me trouvera toujours à la porte. Je connais tous les secrets des portes.

Maintenant je vais vous parler du trou dans la porte, cette pupille dans la face de bois par laquelle il faut s'imaginer regarder car c'est en glissant un regard subreptice, furtif, entre tous ces mots merveilleux de la serrurerie psychique, depuis la *serrure* qui serre la clé, petite merveille d'érotisme, jusqu'à *pêne*, gâche, mortaise, toute cette scène que les traducteurs jouent sans arrêt, et qui font de moi une traductrice serrurière-née – c'est donc en se faufilant (métaphore de J. D. dans *Voiles*) et en se tournant et se retournant que, suivant ma mère enfant à la trace je n'ai cessé de passer d'Oran à Osnabrück d'Osnabrück chez les Niebelungen et retour. Quand ma mère/et donc moi/eûmes six ans, il y eut épiphanie d'Osnabrück par la serrure. Une épiphanie dans le judéomonde. Un jour, nous vîmes, ma mère et donc moi, par le trou de la serrure de la chambre d'Osnabrück toute une gare. Une population de nains s'activait chargeant et déchargeant un train. Puis le train partit. Ce que ma mère avait cru voir je crus aussi le voir. Osnabrück c'est *croire avoir vu* et il n'y a aucune différence entre croire voir et voir. D'où venaient ces nains si actifs porteurs de trésors promis non disponibles ? Plus tard j'ai eu ma propre gare, mes trains, la syntaxe, la rhétorique

la poétique et une profusion de nains verbaux. Nous avons vu le voyage de la langue. Avions dis-je. J'ajouterai l'avion au train, naturellement. De la langue surgissent les billets de transport. Tous ici aujourd'hui, si collés que nous soyons parfois à nos tables, nous sommes en voyage, envoyagés, envoyés nous passons par les serrures des phrases, par les huis des mots.

Deux mots sur Osnabrück. Cette ville a une jumelle : Münster. Dans deux villes à la fois on signa le traité de Westphalie. Ici commence l'Europe. Par la toute petite ville passa tout l'avenir du monde. Oran Osnabrück villes-mondes, les ai-je jamais vues ? J'ai désiré les voir face à face. Je pense n'avoir jamais vu Oran. J'en suis partie. Je ne suis jamais revenue. Reviendrai-je ? Ai-je jamais vu Osnabrück ? C'est l'énigme. Je crois y avoir été avec Omi ma grand-mère, en 1952, nous étions à nouveau en Allemagne pour la première fois, je crois mais c'est peut-être un rêve, mais le rêve est aussi une réalité Osnabrück-Jérusalem ou l'an prochain à Osnabrück.

A partir des années 1990 s'est levée la pensée d'aller à Osnabrück voir si j'y suis, ou si j'y fus. Je n'y suis pas allée. Je n'y suis toujours pas allée. Toujours je n'y vais pas. Ce serait terrible si je n'y allais pas me dis-je ce serait terrible si j'y allais. Quand j'ai achevé *Osnabrück* (comme dirait Balzac – *Une passion dans le désert*) je n'avais plus qu'à ressusciter la petite ville qui s'était transformée en livre de ma mère. C'était la moindre des choses. Mais avant de vous dire ce qu'il advint de mon voyage à Jérusalem Osnabrück je dois vous présenter notre Osnabrück telle que je l'aie vécue par les récits de ma mère et de ma grand-mère. Selon moi c'était une gigantesque ville juive, un Lodz ou un Odessa. Jusqu'au jour où je découvre qu'Osnabrück juive se composa jusqu'au nazisme de quatre cent cinquante personnes environ, une cinquantaine de familles, ce doit être le nombre des familles de l'*Iliade*. J'ai commencé à écrire le livre du reste d'Osnabrück c'était *Benjamin à Montaigne*. Quand j'ai achevé ce reste j'ai dit à ma mère et à sa sœur : l'an prochain à Osnabrück en réalité. Personne ne voulait y aller. Personne n'a dit à personne que personne ne voulait y aller. Nous avons pensé aller à Osnabrück pendant toute une année, et le jour venu de faire les valises, on les a défaites.

Mais pendant un an j'ai eu peur de la fin : la fin de la phrase l'an prochain à Jérusalem. Pendant tout le temps j'avais peur d'aller à Osnabrück et ce n'est pas seulement le livre qui serait achevé, ce serait la vie même. Alors ma mère a dit : Eri (sa sœur) n'a pas envie d'aller à Osnabrück. Et moi non plus. Ça ne nous intéresse pas. Ce jour-là j'ai compris que pour elles aussi le retour au commencement c'est la fin, le pèlerinage sur sa propre tombe. Ça nous a soulagées mais aucune n'a rien dit. On a tout laissé hors traduction. Je pourrais écrire un livre sur l'impossible, le

différé, le promis, l'espéré, l'année prochaine, je pourrais écrire l'année prochaine, on verra.

Je n'ai jamais voulu aller à Jérusalem-Jérusalem. J'avais quelques villes où ne pas aller. Parmi lesquelles Prague, Pompéi, Jérusalem délivrée. Des villes trop précieuses dans le fantasme pour qu'on se risque à aller les couler au fond de la réalité. Dix mille fois en pensée, en rêve, en imagination. Venise pour Proust, ça lui coûte combien ? D'y aller ? De ne pas y aller.

Il y a longtemps que je sais qu'on ne va nulle part. Ce sont les villes ou les pays qui vous arrivent ou ne vous arrivent pas. Les Villes sont des lettres fatidiques. Elles n'arrivent que perdues. Elles n'arrivent que posthumes.

Si je n'ai jamais de-mes-yeux-de chair vu mes villes, je les aurai du moins "vues" de mes oreilles, j'ai habité leurs noms, leurs sons, je les ai goûtées par tous les sens, parcourues en toutes lettres, j'ai tout reçu en or en ange, j'ai sucé leur jus, leurs os, je n'ai pas habité le nom de Paris, cela ne m'est jamais venu à l'esprit, j'ai pleuré énormément à Oran, je n'ai pas ri à Paris jamais, je n'y suis pas arrivée je n'y ai jamais été et je n'en reviens pas. Une de mes vies a fini par se passer à Ris-Orangis. Les noms-mots sont nos commandants fatidiques, on ne peut pas leur échapper. Avant de fuir Paris comme je le fais chaque jour en secret, je dois quand même lui reconnaître une dette. C'est à Paris, non à Alger, ni à New York, que j'ai rencontré J. D. Nous étions tous les deux en exil à Paris, tous les deux terrifiés, chacun de son côté, tous les deux cachés sous le ventre de la langue française pour essayer d'échapper au Cyclope. Cette condition épouvantable avec son remède rusé a dû contribuer à nous rapprocher. Ce que nous redoutions par-dessus tout c'était le mot de France, nous voulions le français la langue française et ses abondances géniales mais pas la France. Nous étions chacun différemment des parias cachés passés d'une clandestinité à l'autre à bord du *Ville d'Alger*. Les Villes sont aussi des bateaux.

Y a-t-il plus forte métaphore, un bateau qui est une ville ou plutôt un ville qui va et vient d'un bord à l'autre. On quittait la ville d'Alger pour le *Ville d'Alger* le sol tressaillait, on ne savait pas que l'on était en métamorphose. L'être en transe que nous étions vomissait tripes et boyaux, on changeait de corps.

Plus tard pour me rendre aux USA pour la première fois, et comme il était dit qu'ici là-bas j'entrerais en littérature, je me voyageai entre deux vies sur le *France*. Un pas-que-beau.

Mes langues : je ne peux pas dire comme J. D. que : je n'ai qu'une langue, et elle n'est pas la mienne.

J'ai vécu dans une maison à langues, au premier étage l'espagnol Mme Rico, au deuxième l'allemand avec le français, au troisième le français avec l'espagnol, au quatrième l'hispano-français de M. Emile et Mme Alice Carisio, pharmagiciens frère sœur, fabricants de philtres, liqueurs pour la mairie d'Oran, sous l'escalier l'arabe de Mohamed, sur les galeries l'espagnol, toutes ces langues avaient un goût d'épices, les cuisines et les langues communiquaient, par chance j'avais envie de toutes sauf des aubergines je ne sais pas pourquoi, et des têtes de méroü je sais pourquoi. Je mangeais du chou en allemand *Kraut* et des carottes au cumin en hispanoarabe. Je pourrais – je devrais faire une conférence sur ma façon de faire la cuisine. C'est exactement comme ma façon de travailler la langue. Je peux dire que je n'ai jamais désiré manger-parler pur français. J'adore et je pratique le français langue étrangère,

Mon père aussi (le Larousse) – Je sème à tous vents

Je n'ai jamais fait que traduire c'est-à-dire vouloir goûter le goût de *tous* les goûts, essayer tous les mots, inventer de nouveaux mélanges, rapprocher les extrêmes, aller aux racines, remonter aux sources des sources. Puisque nous ne pouvons plus parler-jouir dans la langue de Montaigne, sauf par jouissance solitaire, Montaigne qui écrivait latin grec italien forain en français, alors il nous faut forainer en avant et de tous les côtés.

J'ai toujours, d'enfance, eu l'oreille à l'huis des mots parce qu'ils m'étaient tous également étrangers, le français ni plus ni moins que l'allemand. Encore aujourd'hui comme à Oran et au Clos-Salebier, j'entends leurs déclinaisons, leurs dégradés, leurs articulations comme lorsqu'ils furent prononcés, un jadis, pour la première fois. Encore aujourd'hui je suis élancée comme à Oran dans la chasse au Snark et quel ravissement lorsque j'apprends en/fin d'une chevauchée que le Snark est un Boojum, "after all" comme dit Lewis Carroll. Mon grand-père Samuel Cixous qui passa à onze ans de la rue pieds nus au comptoir fonda le premier jeu de signifiant-sans-le-faire-exprès de la famille en ouvrant une chapellerie à l'enseigne de HighLife. Iglif. Premiers hiéroglyphes. Plus tard j'eus du mal puis du plaisir à passer de mes bijoux de langues à l'anglais et l'allemand scolaire. Ce qu'étaient les langues si vivantes et drolatiques pour moi refusa d'abord de se laisser orthographier. Je commençai donc et j'ai fini par avoir toujours deux langues à jouer, l'une venue à moi par air l'autre shemblable et freer m'arrivant par lettre.

Connaissez-vous Wilhelm Busch ? Quand j'avais six ans à Oran Wilhelm Busch a été mon autre Bible. Homère, la Bible, Wilhelm Busch. Wilhelm Busch c'est l'*Illiade*.

Wilhelm Busch c'est Vilaine Bouche.

(Je l'ai adoré) Wilhelm Busch c'est Hokusai Daumier Hugo Blake et Chaplin pour enfants et criminels

Max und Moritz, autrement dit mon frère et moi, nous sommes plus d'une fois tombés dans l'impénétrable Busch en tant que vauriens ou voyous dirait J. D. et en tant que chiens. Laissez-moi vous présenter brièvement Plisch et Plum nos semblables à quatre pattes :

1^{er} chapitre

Une pipe à la bouche
Sous le bras deux jeunes chiens
Que portait le vieux Kaspar Schlich
Il peut fumer terriblement
Mais bien que sa pipe rougeoie
Oh que son esprit est froid
"Pour quoi" disaient ses paroles
A quoi me sert cette espèce ?
Me fait-elle peut-être plaisir ?
Mais pas du tout me dis-je
Mais lorsque quequ'chose me plaît pas
Débarrasse-t'en c'est mon principe

Devant l'étang il s'arrête tranquille
Parce qu'il veut les noyer pile.
Angoissés remuent les deux petits
Quadroupèdes avec leurs jambes
Car une voix intérieure leur parle
Cette histoire je m'y fie pas

Hups ! L'un s'envole déjà d'un grand arc

Pouf ! Le voilà qui glisse dans la vague

Pouf

Hups Le deuxième derrière lui.

Pouf ! Plum. Sur ce il disparaît

Bon débarras ! Bien fait ! s'écrie Kaspar Schlich
En fumant il s'éloigna.
Mais ici comme souvent, ça vient tout autrement qu'on croit
Paul et Peter qui justement
Se sont dénudés pour un bain
Avaient surveillé tranquillement en cachette
Ce que le méchant Schlich faisait

Rapides et comme des grenouilles
Tous les deux sautent dans l'étang
Chaam porte dans sa main
Un petit chien (au sec) sur le bord.
Plisch ! crie Paul ainsi je nomme le mien
Plum ! c'est comme ça que Peter appelle le sien
Et c'est ainsi que Plisch et Plum portent
tous les deux leurs chiots.
Vite mais en toute prudence
vers la maison paternelle

2^e chapitre

Papa Fittig fidèle et pacifique
Mama Fittig – très gemütlich – das wort gemütlich
[on peut pas le traduire en français]
Sont assis bras dessus bras dessous geschmiegt penchés
Sans soucis et bien contents
Peu avant leur dîner du soir
Encore un peu devant la maison
Car la journée était douce
Et ils attendent les enfants
Regarde. Les voilà tous les deux
Plisch et Plum sont aussi là.
Cela lui dit rien à Fittig.
Violemment dit : mais alors là je dois me demander !
Mais mama avec une tendre mine
Fittig, le prie-t-elle, laisse-leur ce plaisir
Préparé se trouvait le lait
frais du soir déjà sur la table
Gaîment se hâtent vers la maison
Plisch et Plum rapides en avant
Ah ! Les voilà sans honte
Au milieu de la crème sucrée.
Et annoncent leur bien-être
par un sonore claquement de langue
Schlich qui regarde à travers la fenêtre
Cria tout étonné : Eh bien regardez-moi ça !
Ça c'est évidemment fâcheux
Mais pas pour moi.

3^e chapitre

Paul et Peter pas touchés
Juste comme rien ne se serait passé

Se reposent dans leur chambre à coucher
Qu'est-ce qu'ils s'en fichent
A travers leur nez souffle un doux air
Plisch et Plum par contre semblent
Pas tout à fait décidés
– Ce qui concerne le lit de repos
Enfin ils vont aussi se coucher
Notre Plisch d'après son habitude
Se retourne d'abord trois fois en rond
Notre Plum par contre une certaine tendresse montre
A ceux qui ont l'habitude (de la tranquillité) du repos
Ça semble (pas) hors de propos
"Marche !" Avec ce mot cruel
On les pousse vers le dehors
La fraîcheur réveille l'activité
L'activité abrège le temps
Très bienvenus sont alors ici le pantalon
Et là le soulier
Qui avant que le jour commence
Aussi déjà sont transformés
Pour le père quel effroi
Lorsqu'il arrive
Et veut les réveiller
L'idée le fait pâlir
Lorsqu'il se demande qu'est-ce que ça veut me coûter
Déjà il veut punir les garçons
Qui faisaient comme s'ils dormaient
Mais la mère fleht le supplie
Je t'en prie ne sois pas cruel, cher Fi
Ces mots affectueux fondent sa grogne paternelle
Paul et Peter ça leur est égal
Peter marche en avant
Dans deux grandes pantoufles
Paul dans son pantalon effrangé
Plisch et Plum parce que sans manières
Viennent dans la niche à chien
C'est fatal remarqua Schlich.
Voyez ? Mais pas pour moi.
Enfin s'attrapa dans la boîte grillagée
La plus impertinente de toutes les souris
Que Mme Fittig tantôt dans la cave
Tantôt dans la chambre et surtout la nuit
Etait rendue terriblement nerveuse
Ceci donnait pour Plisch et Plum
Un plaisir espéré
Parce que maintenant il s'agit

Dehors vieille et méchante souris grignoteuse !
 En avant ! Le pantalon de Peter pensait-elle
 Pouvait lui donner protection
 Plisch la suit dans ce tuyau –
 Plum se trouve devant de l'autre côté.
 La souris, dans son organe sentant,
 Vrille la dent qui gratte
 Plisch veut la tirer par la queue
 Knipp elle l'attrape par l'oreille
 Tu vois ! La voilà qui court dans la plate-bande de la voisine
 Kritz-Kratz ! Cric-Crac gare à toi pauvre garniture de fleur adorée
 Mme Kümmel voulait justement mettre de l'huile sur sa lampe
 Presque son cœur s'est arrêté
 Lorsqu'elle a regardé dans le jardin
 Elle accélère son pas
 Et porte en même temps son arrosoir
 Furieuse mais avec Plaisir
 Elle donnait à chacun une bonne douche
 D'abord au Plisch ensuite au Plum
 Piquant est le pétroleum
 Et l'action que cela cause
 N'était pas dans l'esprit de Mme Kummel
 Mais ce qui se passe maintenant
 Rend Mme Kummel si malheureuse
 Que entourée d'hallucinations
 Elle ferme les yeux et elle sourit
 Avec une expiration soupirée
 Oh elle tombe dans les pommes
 Paul et Peter impertinents et glaciaux
 Montrent très peu de commisération
 Les douleurs de l'âme des étrangers
 Ne touchent pas leur cœur
 C'est fatal remarqua Schlich –
 Voyez ! Mais pas pour moi –

Comment ma mère le traduisait, génie du mirliton mirlitaire, pendant la guerre. Comme elle traduisait aussi l'époque en marionnettes. C'est ainsi que nous eûmes un théâtre de poupées aux corps en fil électrique parmi lesquels se débattait un petit Hitler.

Mon père merveilleux parleur en français, s'est mis à un allemand inventé, une sorte d'autre allemand hilarant, pantomimé. Ce n'est pas Joyce c'est lui qui m'a initiée au jeu de mots incarnés, à la transsubstantiation, à l'acrobatie signifiante.

Et c'est ainsi que je fus initiée à l'homophonie et à l'homonymie à la sueur de mon père, sa sueur en français, suant à se traduire dans la langue de ma mère.

L'homonymie sera le lieu aussi de toutes les métonymies, de toutes les substitutions opérées par ce grand opus du remplacement. Eh bien, si j'insiste déjà, comme je le ferai encore et encore sur l'homonymie, c'est que je voudrais faire de cette question de l'homonymie et donc de l'intraductibilité un fil conducteur. Car l'homonymie est, vous le savez, la croix de la traduction ; c'est ce qui, dans une langue, signale et signe l'intraduisible. Si vous m'en donniez le temps, je ferais la démonstration scientifique que non seulement *adresse* n'en est pas, loin de là, le seul exemple dans cette œuvre, non seulement qu'il y en a beaucoup d'autres et spectaculaires, mais que tout l'œuvre d'Hélène Cixous est littéralement, et pour cette raison, intraduisible, donc non loin d'être illisible, si lire reste encore une espèce du traduire (paraphrase, périphrase, métaphore). Oui, je voudrais plus tard, je ne sais pas quand, mais je l'espère aujourd'hui, faire de cette question de l'homonymie un fil conducteur [...].

Et ce miracle adviendrait dans l'écriture de sa langue à elle dont la venue, l'événement, l'arrivance consisteraient justement en cette efficace, en ce coup qui abolit la différence entre faire venir et laisser venir. La grâce, et l'adresse, consisteraient à faire en laissant, à faire venir tout en laissant venir, à voir venir sans voir venir.

Nommant ainsi l'écriture de sa langue, je me demande si je ne convoque pas déjà, avant son père, sa mère dont la présence rayonne ici sur nous tous – et non pas sa langue maternelle, qui fut le français, mais la langue de sa mère, qu'elle connaît comme personne, et dans laquelle, vous le savez bien, la différence entre *faire venir* et *laisser venir* reste parfois indiscernable : *kommen lassen*, c'est à la fois *laisser venir* et *faire venir*, laisser arriver et ordonner de venir.

Jacques Derrida, *H. C. pour la vie, c'est-à-dire...*,
p. 60-61, Galilée, 2002.

Ichweißnicht, je ne sais pas comment cette scène primitive d'acrobatrductibilité ayant inauguré mes yeux d'écriture, comment je pourrais décider laquelle de mes langues fut la plus maternelle, celle de mon père grand spécialiste du tongue in cheek ou celle de ma mère.

Tout cela se passait à la table d'Oran qui fut toujours dotée de nombreuses fonctions et pouvoirs magiques et sur la plateau de laquelle – encore un théâtre – on trouvait tantôt un squelette de poulet, à l'aide duquel mon père nous enseignait les rudiments de l'anatomie, tantôt un jeu d'échecs, tantôt la machine à coudre appelée Singer ou Singer selon que l'on se sentait être du côté de mon père singeur ou de ma mère. Le résultat de ces duos, duels, ces voltiges de trapéziste ces vols de mots à la tire, c'est que – si je reprends ici l'une des définitions de la déconstruction que donne J. D. de son propre mouvement : la déconstruction c'est plus d'une langue – nous étions babel et bien déjà en train de nous amuser à déconstruire nos idiomes, à les assaisonner, les faire sauter, sans pouvoir dire laquelle était l'épice laquelle l'épicée.

J'ai la nostalgie d'une langue qui parlerait plusieurs langues librement, sans s'excuser, à ma fantaisie, à l'improvisiste. C'est un rêve : cette langue, on la parlerait à plusieurs, cela voudrait dire (voudrait dire !) que les joueurs disposeraient de plusieurs langues également étrangères et familières. Cela n'existe guère. Cela ne se fait pas. Sauf, bien sûr, exception, genre *Finnegans Wake* mais je ne sais pas si Joyce *parlait* le *Finnegans Wake* chez lui. On s'essuie les pieds et on s'excuse lorsqu'on a le sentiment d'emprunter un vocable chez les voisins. On se sent en faute d'hospitalité.

J'ai la nostalgie du mot *Sehnsucht*, de ses langueurs de ses appétits, de ses phonèmes.

A vrai dire je n'ai pas de nostalgie proprement dite. Au contraire. User du mot nostalgie me contrarie, me trahit. Ce que je voulais dire c'est *yearning*.

Pourquoi vous raconté-je ces histoires ? Je sens que l'idée de Ville est ma surexcitation. Au commencement de la littérature il y a une ville, une ville-à-détruire. La littérature c'est ça : détruire la ville. La destruction de la ville. Est-ce bien est-ce mal ? C'est un mal qui cause un art. Une peine qui cause. La littérature est un champ de destruction un champ de ruines, le chant des ruines, l'archive chant des ruines.

Je devrais vous raconter plus tard la première ville détruite bombardée-éventrée que j'aie vue, c'était Londres en 1950 elle était encore éviscérée. J'y ai eu ma première émotion de langue étrangère dans ma bouche. Premier baiser : parler l'autre langue, sucer ses phonèmes, m'approprier happer les expressions idiomatiques les plus courantes, entrer dans une langue aux murs effondrés sans l'effort de frapper à la porte. Je suis entrée en anglais en conquérante innocente et je me suis servie, sans piller.

J'adorais dire : *gorgeous* ou *tremendous*, je me gargarisais de mots-visas, autrement dit ces schibboleths par lesquels on est admis dans le camp d'une tribu ado, genre grave, cassé, cool.

Des cités les plus glauques sortent les expressions les plus puissantes. L'argent : un sac, un buck dit bock et récemment dans les banlieues : sequin !

Comment traduire buck top tough ou big ou cool en anglais ? depuis qu'ils sont devenus du 93 ou du 75 ?

De Londres à Manhattan il n'y aura plus tard plus qu'un pas. Londres, dis-je ici. J'avais treize ans. J'habitais à Golders Green London. Et voilà une curiosité : le sort de ce nom propre et si propre à l'Angleterre soumis à traduction, comme un certain nombre d'autres noms de capitales sont francisés alors que d'autres, non. Pourquoi Londres pourquoi pas Berlin ou Madrid, pourquoi Prague pourquoi pas New York ? Et quoi d'Alger ? Je vivais dans une ville traduite en procès de colonisation sur place.

Manhattan, j'y suis allée par mer et par textes. J'y suis allée à la lettre, au mot. Je vais à Manhattan comme on va au Monomotapa, ce pays où vivent les vrais amis, s'il existe de vrais amis. J'y vais à la poursuite de Joyce et à la suite de Kafka. Lui à la suite de Karl Rossman sur le Hambourg. Moi à la suite de Benjamin Jonas d'Osnabrück, sur le *France*, comme le frère de ma grand-mère sur le *Hambourg*. Je suis entrée en texte d'avance, lorsque la statue de la Liberté m'est apparue dans un sursaut de lumière, et tout était déjà écrit. On ne peut parler de Manhattan, on peut seulement essayer de l'écrire en traduction on l'écrit et ce n'est pas ça. Manhattan est une somme non finie de sommeils habités de rêveurs, Manhattan c'est aussi Leviathan et Rêvyattend, on essaie de rêver le rêve mais c'est impossible, on est rêvé, on est le rêvé du rêve, et de même dès que l'on entre dans Manhattan on est métamorphosé en quoi ? en figurant ou marionnette du grand théâtre d'Oklahoma on sent que l'on est un atome joué dans une pièce où s'agitent des millions d'atomes, un mot dans un Récit cosmogonique, une fourmi de Lilliput déportée sur Brobdingnag Avenue (*i.e.* comme l'a "traduit" Fatima : Broadin-gway Av.). Un figurant dans la plus Ville des Villes, la Ville même et la Ville-Figure de toute Ville, comme la Ville grosse de plus d'une Ville, la Vieille-Jeune, la promise et menacée, séductrice et imprenable, éminente donc vulnérable – c'est sur ce mot que ce texte s'est interrompu.

J'y suis allée si souvent avec ou en même temps que Derrida, nous étions en train d'y aller c'est-à-dire en avion le 9 octobre, pendant tout le mois de septembre nous nous sommes dit et demandé, le voyage à New York le ferons-nous pouvons-nous le faire et à force de nous demander et d'évoquer nous avons cent fois fait le voyage sans le faire en réalité.

TRANSLATING HÉLÈNE CIXOUS

par Beverley Bie Brahic

Je suis venue aux textes d'Hélène Cixous au hasard d'une critique du *Monde*. Je fus séduite par sa manière : sa façon d'arpenter le temps et l'espace dans leurs multiples dimensions ; les déchirures abruptes dans la narration ou dans l'analyse ; le mélange de genres : les rires et les larmes, bon sens et rage, sensualité la plus concrète à côté des déconstructions philosophiques.

Mais je fus avant tout séduite par sa langue. "Je pratique le français langue étrangère", il me semble l'avoir entendue dire, ici, à Arles, justement. Auparavant j'avais traduit des poèmes de Ponge, de Jacques Roubaud, Michel Collot et d'autres poètes contemporains. Ce qui m'a le plus frappée chez Hélène Cixous c'était sa façon d'être à cheval sur les domaines de la prose – c'est-à-dire la narration d'une histoire, d'une analyse – et la poésie, que je ne tenterai pas de définir. Je voudrais donc insister sur l'importance pour moi, en tant que traductrice, des œuvres de Cixous, des aspects poétiques de ses textes. J'entends leur musique ; au niveau des lettres, par exemple, les allitérations et les assonances ; au niveau des mots, les onomatopées et rimes cachées ; puis le rythme des phrases avec leurs accumulations paratactiques, leur façon de croître et déferler, de courir et de trébucher. Mais aussi les fragments et les phrases en rupture avec elles-mêmes, le mélange de douceur, d'interrogations, et de violence. Il y a un problème de souffle là-dedans, comme pour le chant.

Par aspects poétiques, j'entends aussi bien sûr les images dans leurs constellations et enchaînements, qui souvent suivent le principe surréaliste décrit par Breton, de rapprocher des réalités distantes et d'en tirer des étincelles. J'entends, peut-être avant tout, principe de base de toute poésie, la compression ; c'est-à-dire la nécessité de trouver *le* mot qu'il faut, *le* mot qui porte en lui le son du sens (*the sound of sense*, comme disait le poète

américain Robert Frost), et non pas se satisfaire de l'à peu près, d'une paraphrase, du sens sans les sons : il faut chercher (savoir attendre) le mot secret, celui qui "*sits in the middle and knows*".

Je ne parlerai pas du *wit* de Cixous, des jeux de mots et d'homonymie dont ses livres abondent, et de la difficulté d'en trouver des équivalents dans la langue d'arrivée. On est toujours désolé de recourir à des notes en bas de la page, à une *traduction mode d'emploi* en fin du livre. C'est avouer ses limites. "L'homonymie est la voie royale de l'intraduisible même, et donc de la cryptographie..." dit Jacques Derrida, dans *H. C. pour la vie, c'est-à-dire...* (page 11). Mais je voudrais quand même évoquer la grande variété de *tons* dans tout texte de Cixous, et insister sur l'importance de reproduire cette variété dans la langue d'arrivée, sans quoi on n'entend vraiment pas la voix – les voix – qui nous chante. Tout texte de Cixous chante à plusieurs voix.

Un mot sur la méthode. Chaque livre est traduit en plusieurs fois, avec des temps de repos entre chaque passage : au moins un mois et de préférence deux ou trois entre l'avant-dernière et la dernière, qui, elle, n'est jamais terminée. La première lecture se fait, pour moi, sur l'ordinateur, une sorte de déchiffrement à deux mains de la partition. Je ne peux lire qu'avec les mains sur les mots. Les dernières traductions sont en fait des relectures à haute voix (dans la tête) : j'écoute les mots et les phrases ; quand cela heurte mon oreille, j'arrête ; j'ajuste ; je retrouve le français pour méditer ce qui ne va pas. De cette manière, je pars du français pour arriver à quelque chose qui, j'espère, s'apparente à un original.

Deux petits exemples, de *Rêve je te dis*. Page 157 je trouve : "Ainsi ce que je voulais éviter se produisit", que je traduis par "*So what I'd wished to avoid happened*". Je choisis le *past perfect* pour le son, plus fermé, plus tranché, des deux *d*. Mais cette traduction sonne mal à l'oreille. Pourquoi ? J'essaie "*wanted*" à la place de "*wished*" : non plus. "*Hoped*" alors ? Là, ça a l'air d'aller : c'est le *o* de "*hoped*" qui sonne mieux avec les autres voyelles de la phrase.

Mais la question du temps se représente : *past simple, continuous or perfect* ? Avec "*wished*" or "*wanted*", c'était plus un problème de *d*, car pas de "*continuous*" possible ici avec ces deux verbes. Avec "*hope*", le *past continuous*, plus proche de l'esprit de "voulais", s'impose, me semble-t-il. Donc je rectifie encore : "*What I was hoping to avoid happened*."

Un peu plus loin, dans le même rêve, je trouve "qui jacassaient", que je peux traduire (entre autres) par "*chattering/jabbering/gabbing like magpies*". Je choisis "*gabbing*" parce qu'il contient les sons du mot *magpie*, et deux syllabes au lieu de trois.

J'ajoute que toute cette analyse a lieu après coup. Les traductions se font par tâtonnements, *by trial and error*, intuitivement.

Pour terminer, les deux premiers paragraphes de *Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint* (Columbia University Press, 2004). Il y avait de nombreuses difficultés : les allitérations et assonances (p, i, t...) ; la rapidité et le staccato du mouvement, qui tient à l'utilisation de monosyllabes aussi bien qu'aux sons et au rapprochement des mots accentués ; les répétitions – *incremental repetition* – de mots qui, en s'accumulant, mais chaque fois avec une petite différence – thème et variation –, finissent par avoir un effet incantatoire ; et finalement les problèmes d'image : ce "point" qui glisse du lexique de la grammaire au lexique des contes de fées et des ouvrages de dames pour se trouver en fin de paragraphe dans celui de la philosophie.

LE PRINCE SUR LE POINT

Fus-je juif ? se sera-t-il demandé toute sa vie. Aurai-je été juif ? Il est le prince sur le point d'interrogation, le prince au point, sur le point, sur le point de l'être – d'être juif, y aurait-il dix matelas sur son lit, et seulement sous les dix le petit point pas plus gros qu'une tête d'épingle mais qui le point aussi vif, aussi fin, le point de recouture il sentirait toujours la douleur que dis-je l'idée des points suffit à lui faire mal au ventre.

Il y a toujours un point dans ses parages, un oiseau comme dirait Kafka en quête de sa cage mais non point pour s'y enfermer, mais pour lui faire sentir sa cagité avec sa liberté, je veux dire la virtualité incluante mais donc aussi béante des limites barreaux cloisons clôtures, l'enclôture et la liberté de l'un et de l'autre, leurs différences sexuelles, il y a toujours un point d'une part un i d'autre part, je devrais faire la liaison et dire un ni, oui, un nid d'oiseaux de signifiants de ver à soie de hérisson, un nid secret, il y a toujours un nid secret en train de sécréter des liaisons et délits inédits.

I

THE MARK OF THE PRINCE

Was I Jewish, he will have wondered all his life. Shall I have been Jewish ? He is the prince of the interrogation mark, the prince on his mark, on the dot, on the point of being – of being Jewish, had there been ten mattresses stacked on his bed, and under the tenth, a tiny point no bigger than a needle's eye but whose point as

piercing, as sharp, the stitch in time, he would still feel the pain what I am saying the mere idea of points is enough to give him a stitch in his side.

There is always a point in his vicinity, a bird as Kafka would say in search of its cage but not to shut itself in, to make it feel its caginess along with its liberty, I mean the all- inclusive potentiality but therefore also wide open with limits bars partitions closures, the enclosure and the liberty of each and everyone, their sexual differences, there is always a dot, a point over here, an i somewhere else, I ought to join them and say a ni a neither, yes, a nid a nest, a bird's nest of signifiers of silkworms of hedgehogs, a secret nest, there is always a secretness secreting unprecedented liaisons, misdemeanors of delight or delirium.

L'AVENTURE DE L'INTRADUISIBLE

par Monica Fiorini

En Italie, l'œuvre d'Hélène Cixous n'a pas été traduite comme il le faudrait. En tant que traductrice italienne, c'est de cette considération qu'il me semble nécessaire de partir car cette situation, difficile et longue à analyser, implique des difficultés à différents niveaux. Au niveau éditorial, par exemple, où elle a été la cause de la non-publication de ma première traduction d'une fiction, *OR, les lettres de mon père*, liée aux décisions peu courageuses de la maison d'édition ; mais aussi au niveau des choix mêmes des traductions, qui doivent avoir lieu dans un champ ouvert et extrêmement difficile où presque tout est à faire.

Une des raisons des difficultés ou de la rareté des traductions, surtout face à l'ampleur de l'œuvre, c'est sans doute l'impossibilité de classer les textes selon les critères courants de classifications des écrits littéraires et non littéraires. S'agit-il de romans, essais, articles, réflexions poétiques, ou d'autre chose encore ? Comme on lit dans les toutes premières pages du dernier ouvrage d'Hélène Cixous, *Tours promises*, il est impossible de "munir ce livre d'un passeport un et incontestable". Les *fiction*s, qui déjà ne sont pas "munies" du nom incontestable et reconnaissable de roman, sont (comme nous, d'ailleurs, on découvre à la même page) "inexactes et incertaines de naissance¹".

Pour moi, malgré la difficulté majeure, il a tout de suite été clair qu'il fallait tenter de proposer la traduction d'une fiction, d'un de ces êtres "inqualifiables" où le travail de l'écriture, le travail de la langue et entre les langues, tisse les fils les plus complexes et où méditations poétique, théorique, philosophique

1. *Tours promises*, Paris, Galilée, 2004, p. 10. Et plus loin : "Un livre ? Est-ce que j'écris des livres ? Ce que j'écris, quoi que ce soit, délivre et capture en même temps" (p. 24). Voilà une autre phrase qui résonne longuement dans l'âme de la traductrice et suscite en même temps joie et effroi. Joie devant les livres qui délivrent et effroi devant la conscience d'être capturé sans pouvoir et savoir laisser au livre (en italien "*libro*") sa puissance de délivrance ("*liberazione*") – sa "puissance autre".

sont inséparables car elles sont inséparables, pour nous, des passions. C'est dans ces pages que la traductrice ou le traducteur peuvent rencontrer la traduction de l'intraduisible et, en tâtonnant, essayer de s'approcher de cette forme de traduction à travers l'exercice acrobatique du passage, extraordinaire et souvent miraculeux, d'une langue à l'autre. Je voudrais citer ici un autre fragment de *Tours promises* où on lit ceci :

Tout d'un coup je ne sais pas comment traduire le mot "aventure" en anglais. Il est si beau. Qu'est-ce qu'une "aventure" ? C'est un intraduisible. Avec une angoisse extrême je mime le sublime de la chose, incommunicable dans aucune langue¹.

A côté de l'effort impossible et nécessaire de traduire en écriture ce qui est incommunicable dans aucune langue, les textes poétiques font appel, dans la pratique même de la lecture, à une dimension éthique fondamentale dans l'expérience de la traduction. Le passage d'une langue à l'autre, et entre les langues dans le texte, est le signe d'une rencontre et d'une relation avec tout ce qui est étranger, en nous, et qu'on ne peut pas s'approprier. C'est une étrangeté qu'il faut apprendre à respecter. Lecture et traduction sont au cœur d'une pratique d'écriture où chaque mot semble réverbérer autour de soi plusieurs significations, comme dans un prisme, ou dans d'incessantes "migrations de mots, des lettres, des sons". La dernière citation est tirée d'un texte, "La venue à l'écriture", écrit en 1977, que j'aime beaucoup et qui est en effet le premier texte que j'ai traduit en italien. Dans ces pages, Hélène Cixous ajoute aussi que cette agitation justement ne permet pas que s'érige une loi quelconque. De cette manière elle indique la nécessité de chercher, pour le livre traduit, une forme non soumise aux rigides lois de la "bonne traduction" : lisse, sans aspérité, tout à fait lisible.

Dans le même texte, face à la violence inévitable de la traduction, Hélène Cixous nous invite à écouter l'intraduisible ("il n'y a pas de centre du monde, lève-toi, vois l'innombrable, écoute l'intraduisible²", p. 31). C'est toujours de cette dimension de l'écoute que j'ai essayé de partir dans mon travail de traduction, en répondant avant tout à l'appel du texte et cela dès le choix des livres à traduire (*OR*, comme je l'ai déjà dit, et plus tard *Osnabrück*). Il s'agit d'écouter la musique de la langue qui demande à n'être pas réduite au silence. Par la musique passe en effet la rupture de toute limite, la transgression des règles de la grammaire, etc. La traduction m'a donné ensuite la possibilité de développer une pratique de lecture jusqu'alors inconnue, une

1. *Ibid.*, p. 11.

2. "La venue à l'écriture", dans *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 31.

lecture qui m'a permis, en prenant le départ d'une langue devenue de plus en plus proche *et* étrangère (l'italien) d'aller au plus près de la "littéralité" du texte, de ses "lettres", de ses sons. Il ne s'agissait pas pour moi de viser une impossible reproduction de cette littéralité, mais de laisser toute la place possible à l'écoute en développant la capacité – toujours à mettre à l'épreuve et à améliorer – de voir "l'innombrable". De voir, en d'autres termes, comment les plus grands changements, les mouvements les plus imprévus et imprévisibles du sens, passent dans l'écriture d'Hélène Cixous par les signes les plus minuscules. De ce point de vue, les deux lettres du titre de *OR, les lettres de mon père*, avec leurs déplacements dans les pages du livre, avec leur forme et leur sonorité, ont donc pu jouer le rôle de guide principal. D'ailleurs, tout dans *OR* est traduction – tout est en remplacement continu – et peut devenir une question de traduction, ou posée à la traduction, à partir de la lecture-traduction des *lettres* et de *l'être* du père (à revenir sont justement ses lettres, or/ou bien ses traces, que la lecture et la traduction inscrivent dans une mémoire à venir et livrent à l'avenir). Tout cela, naturellement, même si, ou mieux *parce que* le texte n'élabore pas une théorie explicite de son travail de la langue.

Etant des guides, les lettres (*o* et *r*) se sont d'abord déplacées. Même si l'italien et le français sont des langues voisines, souvent, dans le passage hasardeux, l'"or" disparaissait, cessait de luire ; par exemple dans le mot, très important, de "gorge", qui dans le texte fait toujours résonner le nom du père, Georges, et qui en italien devient "gola". Dans d'autres cas il devenait moins "lisible", plus caché, à cause de la différente sonorité des deux idiomes ; par exemple dans le mot "mort" où on n'entend pas le "t" tandis qu'en italien les deux lettres finales mettent l'"or" en deuxième plan. Toutefois, il pouvait aussi changer de place et s'inscrire ailleurs d'innombrables fois, comme dans une page riche de "*loro*" (ou bien "*l'oro*", l'or, si on le veut), le pronom personnel pluriel, avec lequel j'ai dans ce cas traduit "elles", ou dans le mot "*ora*" (substantif et adverbe) qui veut dire à la fois l'heure et maintenant ("*ora*", "*adesso*").

Je ne sais pas comment on peut préserver le corps singulier d'un livre comme celui-ci tandis qu'on le perd dans le passage vers une autre langue. Mais à travers la lecture et la traduction, on peut peut-être essayer de rester le plus possible fidèle à ses langues et surtout on peut accepter de recevoir le livre-lettre(s), comme la narratrice le fait avec les lettres du père, tout en sachant que fidélité et infidélité "se [frottent] immanquablement l'une à l'autre" sur l'étroite échelle de l'écriture et qu'"elles se touchent, se mêlent, vont jusqu'à s'embrasser"¹.

1. *OR, les lettres de mon père*, Paris, Des femmes, 1997.

Dans les textes d'Hélène Cixous il s'agit donc de suivre les lettres sans qu'elles offrent jamais la loi de leur dispersion ou de leur dissémination, et sans qu'on puisse compter les mots, reconnaître, isoler et énumérer ces unités lexicales indiquées normalement comme une unité de son et de sens, de forme et de concept ou de contenu. Il est impossible de traduire cette textualité selon une économie de la traduction, qui, au moins implicitement, fasse référence à l'idéal du mot à mot (un mot pour un mot) parce que dans chaque mot et dans les rapports multiples entre les mots et les lettres s'accumulent plusieurs mots et sens différents. Cela est évident dans les innombrables homonymes et homographes, ou quasi-homonymes et quasi-homographes qui jouent par exemple sur la possibilité de la langue française d'avoir la même prononciation avec une graphie différente. Le "mot" ne peut pas être la mesure du texte, il est un mot toujours "coupé" ou bien coupable, et coupable et non-coupable à la fois. Si d'un côté le corps du mot ne peut pas être décomposé, de l'autre il est toujours divisé et multiplié en soi et cette division (cette coupe ou coupure qui le traverse) n'implique pas une diminution du sens ni l'individuation des parts qui devraient être recomposées pour retrouver l'entier. Au contraire, la coupe/coupure est aussi une "coupe" où l'on peut trouver une foule de choses différentes, comme dans une ancienne "cornucopia".

La traduction de *Osnabrück* a présenté des problèmes semblables à ceux de *OR*, mais aussi, bien sûr, des différences que je n'arrive pas encore à analyser complètement et qui, peut-être, deviendront plus claires seulement si j'ai un jour la possibilité de traduire d'autres fictions d'Hélène Cixous. En partie, ces différences sont liées à la lecture que j'ai faite, dès le premier moment, des deux textes, et qui me porte d'une manière très personnelle et intime vers *Osnabrück* et vers ses dernières pages. Dans ce passage il y a, comme d'ailleurs dans d'autres chapitres, une inscription des mots allemands de la mère dans la "caverne" du texte de la fille. Mais dans ce cas il y a aussi, explicitement, une polysémie au travail, une polysémie interne à l'allemand où *trennen*, séparer, et *Tränen*, larmes, sont quasi-homophones et naturellement intraduisible. *Osnabrück* présente d'une manière plus évidente et centrale que *OR* cette question de l'intraduisibilité de "plus d'une langue" dans une langue qui est un élément essentiel de l'écriture d'Hélène Cixous. Dans tout le livre le personnage de la mère, Eve, est aussi la langue allemande qu'elle porte dans le français de la fille en le conduisant vers des formes et des rythmes inattendus, en particulier là où Eve tisse, à toute vitesse, le récit jamais achevé des "Onkel" et des "Tanten" engloutis par le temps. (Temps de leurs

vies qui se déroulent dans les quatre coins du monde et temps de l'histoire entrelacés¹).

Les lettres ont été encore une fois des guides très importants, mais il ne s'agissait plus de O et R, plutôt de "Eve", le nom de la mère, inclus dans d'innombrables mots parcourus par ces trois lettres et surtout coupés par la lettre centrale, "v". "V", comme le rappelle Jacques Derrida dans *Un ver à soie*, c'est un phonème labial. *Osnabrück*, comme *Savoir*², peut être décrit comme un long poème où "Hélène Cixous chante le savoir des lèvres" et où "les lèvres font ce qu'elles disent"³. Face à un poème qui fait ce qu'il dit, la traduction doit être un nouveau tissage. Si j'ai voulu rappeler ces mots de Derrida c'est aussi parce qu'il rappelle au traducteur, à la traductrice, la difficulté redoutable de vouloir traduire la trame et la chaîne de ce tissu et surtout l'inévitable échec : "car la traduction échoue toujours qui renonce à se rendre à telle alliance des lèvres et du sens, du palais à la vérité, de la langue à ce qu'elle fait, l'unique poème", "une tunique irremplaçable de consonnes, une tunique presque invulnérable"⁴. Ce qu'il dit, en tout cas, n'est pas "qui renonce à rendre", mais "qui renonce à se rendre", situation qu'on ne peut pas évidemment tout à fait vouloir, mais qui peut arriver, à l'aide de la langue⁵. Derrida ajoute, aussi avec une autre nuance essentielle, que la tunique secrétée par les lèvres/lettres est presque invulnérable ; toutes les histoires nous rappellent d'ailleurs toujours la vulnérabilité du héros sous son invulnérabilité.

Dans *Osnabrück* il est impossible de séparer le travail de tissage des lettres maternelles, matricielles, et le travail de tissage infini des scènes intimes, familiales et historiques, cousues et séparées (*trennen*) sans cesse. On ne peut pas lire séparément le déroulement de l'histoire quotidienne et de l'Histoire avec un

1. "Eve est une pythie sans grotte. Alors j'ai reçu l'ordre du dieu des pitiés solitaires de faire la grotte pour ma mère. Jusqu'à hier je ne l'ai jamais fait, d'être cette cave sur laquelle maman grave ses citations étrangères, et dépose par les noms propres les restes du charme à jamais perdu de cet âge allemand. Ce qui m'y pousse aujourd'hui c'est la panique minime qui a élargi les yeux ronds de maman, l'oubli aiguillonnait son flanc, un nom lui bourdonnait aux tempes et c'est en vain qu'elle mugissait, le nom ronflait et l'affolait. J'ai craqué." (*Osnabrück*, Paris, Des femmes, 1999, p. 131.)

2. Cf. *Savoir* et *Un ver à soie* dans : Hélène Cixous, Jacques Derrida, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998 (il s'agit aussi de ma dernière traduction publiée en Italie).

3. *Un ver à soie*, *op. cit.*, p. 55-56.

4. *Ibid.*, p. 56, note 17, souligné par l'auteur et p. 56 dans le texte.

5. Je pense par exemple à la possible liste italienne de "v" de *Savoir* qui pourrait redoubler celle proposée par Jacques Derrida dans *Un ver à soie*. En italien les verbes (en particulier les verbes à l'imparfait) permettent de faire chanter la consonne labiale là où elle n'était pas avant, dans la trame et la chaîne de l'unique poème, avec une intensité différente.

grand H, les “événements” minuscules inscrits dans la cave de la fille d’après les mots de la mère et ceux très grands (mais on croit trop rapidement savoir lesquels sont petits et lesquels sont grands, et pour qui), les événements prétendument historiques – grands et petits – et les “rêves”. Le mouvement des lettres fait autant qu’il dit ou raconte notre complexe rapport avec la scène historique, et le rapport entre les régions publiques et celles plus intimes et privées, souvent poussées à la marge de ce que nous appelons histoire. Il le fait en le disant.

Comme dans le cas de *OR*, le titre a été, à son tour, fondamental, mais d’une autre manière. Il parle surtout d’une ville qui, dit Hélène Cixous, l’a poussée à écrire le livre qu’elle ne voulait pas écrire en suivant le mystère de la mère sans le détruire. La petite ville allemande vers laquelle Eve se tourne fonctionne comme l’un de ces lieux qui sont au début de la création d’un espace théâtral dans certaines pièces de Cixous. Ce lieu inconnu et en même temps familial au nom barbare, lié à la naissance de l’Europe moderne à cause de la signature du traité de Westphalie, devient capable, en tant qu’espace rêvé et écrit, de nourrir la vie et l’action de dizaines et de dizaines de personnages et de mettre en rapport tous les autres lieux fondamentaux de l’écriture de l’auteur, de devenir le pont (*die Brücke*) entre ses lieux.

En lisant et en traduisant il fallait suivre les traces graphiques et sonores des innombrables voix qui peuplent l’univers de la mère, un univers gravitant autour de cette ville, Osnabrück, et de son ancienne et moins ancienne histoire. Ces voix n’oublent jamais la langue allemande de la mère (ma *lalemande*, dit Hélène Cixous dans la *Venue à l’écriture*, un rythme dans la langue française) et s’entrecroisent avec les traces graphiques et sonores de la ville de la fille, Oran, ou on retrouve, naturellement, *l’or*.

Il fallait se rendre à une opération de traduction, car dans le livre il s’agit de “traduire” sans la détruire la terre maternelle qui se dérobe et n’offre pas les points de repère les plus traditionnels. Voilà une traduction qui, comme toute tentative nécessaire et impossible de traduction, peut toujours provoquer tort, blessure, réduction. Mais plus le texte (texte de la mère et texte de la fille) est intraduisible, plus il est évidemment “à traduire”, en quête d’une traduction, et demande donc une liberté à la hauteur de la sienne.

UNE BABEL HEUREUSE

par Marta Segarra

Le livre intitulé *Joyful Babel : Translating Hélène Cixous* (Amsterdam, Rodopi, 2004) est un projet initialement conçu par la traductologue Myriam Diocaretz, qui voulait réunir dans un volume des études critiques et théoriques faites par des traducteurs de l'œuvre d'Hélène Cixous. Ce projet fut interrompu pour des raisons diverses – notamment parce que les traducteurs sont des personnes très occupées qui travaillent toujours intensément – et je l'ai repris, aux côtés de Myriam, en 2001. Le livre a paru en février 2004.

Pourquoi avoir choisi de travailler sur les traductions de l'œuvre de Cixous ? Ce choix est justifié non seulement parce que celle-ci a été l'objet d'un grand nombre de versions en des langues très diverses (l'anglais, le japonais, l'italien, l'espagnol, le norvégien, le hindi, parmi d'autres représentées dans cet ouvrage), mais aussi parce que la traduction elle-même est constamment présente dans l'écriture d'Hélène Cixous, soit entendue de façon littérale – puisque c'est un auteur qui maîtrise plusieurs langues et qui les fait apparaître dans son texte en français, notamment l'allemand et l'anglais –, soit dans un sens métaphorique.

La traduction comme métaphore, ou les métaphores se référant à la traduction sont en effet très abondantes dans les textes de Cixous, ainsi que dans *Joyful Babel*, évoquées par les auteurs-traducteurs pour rendre compte de leur démarche. La métaphore maternelle – traduire équivalant à accoucher – est assez fréquente ; la métaphore érotique également : la traduction en tant qu'"acte d'amour" entre le texte original et le traducteur, mais impliquant aussi de la violence, puisque traduire c'est également "manger" l'original dans un "acte cannibale", comme l'a dit de Campos.

Pendant la traduction s'identifie aussi et surtout à "l'épreuve de l'étranger", selon l'expression d'Antoine Berman ; le traducteur

ne devrait pas s'efforcer de cacher les traces de son travail, de rendre "transparente" la traduction, mais plutôt de *garder en vie la différence*, dans un rapport à l'Autre qui pose des questions éthiques et non seulement esthétiques. Les textes d'Hélène Cixous se prêtent aussi admirablement à ce type de réflexion éthique sur nos rapports avec l'altérité puisque celui-ci est un sujet que l'auteur non seulement *pense* théoriquement mais aussi *met en œuvre* dans son écriture.

Les essais d'Eric Prenowitz et de Monica Fiorini dans *Joyful Babel* se penchent par exemple sur cette question, le premier réfléchissant sur quelle traduction est possible quand on sait qu'il n'y a pas une vérité ultime du texte ; et Fiorini suggérant que la conception du langage de Cixous est inhérente à ces considérations éthiques, puisqu'elle semble donner une grande liberté aux mots, ne gardant pas une "maîtrise" rationnelle sur eux mais essayant de "lâcher prise", laissant les mots s'associer presque librement.

D'autres essais, écrits par des traductrices en des langues et appartenant à des cultures non occidentales, insistent sur le sujet de l'altérité du point de vue des différences culturelles : Anu Aneja évoque ainsi du point de vue postcolonial les questions éthiques que lui a suggérées sa traduction de *L'Indiade* en hindi, et Isako Matsumoto illustre la difficulté de traduire une phrase apparemment simple comme "Je suis une femme", qui peut être rendue d'une dizaine de façons différentes en japonais, selon la nuance choisie.

Des collègues espagnols qui ont lu ce recueil d'essais m'ont dit que ce qui fait le bonheur de la lecture, pour des personnes qui sont elles-mêmes des traducteurs, c'est la combinaison réussie de théorie et de pratique qu'il offre. On peut y trouver mille cas particuliers de problèmes pointus de traduction des textes de Cixous, certainement difficiles à rendre en d'autres langues, mais ces exemples sont toujours accompagnés d'une réflexion théorique sur la traduction en général et sur l'œuvre de Cixous en particulier, démontrant que traduire est "la façon la plus intime de lire", ainsi que l'affirme l'une des citations que j'ai mises en exergue au livre.

Je n'ai moi-même que peu traduit Cixous, bien que j'aie participé à plusieurs traductions collectives de ses textes en espagnol et en catalan, notamment celles des *Rêveries de la femme sauvage*, paru en espagnol en juillet dernier (trad. Yael Languella et A. Pons, Madrid, Horas y horas, 2004) ; d'une sélection de textes de Cixous en espagnol, sous le titre *Deseo de escritura* (trad. Luis Tigero, Barcelone, Reverso) ; ainsi que du séminaire que Cixous et Derrida ont donné à Barcelone en 2002, dans une version bilingue français-espagnol intitulée *Lengua por*

venir/ Langue à venir. Seminario de Barcelona (Barcelone, Icaria, 2004). Mais j'ai aussi traduit des textes brefs de Cixous, comme celui qu'elle a écrit sur la ville de Barcelone, resté inédit puisqu'il accompagnait le projet de l'architecte indien Rajeev Sethi, qui a gagné le concours pour participer à l'aménagement urbanistique du nouveau quartier de Barcelone créé lors du Forum des cultures qui a eu lieu en été 2004.

"A Barcelone rêvant de Barcelone" est un texte qui capte à mon avis d'une façon magistrale l'âme d'une ville, ma ville de naissance que je suis censée très bien connaître puisque j'y ai toujours vécu, et qu'Hélène Cixous a visitée plusieurs fois mais ne connaît pas aussi bien que d'autres villes importantes dans sa vie et dans son œuvre telles que Oran, Alger ou New York. Cependant, elle a su rendre paradoxalement, par la magie de son écriture, la complexité de l'histoire et surtout de l'âme de cette ville, assimilée à un être humain, avec toutes ses contradictions et subtilités.

Par rapport à la traduction, le problème principal que celle-ci m'a posé est en quelque sorte proche de celui qu'explique Anu Aneja dans *Joyful Babel* : comment faire pour que Barcelone, qui parle français dans le texte original, s'exprime naturellement dans sa langue maternelle qu'est le catalan – et qui est la mienne aussi. Je dois avouer que le texte m'a beaucoup aidée à effectuer cette sorte de retour aux origines : en effet, j'avais l'impression qu'il *parlait* le catalan et que mon rôle de traductrice se limitait à aider à ce que ce retour aux origines se passe bien, comme une sage-femme qui n'a pas grand-chose à faire puisque l'accouchement est rapide et heureux.

Je ne peux pas déployer ici des exemples de cette démarche, mais je m'arrêterai quand même à un cas concret : Cixous décrit dans "A Barcelone rêvant de Barcelone" où est la jouissance de la ville, en tant qu'être humain ; et si l'on sait qu'en catalan "jouissance" se dit "*gaudi*" et le verbe "*gaudir*" se prononce exactement comme "Gaudí", il n'est pas nécessaire d'ajouter quoi que ce soit pour comprendre qu'il y a une "magie des langues" qui se met en œuvre souvent dans cette "Babel heureuse" qu'est la traduction.

LES ÎLES

par Sanja Bojanic

Or, où je nage entre deux mille rochers, il n'y a pas d'eaux et les rochers me cisèlent le corps et l'empourprent¹.

HÉLÈNE CIXOUS

Or je ne crois pas que rien soit jamais intraduisible – ni d'ailleurs traduisible².

JACQUES DERRIDA

Une voix maligne me dit que “les villes d’Hélène” sont “les îles vilaines” : mon amie m’annonce le thème des Assises en Arles par téléphone et je n’entends pas bien. “Mes îles” ? ai-je dit. “Oui, les villes”, a-t-elle répété. Une fois, et je n’ose même pas redemander une deuxième fois. Oui, j’ai un trac fou au téléphone, à peine compris, le mot prononcé court contre mon oreille, ma langue, la phrase reste découpée, le français assiège le serbe/le croate. Enduite de cire de serbe et de croate, mon oreille entend le chant discret, l’appel d’un chant à venir me dirigeant, “entre deux mille rochers”, vers un français enchanté. Je cours le risque du contresens.

Car, comme dans un jeu primitif et dépouillé, ce qui me porte vers ce chant me fait rougir (“les rochers me cisèlent le corps et l’empourprent”, a écrit Hélène Cixous) et éveille mon impatience et mon envie d’une *langue* par une autre langue, à l’endroit de la langue trompeuse. Le français d’Hélène Cixous, je le vois modelé par la main “magique sur le cœur, sous laquelle on pourrait s’évanouir de joie”, et qui – “devient une phrase”³. La distance

1. Hélène Cixous, *Tombe*, Seuil, 1973, p. 7.

2. Jacques Derrida, “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante»?”, in *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 1998), Actes Sud, 1999, p. 25.

3. Hélène Cixous, *Entre l’écriture*, “Tancrède continue” (1983), Des femmes, 1986, p. 164.

entre la main et le cœur, l'infime espace fugitif de joie entre deux rives, ici le français, là le un chez-moi [s'il y a un/e chez-moi, ma maman, ma langue, plus d'une langue, mes deux langues, langues jumelles] dénonce mes imperfections, corrige toute erreur, achemine l'érection. Entre deux îles, je navigue d'un souffle long, poussée par le mouvement, je mesure la tension artérielle du style Cixous éjectant le sang, le cent sens, le cens, parfois sans le son... Je suis en train d'apprendre.

Le "devient une phrase²", sa sonorité et sa résonance françaises s'interposent devant moi comme une montagne mi-mâle, mi-femelle et rendent la tâche de traduction encore plus difficile. Pourquoi donc, dès le départ, me suis-je trouvée prise au piège du contresens ? Est-ce le genre qui bruit à mon oreille ?

En serbe/croate la "ville" se travestit en "grad", nom masculin. Je peux donner une dizaine d'autres exemples, de dénominations masculines ou féminines ou bien neutres de ma langue, qui provoquent ce même effet de vertige. La "langue" glisse vers "jezik" également masculin, le "soleil" miroite dans "sunce" neutre, le "deuil" pleure "zalost", son féminin, tandis que la lune abandonne sa féminité évidente pour un "mesec" masculin.

Ma lecture d'Hélène Cixous commence par l'ouïe (ce nom est lui aussi masculin en serbe/croate), par sa voix (encore un exemple de mot sexué différemment). Très attachée à la différence, "puisque [la] différence [que] constitue la musique³ [...] est aussi une différence sexuelle", et rattrapée par les dictionnaires, les grammaires, par autres "bons usages", je me surveille, je surveille les lieux où menace le contresens.

1. Il est écrit : "Il reste cependant que le croate et le serbe demeurent deux langues très proches, permettant aux locuteurs des deux langues de communiquer sans grandes difficultés. Pour caractériser cette incompréhension qui existe entre les schtokaviens croates et les locuteurs serbes et souligner en même temps les différences notables qui existent sur le plan grammatical, les linguistes préfèrent le terme de diasystème au terme langue, trop vague. De ce point de vue, tout en demeurant distincts, le croate et le serbe appartiennent au même diasystème." *Le Croate et le Serbe : illusions et falsifications*, M. Kacic, éd. Honoré Champion, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2000.

2. "Il me faudrait une île à part, un texte isolé, pour tenter de désigner pourquoi une phrase cixoussienne (n'est) (ni) mâle et (ni) femelle, pourquoi le genre chante entre les deux, pourquoi un Flaubert, lorsque il est le plus bovarien, écrit : 'J'aime par-dessus tout la phrase nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée : j'aime les phrases mâles et non les phrases femelles [...].' G. Flaubert, *Correspondance* (7 juin 1844). <http://www.univ-rouen.fr/flaubert/03corres/conard/lettres/43-44.html>

3. "Le son c'est une différence, n'est-ce pas ? C'est le frottement des notes entre deux gouttes d'eau, le souffle entre la note et le silence, le bruit de la pensée. Je pense que la différence sexuelle, on la perçoit, on la reçoit et on en jouit de la même manière : comme rapports entre des sons venant d'instruments différents mais qui s'accordent, bien sûr", répond Hélène Cixous à la question sur la différence sexuelle. M. Calle-Gruber et H. Cixous, *Hélène Cixous, Photos de racines, Des femmes*, 1994, p. 57.

A l'écoute de chaque forme sonore et de l'image acoustique du français d'Hélène Cixous, je cherche pour ses mots des signifiants frères/sœurs qui feront s'ajuster la clé (nom masculin en serbe/croate) à sa serrure (féminin en serbe/croate, comme en français).

Les manuels linguistiques disent que l'affectation à l'un ou l'autre genre est arbitraire pour un grand nombre de mots où le genre n'est pas motivé. Mais cet arbitraire n'est-il lié qu'à la motivation (l'absence) lors de la dénomination des choses ? La motivation phonique fait que la forme acoustique née du son de ma langue primitive, primaire, m'impose d'entendre dans le mot "ville", "grad" [les deux consonnes "g" et "r", comme en latin sont sonores et fortes], une charge de virilité que j'associe difficilement à un thème cixoussien. Selon la motivation intralinguistique, toujours dans ma langue première, ma langue intérieure, la souche cixoussienne, dans sa forme et sa fonction, hésitent et flottent entre plusieurs rives [n. m. *rod* (le genre) ; n. m. *pol* (le sexe), n. f. *roda* (la cigogne)]. Qu'est-ce qui se mobilise (bas lat. *motivus*, "mobile"), qu'est-ce qui se met en mouvement pour faire naître le sexe du vocabulaire d'une langue ? Comment cette chose mobile, cette chose qui est en rapport avec l'indéfinissable, avec l'inconnaissable, comment se fige-t-elle en une langue ?

En serbe et croate "différence sexuelle" se traduit par *s-polna razlika*. Cette différence, je la fais entendre dans le tourbillon indécidable de la polarité, polarisée, tournée et tournante, une polarité tourmentée par un neutre, un troisième corps, faite au tour et trouvant sa place dans la chaîne auditive qui permet d'entendre, enfin, à contrepoil, la ville d'Hélène Cixous, sa langue, son soleil, sa réponse (n. m. "odgovor" en serbe/croate), une réponse mâle, qui court le risque d'une réponse male, d'une mauvaise réponse. Attention ! me dis-je. Avec chaque vocable où vibrent les différences sexuelles du français, tu tentes l'apparition d'un monde nouveau !

Je ne traduis pas pour que "ça sonne serbe/croate", que "ça ait un sens transparent et compréhensible à tout prix" ou que "cela corresponde à un cliché". Cette économie extrêmement réduite, car le corps textuel de la traduction ne devrait jamais perdre sa forme originaire et unique, ses marges ni ses traits de reconnaissance, me fait répéter les mots de Jacques Derrida : "[...] la traduction entre des langues ou entre des sexes, c'est presque la même chose : à la fois très facile, impossible en toute

1. "Une traduction qui «sent la traduction» n'est pas forcément mauvaise (alors qu'inversement on pourrait dire qu'une traduction qui ne sent pas du tout la traduction est forcément mauvaise)". Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984, p. 247.

rigueur, livrée à l'aléa. C'est au fond la seule chance, et je dirai la chance de l'œuvre."

Ah, voici encore une montagne éblouissante de phrases devant moi. Soufflées à mon oreille, elles m'encouragent, me poussent, et je chancelle, tout en respectant la norme (linguistique ou non) entre le féminin et le masculin, et assez souvent dans le neutre, les faisant s'enrouler dans un pas de deux incessant de français et de serbe/croate. Entre deux pas, deux grands pas, deux îles, deux rives, deux villes, deux naissances, entre deux dons de générosité, deux grossesses. Les villes d'Hélène, ce sont des villes de naissance, de grossesse, d'accouchement (chose importante, ce nom exprimant le résultat d'une action /accoucher/, vient du verbe qui a deux aspects en serbe et croate, l'un accompli /*poradjati*/ et l'autre non accompli /*radjati*/, qui par la suite, ont donné deux noms équivalents : l'un masculin /n. m. *porodjaj*/ précisant que l'action est accomplie, finie et un nom neutre /n. n. *radjanje*/ désignant l'infinité de l'activité d'accoucher) – villes de naissance de l'écriture. Chacun des lieux de départ – chaque fois topologie unique – porte en soi un berceau. Oran, ville de Georges, le père d'Hélène Cixous, se glisse par anagramme dans Osnabrück, la *kbôra*, la ville d'Eve, de la mère.

Pour traduire une phrase puis une autre, je m'appuie sur les écueils du texte. Une phrase qui ne soit point mâle ou femelle, qui demeure, pour moi, plutôt du genre énigmatique. *Claire*, *substantielle*, donc, selon Flaubert, un peu mâle. Courte, mais aussi nourrissante et porteuse d'une scène entière. Je dirais que sa féminilité *s'enfuit* pour laisser place à un réceptacle de genre indéterminé, la *kbôra*¹.

1. "La *kbôra* est *anachronique*, elle "est" l'anachronie de l'être. Elle anachronise l'être." Jacques Derrida, *Kbôra*, Galilée, 1993, p. 25. S'il me fallait justifier à chaque pas, à chaque souffle, le procédé selon lequel j'aimerais traduire "le livre" d'Hélène Cixous, j'évoquerais justement le privilège de me situer dans cette "anachronie de l'être" qui me permet de varier les possibles traductions en jouant tantôt avec le rythme, avec le son ou le sens, tantôt avec la ponctuation, en n'ajustant jamais toutes les "orthologies", "orthonymies", "orthosyntaxes". En n'ajustant qu'à pas de velours l'oreille d'une autre langue, de l'autre d'une langue, j'aimerais éprouver ce dont parle Jacques Derrida : "Penser et traduire traverse ici la même expérience. Si elle doit être tentée, une telle expérience n'est pas seulement en souci d'un vocable ou d'un atome de sens mais aussi de toute une texture tropique, ne disons pas encore d'un système, et des manières d'approcher, pour les nommer, les éléments de cette «tropique»." *Ibid.*, p. 23. Paradoxalement, une telle traduction que seule capte mon oreille, traduction continue, traduction fleuve, toujours mobile et différente, ne satisfait pas aux canons de l'édition.

“Je ne lui suis pas née.”

Il s'agit d'une phrase, à la page 84 du livre *Osnabrück*, dont la traduction est en cours, et je partage avec vous l'expérience d'un *work in progress*.

“Je ne lui suis pas née.

Il n'est jamais trop tard pour accoucher

— Est-ce qu'on peut parler de tes grossesses ? dis-je.

— Oh ! alors ça, ce sera vite fait.

Sur ces mots elle s'enfuit par la fenêtre.

C'était un jour de juin. Elle visitait sa belle-mère ma grand-mère. Elle ne se voyait même pas. La grossesse avait lieu mais où ? Pas dans ma mère. A côté. Le lendemain les douleurs se déclenchèrent. On l'endormit. Les douleurs aussi se passèrent dans le corps à côté. Ce fut la plus mauvaise nuit de la vie de mon père. Entre deux contractions, elle s'endormait, mon père ne put fermer l'œil lui dit mon père, dit ma mère. L'accouchement eut lieu en l'absence de l'intéressée. Le père porteur, à bout de vol. Eve est vierge. Mon père était une cigogne, comme je l'ai raconté. Je suis née de son vol et de ses plumes. Eve dormait. La cigogne mâle porteuse.

— Au réveil je ne savais pas ce que j'avais. Dit ma mère.

— Une fille, dit le cigogne.”

Nisam joj/mu se rodila.

Nikada nije prekasno za radjanje

— *Da li možemo da razgovaramo o tvojim trudnoćama ? rekoh.*

— *Oh ! dakle to, to ćemo začas.*

Sa ovim rečima ona se izmigolji kroz prozor.

Bilo je to jednog junskog dana. Ona u poseti kod njene svekrve moje bake. Ona se čak nije ni videla.

Trudnoća se desila ali gde ? U mojoj majci nije. Pored. Sutradan započese bolovi. Uspavaše je. Bolovi su se desili i u telu pored. Bila je to najgora noć u životu moga oca. Između dve kontrakcije, ona se uspava, moj otac oka nije sklopio govori joj moj otac, govori moja majka. Porodjaj se desio u odsustvu dotične. Otac nositelj, tek sletevški. Eva je devica. Moj otac je bio roda, kao što sam to ispričala. Rodjena sam iz njegovog leta i njegovog perja. Eva spavaše. Muška roda nositeljka.

— *Kada sam se probudila, nisam znala šta sam imala. Govori moja majka.*

— *Čerku, kaže muška roda.*

Rien n'est, en apparence, intraduisible. Et néanmoins, tout est intraduisible.

La façon dont la narratrice perle les phrases suit sa respiration et introduit la magie de la grossesse/accouchement/naissance : “Il n’est jamais trop tard pour accoucher”.

Est-ce vraiment une phrase ? Sans ponctuation, elle ne se termine pas, elle continue, coule et annonce un aveu. Arrêtée sur le blanc du papier, cette phrase s’envole dans le temps, ni hier (“trop tard”), ni demain (“jamais trop tard”), peut-être dans le présent de la conversation qui suit. Même le moment présent n’est pas ancré, car la forme infinitive du verbe, accoucher, ne détermine ni son temps ni son aspect. Pour pouvoir préserver la structure minimale (quasi-locution) de cette phrase (la grammaire serbe/croate m’y oblige), j’utilise, simplement, le nom neutre dérivé du verbe “accoucher” qui désigne l’action non-achevée /*radjanje*/.

Le dialogue entre le je (de la fille) et la mère nous ouvre la porte (l’épisode de la porte, de la serrure, de la clé [en serbe et croate, rappelons que la “clé” est masculin] précède celui de la grossesse/accouchement/naissance). Il y a aussi dans le texte une fenêtre ouverte par laquelle, aussitôt que le tête-à-tête commence, une “elle” [elle, Eve, mère, aile, cigogne/qui vole, la seule qui peut s’enfuir par la fenêtre/] “s’enfuit”. “Elle” s’est sauvée (s’est enfuie), et il fallait qu’à sa place se passe une passation secrète. Elle dit que “c’était un jour de juin”. En visite, “Elle” (est-ce la grossesse, ou Eve, ou encore la cigogne sur le point d’arrivée) “ne se voyait même pas”. Toute l’ambiguïté du texte reste préservée par la traduction. En suspens, la question du lieu de la grossesse se joue dans l’équivoque du vocable “pas” (le pas et ne pas) : “Pas dans ma mère”, introduisant le mouvement d’un pas du de-dans vers le dehors, ou d’un ne-pas restrictif qui fait surgir l’existence d’un passeur, d’un autre corps – un corps “A côté”. Ce déplacement physique d’un corps à un autre les colle, et introduit dans le texte, avec une puissance suggestive, mot à mot, l’énergie investie par celui qui veille la nuit comme le jour, de celui qui a les yeux grands ouverts. Petit à petit, nous devenons les témoins de l’accouchement de la naissance d’une métaphore qui s’accorde parfaitement avec l’histoire. Mise au monde “en l’absence de l’intéressée”, “à bout de vol”, portée, posée à terre par celui qui vient d’atterrir, le “je” de narration nous livre : “Mon père était une cigogne, comme je l’ai raconté.”

Dans un autre texte d’Hélène Cixous, j’ai trouvé le même germe : “Comment la différence sexuelle ne serait-elle pas troublée quand, dans ma langue, c’est mon père qui est gros de ma mère¹ ?” Heureusement, il y a entre toutes ces langues, ses langues et les langues étrangères, des canaux de passage doux et directs. Grâce

1. Hélène Cixous, *Entre l’écriture*, “La venue à l’écriture” (1976), Des femmes, 1986, p. 32.

au latin, à d'autres temps passés, aux influences communes, l'idiome français "être gros de" trouve déjà son chemin dans mes propres langues. Il trouve sa place dans l'être, en serbe/croate : "*u klici*". Le secret de la "virginité" – cet oxymoron – d'Eve, nous fait entendre d'une manière féerique, rêveuse, d'où vient le goût pour la langue, pour la différence sexuelle, pour la phrase qui n'est ni mâle ni femelle, mais parfois mâle, parfois femelle.

Certes, il est écrit dans "Vues sur ma terre¹", les vues sur *mater*, qu'Eve est une *mater*, une "*matter of fact*" :

"A quoi reconnais-je ma mère sans aucun risque d'erreur ni d'illusion ?

— A sa parole unique entre toutes les paroles. A la sève enfantine de sa sévérité²."

A son réveil, Eve, limpide, est là pour accueillir, recevoir et servir de réceptacle. Endormie au moment du passage, la figure même de l'"évidence"³, elle est là pour nous rappeler comment a été nommé le livre, car à l'origine, si le père demeure toujours gros [grossesse] de l'écriture, il est écrit dans "Vues sur ma terre⁴" : "ma mère a donné les noms à cet enfant [le livre] né de mère et de fille au nombre variable et incalculable [...]"⁵.

La traduction de l'épisode semble être close. Pourtant, la phrase de départ : "Je ne lui suis pas née", reste en suspens. La phrase porteuse, amphibologique en français, perd toute sa chair en serbe/croate. Il me reste à traduire le pronom personnel [lui] qui met ma tâche en question, qui m'endette et me met en question. A force de le diviser en deux (masculin/féminin) en serbe/croate, je suis désarmée.

1. Le titre du texte d'Hélène Cixous dans *Hélène Cixous, croisée d'une œuvre*, Galilée, 2000, p. 235.

2. *Ibid.*, p. 244.

3. "Elle est évidence. L'évidence d'Eve m'évide. Portrait de la vie indivise que je n'ai jamais pu adopter." H. Cixous, *Osnabrück*, Des femmes, 1999, p. 104.

4. *Ibid.*, p. 252.

5. "[...] et qui ne peut être que sa mère pour commencer, sachant d'instinct et obscurément que de ladite mère et ladite fille on ne sait jamais qui est l'œuf de la poule." *Ibid.*, p. 252.

TRADUIRE CIXOUS

par Eric Prenowitz

Puisque nous parlons ici de traduction et de villes, des villes d'Hélène Cixous, je vais essayer de lire avec vous quelques lignes de *Manhattan*, l'une de ses villes, donc, et l'un de ses livres, paru en 2002, où se pose la question d'une certaine traduction – ou non – entre plus d'une langue, en vérité entre plus de deux langues. Mais avant d'atterrir à Manhattan, une sorte d'axiome de travail et une remarque de *traducteur engagé*, sur la traduction d'Hélène Cixous.

L'axiome, ce serait une version, donc, de la maxime italienne "*traduttore, traditore*" : une traduction ne peut que trahir. Mais trahir au double sens où Jacques Derrida l'entend quand il dit que la littérature "trahit" une filiation religieuse : elle en témoigne, la révèle ou la laisse voir, elle manifeste sa "vérité", mais en même temps elle lui est infidèle, elle coupe le fil, se déshéritant elle-même en refusant de porter ou de supporter l'héritage auquel elle ne cesse pourtant de prétendre¹. Il en va de même pour la traduction : à force de fidélité elle trahit toujours, de cette double manière.

La remarque que j'ai annoncée concerne non pas la traduction d'Hélène Cixous qu'il nous arrive à nous, "traducteurs d'Hélène Cixous", de faire, au moins en principe, lorsque nous prenons un texte d'Hélène Cixous comme on prend un avion et que nous nous rendons avec lui dans une autre langue, je veux dire quand nous le rendons dans une autre langue, c'est-à-dire quand nous le contraignons à se rendre, comme une ville, justement, qu'on aurait prise. Je ne parle donc pas de cette *traduction d'Hélène Cixous*-là qui serait le prétexte ou la visée explicites de cette rencontre, mais de l'autre, puisqu'il s'agit d'un double génitif (*la traduction d'Hélène Cixous*) : je veux dire la traduction que *fait* Hélène Cixous à l'occasion, elle-même en tant que traductrice.

1. Jacques Derrida, *Donner la mort*, Galilée, 1999, p. 208.

Non qu'elle soit traductrice, ce qu'on appelle traductrice : à part *Les Euménides* d'Eschyle, pièce qu'elle a traduite pour le Théâtre du Soleil, elle n'a jamais publié de traduction en tant que telle. Elle a néanmoins une grande pratique de la traduction – dans son séminaire de recherche au Centre d'études féminines à l'université de Paris-VIII et au Collège international de philosophie. Elle y travaille des textes littéraires poétiques et philosophiques du monde entier : elle les laboure, retournant les lettres, déterrants les racines, suivant les traces les plus petites en vue des questions les plus grandes. Or, puisqu'elle travaille souvent sur des textes en langue étrangère, elle reprend systématiquement les traductions. Et là où une traduction ne colle pas à la roue de l'original, elle retraduit à sa manière, elle improvise une sorte de traduction-explication ouverte et très fluide qui est aussi un cours de langue, sur la singularité – c'est-à-dire sur la plurivocité – d'un mot ou d'une expression.

D'une certaine manière, cette pratique ciblée de la traduction répond à un simple problème technique, sans incidence, au moins en principe, sur le tracé de sa lecture : à défaut de pouvoir faire son séminaire directement dans la langue "source", Hélène Cixous n'a d'autre choix que de corriger la traduction, ou de multiplier les traductions, et à la limite d'enseigner un peu de l'autre langue afin de pouvoir travailler sur la textualité du texte. Or souvent, sa lecture semble aimantée par ces passages "intraduisibles" du texte, et cela dit quelque chose d'essentiel sur sa façon de lire. Car les endroits où la traduction tord ou fait tort à l'original sont souvent les endroits où le texte original aura commencé par résister à la traduction : là où il met en jeu, c'est-à-dire au travail, l'idiome ou le signifiant. De ce point de vue, il y aurait même un avantage à travailler sur les traductions, au moins en termes d'efficacité pédagogique : ces infidélités de la traduction servent à repérer les passages les plus denses, voire les plus intéressants du texte, là où se concentre la charge poético-philosophique la plus explosive. Mais ce recours "pédagogique" à la traduction est lié si intimement au projet et au déroulement du séminaire qu'il en devient comme son principe même, se confondant avec tout le travail de lecture qu'y fait Hélène Cixous. Et même quand elle travaille sur un texte en langue française, elle souligne toujours des étrangetés de la langue ou dans la langue, et là aussi, elle "retraduit" en les lisant les passages où l'écriture, d'elle-même, "s'étrange".

Tout se passe, dans le séminaire d'Hélène Cixous, comme si la nécessité de la traduction en général et les ratés de telle ou telle traduction en particulier, au lieu de barrer la route au texte original, ouvraient au contraire la voie de la lecture. Ce retournement inattendu et miraculeux de l'empêchement en véhicule,

cette force géniale de lecture qui ne se distingue plus d'un certain travail de la traduction, rappelle un autre coup de génie, celui de Freud quand il comprend et surtout quand il fait en sorte que le transfert (*Übertragung*, c'est aussi une scène de traduction), qui est d'abord une forme de résistance redoutable à laquelle l'analyse a toujours affaire, et donc un obstacle majeur sur le chemin de la cure (la "résistance de transfert"), se transforme, tout en restant ce qu'il est, en révélateur et véritablement en outil thérapeutique irremplaçable pour la psychanalyse. Mais je coupe, je tranche au milieu de la tranche pour me rendre, donc, à *Manhattan*¹.

C'est le récit d'une vraie fausse histoire d'amour qui a *eu lieu* comme on dit en français – mais où cette histoire a-t-elle *eu lieu* ? C'est justement la question de ce livre. A-t-elle eu lieu en réalité ? Ou en fiction ? Dans une ville ou dans un livre ? En anglais ou en français ?

Je cite *Manhattan*, dont un des noms secrets serait "Le Récit" : "Histoire n'y ose revenir – Ayant eu lieu à l'étranger *comme* dans un livre en langue étrangère" (p. 56). Nous sommes dans un passage en italiques, le septième et dernier dans une "Liste des incipits obstinés et en vain" (p. 53). Ce sont des notes télégraphiques, des télégrammes datés et comme tirés d'un cahier, ou plutôt d'une certaine "chemise JAUNE" (c'est le titre du chapitre) où gisent "D'innombrables mues du Récit datant d'époques plus ou moins anciennes" (p. 51). Car ce livre comprend des restes de sa propre préhistoire, les préparatifs faisant partie du texte selon un système de mise en abyme ou, comme dirait peut-être Jacques Derrida, d'invagination des bords.

Cette histoire aura donc eu lieu à l'étranger comme dans un livre. Il faut dire que cet "étranger"-là, en français, le mot et surtout l'expression idiomatique "à l'étranger", est tout à fait étrange. C'est un étranger d'origine dont on voit mal comment il pourrait quitter son foyer maternel ou paternel et se laisser traduire par exemple en anglais. Or c'est justement ce que ce livre tente de faire : il tente de s'étranger à l'infini, de rendre compte de quelque chose d'aussi étrange que possible. Ce n'est pas seulement un livre qui essaie de raconter l'histoire de sa propre genèse impossible, mais qui essaie de raconter une histoire *vraie* qui est encore plus étrange que sa propre fiction. Pour commencer, donc, l'étranger, le lieu étranger – Manhattan – où cette histoire a eu lieu en réalité est comme un livre dit le livre, comme "un livre en langue étrangère". Question de traduction. Peut-on traduire cet étranger ? Peut-on traduire ce qui a eu lieu à l'étranger ? Dans un livre en langue étrangère ? Ce sera donc

1. Hélène Cixous, *Manhattan. Lettres de la préhistoire*, Galilée, 2002.

un livre de traduction sur la traduction mais qui passe tout entier dans la traduction, dans une tentative qui ne peut réussir qu'à échouer de traduire un certain intraduisible.

"NY", par exemple. C'est le commencement de ce dernier incipit : "7. Avril 1994 en passant seule par NY Secret NY – Ancien Ny. N'y. Nie" (p. 56). Le nom de la ville, New York, se traduit ainsi sans se traduire pour avouer subrepticement et comme d'avance tout ce qui, de cette histoire, ne pouvait être que nié, tout ce qui n'y est pas, et en même temps tout ce paradoxe du lieu (y), de l'avoir lieu d'un événement de livre en réalité qui, tout en étant indéniable, n'y est jamais.

Cette traduction possible-impossible passe donc entre deux langues, entre deux continents, entre deux personnes ou personnages comme entre deux sexes ou genres, deux époques et surtout entre deux royaumes : une ville et un livre, la réalité et la fiction. On ne sait de quel côté se trouve l'une ou l'autre, mais tout se passe *comme* s'il n'y avait pas de traduction possible entre les deux.

A la fin il s'avérera en effet qu'entre les deux personnages principaux que sont la narratrice et son amant tout était malentendu, méprise, voire *contresens*. Par exemple quand, lors d'une certaine scène inaugurale, le "signifiant" réel, dans le monde, d'une larme (ne disons pas le signifié ni surtout pas le référent, c'est tout l'enjeu : le monde ici est texte, comme un texte) se traduit d'un côté par *deuil*, de l'autre par *irritation cornéenne*. L'histoire ne sera plus jamais la même.

Ce trouble généralisé de la traduction s'aggrave et se double d'un problème de langue inoui(e), le fait que dans cette histoire, les amants à New York parlaient un "nouvel anglais" (p. 56) dit le texte, un anglais littéraire et intertextuel, un anglais gros et greffé de citations, je cite, d'"innombrables citations de poètes en anglais" (p. 56). Or le texte ne dit pas "de poètes anglais", mais *en* anglais, il y a un monde de différence. Ce sont donc des citations en traduction. Cet anglais n'est pas anglais mais un anglais-poètes, un anglais Mandelstam et Celan, un anglais russe et allemand par traduction avant même de comprendre aussi des "bribes de russe" (p. 56). C'est "un anglais étrange" (p. 56) dit le texte, non seulement une "langue étrangère", mais étrange en elle-même, chez elle.

Mais quoi qu'il en soit de l'anglais, rien ne passe – et du coup rien ne se passe – en français. Toujours à la page 56 : "Ne s'est *rien* passé, *en français*, comme si rien ne s'était passé." Entre "ne s'est rien passé" et "rien ne s'était passé", entre un passé composé et un plus-que-parfait comme entre deux sujets virtuels (Ne et Rien), c'est comme si une petite variation grammaticale faisait un monde de différence. C'est un effet de

langue, bien sûr, mais un effet bien réel, vrai, effectif, là même où le “comme si” dit la fiction de la fiction. Tout se passe, en effet, comme si la fiction était ici du côté de la réalité : en français, c’est sûr, passé composé, ne s’est rien passé, mais depuis cette phrase ou cette langue, à partir du français ou de retour au français, c’est comme si rien ne s’était passé, tout court, hors du français ou en général, dans une réalité qui ne serait pas (en langue) française. Mais c’est une fiction, une vraie fiction. La forme apparemment négative, et doublement négative, de l’expression traduit ou trahit en réalité une affirmation inouïe de la puissance de la langue : la condition pour que quelque chose se passe *dans* une langue, en l’occurrence dans cet anglais étrange, c’est que rien ne se passe dans l’autre, ici en français. “Ne s’est rien passé, en français.” Cette phrase voudrait dire, si seulement elle pouvait, que quelque chose s’est bien passé, dans *une* langue comme dans *un* monde — mais cela ne peut se dire ici qu’en *traduction originale*, là où la traduction commence la première, par exemple : *something happened*. Autrement dit, autre traduction possible, il n’y a pas de métalangue – ce n’est certes pas une nouvelle – et du coup le mieux qu’on puisse faire en tant que traducteur c’est de sauter aveuglément entre les deux rives – les deux livres, ivre de vertige. Et il le faut bien, semble dire le texte d’Hélène Cixous, il faut bien que l’abîme soit insondable entre les deux langues comme entre les deux sujets, il faut que la traduction soit aveugle, disons plutôt myope, sans recours à un point de vue télescopique ou transcendantal – donc impossible, relevant de quelque chose comme la possibilité de l’impossible, pour qu’une langue ou un texte puisse avoir des effets de réalité. Et l’inverse, bien entendu.

INTERVENANTS

BIOBIBLIOGRAPHIE DES INTERVENANTS

JACQUES AUBERT

Professeur émérite à l'université Lumière-Lyon-II. Membre de l'Ecole de la cause freudienne. Editeur des *Œuvres* de James Joyce (Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol.), et traducteur ou réviseur d'un certain nombre de textes de ces volumes. Traducteur de W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunæ*. Editeur ou coéditeur de divers recueils : *Cabier Joyce* (L'Herne), *Joyce avec Lacan*. Editeur des œuvres de Virginia Woolf (Bibliothèque de la Pléiade, à paraître). Auteur d'un certain nombre d'articles sur les œuvres de James Joyce, Malcom Lowry, Virginia Woolf.

JEAN-LOUIS BACKÈS

Professeur émérite de littérature comparée à l'université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), s'intéresse particulièrement à la poétique (rapports entre musique et poésie, entre structures métriques et structures narratives). Il a consacré des études à Racine, Pouchkine, Dostoïevski, Mallarmé. Outre deux romans, il a publié *Le Mythe d'Hélène, Littérature et musique, L'Impasse rhétorique, Le Poème narratif dans l'Europe romantique*. Il a traduit du grec ancien (Hésiode), du russe (Pouchkine, Blok), de l'allemand (Nietzsche), de l'anglais (Marlowe). Il prépare un livre sur le mythe d'Oreste.

NICOLE BARY

Germaniste, traductrice (Christoph Hein, Hertha Müller, Lenka Reinerova, Saïd...), directrice de la Bibliothèque allemande aux éditions Métailié, présidente de l'association Les Amis du Roi des Aulnes.

PASCAL BATAILLARD

Maître de conférences à l'université Lumière-Lyon-II. Auteur d'une thèse consacrée à James Joyce (*Introduction à l'éthique de James Joyce*, 1993). Outre de nombreux articles consacrés à Joyce ainsi qu'à d'autres auteurs (Raymond Carver, John McGahern, Conrad en particulier), a codirigé avec Dominique Sipièrre un ouvrage consacré à *Gens de Dublin (Dubliners, James Joyce. The Dead, John Huston*, Ellipses, 2000). A collaboré à la nouvelle traduction d'*Ulysse* (épisodes "Protée", "Les Lotophages" et "Eumée").

PHILIPPE BATAILLON

Né en 1928. Diplômé de l'Ecole nationale de photo et cinéma Louis Lumière. Photographe, puis cadreur et enfin directeur de la photographie pour la RTF,

l'ORTF et la SFP de 1969 à 1993. Traducteur de l'espagnol depuis 1992. A traduit, entre autres, Juan José Saer, Antonio Muñoz Molina et Fernando Quiñones.

SANJA BOJANIC

Chercheuse à l'université Paris-VIII, département d'Etudes féminines. Traductrice d'Hélène Cixous et de Jacques Derrida en serbe et en croate. Principales traductions : *Portrait de Dora (Dorin portret)*, *Beethoven à jamais (Betoven zauvek)*, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif (Portret Zaka Deride kao mladog svetog jevrejina)*, *De l'hospitalité (O gostoprinstvu)*, *Le Droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique (Pravo na filozofiju sa kosmopolitičke tačke gledišta)*, *Foi et savoir (Vera i znanje)*, *Le Toucher (Dodir)*.

BEVERLEY BIE BRAHIC

Poète et traductrice, elle vit à Paris. A traduit entre autres Francis Ponge, Jacques Roubaud et Michel Collot, Hélène Cixous dont *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Columbia University Press, 2004.

ÉVELYNE CHÂTELAIN

Traductrice littéraire depuis plus de quinze ans, après être passée par la presse et l'édition, s'intéresse depuis toujours aux "nouvelles technologies". A beaucoup œuvré pour que les traducteurs profitent des avantages que leur offrent les nouveaux médias et les nouveaux outils, en créant le site du Pr TradoKo et celui de l'ATLF.

HÉLÈNE CIXOUS

Universitaire, elle a participé à la fondation de l'université de Paris-VIII (Vincennes, puis Saint-Denis) et y a créé (et dirige) le Centre de recherches en études féminines. Elle tient ses séminaires de doctorat au Collège international de philosophie créé par Jacques Derrida. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat d'Etat : *L'Exil de James Joyce : l'art du remplacement* (Grasset, 1968).

Son tout premier livre de fiction, *Prénom de Dieu*, a été publié chez Grasset en 1967. Ses autres textes ont été publiés au Seuil, chez Denoël, Christian Bourgois, Gallimard, mais surtout, fidèlement, depuis *Souffles*, en 1975, par les éditions Des femmes d'Antoinette Fouque.

En 1962, elle rencontre Jacques Derrida. Depuis, leurs écritures se sont souvent croisées : *Voiles*, en collaboration (Galilée, 1998). H. C. : *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif* (Galilée, 2001). J. D. : *H. C. pour la vie, c'est-à-dire...* (Galilée, 2002) ; texte d'abord prononcé à l'ouverture du colloque de Cerisy-la-Salle en juin 1998 "Hélène Cixous, croisées d'une œuvre". *Genèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive* (Galilée, 2003) ; conférence prononcée à l'ouverture du colloque "Hélène Cixous : Genèses Généalogies Genres", BNF, 22-24 mai 2003.

La première pièce de théâtre d'Hélène Cixous, *Portrait de Dora*, a été mise en scène par Simone Benmussa en 1976 (théâtre d'Orsay, Lyon, Genève, Zurich, Vienne). Elle a ensuite travaillé avec Ariane Mnouchkine (*Norodom Sihanouk, L'Indiade, La Ville parjure, Tambours sur la Digue*) et Daniel Mesguich. Elle a traduit pour le Théâtre du Soleil *Les Euménides* d'Eschyle. Derniers livres parus (chez Galilée) : *Osnabrück, Benjamin à Montaigne, L'Amour du loup, Rêve je te dis, Tours promises*. En 2004 a paru chez Rodopi, sous la responsabilité de Myriam Diocaretz et Marta Segarra, *Joyful Babel : Translating Hélène Cixous*, avec entre autres des articles de ses traducteurs Eric Prenowitz et Monica Fiorini.

YVES COLEMAN

Lecteur, correcteur, préparateur de copie et rewriter depuis 1970, traducteur depuis 1988. A traduit de l'anglais, de l'espagnol et du portugais une cinquantaine d'ouvrages dont une quinzaine de romans, pour les adultes et pour la jeunesse, seul ou en collaboration.

MICHEL CUSIN

Docteur ès-lettres. Spécialité : la poésie. Professeur honoraire des universités. A participé avec Jacques Aubert à l'édition critique d'*Ulysse* dans la Pléiade et à la nouvelle traduction.

WILLIAM DESMOND

Ancien élève des Beaux-Arts, maîtrise de lettres. Auteur de cent quatre-vingts traductions parues, dont dix-sept romans de Stephen King et onze de Donna Leon. Récemment : *Le Fascisme en action* de Robert Paxton (Seuil, 2004). Tuteur au DESS de traduction littéraire de Paris-VII dès sa création jusqu'en 2001, actuellement au DESS de l'université de Bordeaux. Auteur de deux romans, *L'Encombrant* (Seuil policier, 2000) et *Voyage à Bangor* (José Corti, 2004), ainsi que de nombreux articles sur la traduction (parutions diverses et inédits).

JEAN-LUC DIHARCE

Conseil en ingénierie informatique. A souvent été chargé d'assurer la sécurité au sein de grandes entreprises, mais celle des traducteurs est plus facile à assurer. Met avec plaisir ses compétences à la disposition des traducteurs, monde avec lequel il est lié "par alliance". Sera là en particulier pour répondre aux questions techniques les plus pointues.

MONICA FIORINI

A étudié à Bologne et à Paris où elle a obtenu son DEA en Etudes féminines en 1995 avec Hélène Cixous. Ensuite, elle a continué à travailler sur l'œuvre d'Hélène Cixous avec ses recherches de doctorat en Italie. La lecture des textes a été bientôt accompagnée par la traduction qui maintenant est devenue une partie de son travail. La première traduction d'une fiction d'Hélène Cixous, *Or, les lettres de mon père*, est malheureusement encore inédite, tandis que la suivante, celle de *Osnabrück*, a été publiée en 2001.

MARIE FURMAN-BOUVARD

Née en 1955 à Trzebnica en Pologne. Agrégée de polonais. Enseigne au lycée François-Magendie, à Bordeaux. A traduit entre autres, de Czeslaw Milosz pour les éditions Fayard, *De la Baltique au Pacifique* ; *Immoralité de l'art* ; *Visions de la baie de San Francisco*. Prépare une anthologie des poèmes de Czeslaw Milosz.

XAVIER GALMICHE

Né à Nancy en 1963, ancien élève de l'ENS (Ulm), Xavier Galmiche enseigne à l'UFR d'études slaves de l'université Paris-IV Sorbonne la littérature tchèque, qu'il traduit à l'occasion (*Ballades sanglantes et légendes* de Bohumil Hrabal, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004 ; *La Ballade d'un homme et de ses joies* d'Antonín Sova, Paris, éd. Des Cendres et Musée d'Orsay, 2002). Il a écrit sur des personnalités essentielles de la culture tchèque, connues (*Bohumil Hrabal, palabres et existence*. Paris, PUPS, 2002) ou moins connues (*Facétie et imagination. L'œuvre de Josef Váchal, graveur écrivain*, PUPS-Paseka, Paris-Prague,

1999). Il codirige le Centre interdisciplinaire de recherches centre-européennes (CIRCE) et sa revue, *Cultures d'Europe centrale* (derniers numéros parus : n° 4 : *Le Mythe des confins* ; hors série n° 2 : *Aux frontières, la Carinthie. Une littérature en Autriche 1960-2000*).

JEAN GUILOINEAU

Traducteur d'anglais (André Brink, Breyten Breytenbach, Nelson Mandela, Toni Morrison, Julian Barnes...). Président d'ATLAS entre 1992 et 1997. Ecrivain : *Nelson Mandela* (biographie), Payot, 1994 ; *Mandela : Naissance d'un destin*, Autrement, 1998 ; *Les Dernières Lumières du soir*, nouvelles, Stock, 1981 ; *Antifables*, Proverbe, 2000. Directeur de publication de la revue *Siècle 21*. Chevalier des Arts et des Lettres. Chevalier de la Légion d'honneur.

BERNARD HCEPFNER

Né en 1946, sans grande origine, Bernard Hœpffner a passé son enfance en Allemagne et son adolescence en France. Il a ensuite vécu en Angleterre où il était restaurateur d'objets d'Extrême-Orient, puis aux Canaries comme agriculteur. De retour en France en 1980. Il écrit et traduit depuis longtemps et, depuis 1988, se consacre exclusivement à l'écriture et à la traduction (anglais/français et français/anglais), avec l'aide permanente, pour tous les textes en français, de sa femme, Catherine Goffaux. Il est installé dans la Drôme depuis le début 1998.

JACQUES JOUET

Né en 1947 dans la banlieue de Paris. Il publie de la poésie, des romans, du théâtre, des essais. Depuis 1983, il est membre de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau). Publications récentes : *Navet, linges, œil-de-vieux*, poésie (P.O.L., 1998) ; *Fins*, roman (P.O.L., 1999) ; *Poèmes de métro*, poésie (P.O.L., 2000) ; *Une réunion pour le nettoyage*, roman (P.O.L., 2001) ; *La République de Mek-Ouyes I et II*, roman (P.O.L., 2001) ; *Poèmes avec partenaires* (P.O.L., 2002) ; *Vanghel*, théâtre IV (P.O.L., 2003) ; *Mon bel autocar*, roman (P.O.L., 2003) ; *Jules et autres républiques*, cinq romans (P.O.L., 2004).

JACQUELINE LAHANA

Présidente de l'ATLF. Traductrice du russe et de l'anglais. Une soixantaine d'ouvrages traduits dans ces deux langues.

NADINE LAPORTE

Maître de conférences en littérature française des XIX^e et XX^e siècles à l'université de Pau et des Pays de l'Adour. A travaillé notamment sur Baudelaire, Pierre Loti, Jean Giono, Pascal Quignard et Pierre Michon. Etudie l'œuvre de Nicolas Bouvier (*Autour de Nicolas Bouvier*, *Résonances*, Zoé, Genève, 2000). Ecrivain et romancière : *Cent vues de Shanghaï*, Gallimard, 1997 ; *Le Rebord du monde*, Gallimard, 2001.

DOMINIQUE LE BUHAN (1947-2004)

Poète : *Vis contemplativa*, Fata Morgana (1977) ; *Le Goût de l'éveil*, Fata Morgana (1982) ; *Les Heures inégales*, Fata Morgana (1988) ; *Cadran natal*, Fata Morgana (1990) ; *Les Rythmes d'auprès*, Area (2002). Essayiste : *Les Demeures-Mémoires d'Etienne-Martin*, Herscher (1982) ; *Etienne-Martin*, Adam Biro (1991) ; *Isabelle Waldberg (sculptures)*, La Différence (1991) ; *Brancusi*, Le

Cercle d'art (1995). Traducteur avec Eryck de Rubercy des essais sur Hölderlin de Max Kommerell (Aubier, 1989), de cinq volumes de l'œuvre d'August von Platen (La Différence, 1993-2002) et de poèmes de Stefan George.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Né en 1943 à Boulogne-sur-Mer. Etudes d'allemand, scandinave, latin, philosophie à Lille et Paris (Ecole normale supérieure). 1965-1967 : Lecteur à l'université de Heidelberg.

Actuellement : professeur de littérature allemande à l'Ecole normale supérieure (Paris). Grand prix de l'Essai de la Société des gens de lettres pour *Goethe, modes d'emploi*, Paris, Belin, 2000. A traduit entre autres : *Anthologie de la poésie allemande* (Bibliothèque de la Pléiade, 1993 – prix Gérard de Nerval), Heine, Rilke, Hegel, Goethe, Paul Celan...).

JOËLLE LOSFELD

Durant ses études supérieures de lettres en 1972, Joëlle Losfeld est engagée aux éditions La Table ronde et chez Christian Bourgois et parallèlement travaille aux éditions Le Terrain vague pour faire ce que l'on appelle des petits boulots d'étudiant. Passionnée par la littérature mais aussi par le cinéma, elle décide à la fin de ses études en 1973 de devenir monteuse. Elle part en 1975 en Tunisie où elle est engagée dans une maison d'édition, faute de pouvoir exercer son métier de monteuse. C'est là qu'elle commence à apprendre le métier d'éditeur. Elle revient en France après le décès de son père pour s'occuper avec sa mère des éditions Le Terrain vague. Parallèlement, elle travaille pour d'autres maisons d'édition telles Denoël, Hachette, et comme journaliste (*Jeune Afrique*, entre autres) afin de parfaire ses connaissances sur le métier d'éditeur. Le Terrain vague est vendu en 1985 au groupe Edima, Joëlle Losfeld devient directrice littéraire. Elle quitte Le Terrain vague en 1991 pour fonder sa propre maison d'édition, "Les éditions Joëlle Losfeld". En 1997, elle s'associe avec le groupe Mango jusqu'en mai 2003 où elle intègre les éditions Gallimard tout en gardant sa marque et sa ligne éditoriale.

OLIVIER MANNONI

Traducteur de l'allemand (entre autres de Peter Sloterdijk, Martin Suter, Susza Bank, Manès Sperber, Alfred Brendel, Peter Reichel) et auteur (*Günter Grass, l'honneur d'un homme*, Bayard, 2000 ; *Manès Sperber, l'espoir tragique*, Albin Michel, 2004). Vice-président de l'ATLF depuis 2004.

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Présidente d'ATLAS depuis 1998. Membre du conseil d'administration du CNL. Professeur émérite à l'université Paris-X-Nanterre. Traductrice de William Kennedy, Kaye Gibbons, David Treuer, Norman Maclean, Will Self, Virginia Woolf (*Mrs Dalloway*), Gertrude Stein. Lauréate du prix Maurice-Edgar Coindreau 2004 pour la traduction de *L'Accordeur de piano* de Daniel Mason, chez Plon.

ÉRIC PRENOWITZ

D'origine américaine, enseigne aujourd'hui à l'université de Leeds. A traduit de nombreux textes d'Hélène Cixous, dont *Photos de racines*, et des textes sur Jacques Derrida.

PATRICK QUILLIER

Né en 1953 à Toulouse. Maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université de Nice-Sophia Antipolis depuis 1999. Traducteur de poètes portugais chez divers éditeurs, notamment *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa, Bibliothèque de la Pléiade, 2001. Auteur de *Office du murmure*, La Différence, 1996.

CATHERINE RICHARD

Vit de la traduction depuis 1992, après avoir appris cette captivante discipline sur les bancs de l'Institut Charles-V (Paris-VII) où elle n'a pas fait le DESS. Elle a eu la chance de traduire les écrits d'auteurs très divers (Conan Doyle, Ruth Rendell, Alan Warner, Duncan McLean, John Burnside), et s'est ainsi découverte une prédilection inconditionnelle pour les Ecossais dont la musicalité tourbée est source de grande jubilation. Le prix Baudelaire que lui a décerné la SGDL au printemps 2004 pour sa traduction de *La Maison muette* (John Burnside) l'émeut encore aux larmes. Elle traduit au pied des volcans d'Auvergne.

JÜRGEN RITTE

Maître de conférences à l'université Paris-III-Sorbonne nouvelle. Traducteur, en allemand, de Marcel Bénabou, Patrick Deville, Edmond Jabès, Pierre Mac Orlan, Olivier Rolin... Membre du conseil d'administration d'ATLAS.

ÉRYCK DE RUBERCY

Né en 1951. Essayiste, critique littéraire à *La Revue des Deux Mondes* et traducteur d'écrivains et poètes allemands. Il rencontre Dominique Le Buhan en 1968, et leur amitié est illuminée, à partir de 1974, par celle que leur accorde Jean Beaufret, auquel ils posent les *Douze questions à propos de Martin Heidegger*, 1975 (Aubier). Ils effectuent ensemble, pour les éditions Fata Morgana, la traduction de poèmes de Stefan George, celle d'abord de *Maximin* (1981), dont la seconde édition parue en même temps que celle de *Effigies* (2004), est augmentée en postface d'une lettre de Marguerite Yourcenar : "J'ai trouvé votre traduction non seulement fidèle, autant que j'en puis juger, mais mieux que fidèle – c'est-à-dire épousant parfaitement l'esprit de l'œuvre – si belle – et qui, elle, m'était connue de longue date."

TIPHAIN SAMOYAUULT

Auteur de trois romans, *La Cour des adieux*, Maurice Nadeau, 1999 ; *Météorologie du rêve*, Seuil, Fiction & Cie, 2000 ; *Les Indulgences*, Seuil, Fiction & Cie, 2002, et de quatre essais dont le dernier, *La Montre cassée*, a été publié chez Verdier en 2004. A participé à la retraduction d'*Ulysse* de Joyce aux éditions Gallimard en 2004. Elle enseigne la littérature comparée à l'université Paris-VIII Vincennes-Saint-Denis.

MARTA SEGARRA

Professeur de littérature et cinéma français et francophone à l'université de Barcelone. Elle dirige le Centre de recherches Dona i literatura (Femmes et littérature) et coordonne la chaire Unesco Femmes, développement et cultures dans cette même université. Elle est aussi professeur associé à l'université de Paris-VIII. Ses publications incluent les livres *Leur pesant de poudre : Roman-cières francophones du Maghreb* (Paris, 1997) et *Joyful Babel : Translating Hélène Cixous* (avec Myriam Diocaretz, Amsterdam, 2004). Elle a aussi traduit M. Yourcenar, H. Michaux et H. Cixous.

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 *Bandarchâh* et *Les Noces 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 (Seuil, 1970) ; *Poèmes* de Katherine Mansfield (Arfuyen, 1985) ; *Le Prophète* de Khalil Gilbran (Gallimard, 1992) et *La Navigation du faiseur de pluie* de Jamal Mahjoub (Actes Sud, 1998).

ANNEXE

SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*
DE 1984 A 2003

PREMIÈRES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1984

Ouverture des Assises

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

Regards sur la traduction

- Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1984

Le traducteur dans la société

- Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens
- Les machines à traitement de textes, par Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

- Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron. – Débat

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1984

Auteurs et traducteurs

- Table ronde sur Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens
- Table ronde sur D. M. Thomas : Ecriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Intervenants

DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 1985

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Michel Pezet, président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

- Les collèges internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde sur "Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?", animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kassā, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello et Céline Zins
- La lettre de l'étranger : Remarques sur le concept de littéralité, par Inès Oseki-Dépré
- Traduction littérale ou littéraire, par Albert Bensoussan
- Interpréter Cortázar, entretien entre Laure Bataillon avec Inès Oseki-Dépré

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

- Table ronde sur Claude Simon et ses traducteurs européens, animée par Lucien Dällenbach, avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri et Helmut Scheffel

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1985

Ateliers de traduction

- Espagnol (Argentine) : Un problème de traduction : le dialogue dans le roman, animé par Albert Bensoussan
- Anglais : Le dialogue dans la traduction, animé par Michel Gresset
- Anglais (USA) : *The Color Purple* d'Alice Walker, animé par Mimi Perrin
- Espagnol : Góngora, de la traduction du poème à la traduction poétique, animé par Benito Pelegrin
- Anglais : Shakespeare, autour d'un sonnet, animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard
- La littérature enfantine, atelier animé par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet
- Table ronde animée par Jean-Pierre Armengaud sur deux auteurs grecs et leurs traducteurs français : Philippos Dracodaïdis et Michel Volkovitch, Costas Taktis et Jacques Lacarrière

QUATRIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1985

Le traducteur dans la société

- Canada-Québec, par David Homel
- L'expérience du Canada francophone, par Jean-Paul Partensky
- Le statut du traducteur littéraire en France, par Françoise Cartano
- Pour un statut européen du traducteur littéraire, par Elisabeth Janvier. – Débat
- CONCOURS ATLAS Junior
- Intervenants

TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1986

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean Gattegno
- Présentation de Claude Esteban, par François Xavier Jaujard
- Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages, par Claude Esteban. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1986

– Table ronde sur “Modes de pensée, modes d’expression : de l’arabe au français, du français à l’arabe”, animée par André Miquel, avec Adonis, Philippe Cardinal, Jean-Patrick Guillaume, Abdelwahab Medded, Sami-Ali et Anne Wade Minkowski

– Table ronde sur les *Exercices de style* de Raymond Queneau, animée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Hemle, Jan Ivarson, Achilleos Kyriakidis et Barbara Wright

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1986

Ateliers de langues

– Langues romanes, animé par Albert Bensoussan

– Allemand, animé par Bernard Lortholary

– Anglais, animé par Michel Gresset

– Table ronde sur “La traduction littéraire : qui juge ?”, animée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génies, Jean-Pierre Salgas

– Prix ATLAS Junior

– Intervenants

QUATRIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1987

– Les allocutions d’ouverture, par Anne Wade Minkowski

– Inauguration du Collège international des traducteurs littéraires, par Françoise Campo-Timal

– Table ronde : “Le texte traduit «une écriture seconde»”, animée par François Xavier Jaujard, avec Roger Munier, Jean-René Ladmiraal, Jean-Paul Faucher et Laure Bataillon

– Table ronde : “L’espagnol, une langue sur deux continents”, présentée par Laure Bataillon et animée par Albert Bensoussan, avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et Aline Schulman

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1987

Ateliers sur la retraduction

– Allemand, animé par Denis Messier, assisté par Pierre Cottet

– Anglais, animé par Michel Gresset, assisté par Brigitte Weltmann-Aron

– Portugais, animé par Philippe Mikriammos, assisté par Michel Chandeigne et Michelle Giudicelli

– Table ronde sur “Les infidélités de *L’Amant* de Marguerite Duras”, animée par Philippe Cardinal, avec Barbara Bray, Maria da Piedade Ferreira, Madeleine Gustafsson, Theophano Hatziforou, Avital Inbar, Michaela Jurovska, Marianne Kaas, Loda Kaluska-Holuj, Jukka Mannerkorpi, Leonella Prato Caruso, Ilma Rakusa et Ingrid Safranek

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 9 NOVEMBRE 1987

– Table ronde sur “L’informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires”, animée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiraal, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Edith Ochs

– Intervenants

– Prix ATLAS Junior

CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1988

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution d'Anne Wade Minkowski
- La traduction de Dante, par Jacqueline Risset, présentée par Anne Wade Minkowski
- Remise du prix Nelly-Sachs, par François Xavier Jaujard
- Musique et poésie provençales, catalanes et gallego-portugaises, présentées par Jean-Claude Masson, Patrick Hutchinson et Anne Wade Minkowski, avec Jean-Marie Carlotti, Henri Deluy, Marc Dumas, Gérard Le Vot et Yves Rouquette

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1988

Traduire Freud : la langue, le style et la pensée

- Ouverture avec Marc de Launay, Céline Zins, Georges-Arthur Goldschmidt, Pierre Cottet et Jean-Michel Rey
- Table ronde animée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cottet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornelius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey et Céline Zins

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1988

- Table ronde ATLF “La traduction littéraire et les sciences humaines”, animée par Nicolas Cazelles et Georges Kassai, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légglise-Costa, avec Augustina Bena Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge et José Saramago

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Jacques Thiériot
- Italien (cinéma et roman), animé par Claude Nathalie Thomas
- Irlandais (Seamus Heaney), animé par Philippe Mikriammos
- Intervenants
- Prix ATLAS Junior

SIXIÈMES ASSISES

- Avant-propos, par Sylvère Monod

Traduire le théâtre

- Table ronde “Traduire, adapter, écrire”, animée par Jacques Thiériot, avec Bernard Lortholary, Philippe Ivernel, Jean Jourdeuil et Florence Delay
- Table ronde “Molière et ses traducteurs étrangers”, animée par Jean-Loup Rivière, avec Annie Brisset, Xavier Bru de Sala, Mikhaïl Donskoï, Heinz Schwarzingler, Maya Slater et Merlin Thomas
- Table ronde “Texte et théâtralité”, animée par Michel Bataillon, avec Anne-Françoise Benhamou, Jean-Michel Déprats, Patrice Pavis et Jean-François Peyret

– Débat sur “Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale”, animé par Jean-Michel Déprats, avec Jacques Boncompain, Christian Dupeyron, Jean-Pierre Engelbach, Huguette Hatem, Marie-Claire Pasquier, Rudolf Rach, et Heinz Schwarzingger

Ateliers de langues

- Allemand (Büchner), animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dord
- Allemand (Müller), animé par Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel
- Anglais (Shakespeare), animé par Jean-Michel Déprats et François Marthouret
- Anglais (Sam Shepard et Joseph Chaikin, USA), animé par Michel Gresset et Shira Malchin-Baker
- Espagnol (*La Célestine*, anonyme), animé par Florence Delay
- Italien (Goldoni), animé par Ginette Henry et Jean-Claude Penchenat
- Russe (Tchekhov), animé par Georges Banu, Christine Hamon et Alain Ollivier

Le déroulement des Assises

- La séance d’ouverture
- Hommage à Elmar Tophoven
- Le prix Nelly-Sachs
- L’inauguration du CRTL à l’espace Van Gogh
- Le prix ATLAS Junior, par Gabrielle Merchez
- Réunion du CEATL
- L’avenir de la traduction théâtrale
- Intervenants
- Répertoire des sigles

SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1990

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Sylvère Monod
- Du poème à la mélodie : quelques exemples de traduction, par Jean Gattegno
- Table ronde “Proust traduit et retraduit”, animée par Yinde Zhang, avec James Grieve, Maria Gueorguieva, Tsutomu Iwasaki et Irina Mavrodin
- Hommage à Laure Bataillon : dédicace de la bibliothèque du CRTL, par Albert Bensoussan

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1990

- Table ronde “Retraduire Dickens”, animée par Jean Gattegno et Sylvère Monod, avec Dominique Jean et Françoise du Sorbier

Ateliers de langues

- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Sylvère Monod, Jean Deubergue et Philippe Jaudel
 - Anglais (USA), animé par Michel Gresset
 - Russe, animé par Véronique Lossky
 - Japonais, animé par Alain Kervern
- Table ronde “Domaine japonais”, animée par Jacqueline Pigeot, avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai, Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1990

- Table ronde ATLF “La formation du traducteur littéraire”, animée par Jacqueline Lahana, avec Françoise Cartano, Michel Gresset, Ian Higgins, Jean-Luc Pinard-Legry, Michel Volkovitch et Françoise Wuilmart
- Proclamation des prix de traduction littéraire, par François Xavier Jaujard, Jean-Yves Masson, Marie-France Briselance, Michel Gresset, Claire Malroux et Céline Zins

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Michelle Giudicelli
- Latin, animé par José Turpin
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Japonais, animé par Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

– Intervenants

HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1991

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin et présentation de celle de Sylvère Monod
- “Traduction et poésie”, conférence d’Emmanuel Hocquard, présentée par Michel Gresset
- Table ronde “Autour de Rilke”, animée par Jean-Yves Masson, avec Maximine Comte-Sponville, Charles Dobzynsky, Jean-Pierre Lefebvre et Claude Vigée

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “La traduction de la poésie dans les revues et collections”, animée par François Xavier Jaujard, avec Claude-Michel Cluny (*Orphée*), Emmanuel Hocquard (*Cahiers de Royaumont*), Hughes Labrusse (Amiot Lenganey, *Sud*) et Gérard Pfister (Arfuyen, *L’Autre*)
- Proclamation des prix de traduction littéraire et célébration du centenaire de Nelly Sachs en présence de Hilde Domin et Lionel Richard

Ateliers de langues

- Anglais (USA), animé par Yves Di Manno
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Pascal Aquien
- Grec ancien, animé par Jean-Paul Savignac
- Portugais (Brésil), animé par Jacques Thiériot
- Russe, animé par Hélène Henry

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “Baudelaire et ses traducteurs contemporains”, animée par Alain Verjat (Espagne), avec Nicos Fokas (Grèce), Harry Guest (Grande-Bretagne) et Friedhelm Kemp (Allemagne)

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Jean Malaplate
- Anglais (USA), animé par Claire Malroux
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet
- Catalan, animé par Mathilde Bensoussan
- Italien, animé par Jean-Baptiste Para

- Intervenants

NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 1992

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Paul Frankum, maire adjoint d'Arles
- Allocution de Jean Guiloineau, président d'ATLAS
- “Nabokov et l'île de Bréhat”, conférence inaugurale d'Erik Orsenna
- Table ronde “Montaigne et ses traducteurs”, animée par Michel Chaillou, avec Jaume Casals Pons (Espagne : castillan et catalan), Philippos Dracodaïdis (Grèce), Fausta Garavini (Italie), Else Henneberg Pedersen (Danemark) et Jan Stolpe (Suède)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1992

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (USA), animé par Marie-Claire Pasquier
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Françoise du Sorbier
- Chinois, animé par Noël Dutrait
- Serbo-croate, animé par Mireille Robin

- “Amédée Pichot, un grand Arlésien traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Traduire *Don Quichotte* en français aujourd'hui”, animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio, Michel Moner, Annie Morvan et Aline Schulman
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL) et du prix Nelly-Sachs, avec Jean Blot et François Xavier Jaujard

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1992

- Table ronde ATLF “Le nouveau code des usages de la traduction littéraire”, animée par Jean Guiloineau, avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF) et Hubert Tilliet (SNE)

Ateliers de langues

- Albanais, animé par Christiane Montécot
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Gabrielle Merchez et Michael Mills
- Espagnol, animé par Jean-Marie Saint-Lu
- Italien, animé par Maurice Darmon

- Intervenants

DIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1993

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Jean Guiloineau
- “Jacques Amyot traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Martine Segonds-Bauer avec Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach (anglais – Afrique du Sud), et Nadine Stabile et Adriaan Van Dis (néerlandais)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Yiddish, animé par Batia Baum
- Estonien, animé par Antoine Chalvin
- Hongrois, animé par Georges Kassai
- Provençal, animé par Claude Mauron
- Finnois, animé par Gabriel Rebourcet

– Table ronde “Le traducteur et les mutations de l’édition”, animée par Rémy Lambrechts (ATLF), avec Paul Fournel (président de la SGDL), Sylvie Girard (Communauté européenne) et Elisabeth Parinet (Ecole des chartes)

– Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Karin Wackers, avec Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou), Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel (turc), et Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré (albanais)

– Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS Junior

– Poèmes traduits des langues de l’ex-Yougoslavie, présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Anglais (Afrique du Sud), animé par Jean Guiloineau
- Espagnol (Pérou), animé par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
- Néerlandais, animé par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis
- Turc, animé par Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel
- Albanais, animé par Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré

– Clôture solennelle des Dixièmes Assises

– “Traduction et langue parfaite”, conférence d’Umberto Eco

– Allocution de Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie

– Intervenants

ONZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1994

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello (Conseil de l’Europe) et Jean Guiloineau

- “Traduire : relire, relier”, conférence inaugurale d’Edouard Glissant
- Table ronde “La traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde”, animée par Michelle Giudicelli, avec Claire Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert, Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thiériot (Brésil), avec la participation des écrivains : Mia Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Egyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli

- “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII^e siècle”, conférence de Françoise du Sorbier
- Table ronde “Julien Gracq et ses traducteurs – Traduction du style et style de la traduction”, animée par Michel Murat, avec Carl Gustaf Bjurström (Suède), Micaela Ghitescu (Roumanie), Dieter Hornig (Autriche), Michaela Jurovska (République slovaque), Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1994

- Table ronde “Pour un contrat de commande de traduction d’une œuvre dramatique”, animée par Jean-Michel Déprats (Maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers

Ateliers de langues

- Anglais, animé par Pierre Furlan
 - Allemand, animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel
- Les ateliers thématiques
- Les jeux de mots, animé par Liliane Hasson (espagnol) et Marie-Claire Pasquier (anglais)
 - Le langage amoureux, animé par André Gabastou (espagnol) et Jean Guiloineau (anglais)

 - Annexe : contrats types
 - Intervenants

DOUZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 1995

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle, maire d’Arles, et de Jean Guiloineau
- “De ce qu’écrire est traduire”, conférence inaugurale de Paul Fournel
- Table ronde “Les traducteurs de Giono”, animée par Paule Constant avec Thomas Dobberkau (Allemagne), Maria V. Dobrodeeva (Russie), Ladislav Lapsansky (République slovaque), David Le Vay (Grande-Bretagne), Isabel Sancho López (Espagne) et Jeanne Holierhoek (Pays-Bas)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 1995

Ateliers de langues

- Italien, animé par Françoise Brun
- Swahili, animé par Jean-Pierre Richard

Ateliers thématiques

- Jean Giono traducteur de *Moby Dick*, animé par Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Traduction de littérature pour la jeunesse, animé par Rose-Marie Vassallo-Villaneau (anglais)
- Les injures, animé par Hélène Henry (russe)

- “Armand Robin traducteur”, conférence par Jacques Lacarrière
- Table ronde “Traduire la Bible (Ancien Testament, Ecrits intertestamentaires, Nouveau Testament, Bible des Septante)”, animée par Marc de Launay, avec Jean-Marc Babut, Marguerite Harl, Henri Meschonnic et Marc Philonenko
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 1995

- Table ronde “Traduis-moi un mouton” sur la traduction de la littérature pour la jeunesse, animée par Jean-Pierre Richard, avec Odile Belkeddar, Isabelle Jan, François Mathieu et Rose-Marie Vassallo-Villaneau

Ateliers de langues

- La Bible, animé par Henri Meschonnic
- Anglais (Australie), animé par Françoise Cartano
- Espagnol, animé par Claude Bleton
- Allemand, animé par Pierre Deshusses
- Italien (poésie), animé par Philippe Giraudon, lauréat du prix Nelly-Sachs 1995

- Intervenants

TREIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1996

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau
- “La communauté des traducteurs”, conférence inaugurale d’Yves Bonnefoy
- Table ronde “Les traducteurs d’Yves Bonnefoy”, animée par Claude Esteban, avec Elsa Cross (Mexique), Michael Edwards (Grande-Bretagne), Cesare Greppi (Italie), Friedhelm Kemp (Allemagne), Jan Mysjkin (Belgique), Sigeru Simizu (Japon) et Ahmet Soysal (Turquie)

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1996

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (Irlande), animé par Isabelle Famchon
- Brésilien, animé par Jacques Thiériot
- Poèmes d’Yves Bonnefoy, animé par Marc Grinberg (Russie) et Adam Wodnicki (Pologne)
- Atelier d’écriture, animé par Jean Guiloineau

- “François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare”, conférence par Marie-Claire Pasquier
- Table ronde “La traduction du roman irlandais contemporain”, animée par Bernard Hoepffner, avec Michèle Albaret-Maatsch, Marc Amfreville, Anna Gibson et Georges-Michel Sarotte
- Proclamation du prix Nelly-Sachs, des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise, du prix Amédée-Pichot de la ville d’Arles, des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1996

- Table ronde ATLF “En français dans le texte”, animée par Albert Bensoussan, avec Serge Chauvin, Anne Colin du Terrail, Bertrand Fillaudeau, Rémy Lambrechts, Kim Lefèvre

Ateliers de langues

- Italien, animé par Philippe Di Meo
- Latin, animé par Florence Dupont
- Roumain, animé par Irina Mavrodin
- Poèmes d’Yves Bonnefoy, par John T. Naughton (USA) et Anthony Rudolf (Grande-Bretagne)
- Poésie grecque, par Michel Volkovitch, lauréat du prix Nelly-Sachs 1996
- Intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

QUATORZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1997

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau
- “Des mots venus d’ailleurs”, conférence inaugurale d’Henriette Walter
- Table ronde “Les traducteurs d’Heinrich Heine”, animée par Michel Espagne, avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1997

Ateliers de langues

- Espagnol, “Les mots des mets”, animé par Denise Laroutis
- Anglais (USA), “Faulkner”, animé par Marie-Claire Pasquier
- Anglais, “L’oral dans l’écrit”, animé par Claude Demanuelli
- Allemand, “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d’écriture, animé par Michel Volkovitch

- “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)”, conférence d’Hélène Henry
- Table ronde organisée en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre”, animée par Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzingger et Karin Wackers-Espinosa
- Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

– Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

– Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)
– Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)
– Inuttit, animé par Louis-Jacques Dorais
– Hébreu, animé par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1997

– Intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1997

QUINZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 13 NOVEMBRE 1998

– Allocutions de Paolo Toeschi, maire d’Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
– “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante»?”, conférence inaugurale de Jacques Derrida
– Table ronde “Les traducteurs de Jean Rouaud”, animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud, Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne) et Barbara Wright (Grande-Bretagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 14 NOVEMBRE 1998

Ateliers de langues

– Anglais, “Sous-titrage (fiction)”, animé par Brigitte Hansen
– Anglais, “Toni Morrison”, animé par Jean Guiloineau
– Allemand, “Theodor Fontane”, animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven
– Italien, animé par Marilène Raiola
Atelier d’écriture, animé par Pierre Furlan

– “Une lettre de Rilke à son traducteur”, conférence de Gerald Stieg
– Table ronde “Audiovisuel : traduire au fil des images”, animée par Rémy Lambrechts, avec Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zabrowski
– Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1998

– Table ronde ATLF “Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel”, animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé, Jean-Louis Sarthou

Ateliers de langues

– Espagnol, “Antonio Muñoz Molina”, animé par Philippe Bataillon
– Anglais (documentaire), animé par Rémy Lambrechts
– Malayalam (Inde), animé par Dominique Vitalyos
– Allemand, “Hugo von Hofmannsthal”, animé par Jean-Yves Masson

– Table ronde “Jacques Derrida et ses traducteurs”, avec Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Paco Vidarte (Espagne), David Wills (Nouvelle-Zélande), Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Mikhaïl Maiatsky (Russie), Astra Skrabane (Lettonie)

– Intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1998

SEIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1999

Ouverture des Assises

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

– “Parler pour les «idiots» : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction”, conférence inaugurale de Jacques Roubaud

– Table ronde “Les traducteurs de Bernard-Marie Koltès”, animée par David Bradby avec la participation de Dimitris Dimitriadis (Grèce), Anna Lakos (Hongrie), Vera San Payo de Lemos (Portugal), Simon Werle (Allemagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1999

– Table ronde “Les réseaux européens de traducteurs littéraires”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude Bleton, Geneviève Charpentier, Giuliano Soria, Françoise Wuilmart, Giuliana Zeuli

Ateliers de traduction théâtrale

– Anglais : Edward Bond, par Jérôme Hankins

– Allemand : Rainald Goetz, par Laurent Muhleisen

– Espagnol : Théâtre argentin, par Françoise Thanas

– Norvégien : Jon Fosse, par Terje Sinding

– Hébreu : Hanokh Lévin, par Laurence Sendrowicz

– Table ronde “Traduire l'autre Amérique”, animée par Yves-Charles Grandjeat avec la participation de Francis Geffard, Michel Lederer, Marie-Claude Perrin-Chenour, Jean-Pierre Richard

– “Traduire Shakespeare : le geste et la voix”, conférence de Jean-Michel Déprats

– Proclamation des prix de traduction, prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs et prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles, concours de traduction ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1999

– Table ronde ATLF “Profession : traducteur”, animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF, avec la participation d'Annie Allain, Françoise Cartano, André Gauron, Emmanuel Pierrat, Uli Wittmann

Ateliers de langues

– Anglais : Richard Rive, par Françoise du Sorbier

– Italien : Franco Buffoni, par Monique Baccelli

– Russe : André Biely, par Anne-Marie Tassis-Botton

– Chicano : par Elyette Benjamin-Labarthe

– Grec : Constantin Cavafis, par Dominique Grandmont

– Intervenants

DIX-SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 2000

Ouverture des Assises

– Allocutions de Paolo Toeschi, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS

– “Les coulisses de la traduction”, conférence inaugurale de Jacques De Decker

– Table ronde *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau, animée par Jean-Yves Pouilloux avec la participation de Mario Fusco, Jiri Pelan, Manuel Serrat Crespo, Jan Pieter Van der Sterre

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 2000

– Table ronde “Création du réseau européen des centres de traducteurs littéraires : RECT”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Rossella Bernascone, Claude Bleton, Carol O'Sullivan, Lena Pasternak, Maïte Solana, Catherine Vélissaris, Jan Vilikovsky, Françoise Wuilmart, Giuliana Zeuli

Ateliers de langues

– Du français vers l'anglais : Yasmina Khadra, par Ros Schwartz

– Allemand : Christine Lavant, par François Mathieu

– Espagnol : Bartolomé de Las Casas, par Jean-Marie Saint-Lu

– Italien : Machiavel, par Jean-Claude Zancarini

– Polonais : Marian Pankowski, par Alain Van Crugten

– Présentation du Collège par Claude Bleton, avec les résidents

– “Jorge Luis Borges et la traduction”, conférence d'Aline Schulman

– Table ronde “La traduction dans un pays multilingue : la Suisse”, animée par Marion Graf avec la participation d'Etienne Barilier, Pierre Lepori, Laurence Montandon, Alix Parodi, Michael Pfister

– Proclamation des prix de traduction : prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs, prix Gulbenkian et prix Amédée-Pichot de la ville d'Arles, concours de traduction ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2000

– Table ronde ATLF “Du crayon à la toile”, animée par Bernard Hoepffner avec la participation d'Evelyne Châtelain, Florence-Marie Piriou, Anne Schuchman, Ros Schwartz et Rose-Marie Vassallo

Ateliers de langues

– Anglais : Annie Proulx, par Anne Damour

– Russe : Andreïev, par Sophie Benech

– Persan : Nezâmi, par Isabelle de Gastines

Atelier Internet, par Evelyne Châtelain

Atelier d'écriture, par Michel Volkovitch

– Intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1999

DIX-HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2001

Ouverture des Assises

- Allocutions d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- “Guerre et Paix”, conférence inaugurale de Michel Deguy
- Table ronde “Les traducteurs de Colette”, animée par Nicole Ward Jouve, avec la participation de Françoise Brun, Julia Escobar, Anna Bassan Levi et Gueorgui Zinguer

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2001

- Table ronde “Le projet européen RECTI : état des lieux et perspectives”, animée par Claude Bleton, avec la participation de Peter Bergsma et d'Igor Navratil

Ateliers de langues

- Anglais : Anthony Trollope, par Françoise du Sorbier
- Chinois : Mo Yan, par Liliane et Noël Dutrait
- Italien : Andrea Camilleri, par Dominique Vittoz
- Suédois : Harry Martinson, par Vincent Fournier
- Atelier d'écriture, par Jean Guiloineau

- “Hantise de mort, hantise de mots : traduire le yiddish”, conférence de Rachel Ertel
- Table ronde “La traduction de Franz Kafka”, animée par Jürgen Ritte, avec la participation de Bernard Lortholary, Axel Nesme, Gérard Rudent, Brigitte Vergne-Cain
- Proclamation des prix de traduction : prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs (Julia Tardy-Marcus), prix Amédée-Pichot (ville d'Arles), remise des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2001

- Table ronde ATLF “Le traducteur au XXI^e siècle”, animée par François Mathieu, avec la participation de Françoise Cartano, Evelyne Châtelain et Jacqueline Lahana

Ateliers de langues

- Du français vers l'espagnol : Colette, par Julia Escobar
- De l'allemand vers le français : Franz Josef Czernin, par Laurent Cassagnau
- Italien : l'Arioste, par Michel Orcel, lauréat du prix Nelly-Sachs
- Atelier thématique : Le voyage, par Marie-Claire Pasquier
- Atelier Internet, par Evelyne Châtelain (assistée de Jean-Luc Diharce)

- Intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2000

DIX-NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 2002

Ouverture des Assises

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

- “Soigner, écrire, traduire”, conférence inaugurale de Martin Winckler
- “Traduire la littérature créole francophone : Chamoiseau, Confiant...”, table ronde animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Frants Ivar Gundelach, Volker Rauch, Zsuzsua Kiss, Anna Devoto et Eveline Van Hemert
- Présentation du Collège et rencontre avec les traducteurs en résidence animée par Claude Bleton

DEUXIÈME JOURNÉE : SAMEDI 9 NOVEMBRE 2002

- “Les aides à la traduction”, table ronde animée par Geneviève Charpentier avec la participation de Claude Bleton, Michel Marian, Carol O’Sullivan et Igor Navratil

Ateliers de langues

- Poésie anglaise, Oscar Wilde : Françoise du Sorbier, Jean Guiloineau et Bernard Hœpffner
- Hébreu : Rosie Pinhas-Delpuech
- Poésie allemande contemporaine : François Mathieu
- Atelier d’écriture : Jean-Yves Pouilloux

- “Hommage à Claire Cayron”, présenté par Françoise Cartano
- “Traduction des écrivains de la Caraïbe anglophone”, table ronde animée par Christine Raguét avec la participation de Jean-Pierre Durix, Josine Monbet et Christine Pagnouille
- Proclamation des prix de traduction : prix Gulbenkian, prix Halpérine-Kaminsky, prix Nelly-Sachs, prix Amédée-Pichot de la ville d’Arles, remise des prix du concours ATLAS junior

TROISIÈME JOURNÉE : DIMANCHE 10 NOVEMBRE 2002

- Table ronde ATLF : Carte blanche à la maison Antoine-Vitez : table ronde ATLF animée par Jean-Michel Déprats avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen

Ateliers de langue

- Du français vers l’allemand : Josef Winiger
- Portugais : Alain Kéruzoré
- Persan : Mahchid Nownahali et Jaleh Kahnémouipour
- Atelier “Prix Nelly-Sachs” : Jean-Yves Masson

– Intervants

- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2001

VINGTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2003

- “Adonis, poète et traducteur de poésie”, présenté par Anne Wade Minkowski et Jean-Yves Masson
- “Ezra Pound traducteur”, conférence de Marie-Claire Pasquier

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2003

- Carte blanche à Saber Mansouri et Soumaya Mestiri, transmission de la philosophie grecque dans la culture arabe classique

Ateliers de langues

- D. H. Lawrence : Françoise du Sorbier
- *Otello* de Shakespeare : Danièle Laruelle
- Catherine Charrau et Mohamed El Amraoui
- Jean-Yves Pouilloux

- Célébration des Vingtèmes Assises, allocution de Sylvère Monod
- A tout début il y a un commencement, conférence d'Hubert Nyssen
- Sonallah Ibrahim et ses traducteurs, table ronde animée par Richard Jacquemond, avec Hartmut Fahndrich (Allemagne), Mary Saint Germain (Etats-Unis), Marina Stagh (Suède) et Paola Viviani (Italie)
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2003

- Carte blanche à la maison Antoine-Vitez, table ronde ATLF animée par Jean-Michel Déprats avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen

Ateliers de langues

- Table ronde ATLF : code des usages-droit de prêt, animée par Jacqueline Lahana, avec François Mathieu (ATLF), Yves Frémion (CPE)

Ateliers de langues

- Atelier Hölderlin : Sybille Muller
- Croate : Khedidja Mahdi-Bolfek
- Atelier du lauréat du prix Nelly-Sachs, Bruno Gaurier (anglais)
- Du français vers l'italien : Ena Marchi

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaire des *Actes des Assises* de 1984 à 2002

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 2005
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 2005
N° impr. :
(Imprimé en France)