

VINGT-DEUXIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2005)

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, 2006
ISBN 2-7427-6427-5

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

VINGT-DEUXIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2005)

Traduire la violence

EN TOUTE VIOLENCE

par Claro

ANTONIN ARTAUD ET LA TRADUCTION

PASTERNAK TRADUCTEUR

par Michel Aucouturier

CARTE BLANCHE A ANGELA KONRAD

TABLE RONDE ATLF : LE TRADUCTEUR

FACE AUX MUTATIONS DE L'ÉDITION

VIOLENCE DE LA TRADUCTION :

TRADUIRE L'INTRADUISIBLE

par Barbara Cassin

ATELIERS DE LANGUES

avec la participation de :

MICHEL AUCOUTURIER

JÖRN CAMBRELENG

FRANÇOISE CARTANO

BARBARA CASSIN

EVELYNE CHÂTELAIN

CLARO

CHRISTIAN CLERC

JEAN-LUC DIHARCE

CATHERINE DUFLOT

CAMILLE DUMOULIÉ

FRANÇOIS GAUDRY

LILIANE GIRAUDON

ALEKSANDAR GRUJIĆIĆ

JEAN GUILOINEAU

HÉLÈNE HENRY

BERNARD HCEPFFNER

BORIS HOFFMAN

ANGELA KONRAD

OLGA KOUSTOVA

JACQUELINE LAHANA

FRANÇOISE LIFFRAN

PHILIPPE LOUBAT-DELRANC

JEAN-PAUL MANGANARO

OLIVIER MANNONI

MARIE-CLAIRE PASQUIER

JONATHAN POLLOCK

MARION RÉROLLE

JÜRGEN RITTE

HEINZ SCHWARZINGER



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)
Ann Grieve (secrétaire générale)
Hélène Henry (trésorière)
Geneviève Charpentier (trésorière adjointe)

Françoise Brun, Cécile Deniard,
Bernard Hoepffner, Danièle Laruelle,
Marianne Million, Chantal Moiroud, Jürgen Ritte

assistés à Paris de
Nathalie Campodonico

et la directrice du Collège international des traducteurs littéraires
Françoise Cartano

assistée 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
(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
la direction régionale des Affaires culturelles
l'ambassade de France en Russie
(service de coopération et d'action culturelle)
les éditions Actes Sud et Gallimard
l'Association des traducteurs littéraires de France
la Société des gens de lettres
la Maison Antoine-Vitez
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles.

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE

Vendredi 11 novembre 2005

Allocution d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles.....	11
Allocution de Claire Antognazza, adjointe aux Affaires culturelles de la ville d'Arles.....	13
Allocution de Stéphanie Van Muysen, conseillère régionale	15
Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS	17

EN TOUTE VIOLENCE

Conférence de Claro	25
---------------------------	----

ANTONIN ARTAUD ET LA TRADUCTION

Table ronde animée par Camille Dumoulié, avec Jean-Paul Manganaro, Jonathan Pollock, Olga Koustova	39
--	----

HOMMAGE A MICHEL GRESSET, avec Françoise Cartano, Claire Gresset, Marie-Françoise Cachin, Marie-Claire Pasquier, Marie-Claude Peugeot

65

DEUXIÈME JOURNÉE

Samedi 12 novembre 2005

ATELIERS DE LANGUES

<i>Espagnol</i> : François Gaudry	75
<i>Russe</i> : Hélène Henry	77
<i>Écriture</i> : Jean Guiloineau	80
<i>Informatique</i> : Evelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce	83

PASTERNAK TRADUCTEUR Conférence de Michel Aucouturier.....	85
CARTE BLANCHE avec Angela Konrad, Liliane Giraudon et Catherine Dufлот	103
RENCONTRE AVEC LES JEUNES TRADUCTEURS, animée par Olivier Mannoni.....	111
PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION	113

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 13 novembre 2005

ATELIERS DE LANGUES

<i>Allemand</i> : Jörn Cambreleng	121
<i>Anglais</i> (GB) : Philippe Loubat-Delranc	124
<i>Italien</i> : Françoise Liffra.....	127
<i>Bosniaque</i> : Aleksandar Grujić.....	130

TABLE RONDE ATLF :

LE TRADUCTEUR FACE AUX MUTATIONS DE L'ÉDITION Table ronde animée par Jacqueline Lahana, avec Boris Hoff- man, Marion Rérolle, Christian Cler, Olivier Mannoni.....	131
--	-----

VIOLENCE DE LA TRADUCTION : TRADUIRE L'INTRADUISIBLE Conférence de Barbara Cassin.....	167
---	-----

Biobibliographies des intervenants	183
--	-----

ANNEXE :

Sommaires des Actes des Assises de 1984 à 2004	189
--	-----

PREMIÈRE JOURNÉE

ALLOCUTION D'HERVÉ SCHIAVETTI, MAIRE D'ARLES

La ville d'Arles est heureuse d'accueillir les Assises de la traduction dans la chapelle du Méjan, ce lieu magnifique où ont lieu de si beaux concerts.

Les Assises qui s'ouvrent aujourd'hui sont les vingt-deuxièmes. Depuis bientôt vingt-trois ans, il y a une parfaite continuité entre la réalité des Assises et du Collège des traducteurs, et la présence du livre à Arles. Les choses se sont faites ensemble : la construction intellectuelle, les rencontres, la fondation du Collège à Arles, et le soutien des pouvoirs publics dans la certitude de la réalisation possible.

Il a fallu bien des années pour que le prix Goncourt, institution bien parisienne, aille enfin à une maison d'édition qui a son siège dans une ville de la façade méditerranéenne. Il faut remercier Hubert Nyssen et sa fille Françoise d'avoir fait grandir les éditions Actes Sud jusqu'à cette dimension. C'est grâce à la traduction que Nina Berberova, l'auteur inaugural d'Actes Sud, a été rendue accessible aux lecteurs, et le maire de l'époque, Jean-Pierre Camoin, a baptisé place Berberova la place située devant la chapelle du Méjan.

Le maire qui lui a succédé, Michel Vauzelle, a présidé à la fondation du Collège des traducteurs. C'est l'occasion de redire merci à Claude Bleton, qui fut ces dernières années directeur du Collège et avec qui j'ai beaucoup travaillé, et de souhaiter la bienvenue à la nouvelle directrice, Mme Françoise Cartano, que je croise dans les rues de notre ville, et avec qui le travail sera, nous n'en doutons pas, amical et fructueux.

Avec Claire Antognazza, adjointe à la culture, et François Debost, nous sommes très attachés à l'ancrage arlésien des Assises de la traduction. Au même titre que nous avons la chance d'avoir parmi nous à Arles Christian Lacroix, Arlésien revenu dans sa ville, Bernard Coutaz avec Harmonia Mundi, Hubert Nyssen avec Actes Sud, nous considérons que les Assises de la traduction

littéraire font partie de notre patrimoine, en ce lieu où tout devient très vite patrimoine : il suffit de poser un caillou pour qu'il cristallise, et il suffit de l'éclairer pour le mettre en valeur et le faire vivre.

La traduction est de plus en plus nécessaire dans notre société. Nous nous sommes aperçus que certains langages posaient problème à la République elle-même, qu'il y avait incompréhension, manque à traduire. C'est à nous, qui sommes en charge de collectivités territoriales, de savoir que certains ne se sentent pas bien dans notre société, et qu'il importe de savoir entendre leur langage et leur faire entendre le nôtre. Le propre du traducteur, c'est d'être capable de transposer et de rendre compréhensible pour un autre une réalité vécue par soi-même.

Ce que je souhaite, c'est que, grâce au concours du conseil régional et de son président Michel Vauzelle, ainsi que de Jean-Pierre Rata et de Stéphanie Van Muysen qui sont présents aujourd'hui, et grâce à l'appui du conseil général des Bouches-du-Rhône et de son président, Jean-Noël Guérini, grâce aussi au concours du ministère de la Culture et de la DRAC, ces rencontres autour de la traduction continuent d'ouvrir à chacun, même pour ceux qui, au départ, n'étaient pas en bonne position pour y parvenir, un accès à la langue et à la connaissance.

Je suis heureux, en tant que maire d'Arles, de vous retrouver, madame la présidente, pour vous souhaiter de très belles Assises ici même et au Collège, un bon travail, des échanges fructueux, de nouvelles aventures littéraires. Bonnes Vingt-Deuxièmes Assises à la chapelle du Méjan.

ALLOCUTION DE CLAIRE ANTOGNAZZA,
ADJOINTE AUX AFFAIRES CULTURELLES DE LA VILLE D'ARLES

Bonjour à tous. C'est pour nous une chance extraordinaire d'accueillir ces Assises de la traduction littéraire, dans la continuité d'un travail mené aussi à Arles par les éditions Actes Sud et par Harmonia Mundi. On dit volontiers que la ville d'Arles est la ville de l'image et la ville du livre. J'ai eu l'occasion de suivre vos travaux, et je vous remercie pour la qualité de ces moments, qui sont précieux aussi pour vous professionnellement. Les Assises sont pour nous inséparables de la présence du Collège à Arles, qui est quelque chose de très fort durant toute l'année. Nous serons heureux de travailler avec Mme Françoise Cartano, la nouvelle directrice, qui va continuer d'impulser tout ce travail de rencontres avec des traducteurs venus du monde entier, ce qui est un grand bonheur pour les Arlésiens.

ALLOCUTION DE STÉPHANIE VAN MUYSEN,
CONSEILLÈRE RÉGIONALE

Ces Assises de la traduction littéraire sont une manifestation à laquelle M. Michel Vauzelle tient beaucoup, et il aurait aimé pouvoir être parmi nous aujourd'hui, dans cette ville dont il a été le maire et où il réside. Ces Assises sont un des moments culturels importants dans la région PACA, et leur tenue s'inscrit dans une politique culturelle qui se veut de qualité et de haut niveau.

Je ne reprendrai pas ce que vient de dire M. le maire. Je tiens à remercier M. Hubert Nyssen pour sa présence. Peu de villes ont la chance d'avoir une maison d'édition de cette qualité. L'attribution du prix Goncourt à une maison d'édition non parisienne a eu, l'an passé, un grand retentissement national et même international.

Je tenais aussi à remercier M. Claude Bleton qui, après sept années de bons et loyaux services, a quitté la direction du Collège, et souhaiter la bienvenue à celle qui lui succède, Mme Françoise Cartano.

“Traduire la violence”, c'est un thème d'actualité, et parfois l'actualité vous rattrape, sans forcément qu'on s'y attende. Peut-être cette violence que nous connaissons depuis quelques jours en France traduit-elle un grand malaise dans notre société. Vous, en tant que traducteurs, pouvez donner un sens à des mots qui seraient porteurs d'un message de tolérance, d'humanisme, et d'un message universel. C'est pourquoi vos travaux, et les travaux qui se font à l'intérieur du Collège des traducteurs, ont un rôle si important. Et c'est pourquoi la région PACA est très fière d'être à vos côtés pour vos actions au quotidien et pour ces Assises. Merci.

ALLOCUTION DE MARIE-CLAIRE PASQUIER

Pour le choix du thème de ces journées qui nous rassemblent, “Traduire la violence”, nous ne plaiderons pas l’originalité. Mais nous ne plaiderons pas non plus l’actualité. Bien sûr, en tant que citoyens, nous sommes tous directement concernés par la violence dans les banlieues, la violence “urbaine”, qui nous touche de plein fouet en ce moment. Il nous incombe d’y réfléchir, d’intervenir dans le débat (ou même d’agir plus directement) dans la mesure de nos moyens et de nos compétences. Mais en tant qu’association de traducteurs littéraires, ce n’est pas de notre ressort, nous n’avons pas de solution à proposer. Nous pouvons tout juste espérer donner l’exemple, dans la réflexion, de ce qui par vocation devrait nous animer : un peu d’intelligence et d’ouverture.

Traduire la violence : nous plaiderons tout de même *l’air du temps*. La violence a ses modes, et en ce moment, il semble qu’elle envahit un art traditionnellement à l’abri des turbulences : la danse, la chorégraphie. Voir Avignon cet été, et récemment un spectacle du Festival d’automne, *Incarnat*, d’une Brésilienne, Lia Rodrigues. Rosita Boisseau titrait non sans ironie dans *Le Monde* “Du ketchup et des corps nus pour incarner un quotidien gore”. Avec ensuite un développement sur “la sauce tomate qui inonde le plateau à gros bouillons.” *No comment*. Sauf pour dire que trop de recherche des effets déclenche, c’est de bonne guerre, des réactions défensives telles que le rire. Air du temps, au plan théorique, deux interrogations très proches de la nôtre. Le dernier numéro de *théâtre / public* s’intitule “De l’excès”. A Paris-III, à la fin du mois, un colloque du Centre de recherche sur les images donne à réfléchir sur “les images honteuses”. Parmi les interventions : “La violence du voir” – un psychanalyste, Gérard Bonnet). “Dieu est-il dans la salle de torture ?” (Georges Nivat). “La mort à l’image : scènes de crime” (Julien Milly). “Les écrans de la mort : l’abattoir au cinéma” (Corinne Maury).

Tout de suite j'en viens à la triple dimension qui, j'imagine, va orienter ou encadrer nos débats. Première dimension, la violence comme objet privilégié par les écrivains et les artistes, que ce soit dans le roman, la poésie, le théâtre ou le cinéma. Épopée et tragédie mettent en scène des situations d'affrontement, de conflit, d'agression. La vengeance est un motif dramatique quasi universel, chez Sophocle, Sénèque ou Shakespeare (dont nous parlerons demain avec Angela Konrad, qui a mis en scène un magnifique *Richard III* à Gennevilliers), mais tout aussi bien dans les films policiers ou les feuilletons historiques. Un roi meurt rarement dans son lit. La violence fait l'histoire, ce n'est qu'une succession de frères ennemis, de guerres dynastiques, de vendettas, d'assassinats politiques, de viols punitifs, d'aveux arrachés sous la torture. La fiction n'a rien inventé, elle ne fait que révéler. Dans l'épopée, la violence est "relevée" par l'héroïsme : voir *l'Illiade*. Voir, au cinéma (qui déploie des moyens que le roman n'a pas), les grandes scènes de bataille, morceaux de bravoure inoubliables : *Alexandre Nevski* sur le lac gelé et (zeugme !) sur la musique de Prokofiev, la bataille d'Azincourt dans le *Henry V* de Laurence Olivier, ou *Kagemusha, l'ombre du guerrier* de Kurosawa. Avec la beauté rutilante des cuirasses, les oriflammes, les chevaux, le mouvement réglé comme un corps de ballet des armées qui s'affrontent.

Après la violence comme thème, deuxième dimension, la violence dans l'écriture même. Parce qu'on peut décrire des horreurs avec une douceur exquise. Deux exemples me viennent : celui de Genet, qui décrit des situations outrageusement scabreuses, des scènes de sexe d'une violence radicale (relisez *Pompes funèbres*) dans une langue classique, presque précieuse, avec tous les bons subjonctifs et les plus sages des relatives. Et puis Georges Bataille : je relisais *Histoire de l'œil*, où le sexe est lié au blasphème, à la profanation, le scatologique s'en mêle, la joie est "suppliciente", le dégoût a partie liée avec la volupté : "Il n'est pas de forme de répugnance dont je ne discerne l'affinité avec le désir", dit-il dans la préface à *Madame Edwarda*. La syntaxe évoque Montaigne ou Pascal, mais pas le contenu. Bataille est un styliste raffiné. En même temps qu'il cultive en esthète provocateur les outrances sacrilèges d'un érotisme qui se déguise en libertinage mais qui culmine dans l'obscénité, il maîtrise une prose élégante, ou même archaïsante. Un traducteur qui traduirait Bataille en telle ou telle langue s'illustrerait – ou s'exercerait – en traduisant non pas forcément Montaigne ou Pascal, mais le marquis de Sade ou le Laclos des *Liaisons dangereuses*.

Mais à l'inverse, et plus souvent – même s'ils ne décrivent pas des scènes d'horreur, ou de torture, mais simplement une journée dans la vie d'un Irlandais de Dublin, les grands écrivains novateurs font violence à la langue. L'écriture littéraire, la "vraie", celle qu'on sort de ses tripes, est considérée comme un acte vital, pulsionnel et meurtrier. Bataille lui-même du fond de son classicisme formel dit : "Ce qui m'oblige à écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou."

"Ecrire (je cite là Jacques Morice, un critique de cinéma), c'est risquer et tuer sans cesse (quoi ? les tabous, l'ordre rationnel, la morale) pour jouir du mot juste." Ils disent tous cela, Faulkner l'écrivain est complètement amoral, s'il faut voler sa propre mère, il le fera. Un artiste est quelqu'un qui est soumis à ses démons. Wilde, pendant son procès, disait d'un livre : "C'est bien pire qu'immoral, c'est mal écrit"... Poussons un peu en ce sens de la violence à l'œuvre dans l'écriture et par l'écriture. Même "dans la réalité", on peut blesser par des mots : injure, atteinte à l'honneur, mensonge, délation, trahison. Le silence aussi peut blesser : on dit un silence oppressant, un silence menaçant, un silence lourd. En littérature, *l'hermétisme* est une violence que l'écrivain fait au lecteur, l'absurde aussi, en bravant ce terrain d'entente qu'est la logique, ou le bon sens, ou que sont les habitudes, les normes. Trop de laconisme, trop d'archaïsmes qu'on ne comprend pas, trop de longueur, pas de ponctuation : autant de violences. Les premiers lecteurs de Proust ont souffert, depuis, on s'y est fait. Et ceux de Mallarmé, et ceux d'Emily Dickinson. Emily Dickinson dont les ellipses, les obscurités, les profondeurs, malmènent le lecteur. Emily Dickinson, cette recluse timide dont Tennessee Williams disait qu'elle portait un cœur sauvage et inflexible ("*strict*") sur une manche de taffetas. Dans *Finnegans Wake*, c'est pire que dans *Ulysse*, Joyce ouvre les entrailles d'une langue pour y fourguer les entrailles de toutes les autres langues, c'est un crime contre nature.

Parfois l'écriture est mimétique des pulsions dures qu'elle veut véhiculer, elle procède par secousses, saccades, halètement du rythme, empilement des verbes, des épithètes, ellipses brutales, cisaillement de la chronologie. William Burroughs est un bon exemple. J'aurais bien pris *The Naked Lunch* pour un atelier, mais je dois avouer que je me suis auto-censurée...

Autre démarche : pour montrer l'emprise idéologique de la langue, certains vont jusqu'à en inventer une : dans 1984 de George Orwell, le *newspeak* ou *novlangue*, et dans *Orange mécanique* d'Anthony Burgess (plus Kubrick) le *nadsat*, qui est un mélange d'anglais et de russe.

Après la violence du thème, la violence dans l'écriture, troisième dimension – celle qui nous rassemble, et qui est elle-même double : comment la traduction va-t-elle trouver les ressources pour rendre dans une autre langue cette fièvre du rythme, cette pulsation des allitérations, ces ellipses, ces rebonds et rebondissements ? Barbara Cassin va aborder cette dimension puisqu'elle a intitulé sa conférence : "Violences [au pluriel] de la traduction : traduire l'intraduisible. Elle qui est le maître d'œuvre du monumental *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, s'attaque aux "langues en leurs œuvres". Comment chaque langue, chaque culture crée ses propres réseaux sémantiques et ne les laisse pas exporter facilement.

Pour rejoindre la première dimension et la seconde tout en restant dans les problèmes de traduction : chaque langue dispose d'un registre bien spécifique pour transcrire, suggérer, prolonger l'acte violent et ses répercussions. Certaines langues sont plus riches que d'autres en onomatopées, cris, représentations de l'instantané, en équivalences de l'éruption, de l'éruclation, de la cogne et de la casse. Que fait-on quand il faut passer de plus riche à plus économe ? C'est comme de déménager d'une maison dans un appartement. Que sacrifier ? Comment se réapproprier ce dont on a été dépossédé ? Comment, techniquement, trouver des équivalences d'effets ? On va sûrement en discuter dans les ateliers (et peut-être déjà dès la conférence de Claro et la table ronde sur Artaud).

Deuxième volet : La traduction ne fait-elle pas inévitablement violence au texte, du seul fait qu'elle se l'approprie pour en faire autre chose – auquel les lecteurs à qui le texte était destiné n'ont même pas accès, ni même dans certains cas l'écrivain, qui n'y reconnaît pas ses petits. Être traduit en japonais, c'est être mené pieds et poings liés, avec un bandeau sur les yeux. On travaille la pâte du texte, disent les uns, on la tripatouille, pensent les autres. On réduit le texte ou on l'explícite, on le sous-traduit (en sautant des allusions qui risquent de ne pas être comprises) ou on le sur-traduit. Le calque n'est pas une solution, puisqu'un original n'est pas une copie. Faites ce que vous voudrez, de toute façon ce sera mal, comme disait Freud pour l'éducation des enfants...

Une question enfin que je me pose, et ces trois journées vont peut-être contribuer à l'éclairer : *Pourquoi sommes-nous à ce point fascinés par la violence ?* Disons plutôt par la représentation de la violence ? Sans doute en partie parce qu'elle existe en chacun de nous, sous forme de pulsions destructrices ou

autodestructrices que nous réprimons ou maîtrisons au mieux sans pouvoir totalement les abolir (nous les “relevons”...). La violence menace notre intégrité de l’intérieur comme de l’extérieur. Donc la représenter, la pousser au paroxysme, serait une façon de conjurer la menace et la peur. Jouer à se faire peur, cela commence avec le guignol et les contes pour enfants, le Petit Chaperon rouge ou Barbe-bleue.

Bien avant Freud, l’inconscient était déjà à l’œuvre dans toute la littérature fantastique ou d’épouvante : les fantômes, les vampires. Et la pulsion de mort, meurtre ou suicide. En littérature, chacun aura ses références obligées. Je citerai juste *Sanctuaire*, de Faulkner, puisque nous allons travailler sur un texte de lui. Au cinéma, la liste est longue : *Psychose*, *Les Oiseaux* de Hitchcock. *Les Chiens de paille*, *La Horde sauvage* de Peckinpah. Hollywood, qui en a pourtant vu d’autres, l’appelait “Bloody Sam”. Mais précisons bien que ce n’est pas le réalisateur qui est sanguinaire. Coppola a tourné *Apocalypse Now*, mais ce n’est pas lui qui a déclenché ou voulu la guerre du Viêtnam. Même si le sadisme n’est pas totalement absent de la démarche du cinéaste (pour Hitchcock, c’est connu), il se borne à mettre en scène, c’est-à-dire à interroger, à révéler. Voir, de John Boorman, *Deliverance* (1973). Autres “grands” : Brian de Palma (*Dressed to Kill*), Michael Cimino (*Voyage au bout de l’enfer*). Pasolini. Polanski – particulièrement morbide – (*Répulsion*, *Rosemary’s Baby*, *Le Bal des vampires*, *Le Locataire*). Lars Von Trier, Cronenberg (le tout dernier Cronenberg s’appelle justement, au bon moment pour nous, *A History of Violence*). Mais je m’égare... Vous remarquez le plaisir trouble qu’il y a à vous faire peur, à se faire peur par ces évocations...

Dans un numéro sur “L’Admiration” dans la collection “Morales” des éditions Autrement, j’avais posé la question à un certain nombre de gens : “C’est quoi pour vous, l’admiration ?” Et à ma grande surprise, Florence Delay avait répondu : “J’aimerais dire mon admiration pour la violence, du fond de ma douceur.”

Voilà : on admire ce qu’on n’a pas... On peut comprendre aussi qu’elle veuille dire que tout ce qui a été, par son tempérament mais aussi par son éducation, interdit, refoulé, elle voudrait en faire l’expérience ne serait-ce que par procuration (et donc par la littérature). On peut aussi penser que ce qu’elle admire dans la violence, c’est, pour reprendre une formule de Jean Genet dans *Le Journal du voleur*, “une audace au repos amoureuse des périls”. Ah, les poètes... Ils vous feraient aimer n’importe quoi...

Ce qui est curieux, c’est que Florence Delay dise “du fond” de ma douceur. En principe on voit plutôt la violence tapie au fond et qui cherche à éclater en plein jour. Tennessee Williams voit la

sauvagerie sous le vernis, ou le masque, ou l'alibi de la civilisation : "Nous sommes tous des gens civilisés, ce qui veut dire que nous sommes tous au fond du cœur des sauvages qui observent dans leur comportement un minimum de civilités."

La contradiction n'est sans doute qu'apparente. La douceur est un voile, une pénombre, et la violence c'est la passion, c'est la révélation, c'est la pleine lumière. Les mystiques, les vrais mystiques, que Florence Delay admire, cela c'est certain, ne sont pas des doux, ce sont des violents. L'extase religieuse est fulgurante, c'est un éblouissement.

Nous voilà sur la pente de l'éloge de la violence... La violence, ce peut être aussi une question d'échelle. Pourquoi est-ce que King Kong fait peur ? Violence du cosmos. A l'échelle cosmique, tout n'est que violence, Celui qui montre bien les liens entre grandeur et violence, c'est Victor Hugo : épouvante, mystère, gouffre, funeste, lugubre, terrifiant : tout cela est grandiose.

*La nature fatale engendre éperdument
Des chaos d'où jaillit cette loi : l'élément.*

L'écriture se fait visionnaire, elle hallucine les entités.

Écoutons, dans la même veine, Artaud. Pour lui, il n'y a pas de vraie poésie sans "le degré du feu et de l'incandescence, et ce tourbillonnement magnétique des mondes en formation". Ou encore :

"Le lyrisme, comme l'amour, comme la mort, sont tous sortis de la même source violente, et nous en rapprochent."

Mais encore une fois, ne pas confondre la violence qui passe à l'acte avec la violence sublimée, codifiée, qui se joue dans notre imaginaire individuel ou collectif. Tennessee Williams encore : "Une pièce peut être violente, pleine de mouvement, elle présente toutefois cette sorte de repos qui permet la contemplation et qui produit un climat dans lequel l'importance tragique peut apparaître." Tout est là : trouver un sens, ou du moins chercher un sens. Dans une forme ou dans une autre, dans une langue ou dans une autre.

Nous allons agiter tout cela au cours de ces trois journées. En commençant justement par Artaud, qui s'est imposé à nous dès que nous avons dit "violence". Et pour commencer, la conférence de Claro, qui vient de publier la traduction du dernier roman de Salman Rushdie, *Shalimar le clown*. Salman Rushdie : quel exemple, avec la fatwa de 1989, des excès de l'interdiction d'imaginer librement que réclamait Faulkner, et de la crainte que cela inspire aux dictatures ou au fanatisme. Raphaëlle Rérolle termine son article intitulé "La farouche liberté de Salman Rushdie", et elle célèbre cette "véritable éruption narrative et verbale". Voici sa dernière phrase : "Encore faut-il pour

transformer ce matériau en œuvre littéraire, à la fois le regard et l'extraordinaire liberté de Rushdie, capable de survivre avec un panache inimitable à tous les diktats de la pensée." Je ne connais de la conférence de Claro que son titre prometteur : sur le modèle de "en toute confiance", ou "en toute amitié", "En toute violence", nous avons hâte de l'entendre et je lui laisse la parole.

EN TOUTE VIOLENCE

Conférence de Claro

Curieusement, les rares fois où il m'a été donné de prendre la parole en public, une sorte de réflexe m'a poussé à relire Artaud, Antonin Artaud – à y chercher matière à parler plutôt qu'à citation, avec cette envie contagieuse de lire, je veux dire, *à haute voix*, des phrases d'Artaud. Ce réflexe, je n'ai jamais vraiment cherché à le questionner, à le décomposer, mais, en apprenant qu'Artaud allait figurer parmi les points forts de ces Assises, je me suis dit que le moment était venu, peut-être, de savoir ce que je cherchais dans ce recours à cet écrivain, écrivain sans lequel je ne serais pas là aujourd'hui, puisque sa lecture m'a aidé à aller de l'avant dans le métier de vivre, d'écrire et de traduire.

Bien sûr, quand je prononce, en amorce d'un discours, des phrases d'Artaud, il est évident que je ne me contente pas de rendre hommage à une influence essentielle dans ma trajectoire ; il se peut aussi que me revienne en mémoire cette fameuse séance du Vieux-Colombier, cette terrible séance du Vieux-Colombier, qui a fait couler tellement d'encre et qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici brièvement : suite à sa sortie de l'asile de Rodez, activée par Paulhan et quelques amies, dont la précieuse Paule Thévenin, Artaud est rentré à Paris, plus précisément à Ivry, et sa force d'écriture semble intacte. Dans le souci de le remettre au premier plan d'une certaine vie intellectuelle, dans celui, également, de l'aider, je veux dire financièrement, une "conférence" est organisée, qui, malgré la grande confusion des témoignages, tourne mal, c'est-à-dire qu'Artaud, qui doit faire alors autant pitié que peur, et je pèse mes mots, s'emporte, panique, on ne sait pas trop, selon certains ses papiers lui échappent des mains, il se met à quatre pattes, tente de les rassembler tels les membres d'Osiris, après tout est confus, mais l'impression qui surnage est celle d'un naufrage, le naufrage d'une vie, d'une parole, certainement pas celle d'une écriture.

Longtemps cette vision d'Artaud éruçant – excusez le cliché, mais si vous l'avez entendu grâce à des documents sonores, cela se tient –, d'un Artaud ne parvenant plus à maîtriser les démons qui ne cessent de le revendiquer lui et sa parole depuis des années et des années, bref, cette vision est si indissolublement liée pour moi à la prise de parole en public qu'il est fort possible que ma relecture systématique d'Artaud dans des conditions similaires soit en partie générée par l'association parler/paniquer.

Cela pourrait simplement faire sourire, s'il n'était tout aussi évident qu'Artaud joue ici un autre rôle. Car ce que j'ai retenu d'Artaud, ce qu'il me rappelle quand j'ose l'oublier, c'est combien toute cette histoire de parole, prise, interdite, trahie, lancée, piétinée, est avant tout l'histoire d'une violence fréquentée. (Ici j'ouvre une parenthèse – Jean Genet donnait cette sentencieuse, mais belle, définition de la violence, qui se trouve dans *Le Journal du voleur* : “Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls.”) Mais laissons pour l'instant Genet, sur lequel je reviendrai, et revenons à cet étrange réflexe Artaud, qui ne me sauve de rien, et surtout pas de mes devoirs aujourd'hui. Je dois donc sacrifier à cette tradition à tout le moins intime qui me pousse, me force, me persuade – et l'occasion s'y prête particulièrement ici – à dire un peu d'Artaud – après quoi, n'en doutons pas, tout ira mieux :

Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit.

La vie est de brûler des questions.

Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie.

Je n'aime pas la création détachée. Je ne conçois pas non plus l'esprit comme détaché de lui-même. Chacune de mes œuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi.

Je me retrouve autant dans une lettre écrite pour expliquer le rétrécissement intime de mon être et le châtrage insensé de ma vie, que dans un essai extérieur à moi-même, et qui m'apparaît comme une grossesse indifférente de mon esprit.

Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures, et d'abord par tous les soubresauts en cisaille, toutes les cillations *de mon moi à venir*.

Toutes ces pages traînent comme des glaçons dans l'esprit. Qu'on excuse ma liberté absolue. Je me refuse à faire de différence entre aucune des minutes de moi-même. Je ne reconnais pas dans l'Esprit de plan.

Il faut en finir avec l'Esprit comme avec la littérature. Je dis que l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés. Je voudrais faire un Livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité.

Et ceci n'est pas plus une préface à un livre, que les poèmes par exemple qui le jalonnent ou le dénombrement de toutes les rages du mal-être.

Ceci n'est qu'un glaçon aussi mal avalé.

Ça va déjà mieux, enfin, si on peut dire. J'aimerais dire, maintenant, comment Artaud m'a amené, m'a guidé à cette violence de la langue, et ce par la porte à peine entrouverte de son approche de la traduction. Comme vous le savez, il est arrivé à Artaud de traduire, essentiellement Lewis, ou plus précisément le Lewis du *Moine*, et Lewis Carroll, du moins celui du *Jabberwocky*. Pourquoi deux fois Lewis, voilà un sujet de réflexion que je laisserai aux lacaniens, mais j'ai comme idée que l'idée de "loi" n'y est sans doute pas étrangère. Ce qui me frappe dans la démarche de traducteur d'Artaud, c'est son absence absolue de théorisation, cette "audace" visiblement elle aussi amoureuse des périls, cette absence en apparence totale de scrupules traductants, pour parler très laidement. J'ai longtemps eu envie d'écrire sur le traitement qu'il a infligé au *Moine* de Lewis, ayant l'intuition qu'il y avait là un versant correspondant de cette violence d'écrire qui lui faisait dire : "Toute l'écriture est de la cochonnerie." La peur de gloser m'en a empêché, et surtout cet aveu fait par Artaud dans une lettre à Paulhan, quand il dit : "J'ai *raconté le Moine* comme de mémoire et à ma façon." Cette déclaration, qu'on n'hésitera pas à qualifier d'audacieuse, devient, dans la préface qu'il rédige pour l'édition Denoël, tout autre chose, puisqu'il écrit ceci : "La présente édition n'est ni une traduction ni une adaptation – avec toutes les sales privautés que ce mot suppose avec un texte – mais une sorte de «copie» en français du texte anglais original."

Voilà. Puisque soudain, par un étrange tour de passe-passe, écrire et traduire se confondent, comment toute la violence qu'on sait à l'œuvre parvient-elle à se loger dans cet humble terme de "copie" ? Il y a là un mystère que j'ai mis un certain temps à percer, et surtout, à expérimenter.

C'est quoi cette histoire de copie, de texte raconté de mémoire, de sales privautés dont on se méfie ? Artaud, dans le même temps qu'il fait violence au texte de Lewis, qu'il violente son moine et le lecteur avec, nous parle de copie. Et visiblement, il ne s'agit pas de cette copie qu'on associe aux scribes

ou même à la simple tradition littéraire qui veut que les écrivains s'honorent et se renouvellent en se copiant. Aussi la question se pose peut-être de comprendre ce qu'est cette *violente copie* qu'effectue Artaud, et qui, je crois, je l'espère, doit parler à pas mal d'entre vous.

Mais avant de gratter la croûte de cette dérangeante "copie", je voudrais faire un rapide détour par Milton et son *Paradis perdu*, ou plus précisément, plus nommément, par Chateaubriand, qui affirmait, à propos de sa traduction de *Paradise Lost* : "Ce travail est l'ouvrage entier de ma vie, car il y a trente ans que je lis, relis et traduis Milton." Or que dit par ailleurs Chateaubriand de son travail, de sa démarche, fruit de trente ans de compagnonnage ? Il nous dit ceci : "J'ai calqué le poème de Milton à la vitre."

A la vitre.

Et Chateaubriand de faire violence au vers miltonien, de le plier à l'épreuve de la prose, de le tordre superbement. On est assez loin, convenons-en, de *Eugène Onéguine* traduit par Falen ou Johnston. Ou du *Moine* rendu en français par Léon de Wailly.

Je voudrais maintenant que nous allions voir plus près, ou plus loin, que nous tentions de traverser cette fameuse *vitre* dont parle l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* et derrière laquelle est posté, tel un spectre, cet inquiétant copiste de mémoire dont Artaud revendique la posture.

Seulement voilà, à peine ai-je évoqué cette mystérieuse *vitre*, à peine ai-je avancé l'hypothèse, un peu confondante j'en conviens, d'une *violence de la vitre* que je me trouve renvoyé à la terrifiante fenêtre de William Gass, écrivain dont je suis en train de traduire le livre intitulé *Le Tunnel*. Encore une digression, direz-vous, mais la violence qui m'occupe ici procède, je crois, par rhizomes, bifurcations, fourches.

Cela fait maintenant près de deux ans que je peine sur la traduction du *Tunnel*. Ceux d'entre vous qui connaissent le texte me comprendront, les autres aussi j'en suis sûr. Tom Robbins a dit de Gass qu'il écrivait comme s'il était le saxophoniste de Dieu. J'avoue que parvenu à un certain stade de mon travail, j'en perdais un peu jusqu'à mon plus rudimentaire solfège. Alors pourtant que j'avais hésité trois ans avant d'entreprendre ce travail et que je croyais, enfin, être prêt. Mais curieusement, malgré mon engouement et mon obstination, quelque chose ne prenait pas. Je ne vais pas vous raconter l'histoire du *Tunnel*, mais sachez, ou rappelez-vous, qu'il est question à un moment de fenêtres. Oui. De vitres. Le narrateur, maître absolu du logos, historien, aime les fenêtres. Voilà ce qu'il dit :

Depuis cette fenêtre je peux voir le poil rêche de notre jardin sous la neige, et plus loin, derrière une haie nue,

l'étendue plate et gelée du pré où parfois mes enfants font du patin ; puis, assez loin, telle une brume grise, des arbres. Nous habitons loin de la rivière. Il y a des kilomètres de champs de blé entre nous et la Wabash, laquelle est à cette époque de l'année dure comme de l'ardoise, ses rives boueuses toutes caillées et pierreuses, les troncs pelés des sycomores luisant tels des os léchés. Autour d'eux, les tiges des herbes, raides et cassantes, et aussi négligées que la barbe d'un cadavre, s'amassent en fourrés si froids qu'on n'y trouve souvent aucun oiseau. Je ne vais jamais là-bas. J'ai une bonne vue et il m'arrive encore de promener ma masse pour le simple plaisir ; mais c'est toujours une fenêtre qui me permet de voir. Les fenêtres, donc, sont importantes pour moi. Mon université m'en a accordé une grande, très haute, située à l'angle du campus où l'hiver a figé les balançoires dans le jardin public et où l'herbe, l'été, se mêle au sable. Ces fenêtres sont les porches de l'apparence. Derrière elles s'agitent les seuls messages codés que je reçois.

J'avais moi-même l'impression que le texte de Gass me narguait derrière une vitre, et que les reflets sur le verre ou l'épaisseur de la vitre m'empêchaient de toucher la matière même de sa langue. Briser la vitre me paraissait un peu expéditif. Et je voyais mal avec quoi la nettoyer, d'autant plus que les traces de doigt qui la maculaient semblaient faire partie intégrante du tableau. Et puis, tout d'un coup, ou presque, j'ai eu le sentiment, très violent, non pas de passer derrière la vitre, non pas de franchir le miroir, mais de devenir la vitre. Un processus de vitrification, donc, qui je crois nous ramène au "glaçon mal avalé" d'Artaud.

Aussi je me demande si le texte, non par sa violence (celle-ci est et reste le secret de son auteur), mais en toute violence, comme on dit en toutes lettres, ou en toutes circonstances, n'agit pas de telle sorte qu'il transforme celui qui veut le traduire, "le copier", en vitre, en verre – et contre tous, ajouterais-je au risque d'un mauvais jeu de mots, mais là je laisserai le soin aux lacaniens de décider si le vrai est, oui ou non, la vérité du verre.

Ce pourrait être une simple métaphore, et nous ne nous en porterions pas plus mal. Mais traduire n'est pas se porter bien ou mal, vous le savez, et j'ai bien peur que cette vitrification soit une épreuve d'ordre physique. Autant l'impossibilité d'écrire peut s'apparenter assez aisément à un processus de minéralisation, autant cette mystérieuse copie dont je parle oblige à s'imaginer une transparence. A s'imaginer transparent,

ou du moins assez poreux et point trop opaque. Sûrement pas à s'imaginer auteur.

Voilà où, je crois, ou plutôt j'en suis sûr, s'élançait la vraie violence, l'évidence qui luit. L'acte de traduire s'apparenterait à un comportement étrange, qui n'est pas faire le singe (quoique...), mais plutôt faire la vitre, c'est-à-dire renoncer définitivement à la contemplation des miroirs, laisser le paysage situé à l'extérieur devenir reflet et le regard du lecteur se poser sur ce reflet. Oui, que le lecteur prenne plaisir à poser ses pattes et écraser son nez contre cette *vitre* qu'il faut devenir. Que le lecteur s'y cogne aussi, bien sûr, soit que la netteté du verre ait gommé son existence, soit que la résistance du matériau ait agacé sa patience.

Mais pour cela il faut sans doute remonter aux sources d'une autre violence, et dire, re-dire, ce que disait Céline quand il disait, pour expliquer le style, qu'un bâton plongé dans l'eau paraît tordu et que donc, si l'on veut qu'il paraisse droit, il faut le tordre. La surface de l'eau est donc notre vitre première, même si nous ne sommes pas sûrs que le bâton dont il s'agisse soit vraiment la langue (je pense qu'il s'agit d'autre chose, et le dirai tout à l'heure, après le départ des lacaniens). Mais comment tordre ce bâton qui est le langage, ou la langue, et qui, peut-être, est autre chose ? A peine nous voilà imbus d'un devenir-vitre qu'il nous faut considérer les modes de torsion du bâton. Sale boulot. Et pourtant, pas moyen de faire l'impasse, comme on dit avec un peu trop de légèreté. Ce bâton, quel qu'il soit, il faut le tordre. Mais qui le tordra ? Nous ? Nos mains. Et comment tordre quoi que ce soit si nous sommes vitre ? Ça devient compliqué, n'est-ce pas ? Eh bien, et là je crois qu'il faut user d'un mot que j'ai évité jusque-là, et qui n'est autre que celui de corps.

Artaud pensait, de tout son corps pensait qu'on écrit, qu'il faut qu'écrire, qu'il écrivait pour se faire un corps. Et de préférence sans organe. Cette idée – ce projet – a suffisamment été décliné par Deleuze et d'autres pour qu'on puisse douter à bon escient qu'il s'agisse, là aussi, d'une simple métaphore. Ecrire est l'activité la plus physique qui soit : cet énoncé peut prêter à rire, surtout prononcé par quelqu'un qui passe une bonne partie de sa vie assis et, en outre, s'exprime lors d'assises. Soit. Mais ce rire fait partie intégrante de l'activité d'écrire, de même qu'Artaud est drôle à ses moments. Ce que je veux dire, c'est que si l'on veut bien admettre, comme Fitzgerald, que "toute vie est bien entendu un processus de démolition" (trad. Aury et Mayoux), on ne démolit que pour inventer autre chose, une autre anatomie. "Je n'ai plus qu'une occupation, me refaire", écrivait Artaud dans *Le Pèse-Nerfs*. Mais sûrement pas

refaire la même chose. Et cette violence, qui passe par une vitre, qui est comme une eau gelée, un glaçon mal avalé, un corps vitrifié en attente de devenir, qu'a-t-elle à dire au bâton, au bâton tordu ? Autrement dit : si jamais il advenait que nous devenions vitre, quel bâton pourrions-nous désirer, et pourquoi ?

Parvenu à ce point délicat, je citerai Jean Genet, et plus précisément un texte datant de 1970 intitulé *L'Ennemi déclaré* – déjà une réponse en soi :

J. G. cherche, ou recherche, ou voudrait découvrir, ne le jamais découvrir le délicieux ennemi très désarmé, dont l'équilibre est instable, le profil incertain, la face inadmissible, l'ennemi qu'un souffle casse, l'esclave déjà humilié, se jetant lui-même par la fenêtre sur un signe, l'ennemi vaincu : aveugle, sourd, muet. Sans bras, sans jambes, sans ventre, sans cœur, sans sexe, sans tête, en somme un ennemi complet, portant sur lui déjà toutes les marques de ma bestialité qui n'aurait plus – trop paresseuse – à s'exercer. Je voudrais l'ennemi total, qui me haïrait sans mesure et dans toute sa spontanéité, mais l'ennemi soumis, vaincu par moi avant de me connaître. Et irréconciliable avec moi en tout cas. Pas d'amis. Surtout pas d'amis : un ennemi déclaré mais non déchiré. Net, sans faille. De quelles couleurs ? Du vert très tendre comme une cerise au violet effervescent. Sa taille ? Entre nous, qu'il se présente à moi d'homme à homme. Pas d'amis. Je cherche un ennemi défaillant, venant à la capitulation. Je lui donnerai tout ce que je pourrai : des claques, des gifles, des coups de pied, je le ferai mordre par des renards affamés, manger de la nourriture anglaise, assister à la Chambre des Lords, être reçu à Buckingham Palace, baiser le prince Philip, se faire baiser par lui, vivre un mois à Londres, se vêtir comme moi, dormir à ma place, vivre à ma place : je cherche l'ennemi déclaré.

Genet met l'accent sur quelque chose de très fort, d'excessivement précieux, de probablement dangereux, d'éventuellement irremplaçable. Quelque chose qui pourrait toucher à la grâce mais qui a l'instinct de l'éviter. L'ennemi-bâton que brandit Genet sous la vitre de notre nez ressemble moins à ce style qu'il s'agirait de tordre qu'à ce corps indécidable que l'écriture s'efforce, sans mobile apparent, de recommencer, d'inventer. On a beaucoup parlé, à une certaine époque, de la mort de l'auteur, puis, humanisme triomphant et utopie crevante aidant, on a beaucoup décrié ces hâtives funérailles, mais le fait est qu'écrire me semble le plus pitoyable des moyens pour consolider une éventuelle personnalité. Ou alors c'est le plus

rapide et le plus pathétique. Si écrire n'est pas devenir deux, puis, trois, puis mille, puis plus rien qu'une surface qui épouse ce qu'elle laisse voir et dissout ce qui regarde au-delà d'elle, alors autant passer à la télévision ou boire de l'eau. Pas besoin d'ennemi. Pas besoin de bâton – ou de Totem, comme dirait Artaud –, pas besoin de la vitre de Milton. Pas besoin, même, de besoin.

La violence à l'œuvre dans l'écriture m'a toujours paru si évidente – merci Fitzgerald, merci Deleuze – que pendant longtemps, pas trop quand même, je ne l'ai pas crue possible et nécessaire (voire souhaitable) dans la traduction. Et peut-être était-ce tant mieux, comme on dit. Cela dit, je me souviens très bien du jour où j'ai tendu à William Gass mon exemplaire du *Tunnel* afin qu'il le signe. Sans trop d'hésitation, il a écrit au stylo ces quelques mots qu'il m'a fallu, décalage humain oblige, n'entendre que trois ans plus tard : “*May it be not too onerous.*” Quand la leçon a porté ses fruits, je suis allé jusqu'à chercher le sens de ce mot, “*onerous*”, qui jusqu'alors me semblait un fruit tout gonflé d'un riche jus. Le dictionnaire, dans toute sa suffisance qui ne nous la fait plus, n'est-ce pas, à nous autres traducteurs, m'offrait le sens apparemment inéluctable de “pénible”. Il ne me disait pas : complexe, épuisant, odieux, vicieux. Juste : pénible. Mais ça ne m'empêchait pas bien sûr d'entendre, du fond de mon oreille maternelle, le mot “onéreux”. Comme si Gass avait voulu me dire : attention, tu paieras cher cette entreprise. Or il me disait juste : ça va être pénible ; or, en lecteur d'Artaud, j'aurais dû comprendre ce qu'un lecteur de Rilke entend quand il emploie le mot “pénible”. Vous cueillez une rose, elle vous pique, ça s'infecte, la gangrène prend le relais, il est trop tard, c'est fini. Ou vous ne la cueillez pas. *Ça se joue à rien*, comme on dit.

Si je devais donner à entendre ce rien, et puisque visiblement Artaud est à l'honneur, Antonin Artaud, donc, et pas la bienséance, je ne vois pas comment je pourrais passer sous silence ce texte d'Artaud intitulé “Insulte à l'Inconditionné” et qui fait que je suis ici, et là, et aussi, rassurez-vous, ailleurs, ce texte qui est pour moi *le plus beau de la langue française*, comme on dit, mais comme on dit finira bien par crever, donc :

C'est par la barbaque
la sale barbaque
que l'on exprime

qu'on ne sait pas

le

que
se placer hors
pour être sans,
avec, —

la barbaque
bien crottée et mire
dans le cul d'une poule
morte et désirée.

Désirée, dis-je,
mais sans juter
des esquilles
blanches, lapées,

(mornes de morve
la salive)

la salive
de son dentier.

Avec la barbaque
qu'on se débarrasse
des rats de l'inconditionné

Qui n'ont jamais senti

que
la non-forme
le hors-lieu

de la rogne sans condition
appelée le sans-condition,
l'interférence de l'action,
le transfert par déportation ;
le rétablissement hors coupure,
la coupure des colmatations ;
l'assise enfin
dans le non-hors,
l'imposition du dehors qui dort,
comme un dedans, éclaté des latrines
du canal où l'on chie la mort,

ne valent pas les desquamations
du con d'une moniche morte

quand la boniche qui le porte
pisse en arc-boutant
son pis

pour traverser
la syphilis.

Je disais plus haut, avant Artaud, “Ça se joue à rien”, eh bien ce rien de la violence qui ne devrait rester qu’un mot, qu’un prétexte, le vase dans lequel disposer les fleurs d’un discours, je voudrais essayer de vous le dire plus sincèrement, et pour cela il me faut vous tutoyer, nous serons ainsi plus proches, tu redeviendras lecteur, et quand tu n’en pourras plus tu me le diras, mais pas tout de suite, pas maintenant, seulement une fois que tu as admis que ces charmantes toupies baptisées désir et volition ne sont que des muscles surajoutés au squelette de ta lâcheté. Nous sommes-nous compris ? Es-tu prêt à déambuler avec moi dans le noir ? Maintenant, regarde-moi. Je suis ce que tu veux. Je suis l’Etat, le somnambule, la mouche sur la nappe. Je suis le chèque, la croûte, le réflexe de survie, la hanche de ta mère. Je couche mes fils et j’arrive. Je ferme la porte. J’ouvre la porte. Je ferme la porte. Les crabes m’imitent. Du miel coule de mes oreilles. A chaque sonnerie je décroche. Cela ne peut pas durer. Qu’as-tu fait de ta journée ? Rien. Lui as-tu dit ? Non. D’où vient ce bruit ? De toi. Pourquoi n’as-tu pas protesté quand, après avoir reçu des plaintes, la compagnie aérienne Virgin Atlantic a décidé d’annuler l’installation d’urinoirs en forme de bouche de femme dans l’aéroport John F. Kennedy ? Où étais-tu ? Est-il vrai que tu as ri en apprenant que dans le langage des signes on pouvait faire un geste mimant un nez crochu pour signifier “juif” ? Demain tu pars. Aujourd’hui tu saignes. Un rien t’épargne. Quand l’ennui te sonde, tu te déguises en douanier et saisis une cargaison de huit cents pattes d’ours destinée à la Chine. Ou bien tu pénètres le corps de Donald Trump et tu demandes à acquérir les droits de la phrase : “Vous êtes viré !” Repose-toi. Regarde la télévision. *Sans une femme l’homme gémit et va à la dérive*, chante l’Ecclésiaste à la radio, tu t’ouvres les veines il n’y a personne, tu refermes tes veines, la radio monte le son, Donald Trump aussi, qu’est-ce à dire ? Je t’avais prévenu. Tu as un projet. Un jambon. Il pleut. Eminem a tort. Eminem a raison. Hier en te réveillant tu as senti une minuscule bille en palpant ton sein. Ce vin possède une belle robe rubis aux reflets cuivrés. Le pare-brise est sale. Ton père, s’il était vivant, n’en serait pas moins mort. Assez. Dénoncé par tous les énoncés, tu plies les genoux, zip, la braguette est coincée, dommage. Et je ne parle pas des trahisons, des vexations, de toutes les amusantes humiliations qui pourrissent dans ta pomme d’Adam. Je ne fais en aucune façon allusion à ce mensonge farci de conscience que tu ressers chaque fois que sonne la clochette de la justification. Je passe même sous silence le jet de foutre qui saute au visage de l’écran de ta trop intime télévision quand tous tes invités sont partis et que la vaisselle peut attendre. Quant aux

mille et une pirouettes qui te permettent de te souiller sans jamais en déduire que tu pues, n'en parlons pas. Tu le dis toi-même : il est temps de percer la poche plastifiée dans laquelle baigne ton engouement pour le vain, le cuit, la lie. Schwab Soundview a relevé sa recommandation sur Lucent à Surperformance, ainsi que son objectif de cours de trois dollars cinquante à cinq dollars. Tu as pourtant compris que tes véritables organes, tes impayables et faramineux organes ne sont pas ces ribambelles vésiculées qui s'entre-noyautent entre la graisse et l'os, mais bien plutôt ces sentinelles sonores que tu déposes *via* le canal buccal sur toutes choses. Tu le dis toi-même. Cet hôtel est trop cher. Tu as un projet. Des dents. Des dettes. Il pleut. Cela fait longtemps que tu ne les as pas invités. En bouche il est élégant avec des tanins aux bons grains. Une chienne va mourir. Tu crois que c'est facile ? Si tel est le cas, regarde-toi au-dessus de l'évier, quand, à trois heures du matin, quelque chose de l'ordre du dégoût te somme de cramponner à deux mains l'émail où s'égalisent toutes tes déjections : sous le néon merdoyant, des parcelles de visagéité s'agitent, sourcils, pommettes, dents, points noirs, possibles souvenirs. C'est toi. Tu es ceci. Ces yeux finis. Ces yeux atteints par rien, et que tout écarquille. La non-reconnaissance de soi. Le dépit du moi. L'imprévisible vidange de toutes ces joies soutenues à bout d'effroi. Et ne fais pas comme si regretter allait de soi. Soucieuse de l'exactitude de ses méthodes, PRO-ADN Diagnostic n'utilise que des marqueurs génétiques reconnus et validés internationalement, soit les mêmes que le FBI. Il pleut. Un chevreuil a traversé la route. Nettoie tes ébats de toutes scories esthètes. Il en découle accessoirement une philosophie. Tu le sais, tu l'as appris de tes pères titubants et de tes mères complices, l'assouvissement est ton nom, ton credo. Certes, le son de sa voix te dresse, il t'apprend l'à-côté d'une servilité que tu souhaites opportune. Même si tu as compris que le langage ne servait qu'à t'essuyer. Passion. Lésion. Un peu de saucisson, hop, et te voilà rassasié, projeté sur l'écran à plasma qui te sert de platine, tu mixes, tu mixes, à raison d'un bonbon par cadavre. Une ration de pixels pour que ton ventre crie. Normal. Vendredi tu as fait maigre, samedi le dernier tendon du dernier effort a lâché et c'est à genoux que tu t'es rendu au confessionnal. Pardon. A moitié soulé tu n'as bu que le dépôt, détends-toi c'est presque fini. Ton chien s'appelle Ulysse, Madrid, Alcatel, il tourne comme un satellite autour de ta queue avant d'enterrer l'os de la guerre, salue-le. A ce jour tu n'as toujours pas digéré le cachet versé par ton employeur à ton successeur – qui n'est pas toi, mais te ressemble, comme le printemps ressemble à New York. Prends ton temps. Allume-le, éteins-le : tu fonctionnes toujours. Cet

appareil est appelé aux plus hautes fonctions, il résistera aux déluges électroniques, aux tsunamis ethniques, au chant des oiseaux. A ta nièce. Jusqu'à la fin des temps, lis-tu sur l'étiquette à moitié arrachée, n'appuie pas sur le bouton, elle est en retard, elle s'est fait écraser. Position. Neutron. Lève-toi et dresse ta langue, son goût est toujours le même, à quoi bon tailler tes ongles si tu ne griffes que le coton, la graisse, le temps de te retourner le décor lui aussi s'est retourné, rien n'a changé. Trucage. Répit. Instabilité des marchés financiers mercredi dernier après l'annonce du rachat de Ferrari par Berlusconi. Que leur faire ? Qui inviter ? C'est un produit dangereux, à base de départ et d'arrivée, de mélatonine et de viande avariée. Une aubaine. Un pari. Il ne repousse pas, ce genou écorché sur le gravier, que recouvre aujourd'hui le tweed plissé. A l'étage supérieur, le magicien d'Oz n'en finit pas d'éplucher les comptes de la MGM pendant que Dorothee se shoote au phénobarbital. Actif, passif, agressif. If ! C'est comme ça, plus personne n'y croit. Allume tes bougies. Souffle-les. Ce ne sont pas des bougies, ce sont des prothèses, de toutes petites allumettes enfoncées dans de la pâte à modeler et à nier, des tentatives pour articuler la gélatine de ta complaisance : qui les frotte s'embrase. Mange. Saute. Ta dernière tentative pour lui faire comprendre qui des deux souffrait le plus s'est soldée, point final. Avec ta permission, bien sûr. Dans le secret de la confusion, derrière la grille de tes singeries personnalisées, à même la paille de ton crédit, une armée a pris feu puis s'est noyée. Convergence. Tu avais des sœurs, des cousins, des aigreurs d'estomac, c'est fini. Lavage. Lavage et rinçage. Neuf chances sur dix de t'en tirer, tu as choisi la dixième, bien placé, terrain un peu lourd mais tuyaux en acier galvanisé, merci Max. We just met and I just fucked you. Quelle apathie, ce n'est pas une question. Je ne pose pas de question. Je suis la synchronisation automatique de ton iPod, la touche "€" qui se bloque, je suis le régime de contrôle de la technologie des missiles, je suis bye bye daddy cool. Tu voulais parler de l'enfance ? Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte au bosquet arrosé d'accords. Bien sûr. Jusqu'au jour où, levé d'entre tes fadeurs, au croisement d'un couloir et d'un détestable salon, tu as vu, comme tout le monde, l'ombre pointue de ton père associée à même l'amusante silhouette de ta mère (à moins qu'il ne se fût agi du gros chien des voisins vauté sur la table basse encombrée de cendriers). This is a free oral sex cumshot site and we update our facials daily ! Elections. Nitrate. Celui qui veut être un amant parfait doit révéler son seigneur, ne jamais blasphémer Dieu ni les saints, être humble envers tous et servir tout le monde, ne dire de mal de personne, ne pas mentir, ne se moquer de personne, éviter les querelles et faire son

possible pour réconcilier ceux qui se sont disputés. Faux. Vrai. Je suis le cercle, la vaseline, la conclusion. Je mange des fraises, des nécrologies, du riz. Assez ! Quels sont tes premiers émois ? A cette question il n'existe qu'une seule réponse, un peu lourde, soigneusement moulée dans l'éternelle culotte que tu te traînes au cul chaque fois que la route de briques jaunes bifurque. Depuis le commencement on ne t'a inculqué que la promiscuité et l'impuissance des choses qui se pensent. Tes émois ? Allons, sois raisonnable, sois Apple, sois IBM, sois la puce qui rétrécit dans le cul serré de la technologie et dont les dents, au nombre de trois mille quatre cent vingt-sept au millimètre cube, mordent l'acier dont on fait les plaques qu'on greffe sur les crânes qui abritent toutes les théories de toutes les conspirations. Tes émois n'étaient donc que cela : des fables que la puberté, plus tard, moqua, un peu comme le sucre s'absente dans le café brûlant, apparemment vaincu, mais cependant vainqueur – puisque la somme cristallisée de tous tes renoncements, une fois plongée dans l'acide de la rébellion, fond, disparaît, cependant qu'elle s'amuse à multiplier sa saveur dans chaque bulle de ta gazeuse vanité. Non seulement la salive est considérée comme chargée de force vitale, mais lorsqu'elle est imprégnée de la substance de l'arec et du bétel elle devient un philtre magique de vie. Oublie-la. Conduis. Frappe. Je suis – et ne l'oublie pas – je suis la vase, l'étincelle, l'écoute téléphonique. Je suis l'indice, la foi, l'envoi sous pli discret, le temps que met le transistor pour passer du régime de sursaturation au régime actif. Devant une phrase inutile qui gâcherait l'instant fragile, je suis là, aussi. Je suis la ligne verticale, la faconde, l'ampoule qui claque, la façon dont on lave un homme mort en état d'ihram, la moquette qu'on arrache. Quant aux matins où tu t'éveillais en pleine marée retirée, au sein d'une huile mal époncée, ma foi, cela ne t'a jamais affecté outre mesure : il fallait bien que coagule à ton insu tout ce que tu laissais fermenter le jour durant et précédent. Tu connais l'histoire ? L'Histoire ? Charlemagne ? Attila ? Caligula ? Falbala ? Zu Haus ! Tu as vu comment certains petits hommes ont chevauché par-dessus certains gros conglomerats ? Comment la Terreur a produit la Révolution avant que celle-ci n'accouche du tiers état qui se mua en paysannerie qui s'enlisa dans la famine ? Décédés tous ces énoncés ? Tu en doutes. Tu es le mulâtre, la chaise, le radar, la mire, la résistance. Tu es – et ce, malgré toi – l'accolade, la balade, la bousculade, la défilade, la dégringolade, l'enfilade, l'engueulade, l'escalade, l'estafilade, le garde-malade, la marmelade, la pelade, la régolade, la rémoulade, la reniflade, la rigolade – la rime abrupte. Tu es la salade, tu passes. C'est le soir. Une fille va sortir de la mairie. Parler te semble ridicule et cela depuis quand ? Depuis

qu'adolescent tu découvris ou crus découvrir la combinaison du coffre-fort adulte qui devait t'enrichir de tant d'éloignements ? Certes non. La vie t'a coincé. Tu as couiné. Ouiiiiiirkk. Tu as chopé le porc et l'as égorgé, et au moment de le saigner une voix t'a dit : "Comment gérer les blocages de verrous ?" Et une autre t'a aimablement répondu : "Les blocages de verrous sont un problème classique des bases de données transactionnelles, mais ils ne sont pas dangereux, à moins qu'ils ne se répètent si souvent que vous ne puissiez pas exécuter tranquillement certaines transactions." Satisfait. Rassuré. Démographié. Lecteur ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce à dire ? Etant bien entendu que tu n'es que de la matière rouge animée de sottises intentions, se peut-il que la trajectoire par toi accomplie depuis ton éviction première jusqu'à ton hoquet final soit plus digne que le jet de pisse grâce auquel ton méat se voit relié à ce socle que tu appelles terre et sur lequel tes pieds ne cessent de déraiper ? Ce que tu lis t'a toujours trahi. Bousculé. Recalé. Maintenant je suis là. Regarde-moi. Je suis ce que tu veux. Je suis l'Etat, la confiance, le sel, la marque déposée, la visite impromptue. Je suis les verres au fond du café. Ah ! Tu as souri. Demain tu te lèveras et tu iras réveiller toutes ces choses qui n'ont pas besoin de toi. Demain tu écraseras un chat. Tu le dis toi-même. En rond tu tournes, comme un oméga de fumée qui meurt au plafond, lâché par la cigarette que tu écrases dans une autre dimension sur la main de tes maîtres. Cherche. Enfonce. Be cool. Maintenant regarde-moi. Ne ris pas. Regarde. Maintenant.

ANTONIN ARTAUD ET LA TRADUCTION

*Table ronde animée par Camille Dumoulié,
avec Jean-Paul Manganaro, Jonathan Pollock, Olga Koustova*

CAMILLE DUMOULIÉ.

Bonjour à tous. Nous reprenons donc les travaux de ces Assises. Travail est un terme peut-être excessif, puisque je pense que c'est le plaisir, en particulier le plaisir du texte, qui nous réunit aujourd'hui.

Il m'est arrivé d'étudier l'œuvre d'Artaud, et c'est à ce titre que les organisateurs et organisatrices des Assises m'ont fait l'honneur de m'inviter à animer cette table ronde. D'ailleurs, une fois encore, le mot juste ne devrait pas être honneur, mais plutôt la joie de parler de l'œuvre d'Artaud et de ne pas en parler, comme je le fais souvent, en compagnie des commentateurs. Moi-même commentateur de cette œuvre, je dois dire que, de plus en plus, j'ai l'impression, comme Artaud était le premier à l'écrire, que le commentaire étouffe l'œuvre, surtout dans son cas particulier. En revanche, les traducteurs, eux, sont des gens qui la font vivre. J'en ai des témoignages constants, en particulier au travers des étudiants qui, du monde entier, viennent en France pour travailler sur Artaud. Je me dis même que, grâce à vous ici présents, traducteurs d'Artaud, à vous traducteurs en général, l'œuvre littéraire – en l'occurrence celle d'Artaud – est parfois plus vivante à l'étranger qu'en France. Beaucoup de mes étudiants français, puisque j'enseigne la littérature, et je dirai même beaucoup de mes collègues professeurs de littérature ignorent l'essentiel de l'œuvre d'Artaud. En revanche, elle est extrêmement vivante en Russie – Mme Koustova nous en parlera – auprès de la jeunesse, extrêmement vivante dans les pays anglo-saxons – Jonathan nous le dira –, en Italie – j'en ai eu des témoignages constants et Jean-Paul Manganaro le confirmera – mais aussi au Brésil, en Amérique latine dans son ensemble, au Japon, etc. Donc, ce sont les traductions d'Artaud qui font vivre son œuvre plus que les commentaires. Voilà pourquoi c'est pour moi une joie de me trouver ici avec

vous, et d'introduire par quelques mots les propos des intervenants d'aujourd'hui.

En premier lieu, je voudrais rappeler – et ce n'est pas à vous que je vais l'apprendre – que toute traduction est un acte singulier. Traduire, c'est toujours faire entendre la voix, l'accent d'un écrivain, faire passer un timbre unique d'une langue dans une autre. Mais traduire Artaud est un acte d'une singularité, si on peut dire, encore plus singulière. D'abord parce que son œuvre est extrêmement diverse, comme, je pense, vous tous le savez. Son écriture est multiple, et pourtant sa voix est unique, au travers des divers modes d'inscription ou des diverses formes de profération. Je rappellerai que son œuvre est constituée de poèmes, depuis les premiers poèmes surréalistes jusqu'aux derniers textes qui, bien qu'il s'en défende, sont de la poésie. Elle est constituée de lettres, et les plus connues sont certainement celles qui constituent la *Correspondance avec Jacques Rivière*. On le voit aussi dans *Van Gogh ou le Suicidé de la société* ou *Suppôts et supplications*, textes qui contiennent des lettres qui ont été effectivement envoyées et qui font partie pour Artaud de l'œuvre même. Enfin, il y a, bien sûr, les fameuses *Lettres de Rodez*.

Son œuvre comporte encore des essais : *Le Théâtre et son double* est certainement le plus connu, ou encore des manifestes politiques, comme certains des textes écrits au Mexique. Mais elle est aussi faite de récits de rêves et de journaux. Et ce sont, chaque fois, des écritures spécifiques. Ainsi, par exemple, la *Correspondance avec Jacques Rivière* constitue une sorte de journal intime, alors que les textes sur les Tarahumaras et son séjour au Mexique forment un véritable journal de voyage. On trouve même ce qu'on pourrait appeler le Journal d'un fou, qui est constitué par l'ensemble des *Cahiers de Rodez*, dits "cahiers de la folie" et que suivent les "cahiers du retour". L'écriture d'Artaud est parfois celle d'un commentateur d'œuvres d'art, en particulier de la peinture, que ce soit celle de Paolo Uccello ou d'André Masson, de Picasso ou de combien d'autres. Ce fut encore l'écriture d'un scénariste – d'ailleurs Mme Koustova a traduit *Le Samouraï*, qui est un scénario. Ou bien celle d'un auteur de théâtre, avec *Les Cenci*, texte qui se présente comme une adaptation-traduction à plusieurs degrés. Enfin et encore, ses textes sont des écrits de visionnaire et de mystique imprécateur, comme *Les Nouvelles Révélations de l'Être*. Enfin et surtout, évidemment, mise à part la diversité extrême de son écriture, le plus singulier, c'est bien sûr cette machine de guerre "agrammaticale", pour reprendre son propre terme, contre la langue française, que constituent ses derniers textes, tel *Suppôts et supplications*.

Tout cela, en particulier la dernière partie de l'œuvre, confronte le traducteur à ce qu'on peut appeler l'intraduisible. Je pense, par exemple, aux glossolalies qui parsèment ces textes. Pourquoi ne pas "traduire" les glossolalies ? Paule Thévenin, dans un texte célèbre¹, a entrepris de le faire, les prétendant traduisibles dans la mesure où elles constituent une langue propre, la langue d'Artaud, elle-même composée d'un ensemble d'autres langues qu'on peut retrouver en dessous des glossolalies. Mais je laisse aux traducteurs le soin d'en parler... J'entends l'intraduisible comme une limite... Cependant, l'intraduisible n'est pas l'impossible à traduire. C'est en ce sens que traduire Artaud exige d'être soi-même certainement un écrivain.

Il y a une autre singularité de l'œuvre d'Artaud, pour ce qui concerne la traduction, c'est qu'Artaud lui-même – et cela a été dit dans la conférence inaugurale – a été un traducteur. Certes, ce n'est pas une originalité. Beaucoup d'écrivains ou de poètes ont été traducteurs, et de grands traducteurs. Mais, néanmoins, Artaud a pratiqué la traduction sur un mode inouï, faisant d'elle, là encore, une machine de guerre. Il l'a pratiquée sur un mode qu'on pourrait dire révolutionnaire. La révolution, de ce point de vue, consiste à pratiquer la traduction non comme la production d'un double ou comme une transposition, mais, pour reprendre un vocabulaire derridien, comme une "répétition originaire". Certains critiques d'Artaud l'ont déjà remarqué : il a mis en question la métaphysique implicite d'une certaine traductologie qui se fonde sur la présence d'un texte premier, d'un sens plein, déjà là, qu'il s'agit de restituer, et dont le traducteur devrait redoubler la présence. A cette conception qui s'inscrit dans la logique platonicienne du modèle et de la copie, Artaud oppose ce qu'on pourrait appeler une logique du simulacre. Le texte par excellence qui met cela en jeu et en scène c'est, bien sûr, *Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud*. Or, comme nous avons la chance d'avoir ici Jonathan Pollock qui est l'auteur, en particulier, d'un excellent essai² sur ce livre, où il aborde cette question et utilise le terme de simulacre à propos des traductions d'Artaud, je vais lui laisser le soin d'en dire tout à l'heure quelques mots.

Il faut mentionner un deuxième geste traducteur d'Artaud. C'est celui qui lui fait retraverser la folie, un peu comme Alice retraverse le miroir pour rejoindre le monde des vivants et de ceux qui se croient raisonnables. Cette sortie de la folie s'effectue, entre autres, par la traversée de deux textes de la littérature

1. "Entendre/voir/lire", dans *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Le Seuil, 1993, d'abord publié dans *Tel Quel*, n^{os} 39 et 40, 1969.

2. Dans la collection Foliothèque, Gallimard, 2002.

anglo-américaine : la traduction d'un passage de Lewis Carroll, qui est justement consacré au motif de la traversée du miroir, et celle de quelques poèmes d'Edgar Poe. Il s'agit d'un moment éminemment génésique, puisqu'il accompagne une genèse où s'effectue une recréation de soi par la traduction, en un acte qui renverse l'idéalisme de l'inspiration et de l'originalité. Ce travail de genèse par la traduction montre que la répétition, la reprise, la réécriture constituent un acte poétique originaire et, selon le titre d'un livre que Jean-Michel Rey a consacré à ce sujet, la traduction, la réécriture, la reprise sont la *Naissance de la poésie*¹.

Justifié par cette expérience d'autocréation à travers la pratique de la traduction, se présentant lui-même comme l'incarnation – et je reprends un vocabulaire derridien – de ce “supplément d'origine”, de ce *pharmakon* qu'est l'écriture, Artaud a poussé à son comble la logique humoristique du simulacre sur quoi va revenir Jonathan Pollock. Il l'a poussée à son comble, au point d'affirmer que tous les grands livres, tous les grands textes de la littérature mondiale sont déjà et depuis toujours des traductions anticipées de lui-même, c'est-à-dire d'abord de son œuvre. Il écrit ainsi dans une lettre : “Vous dites que le public anglais ne me connaît pas. Et en effet où aurait-il ramassé la *Correspondance avec Jacques Rivière*, *L'Ombilic des limbes*, *Le Pèse-Nerfs* [...] et enfin et surtout *Letura d'Eprahi*, écrit en 1935, où j'avais mis le meilleur de moi-même et qui s'est perdu et que je n'ai plus jamais retrouvé bien qu'il ait été si magnifiquement imprimé, en des caractères repris aux anciens incunables, non, en des caractères dont les très anciens incunables ne furent qu'une imitation, un décalque, un double, une transposition châtrée de sa propre tête, et, excusez-moi d'employer des mots bizarres, et un peu pédants, mais je dirais une transposition².”

Donc, toute la littérature qui le précède était déjà une traduction anticipée de son œuvre. Mais en même temps, c'est à travers la reprise de la littérature antérieure et sa traversée, comme le fait un traducteur, qu'Artaud se produit en tant que sujet d'énonciation. C'est ainsi qu'il écrit, dans un autre texte : “Le chantonnement / scandé, / laïque, / non liturgique, / non rituel, / non grec, / entre nègre, / chinois, / indien et français villon. / Pour y arriver, / partir de ce que je suis français / et de la manière qui exprime le mieux ma force de volonté présente, actuelle, immédiate, humaine, autoritaire et corriger, / car n'importe quoi est moi, ma façon de le faire n'est pas celle d'un

1. Métaillé, 1991.

2. XII, 234. (Pour les citations d'Artaud, le chiffre romain renvoie au tome de l'édition Gallimard des *Œuvres complètes*, le chiffre arabe à la page.)

être. / Ce sera toujours moi parlant une langue étrangère avec un accent toujours reconnaissable¹.”

“Ce sera toujours moi parlant une langue étrangère”, écrit Artaud au sujet de ses propres textes et, finalement, au sujet de toute la littérature qui n’est donc que traduction anticipée de lui-même. Autrement dit, la traduction est première et dernière, car il n’y a ni texte ni parole vrais originaires, mais un vide, un trou, comme le dit souvent Artaud de lui, cependant un trou d’où émane un souffle furieux. Il n’y a, pour que la traduction soit originale, ni langue source première, ni langue propre d’accueil, mais une dérive de la parole, pourrait-on dire, à l’étranger.

L’ensemble de l’œuvre d’Artaud, de ce point de vue, peut être considéré comme une œuvre de traduction. On pourrait affirmer qu’Artaud n’a fait que cela toute sa vie, traduire. Je me souviens vaguement – je ne vais peut-être pas la citer exactement – d’une formule qu’on trouve dans un de ses premiers textes² où il écrit : “Ces forces informulées qui m’assiègent, il faudra bien un jour que ma raison les accueille”, et j’ai envie de dire “Il faudra bien qu’elle les traduise.” Traduire ces forces qui l’assiègent, ces forces de l’inconscient, ces forces du corps, ce langage de la chair, voilà ce qu’il a toujours voulu faire.

Lorsqu’il se rend au Mexique, dans la Sierra Tarahumara, il lit dans la pierre même un ensemble de signes qu’il s’efforce de traduire. Les textes qu’il écrit ne sont qu’une traduction des signes qu’il a lus dans la montagne ou sur la terre des Indiens. Et par la suite, dans les derniers textes, il tentera de traduire en une langue étrangère au français l’accent, le souffle, le timbre, le rythme, le cri du corps.

Cette primauté de la traduction, chez Artaud, s’accorde avec un trait constant de son œuvre qui est la posture mystique. Artaud a été peut-être un des plus grands mystiques modernes, jusqu’au moment où il est tombé dans le trou même du vide de Dieu, ce qui l’a conduit à l’asile. Et lorsqu’il en est ressorti, cela a été pour jeter à la figure de Dieu et des hommes toutes ses imprécations et pour dénoncer le subterfuge qui l’a conduit à l’aliénation. Cependant, il n’a pas pour autant abandonné la posture mystique, mais l’a utilisée comme une stratégie de l’immanence et de la révolte.

Michel de Certeau, dans *La Fable mystique*³, décrit longuement la configuration mystique et rappelle que la mystique chrétienne est déterminée par le fait que le Verbe s’est fait chair, ce qui la distingue de beaucoup d’autres formes de mystique. Mais

1. Cité par P. Thévenin dans “Entendre/voir/lire”, *op. cit.*

2. “Position de la chair”, I** 50.

3. Gallimard, 1982.

tous les deux, le Verbe originaire de Dieu et la chair, le corps du Christ, manquent. Toute la tradition chrétienne de la langue mystique, dont Michel de Certeau étudie l'élaboration, est une tentative d'inscrire – et je retrouve un thème qui a été abordé dans la conférence précédente – dans un corps les stigmates de la langue qui manque, mais aussi, peut-on dire à l'inverse, de forcer la langue à accueillir un corps absent. Dans cette activité langagière propre à la quête mystique, Michel de Certeau montre que, historiquement, la traduction a occupé une place centrale, dans la mesure où elle était conçue comme un moyen de faire parler l'autre qui se tait. Il écrit : «Une langue de «l'autre» est générée par le travail innombrable de ses altérations. Le parler mystique est fondamentalement «traducteur». Il est passeur.»

Quelques lignes plus loin, on retrouve ce motif du copiste qui a été évoqué, là encore, dans la conférence précédente, et Artaud s'est justement voulu «copiste», dans le cas du *Moine*, par exemple. Michel de Certeau montre bien que les deux activités, celle de copiste et celle de traducteur, sont deux manières de donner chair, de donner corps à la parole étrangère de l'autre : «Ces traducteurs «perdent la parole à l'étranger». Ils n'ont que celle de l'autre. La distance entre le Moyen Age et la Renaissance pourrait même être indexée par ce qui sépare du copiste ancien le traducteur moderne. Tous généralement anonymes. Mais le copiste mue son corps en parole de l'autre, il imite et il incarne le texte en une liturgie de la reproduction ; simultanément, il donne corps au verbe (*«verbum caro factum est»*) et il fait du verbe son propre corps (*«hoc est corpus meum»*), en un procès d'assimilation qui efface les différences pour donner lieu au sacrement de la copie. Le traducteur, qui exerce aussi quelquefois le métier d'imprimeur ou de prote, est un opérateur de différenciation. Comme l'ethnologue, il met en scène une région étrangère, même si c'est pour l'adapter en lui laissant troubler son langage. Il fabrique de l'autre, mais dans un champ qui n'est pas davantage le sien et où il n'a aucun droit d'auteur. Il produit, mais sans lieu propre, dans cet entre-deux, sur cette barre où des langues roulent sur elles-mêmes en se rencontrant. Le copiste et le traducteur ont une endurance, à corps perdu, mais le premier d'une manière contemplative, dans un rite d'identification, le second, de façon plus éthique, dans une production d'altérité. L'histoire de la mystique pourrait bien avoir converti le «copiste» en ce traducteur, ascète saisi par la langue de l'autre et créant par elle du possible tout en se perdant lui-même dans la foule. En tout cas, les manières de parler relèvent de cette opérativité itinérante qui n'a pas de place propre¹.»

1. *Op. cit.*, p. 164.

“Qui n’a pas de place propre”, c’est la situation même d’Artaud. Peut-être est-ce toujours celle du traducteur, sans langue propre, sans lieu propre du corps ou du sujet ? Artaud est l’éternel traducteur de la parole qui n’a pas été proférée, du livre qui n’a pas été écrit, ou bien qui a été perdu, comme il le répète à la fin de sa vie. Traduire est donc pour lui une activité originaire. Traduire, cela consiste à faire entendre une langue étrangère dans la langue courante sans perdre le timbre et l’accent de l’étranger. Or, telle est la définition de la littérature : faire entendre une langue étrangère dans sa propre langue. Ainsi, Artaud montre que traduire est un acte littéraire, sinon l’origine même de la littérature.

Traduire Artaud, je ne sais pas si cela suppose d’être engagé dans une quête mystique, mais cela exige, comme le prouve l’œuvre des traducteurs ici présents, de faire véritablement œuvre littéraire. Je vais donc leur laisser la parole successivement, après quoi ils pourront engager une discussion plus libre entre eux et surtout avec vous.

J’ai demandé à Jonathan Pollock d’intervenir d’abord, car il pourra faire la transition entre Artaud traducteur et les traducteurs d’Artaud. Bien que présenté comme “britannique”, il est irlandais, ce qui le rapproche tout particulièrement d’Artaud ; et bien qu’il soit originairement comparatiste, par la force des choses ou du désir, il est maintenant maître de conférences de littérature anglaise à l’université de Perpignan. Il a consacré sa thèse, puis un ouvrage tout à fait remarquable, aux rapports entre Artaud et la littérature anglo-américaine, ouvrage publié aux éditions Kimé, sous le titre *Le Rire du Momo, Artaud et la littérature anglo-américaine* (2002). A part l’étude sur *Le Moine* que j’ai déjà citée, il est l’auteur d’un essai non moins excellent, intitulé *Qu’est-ce que l’humour*¹ ?

La deuxième intervention sera celle de Mme Olga Koustova, qui est traductrice, en russe, d’une partie de l’œuvre d’Artaud, mais qui a aussi traduit d’autres auteurs et poètes français, comme Verlaine ou Michaux. Mme Koustova, par ailleurs, enseigne à Saint-Petersbourg aussi bien la théorie que la pratique de la traduction.

Enfin, interviendra Jean-Paul Manganaro, professeur de littérature italienne à l’université de Lille-III, dont il est absolument impossible de citer les œuvres qu’il a traduites, puisqu’elles atteignent le nombre de quatre-vingt-dix. Quant aux auteurs, ils sont aussi différents que Gadda, Calvino, Calasso, Consolo ou Carmelo Bene, pour n’en citer que certains. Donc, une œuvre de traducteur considérable, qui a déjà été primée en Italie, où il a reçu

1. Klincksieck, 2001.

le prix de la République italienne, et dont je me suis laissé dire qu'elle serait aussi primée ici même... bientôt. A côté de cette œuvre de traduction, Jean-Paul Manganaro a une œuvre de critique et d'essayiste. Je mentionnerai son livre sur un auteur bien difficile à traduire et peut-être aussi à commenter, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, publié au Seuil (1994), et aussi, toujours au Seuil, un livre sur Calvino dans la collection "Les contemporains" (2000). Actuellement, il prépare un ouvrage sur Fellini.

Après cette rapide présentation des participants, je laisse donc la parole à Jonathan Pollock.

JONATHAN POLLOCK.

Merci. Bonjour à vous tous. Camille m'invite à relancer la discussion déjà commencée par Claro, à propos de la notion de copie, d'Artaud en tant que copiste. Donc, je vois déjà qu'on oriente notre discussion autour du *Moine*, mais sachez que le *Moine* n'est que la partie émergée de l'iceberg, et on aura peut-être l'occasion de parler d'autres traductions d'Artaud.

Il y a un geste anti-platonicien, en effet. On peut se référer non seulement au *Sophiste*, mais aussi à un autre dialogue de Platon, l'*Ion*, où il s'agit de la chaîne interprétative. Vous savez qu'au théâtre Artaud a mis en miettes cette chaîne interprétative, en disant : il n'y aura plus de texte ni d'auteur, le metteur en scène devient la source de tout le spectacle.

Mais plutôt que d'aborder les choses à ce niveau-là, qui est quand même un niveau assez abstrait, j'aimerais vous parler simplement de la pratique d'Artaud "copiste" de Lewis. Si effectivement on peut parler, dans le cas du *Moine*, d'une copie d'une copie, et donc d'un simulacre, c'est tout simplement parce que, pour traduire Lewis, Artaud, qui s'avoue un piètre angliciste, avait sur sa table de travail le livre de Léon de Wailly dont Claro a parlé. Donc, il travaille à partir d'une traduction déjà faite. Je me suis posé cette question : Est-ce qu'on a, dans la traduction d'Artaud, quelque chose qui ressemble d'une manière tout à fait authentique à l'original de Lewis, ou est-ce que la ressemblance est seulement extérieure, étant celle d'un simulacre et donc d'une œuvre en réalité tout à fait différente ?

Pour remettre les choses sur un plan tout à fait pratique, je dirais qu'Artaud respecte scrupuleusement la trame du roman, l'ordre des événements, la présentation des personnages, la structure des épisodes. J'ai l'habitude d'employer les catégories de l'ancienne rhétorique : "inventio", "dispositio", "dictio". L'invention est la matière, le sujet. Dans le cas du *Moine*, le sujet reste le même, et au niveau de la disposition aussi, il n'y a pas vraiment d'innovation de la part d'Artaud. C'est au niveau de la

diction que tout change, à savoir le choix des termes et des tours, et c'est en effet dans l'élaboration des images, des comparaisons, des métaphores, que la subjectivité d'Artaud se fait particulièrement sentir. Je pourrais vous donner des exemples à chaque page. Comme il faut que je fasse vite, je vais vous donner l'exemple le plus parlant. Les plus gros changements concernent le champ de la vision, le champ de la lumière et surtout le champ de la sensation corporelle. Artaud invente, il reprend le texte. Je vais vous lire un passage traduit par Wailly du roman de Lewis, traduction que j'ai pris le soin de contrôler, qui s'avère tout à fait littérale, puis je vais vous donner la version d'Artaud. Je ne sais pas si vous connaissez le roman de Lewis, qui est déjà d'une violence inouïe. Est-ce qu'il y a une surenchère de la part d'Artaud ? Je ne sais pas. Il s'agit du moment où le personnage du Juif errant ôte son bandeau, et le protagoniste Raymond voit ce qui est imprimé sur son front pour la première fois. Je vous lis le passage traduit par Wailly. C'est Raymond qui parle :

Je levai les yeux et vis une croix ardente imprimée sur son front. Je suis bien incapable de rendre compte de l'horreur que cet objet m'inspira, mais je n'avais jamais rien ressenti de pareil. Mes sens me quittèrent quelques instants.

“Je suis bien incapable de rendre compte de l'horreur que cet objet m'inspira” ; et en effet, il n'en rend pas compte, cette épreuve relève de l'indicible : je ne peux pas vous dire exactement ce que j'ai vu et ressenti, c'est au-delà de mes forces, c'est intraduisible en langage, je ne peux pas vous en rendre compte.

Artaud, qui depuis l'âge de quinze ans a fait l'expérience de la douleur physique presque quotidiennement, va justement essayer d'en rendre compte. Le passage revu par Artaud donne ceci – c'est toujours Raymond qui parle :

Un feu malicieux et féroce bondit sur moi comme si toute la méchanceté des abîmes célestes avait pris pour me frapper la pénétration même de la lumière. Mon esprit, mon âme, mes facultés, tout ce qui me donnait la sensation d'être là, de tremper dans quelque chose, de me suspendre, d'aller, de venir, de résister, tout était coupé en forme de croix ; c'était un écartèlement ardent et qui m'inspirait comme une folie de me dissoudre, sans que l'éternité elle-même fût assez longue pour me permettre d'y parvenir.

Vous voyez qu'on est assez loin de “je suis bien incapable de rendre compte de l'horreur que cet objet m'inspira” ! C'est un exemple parmi d'autres. Il faut dire que Matthew Lewis

avait dix-neuf ans quand il a composé son roman – il n'avait pas cette expérience de la lente crucifixion de tout son être dont parle Artaud dans ses premiers textes.

Pour rester avec *Le Moine*, par rapport à la notion de copie, je me suis posé la question : Comment fallait-il caractériser le traitement qu'Artaud fait subir à Lewis ? Hormis la notion de copie, on peut parler de lecture, d'interprétation dans les deux sens du terme. Artaud est acteur, il interprète à sa manière l'œuvre de Lewis. On peut également invoquer l'idée d'encadrement, d'emboîtement, mais j'aimerais mettre l'accent sur quelque chose dont on a déjà parlé, je crois que Claro avait évoqué cet aspect de l'œuvre d'Artaud, c'est l'idée de dépossession. Artaud est un écrivain très singulier. Sa singularité, sa différence, son statut unique est frappant et évident, mais en même temps c'est quelqu'un dont la presque totalité des œuvres s'étaye sur d'autres œuvres. Il génère ses œuvres en s'appropriant celles des autres. Camille en a fait la liste, et puisque nous sommes à Arles, on peut y ajouter ce pur chef-d'œuvre qu'est *Van Gogh ou le Suicidé de la société*, écrit à partir de l'œuvre de Van Gogh. C'est pareil pour *Héliogabale*. D'après Jean-Marie Le Clézio, il s'agirait du livre le plus violent de la langue française. Or, pour écrire *Héliogabale*, Artaud reprend en grande partie la *Vie d'Héliogabale* de Lampride. C'est vrai aussi pour *Les Cenci*, la pièce qui a inauguré le *Théâtre de la cruauté*. *Les Cenci*, c'est une réécriture, une adaptation, même s'il récuse le terme, de la pièce de Shelley du même titre.

Il y a cette contradiction : Comment se fait-il que cette œuvre tellement singulière prenne racine dans les œuvres des autres et ait besoin de s'en nourrir ? C'est là qu'intervient cette idée de dépossession. Artaud a souvent le sentiment de se retrouver dans ce qu'il traduit – ou plutôt de retrouver dans le texte qu'il traduit ce qu'il aurait lui-même écrit. Camille a parlé des anciens incunables. Je peux vous en donner un autre exemple, qui provient de *L'Arve et l'Aume*, sa "tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui", livre qui est tout bonnement la traduction du sixième chapitre de *A travers le miroir*. Il dit dans une lettre : "J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le «principe» de la mer, et dieu, révélation d'une vérité aveuglante, ce sentiment que ce petit poème, c'est moi qui l'avais et pensé et écrit ; en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll." L'écrivain anglais serait coupable du délit d'imitation, non pas d'après le modèle, mais d'avant le modèle (on retrouve souvent dans les derniers écrits d'Artaud une telle inversion du temps). Et qu'est-ce qui lui permet de dire une telle énormité ? Simplement ceci qu'"on ne se rencontre

pas avec un autre sur des points comme être et obéir, ou vivre et exister". Ce sont ses propres pensées, ses propres expériences, ses propres sentiments, ses propres sensations, qui se retrouvent sous la plume d'un autre. Donc, plus ou moins logiquement, il conclut soit au vol, soit à une identité occulte, secrète, entre lui-même et Lewis Carroll. Il a le même sentiment en lisant Rimbaud, et je pourrais citer d'autres auteurs aussi, Hugo par exemple.

Artaud traduit Lewis Carroll pendant son enfermement dans l'asile psychiatrique de Rodez ; c'était à la demande du médecin en chef, le docteur Ferdière, qui avait lui-même entrepris de traduire *Alice Through the Looking-Glass*. Or les deux hommes s'achoppent sur la traduction à donner du terme inventé par Lewis : "*portmanteau word*". Malheureusement, et d'une manière qui en dit long sur les rapports entre la langue des dictionnaires et le pouvoir psychiatrique, c'est la version proposée par le docteur Ferdière qui triomphe dans le français d'aujourd'hui : on dit plus couramment "mot-valise" que "mot à soufflets". Mais combien plus poétique est la suggestion d'Artaud !

Je ne parlerai pas ici de ses traductions de la poésie anglaise. Il a traduit magnifiquement Southwell qui est un poète élisabéthain.

J'aimerais quand même insister sur un point : Artaud est surtout le traducteur, le commentateur, le fils bâtard d'Edgar Poe, et il le dit lui-même : si quelqu'un l'a influencé plus qu'un autre, c'est bien Edgar Poe. Non seulement il traduit Poe quand il est encore collégien, mais il le retraduit à Rodez, en reprenant toute l'œuvre poétique de Poe, et le livre de Jean-Michel Rey qu'a cité Camille montre comment, à partir d'un seul mot anglais comme *spell*, Artaud va générer toute une notion très complexe de la genèse des œuvres par la diction à haute voix, en traduisant *spell* par le mot "dictame". Je vous renvoie au livre de Rey pour mieux comprendre l'importance de Poe dans cette renaissance de l'écriture d'Artaud, après le passage par la folie.

Mais j'aimerais terminer avec une autre remarque, justement par rapport à la prétendue folie d'Artaud. En adoptant le thème "Traduire la violence", vous avez tout de suite pensé à Artaud, parce que soi-disant c'est un auteur violent, et donc la violence l'habite, c'est lui qui fait violence, qui violente les lecteurs et le public. Mais vous le savez tous, Artaud est surtout quelqu'un qui *subit* la violence, une violence atroce, aussi bien au niveau de son corps qu'au niveau familial et social – comme nous tous, d'ailleurs –, et qui essaie de trouver un verbe qui soit à la hauteur tout simplement de cette violence. Et il faut dire que la plupart des écrivains, et Dieu sait s'ils sont talentueux, sont tous dans la litote quand il s'agit simplement de dire les choses qui sont. Le tout début de *Van Gogh ou le Suicidé de la société*

le montre bien. Artaud parle de Van Gogh comme il pourrait parler de lui-même, il dit : “On peut parler de la bonne santé mentale de Van Gogh qui, dans toute sa vie, ne s’est fait cuire qu’une main et n’a pas fait plus, pour le reste, que de se trancher une fois l’oreille gauche, / dans un monde où on mange chaque jour du vagin cuit à la sauce verte ou du sexe de nouveau-né flagellé et mis en rage, / tel que cueilli à sa sortie du sexe maternel.” Je suis désolé, mais tous ceux qui ont assisté à un accouchement savent très bien qu’on n’est pas là dans l’hyperbole, on est simplement dans le compte rendu des faits. Cette violence, cette virulence langagière qu’on attribue à Artaud est simplement un moyen pour lui d’être à la hauteur du réel.

J’ai vécu longtemps en Afrique, j’ai vu ce que font nos compagnies là-bas. Nous sommes des gens bien élevés, pour la plupart. Mais le mal ne vient pas de nulle part, il faut le dire, et Artaud le dit, justement, c’est pour cela qu’il est tellement gênant.

Il va falloir que je fasse la transition, même si dans les faits j’ai très peu d’expérience en tant que traducteur d’Artaud. J’ai une petite expérience, mais je ne peux pas dire que cela ait été une grande réussite. Je ferai néanmoins cette remarque. Je me suis rendu compte en tentant de traduire Artaud en anglais qu’il fallait prêter une grande attention au mouvement de la phrase, de la période. Artaud est un homme de la parole proférée de vive voix, c’est un rhéteur, un orateur. Avec lui, on n’a nullement affaire à une effusion spontanée, son discours est très maîtrisé, c’est quelqu’un qui calcule minutieusement les effets de sa parole, et c’est surtout le mouvement qu’il faut essayer de reprendre et de faire sentir dans la langue cible.

Je vais vous donner un dernier exemple. Je me suis cassé les dents justement sur la conférence prononcée au Théâtre du Vieux-Colombier qui commence de cette manière-ci : “Voilà longtemps, / très longtemps, / et il y a bien cinquante ans peut-être / puisque, / comme le comporte mon état civil, je suis dit être né le 4 septembre 1896 à Marseille, Bouches-du-Rhône, France, et que j’ai donc, socialement parlant, quelque chose comme cinquante ans et quatre mois, / voilà donc plus de cinquante ans / que je me suis rendu compte d’un insigne et faramineux mensonge.” Ce n’est pas depuis l’âge de raison, mais depuis sa naissance qu’il s’en est rendu compte ! Je ne vais pas parler de l’aspect humoristique, mais on pourrait disséquer cette période. C’est de la grande rhétorique. Comment la rendre en anglais en respectant ce mouvement ? Je vous donne ma version, même si je n’en suis pas très fier : *“For a long time, a very long time, for perhaps all of fifty years, since, as is stated on my birth certificate, I was reputedly born on September 4th 1896 in Marseille, Bouches-du-Rhône, France, and I’m therefore, socially speaking,*

something like fifty years and four months old, I have been aware of a remarkable and staggering lie.”

CAMILLE DUMOULIÉ.

Merci, Jonathan. Nous aurons l'occasion de revenir sur les divers points évoqués plus librement tout à l'heure. Je note cependant, déjà, une chose qui me semble en consonance avec la première conférence, c'est le fait que tu dises qu'Artaud était essentiellement un interprète. D'une certaine manière, lire, c'est toujours être un interprète, un acteur de l'écrit, quelqu'un sur qui se projette la réalité du texte. Et Artaud, dans toute sa vie et toute son œuvre, a été comme un plan de projection – il utilise lui-même la formule – où les œuvres des autres se projettent pour vivre. Lire, pour chacun de nous, c'est certainement cela aussi, devenir un écran où se projette l'œuvre. Mais peut-être que traduire le suppose encore plus que lire et que, pour vraiment traduire, il faut, par un théâtre personnel et physique, vivre et interpréter dans son corps la littérature.

Maintenant, je passe donc la parole à Olga Koustova.

OLGA KOUSTOVA.

Merci de m'avoir invitée pour quelques beaux jours loin de l'automne pétersbourgeois.

La dernière publication d'Artaud en Russie est celle du *Moine de Lewis* traduit par Artaud et traduit en russe par Natalia Pritouzova (Kolonna Publications, Mitin Journal, collection "Crème de la crème"). Le livre, paru en 2004, comprend *Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud*, avec, en annexe, les textes de Jean Cocteau consacrés à Artaud et une préface intitulée "Artaud et ses doubles". Cette publication est toute récente mais la traduction a été faite il y a dix ans, et ce décalage, à la fois chronologique et interprétatif, représente assez bien la situation d'Artaud en Russie.

Le fait à noter est que l'interprétation critique de l'œuvre d'Artaud a précédé de beaucoup la publication de ses textes. L'un des premiers articles consacrés à Artaud, à la théorie artaudienne du théâtre, est paru dès 1968 dans la revue *Théâtre* et portait sur le *Théâtre de la cruauté* et l'expressionnisme. L'éventail des problèmes abordés concernait l'espace scénique : nouvelle sensibilité, les acteurs dans le théâtre d'Artaud, etc. C'était l'époque du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, celle du Laboratoire de l'acteur de Grotowski à Wrocław, dont, on le sait, la pratique se fonde partiellement sur les théories d'Artaud.

Le décalage est important (presque dix ans) entre l'apparition du nom d'Artaud dans l'espace artistique et intellectuel russe et la publication de ses œuvres, c'est-à-dire sa percée

authentique dans cet espace. La première publication n'a eu lieu qu'en 1977 dans une *Anthologie de la poésie européenne du XX^e siècle*, publiée à Moscou. C'était le poème *La Prière*, traduit par Vadim Kosovoï, un des plus grands traducteurs russes, aujourd'hui disparu, connu pour ses traductions d'Henri Michaux.

Vadim Kosovoï tenait à faire figurer des poèmes d'Artaud dans une *Anthologie de la poésie française* qu'il avait en projet. Il considérait de son devoir la publication de ce "livre de chevet pour tous ceux qui, en cette époque de critères dévalués, continuent d'aimer la poésie dans l'ermitage de leur cœur". Le nom d'Artaud y figurait à côté de ceux de René Char, de Segalen, de Desnos, de Tzara.

Mais le projet n'a jamais vu le jour, et le nom d'Artaud a poursuivi une vie plus légendaire que réelle dans l'espace poétique russe. Ce décalage entre le réel et la légende est la spécificité du cas Artaud. D'un côté, ce nom légendaire, emblème de l'avant-garde surréaliste française, a été pour les intellectuels russes des années 1960 une sorte de mot de passe culturel. C'était une des clefs de la liberté. Artaud représentait la liberté, la sensibilité extrême, la souffrance. Tout cela consonnait avec la situation culturelle soviétique de l'époque brejnévienne et avec une vie intellectuelle asservie par le régime et la censure : Artaud défini comme une antériorité absolue, comme le refus, la folie, la quête d'un nouveau monde. Des traducteurs qui ont manifesté leur intérêt envers les textes d'Antonin Artaud, alors, se sont trouvés face à un choix : traduire sans aucun espoir d'être publiés, ou ne traduire que ce qui pourrait être publié. D'où la première publication : *La Prière* était surtout un hommage à Artaud. Une anticipation de sa vie en russe, qui n'a commencé que presque dix ans plus tard.

Artaud, comme Vian, comme Raymond Queneau, comme Jarry, comme les surréalistes, s'est situé dans l'intervalle qui séparait alors la traduction officielle d'une traduction "en marge" qui, sous des formes multiples, commençait à circuler dans les milieux théâtraux et intellectuels. Il est malheureusement presque impossible aujourd'hui de retrouver ces anciennes traductions.

La pause ou le silence a duré presque dix ans, jusqu'en 1985, où les essais sur le théâtre balinaï, le théâtre oriental et occidental, l'"athlétisme affectif" sont parus dans la traduction de Malia-vine, historien du théâtre européen.

En 1988, le tour est venu de "Cinéma et réalité", dans un recueil consacré au cinéma muet et à la pensée cinématographique des années 1920. Depuis, en dix années, les textes suivants ont été publiés : *Le Théâtre de la cruauté*, le manifeste du *Théâtre d'Alfred Jarry*, *La Mise en scène et la métaphysique*, *Le*

Théâtre et son double, Le Jet de sang, Le Théâtre et la peste. En 2003, quinze poèmes d'Artaud ont été traduits par une traductrice de Saint-Petersbourg, Maïa Kviatkovskaïa, avec un vrai succès.

Cette liste chronologique donne une idée du corpus des textes qui sont entrés dans la circulation intellectuelle russe. En 1993, la première traduction complète du *Théâtre et son double* par Sergueï Issaïev est parue dans le cadre du "Programme Pouchkine", dont l'objectif est l'affirmation de la présence française dans la vie littéraire de la Russie post-soviétique. Malheureusement, le texte a été édité sans appareil critique, laissant le champ libre à l'imagination des lecteurs : Artaud, dans sa version russe, ne devient ni plus clair ni plus évident.

Une deuxième traduction du *Théâtre et son double* a paru en 2000. La traductrice, Galina Smirnova, abordait le texte de façon plus affective, et, à ce qu'elle rapporte, *Le Théâtre et la peste* a été traduit en une nuit. C'est un élan créatif qui l'a poussée, qui lui a frayé le chemin dans un texte tantôt ambigu, tantôt d'une clarté lumineuse.

Mais, chose essentielle pour le lecteur, la traduction de Smirnova était accompagnée des commentaires de l'historien du théâtre français Vadim Maximov, professeur à l'Académie théâtrale de Saint-Petersbourg. C'est la deuxième spécificité de la traduction d'Artaud : ses textes exigent des commentaires. Parfois même on en est réduit à conserver, à côté du terme russe, le terme français original. Par exemple, le terme "drame essentiel" est conservé à côté de sa proposition de traduction par "suščnostnaja drama", la "réalité virtuelle" à côté de "potencial'naja real'nost", "l'être inventé" à côté de "irreal'noe suščestvo", l'"inspiration magnétique centrale" à côté de "sredinnoe magnetičeskoe dyxanie", "l'issue corporelle" à côté de "telesnyj vyxod", etc. Je ne crois pas que ce soit le procédé le meilleur, mais c'est tout au moins plus franc et plus sincère que de proposer au lecteur une traduction approximative et fausement profonde. C'est une tentative pour trouver un équivalent vérifiable.

La fin des années 1980 a été riche en traductions d'Artaud. En 1995, la pièce *Samouraï ou le Drame du sentiment* a fait l'objet d'une réalisation scénique au laboratoire d'acteurs dirigé par Viktor Maximov. Ma traduction servait de base à la représentation. En regardant le spectacle, j'ai éprouvé la même chose que pendant que je traduisais le texte. J'assistais à la naissance de la parole avant les mots. Je ne sais pas moi-même si j'ai réussi à faire comprendre ce que c'est que cette "parole avant les mots".

Après l'effondrement de l'URSS, à l'époque où nombre de textes enfouis et chassés de la circulation culturelle ont fait leur apparition ou réapparition dans les revues ou dans les livres,

Artaud a fait l'objet d'une demande accrue, mais le décalage dont j'ai parlé s'est manifesté d'une autre manière. Le côté commercial a commencé à dominer, et Artaud n'est pas un nom qui puisse faire recette. En 1993, j'ai travaillé dans une des premières maisons d'édition privées apparues à Saint-Petersbourg (Severo-Zapad, Nord-Ouest). L'éditeur inaugurerait une série spécialisée dans laquelle était prévu un volume d'Artaud, avec un choix cohérent de textes. Mais ce projet, qui est arrivé à réalisation sept ans après, a été retiré du plan de publication à cause de sa rentabilité douteuse. Le sort d'Artaud, homme hostile à l'idéologie et étranger au monde de l'argent, se reproduit dans son existence en russe. Quant au public, l'Artaud russe n'échappe pas au destin qui est le sien partout, du fait de son hermétisme.

Cet hermétisme est au cœur du choix des stratégies de traduction et de réception. Par exemple, les premiers poèmes d'Artaud qui sont plus traditionnels du côté versification, avec des rimes claires et une pensée lisible, ont obtenu un vrai succès sous la plume de Maïa Kviatkovskaïa. Ils sonnent très bien en russe, la traductrice a trouvé un vocabulaire riche et inattendu provenant de couches linguistiques diverses, propre au style d'Artaud qui a toujours cherché à retrouver l'image exacte de l'émotion et du sentiment.

Les problèmes de traduction sont excessivement nombreux dans les textes d'Artaud. Il rompt toutes les règles, vise à garder toutes les acceptions d'un mot, donne le terme dans sa polysémie, et chez lui même les mots monosémiques deviennent polysémiques. Le texte exige de la part du traducteur non seulement de l'attention, mais un sentiment aigu de la langue, de l'imagination et de la hardiesse. Il faut trouver, comme le disait Artaud, le "sens authentique de l'être humain dans l'anéantissement d'une forme subjective et non obligatoire". En quête d'une traduction adéquate, les traducteurs inventent de nouveaux mots : par exemple "*kruotičeskij teatr*", *Le Théâtre de la cruauté*, "*spagi-ričeskaïa medicina*" pour "médecine spagyrique".

Mais le problème de base de la polysémie persiste, parce que les champs lexico-sémantiques ne coïncident pas. Là où l'oreille française perçoit toute une gamme d'acceptions, le traducteur russe tombe dans la paralysie du monosémantisme. Par exemple, "le mal", qui garde en français toutes les nuances de ses acceptions, exige, en russe, de trancher entre elles. A l'inverse, le titre de la pièce *Le Jet de sang* a été traduit en russe de deux façons : *Krovjanoj fontan* et *Struja krovi*. D'où la traduction-retour "fontaine de sang".

Par exemple, les pertes apparaissent dans la traduction du titre *Manifeste pour un théâtre avorté*. La première traduction, qui est plus proche de l'original, *Manifest Teatra, kotoryj ne*

uspel rodit'sja, pourrait se retraduire en français par *Manifeste du théâtre qui n'est pas arrivé à naître*. Ici, d'une part, le sens d'avortement est perdu ; de l'autre, la traduction a perdu *pour* en le remplaçant par le génitif. La seconde traduction est plus éloignée, c'est *Manifest provalivšegosja Teatra* qui, en traduction-retour, donnerait *Manifeste d'un théâtre raté*, ce qui est faux.

De même, le "trou de Silence" s'est transformé en "puits de Silence" ou en "zone de Silence". "L'imprévu objectif" a perdu le sens de l'objet, mais a pris le sens de l'objectivité. La "conscience profonde" s'est transformée en "sous-conscience", et la "densité voltaïque" a reçu une version explicative, pas mauvaise, à vrai dire, celle d'une action réciproque du plus et du moins.

Artaud existe aussi sur Internet. On trouve douze sites russes consacrés à cet auteur, dont la plupart présentent les textes déjà parus en livres. Par exemple la Bibliothèque virtuelle pour les comédiens, qui s'appelle *Le Carré noir*, propose la traduction du livre anglais sur Artaud de Ronald Hayman, *Artaud and after*, 1977. Certaines traductions n'existent que dans la version électronique : par exemple *Le Rite du peyotl chez les Tarahumaras*, traduit par Nina Loutchkova de Moscou.

La publication de ce texte sur la Toile marque une date dans la traduction-réception d'Artaud en russe, elle signale un changement d'intérêt de la part des traducteurs. Si dans les années 1990 l'accent était mis plutôt sur les textes de base, comme *Le Théâtre et son double*, à l'heure actuelle ce sont les textes ésotériques qui sont demandés, et désormais, avec la mode de l'ésotérisme, éditeurs, traducteurs et lecteurs se situent du même côté.

Quant aux traductions à venir, *Héliogabale* est annoncé pour 2006, les *Tarahumaras* pour 2007. La maison d'édition qui a lancé ce projet, *Mitin Journal*, est marginale. Elle est née d'une ancienne revue dissidente du *samizdat*, *Mitin Journal (Le Journal de Mitia)*, bien connue dans les années 1980 à Leningrad, qui a existé d'abord sous forme manuscrite, puis en tapuscrit, puis finalement en version électronique. Elle a toujours proposé des textes, originaux ou traduits, situés à l'écart du *main-stream* ou contre lui. Depuis, la revue s'est adjoint une petite maison d'édition à petits tirages. C'est là, je l'ai dit en commençant, qu'a été publié *Le Moine*.

Les textes d'Artaud des années 1930-1940 vont finir par paraître en Russie, mais les problèmes, me semble-t-il, resteront les mêmes.

CAMILLE DUMOULIÉ.

Je vous remercie beaucoup pour cette présentation de l'histoire de la traduction d'Artaud en Russie. C'est un remarquable exposé à la fois de traductologie et concernant les problèmes de réception. A vous entendre, je suis inquiet – mais cela ne se manifeste pas seulement en Russie – de voir qu'Artaud sert aujourd'hui tout ce qu'il a condamné jusqu'aux hurlements de la fin de sa vie, à savoir l'ésotérisme. Et je déplore qu'on ne lise ou qu'on ne traduise souvent que la moitié de son œuvre, c'est-à-dire la partie qui est bien dans l'esprit ambiant, actuel, du retour au religieux ou au spiritisme. On oublie très rapidement, en ne les traduisant pas, tout simplement, les grands textes de révolte de la fin. Ces textes, comme *Suppôts et supplications* ou *Artaud le Mômo*, est-il prévu de les traduire ?

OLGA KOUSTOVA.

Non. Même *Van Gogh* n'est pas traduit.

CAMILLE DUMOULIÉ.

Et parmi la jeunesse russe, les jeunes ou moins jeunes qui s'intéressent au théâtre, est-ce qu'ils s'intéressent à autre chose qu'au *Théâtre et son double*, aux derniers textes... ?

OLGA KOUSTOVA.

C'est plutôt *Le Théâtre et son double*.

CAMILLE DUMOULIÉ.

C'est-à-dire toujours une vision métaphysique et ésotérique ?

OLGA KOUSTOVA.

Oui.

CAMILLE DUMOULIÉ.

Merci. La conversation pourra reprendre tout à l'heure.

Je vais maintenant donner la parole à Jean-Paul Manganaro, qui est surtout un traducteur de l'italien en français, mais qui a aussi une œuvre "inverse" de traducteur du français en italien, et les deux auteurs qu'il a principalement traduits dans ce sens sont Deleuze et Artaud. Je rappelle que les deux œuvres d'Artaud qu'il a traduites sont *Van Gogh ou le Suicidé de la société* et *Suppôts et supplications*, dans une édition¹ qui reprend l'édition Gallimard établie par Paule Thévenin.

1. Adelphi, Milan.

JEAN-PAUL MANGANARO.

Il est toujours difficile pour moi de parler théoriquement de traduction, alors, j'ai préféré, pour commencer, apporter l'édition italienne de *Suppôts et supplications*, qui est très belle, avec sa couleur pervenche et son magnifique dessin d'Artaud en couverture, c'est un luxe. Mais j'ai aussi apporté ceci...

(Il montre un livre complètement massacré.)

C'est-à-dire le texte français sur lequel j'ai travaillé : c'est le corps à corps avec Artaud, la lutte féroce, le déchiquetage amoureux. Je parle d'amour, parce qu'en fait, si je traduis en deux langues, c'est parce que je ne connais ni l'une ni l'autre. Je connais mal le français, je connais mal l'italien, ce qui me permet effectivement de traduire, c'est là où se situe l'amour en tant que désir. Ceci est le deuxième volume qui, lui, semble être sorti indemne de la lutte entre nous.

Je crois que la traduction d'Artaud ne peut être que le résultat d'une détermination, d'une décision. Ce n'est pas d'ailleurs une proposition qu'on vous fait tous les jours. On constitue sa volonté autour de la traduction d'Artaud. C'est ce qui s'est passé à un certain moment, pour de simples raisons de langue. Je crois que j'ai quatre auteurs dans lesquels je reconnais la langue française : dans un ordre chronologique, ce serait Baudelaire, Céline, Artaud et Genet. Voilà pour moi des langues explicites, dans ce sens qu'il n'y a plus rien à dire, plus rien à construire, on n'a même plus à penser. C'est ce que j'aime dans la traduction, l'absence totale, l'effacement dont Camille Dumoulié parlait tout à l'heure, qui me saisit entièrement. Mais il y a une autre histoire qui m'intéresse, faite d'une densité différente. Cela fait trente-cinq ans que je traduis, mais je pense que je n'aurais jamais pu traduire Artaud ou Deleuze dans les premières années de ce travail. J'ai commencé avec quelque chose de banal, d'ennuyeux même, parfois, comme tout le monde. Puis il y a des langues, comme l'italien, qui ne sont pas toutes égales, en tout cas moins que la langue française. J'ai cité quatre auteurs qui ont des langues très différentes entre eux, ce qui fait qu'ils sont tout le temps étrangers dans leur langue, comme le dit Proust, repris par Deleuze, et ce qui est intéressant c'est chaque fois cette découverte de quelque chose qui pose un problème qui finit par ne plus l'être parce que, en réalité, on le traverse. Par exemple, il m'est arrivé une chose très étrange, presque au début de ces trente-cinq ans : j'avais un rendez-vous pour commencer une psychanalyse et, chose inouïe dans l'histoire, je pense, de la psychanalyse, l'analyste m'a fait attendre trois heures !

J'avais pris avec moi, comme si j'avais prévu cette attente, *La Connaissance de la douleur* que je n'avais jamais lu. Cela

remonte à peu près à 1969. C'est dans la salle d'attente que j'ai donc commencé à lire ce livre, *La Connaissance de la douleur*. Dès le début, je ne croyais pas à ce que je lisais, il a fallu que je relise quatre ou cinq fois la même page pour être convaincu que je n'étais pas en train de rêver, et j'ai décidé sur-le-champ de ne pas continuer la psychanalyse !

Au moment où l'analyste a ouvert la porte pour me faire entrer, j'ai dit : "Pardonnez-moi, j'ai une réflexion à faire avant de commencer", et c'est ainsi que ça s'est fini.

Tout cela pour redire qu'en réalité je ne sais pas parler de traduction. J'ai un rapport qui n'est pas critique avec la traduction, j'ai un rapport purement affectif, la preuve en est le massacre que je fais, chaque fois, subir au texte (*il montre le livre déchiqueté*).

Que dire ? Oui, c'est difficile de traduire Artaud, évidemment, c'est féroce, c'est violent, c'est terrible. J'aime beaucoup la situation ou l'image où l'on perd pied et cela arrive finalement assez souvent. Dans ces trente-cinq ans, par exemple, je devais venir ici à Arles il y a huit ans : la nuit qui a précédé mon départ, j'ai été ravagé par une voiture, huit heures de coma, les côtes complètement brisées, la cassure définitive du nerf auditif. C'est un état possible de la traduction : en traduisant, je deviens sourd, je deviens aveugle, je deviens un corps sans organes, l'idéal, effectivement, pour se constituer traducteur ou un corps de traducteur, c'est ça, un corps sans organes. Mais ce qui me plaît chez certains auteurs comme Artaud, c'est cette langue tout à fait inouïe : j'insiste bien sur la langue, non sur la pensée qu'elle véhicule. La première fois où j'ai lu Artaud, là aussi je suis tombé sous le coup d'une guillotine implacable, inexorable, cela correspondait à une période particulière de ma biographie, au sens animal et végétal, mais ce n'est que longtemps plus tard que j'ai essayé de constituer le corps de ce que je pouvais traduire d'Artaud, en tenant compte de ce qui avait déjà été traduit. Effectivement, Artaud a été beaucoup traduit en Italie, pratiquement tout, et c'est la rencontre biographique avec Camille Dumoulié qui m'a fait mettre au point une situation dans laquelle j'ai proposé à un éditeur italien, Adelphi, le *Van Gogh, Suppôts et supplications* et *Artaud le Momo* qui pourrait bien être, pourquoi pas, la traduction par laquelle j'achèverais les derniers moments de ma vie. On peut se fixer ces points extérieurs de communication avec l'œuvre.

Ce qui est étonnant quand on traduit Artaud, c'est que c'est vraiment une œuvre sans organes, ou alors qu'elle les a tous tellement mélangés qu'on ne sait pas par où commencer. J'avais subi le même effet au moment où j'ai commencé à traduire Gadda : après avoir signé le contrat avec Le Seuil, je suis rentré à la maison et j'ai pris un bain, et je me suis mis à pleurer, je me suis dit : je vais y passer dix-neuf ans de ma vie, c'est complètement

stupide. J'étais prêt à renoncer. Après coup, cela s'est passé différemment, cela se passe toujours différemment.

Quand j'ai commencé à traduire *Van Gogh*, je ne savais pas par où commencer. On lit le texte, on veut le traduire, et on n'en sait rien, on ne sait pas comment faire : on appelle cela, en italien, coudre dans le beurre. Vous traduisez des phrases, ça peut peut-être avoir un sens, puis, au bout d'un certain temps, vous vous rendez compte que là n'est pas l'important, il y a autre chose qui est plus décisif et pressant, et cela vient parce que, justement, on commence à devenir aveugle, on commence à devenir sourd, on ne sait plus quel est le pied gauche et quel est le pied droit, et du coup on est dans un sens tellement différent d'approche du réel que l'on peut enfin traduire ce genre d'écriture, de langue. Il ne s'agit pas d'en faire une mystique, non, ce n'est pas ça, mais il se passe quelque chose qui ouvre des perspectives inaperçues et qu'il faut résoudre tout le temps. C'est bien cette résolution qui commence alors à se constituer en une espèce de matière non organique qui fait la chose traduite, la chose traduisante, la chose traductrice, le "traduire", à l'infinif.

Cependant, pour ce qui concerne Artaud en particulier, il y a une difficulté d'ordre purement technique : lorsqu'on traduit sept cents pages de *Suppôts et supplications*, le problème est qu'il y a un texte, plus un dossier, plus les notes du texte, plus les notes du dossier. Le texte, j'oserai dire qu'en lui-même il ne pose pas vraiment de problème. C'est à partir du moment où on commence à faire le défilage de l'écriture sur les variations des quatre textes que cela pose des problèmes, parce qu'il faut que tout concorde dans la langue de traduction, l'italien, comme dans la langue de départ, le français, avec les mêmes variations et variabilités. C'est comme s'il y avait l'avancée de quatre armées. C'est peut-être un corps sans organes, mais en tout cas c'est une machine de guerre : l'œuvre d'Artaud, plus le commentaire résolutif de Paule Thévenin, et c'est cette difficulté-là qui résout la problématique autour du texte : comment on va l'entendre, comment on va le faire sonner et résonner, quel est le timbre – dont on parlait – qu'on va lui donner, tout en restant dans cette perception de doute sans fin. En réalité, il n'y a que lorsque le livre est imprimé que tout change, mais ça, chacun de nous, traducteurs, nous le savons. Entre les pages manuscrites ou dactylographiées et les pages définitivement imprimées, on sait qu'en fait on ne se reconnaît plus soi-même.

C'est ce qui a lieu pour ce genre d'opération et j'oserai dire qu'il me paraît assez naturel de traduire Artaud comme une véritable étape d'apprentissage, parce que, historiquement, je n'ai pas une langue maternelle, je n'ai qu'une langue natale, ce

qui n'est pas exactement la même chose. Je ne sais pas si j'ai d'autres choses à dire, j'avais certainement noté des points de discours, mais ça ne me semble pas inoubliable.

Merci beaucoup.

CAMILLE DUMOULIÉ.

Merci, Jean-Paul. Je vois que revient depuis le début cette image, ou peut-être cette réalité, de la vitre... Cela me fait penser à un texte d'Artaud qui s'appelle *La Vitre d'amour*. Au fond, peut-être que c'est cela, la traduction, une vitre d'amour. Mais en même temps, cela me rappelle le titre d'un autre texte d'Artaud, qui s'intitule *La Boîte d'amour caca*, où nous retrouvons la violence, mais la violence au cœur même de l'amour, car la violence d'Artaud – et je reprends très rapidement ce que disait Jonathan Pollock – n'est peut-être pas la violence de l'agressivité, mais la violence même de la vie, et cette violence de la vie est aussi bien au cœur de l'amour, qui est le cœur même de la littérature.

Ceci dit... pourquoi me suis-je lancé dans cette espèce d'envolée lyrique ? J'aurais mieux fait de me taire ! Ce sont les effets de l'humour d'Artaud, intimement lié à l'amour, qui m'ont conduit à la limite du ridicule, et j'espère seulement à la limite !

JONATHAN POLLOCK.

J'ai une question à poser à Jean-Paul, parce que je le trouve quand même un peu cachottier. Tu as traduit un des textes les plus difficiles de la langue française, qui est *Suppôts et supplications*. Pour les deux premières parties, passe encore. Mais pour la dernière partie qui s'appelle *Interjections*, et dans laquelle Artaud pousse la langue française dans ses derniers retranchements, comment as-tu fait pour rendre cela en italien ?

JEAN-PAUL MANGANARO.

Ce n'est pas un problème de cachotterie, c'est que je ne sais pas vraiment. Le français, d'une certaine manière, ressemble à l'italien, ce sont des langues romanes ou néo-latines, et il y a probablement des arrangements possibles plus avantageux que dans d'autres langues. Il est possible qu'il existe plus de problèmes à traduire en irlandais, en russe ou en allemand qu'en italien, d'une part. D'autre part, quand je parle de situation affective, c'est vraiment une question physique, ce n'est pas sentimentale, ça n'a rien à voir. C'est comme le mot qui est en train de me piquer, quel est le mot qui va me piquer en italien, qui aurait la même racine, le même son, la même sonorité, le même calibrage ? On fait tout le temps ce genre de comptes, même quand ça ne mène à rien. C'est pour cela que je suis sourd, maintenant.

Je ne suis pas sourd à cause de l'accident, je suis sourd parce que je traduis, je tiens à le dire, parce que je n'entends plus rien d'autre, je suis incapable d'entendre quoi que ce soit d'autre que cette langue interne. D'autre part encore, un très cher ami a dit une fois une chose qui me semble très juste : il y avait une discussion sur la pensée et les gens qui pensaient, qui réfléchissaient. Cet ami a dit : "Le seul qui ait résolu le problème, c'est Jean-Paul. Lui, il traduit et il ne pense pas", et je suis tout à fait d'accord avec cette hypothèse.

Un traducteur ne pense pas, ou du moins il pense différemment. Il ne pense pas dans des organes. Qu'est-ce que cela veut dire, corps sans organes, qu'est-ce que cela veut dire, œuvre sans organes ? Cela veut dire qu'elle est détournée de son organisation, qu'elle est arrachée aux statuts de sa normalité. C'est là où il faut suivre l'auteur, et ne pas essayer de l'interpréter ou de l'expliquer, cela n'a aucun sens. Si on tombe dans ce piège, l'auteur traduit est foutu – et sans doute le traducteur aussi, je ne sais pas !

Ce n'est pas un problème de clarté, justement, mais c'est un problème de vitre, ou alors de boule qui n'a plus de pieds, de mains, d'oreilles, d'yeux. Et quand je perdrai les yeux, je dois espérer que je serai alors capable de faire de la traduction orale, comme Homère.

En traduisant *Suppôts et supplications*, il m'est arrivé de m'énerver (*il montre le livre*).

J'ai essayé tout à l'heure de chercher où je m'étais énervé, parce qu'effectivement, à un moment donné, c'était impossible à traduire. Il y a un passage qui doit faire une douzaine de lignes – je l'ai complètement oublié –, je me suis tellement énervé que j'ai fait une traduction tout à fait littérale, j'ai mis une note et j'ai dit : maintenant, je traduis ce que j'entends. Cela a fait une glossolalie, en fait, et ça marchait, en italien. L'éditeur n'en a pas voulu, parce que c'était un peu abusif, mais l'intérêt était de voir jusqu'où on peut arriver. C'était une vraie question d'énervement devant quelque chose dont on ne peut rien faire. Pourtant, la traduction, je vous assure, est très belle !

Il y a dans toute la langue d'Artaud des motifs constants pour justifier ce que l'on est en train de faire avec lui, mais à condition que ce soit correct. Le mot "pèse-nerfs" dit exactement ce que fait un traducteur lorsqu'il traduit Artaud en italien ou Gadda en français : on est en train de peser ses nerfs, non pas que l'on soit nerveux, mais de peser la sensibilité, avec des plumes, et pas avec des poids : Jusqu'où cela va, jusqu'où cela peut aller ? Une des plus belles expressions que j'ai entendues, relativement critique, parce que c'est très métaphorisé, c'est celle de Carmelo Bene en train de parler de la langue d'Artaud : il

lui reprochait de ne pas avoir vraiment fait de théâtre, et que la seule grande chose qu'il avait faite, c'était de crucifier la langue française. Cette image me plaît, elle me convient, et lorsque je traduis Artaud en italien, j'essaie d'enfoncer des clous dans la langue italienne, c'est la moindre des choses, et j'essaie de résister aux résistances que me fait l'éditeur !

CAMILLE DUMOULIÉ.

Je vois que nous nous rapprochons du motif de la posture mystique dont je parlais, avec une sorte d'identification chrétienne du traducteur.

JEAN-PAUL MANGANARO.

Non, c'est tout à fait matériel, il n'y a pas de transsubstantiation, je ne deviens pas le corps d'Artaud. Evidemment, je suis opéré du cœur, je suis en train de crever, mais ce n'est pas la même histoire, ce n'est pas la même biographie ni la même crucifixion, et il n'y a pas chez moi quelque revendication de langage de transsubstantiation que ce soit. On peut s'arrêter au sacrifice. Cela suffit, non ?!

CAMILLE DUMOULIÉ.

Tu es en quête du corps sans organes qui est un corps de jouissance, ce qu'est d'ailleurs la langue d'Artaud, une langue de jouissance, d'où cette limite.

JEAN-PAUL MANGANARO.

Jouissance au sens où c'est quand même terrible.

CAMILLE DUMOULIÉ.

La jouissance est terrible.

JEAN-PAUL MANGANARO.

Ce n'est pas une branlette !

CAMILLE DUMOULIÉ.

Sinon, cela s'appellerait du plaisir.

Peut-être avez-vous des choses à dire, des questions à poser.

JEAN-PAUL FAUCHER.

Une question extrêmement précise : Quelle différence y a-t-il entre une langue natale et une langue maternelle ?

JEAN-PAUL MANGANARO.

Si je pouvais répondre, je vous l'aurais déjà dit ! De toute façon, j'ai raté la psychanalyse, comme je vous l'ai raconté,

donc je me suis mis en état de ne jamais comprendre la différence réelle. Je la fonde pour moi et à mon seul usage : c'est-à-dire qu'en réalité je suis né en France et on m'a appris à bégayer le français. A ce moment-là, on m'a transféré en Italie, sans que j'y sois pour rien, sans mon accord, on m'a imposé d'apprendre trois langues en même temps. Alors, où se place la langue maternelle ? Langue natale, oui, mais pas maternelle, ni paternelle, d'ailleurs. Si je peux vous faire rire, une amie avait un mot d'esprit, elle disait que je traduisais pour que mon père et ma mère soient toujours d'accord ! C'est possible, je ne crois pas, mais enfin... Je pense que c'est parce que j'ai raté l'analyse. Là, c'est fondamental !

(Une dame lui demande quelle est sa troisième langue.)

Je peux le garder secret ou pas ?... C'est le sicilien. Vous voyez comment cela constitue une couche. Vous avez la langue populaire, la langue organique, avec les organes, et la langue d'élite. Il faut faire comme un cocktail, secouer la langue. Je connaissais aussi le latin, je l'ai appris plus tard. C'est ce qui fait que je n'ai jamais pu apprendre l'anglais, je n'en ai jamais eu le temps !

HOMMAGE A MICHEL GRESSET

Françoise Cartano accueille au collège, en musique (jazz) et avec un verre, ceux qui ont souhaité évoquer quelques souvenirs de Michel Gresset et lui rendre un hommage amical. Elle salue la présence de sa fille, Claire, accompagnée de deux bambins, Romane et Aurélien, petits-enfants de Michel. Elle expose ensuite le choix d'une soirée chaleureuse où chacun pourra s'exprimer pour partager son bout de route avec Michel. Elle-même a préparé une lettre dont elle donne lecture.

Mon cher Michel,

Je ne sais pas où cette lettre te trouvera. J'ai envie de faire comme si elle pouvait t'atteindre. Les choses qu'on n'ose pas dire, on peut les écrire dans des lettres qu'on n'envoie jamais. Pudeur, retenue, codes sociaux, il est courant de dire du mal de, un peu moins de le faire en s'adressant à l'intéressé. Disons que ça s'appelle parfois une dispute. Dire du bien, on peut, mais rarement à l'intéressé. Alors voilà, j'ai décidé de me rattraper et de dire ces choses tues, bêtement quand j'y pense. Et pour ajouter l'absurde à la bêtise, cette lettre je la lirai à qui veut l'entendre, alors que tu n'es plus là.

Bon, pas facile de commencer. Michel Gresset, c'est quand même quelqu'un d'intimidant. Alors je vais essayer de commencer par le commencement. Enfin, les miens, de commencements. Parce que les tiens, je ne les connais que par ouï-dire. Premier à l'agrégation d'anglais, le service militaire dans la marine – comme traducteur, déjà. Le concours pour être traducteur à l'ONU, tiens décidément, la traduction, elle était là très tôt. Avant l'Amérique ? En tout cas tu as renoncé au poste de traducteur à l'ONU, à New York, forcément, pour la carrière académique.

Bref, moi je t'ai connu enseignant, à l'université. Tu ne peux pas te rappeler – te rappeler de moi, je veux dire – parce que

j'étais étudiante, ni très croyante, ni assez pratiquante. J'aimais le jazz, et le cinéma, et la littérature américaine, et la politique... Comme toi, en fait, sauf qu'en ce temps-là, je ne l'ai pas deviné. En revanche, ton cours sur Flannery O'Connor, je n'ai pas oublié. Aride, le prof, pas le genre qui fait dans la séduction, ce qui était pourtant très mode, et marchait plutôt bien. Ça m'agaçait un peu, les mandarins honteux qui la jouaient copains. Pas ton genre, tu faisais ton cours, brillant, impressionnant, et on sentait que pour être à la hauteur, il faudrait ramer sérieusement. Je suis sûre de n'avoir pas été la seule à ramer. D'ailleurs, au concours, sur Flannery O'Connor, j'ai relativement assuré. C'est la version qui m'a été fatale...

Le temps a passé. Je traduisais. Dans ma banlieue. Loin de la Sorbonne, et loin aussi de Charles-V. Sauf qu'au tout début des années 1980, le virus de l'"engagement", comme on dit, m'ayant rattrapée grâce à la force de persuasion tranquille de Claire Malroux, je suis venue assister à une réunion de l'ATLF. A Charles-V, qui hébergeait généreusement cette association dont j'avais peine à me sentir proche. Ceux et celles qui se sont risqués aux rendez-vous du Cluny (au premier, avant que le tout devienne une fast pizzeria) comprendront. Sauf qu'on n'est plus si nombreux... L'assemblée générale historique, 1982, 1983... j'ai oublié la date, renouait avec le grand style 1968. On ne se servait pas du "camarade", mais on s'est sacrément engueulés. Les pseudo insurgés voulaient transformer l'association en syndicat. Les défenseurs criaient au suicide. Un clivage "professionnels / occasionnels" s'est installé, les premiers revendiquant une présence majoritaire dans les instances, les seconds, dont une part non négligeable étaient des universitaires, récusant le terme "occasionnel" et s'affirmant soucieux de ne pas "fermer" la traduction. Le débat prenait des allures de rébellion des soutiers contre les aristocrates, des besogneux contre l'élite. Bref, c'était à Charles-V, un peu chez toi, on a frôlé l'explosion, et les insurgés ont "perdu" au référendum pour la transformation de l'ATLF en syndicat. Tu étais le président "par intérim", la présidente ayant démissionné. Et par une ironie du destin (en fait la limitation du nombre de pouvoirs par personne), les minoritaires se sont vu confier, par toi, le soin de "reconstruire" après la casse. Laure Bataillon a accepté d'être la présidente, et je suis devenue vice-présidente. Je rappelle cet épisode dont nous n'avons jamais reparlé, parce que je pense qu'il te ressemble. Je me souviens de ce prof de fac cinglant et ironique que nous avons joyeusement malmené. Je me demandais si ton intransigeance relevait de l'arrogance ou de l'inconscience, tant il était clair que ta position était intenable. Je sais maintenant, j'ai su très vite qu'elle relevait de la force de tes convictions, et du sens des

responsabilités. Tu n'as pas quitté l'ATLF, ce qu'ont fait nombre de tes collègues universitaires, et moins de deux ans plus tard, lorsque la même équipe, qui avait "perdu-gagné" contre toi, a lancé l'aventure d'ATLAS, tu as répondu présent à la première sollicitation. Mon cher Michel, chapeau ! La force des convictions encore, et sans doute le sens de l'intérêt collectif plus fort que les irritations de l'ego – le projet t'a convaincu, passionné – et nous avons travaillé ensemble à cette histoire qui a, entre autres, scellé la "réconciliation" entre universitaires et professionnels. Le goût, ou l'acceptation des responsabilités, puisque tu as été vice-président d'ATLAS de 1988 à 1992. Et je sais bien qu'à l'université aussi, tu étais de ceux, rares partout, qui acceptent les responsabilités où l'on a plus de chances de prendre des coups que de gagner des galons. Je sais aussi le travail "activiste", comme on dit en anglais, que tu as fait en faveur de la littérature américaine en général, du Sud des Etats-Unis en particulier. Pas seulement Faulkner, Flannery O'Connor, mais aussi Eudora Welty, Fred Chappell, que j'ai découvert grâce à toi, Heather Ross Miller, etc. L'Association des amis de Maurice-Edgar Coindreau dont tu fus le fondateur et l'âme.

Ce qui me permet de revenir à la traduction. Car l'autre grand chantier que tu as mené avec ces traducteurs, pire, ces traductrices même pas universitaires qui la ramenaient sans arrêt, c'est celui d'une formation "initiale" à la traduction littéraire. La traduction d'accord, il y avait déjà l'ESIT et l'ISIT, personne ne contestait la nécessité, ni l'utilité d'être formé à un métier qui était encore paré du prestige lié au mot international. Mais "littéraire" ne passait pas. On nous opposait que le talent ne s'apprend pas, qu'il n'y a pas d'école pour devenir écrivain. Nous avions la conviction de mettre en œuvre un savoir-faire qui n'était pas inné, et qui devait bien pouvoir se transmettre, d'une façon ou d'une autre. Non, d'une façon *et* d'une autre. Tu as eu l'idée d'un DESS de traduction littéraire, puisque cette chose venait d'apparaître au sein de l'université, dans la logique des formations "professionnalisantes" post-maîtrise. L'idée d'installer la formation des traducteurs littéraires à l'université n'était pas évidente pour tous et toutes. Mais le pragmatisme ajouté à la conviction déplace les scepticismes. Surtout avec une dose massive d'entêtement. Et d'investissement personnel. Je me souviens des séminaires/ateliers que nous avons tenus pendant un an, à Charles-V, regroupant une poignée d'universitaires traducteurs, de traducteurs non universitaires, et d'étudiants de Charles-V. Nous nous y sommes prouvé à nous-mêmes que notre intuition était juste. Nous avons constaté nos différences d'approche, mais aussi que nous faisons la même chose. Nous avons levé les doutes sur nos compétences respectives. Ce travail commun a

été déterminant pour la mise au point du “programme” de formation, car chacun a écouté les discours de l’autre. La partie théorique, qui allait de soi dans le cadre de l’université, nous en avons reconnu la nécessité profonde si l’on veut initier une pratique réflexive de la traduction littéraire. La partie plus inhabituelle, outre l’intervention de “spécialistes” non universitaires, que constituent les “tutorats” et les “stages” en maison d’édition a été intégrée sans polémique. La conception du DESS est le résultat d’un travail commun, mais cette formation serait sans doute restée dans les cartons sans le travail que tu as fait au sein de Charles-V, où l’idée ne suscitait pas que des enthousiasmes, et dans les autres instances de l’université où je suppose que tu as usé beaucoup de minutes et d’heures d’une vie qui ne dure pas toujours... On a “ouvert” en 1990, on a fait des émules, et tu as assumé la direction jusqu’en 1996.

Je me souviens du dixième anniversaire du DESS. Tu avais un léger problème d’élocution. Effets secondaires d’une extraction dentaire... Les effets sont restés, on n’a plus parlé des dents, on t’a vu de moins en moins, on a su que tu ne connaîtrais pas l’âge de la vieillesse. Personne n’est impatient d’entrer dans cet âge. Moins encore de s’y éterniser. Mais tout de même, tout de même, tu sais, nous étions nombreux à râler. Tu avais droit à plus de temps. Traduire : nous avons envie de te garder plus longtemps. Ta haute stature, ta silhouette mince, tes cheveux qui refusaient de blanchir, ton œil qui pétillait derrière les lunettes de myope... tu n’étais pas encore “bankable” en père Noël.

Et puis, derrière la distance facilement grondeuse, la répartie brutale et désespérément peu diplomatique, ceux qui te connaissaient bien devinaient la timidité. Michel, la rude écorce, comme dans les romans sentimentaux, elle masquait mal le cœur tendre. Toi qui, pour être rarement qualifié de féministe, remarquais les cernes, la mauvaise mine, et s’inquiétait. Avec une maladresse touchante, et une sincérité candide. Je me souviens de ton rire, comme une toux sèche, avec le demi-ricтус gouailleur qui tranchait tant sur le sérieux intimidant qui était ton apparence la plus fréquente. Un sourire de gamin, rappelant le cinéma des garçons sous le préau de l’école.

Bon, Michel, tu n’aimerais pas mes attendrissements. Mais tu as fait plein d’orphelins, pour lesquels quelque chose de toi restera toujours présent, comme l’étaient pour toi ces maîtres dont tu reconnaissais l’héritage, J.-J. Mayoux, M.-E. Coindreau, Pierre Leyris. Et je peux dire que les traducteurs littéraires sauront longtemps ce qu’ils te doivent.

Si longtemps ! Michel. Si longtemps !

Intermède musical

Marie-Françoise Cachin, qui a succédé à Michel à la direction du DESS, après avoir été très engagée dans les débuts d'ATLAS, évoque la fidélité de Michel en amitié, ses besoins de prendre le large parfois, dans une université outre-Atlantique, son goût du jazz, et son étonnement de le voir danser le rock et tenter de faire chanter Mimi Perrin lors d'une fête de l'ATLF.

C'est ensuite Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS, qui rappelle le rôle central de Michel dans le lancement des études faulknériennes en France : organisation de colloques, direction de thèses, et surtout, dès 1977, il y a bientôt trente ans, publication du monumental Faulkner, *Œuvres romanesques* dans La Pléiade, ouvrage qui comporte de précieuses notices, notes et variantes, et la révision scrupuleuse des traductions des années 1930, parfois en étroite collaboration avec Maurice-Edgar Coindreau lui-même. Elle évoque non sans malice la misogynie que le jeune professeur Michel Gresset partageait sans complexe avec ses collègues universitaires d'avant 1968 – misogynie tempérée par la suite par la collaboration militante avec le milieu à “dominante” féminine d'ATLAS et de l'ATLF.

Marie-Claude Peugeot évoque l'implication sans faille de Michel dans le prix Maurice-Edgar Coindreau, soulignant le courage et l'obstination avec lesquels il a tenu à participer au jury jusqu'au dernier moment.

Claire Gresset prend ensuite la parole pour remercier et dire son émotion d'entendre parler de son père avec tant de chaleur et d'admiration. Elle dit quelques mots du père qu'il a été et la soirée se prolonge encore quelque temps, comme si l'on repoussait le moment de se séparer.

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par François Gaudry

Nous sommes à Mexico, dans un cabaret mal famé où circulent, outre des effeuilleuses, des entraîneuses et des flics ripoux, de l'argent sale, de la coke et des insultes gratinées. Parmi les clients attablés, des traducteurs chevronnés et des débutants, des jeunes et des moins jeunes, des Espagnols et des Français. Et deux flingueurs, surnommés le Chamula et le Mouton, deux sbires de la terrifiante police judiciaire, de ceux qui braquent une banque et reviennent sur les lieux vingt minutes plus tard pour mener l'enquête... La soirée est racontée par le Mexicain Enrique Serna, dans *El miedo a los animales (La Peur des animaux)*, dont je viens de terminer la traduction pour les éditions Phébus. Roman noir autant que portrait au vitriol de l'institution policière et du *mundillo* culturel mexicain, où corruption et révolution font bon ménage, *La Peur des animaux* est aussi un roman à clefs qui a fait grincer les dents des notabilités qui s'y sont reconnues.

Dans la scène qui nous occupe l'argot est roi, l'argot mexicain avec ses diminutifs, ses augmentatifs, ses embardées ordurières, ses inflexions chantantes que chacun s'attache spontanément à restituer en lisant le texte. Le registre argotique ouvre une large palette, et tout le monde s'en donne à cœur joie, les idées fusent, rivalisent, agilité, vivacité et rires sont de la partie. On retrouve ici un des sésames de la vie mexicaine, le verbe *chingar* avec tout son cortège paradigmatique et polysémique : *chingada*, *chingón*, *chingoncito*, *chinga tu madre*, *te chingaste*, *vete a la chingada*. Vous avez compris, bien sûr. Les Mexicains se disent fièrement *hijos de la chingada*. Avec ce mot on insulte, on admire, on flatte, on déplore, on enrage. Le sens de l'insulte doit être précis, car c'est à cause d'un mot que le Chamula défouraille son artillerie (*su escuadra*) et flingue son collègue le Mouton à bout portant (*a quemarropa*). Et le mot de trop c'est, bien entendu, celui qui bafoue l'honneur viril. Le Mouton

accuse le Chamula d'entretenir avec son chef des relations contre nature (*te lo abrochas*). C'en est trop : la poudre parle, le sang gicle, il était temps, l'honneur est sauf. Et les mots en fête. Tequila !

ATELIER DE RUSSE

animé par Hélène Henry

Marina Tsvetaïeva, *Le Phénix*
Acte III, “La fin de Casanova”

Parmi la trentaine de traducteurs venus participer à l’atelier de traduction consacré à un extrait de la pièce de théâtre *Le Phénix* de Marina Tsvetaïeva, tous ne sont pas spécialistes de langue russe. Deux traductrices russophones, dont l’invitée aux Assises Olga Koustova, ont rejoint le groupe.

Hélène Henry propose un extrait de “La fin de Casanova”, acte III du *Phénix* de Marina Tsvetaïeva. C’est une tirade d’invectives qui lui semble bien convenir au thème des Vingt-Deuxièmes Assises, “Traduire la violence”. A la fin de la pièce, Casanova, devenu un objet de risée – il finit sa vie comme bibliothécaire d’un château en Bohême –, rencontre son hôte, pour lui dire sa colère et son humiliation.

Pour tenir compte de la diversité du public, l’atelier s’est organisé en un débat, à partir de trois traductions, dont deux publiées. Les trois versions françaises du texte original éveillent les commentaires et réactions des participants, permettant ainsi de dégager de façon rapide un objectif commun : proposer des voies d’accès à la traduction d’un texte en en repérant les principes stylistiques forts.

Les formules elliptiques et les ruptures par enjambement, sur un fond de métrique classique, confèrent au texte sa vivacité. Or le respect du dessin métrique russe en français ne permet pas forcément de rendre le rythme du texte, en raison des difficultés liées aux contraintes syntaxiques du français.

Un débat fort riche et vivant s’engage entre les participants pour définir une option de traduction et d’écriture en français qui ne manque ni de souffle ni de vivacité. Convient-il de se référer à l’époque de la composition du poème et donc à Edmond Rostand, si admiré par Tsvetaïeva ? C’est l’option choisie

par Hélène Henry, car la virtuosité de Rostand, dans un cadre métrique classique, se retrouve dans la pièce de jeunesse de Tsvetaïeva, avec son côté un peu systématique. Un débat s'engage sur le choix des procédés d'écriture en français : travail sur la tension entre la métrique et le lexique (comme chez Pasternak), rendu de la vitesse et de l'accélération, utilisation de l'inversion, de l'enjambement généralisé...

Ce débat se clôt sur la demande que fait Olga Koustova à Hélène Henry de parler de son passage de la traduction de la poésie à la traduction théâtrale : «Ce texte m'a obligée à mener une réflexion approfondie sur le caractère «théâtral» de Tsveïeva : j'ai compris qu'il fallait que j'identifie une «ligne générale» de la pièce, comme le préconisait Stanislavski (d'où mon retour à la métrique en référence à Rostand), et j'ai dû rechercher une option d'écriture poétique capable de donner une qualité scénique à la traduction ; en effet, au théâtre, l'intonation doit être portée par une parole réelle sur scène, ce qui n'est pas le cas en poésie, même si dans les deux cas c'est l'oralité qui domine.»

Compte rendu rédigé par Françoise Mancip

Quelques remarques supplémentaires
par Hélène Henry

Des trois traductions proposées, l'une (non publiée, simple travail de traduction dans un cursus universitaire) a été très vite rejetée par l'atelier comme insuffisante au niveau le plus élémentaire : compréhension du russe, correction et maîtrise du français. Les deux autres diffèrent radicalement dans leur parti pris de traduction. L'une s'attache à l'intelligibilité du texte, traduit précisément le lexique et met à plat la syntaxe, sans prise en compte du rythme, de la prosodie et encore moins du mètre. On apprendra ensuite qu'il s'agit d'une "traduction-relais", faite à partir d'un "mot-à-mot". La dernière a misé sur la rapidité. Le volume du texte traduit avoisine ici celui de l'original, alors que le foisonnement de la traduction-relais était de trente pour cent. C'est une traduction "métrique" : pour traduire le tétramètre iambique, le traducteur a choisi l'octosyllabe français, mais sans la rime, qui oblige à trop de distorsions sémantiques et contraint à des ruses comme l'inversion, ou à des béquilles lexicales.

L'atelier s'interroge sur les divers procédés qui permettent l'accélération du rythme : passage au présent, ellipse, travail sur la répétition et sur l'enjambement. Dans tous les cas, on

propose de conserver en français la métrique normée comme butoir qui rend perceptible l'éclatement de la syntaxe.

Le travail de l'atelier se concentre sur le dernier tiers de la tirade, construite autour de la répétition de la racine du mot qui, en russe, désigne le rire : "smekh". Le texte russe se fait de plus en plus paratactique, syncopé, avec un envahissement de tout le tissu textuel par la racine du mot : "rire". Pour rendre cet effet d'avalanche et conserver la brièveté et le caractère sonore du mot "smekh", on recherche une forme avec accent final, mais on hésite entre la forme "ils rient" et la forme "on rit". C'est cette dernière qui est finalement choisie, comme plus brève et plus brutale. De plus, l'atelier suggère que l'insistance sonore du *i* pourrait renforcer encore l'effet de répétition par sa présence dans d'autres mots : nuit, bruit, si, etc. On se propose de mettre à l'épreuve, tout haut, le caractère "prononçable" du texte, de façon à renchérir encore sur la ligne de traduction "à la Rostand" :

Que je

*Mange une pêche – on rit ! On rit
Si c'est une noix ! Que je porte
A la boutonnière un laurier,
On rit ! – Une violette – aux larmes !
Je mange, – on rit, je bois, – on rit,
Ni l'un ni l'autre, on rit, et si
Je chante, on rit, on rit encore,
Je ris, – on rit ! Et si la nuit
Je me prends les pieds dans le pot,
Bruit de tonnerre, coup de hache
En plein crâne, fracas : on rit
Jusqu'au hoquet, on rit, on rit...*

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Jean Guiloineau

Jean Estaque, peintre et sculpteur, avait collectionné une série de plaques de gravures illustrant des romans du XIX^e siècle, sans qu'il soit possible d'identifier ces romans. Jean-Marie Chevrier, écrivain, a donc imaginé une "histoire" à partir de chaque image, inversant ainsi l'ordre habituel des facteurs. Cela donne un petit livre, intitulé *Bois flottants à la dérive* (éditions du Moulin du Got).

J'ai proposé le même exercice aux traducteurs inscrits à l'atelier d'écriture. J'avais choisi quatre des douze gravures et, pendant une heure, chacun a inventé lui aussi une "histoire", prenant en compte comme demandé tous les éléments de l'image : personnages, vêtements, meubles, animaux, décor général, etc.

Les résultats ont dépassé nos espérances, la mienne et celle des participants.

Bien entendu, je ne donnerai ici que des extraits des textes produits dans l'atelier.

Première gravure : Elle représente une ville dans les montagnes avec, au premier plan, un immense lac sur lequel on distingue une barque avec un homme qui rame.

ANNE LUCIE VERHOEVE :

"Imaginer la couleur. Les crêtes des nuages. Le miroir du lac. Le pont de pierre gris cendré. L'apaisement de tous ces gris.

Retrouver la couleur. J'ai vu ce paysage. Je me suis trouvée là, enveloppée de tous ces tons de gris..."

JÖRN CAMBRELENG

"Dos tourné, je reviens à la ville frontière. Les garnisons sont là, je les sens dans ma nuque. Comme des punaises sur une

carte d'état-major, elles émaillent la ligne brisée des côtes. La sourde hostilité du bourg à deux versants.”

LOUISETTE CLERC

“Partir ? Rester ? Un jour, il devrait choisir. Il l'avait toujours su. Et ce jour était arrivé. Il s'était réveillé dans la nuit et il avait su. La barque était amarrée à quelques mètres de la dernière pile du pont...”

SIBYLLE MULLER

“Au cours de l'été 2004, N., reporter photographe bien connu pour ses expéditions téméraires dans des régions peu ou pas explorées, décida de se rendre en hélicoptère dans la région des grands lacs de... Alors qu'il survolait les rives d'un lac, son regard fut attiré par les débris d'une embarcation. Au fond de celle-ci, il trouva des fragments du *Journal de voyage* de X, publié aujourd'hui...”

Deuxième gravure : Elle représente un homme et une femme. Tous deux cinquante ans, bons bourgeois (on pense à Pécuchet et à Mme Bourdin). L'homme tient la main de la femme. A l'arrière-plan, un domestique a un doigt dans le nez. La plupart y ont vu une demande en mariage arrangée.

MARIE-GABRIELLE JACQUET

— Ma chère amie, vous avez comme on dit une tête à chapeau ! Celui que vous portez aujourd'hui est ravissant...

— C'est un bibi, cher monsieur Chazal. Il me vient de ma mère...”

TEXTE NON SIGNÉ

“Le geste est tendre, certes, et les manières irréprochables, mais je sens que le tissu se craquelle déjà... Il suffit de la regarder, elle tient le bout de sa voilette avec une grâce domestiquée il y a bien des années...”

J'avais moi-même tenté l'exercice sur cette même gravure.

— Madame Georgette Pinson, je vous arrête !

— Oh, monsieur ! Je suis une honnête femme et vous êtes dans une maison respectable !

— Oh, madame ! Honnête, respectable ! Que de grands mots !

Le commissaire en avait vu d'autres et cette dame, malgré ses grands airs, sa tenue de voyage, son salon aux fauteuils

recouverts de soie usée et ses rideaux de chintz encrassés par la fumée des bougies, des lampes et des cigares, ne l'impressionnait pas.

— Mes services ont enquêté, mes hommes vous ont suivie, et je sais que vous tenez dans votre maison un véritable lupanar !”

Troisième gravure : Trois jeunes filles entourent un jeune homme (époque 1830). Un autre jeune homme, appuyé à la cheminée, les regarde tristement. Par la porte ouverte, on voit un homme qui monte l'escalier.

ÉLISABETH CHABUEL

“Je le sais. Je le sais. Il est en train de tout lui raconter. Il lui livre à elle, toutes crues, les confessions que je viens de lui faire. Et ses deux sœurs l'écoutent sans penser une seconde qu'elles sont indiscrètes, avec cette délectation, je le sais, que je trouve répugnante...”

FRANCESCA GEE

“Lorsque Alfred Carghill entra dans le salon, Adela, Juliet et la pauvre Lisbeth se précipitèrent sur lui pour avoir des nouvelles. Albert avait à peine pris le temps de se débarrasser de son manteau trempé et de sa canne à l'entrée de l'hôtel. Tennyson, l'autre second, montait encore l'escalier de son pas lourd. Les familiers de la malheureuse comtesse et de sa fille s'étaient réunis là pour attendre l'issue du duel.”

Dans la deuxième heure, la lecture des textes s'est faite dans la bonne humeur, le rire et parfois l'étonnement.

ATELIER INFORMATIQUE

*animé par Evelyne Châtelain, traductrice,
et Jean-Luc Dibarce, ingénieur informatique*

Cet atelier est désormais devenu une tradition, et comme nous avons passé en revue les grands problèmes auxquels sont confrontés les traducteurs, nous avons cette année volontairement choisi un thème très ouvert, “Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Word”. Nous étions prêts à répondre aux questions les plus diverses, et les questions les plus diverses nous ont été posées, des plus simples, ah, oui mais c’est bien sûr ! aux plus compliquées. Profitant de ce menu à la carte, les uns se sont contentés de grignoter pendant que les autres dévoraient à pleines dents ! Certains nous ont donc passés à la question pendant toute la séance, toujours trop courte, tandis que les autres faisaient une rapide apparition dans la salle pour poser leur question avant d’être remplacés par d’autres visiteurs ponctuels, une vingtaine de personnes en tout. Nous nous sommes aperçus, une fois encore, que la fameuse question du “calibrage” n’était pas évidente pour tout le monde, surtout pour les jeunes – une fois n’est pas coutume – qui n’ont jamais connu le feuillet dactylographié avec une bonne vieille machine à écrire et qui ont du mal à faire la différence avec le comptage informatique. Pour compléter nos explications et pour qu’ils les transmettent à leurs collègues, nous les avons aiguillés sur l’article “calibrage” du glossaire du site de l’ATLF. Les plus aguerris sont passés pour demander s’il était possible, lors d’une nouvelle installation du logiciel ou d’un changement de version, de conserver tous les enrichissements auxquels on avait procédé pendant des années... Rien de plus énervant que d’avoir à recommencer tous les paramétrages de la correction automatique, qui corrige les fautes de frappe usuelles, de reprogrammer tous ses raccourcis claviers (comme mon “eu F3” qui affiche “Etats-Unis” avec majuscules accentuées et trait d’union en bonne place, dont je ne saurais me passer). Facile, il suffit de retrouver le fameux “normal.glo” qui contient tout cela, de

le sauvegarder et de le réinstaller. *Idem* pour les dictionnaires que l'on s'est fabriqués. Et où se trouve-t-il ce fameux fichier ? Ah, ça dépend... mais votre explorateur vous permettra de le retrouver... et hop, un autre chapitre des mystères de l'informatique.

Champagne était promis à qui nous collerait, mais nous n'avons pas eu la chance de trinquer. Néanmoins, nous nous sommes aperçus que notre public devenait à la fois plus compétent et plus exigeant. Nous avons eu aussi des questions sur des logiciels comme Excel, Powerpoint, la messagerie électronique ou encore la fabrication des index sous Word, mais pour y répondre plus à fond, il aurait fallu organiser un nouvel atelier. Ces questions nous donneront matière à réfléchir pour les ateliers des années futures.

PASTERNAK TRADUCTEUR

Conférence de Michel Aucouturier

Boris Pasternak est, on le sait, avec Akhmatova, Mandelstam, Maïakovski, Tsvetaïeva et quelques autres, l'un des très grands poètes nés dans la dernière décennie du XIX^e siècle et appartenant à la génération éveillée à la poésie par le symbolisme, qui ont fait du premier tiers du XX^e siècle l'âge d'argent (ou plutôt, selon certains, le deuxième âge d'or, après celui de Pouchkine) de la poésie russe.

Mais, à la différence de ses pairs, Pasternak est aussi un très grand traducteur, et plus précisément un traducteur de poésie, illustrant après beaucoup d'autres (et en particulier Pouchkine) la place privilégiée que, en raison d'une naissance plus tardive, la littérature russe moderne fait à la traduction.

Il y a même eu une période assez longue, s'étendant de la fin des années 1930 jusqu'au dégel de 1956 (et même, dans une certaine mesure, jusqu'à la "perestroïka" de 1985), où pour la majorité des Russes instruits (du moins ceux des générations de l'après-guerre), Pasternak n'était connu que par ses traductions, en particulier celles de sept des tragédies les plus connues de Shakespeare (*Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Le Roi Lear*, *Antoine et Cléopâtre*, les deux parties d'*Henri V* et *Macbeth*), souvent jouées à travers toute l'URSS, et continuant ainsi à assurer son existence matérielle, alors que son œuvre poétique originale avait totalement disparu des librairies, et n'était mentionnée qu'incidemment, comme un vestige du passé, dans les manuels et les ouvrages d'histoire littéraire.

C'est par là que cette œuvre de traducteur se rattache au thème de ces journées, celui de la violence : elle est exempte d'une situation d'oppression politico-idéologique, où la traduction sert d'exutoire à une poésie bâillonnée.

La période au cours de laquelle Pasternak réalise son œuvre de traducteur correspond en gros, en effet, à ce qu'on appelle "la période stalinienne" de l'histoire de l'URSS. Celle-ci, en littérature,

commence en avril 1930 avec le suicide de Maïakovski, se poursuit en mai 1934 avec l'arrestation, puis l'exil, et enfin la mise à mort de Mandelstam, puis avec le suicide, en septembre 1941, de Marina Tsvétaïeva, et enfin, en août 1946, avec la mise au pilori d'Anna Akhmatova, pratiquement interdite de publication depuis 1922, mais dont la guerre a interrompu un instant le silence forcé.

Cette hécatombe illustre la situation historique qui condamne les poètes à chercher dans la traduction, comme seule forme d'expression qui les mette à l'abri de l'inquisition d'Etat, une issue ou un refuge – en même temps que, très prosaïquement, un gagne-pain. On peut y trouver l'une des explications de l'épanouissement de la traduction poétique en URSS, fondé il est vrai sur une tradition plus ancienne, mais qui atteint alors son apogée.

Cependant, ce schéma doit être nuancé. C'est ce que je voudrais essayer de faire ici, d'abord en montrant que, dans le cas de Pasternak, la traduction poétique n'a pas été seulement un pis-aller, mais une véritable vocation, qui s'est manifestée en même temps que sa vocation poétique, comme l'une de ses facettes. J'examinerai ensuite comment sa conception et sa pratique de la traduction illustrent cette vocation ; enfin j'essaierai de montrer comment son travail de traducteur, en particulier du théâtre de Shakespeare et du *Faust* de Goethe, a profondément marqué sa propre évolution poétique.

Dans une lettre écrite beaucoup plus tard à un correspondant français, Pasternak décrit ainsi l'influence exercée sur lui à ses débuts par l'œuvre de Rilke, découvert un peu plus tôt dans la bibliothèque de son père, et à la mémoire duquel il dédiera en 1929 son essai autobiographique *Sauf-conduit* : "J'avais toujours pensé que dans mes tentatives originales, dans toute mon activité artistique, je ne faisais que traduire ou diversifier ses motifs, que je n'ajoutais rien à son originalité et nageais toujours dans ses eaux¹." La véracité de ce souvenir s'est trouvée confirmée par la publication de ses brouillons d'étudiant (1911-1913), où des tentatives de traduction du poète allemand sont mêlées à ses premiers essais poétiques originaux² : elles attestent que la pratique de la traduction est, chez Pasternak, intimement liée à ses débuts en poésie.

Il n'est pas surprenant, dès lors, que l'une de ses premières publications, suivant de peu celle de son premier recueil de vers

1. Lettre du 4 février 1959 à l'auteur de ces lignes, *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XV (1-2), 1974 et B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij* (plus loin : *Œuvres complètes*), t. X, p. 427.

2. E. V. Pasternak, "Dopolnenie k publikacii pervykh opytov B. Pasternaka. Perevody iz Ril'ke" ("Compléments à la publication des Premiers essais de B. Pasternak. Traductions de Rilke"), in *Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam*, 6, Tartu, 1973, p. 546-548.

Un jumeau dans les nuées (1914), soit une traduction : celle d'une comédie de Kleist, *La Cruche cassée*. Pasternak, plus tard, jugera sévèrement cette œuvre de jeunesse¹. Elle révèle cependant déjà deux constantes auxquelles il restera fidèle. La première est que la langue dans laquelle il traduit n'est pas simplement le russe, mais le *vers russe*, qui, comme la langue russe elle-même, est un organisme vivant, qui évolue sous la plume des poètes les plus originaux, tout en restant fidèle à ses deux principes structurels fondamentaux, le mètre et (d'une façon moins absolue²) la rime. Les *règles* de l'un et de l'autre ont pu évoluer, depuis qu'elles ont été fixées au début du XVIII^e siècle par les fondateurs de la poésie russe moderne : elles se sont beaucoup assouplies, en particulier, depuis le début du XX^e siècle sous la plume des symbolistes et de leurs successeurs : mais ce n'est que pour mieux respecter le principe même du mètre et de la rime, qui est resté immuable.

L'autre constante, moins absolue, que révèle ce premier essai, est le choix d'une œuvre dramatique. A la contrainte que représente le vers, le théâtre associe l'exigence de spontanéité, de naturel requis par le dialogue scénique : cela aussi restera toujours pour Pasternak traducteur une exigence fondamentale.

Ajoutons cependant que dès ses débuts, comme ce sera le cas à la fin de sa vie, la traduction est pour le jeune poète sans ressources, vivant de médiocres salaires de précepteur ou d'employé de bureau, un *travail* littéraire, un véritable gagne-pain parfois indispensable. Celle de *La Cruche cassée* lui a été commandée par le poète Jurgis Baltrusaitis, pour le Théâtre de Chambre, dont il est le directeur artistique. C'est également à des commandes que répondent deux traductions d'ouvrages dramatiques réalisées au cours des années de misère de la révolution et de la guerre civile : en 1918, il traduit plusieurs intermèdes comiques du *meistersinger* du XV^e siècle Hans Sachs, qui a inspiré le célèbre opéra de Wagner, "intermèdes réalistes et comiques étincelants d'humour, révélant un sens aigu de l'observation et une sagesse populaire peu commune"³. En 1924, c'est la comédie de Ben Johnson *L'Alchimiste*, qu'il définira lui-même dans une lettre à sa cousine, après l'avoir vu jouer, comme "une comédie à cinq étages, de

1. Cf. "Hommes et positions" ("Avant la Première Guerre mondiale", 6), "La Pléiade", p. 679-680. Pasternak raconte avec humour comment, sans le savoir, il s'est plaint à Gorki lui-même, directeur de la revue *Le Contemporain* qui avait publié sa traduction, des corrections que celui-ci y avait faites.

2. Dans la versification russe classique, le "vers blanc" (non rimé) est réservé à certaines formes métriques bien définies (p. ex. le pentamètre iambique).

3. *Œuvres complètes*, t. VI, p. 532.

quarante tonneaux, de cent chevaux-vapeur, d'un volume égal à celui de deux maisons de la rue Troïtskaïa [...] extraordinairement ennuyeuse et bête sur la scène¹."

Ceuvre de commande aussi, sans doute, le choix de poètes allemands contemporains, proches de l'expressionnisme, qu'il traduit à ce moment pour le premier numéro d'une nouvelle revue, *L'Occident contemporain*, en 1924², puis pour une anthologie de la nouvelle poésie allemande parue à Kharkov en 1926³.

Il traduit aussi, en 1925, une brève anthologie du poète révolutionnaire allemand du XIX^e siècle Georg Herwegh, ainsi que quelques poèmes de Goethe et de Rilke.

La notoriété croissante que lui ont apportée en 1923 les recueils *Ma sœur la vie* et *Thèmes et variations*, réunissant l'œuvre lyrique des cinq dernières années, le rend désormais moins dépendant de ces tâches sans doute en grande partie alimentaires. Les longs poèmes narratifs qu'il écrit au cours des années 1920, et en particulier à l'occasion du vingtième anniversaire de la révolution de 1905, puis la réédition, en 1929, de ses deux premiers recueils, suffiront désormais à assurer sa subsistance. Cependant, à la fin de la décennie, les circonstances de sa vie vont le ramener à la traduction. En 1930, Pasternak s'est séparé de sa première femme, et a été accueilli avec Zinaïda Neuhaus, qu'il ne tardera pas à épouser en secondes noces, à Tbilissi, capitale de la Géorgie, par deux poètes de sa génération dont il venait de faire la connaissance à Moscou. Paolo Iachvili et Titsian Tabidze incarnent l'épanouissement en Géorgie, pays de culture chrétienne ancienne, d'une poésie moderne, post-symboliste, fortement marquée par des influences européennes, française et allemande. Leur hospitalité généreuse et chaleureuse concourt à la révélation de ce pays méditerranéen, au sol fertile, aux paysages montagneux et maritimes ensoleillés, qui devient pour le poète, dans l'euphorie d'une nouvelle passion, l'incarnation du rêve socialiste, célébré à l'envi, en ces années marquées par le "grand tournant" de l'industrialisation et des premiers plans quinquennaux, par la propagande omniprésente du stalinisme naissant.

Ce sera bientôt l'heure aussi de la nouvelle politique littéraire voulue par Staline, annoncée en 1932 par la dissolution de l'Association des écrivains prolétariens (RAPP) qui pratiquait l'intimidation envers les "compagnons de route" non communistes, et

1. Boris Pasternak. Olga Freidenberg. *Correspondance 1910-1954*, p. 136-137.
2. Trad. de P. Zech, G. Heim, J. van Hoddiss, A. Lichtenstein, J. Becher.
3. *Molodaja Germanija (Jeune Allemagne)*, trad. de L. Rubiner, P. Zech, J. van Hoddiss, A. Wolfenstein, G. Heim, R. Leonhardt, F. Werfel, W. Hasenklewer, J. Becher, E. Köppen.

inscrite dans les faits en 1934 par la création de l'Union des écrivains soviétiques. Celle-ci n'allait pas tarder à se révéler sous son véritable jour, comme une simple courroie de transmission entre le Parti et la littérature. Mais sa création, en 1932-1934, est présentée et accueillie comme une mesure de réconciliation, visant à créer une communauté fraternelle où doivent s'abolir les barrières entre "prolétariens" et "compagnons de route".

La création de l'Union des écrivains soviétiques signifie aussi le rapprochement entre les littératures des nations composant l'URSS, et leurs associations d'écrivains, fédérées au sein de l'Union. C'est dans cet esprit que celle-ci s'engage, à travers les maisons d'édition et les revues littéraires (qui sont toutes sous son contrôle), dans une politique d'encouragement à la traduction, et particulièrement de la poésie, qui est souvent la forme d'expression la plus originale et la moins connue des littératures des "petites" nations. Le russe, langue majoritaire et officielle de l'URSS, est évidemment la principale langue-cible.

Les poètes les plus connus sont invités à s'atteler à cette tâche. Comme la langue de départ leur est en général inconnue, on voit se répandre la pratique de la traduction juxtalinéaire ("*podstrotchnik*"), accompagnée d'une transcription phonétique et de commentaires métriques, fournie aux poètes-traducteurs par des spécialistes de la langue. Cette pratique permet l'accession à la notoriété de poètes et d'écrivains appartenant aux nations-sœurs. Elle va cependant entraîner à la longue la généralisation d'une vision très artisanale de la poésie, réduite à l'art de la versification.

Les contacts personnels étroits que Pasternak a noués, par l'entremise de Iachvili et de Tabidze, avec les principaux poètes de leur pays, le prédisposent à cette tâche, et le contact direct et étroit qu'il garde avec ses amis géorgiens, qu'il a souvent écoutés réciter leurs vers, le met à l'abri de ce danger. En 1932-1935, ses traductions de poètes géorgiens se succèdent, publiées par des revues russes et géorgiennes. Elles sont réunies en 1935 en un volume, *Lyriques géorgiens*, qui élargit le cercle des poètes de sa génération, Tabidze, Iachvili, Leonidze, Tchikovani, à des classiques de la poésie géorgienne du XIX^e siècle, le romantique Baratachvili, contemporain de Pouchkine et de Baratynski (avec lequel Pasternak le comparera) et le poète Vajapchavela, auteur du long poème "Le mangeur de serpents".

La publication de ce volume marque un jalon dans la carrière de Pasternak. Depuis 1932, où a paru le recueil *Seconde naissance*, fruit de son premier voyage en Géorgie et reflet de l'élan d'adhésion au rêve du "lointain socialiste" qu'il a fait naître en lui, son inspiration lyrique s'est tarie. La crise qu'elle connaît alors est très certainement liée à l'ambiguïté de sa position littéraire. Célébré au Congrès de 1934, notamment par le représentant

officiel du Parti qu'est encore Boukharine, comme un représentant du lyrisme authentique dans son adhésion à l'idéal socialiste, il est de plus en plus sensible à la marée de mensonge qui noie un pays soumis à une implacable dictature policière, et à la complicité qu'implique sa participation aux rites officiels de l'Union des écrivains. En 1936, les premiers procès de Moscou (dont sera bientôt victime son admirateur et protecteur Boukharine) font déborder le vase. Il regimbe, manifeste publiquement son désaccord à l'occasion de la campagne contre le "formalisme", refuse de s'associer à la campagne de protestations contre le *Retour d'URSS* de Gide, puis à la campagne de signatures approuvant l'exécution du maréchal Toukhatchevski, condamné comme agent de l'étranger. Il se trouve du jour au lendemain dans une situation de paria, dont on cesse de publier l'œuvre poétique, et dont le nom disparaît à peu près totalement de la presse de son pays.

La traduction devient dès lors pour lui le seul moyen de conserver le statut qui, depuis le Congrès de 1934, garantit aux membres de l'Union des écrivains, assimilés à une élite privilégiée, une existence matérielle confortable : un appartement à Moscou, une datcha (construction en bois spatieuse et confortable) dans le "village des écrivains" de Peredelkino, à une vingtaine de kilomètres de Moscou, des droits d'auteur garantis par des tirages importants et par des mises en scène nombreuses.

Du Congrès de 1934 jusqu'au dégel qui suit la mort de Staline (en 1953), il vit de ses traductions. La liste des poètes qu'il traduit est longue. Elle comporte d'abord, dans le droit fil de la politique de rapprochement avec les nations-sœurs, des poètes contemporains et classiques des autres nationalités de l'URSS, ukrainiens (Taras Chevtchenko, Ivan Franko, Maxime Rylski, Pavlo Tytchina), arméniens (Avetik Issaakian, Akop Akopian, Egiche Tcharents), azerbaïdjanais (Samed Vourgoun).

Il traduit également, en général pour répondre à des sollicitations d'éditeurs ou de rédacteurs, souvent aussi à la suite de contacts personnels, des poètes étrangers contemporains : les *Nouvelles Nourritures* de Gide (avec lequel il a sympathisé – ce qui lui sera reproché – à l'occasion de son séjour en URSS), Rafael Alberti, dont il a fait la connaissance à Paris, en 1935, à l'occasion du Congrès pour la liberté de la culture. Pendant la guerre, il fait la connaissance du poète tchécoslovaque réfugié en URSS Ondra Lysohorsky, et traduit ses poèmes écrits en "lachique", dialecte de Moravie proche du polonais. Plus tard, il cédera de mauvais gré aux sollicitations pour traduire un poème du communiste polonais Wladyslaw Broniewski, qui l'a lui-même traduit, et de l'ancien surréaliste tchèque Vitezslav Nezval, devenu dans son pays un poète officiel.

Enfin il traduit, à la demande de rédacteurs d'anthologies ou de recueils de poètes choisis, des "classiques" de la poésie d'Europe occidentale du XIX^e siècle : il s'agit en général de poètes dont l'inspiration romantique lui est proche. Ainsi les Anglais Byron (les "Stances à Augusta"), Keats (l'"Ode à l'automne"), Shelley (l'"Ode au vent d'ouest"), les Allemands Goethe et Rilke, le grand poète romantique hongrois Petöfi et le Polonais Slowacki. Parmi les poètes français, celui dont il se sent le plus proche (il lui consacra un court essai) et qu'il traduit le plus volontiers est Verlaine¹.

Mais c'est avec le théâtre de Shakespeare que la traduction poétique prendra une place centrale dans son travail d'écrivain, et la gardera même lorsque ce sera aux dépens de ce qu'il tient pour essentiel.

C'est en 1938 que le grand metteur en scène Meyerhold, avec lequel Pasternak entretient depuis longtemps des relations d'amitié et d'admiration réciproque, a songé à lui demander une traduction de *Hamlet* pour le Théâtre Kirov (anciennement Théâtre Alexandrine) de Saint-Petersbourg-Leningrad. Après son arrestation, en juin 1938, le projet sera repris par Nemirovitch-Dantchenko, directeur du Théâtre d'Art (MKhAT) de Moscou. Publiée en juin 1940, la traduction de *Hamlet* sera jouée presque aussitôt avec un succès qui lui attirera immédiatement de nouvelles commandes. C'est ainsi que, au cours de la décennie suivante, il traduira successivement *Romeo et Juliette* (1942), *Antoine et Cléopâtre* (1944), *Othello* et les deux parties de *Henri IV* (1945), *Le Roi Lear* (1948) et *Macbeth* (1950).

S'étant imposé au cours de ces années par ses traductions de Shakespeare, il sera désormais sollicité pour d'autres grandes pièces de théâtre en vers. C'est ainsi qu'il traduira en 1958 *Marie Stuart* de Schiller, en 1960 celle de Slowacki, en 1961 *Le Prince Constant* de Calderón, en 1962 *Le Prince de Hombourg* de Kleist. Acceptées d'abord pour des raisons surtout matérielles, comme uniques sources de revenus, ces traductions apporteront cependant à son œuvre et à sa pensée un enrichissement dont il leur sera reconnaissant : ce sera en particulier le cas du *Faust* de Goethe, dont, en 1949-1950 et en 1951-1952, il traduira les deux parties.

C'est à partir de ses traductions de Shakespeare que s'est formulée la conception que Pasternak se fait de la traduction

1. Cf. Léon Robel, "Pasterlaine", dans *Action poétique*, n° 54 (octobre 1994), p. 70-76.

poétique, même s'il l'a exprimée pour la première fois sous sa forme la plus nette dans une préface, parue en 1944, à ses traductions de Shelley¹.

Dans ce court texte d'introduction, il commence par formuler ce qu'on peut appeler l'*aporie de la traduction* : en théorie, la traduction de la poésie est impossible :

Nous avons déjà dit, écrit-il, que la traduction était chose impossible, puisque le charme essentiel de l'œuvre d'art réside dans son unicité. Comment la traduction pourrait-elle la reproduire ?

Or, dans la pratique, la traduction existe : mieux encore, elle joue un rôle essentiel dans l'histoire de la culture humaine :

Les traductions sont concevables parce que pendant des siècles, des littératures entières se sont traduites mutuellement, et que les traductions ne sont pas un moyen permettant de connaître des œuvres distinctes, mais un mode de communication séculaire des cultures et des peuples.

Comment sortir de cette aporie ?

Si la traduction est concevable, c'est dans la mesure où, idéalement, elle doit être aussi une œuvre d'art et atteindre, à partir d'un texte commun, le niveau de l'original grâce à sa propre unicité.

Et il précise :

La correspondance des textes est un lien trop faible pour légitimer la traduction.

[...]

Le rapport entre l'original et la traduction doit être celui qui unit la base à son dérivé, comme pour une plante et sa bouture. La traduction doit venir d'un auteur qui a éprouvé l'influence de l'original bien avant de commencer son travail. Elle doit être le fruit de l'original et sa conséquence historique...

Pasternak suggère ainsi une vision dynamique de la traduction : celle-ci n'est pas une copie inerte, ou un reflet nécessairement plus pâle de son original, mais une œuvre de plein droit, une création originale née de l'impulsion transmise par cet original, et qui est celle-là même qui a suscité celui-ci.

1. "Remarques d'un traducteur" (1944), dans B. Pasternak, *Œuvres*, Gallimard ("La Pléiade"), p. 1343-1344 (trad. C. Perrel).

C'est cette conception que Pasternak applique dans ses propres traductions. Voici ce qu'il écrit en 1942 à la rédactrice d'une maison d'édition qui lui a transmis les remarques critiques d'un spécialiste réputé de Shakespeare, le professeur Morozov, sur sa traduction de *Hamlet* :

Je rejette absolument les conceptions actuelles de la traduction. Les travaux de Lozinski, Radlova, Marchak, Tchoukovski¹ me sont étrangers et me paraissent artificiels, peu profonds et sans âme. Mon point de vue est celui du siècle dernier, où l'on voyait dans la traduction une tâche littéraire qui, par sa haute conception, ne laissait aucune place à des marottes de linguistes².

C'est ce qu'il dit aussi, dans l'"Avertissement du traducteur" publié en 1940 en tête de son *Hamlet*, pour se justifier d'avoir entrepris une nouvelle traduction de la célèbre pièce, malgré les immenses qualités qu'il reconnaît à celles qui l'avaient précédée :

Devant de tels travaux, qui sont toujours à la disposition de ceux qui le désirent, on pouvait d'un cœur léger sacrifier une tentative qui se révélait superflue et s'attaquer à la tâche plus lointaine, fixée dès le départ par les théâtres. Je passai de la traduction des mots et des métaphores à celle des idées et des scènes.

Il faut juger ce travail comme une œuvre dramatique russe originale, puisque, outre l'exactitude, le respect du nombre de vers de l'original, etc., il se caractérise surtout par cette liberté délibérée, sans laquelle on ne peut se rapprocher des grandes choses³.

Il trouve une justification supplémentaire de cette "liberté délibérée" dans les contraintes propres au théâtre. Écrivant à l'un des meilleurs traducteurs de Shakespeare, pour s'excuser d'avoir repris la tâche que celui-ci avait si bien accomplie en traduisant *Hamlet*, il présente sa propre traduction comme dictée par les exigences spécifiques de la scène, à la suite de tentatives infructueuses pour rivaliser sur leur terrain avec ses prédécesseurs :

A côté de traductions au sens strict, est né un traitement scénique plus libre, plus simple et plus léger du même texte, après qu'une tentative de donner une nouvelle

1. Traducteurs contemporains réputés de Shakespeare.

2. Lettre à A. O. Naumova du 23 mai 1942, dans B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 287.

3. "Avertissement du traducteur" (1940), "La Pléiade", p. 1342 (trad. C. Perrel).

variante de la même pesante littéralité fût apparue injustifiée, ayant répété en beaucoup de points les précédents¹.

Un peu plus tard, Pasternak formulera ainsi le principe fondamental de son travail de traducteur, et les impératifs qui en découlent :

Je pense avec beaucoup d'autres que l'exactitude littérale et le calque formel ne garantissent pas la véritable fidélité. Ce qui fait la conformité de la traduction avec l'original, comme celle de la représentation au représenté, c'est la vie et le naturel de la langue. Le traducteur, autant que l'écrivain, doit éviter tout usage lexical qui ne soit pas pour lui d'emploi courant, et il doit fuir la stylisation, ce mensonge littéraire².

La spontanéité et le naturel de l'expression, voilà ce qui détermine à ses yeux la conformité de la traduction à son modèle. D'où le rejet de la "stylisation", c'est-à-dire de la recherche d'une équivalence stylistique, consciente et artificielle ; d'où aussi la simplification et la modernisation de l'original, qui doivent le rendre accessible au lecteur ou au spectateur d'aujourd'hui.

On voit les dangers de cette conception, qui risque de soumettre le critère de fidélité à l'appréciation subjective du traducteur.

Celle de Pasternak a pu être contestée. Ses traductions de Shakespeare ont été soumises par l'un de leurs éditeurs au contrôle d'un angliciste et historien de la littérature réputé, le professeur Mikhaïl Morozov. Tout en louant très chaleureusement leurs qualités poétiques, celui-ci a relevé chez lui des inexactitudes et des faux-sens, et, plus généralement, a reproché au poète d'avoir simplifié et abrégé le texte de Shakespeare. Dans une longue réponse, Pasternak accepte les rectifications de sens, mais se justifie d'avoir abrégé des dialogues marqués par des mots d'esprit recherchés, incompréhensibles dans une traduction, ainsi que d'avoir simplifié certains morceaux d'éloquence baroque qu'il considère comme un tribut du génie à la mode de son temps. Dans une lettre à l'éditrice Naumova, qui lui avait transmis les remarques du spécialiste, il défend et justifie ainsi les libertés qu'il se permet avec l'original :

Dites-moi : un homme signifiant quelque chose dans la littérature d'aujourd'hui pouvait-il, après tout ce qui a été

1. Lettre à M. Lozinsky du 1^{er} mars 1940 dans B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 168-169.

2. "Remarques sur les traductions de Shakespeare" (1946-1956), "La Pléiade", p. 1361 (trad. H. Henry).

accompli par Léon Tolstoï et tout ce qui s'est passé et se passe dans l'histoire, rester sous la protection des mythiques vaches sacrées et tabous shakespeariens, excusant la moindre absurdité rhétorique et trait de romantisme métaphorisé, au détriment du Shakespeare authentique, tel que je le comprends, d'un Shakespeare archi-tolstoïen, d'un Shakespeare qui est le sommet du réalisme individuel dans l'histoire de l'humanité¹.

Malgré ces critiques, ses traductions de Shakespeare se sont imposées sur la scène russe comme les versions dramatiques les plus vivantes, et par là même les plus fidèles au génie du grand écrivain anglais.

Les autres traductions de Pasternak, en particulier celles des poètes lyriques, ont été critiquées elles aussi. L'anthologie des *Lyriques géorgiens*, par exemple, a fait l'objet d'un compte rendu sévère du critique K. Zelinski, lui reprochant d'estomper le style individuel des poètes qu'il traduit en leur imposant à tous le moule commun de son propre langage poétique. Les poètes géorgiens concernés (qui tous possèdent parfaitement le russe) en jugeaient pourtant autrement : Titsian Tabidze, par exemple, écrit :

[Dans les traductions de Pasternak], nous constatons une extrême exactitude du sens, les images et la disposition des mots sont presque entièrement conservées, malgré la discordance métrique entre le vers géorgien et le vers russe, et, ce qui est le plus important, on y sent la mélodie et non la transposition des images, et le plus étonnant est qu'il soit parvenu à tout cela sans connaître la langue géorgienne².

Et Simon Tchikovani :

Pasternak a su trouver pour chaque poète géorgien une "loi" musicale et coloristique particulière, correspondant au poète traduit. Il a su aussi nuancer avec une rare générosité, lorsqu'ils sonnaient différemment, les vers d'un même poète³.

Il est vrai que Pasternak reste, dans ses traductions, un grand poète original, à la voix toujours identifiable. Son art a certes évolué, depuis le foisonnement métaphorique de *Ma*

1. Lettre à A. O. Naumova du 30 juillet 1942, dans B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 306.

2. Cité dans B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. VI, p. 639.

3. *Ibid.*, p. 656.

sœur la vie qui lui a fait, au début de sa carrière, la réputation d'un poète difficile, jusqu'à la transparence des *Vers du Docteur Jivago* ou de son dernier recueil, *L'Eclaircie*. Il reste néanmoins marqué par certaines constantes : le sens du concret, qui fait de lui un grand poète de la sensation ; le sentiment de la forme, du vers russe comme réalisation du sens dans une structure métrique et phonique sensible ; la spontanéité, le recours instinctif au vocabulaire, aux intonations, à la syntaxe elliptique du quotidien, de la langue parlée. Tout cela se retrouve dans ses traductions, où en effet la "griffe" pasternakienne est toujours sensible.

Et il est vrai qu'il arrive parfois que cet accent personnel travestisse l'original. Ainsi, dans la traduction du poème de Verlaine "Il pleure dans mon cœur...", le choix du terme familier russe *kbandra* (littéralement : le cafard) répond manifestement à la recherche de l'expression "naturelle", mais fausse la sensation qu'exprime le terme "langueur" de l'original. La traduction du poème "Dans l'interminable / Ennui de la plaine..." n'est pas moins "pasternakienne" par la spontanéité et le naturel de l'expression, tout en restant fidèle à Verlaine par son rythme, son intonation et l'"humeur" qu'elle traduit.

Cet exemple illustre la remarque dont Simon Tchikovani a assorti son éloge de la fidélité de Pasternak au style et à l'intonation des poèmes qu'il traduit :

Mais dans tous les cas, Pasternak ne traduisait que les œuvres qui faisaient écho à ses propres humeurs et états d'âme¹.

Dans la plupart des cas, le choix des poèmes traduits exprime une certaine empathie, qui fait que la traduction peut être à la fois fidèle à l'original et reconnaissable par sa facture "pasternakienne".

Cette aptitude à rester lui-même dans la traduction est évidemment liée à l'idée qu'il s'en fait, et explique qu'il ait pu la concevoir comme équivalente à son œuvre originale. C'est du moins ainsi qu'il la présente dans la première rédaction, écrite en 1946, de ses "Remarques sur les traductions de Shakespeare", où il s'efforce de situer celles-ci dans l'ensemble de son œuvre :

Les traductions de plusieurs pièces de Shakespeare imprimées ci-dessous se rattachent organiquement à nos autres travaux. Dans les livres parus sous notre nom avant la

1. Cf. plus haut, note 1, p. 87.

révolution et à ses débuts, nous nous sommes efforcés de dire ce que nous avons de nouveau à dire en poésie et en prose sur la nature et sur la vie. Ensuite, il y a eu *Sauf-Conduit*, une esquisse de nos vues sur l'essence profonde de l'art. Les traductions de Shakespeare que nous proposons ici sont une nouvelle application des mêmes opinions.

Exactement de la même façon que dans nos travaux originaux, nous nous sommes efforcé d'y donner une idée aussi complète que possible de l'objet qui nous occupait – en l'occurrence l'original à traduire. Nous nous sommes donné pour but de saisir de la façon la plus vivante et la plus immédiate possible son essence et de la transmettre avec le maximum de vraisemblance.

Il est en fin de compte indifférent que l'artiste peigne en plein air un panorama de dix verstes de large ou copie dans un musée une perspective de dix verstes de Tintoret ou de Véronèse : à part quelques subtilités d'éclairage, il obéit aux mêmes lois. Dessiner une mutinerie en mer dans un poème sur l'année 1905¹ ou copier en vers russes une page de vers anglais les plus géniaux qui soient, c'était une tâche du même ordre et une même épreuve pour l'œil et pour l'oreille, tout aussi haletante et épuisante².

Si cette page d'introduction a disparu de la rédaction définitive, c'est sans doute parce que Pasternak a dû se rendre compte, en l'écrivant, que l'assimilation d'un paysage peint d'après nature avec une copie était un sophisme, et contredisait cette exigence première d'un contact direct, "non littéraire", non médiatisé par les mots, avec le réel, qui est à la base de sa poétique. Son outrage paradoxale trahit involontairement l'utopisme d'une conception qui n'admet la traduction qu'en en faisant l'équivalent d'une création originale. Elle révèle néanmoins l'importance vitale qu'elle a pour lui au moment où les autres voies de la création littéraire lui semblent interdites.

L'abandon de cette page d'introduction a peut-être aussi une autre raison : au moment même où Pasternak rédige sa préface, cette situation est en train de changer. Les mois précédents – les premiers mois de l'après-guerre – ont vu se cristalliser enfin son ancien projet, qui le hantait, s'il faut en croire *Le Docteur Jivago*, depuis ses plus jeunes années, et en tout cas, au témoignage de ses textes publiés, depuis deux

1. Allusion au poème "L'Enseigne de vaisseau Schmidt", décrivant la mutinerie du cuirassé *Potemkine*, écrit en 1926-1927 pour commémorer le vingtième anniversaire de la révolution de 1905.

2. "La Pléiade", p. 1742.

décennies : le rêve d'une "œuvre en prose, d'un livre de biographies où, dissimulées comme des charges explosives, il pourrait faire entrer les choses les plus étourdissantes qu'il avait vues et pensées¹". Plusieurs fragments en prose, à côté du "roman en vers" *Spektorski* (1924-1929), se rattachent à ce projet d'un grand roman de structure biographique, centré sur un personnage de poète, à travers lequel il pourrait lui-même réfléchir sur son destin et le sens de sa vocation. Tout au long des années 1930, et jusqu'à la veille de la guerre, ce projet a été entravé par l'ambiguïté de sa situation d'écrivain officiellement honoré, qui faisait de lui l'obligé d'un Etat auquel, malgré sa bonne volonté, il ne pouvait adhérer en toute conscience.

Paradoxalement, la situation de paria qui est la sienne depuis 1936 le libère, tandis que les espoirs nés de la guerre et de la victoire créent un climat propice à la reprise de ce projet. C'est ainsi que, à la fin de 1945, Pasternak entreprend *Le Docteur Jivago*, qu'il considérera désormais comme son œuvre principale, l'accomplissement et la justification de sa vocation de poète.

Jusqu'en 1956 et à la "déstalinisation", ce travail devra cependant s'accomplir dans le secret, et en tous cas sans le moindre espoir de publication. Aussi la traduction reste-t-elle indispensable pour assurer le bien-être matériel du poète et des siens. Mais elle est de plus en plus ressentie comme une charge, qui l'éloigne de son travail principal : "Je suis fatigué des traductions, aurait-il confié dès 1943 à l'un de ses interlocuteurs, le dramaturge Alexandre Gladkov, et sans doute injuste envers ce que m'a donné ce travail. Matériellement, il m'a tout simplement sauvé la vie²..." Lorsqu'il aura entrepris *Le Docteur Jivago*, le rejet sera beaucoup plus catégorique : loin d'y voir le prolongement, sous une autre forme, de son travail de créateur, la traduction lui apparaîtra comme ce qui l'en a détourné. C'est ce qu'il écrit en 1960, avec une pointe d'irritation, au poète polonais Wladyslaw Broniewski, pour justifier le refus qu'il a opposé à une sollicitation qui lui a été présentée comme émanant du poète lui-même :

Mon cher, mon très cher Broniewski,

Vous êtes, c'est clair, un grand, un vrai poète. Comment puis-je croire qu'il vous soit important et indispensable que je traduise quelques-uns de vos poèmes [...] ?

1. *Le Docteur Jivago*, III, II ("La Pléiade", p. 772).

2. A. Gladkov, *Vstreči s Pasternakom (Rencontres avec Pasternak)*, Paris, 1973, p. 90.

Au terme de ma vie, j'ai acquis un certain renom. Je suis rempli de honte et m'arrache les cheveux à l'idée que cette notoriété se fonde sur une si faible quantité, sur un tel manque d'essais originaux, qu'elle est peu méritée et faiblement justifiée. Et pourquoi cela ? Parce que la moitié d'une vie – et de la *mienne* – a été consacrée à des traductions !

“... et je comprendrai aussi un jour ce que j'ai appris de ce géant”, ajoutait Pasternak aux confidences qu'il faisait en 1943 à Alexandre Gladkov sur ses traductions de Shakespeare. C'est bien en effet ce retour à la création originale qui montrera *a posteriori* à Pasternak ce que lui a apporté son œuvre de traducteur.

La préface à l'édition collective de ses traductions de Shakespeare en apporte un premier témoignage. Ecrite en 1946, elle ne pourra paraître que dix ans plus tard, à la faveur du XX^e Congrès et de la déstalinisation, et sa publication fera sensation. Elle ne contient pourtant rien de subversif, qui puisse expliquer sa longue mise en quarantaine et la réception qui en fait l'un des emblèmes de la “littérature du dégel” : c'est un long essai, où se succèdent, à propos des pièces commentées, des réflexions esthétiques sur la traduction en général, sur la métaphore, sur le rôle du rythme, donc de la forme, dans la signification des pièces de Shakespeare, sur le personnage de Hamlet, sur l'amour et ses liens avec l'art, sur la conception chrétienne de l'homme, sur le réalisme, sur l'identité de Shakespeare, sur la psychologie du criminel, sur le tragique et le comique. Sa publication n'est sensationnelle que par la personnalité de l'auteur, dont le nom apparaît pour la première fois depuis plus de dix ans au bas d'une œuvre originale, ainsi que par son ton personnel et par la liberté qu'elle manifeste à l'égard de toute préoccupation idéologique : elle montre comment la fréquentation de l'œuvre de Shakespeare lui a servi à poursuivre et à développer la réflexion esthétique engagée dans *Sauf-Conduit*.

Mais *Le Docteur Jivago* montrera comment la traduction des chefs-d'œuvre du passé a pu enrichir aussi la réflexion que Pasternak poursuit désormais à travers la fiction romanesque.

D'après les souvenirs de deux témoins, rapportés par L. Kopelev², Anna Akhmatova aurait dit à Pasternak en 1944 : “Vous allez écrire votre *Faust*.” L'un des premiers titres auxquels Pasternak a pensé pour son roman était “Essai d'un Faust

1. B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. X, p. 576.

2. L. Kopelev, “Faustovskij mir Borisa Pasternaka” (“L'univers faustien de Boris Pasternak”), in *B. Pasternak. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Institut d'études slaves, Paris, 1979, p. 495.

russe!”. La signification de cette référence au héros de Goethe s'éclaire dans le passage où le héros, dans son refuge sibérien de Varykino, où il associe une fonction administrative, le travail de la terre et l'exercice occasionnel de la médecine, essaie de s'abstraire de l'actualité pour comprendre aussi largement que possible sa vocation :

A côté de mon service, du travail de la terre, ou de la pratique de la médecine, comme je voudrais donner le jour à une œuvre durable, essentielle, que ce soit un ouvrage scientifique ou une œuvre d'art.

En naissant, tout homme est un Faust, qui doit tout embrasser, tout éprouver, tout exprimer².

Mais le personnage de Goethe a pour lui une signification symbolique encore plus vaste. Voici comment il tente de l'expliquer en réponse aux interrogations d'une amie, Marina Baranovitch :

Le domaine dont Faust exprime l'esprit est le règne de l'organique, l'univers de la vie. Cet univers vit selon les mêmes lois qui animent le dessein de Faust et constituent le secret de son éclat. Et là, tant qu'on ne le désire pas fortement, il n'y a rien, mais il suffit qu'on le désire ardemment, du fond du cœur, et alors, comme en réponse à une convocation, viennent au monde de nouvelles existences, naissent des enfants, surviennent de nouvelles époques au visage tourné vers le soleil de la vérité, s'accomplissent des voyages, se réalisent des découvertes, et, dans une sorte de correspondance avec la force authentique du désir, se développent, de forme en forme et de génération en génération, subissent une sélection et s'améliorent inévitablement les manifestations de la vie, ses expériences successives, ses essais, ses tentatives, comme on représente Faust aspirant toute sa vie à la perfection, et appelant intérieurement cette aspiration à l'amour. Le nerf de cet élément, Goethe l'a touché dans *Faust* de façon si pleine et si rapprochée que son langage dans cette œuvre paraît être la voix naturelle de cette force³.

Le personnage de Faust apparaît ainsi comme le symbole d'une aspiration de l'homme à s'identifier au principe même de la vie universelle, c'est-à-dire comme l'expression la plus

1. B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 647.

2. *Le Docteur Jivago*, IX, VII ("La Pléiade", p. 1020).

3. Lettre aux Baranovitch du 9 août 1953, B. Pasternak, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 736.

haute de l'idéal incarné par le personnage de Iouri Jivago, celui de la vie comme création...

Cependant, c'est surtout une réflexion sur le personnage de Hamlet qui aidera Pasternak à donner à son héros toute son ampleur et toute sa profondeur. En 1946, dans ses "Remarques sur les traductions de Shakespeare", il écrit :

Dès le moment de l'apparition du spectre, Hamlet renonce à lui-même pour "accomplir la volonté de celui qui l'a envoyé". *Hamlet* n'est pas le drame de la faiblesse de caractère, c'est le drame du devoir et de l'abnégation [...]. Quand il devient évident que l'apparence et la réalité divergent, qu'un abîme les sépare, peu importe qu'on soit averti de la fausseté du monde par des voies surnaturelles, qu'un fantôme vienne réclamer vengeance auprès de Hamlet. L'important est que Hamlet ait été choisi par décision du sort comme juge de son temps et serviteur d'un temps plus lointain. *Hamlet* est le drame d'une haute destinée, le drame du dépassement de soi, de la mission assumée et de la prédestination¹.

C'est cette conception du personnage que Pasternak incarne dans le poème "Hamlet", dont la première ébauche, datée de février 1946, apparaît comme l'embryon du roman. C'est le monologue d'un personnage qui est à la fois l'acteur s'appêtant à monter sur la scène et à affronter les regards braqués sur lui dans l'obscurité de la salle, le héros de Shakespeare hésitant avant l'acte qu'attend de lui le spectre de son père, et, dans le texte final, le Christ au jardin de Gethsémani, implorant une dernière fois son Père que "cette coupe lui soit épargnée".

Ce poème est en effet le noyau du roman et de sa symbolique chrétienne. Il l'est "structurellement", comme le premier d'une série de vingt-cinq poèmes composés en parallèle au roman, présentés dans un dernier chapitre comme l'héritage du héros et l'incarnation de son immortalité, et inscrivant ainsi dans le texte de l'œuvre la fusion du poète et de son personnage. Il l'est aussi sur le plan de la signification, dans la mesure où il nous donne la clef symbolique de ce personnage et de son destin, illustrant l'idée de l'art comme mission et comme sacrifice.

La création du *Docteur Jivago* apparaît en effet à Pasternak, une fois libéré des contraintes que lui imposait naguère la faveur officielle, comme l'accomplissement ultime de la mission que lui impose sa vocation de poète. Et le sort qui attend

1. "La Pléiade", p. 1363.

inévitablement une œuvre aussi étrangère à l'idéologie imposée à la Russie depuis la révolution fait de cette mission un sacrifice : c'est cette dimension sacrificielle qu'inscrit dans le texte même de l'œuvre le personnage de Hamlet tel qu'il l'a compris.

CARTE BLANCHE

*avec Angela Konrad, Liliane Giraudon et Catherine Duflot,
et la participation de Jean-Michel Déprats*

Trois thèmes sont apparus lors de la première journée des Assises : copie, cruauté, corps. Je vais m'en servir comme fils conducteurs de mon intervention, qui voudrait jeter en vrac pour vous et devant vous quelques réflexions et matériaux qui me paraissent essentiels pour mon travail, et qui cherche en même temps à interroger la thématique qui me fut proposée par Marie-Claire Pasquier : Théâtre et violence, Violence et représentation.

Avec mes invitées, Catherine Duflot, comédienne, et Liliane Giraudon, écrivain, nous nous sommes retrouvées il y a quelques années déjà dans un projet intitulé *Time is out of Joint*, une adaptation à partir des textes de Liliane Giraudon qui m'a autorisée à leur faire "violence", à tailler dans ses nouvelles afin d'écrire une adaptation qui a connu une série de quatre variations. Le titre est emprunté à une réplique dans *Hamlet*, acte I, scène II. Après l'apparition du père, plus précisément du spectre/père, le temps se disjoint, il est "hors de ses gonds" : la confrontation entre les vivants et les morts provoque cette dislocation du temps, thème fondamental dans mon travail de mise en scène.

Le temps et ses modalités entraînent une autre problématique : la mémoire. Il s'agit pour moi d'interroger à travers des textes et des traductions, notamment de Shakespeare, Brecht et Heiner Müller, ce qui demeure à travers ce qui fut et ce qui sera. Interrogation entre ce qui devient et ce qui demeure.

Quelques réflexions à partager :

– Interroger la violence au théâtre du point de vue de la caractéristique première de la représentation : "rendre présent l'absent", et dégager à partir de là une hypothèse : la violence réside dans l'absence, la fonction du théâtre serait de combler cette absence.

– Le symbolique se construit à partir d'une mise à mort/transformation énergétique et physique d'une matière donnée. Pas de

symbolique sans abandon, sans meurtre, sans violence. La violence constitue l'acte de création.

Le corps de l'acteur signifie, il est signe, il tient lieu d'autre chose (identité/sensation : personnage/figure).

Agir sur le corps, c'est engager le réel du corps. Rupture de la fictionalisation du corps.

La violence est liée dans ce cas à une rupture du statut fictionnel du corps, elle est engendrée par l'effondrement de la dichotomie entre fiction et réel, signe et non-signe.

L'inatteignable, l'intouchable du corps humain n'est au fond garanti qu'au théâtre dans la confrontation des corps réels des spectateurs, assis dans une position de réception, et des corps fictifs agissant. C'est parce que l'autre existe dans sa chair qu'il agit, désire, souffre, tue, meurt devant moi, que je peux, moi spectateur, pâtir sans être physiquement atteint.

Dans le théâtre post-dramatique existe la dissociation entre corps et voix. Elfriede Jelinek crée non plus des "personnages" mais des *Sprachflächen*, des surfaces de texte, des figures qui deviennent des entités discursives dépourvues d'identité psychologique.

La prétendue polémique d'Avignon 2005 consiste en ceci : nous sommes en train de passer de la représentation à la présentation, de l'original à la copie, au simulacre qui devient autonome (ne s'agit-il pas de tordre le bâton dans l'eau afin que son reflet devienne droit ?). Le corps de l'acteur devient enjeu de cette torsion, du renversement, de l'abandon du fictif. La violence spectaculaire, voire sensationnelle, au théâtre est basée sur l'effondrement des dichotomies original/copie, réalité/fiction, qui constituent le soubassement du dispositif de la représentation. Le spectateur en sort atteint, touché au plus profond du pâtir intouchable qui le constitue en tant que spectateur.

En ce qui concerne les différentes modalités de l'absent/présent, je me réfère à la notion de l'image et à Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, éditions Galilée, 2003.

Le mot allemand *Bild* désigne l'image ; de la racine "bil" qui désigne une force : ce qui est montré est la force, une force qui s'empare des formes. Il s'agit d'une manifestation, d'une mise à jour d'une force qui se révèle être :

"L'unité nouée d'une diversité sensible."

La force déforme et transforme. L'image est une métamorphose dynamique. Ce qui présuppose une certaine puissance : l'image doit puiser à un fond de puissance afin d'être imaginée. L'imagination étant la "force de tirer de l'absence la forme de la présence, c'est-à-dire la force de se présenter".

L'image devient mouvement, lieu de transformation possible.

Image devient espace, *Bildraum* entre le devenir d'une transformation, un mouvement et la stase.

La mise en scène consiste à spatialiser une pensée enfermée dans un texte, à organiser un dispositif perceptif en fonction d'une pensée, à créer une possibilité de vision. *Theatron* : lieu d'où l'on regarde. Toutes les traductions ne rendent pas "visible" la pensée d'une œuvre. La traduction fait œuvre à part entière, elle est signifiante par rapport à la pensée d'une œuvre, elle est transformation créatrice.

Richard III dans la traduction de Jean-Michel Déprats : la pensée se fait corps, la langue se fait corps, le corps se fait langue : une rhétorique physique, violente et belle à la fois, qui enferme la fascination de la violence et nous renvoie à la question de la représentation de la violence comme besoin de régulation de la pulsion de vie et de mort. Traduire, jouer, écrire, mettre en scène c'est peut-être cela : sauter par-dessus l'abîme au fond duquel la grimace de la mort nous dévisage.

En tant que metteur en scène, je ne traduis pas, je n'opère pas un transfert linguistique/visuel mais, par contre, je cherche à lire la pensée qui est à l'œuvre et essaie de la donner à voir. Donner à voir : organiser des perspectives, créer des tensions entre dit et non-dit, audible et inaudible, visible et invisible, c'est exercer un pouvoir sur l'image, forcer le regard, lignes de fuite, composition, créer une hiérarchie dans ce qui est donné à voir.

Je voudrais donner pour exemple un projet expérimental réalisé à partir de *Macbeth*, *The wood began to move*. Trois comédiennes interrogeaient la fonction des sorcières, le rapport entre scène et hors-scène, ce va-et-vient entre le lieu du crime et l'extérieur, entre l'invisible et le visible.

La scénographie prévoit un double espace : les spectateurs voient le travail deux fois, une fois du côté des "loges", une fois du côté des "landes". Dans les loges, les comédiennes se préparent à entrer en scène, emportant un couteau, elles traversent le rideau et reviennent ensanglantées. Une grande lessiveuse est à leur disposition afin de se laver de tout ce sang qui semble

avoir été versé de l'autre côté du rideau. La violence n'est pas donnée à voir, elle est donnée à entendre, on l'imagine. Dans la catégorie des signes, le sang fonctionne comme indice : il crée une interrogation sur la causalité, l'origine du sang.

Un dispositif de captation et de transmission sonore d'un espace à l'autre permet d'amplifier les sons venant de l'autre côté du rideau. Du côté des "landes", on voit apparaître les femmes qui opèrent un travail de transformation : un devenir sorcière/animal déclinant tout le bestiaire mythologique et légendaire que Shakespeare convoque dans ses textes. La violence réside dans l'apparition du sang et les cris audibles parvenant de l'autre côté. La représentation met en scène cette tension entre audible/invisible/inaudible : visible/réel/fictif. A la fin, le rideau tombe à terre, les spectateurs se retrouvent assis, autour des deux scènes, découvrant que le rideau était double, et qu'il y avait un espace caché entre les deux rideaux.

C'est dans cet "entre-deux", dans cet espace dérobé au regard du spectateur que la machine à fabriquer de l'illusion a fonctionné : changement vestimentaire, perte de couteau, jet de sang sur le corps des comédiennes : espace réel de transformation qui fabrique de la croyance.

LES ENFANTS DANS *RICHARD III*

Prenons le monologue de Tyrrel, dans l'acte IV.

Comment tuer des enfants ? Comment rendre les enfants absents ? Créer un rapport entre hors/scène, extérieur qui dans le cas de l'illusion est bien sûr la continuité de l'espace fictif.

Enfants présents. Utilisation de la scène comme lieu réel, la désobéissance, le jeu, la plaisanterie, etc. Transgression des codes théâtraux.

Les meurtriers sont montrés en tant que pères potentiels. L'empathie est du côté des meurtriers. Viser l'humanité dans le texte et souligner le paradoxe : le devoir de tuer et l'empathie que suscite l'acte de tuer.

La violence est renversée.

Le récit du meurtre des enfants par Tyrrel opère une condensation du temps dramatique : rupture du temps dramatique entre l'ordre donné et l'exécution. Le meurtre a lieu dans cette brèche du temps dramatique que la scène occulte. Nous avons donné à voir quelque chose qui pourrait précéder le meurtre et qui crée une sorte d'image dialectique entre l'enfant qui joue paisiblement avec son meurtrier et l'atrocité de l'acte qui s'ensuit.

Heiner Müller : *Bruchstück für Luigi Nono*, poème écrit en 1985 pour la première de *Prometeo* de Nono à Milan

Deux formes de violence :

1. Violence historique : la question de la possibilité d'écrire après Auschwitz.

2. Violence formelle : le genre : Un *Bruchstück* n'est pas un fragment, il se définit par l'absence d'une entité dont il aurait été arraché/extrait ; les bribes textuelles se trouvent entourées de vide, d'une spatialisation de l'absence qui semble indiquer la perte d'un contexte. *Bruchstück* = chute.

Bruchstück für Luigi Nono

*DAS GRAS NOCH
MÜSSEN WIR AUSREISSEN DAMIT
ES GRÜN BLEIBT*

*In Auschwitz
Die Nagelspur
Mann über Frau
Über Kind*

Die zerbrochenen Gesänge

*Der Kirchenchor
Der Maschinengewehre*

*Gesang
Der zerschnittenenen
Stimmbänder Marsyas
Gegen Apoll
Im Steinbruch der Völker*

Das Fleisch der Instrumente

Welt ohne Hammer und Nagel

Unerbört

*L'HERBE ENCORE
DEVONS-NOUS
ARRACHER AFIN QU'ELLE
RESTE VERTE*

A Auschwitz
La trace d'ongle
Homme au-dessus de la femme
Au-dessus de l'enfant

Les chants brisés

La chorale de l'église
Des mitrailleuses

Chant
Des cordes vocales de Marsyas
Tranchées
Contre Apollon
Dans la carrière des peuples

La chair des instruments

Monde sans marteau et clou

Inouïe

“Comment saluer la beauté quand on porte sur la rétine les traces d'ongle des murs des chambres à gaz : homme au-dessus de la femme-au-dessus de l'enfant.” H. Müller

Formellement, le morceau brisé se présente sous forme de vers, rythmes irréguliers. La présence d'articles définis renvoie à un contexte déterminé mais disparu ; trois blocs de quatre ou cinq lignes renvoient à une phrase centrale de *Mauser*, pièce de Müller écrite en 1970 dont le thème central est le sacrifice d'un individu au nom d'une pureté garantie. Deuxième bloc renvoyant à Auschwitz, la trace d'ongle renvoyant à la lutte pour la survie et la panique de l'agonie dans les chambres à gaz, et le troisième à la mythologie grecque, Marsyas le démon jouant de la flûte d'Athéna avec une telle maîtrise qu'Apollon le dépèce vivant.

Le paradigme de la violence se présente au niveau thématique : arracher / trace d'ongle / chants brisés / mitrailleuses / cordes tranchées.

Et, au niveau syntaxique/rhétorique : bribes de phrases : contexte disparu, accumulation de catachrèses, espaces interlignes, fin abrupte et ouverte sous forme d'un seul adjectif.

Les chants brisés renvoient apparemment à ce que représente le texte lui-même : un morceau brisé, chute, paysage de ruine de la langue qui s'est brisée, cordes vocales tranchées contre Apollon, dieu de la poésie, de la beauté, des arts, de la musique et du chant.

La dissolution des mots, des images, de la signification, la violence de la disparition est en même temps une interrogation sur la langue devenue chair des instruments au même titre que les corps devenus matériau.

Inouïe : Qu'est-ce qui n'est pas entendu ou alors : qu'est-ce qui est scandaleux ? Le silence entre les mots ou les cris dans les chambres à gaz ? Le texte organise des mots et du vide, des silences, et pose ainsi la question du rapport entre audible et inaudible, apparition et disparition des mots, des images. La violence comme dynamique destructrice confère aux mots le statut de trace.

Nous prendrons pour dernier exemple la violence dans les textes de Liliane Giraudon, que nous sommes heureux d'avoir avec nous aujourd'hui.

“L'ex-cès ; l'ex-stase, l'ex-cavation du logos : la violence comme dynamique de sortie.” (Liliane Giraudon)

“Il s'agit d'habiter l'expérience et de n'habiter nulle part ailleurs.”

LILIANE GIRAUDON à propos de *La Fiancée de Makbno*.

L'écriture de Liliane Giraudon se situe dans l'impossibilité d'opérer à l'intérieur d'un genre. Son écriture opère un glissement qui excède le genre littéraire. Giraudon dit à propos de son écriture :

“Il s'agit de dépouiller le récit de ses habitudes narratives et d'employer le langage pour déchaîner des causes, perturber le sens dont on veut les affubler.”

La violence dans l'écriture de Giraudon réside dans une inquiétante étrangeté de transgression des corps humains et dans une forme de montage qui la reflète : déconstruction et reconstruction, perte et croissance, mise à mort et rafistolage de bribes. Les textes font penser à des paysages de corps dévastés, troués, champ de bataille de l'éternel retour d'un cycle de violence. Ce

sont des paraboles d'une catastrophe physique dont les références se cachent dans la perception de celui qui le reçoit. Le texte agit, trouble cette perception et, endosse ce qui me semble être une des fonctions centrales de l'art : la perturbation du regard, opérant un déplacement, une excavation du logos.

L'écriture de Giraudon rappelle ce que dit Deleuze à propos de la figure comme manière de dépasser la figuration chez Cézanne :

“Cette voie de la figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair.” Et plus loin : “La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital) et une face tournée vers l'objet : (le fait, le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement... : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre.” (*Logique de la sensation*, éditions de La Différence.)

Le théâtre a envie de se nicher dans ces trous béants que proposent les textes, a envie de mesurer l'excès, la démesure, les limites d'une expérience des corps.

RENCONTRE AVEC LES JEUNES TRADUCTEURS

animée par Olivier Mannoni

Alors que les formations spécialisées se multiplient dans toute la France, et en complément des multiples séances de formation que les membres de l'ATLF donnent tout au long de l'année, il nous a paru utile d'organiser cette année une rencontre avec nos jeunes collègues ou futurs collègues, qui, faute de publication, ne sont pas forcément tous déjà membres de l'association.

La salle du café Van Gogh n'y a suffi que pendant quelques minutes : peu après le début de la réunion, plusieurs dizaines de jeunes traducteurs se pressaient déjà dans les locaux. Face à eux, les deux vice-présidents de l'ATLF, Evelyne Châtelain et Olivier Mannoni, ont rappelé les grands principes sur lesquels est organisée notre profession, censée être une profession libérale alors que nous déclarons souvent nos impôts comme des salariés et que nos relations avec les éditeurs tiennent plus souvent de la relation patron/employé que de la relation client/prestataire : une situation complexe et souvent difficile à comprendre pour ceux qui abordent notre profession.

Nous avons rappelé les règles d'or du métier de traducteur – ne jamais travailler sans contrat, respecter les délais, ne pas surestimer ses compétences – et souligné l'intégration de ce métier dans une longue chaîne éditoriale, depuis le choix des livres jusqu'à leur promotion, en passant par la direction littéraire et la correction des textes. Dans cette chaîne, le traducteur joue souvent un rôle multiple, délicat, mais qui peut être passionnant.

Une foule de questions techniques ont été posées par nos jeunes collègues. Elles portaient entre autres sur l'éternelle

question du “feuilleton”, cette entité matérielle de 25 lignes sur 60 signes, blancs ou espaces, qu’il ne faut surtout pas confondre avec les “1 500 signes” informatiques. Ou encore sur les relations conflictuelles avec les éditeurs : problèmes de jugement sur la qualité du travail, problèmes de paiement, etc. Prudence, fermeté et diplomatie : telles sont les trois règles que nous avons tenté d’exposer pour sortir des mauvaises passes.

Cette réunion s’inscrivait dans le cadre de la formation qu’assurent, toute l’année, les membres du conseil d’administration de l’ATLF, dans les stages, dans les DESS et chaque fois qu’ils en ont l’occasion. Elle sera renouvelée l’an prochain, dans des locaux plus vastes.

OLIVIER MANNONI

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

RIX LITTÉRAIRES 2005

RIX HALPÉRINE-KAMINSKY DÉCOUVERTE

Gilles Decorvet pour la traduction du grec de l'ouvrage *Le Gène du doute* de Nicos Panayotopoulos, Gallimard, 2004.

RIX HALPÉRINE-KAMINSKY CONSÉCRATION

Jean-Paul Manganaro pour l'ensemble de son œuvre de traducteur, à l'occasion de la parution de *Tout le fer de la tour Eiffel* de Michele Mari, Le Seuil, 2005.

RIX AMÉDÉE-PICHOT

Khaled Osman pour la traduction de l'arabe (Egypte) de l'ouvrage *Le Livre des illuminations* de Gamal Ghitany, Le Seuil, 2004.

RIX NELLY-SACHS

Patrick Hersant, pour ses traductions de deux recueils de poèmes du poète irlandais Seamus Heaney, *L'Étrange et le Connu* et *La Lucarne*, Gallimard, 2005.

TROISIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE LANGUES

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Jörn Cambreleng

Au cours de cet atelier, qui réunissait un nombre important de traducteurs, c'est-à-dire deux, et environ quarante traductrices, j'ai voulu faire partager mon expérience de la traduction pour la scène. Nous avons pu confronter nos approches devant une difficulté caractéristique de la traduction théâtrale.

Les Brigands de Schiller est une pièce au souffle long. Les envolées lyriques, les longues périodes rhétoriques de ces étudiants-bandits, formés aux humanités du XVIII^e siècle, ont presque disparu de notre oralité contemporaine. Non seulement de notre langue quotidienne, bien sûr, mais tout autant de nos langues écrites pour le théâtre d'aujourd'hui. L'oralité de la traduction reste cependant un impératif ; y renoncer au profit d'une belle langue qui roule somptueusement ses mécaniques huilées reviendrait à se priver de la possibilité d'une incarnation. Pour autant, et l'atelier a permis de le vérifier, rendre le texte quotidien, l'amener au niveau de la conversation, n'est pas la solution. Maintenir ce souffle, dont la tenue offre une colonne vertébrale à l'acteur, tout en faisant parvenir le sens au plus grand nombre de spectateurs, telle est la double contrainte à laquelle il faut faire face en traduisant *Les Brigands* pour la scène. Comment restituer concrètement cette tenue, cette tension nécessaire entre l'écrit et l'oral, tel était l'enjeu majeur que nous avons posé.

Afin de nous compliquer la tâche et d'aggraver le problème, j'ai choisi de travailler sur l'un des passages les plus conceptuels de la pièce, le début de l'acte II. La violence y est sourde. Franz von Moor, fils cadet envieux de son frère aîné, a obtenu de son père qu'il l'écarte de la succession. Il conçoit désormais le projet de venir à bout de son père, dont la santé est défaillante. Pour parvenir à ses fins, il formule, dans le monologue qui nous concerne, le projet d'attaquer le corps à travers l'esprit. Schiller

met ici à profit les dernières avancées scientifiques de son temps en matière de psychosomatique, dont il est particulièrement informé pour y avoir consacré une dissertation restée célèbre, *Philosophie de la physiologie*. Dans un long développement, Franz bâtit le projet criminel d'inverser le raisonnement de ses contemporains selon lequel soigner l'esprit permettrait de soigner le corps. Il se rêve l'inventeur d'un nouvel art, celui de ruiner le corps à partir de l'esprit. Nous sommes devant le spectacle d'une pensée au travail, qui brasse des notions de philosophie et de médecine. La langue témoigne de ce travail, fusant tantôt d'une manière fluide, butant tantôt d'une manière hachée.

Le maigre temps imparti et notre nombre, un peu moins maigre, ne nous ont pas permis de nous épancher en présentations. C'est donc anonymement, et hardiment, que nous sommes entrés dans le vif du sujet.

La première phrase nous amène déjà de cerner un certain nombre d'enjeux : *Es dauert mir zu lange*. Les propositions de deux traductions éditées dont nous disposons, "Cela dure trop longtemps pour mon goût", et "Cela commence à durer un peu trop à mon goût", sont en effet trop longues au nôtre. "Ça n'en finit pas !", est oral et concis, mais ne rend pas compte de la subjectivité du *mir*. Une proposition très dynamique, qui suggère de commencer la phrase par un *mais*, "Mais que c'est long !" suscite un débat : elle restitue la subjectivité, mais sur un autre plan. A quel point la traduction doit-elle suggérer l'état émotionnel qui est celui du personnage ? Le *mais* initial, suivi du point d'exclamation, suggère une humeur et une révolte qui *peuvent* être justes mais ne le sont pas *nécessairement*, elles induisent une interprétation du texte qui pourrait très bien être prise à rebrousse-poil, la phrase allemande laissant plus de liberté, ouvrant sur divers partis pris. Le simple hémistiche "C'est trop long à mon goût" semble une solution possible. Il a pour lui le rythme, proche de l'allemand, et un certain concret.

De phrase en phrase, nous parcourons ainsi une quinzaine de lignes, soulevant au passage diverses difficultés. *Müssen denn aber meine Entwürfe sich unter das Eiserne Joch des Mechanismus beugen* ? Ici, le Mécanisme est une notion philosophique, et le grand M qui permettrait de le faire ressortir dans une édition n'est d'aucun recours pour la scène. De sorte qu'il convient sans doute, comme il est suggéré par quelques participant(e)s, d'introduire la notion de *règles* ou de *lois* mécaniques, afin de faire entendre sur quel plan se situe la réflexion de Franz. *Der Schneckengang der Materie* amène un autre débat, sur la

nécessité de traduire une image par une autre, “l’allure d’escargot de la matière” ou “le train de limace de la matière”, ou l’opportunité de lui substituer une autre formulation, très parlante : “la lente reptation de la matière”. *Ich möchte ihn nicht gern getötet, aber abgelebt*. Comment traduire cette absence d’intention du geste de Franz ? Un débat s’engage autour de la formulation la moins active : “Je préférerais qu’il ait cessé de vivre, qu’il soit consumé, qu’il soit éteint.” Un bref échange sur la ponctuation, plus précisément sur le *Gedankenstrich*, véritable stigmatisme de la pensée en action...

Au fil du texte, quelques enjeux sont ainsi abordés.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Philippe Loubat-Delranc

Pour “traduire la violence”, je propose deux extraits du premier roman de Mark Billingham, *Sleepyhead*. Première fois que j’anime un atelier de traduction. Pour être sûr de ne pas manquer de matière, je donne deux extraits du roman, soit un peu plus de cinq pages du livre. J’étais optimiste. En deux heures, nous ne verrons que la traduction du titre, de quelques points des deux premiers paragraphes et du tout début du dialogue.

Sleepyhead. Titre du roman tiré de la formule “*Goodnight Sleepyhead*” que le tueur murmure à l’oreille de ses victimes avant de les plonger dans le coma par une savante manipulation de leur carotide.

On propose “Les Belles Endormies” – joli, mais déjà pris par Kawabata, et ça ne marche pas dans le corps du texte. Mais c’est presque la traduction à laquelle je suis arrivé après de longues semaines de réflexion... Quelqu’un fait remarquer que *Sleepyhead* provient d’une berceuse et est lié au registre rassurant de l’enfance. Nouvelle proposition : “Dodo, l’enfant do”. Problème : on ne s’adresse pas à un enfant dans le contexte. Autres solutions proposées au fil de ce remue-méninges : “Dodo” tout court, ou “Fais de beaux rêves”, ou “Dors bien”.

Ce “dors bien” me plaît bien. Il fonctionne aussi bien comme titre que murmuré par l’assassin à ses victimes féminines, en écho à ce que son père lui disait pour l’endormir quand il – c’est un “il” – était petit.

Je livre ma traduction : “Bonne nuit, belle endormie”, qu’on peut décliner au masculin. Cette solution a été conservée dans le roman en français, mais n’a pas été retenue comme titre par l’éditeur. J’avais proposé “Belle Endormie”... le livre s’intitule *Dernier battement de cil*.

Du coup, le débat dévie sur la question du choix du titre. Est-ce le traducteur qui décide du titre ? Je fais part de mon expérience : des fois oui, souvent non. Je propose toujours un titre – au moins –, mais si l'éditeur ou les "commerciaux" (ah, nos chers commerciaux, il faudrait faire une table ronde avec eux un de ces jours !) trouvent mieux : c'est mieux. Il est vrai que s'il y en a qui sont bien placés pour trouver un titre vendeur, ce sont eux.

En l'occurrence, certains participants à l'atelier trouvent que *Dernier battement de cil* est un bon titre – d'ailleurs, le livre a très bien marché pour un premier roman. Je fais juste remarquer que je regrette que le rythme et les connotations du titre original aient été sacrifiés dans le passage d'une langue à l'autre, et je souligne que, pour moi, "Dernier etc." annonce une fin tragique dès la couverture, ce que je trouve un peu dommage.

Après cette riche discussion, il reste relativement peu de temps pour la traduction d'extraits du texte. Nous voyons quelques lignes d'un passage narratif et un très court extrait du dialogue.

Ce qui nous fournit, une fois de plus, l'occasion de vérifier que les choses qui nous paraissent simples à la lecture donnent lieu à des questions passionnantes, à des solutions très diverses qui affinent la traduction sur des points qui paraissent de détail, mais qui, au fil du texte, participent à la cohérence, non seulement du sens, mais aussi de la musicalité du texte, de la voix de l'auteur qu'il faut essayer de donner à entendre.

Nous nous arrêtons sur le début :

"She was slumped." Pour "slump" : tout le monde tombe assez vite d'accord sur "avachie". "Elle était avachie" semble satisfaire tout le monde. J'avais choisi au départ, avant, à la relecture de mon premier jet, d'opter pour : "Elle s'était avachie." Cette petite forme pronominale permet de faire exister un "avant", nous fait entrer dans l'action déjà commencée dès le début du passage.

Nous nous arrêtons ensuite sur *"He tightened his grip, ever so slightly."* Pour "grip" on propose "pression", mais "étreinte" fait l'unanimité pour l'ambiguïté véhiculée par le mot. Ma traduction : "Il resserra son étreinte, très légèrement..." A ce "très légèrement", certains préfèrent un "tout doucement", qui leur paraît plus tendre et intéressant de ce point de vue dans le contexte, proposé par une participante.

On passe ensuite à la partie dialoguée.

"Excuse me... sorry... but I seem to be horribly lost."

Slurring the words ever so slightly. Just the right side of pissed. And so well-spoken."

On remarque d'emblée la répétition du *"ever so slightly"* – aussitôt la question se pose : faut-il traduire comme précédemment ? On tente de trouver une solution qui marcherait dans les deux cas. Peine perdue.

Je ne suis pas pour traduire systématiquement le même mot ou la même expression en anglais par le même mot ou la même expression en français. Comme ici, justement, ou les implications du même terme ne sont pas les mêmes dans les deux cas.

Pour le *"Just the right side of pissed"*, on tourne un peu en rond, puis le "un peu rond" suggéré par quelqu'un est la solution qui remporte les suffrages.

Juste le temps de réhabiliter les longs adverbes en traduisant *"so well spoken"* par "extrêmement bien élevé" – le "si" paraît un peu court pour transposer la jouissance sadique du personnage – que, déjà, l'atelier touche à sa fin.

ATELIER D'ITALIEN

animé par Françoise Liffra

La violence du torrent.

Quand Françoise Brun m'a téléphoné pour me proposer d'animer l'atelier de traduction d'Italien en me disant "Cette année, le thème ce sera la violence, traduire la violence", j'ai aussitôt pensé à Giacomo Sartori, dont j'avais traduit *Tritolo* en 2001.

Cette traduction avait été pour moi une expérience d'autant plus enrichissante que, l'auteur vivant une partie de l'année à Paris, j'avais pu, au cours de plusieurs séances de travail, procéder avec lui à ces ajustages, ces resserrages indispensables pour restituer la scansion si particulière, la violence interne de ce texte "à haute tension".

C'est cette haute tension, donc, du récit et de l'écriture qui m'avait donné envie de le traduire, qui avait convaincu Pauline de Margerie de l'accueillir dans la collections de littérature étrangère des inédits de 10/18 qu'elle dirigeait, alors que l'auteur n'avait encore rien publié en français.

Je recopie ici la présentation d'éditeur que j'avais alors rédigée, pour situer le sujet, indiquer l'atmosphère du roman :

"La vie de Thomas est un combat contre le piège de la folie et la cruauté des hommes. Souffre-douleur de son frère Karl, un patron d'auberge prospère, il vit, solitaire et marginal, dans les montagnes rudes du Haut-Adige, où il braconne la biche et le chevreuil. Son amour éperdu pour une belle fille qui le maltraite et le provoque fera basculer son équilibre chancelant. «Les voix qui résonnent dans sa tête» le persuadent qu'il est l'auteur des meurtres en série commis dans la vallée où règne une suspicion écrasante. Mais où est la vérité ? Ce premier roman de Giacomo Sartori est un récit à haute tension qui plonge le lecteur dans

l'effroi d'une noirceur absolue et l'entraîne avec un humour subtil dans la situation insupportable où se débat Thomas."

Dès le début de l'atelier, la question du titre est venue sur le tapis. Rien d'étonnant, puisque le titre italien, *Tritolo*, et la nécessité d'en trouver un autre en français nous ont dès le début posé des problèmes. *Tritolo*, c'est littéralement le pain de plastic, le TNT, l'explosif malléable utilisé dans les attentats ou dans les travaux publics pour faire sauter des ponts, des rochers, des bâtiments. Un explosif malléable, c'était une des définitions possibles du personnage principal, malaxé et malmené, bouc émissaire de la communauté villageoise. C'était aussi une clef du roman, puisque c'est avec une charge de plastic au creux de la main qu'il met un point final à l'insupportable. *Insupportable* avait finalement été choisi, un titre qui ne nous satisfaisait pas, mais il avait fallu s'incliner devant le choix des "commerciaux" après que ce *Tritolo* avait résisté à toutes nos tentatives de transposition et déçu tous nos espoirs de trouvaille. Le passage de *Tritolo* à *Insupportable* réalisait une curieuse opération aux dépens du protagoniste, lui confisquant sa charge explosive et la retournant contre lui, le désarmant pour laisser le dernier mot à ses persécuteurs.

Il arrive ainsi que des titres restent "introuvables" et un des participants annonce que, pour les prochaines Assises, l'idée a été lancée d'une table ronde sur les choix des titres français des romans.

J'ai cherché à rendre compte devant les participants de l'enjeu spécifique de la violence dans cette traduction, et de la manière dont l'auteur l'avait mise en œuvre dans sa langue ; des décisions de traduction que j'avais prises pour rendre au plus près la noirceur et la violence du combat que livre Thomas contre ses assaillants intérieurs et extérieurs.

Pour montrer les difficultés des niveaux de langue, avec ses brusques écarts aux effets à la fois pathétiques et comiques, une jeune participante accepte de lire en italien une partie de la scène de la promenade où Thomas tente de tenir par la main sa petite amie, dans un jeu de rudolement mutuel, avant qu'elle ne se décide à aller avec le garçon jusqu'à sa grange faire l'amour. On peut alors relever les oscillations du désir contrarié qui semblent dessiner non pas de sensuelles volutes, mais de méchantes dents de scie, que l'auteur a placées devant – et souvent en clôture – de ses paragraphes et qui sont comme des éclats du combat intérieur de Thomas, qui se met martel en tête, se persuade que la jeune pimbêche est la femme de sa vie, qu'elle est déjà enceinte de lui, qu'elle porte déjà son enfant, mais qu'elle ne le sait pas.

Je propose aux participants d'inventorier les moyens employés par Sartori pour exprimer simultanément le "projeté" et le "ressenti" de son personnage, l'enserrant dans une situation de

violence tous azimuts, le tenant suspendu dans un équilibre précaire, au bord de l'éclatement. Mais la provenance de ces attaques-répliques est difficile à déterminer : tantôt celles que prépare Thomas pour convaincre la fille, qu'il imagine qu'elle répliquerait, ou dont il se souvient, tantôt celles qu'elle lui lance, quand ce ne sont pas celles, simultanées, de l'auteur, jouant de la fragile frontière entre le théâtre intérieur de Thomas et la scène qu'il présente au lecteur.

Les scènes sexuelles et leurs brusques changements de registre, où l'auteur bâtit des crescendos qui feignent d'obéir "à la lettre" aux injonctions cruelles de la jeune femme, et où la parodie le dispute au tragique, m'avaient donné beaucoup de fil à retordre.

La difficulté avait été dans la traduction de transposer les jeux subtils de balancement en fin de phrase ou de paragraphe, parfois une simple virgule, un adjectif rejeté en fin de phrase, qui brusquement changeaient la trajectoire, retournaient la catastrophe imminente en humour. Dans l'atelier, la discussion est venue sur ces questions de rythme, ces coup de patte du chat remettant sur ses pattes la souris qu'il s'apprêtait à dévorer, et que le traducteur doit rendre avec la même promptitude, la même économie de moyens, bien que la syntaxe plus rigide du français laisse peu de liberté. Nous étions là au cœur du sujet : tout est alors affaire d'oreille.

A propos d'oreille, quelqu'un a fait remarquer qu'un des éléments de violence essentiels du texte est la présence constante du torrent dont le vacarme domine la scène, obligeant les deux tourtereaux à crier pour s'entendre. Un vacarme qui exacerbe la souffrance intérieure de Thomas, qui rameute les voix intérieures accusatrices qui le tourmentent.

Le torrent était au cœur de la question : comment rendre la violence du texte ?

Malheureusement, le débat n'eut pas lieu, ou plutôt il s'enlisa. Une participante demanda pourquoi j'avais rendu "*boato*" par "vacarme" : était-ce assez fort, pour exprimer la violence du torrent ? J'aurais dû trouver en français un équivalent sonore de l'explosion sourde que suggérait "*boato*". Sans doute. Tout en l'écoutant, je me disais que non, je ne voyais pas d'équivalent, et je me demandais comment poursuivre l'atelier sans nous fourvoyer dans des discussions sur le choix des mots, comment élargir la question de la sonorité à celle des moyens que le traducteur doit trouver – pour rouvrir un chemin à la voix intérieure, la porter jusqu'à ce qu'elle fasse irruption, devienne profération, lui insuffler la charge de violence nécessaire pour que, comme sous l'effet d'une rupture de digue, le texte vive, en français, sa nouvelle vie.

ATELIER DE BOSNIAQUE

animé par Aleksandar Grujičić

Fort heureusement, il n'est pas nécessaire de parler bosniaque pour assister à l'atelier, d'autant plus que l'animateur lui-même ne le parle pas. Je me suis permis cette blague initiale devant mes collègues traducteurs (une bonne vingtaine, un public vibrant et attentif) pour porter brièvement leur attention sur le fait que les différences possibles entre le bosniaque, le croate et le serbe (et le monténégrin, s'entend-on dire depuis peu) touchaient, tout au plus, aux apports lexicaux mais jamais à ce qui, jadis, constituait la langue dite serbo-croate.

J'ai choisi un extrait du roman *Dvori od oraba* (*La Demeure en noyer*) de Miljenko Jergović, qui paraîtra dans ma traduction chez Actes Sud en 2007. Il s'agit d'un des plus remarquables jeunes écrivains des Balkans et sans doute le plus prolifique (quarante-quatre ans et une œuvre importante déjà constituée : de nombreux recueils de nouvelles et de poésie, quatre gros romans, des essais).

Dvori od oraba, de presque mille pages, couvre peu ou prou l'existence de la Yougoslavie à travers plusieurs générations d'une famille de Dubrovnik. L'extrait choisi décrit l'arrivée (drôle et désastreuse) de Diana, jeune Dalmate, à Sarajevo, où habite Gabriel, son petit ami de l'été.

A ma grande surprise, mes collègues possédaient déjà une bonne connaissance du bosniaque, de telle sorte que, dans une ambiance à la fois concentrée et détendue, de très bonnes suggestions se mirent à affleurer de partout ; soudain, je me suis vu changer de statut : du traducteur qui traduit vers une langue qui n'est pas sa langue maternelle, je suis devenu adjudicateur au plus offrant ! Et les enchères montaient très haut ! Je garde jalousement bon nombre des contributions de mes collègues dont je pense faire bon usage – et ils ne m'en voudront pas si je dis que je le ferai sans état d'âme – pour la version définitive de *Dvori od oraba*.

TABLE RONDE ATLF :
LE TRADUCTEUR FACE AUX MUTATIONS DE L'ÉDITION

*Table ronde animée par Jacqueline Labana, avec Boris Hoffman,
Marion Rérolle, Christian Cler, Olivier Mannoni*

JACQUELINE LAHANA

La table ronde d'aujourd'hui est consacrée au traducteur face aux mutations de l'édition. Depuis quelques années, on assiste dans le monde de l'édition à des concentrations et des bouleversements. Des groupes industriels, des financiers prennent, directement ou non, le contrôle de maisons d'édition ayant pignon sur rue et entendent rentabiliser leurs investissements dès la première année. La rentabilité est d'ailleurs devenue le maître mot de ces nouveaux éditeurs. Dix jours après son rachat du Seuil, Hervé de La Martinière déclare sans ambages : "Il n'y a pas de honte à être rentable sur chaque titre." Peut-être, mais rappelons qu'il y a peu, un éditeur estimait qu'un seul titre rentable suffisait à faire marcher sa maison et lui permettait de publier des auteurs plus confidentiels ou qui ne connaîtraient le succès qu'après quatre ou cinq ouvrages. L'image de l'éditeur qui prend son temps, se fie à son flair, sait faire mûrir un livre, est désormais presque obsolète. Christian Bourgois, dans un récent numéro de *Livres Hebdo*, déclare : "Editer a toujours été pour moi publier des œuvres. Je ne suis pas un éditeur de coups de, à cet égard, je suis sans doute à contre-courant de ce qui se pratique actuellement. Aujourd'hui, à quelques exceptions près, l'éditeur est un homme d'affaires qui réagit très vite, achète sur synopsis et n'hésite pas à surpayer un auteur s'il en attend des retombées financières immédiates."

Parmi les questions que nous nous poserons aujourd'hui, je retiendrai d'abord celle-ci : La littérature étrangère, qui continue de représenter environ 20 % de la production éditoriale en France, est-elle touchée par ce phénomène ? Et dans l'affirmative, quelles en sont les conséquences pour nous autres, traducteurs ? Pour essayer d'y répondre et de réfléchir à des solutions nous permettant de poursuivre notre travail dans des conditions décentes, nous avons invité Boris Hoffman, directeur de l'Agence

littéraire Hoffman depuis 1971. Il représente de nombreux éditeurs, agents et auteurs étrangers, notamment Salinger, John Le Carré, David Lodge, Jonathan Coe ; il gère aussi les droits de quelques auteurs français. Côté éditeur, nous avons invité Marion Rérolle, brillante étudiante du DESS de traduction littéraire professionnelle 1998-1999 que j'ai d'ailleurs eu le plaisir d'avoir en tutorat, et qui est aujourd'hui *senior editor* aux éditions de l'Olivier. Enfin, nous avons demandé à deux de nos collègues de donner le point de vue du traducteur : Christian Cler, traducteur de l'anglais, spécialisé dans les sciences humaines, et Olivier Mannoni, traducteur de l'allemand, vice-président de l'ATLF, qui a eu l'idée de cette table ronde.

Je donne tout de suite la parole à Boris Hoffman, qui va vous expliquer en quoi consiste son travail.

BORIS HOFFMAN

Bonjour à toutes et à tous et à chacun d'entre vous. Je vais vous dire en deux mots ce qu'est une agence littéraire déjà en France, parce que c'est un métier rarissime. Nous sommes une dizaine au maximum. Il y a quatre agences relativement importantes, et encore, quand je dis importantes, c'est sur un plan français, parce que si l'on compare aux agents anglais ou américains, nous sommes tout petits, et cinq ou six plus petites agences. Qu'est-ce qu'un agent, en France, en tout cas ? Un agent en France, et n'y voyez rien de péjoratif, c'est en réalité un sous-agent ou un co-agent, c'est-à-dire que nous recevons des Etats-Unis, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie et d'autres pays, des textes sous la forme de manuscrits, d'ouvrages, voire de synopsis, et nous essayons de trouver pour eux des éditeurs français susceptibles d'être intéressés et de les faire traduire. C'est pour cela que je dis que nous sommes des sous-agents : nous recevons un livre déjà préparé, qui va sortir ou qui est déjà sorti à l'étranger, alors qu'aux Etats-Unis ou en Angleterre les agents travaillent à la base avec les auteurs et élaborent avec eux les manuscrits afin de les proposer aux éditeurs dans leur propre domaine linguistique.

Donc, en ce qui nous concerne, nous et nos collègues représentons des agents, des auteurs et des éditeurs étrangers pour les éditeurs français. On a surtout des Anglais, des Américains, des Italiens, des Allemands et quelques autres.

Disons que ce marché est tout petit. Le système des agents en France, s'il occupe – directeurs d'agences, assistants, secrétaires, personnes chargées des paquets – cinquante personnes en tout, je crois que c'est le maximum. Nous n'avons pas de convention collective, les autorités ne nous connaissent pas ; en statut fiscal, certains d'entre nous entrent dans la catégorie "professions

libérales” ou d’autres dans “professions commerciales”. C’est une profession très mal connue en France, alors qu’aux Etats-Unis ou en Angleterre on compte plusieurs centaines d’agences.

Je ne vais pas m’appesantir sur le métier d’agent littéraire, je dirai simplement qu’en France aujourd’hui on note une légère tendance chez les agents à s’intéresser à des auteurs français, à travailler avec eux. Ils ne constituent encore qu’une toute petite minorité, mais ils existent, et je pense qu’ils vont se développer, même si, comme vous le savez tous, en France, une évolution – “une révolution, sans en avoir le *r*”, comme disait un humoriste – est assez difficile. En général, les agences ont quelques auteurs français et essaient aussi d’aider les tout petits éditeurs, qui n’ont pas de service de droits étrangers, à trouver éventuellement une possibilité de vendre leurs livres à l’étranger. Comme nous sommes aussi mal placés les uns que les autres pour vendre des livres de France à l’étranger, nous avons un réseau de collègues agents dans des domaines linguistiques différents, et, le plus souvent, nous adressons les livres de ces petits éditeurs français à ces agents en Espagne, en Scandinavie, dans les pays de l’Est, ou même en Angleterre ou en Amérique, mais il est évidemment plus difficile de trouver un éditeur dans ces langues-là. Le problème est qu’il faut s’adresser à des agences où les gens lisent le français, ou au moins le comprennent, parce qu’envoyer un livre français à une agence où personne ne lit cette langue ne sert pas à grand-chose.

A part cela, comment sommes-nous rémunérés ? A la commission, c’est-à-dire qu’on a une commission qui est toujours, en ce qui nous concerne, de 10 % de tous les revenus, que ce soit des garanties, des avances ou des droits d’auteurs. Aux Etats-Unis ce pourcentage s’élève à 15, parfois même 20 %. La seule chose à comprendre, c’est que l’agent est rémunéré par l’éditeur ou l’auteur étranger et non par l’éditeur français. L’éditeur français, pratiquement, envoie simplement les sous à l’agence. Sur 150 euros, l’agence en garde 15 et transfère le reste, soit 135 euros. Donc, c’est l’auteur qui nous paie pour le service qu’on lui rend et qui nous verse 10 %. L’agence établit les contrats, les négocie, les transmet au propriétaire des droits. C’est ce dernier qui nous dit si on peut y aller ou pas.

L’avantage d’un agent – parce que certaines personnes diront : pourquoi est-ce que le propriétaire des droits ne travaille pas directement de Londres, de New York ou de Milan ? – c’est qu’un agent est censé connaître à la fois le marché français, savoir ce que chaque éditeur publie, et les éditeurs, savoir que tel éditeur peut être intéressé par tel livre plutôt que tel autre.

Pour ce qui est de la traduction, nous n’avons pas à vrai dire de rapport direct avec les traducteurs, mais nous en vivons quand

même, parce que nous sommes agents pour des livres étrangers et donc nous sommes rémunérés indirectement par la traduction. De temps en temps, évidemment, les contrats contiennent des clauses particulières en ce qui concerne les traducteurs. Il arrive qu'un auteur nous demande de réviser ou de lire la traduction, mais en général cela se passe bien.

Je voulais simplement dire un petit mot à propos des concentrations que Jacqueline a évoquées tout à l'heure. C'est vrai que cela entraîne des difficultés, dans la mesure où il y a une question de rapidité exigée par les groupes qui veulent tous lire les mêmes livres, et le problème est qu'on en reçoit beaucoup. Sur dix livres ou manuscrits que l'on reçoit, huit n'intéressent absolument personne, et deux sont réclamés par tous les éditeurs, de A, Albin-Michel, à Z, Zulma. Il est assez difficile évidemment de faire la part des choses. On essaie quand même de laisser aux éditeurs un minimum de temps pour les lire. Le problème est que souvent – et je pense que les traducteurs ici présents et Jacqueline en particulier seront d'accord – on nous envoie des brouillons, c'est-à-dire un premier jet, et on oblige les éditeurs à se décider sur un premier jet, ce qui est quand même une assez mauvaise solution. A moins qu'il ne s'agisse d'une non-fiction d'une actualité absolument brûlante, et qui dans quarante-huit heures ne serait plus d'actualité, je pense que n'importe quel ouvrage de fiction peut attendre un mois de plus afin d'être présenté sous une forme correcte.

L'autre point, également lié aux techniques modernes de l'édition et assez désagréable, du moins pour des agents – mais je pense que c'est pareil pour les traducteurs –, c'est l'e-mail. L'e-mail est comme la langue d'Esopé, à la fois la meilleure et la pire des choses, parce que maintenant on nous envoie les manuscrits par e-mail. Si vous en avez deux ou trois à imprimer, passe encore. Si on vous en envoie quarante, vous changez de profession, vous n'êtes plus agent, mais imprimeur... Lire un manuscrit entier sur un écran, c'est infaisable même pour quelqu'un qui comme moi lit beaucoup. On doit se contenter de quelques pages. L'ennui, c'est que les dix pages d'un manuscrit lues sur l'écran peuvent être bonnes mais pas la suite, sauf que je ne le sais pas encore, tout comme l'inverse peut être vrai, c'est-à-dire que vous pouvez lire quarante pages médiocres et qu'ensuite le livre s'améliore.

Je crois donc que les techniques modernes pour l'édition, c'est bien, mais ce n'est pas la panacée. En outre, le traducteur vous le dira, rien ne change quant à son travail. Internet est plus pratique pour faire les recherches, trouver les références, mais tout ce qui concerne la traduction elle-même sort de la tête et de la compétence du traducteur, et qu'il écrive à la main, tape à la machine ou sur un ordinateur, il utilise le même temps pour

le faire. C'est moins cher et moins encombrant pour l'éditeur, les disquettes remplacent les manuscrits, mais c'est une espèce de faux gain de temps.

Ce qui a changé, qui n'existait pas il y a encore quelques années, ce sont les extraits de bouquins que les éditeurs vous demandent de mettre sur Internet : un chapitre, deux chapitres, dix pages. Il y a parfois un problème de droits – qui commence à se résoudre – mais il est évident que, pour la promotion du bouquin, on a de temps en temps l'obligation d'accepter de mettre quelques pages sur Internet. Personnellement, cela ne me gêne pas beaucoup, mais quand les auteurs ont dépassé cinquante ou soixante ans, ils ont parfois du mal à l'admettre, en fait, ils veulent être payés pour ces quelques pages de publicité. Je crois que, dans l'ensemble, c'est plutôt profitable pour l'ouvrage. C'est une des avancées peut-être positives de ce que le monde moderne peut nous donner.

Je reviens aux concentrations. Les concentrations de groupes donnent parfois des situations relativement cocasses, à savoir que vous avez dans le même groupe un certain nombre de maisons d'édition, comme par exemple Editis avec Plon, Laffont, Belfond, les Presses de la Cité, etc., qui sont souvent en concurrence pour le même texte, c'est-à-dire que, quand une œuvre arrive, ils surenchérisent l'un sur l'autre. C'est incroyable ! C'est arrivé entre Gallimard et Denoël. Cela arrive entre maisons du même groupe. Au lieu de se mettre d'abord d'accord entre eux et de faire ensuite une offre, ils sont en train de se chamailler au sein du même groupe. Si l'on doit citer un des nombreux points négatifs – il y en aura d'autres – des techniques modernes de l'édition, je crois que celui-là est, en tout cas pour les éditeurs, une conséquence qui est loin d'être géniale, même si les agents étrangers sont très contents parce que les offres montent.

JACQUELINE LAHANA

Le problème est que lorsque les offres montent, les traducteurs seront moins payés, parce qu'on leur dit : "Ça nous a coûté tellement cher d'acheter les droits que l'on est obligé de vous payer moins" !

Je vais laisser la parole à Marion qui va nous parler de son expérience de directrice littéraire de L'Olivier.

MARION RÉROLLE

Je vais enchaîner sur le niveau international que décrivait Boris. Cette surenchère et cette bataille au sein d'un même groupe sont certainement dues au fait que l'édition mondiale, en règle générale, suit le modèle américain et tend de plus en plus vers la rapidité, la recherche du best-seller, de ce que l'on

appelle le *buzz book*, dont tout le monde parle et qu'il faut acheter très vite. Nous sommes directement concernés par ce phénomène, par l'urgence dans laquelle les *deals* sont conclus au niveau des Etats-Unis, par exemple, urgence qui se répercute chez nous en France. Je vais me plaindre un peu aussi des agents littéraires qui nous envoient des textes qu'il faut lire très vite car, en effet, tous les éditeurs sont sur le coup, et cette urgence peut se répercuter sur les traducteurs.

A l'inverse d'autres pays européens comme l'Allemagne dans une certaine mesure, mais surtout la Suède ou les Pays-Bas, où la langue anglaise est très répandue et très vastement maîtrisée par le lectorat, la France est très épargnée. J'ai discuté avec un éditeur suédois de littérature anglophone qui laisse à peu près deux mois, au maximum trois, au traducteur pour traduire 800 000 signes, parce que s'il n'arrive pas à sortir suffisamment vite un livre qui par ailleurs paraît en anglais dans le pays et est distribué de façon efficace, sa publication en suédois est vaine car les lecteurs auront déjà acheté le livre en anglais. On a donc de la chance, pour l'instant, d'avoir une population française qui ne lit pas trop l'anglais et de pouvoir ainsi prendre le temps de traduire.

Ensuite, au niveau du marché français, de l'état de l'édition française, ces grands regroupements sont effectivement ce que l'on en a dit. Les éditions de l'Olivier sont un département du Seuil, et Le Seuil a été racheté par les éditions de La Martinière. M. de La Martinière a, en effet, parlé de la rentabilité d'un livre. A notre niveau, nous sommes encore très protégés. L'Olivier publie des livres à perte, parce que ce sont d'excellents livres qui ne se vendront pas, et a la chance de pouvoir poursuivre une politique d'auteurs, donc de rester fidèle au principe qui est celui d'un véritable éditeur : avoir au sein de la programmation d'une année un livre très fort et vendeur, qui permet de porter tous les autres. J'espère que ce schéma se maintiendra.

Je pense que, par rapport à d'autres maisons françaises, la rentabilité n'est pas une priorité pour nous, bien que des impératifs financiers commencent à se faire sentir dans certains domaines, mais ils ne touchent pas encore la traduction ni le choix des publications.

JACQUELINE LAHANA

Sur le raccourcissement des délais ?

MARION RÉROLLE

On compte encore en gros 100 feuillets traduits par mois. Pour un livre de 800 000 signes, soit 550 feuillets environ, on estime qu'il va falloir six mois. On adapte aussi cela en fonction du nombre de livres étrangers que l'on engrange, qui est assez

important. Finalement, au fil d'une année, beaucoup de livres sont achetés mais peu doivent être publiés dans les mois qui suivent leur achat.

JACQUELINE LAHANA

Quelle est la production de L'Olivier en livres étrangers ?

MARION RÉROLLE

Une trentaine de livres par an, anglophones principalement. Ceci dit, le contexte change : on a de plus en plus, comme le décrivait Boris, entre les mains un manuscrit relevant davantage du brouillon sur lequel il faut faire une offre. Il reste encore un long moment entre ce brouillon-là, les épreuves et un livre définitif. Il faut aussi savoir que, quand on passe un contrat avec un éditeur ou un agent étranger, l'un des points de négociation assez délicat est le délai de publication. On est tenus de respecter un délai de publication qui va de dix-huit à vingt-quatre mois. Vingt-quatre mois, c'est l'idéal. Dix-huit mois, c'est court, compte tenu du temps qu'il faut pour terminer le livre dans sa version originale et pour le traduire en français. Par conséquent, on se retrouve trop souvent à devoir traduire sur épreuves, ce qui nécessite de s'assurer auprès de l'éditeur étranger ou de l'agent que le texte des épreuves est définitif et que l'on peut vraiment s'y fier, assurance que l'on a généralement, mais qui se révèle fausse *in fine* car l'auteur sera revenu sur ses épreuves et aura procédé à des changements, ce qui est finalement tout à fait naturel dans le processus d'écriture.

Dans ces cas-là, il faut comparer, relire avec deux paires d'yeux, une paire sur le manuscrit d'origine, l'autre sur le manuscrit définitif. Ce qui dessert évidemment le texte, parce qu'on fait une sorte de patchwork, on rajoute une petite phrase par-ci par-là, un peu à froid, alors qu'il s'agit d'un paragraphe traduit des mois auparavant. C'est un problème.

JACQUELINE LAHANA

Je voulais juste signaler qu'il y a aussi plusieurs petites maisons d'édition qui ne traduisent que de la littérature étrangère en se spécialisant sur un continent ou sur un pays, et que ces petites maisons d'édition ne peuvent fonctionner que grâce à l'aide très incitative du CNL. Sans cette aide, je pense qu'elles n'existeraient même pas. Le rôle important que joue le CNL pour les maisons d'édition et pour les traducteurs est d'ailleurs une question que l'on abordera peut-être tout à l'heure.

MARION RÉROLLE

Il n'y a pas que le CNL d'ailleurs, des structures équivalentes se développent un peu partout, en tout cas au niveau européen et notamment dans les pays de l'Est où une très forte promotion est faite pour leur littérature nationale. Ces structures proposent aux éditeurs étrangers acceptant de traduire des langues difficiles, peu connues, des aides parfois assez conséquentes.

BORIS HOFFMAN

C'est vrai que, jusqu'à un temps extrêmement récent en France, les traductions se faisaient en très grande majorité à partir de l'anglais – Etats-Unis, Grande-Bretagne, Nouvelle-Zélande, Australie, Afrique du Sud. En revanche, depuis quelques années, d'autres langues – Olivier le dira – ont vraiment beaucoup progressé, l'allemand en particulier. L'italien, l'espagnol, le russe, ont toujours été des langues traduites en France, mais aujourd'hui (et j'y vois aussi un bénéfice de la modernisation de la technique) on traduit bien plus qu'avant du hongrois (beaucoup), des langues des pays de l'Est et des pays scandinaves, de l'hébreu, de l'arabe, etc. Pour l'allemand, par exemple, très honnêtement, j'ai cru lors du Salon du livre d'il y a trois ans où l'Allemagne était le pays invité, que ce serait un peu comme un soufflé, c'est-à-dire que chaque éditeur voulait avoir au moins un livre en allemand et qu'un éditeur allemand devait absolument vendre au moins un titre. Les livres ont été publiés et je me suis dit : une fois le Salon terminé, le soufflé va retomber. Eh bien, ce n'est pas le cas. J'ajoute que la littérature allemande est plutôt créative, intelligente, et pour Berlin, par exemple, le même phénomène se passe qu'il y a une quinzaine d'années pour New York, c'est-à-dire que Berlin devient un personnage à part entière comme New York était un personnage du roman new yorkais. Aujourd'hui, il y a des romans berlinois, et je crois que la nouvelle génération allemande a compris beaucoup de choses, notamment que l'un des obstacles, en dehors de la langue, à l'édition de livres allemands en France, c'était la taille des livres qui était, pour les plus petits, de six cents pages, et pour les plus grands, sans limite ! Aujourd'hui, les auteurs allemands écrivent souvent court. C'est très appréciable, d'abord parce qu'on trouve plus facilement des lecteurs, et surtout parce que cela coûte un peu moins cher, même si je sais que les traducteurs sont très mal payés !

JACQUELINE LAHANA

La transition est toute trouvée : je laisse la parole à Olivier.

OLIVIER MANNONI

C'est d'autant mieux trouvé que j'avais l'intention de vous parler d'économie, pour commencer. Je crois que l'on ne peut pas réfléchir à ce qui nous arrive dans l'édition et surtout à ce qui va nous arriver dans les cinq-dix années qui viennent, sans recadrer tout cela dans un contexte beaucoup plus large qui est celui de la mondialisation. On assiste aujourd'hui dans l'édition à l'arrivée de processus survenus dans l'industrie il y a dix-quinze ans et qui sont extrêmement simples : pour que l'argent soit rentable, il faut qu'il circule le plus rapidement possible. En termes économiques, il faut qu'il y ait un retour d'investissement, c'est-à-dire que, quand vous placez un euro, il faut que vous ayez un euro cinquante le plus vite possible, autant que faire se peut demain matin – ou même hier !

C'est un peu compliqué, d'une manière générale, et plus encore dans un métier comme l'édition. Jusqu'ici, le bon éditeur, tout le monde le sait, était celui qui ne se pressait pas, c'était même sa principale caractéristique. Il ne se pressait pas pour choisir un livre, il prenait le temps de le lire. Il ne se pressait pas pour choisir un traducteur, il prenait le temps de discuter un peu pour savoir si cela l'intéressait, il ne se pressait pas non plus pour faire un contrat et un chèque – mais c'était le débat de l'année dernière. D'une manière générale, c'était un métier très lent. Or, face à quel tableau nous trouvons-nous aujourd'hui ? *Grosso modo*, en France, pour ne pas dresser un tableau trop sombre, on a un spécialiste de l'industrie qui possède le deuxième groupe d'édition, un spécialiste de l'armement qui possède le premier, et un certain nombre de fonds financiers qui possèdent le troisième groupe, avec les quelques maisons indépendantes qui commencent, elles aussi, à accueillir des fonds purement financiers. Autrement dit, il faut faire de l'argent. S'il faut faire de l'argent, il faut le faire vite. Cela veut dire qu'obligatoirement l'édition, si elle veut tenir sous cette forme-là, va être obligée d'accélérer le rythme.

Je mets tout de suite un gros bémol à cette description trop pessimiste : je ne pense pas que cela puisse tenir très longtemps. Nous avons en Europe des exemples de processus qui se sont déroulés avant le nôtre, je pense en particulier au cas néerlandais. Il y a une petite dizaine d'années, il y a eu d'énormes regroupements en Hollande. Les éditeurs ont commencé non seulement à se concentrer, mais à racheter une partie de l'édition allemande qui à ce moment-là est tombée entre les mains des Néerlandais. A l'heure actuelle – Boris le confirmera peut-être – l'édition néerlandaise va extraordinairement mal. Donc, ce n'est pas forcément parce que l'on veut faire de l'argent que l'on en fait. Dans l'édition, cela peut être même totalement rédhibitoire.

La question qui se pose à nous est la suivante : ce processus est-il compatible avec notre travail, est-il compatible avec l'édition, est-ce que le métier de traducteur tel qu'on l'entend peut subsister dans ces conditions ? Est-ce qu'il faut se transformer en robot automatique pour travailler le plus vite possible, pour arriver à traduire les bouquins avant même qu'ils soient réalisés dans leur langue d'origine, et on n'en est souvent pas très loin ? C'est un peu les questions que je voulais poser ici.

Dans ce système d'accélération, Boris l'a très bien décrit, Marion aussi, qu'est-ce qui se passe ? On reçoit des livres qui n'en sont pas, qui sont très souvent des manuscrits. En général, quand je lis des livres pour les éditeurs, je suis comme Boris, ça m'arrive de plus en plus souvent sous forme de mails qu'il faut imprimer, donc j'ai des paquets de 400 ou 500 feuillets, que l'on imprime de plus en plus petit pour économiser l'encre et le papier, qu'il faut lire à toute vitesse parce qu'on nous dit : "Attention, il y a quinze éditeurs en même temps que nous et les enchères vont démarrer après-demain matin, on a besoin d'une réponse demain." J'exagère à peine, je subis vraiment ce genre de pression en ce moment, c'est-à-dire vingt-quatre heures pour lire un bouquin de 500 pages, et débrouillez-vous avec ça. Ce n'est évidemment pas compatible avec le sérieux d'un choix, c'est même totalement incompatible. Je ne suis pas le seul à qui c'est arrivé. Ce qui se passe maintenant est absolument monstrueux, c'est-à-dire que l'on a des bouquins qui sont lancés aux enchères, qu'absolument personne n'a lus, qui arrivent parce que, pour une raison ou pour une autre, dans son pays, la personne qui l'a écrit était célèbre, ou bien placée dans la presse, ou parce que le sujet était très important par exemple en Allemagne, qu'il a fait 100 000 ou 200 000 exemplaires. L'agent en France lance les enchères. On a cinq ou six éditeurs qui souvent, simplement sur synopsis, se lancent dans des enchères qui coûtent une fortune, on arrive à des prix que l'on n'avait jamais atteints pour ces bouquins-là, et le brave traducteur que l'on a déjà réservé trois mois auparavant, à qui l'on a dit : "On a un chef-d'œuvre extraordinaire à vous donner, est-ce que vous pouvez le prendre ? L'auteur nous l'a promis en septembre, est-ce que le 15 octobre cela irait ? Il y a 400 feuillets." Le traducteur, qui connaît bien l'éditeur, se dit : c'est peut-être un truc énorme, après tout pourquoi pas ? Et l'on voit arriver des choses incroyables, des bouquins qui n'ont même pas été relus par l'éditeur d'origine, c'est-à-dire comprenant des paragraphes entiers qui ont été faits en copié-collé et que l'on retrouve deux fois dans le livre, bref, des livres que personne n'a lus, qui sont simplement "en circulation" comme des voitures sur une autoroute. Tout le monde est coupable. Un traducteur ne devrait jamais accepter cela, un

éditeur ne devrait jamais travailler dans ces conditions-là, les agents ne devraient pas lancer des enchères. Cela n'a aucun sens.

Cela dit, il ne faut pas non plus tout voir en noir, parce que cette accélération a exactement les mêmes avantages que la mondialisation, c'est aussi une ouverture.

Je vais vous donner un deuxième exemple où, là, les choses se passent bien. Je traduis depuis longtemps un philosophe, Peter Sloterdijk, qui était en Allemagne quelque'un d'assez décrié pour toutes sortes de raisons, mais surtout parce que c'est un philosophe extrêmement libre, indépendant, et qu'en Allemagne la philosophie est très universitaire. Il a commencé à travailler en France et on travaille avec lui pratiquement en temps réel. Dans le cas d'*Ecumes*, je traduais en même temps que l'auteur écrivait en allemand, et l'ouvrage est sorti avec seulement trois mois de décalage. Le résultat, c'est qu'un véritable débat international et actuel s'est mis en route autour de lui. Ce philosophe est en contact avec énormément d'intellectuels français de premier plan – je pense en particulier à Derrida, Baudrillard ou Bruno Latour. Ici, nous nous trouvons face à une nouvelle fonction de l'édition, un rôle qui était plutôt réservé aux revues, jusqu'ici : celui d'animer un débat actuel, immédiat, entre des penseurs issus de plusieurs pays. C'est l'un des aspects tout à fait positifs de cette évolution.

J'ajoute qu'il est parfois très excitant pour un traducteur d'avoir des défis à relever, c'est-à-dire d'avoir des livres importants qui sortent dans un pays européen voisin et qu'il faut publier rapidement en France, justement à cause de leur importance. Il existe encore des éditeurs qui continuent quand même, dans un certain nombre de cas, à ne pas se tromper, et là le débat avance beaucoup plus rapidement. Je prends un exemple flagrant : s'il avait fallu attendre dix ans ou quinze ans pour avoir les livres de Salman Rushdie, on aurait beaucoup moins bien compris un certain nombre de choses. On a attendu un peu parce que le traducteur et l'éditeur ont pris quelques précautions pour faire le travail, mais ce débat rapide et cette circulation rapide de livres ont aussi un atout.

Face à cela, que peut-on faire ? A mon avis, c'est comme partout, la mondialisation est un phénomène que l'on ne peut pas arrêter, comme on n'arrête pas la mer ou un fleuve, c'est quelque chose qui est en cours. Je pense qu'il faut simplement se donner les moyens de la contrôler. La contrôler au niveau économique, d'abord, c'est la première chose. La circulation rapide de l'argent implique aussi une réduction des coûts. Quand les coûts en amont, c'est-à-dire les ventes de droits entre éditeurs, deviennent énormes, il est évident – et on l'a vu très récemment avec

les livres d'hommes politiques américains, par exemple – que les éditeurs ont tendance à dire : “Vous voyez ce que je dépense, comment voulez-vous que je paie une traduction correctement ?” Ce sont évidemment des arguments totalement fallacieux qu'il ne faut pas accepter, mais il faut se donner les moyens de réagir à ce genre de chose.

Pression sur les coûts, cela veut dire aussi que, dans le cadre de la mondialisation, la fameuse histoire du plombier polonais risque de nous concerner un jour ou l'autre. Evidemment, on ne demandera vraisemblablement jamais à des traducteurs indiens parlant très bien le français – et il y en a énormément – de traduire des livres comme cela s'est passé en informatique, mais on a vu tout récemment dans une réunion ATLF qu'un éditeur français a déjà eu l'excellente idée d'appeler une boîte de packaging, c'est-à-dire de sous-traitance italienne, pour qu'elle propose à des traducteurs français du travail pour la France au tarif italien. Il faut savoir qu'à l'heure actuelle les tarifs français, anglais et allemands sont à peu près sur la même ligne en Europe, mais que nos collègues d'Europe du Sud sont dans une situation catastrophique. J'en ai parlé à deux collègues espagnols et il en est de même pour nos amis italiens. Ils perçoivent des rémunérations deux fois plus faibles, et si ce genre de processus devait se produire, le travail fait depuis trente ans à l'ATLF pour obtenir des rémunérations à peu près décentes et des conditions de travail normales serait anéanti.

Il faut d'abord avoir une maîtrise individuelle de son travail. Je crois qu'il va falloir clairement fixer des limites à l'accélération. Il y a un moment où cela doit s'arrêter. Puis il va falloir très vraisemblablement – on en parlera peut-être tout à l'heure – réagir collectivement. Face à l'évolution actuelle de l'édition, il convient de répondre exactement comme dans n'importe quel domaine industriel ou économique. Face à une évolution internationale induite par une circulation rapide de l'argent, il faut qu'en France on ait des défenses internationales, et très clairement je crois que l'une des tâches dans les années qui viennent sera de tenter d'uniformiser au maximum le travail de ce point de vue-là dans les différents pays européens. C'est une tâche énorme, mais, à mon avis, ce sera à peu près la seule manière de pouvoir freiner le processus avant qu'il ne devienne complètement fou.

BORIS HOFFMAN

Je voudrais ajouter une remarque à ce qu'a dit Olivier qui est totalement juste, l'Europe, une fois de plus – un peu comme en politique – a tendance à adopter les pratiques américaines, et toute cette folie, cette course à l'argent, ces enchères démentes, cette rapidité néfaste, etc., ce sont des procédés qui

fonctionnent déjà depuis un certain nombre d'années aux Etats-Unis, et je crois que l'Europe, malheureusement, pour l'instant, les a adoptés ou essaie de le faire, et comme le dit très bien Olivier, je crois que c'est vraiment un grand combat qu'il faudra mener pour essayer de mettre en place une politique européenne de l'édition qui profiterait aussi aux traducteurs.

OLIVIER MANNONI

A propos des Etats-Unis, très concrètement, une pratique répandue là-bas qui est en train de tuer l'édition internationale de sciences humaines en Europe, c'est le fait que les éditeurs décident de ne plus prendre en charge les coûts de traduction. Aux Etats-Unis, depuis très longtemps un auteur qui veut se faire traduire va dans les universités et cherche des gens pour financer la traduction. Il m'est arrivé à plusieurs reprises ces dernières années d'être payé pour des traductions en sciences humaines par trois ou quatre universités allemandes. Je connais un éditeur important de sciences humaines en France qui, pratiquement, ne fait plus jamais de traductions depuis quelques années. Cela me paraît gravissime. Cela veut dire que l'éditeur, déjà, sous la pression financière, renonce à l'un de ses rôles, et en l'occurrence ce rôle nous concerne directement.

MARION RÉROLLE

Pour compléter le tableau, je pense que ce schéma que tu décris concerne principalement la non-fiction, c'est-à-dire les essais et documents. Ce type de texte se prête beaucoup plus facilement à ces escalades qui consistent effectivement à signer un livre sur un synopsis, à être dans l'urgence parce que c'est un sujet d'actualité, et à confier la traduction à peu près à n'importe qui. Je pense que les textes de fiction sont encore un peu préservés de ce phénomène-là, car tout repose sur la traduction et c'est ce dont dépend la publication d'un livre.

JACQUELINE LAHANA

Sauf quand il s'agit de publication simultanée dans plusieurs pays. Là, pour la fiction, cela existe aussi.

BORIS HOFFMAN

Je crois qu'il y a une espèce de confusion, c'est ce qui est très dommage. Marion l'a très justement dit : la non-fiction, et c'est une réalité, a souvent besoin d'une rapidité, d'un temps de publication infiniment moindre que la littérature en elle-même, puisque, si l'on a un bouquin sur un sujet d'actualité, effectivement dans six mois, dans un an ou dans deux ans, il ne sera plus actuel. En revanche, un livre de fiction, il faudrait arriver à ce

que les éditeurs comprennent que l'on ne peut pas faire cela, comme l'a dit Olivier, du mardi pour le jeudi, c'est impossible. Et souvent, pour la non-fiction en tout cas, ce n'est pas quelque chose qui nous concerne tous ici, mais tout de même, la non-fiction, parfois, sur des gros livres, lorsqu'il faut les sortir en deux ou trois mois, vous avez non pas un, mais deux, trois ou quatre traducteurs différents qui font chacun cent pages du bouquin, et cela donne des résultats parfois pour le moins curieux.

MARION RÉROLLE

Pour terminer, concernant la fiction, on ralentit le processus, en tant qu'éditeur, dans la mesure où on lit les livres qui nous sont soumis, et quand on achète un livre, on l'a lu – en tout cas, chez nous. Il faut donc le temps de le lire. On ne peut pas physiquement lire un livre aussi vite qu'on nous le demande, et d'une certaine façon c'est en étant acculé et en retard dans la lecture que l'on ralentit le processus.

JACQUELINE LAHANA

Il est peut-être temps de passer la parole à Christian Cler.

CHRISTIAN CLER

Olivier a dit à peu près ce que je comptais dire. Je traduis des essais de l'anglais. Je peux parler de mon expérience et de ma crainte. Ma crainte, c'est que cette orientation, c'est-à-dire l'importance croissante de la rentabilité, ne se traduise, au fond, par une multiplication des tâches pour le traducteur qui ne soit pas accompagnée d'une rémunération à la hauteur de ce travail de plus en plus important. Dans les essais, pas mal de titres sont achetés. Je me demande si la maison d'édition les lit. C'est acheté parce que tel ou tel auteur est connu, a un nom prestigieux, donc le traducteur se retrouve sur un texte difficile, qu'il doit traduire, à quoi s'ajoute un travail de recherche important, et de réécriture. Tout cela est rarement pris en compte au niveau des rémunérations dont j'ai l'impression qu'au mieux elles stagnent. Dans le meilleur des cas, sur les dernières années, les augmentations consenties suivent à peu près l'inflation. Depuis dix ans, on ne constate aucune évolution. Je trouve cela assez inquiétant.

Autre constat, toujours dans le domaine des essais, le problème des index. Les textes comportent d'assez gros index. Jusque-là, je les faisais à la main sur épreuves. Cela prend quelques jours. Maintenant, certaines maisons exigent que l'on rende des manuscrits en rentrant des codes, ce qui facilite les réimpressions, ce travail supplémentaire ne s'accompagnant

d'aucune rémunération supplémentaire. Toutes ces évolutions me paraissent très inquiétantes.

BORIS HOFFMAN

Je voudrais ajouter, toujours dans le domaine de l'économie de l'édition, dans le domaine financier, quelque chose que j'ai oublié de dire tout à l'heure mais qui semble à peu près évident, c'est que par exemple l'année 2005 a été une très mauvaise année pour tous les éditeurs, les livres ne se sont pas vendus, sauf quelques exceptions (Harry Potter, Dan Brown, etc.), et les librairies étaient souvent assez vides. Cela signifie qu'en période de crise, malheureusement, je le dis pour les traducteurs et même pour les pauvres agents, le livre est un objet de deuxième nécessité, c'est normal ; le loyer, les vêtements, la nourriture, les vacances ou la voiture passent avant, ce qui veut dire que les gens achètent moins de livres, mais ils en achètent quand même, et les éditeurs achètent surtout des livres français parce qu'ils coûtent moins cher à faire que des traductions. Pour une traduction, il faut payer d'abord un lecteur, puis il faut rédiger un rapport de lecture, ensuite il faut faire traduire le livre, faire connaître l'auteur, etc. Cela coûte plus cher que de mettre sur le marché un livre français. Ce qui veut dire qu'en période de crise, le livre qui souffre le plus est quand même le livre étranger, par rapport au livre français. Ensuite, pour des raisons économiques, les livres grand format souffrent par rapport aux livres de poche, d'une manière générale.

JACQUELINE LAHANA

On sent à l'ATLF, à partir des témoignages des adhérents, qu'il y a une politique de plus en plus agressive de la part des éditeurs, c'est-à-dire que lorsqu'ils proposent un texte à un traducteur et que celui-ci parle rémunération, un sujet qui fâche, depuis six mois ou un an, l'éditeur répond : "Jusqu'à présent je vous payais 20 euros le feuillet. A partir de maintenant, c'est 18, et si vous n'êtes pas content, je change de traducteur", même s'il connaît le traducteur depuis dix ans. On constate non seulement une stagnation de la rémunération, mais parfois un recul, y compris pour des traducteurs qui travaillent depuis très longtemps pour la même maison d'édition. C'est un phénomène inquiétant.

En ce qui concerne les enchères, je signale qu'il y a quelques années, dans le showbiz, les enchères étaient devenues tellement folles qu'à un moment tous les représentants du showbiz se sont réunis et ont décidé de baisser les prix. Peut-être qu'un jour cela arrivera dans l'édition.

BORIS HOFFMAN

Je suis tout à fait d'accord.

JACQUELINE LAHANA

Il est temps de laisser la parole à la salle.

JACQUELINE CARNAUD

Une question très brève : Je me demande qui organise les enchères. Si j'ai bien compris, c'est l'agent qui en est l'ordonnateur et qui décide quand les arrêter ? L'agent français ?

BORIS HOFFMAN

Disons que l'agent français n'est que le représentant d'un propriétaire étranger. C'est très difficile, les enchères en général s'organisent sur des livres nouveaux, ou sur un auteur relativement nouveau. David Lodge, John Le Carré ou Jonathan Coe ont leurs éditeurs depuis toujours, il n'y a donc pas d'enchères pour le nouveau Le Carré ou le nouveau Lodge ou le nouveau Coe. Eventuellement le propriétaire peut demander une somme plus importante pour le nouveau contrat par rapport à l'ancien, mais en tout cas il n'y a pas d'enchères. Les enchères se font sur de nouveaux auteurs, de nouveaux livres. Ce n'est pas l'agent qui organise les enchères, mais en principe, lorsque j'ai un livre normal, je le propose à un éditeur avec une sorte d'option plus ou moins brève selon l'importance du bouquin. C'est la raison pour laquelle je n'aime pas beaucoup cette folie où l'on vous demande de donner une réponse dans les trois jours, alors que vous pouvez donner un livre normal en lecture pour deux semaines, un mois, etc., avec une option, c'est-à-dire que l'éditeur est le seul à le lire et qu'il a deux semaines ou un mois pour se décider. En revanche, lorsqu'il s'agit d'un bouquin que tout le monde veut, et que l'auteur n'a pas encore d'éditeur français, on peut dire à trois, quatre, cinq ou huit éditeurs : "Vous avez une date limite pour donner votre réponse, oui ou non." Si on donne le livre à huit éditeurs, il y en a quatre qui disent non et qui sortent du jeu. Il en reste quatre auxquels on accorde un deuxième délai – je schématise un peu – en leur disant : "Il faut que jeudi prochain à 17 heures vous ayez fait votre meilleure offre." *Grosso modo*, c'est comme cela que ça se passe, c'est-à-dire que ceux qui veulent le livre proposent : "Moi, je t'en donne cinq euros", "Moi, je t'en donne dix", "Moi, je t'en donne quinze", et en règle générale on prend celui qui offre quinze, mais pas toujours, parce qu'il arrive que des éditeurs conviennent mieux, à notre avis, à un bouquin plutôt qu'à un autre. Je pense précisément à un livre qu'on a vendu à L'Olivier, dont l'auteur était Alexandre Ikonnikov. On avait une meilleure offre d'un autre éditeur, mais Olivier

Cohen le voulait tellement, en parlait tellement bien, était tellement désireux de l'avoir, et les enchères n'étaient pas très élevées, que c'est lui qui l'a eu, alors qu'on avait une offre supérieure ailleurs. On a expliqué franchement à l'éditeur allemand qui détenait les droits qu'il valait mieux que le livre soit publié chez L'Olivier et l'éditeur allemand a accepté sans problème.

JACQUELINE CARNAUD

Je me suis intéressée à cette question parce que je traduais un auteur que l'éditeur avait sorti de l'anonymat, du moins en France. On en était au deuxième volume. Paraît alors un troisième ouvrage, et l'éditeur m'annonce : "Ce livre est aux enchères. Je ne pourrai pas surenchérir, maintenant que l'auteur est connu, ce ne sera sans doute pas moi qui l'éditerai."

BORIS HOFFMAN

C'est malheureusement souvent le cas.

JACQUELINE CARNAUD

En tant que traductrice de cet auteur, j'étais inquiète parce que j'aurais aimé le suivre.

BORIS HOFFMAN

Je comprends très bien. C'est malheureusement un cas fréquent. Cela arrive aux Etats-Unis, en Allemagne, partout. Vous avez un auteur qu'aucun éditeur ne veut prendre, et vous avez un petit éditeur, littéraire généralement, courageux et sympathique, qui fait le bouquin et par hasard – c'est rare – le livre fonctionne bien. Le petit éditeur garde l'auteur éventuellement pour un deuxième livre. Mais en général, si les deux premiers marchent bien, il y a un autre éditeur, même dans le pays d'origine, qui rajoute un zéro, quand ce n'est pas deux, à l'offre principale, qu'il s'agisse de dollars, d'euros ou de ce que vous voulez. L'amitié, c'est bien, mais les espèces sonnantes et trébuchantes, c'est encore mieux !

MARION RÉROLLE

Dans tous ces systèmes d'enchères, au-delà de l'argent mis, il y a aussi les capacités de promotion des différents éditeurs. Peut-être cet auteur aspire-t-il à être pris en charge par une grosse machine qui va faire une énorme promotion sur son livre, ou peut-être est-ce son agent qui le souhaite, et cela joue aussi, je pense, sur la façon dont se concluent les enchères.

MARIE GRAVEY

Je voulais revenir sur la question du travail sur épreuves, parce que cela m'est arrivé cette année. Tout s'est bien terminé,

dans la mesure où l'auteur a finalement fait assez peu de corrections, mais je me demande comment se protéger dans l'éventualité de corrections très lourdes de l'auteur et ce que l'on peut demander en plus en termes de rémunération. J'ai eu récemment à réagencer un texte et on m'a de plus demandé de rédiger des transitions. Il ne s'agit plus de traduction. J'avais un contrat de traduction, évidemment. Quelles limites peut-on poser et comment, après coup, peut-on renégocier les choses, le cas échéant ?

OLIVIER MANNONI

C'est un vrai problème, parce que cela se produit de plus en plus souvent. Il faudra peut-être prévoir maintenant une clause particulière à la fin de nos contrats. Je crois qu'effectivement, quand on travaille sur épreuves, c'est un problème qui se pose systématiquement. Je vous ai parlé de Sloterdijk tout à l'heure. A la fin, au moment où je bouclais, on a eu dix minutes de conversation téléphonique sur tout à fait autre chose, et avant de raccrocher, l'auteur m'a demandé : "Au fait, est-ce que vous avez reçu la dernière version ?" C'était à quinze jours de la remise. Il a eu la gentillesse de me passer ce qu'il avait rajouté en gras sur un fichier informatique. S'il ne l'avait pas fait, c'était fichu. Il y avait eu des troisièmes épreuves en Allemagne, j'avais eu les deuxièmes mais pas les troisièmes.

Effectivement on ne peut s'en prémunir qu'en mentionnant sur le contrat : "En cas de travail supplémentaire, il y aura une rémunération de tant." Sinon, il faudra négocier ce supplément avec l'éditeur qui pourra se montrer compréhensif, mais ce n'est pas gagné d'avance.

JACQUELINE LAHANA

C'est la raison pour laquelle on conseille toujours au traducteur, avant de signer un contrat, de bien l'étudier, de voir ensuite s'il ne faut pas ajouter certaines clauses, comme par exemple : "En cas de réécriture... etc."

HEINZ SCHWARZINGER

En tant que traducteur de théâtre, je finis par me dire que je peux me féliciter de ne pas être dans ces cas de surenchère, parce que la plupart du temps les traductions théâtrales ne sont pas payées par les éditeurs. J'ai l'habitude. J'en ai fait une vingtaine, et je n'ai obtenu qu'une seule fois deux cents euros.

JACQUELINE LAHANA

Tu n'as pas de forfait pour la traduction de théâtre ?

HEINZ SCHWARZINGER

Non. On perçoit des droits de représentation, si la pièce se joue – on n'a pas d'influence là-dessus – mais au niveau publication, en général, le traducteur d'un texte théâtral ne touche pas d'à-valoir.

JACQUELINE LAHANA

Est-ce que tu es membre de la SACD ?

HEINZ SCHWARZINGER

Oui, bien sûr.

JACQUELINE LAHANA

Je te conseille d'aller voir la juriste de la SACD qui est en négociation avec de nombreux éditeurs en ce qui concerne la publication d'une œuvre dramatique.

HEINZ SCHWARZINGER

En fait, ce n'est pas là-dessus que je voulais intervenir, mais pour poser une question peut-être un peu obsolète. J'étudie les rapports agent/éditeur et les auteurs qui passent d'un éditeur à l'autre. J'ai lu il y a quelques jours dans le *Journal du dimanche* une interview de Christian Bourgois qui est à l'honneur en ce moment et que je salue parce que c'est un homme qui a fait un travail formidable. Il nourrit beaucoup d'amertume par rapport à ce qui est arrivé avec Salman Rushdie. Comme vous le savez sans doute, il y a eu une *fatwa*, Christian Bourgois en a souffert personnellement et dans sa famille, il a vécu avec des gardes du corps pendant des années, et il dit en une périphrase que, du fait d'un agent, il n'a pas pu conserver les droits de Rushdie. Je pose une question très simple : Où en est la position éthique ou morale dans le monde de l'édition ? Cela semble totalement gommé par ce qu'Olivier a parfaitement bien expliqué : la mondialisation. Qu'on appelle cela comme on voudra, personnellement cela me choque vraiment.

BORIS HOFFMAN

Je suis choqué aussi et je suis heureux de vous dire que ce n'est pas l'agence Hoffman. Mais il est évident aussi que l'agent qui a commis ce forfait, si on peut l'appeler ainsi, en exagérant, était sans doute un peu victime du propriétaire, c'est-à-dire que Christian Bourgois a toujours été très bien, et vous l'avez dit, avec Salman Rushdie. Mais sans doute Rushdie a-t-il changé d'éditeur ou d'agent en Angleterre et aux Etats-Unis. Il a un agent dont on pense ce que l'on veut – et je ne dirai pas ce que j'en pense – mais c'est quelqu'un dont la seule chose qui

l'intéresse, c'est l'argent. Il est évident que cet agent ne prend jamais l'ombre de la moitié d'un risque. Il attend que les auteurs soient des vedettes, et comme il a des sous, il les achète.

Je ne sais pas si je peux vous raconter... – mais il y a prescription, je vais le faire quand même. J'essaierai de ne pas donner de noms. Il s'agit d'un auteur américain très connu. Il a toujours été publié par le même éditeur aux Etats-Unis et a connu un énorme succès il y a une vingtaine d'années. Ensuite il est un peu tombé, non pas dans l'oubli, mais dans l'insuccès, surtout par rapport à son best-seller. Un jour, dans un restaurant, il rencontre le fameux agent qui a repris Rushdie et qui lui dit : "Tu es un imbécile. – Pourquoi suis-je un imbécile ? – Parce que tu te fais avoir par ton éditeur, qui te paie 200 000 dollars par livre", ce qui n'était pas mal ; cette histoire remonte à une dizaine d'années. "De toute façon, qu'est-ce que je peux faire ? – Il te faudrait un agent qui s'occupe de tes affaires. – Mettons, au lieu d'avoir 200 000, j'aurai 300 000. Je ne vais pas casser une amitié de vingt ans avec mon éditeur pour 100 000 dollars. – Qui te parle de 300 000 ?" L'autre dresse quand même une oreille, et même les deux, et lui demande : "Combien ? 400 000, 500 000 ? Même pour ça, je n'ai pas du tout envie de casser mon amitié avec mon éditeur." Là-dessus, le monsieur en question lui dit : "Non, je dirais quelque chose comme 3 millions de dollars." L'autre tombe de sa chaise, y remonte quand même assez vite et là, l'amitié, si belle soit-elle, contre 3 millions de dollars... notre auteur dit à l'agent : "Essaie." Le lendemain matin, l'agent va chez l'éditeur et déclare : "J'ai fait la connaissance de ton auteur, et maintenant c'est moi qui le représente." L'autre, quand même un peu vexé, parce que c'est son auteur, son ami (du moins le croyait-il), répond : "Je sais qu'il va falloir que je te donne 100 000 ou 200 000 dollars de plus." L'autre dit : "Non." Ils discutent, ils discutent, et l'agent dit : "3 millions de dollars." Là-dessus, l'éditeur lui dit : "La porte, c'est par là. Moi, je ne les donne pas, et tu ne les auras jamais à New York." Le monsieur en question sort. Sur le pas de la porte, ils font un pari : "100 dollars que tu n'auras pas 3 millions de dollars". L'autre s'en va ; il fait le tour de tous les gentils confrères de cet éditeur dans New York, se fait jeter de partout, et finit par arriver chez un autre grand éditeur qui lui dit : "3 millions de dollars, je ne te les donne pas, mais 2 millions de dollars, oui." L'autre répond : "Je prends." Affaire conclue. Il retourne chez le premier éditeur et lui dit : "Voilà, tu as perdu un de tes auteurs." Mais il lui a quand même donné 100 dollars parce qu'il n'a pas eu 3 millions de dollars, et notre auteur a touché dix fois son à-valoir.

Quand ce sont des méthodes comme cela, je ne dirais pas que c'est du gangstérisme, mais on n'en est pas loin. C'est du

business. Ils vendent des livres comme on vendrait des voitures ou des maisons.

OLIVIER MANNONI

L'avantage, pour répondre quand même à Heinz Schwarzingger sur la notion d'éthique dans l'édition, c'est qu'il existe des anticorps. D'autant que ces méthodes ne datent pas d'aujourd'hui. Quand on entend Maurice Nadeau, par exemple, parler des auteurs qu'il s'est fait piquer pendant toute sa vie, qui sont partis ailleurs, c'est quand même une pratique très ancienne. Nadeau s'en amuse aujourd'hui, mais il n'en a pas toujours été ainsi. C'est ce que je disais pour la Hollande. On décrit un phénomène, mais rien ne dit qu'il fonctionnera. Je suis à peu près persuadé que le système de l'édition ne peut pas fonctionner ainsi. Et il y a en France deux exemples récents d'enchères délirantes : il y a quelques années, pour Yann Queffelec, les enchères sont montées à 1,5 million de francs, je crois, et cette année pour Houellebecq... Ce sont des catastrophes absolues. Certes, ce système fonctionne, tourne, mais il peut aussi tourner dans un milieu totalement hostile qui va finir par l'étouffer.

BORIS HOFFMAN

L'auteur dont je viens de parler a remonté la pente, mais il est évident que des auteurs surpayés sur un ou deux à-valoir ne sont ensuite pris nulle part. Il y a deux raisons principales pour changer de maison d'édition : la première, c'est effectivement les enchères, la folie. Mais l'autre raison, c'est l'insuccès total. Un auteur est acheté en France, et bien qu'il se vende très bien dans d'autres pays, dans d'autres langues, il marche mal chez un premier éditeur. Comme il reste un nom connu à l'étranger, un deuxième éditeur français va le prendre, et si ça ne marche toujours pas, peut-être un troisième. Après, plus personne n'en voudra. L'insuccès fait aussi que les auteurs changent de maison d'édition. La différence, c'est qu'il ne s'agit pas des mêmes sommes, et qu'un auteur peut changer de maison d'édition, soit parce qu'il a un trop gros succès, soit, au contraire, parce qu'il n'en a aucun.

CÉCILE DENIARD

Je voulais simplement faire remarquer que l'inverse de la concurrence qui permet des enchères et des surenchères, c'est le monopole ou le duopole, et on sait bien qu'étant donné la structure de l'édition française, ce sont des structures de marché qui fragilisent tous les autres intervenants. Je ne souhaite nullement que ces enchères se limitent à des ententes entre maisons d'édition. Je ne voudrais pas leur donner de mauvaises idées, mais

ils pourraient aussi s'entendre pour baisser nos tarifs, par exemple. Jusqu'à présent, je pensais que la relative indépendance des politiques des maisons d'édition au sein des grands groupes était plutôt un garde-fou, et je ne sais pas si on doit appeler de nos vœux une harmonisation ou une entente entre les éditeurs, mais j'espère que cela se réglera plutôt par un retour à la sagesse.

MARION RÉROLLE

Effectivement, il est fort peu probable que, dans le cadre d'une enchère pour un livre, il y ait une entente comme il peut y en avoir dans l'industrie où on dit : "C'est toi qui décrocheras le marché." Pour ma part, je pense que la question des rémunérations des traducteurs est indépendante des restructurations de l'édition. Peut-être qu'au sein de certains groupes on uniformise les tarifs, d'où le fait que des traducteurs se soient entendu dire que leurs tarifs étaient rétrogradés par suite de certains grands rapprochements ou regroupements. C'est un cas de figure dont je n'ai pas fait l'expérience.

JACQUELINE CARNAUD

Je rapporte une rumeur selon laquelle un traducteur qui travaillait pour L'Olivier s'est entendu dire le jour où cette maison est entrée dans Le Seuil : "Je suis désolé, mais Le Seuil paie moins, donc je vous paie moins."

MARION RÉROLLE

C'est vrai, mais c'était en 1995.

JACQUELINE CARNAUD

Cela reste d'actualité. Il est quand même assez inquiétant qu'un éditeur baisse ses rémunérations quand il entre dans un groupe.

MARION RÉROLLE

Vous parlez du moment où L'Olivier est devenu département du Seuil, et non pas de la situation actuelle où Le Seuil a été racheté par La Martinière. Je ne peux pas en témoigner car je n'étais pas dans la maison à ce moment-là, mais je connais la personne à laquelle vous faites référence, et nous avons depuis lors fait en sorte d'améliorer considérablement les conditions de son contrat. Quoi qu'il en soit, aujourd'hui, le fait que Le Seuil ait été racheté par La Martinière n'a rien changé à notre liberté dans la définition des rémunérations des traducteurs.

BERNARD HCEPFFNER

Je voudrais profiter de la présence de Boris Hoffman et de Marion Rérolle pour poser une question que j'ai déjà soulevée et qui est un problème, pour moi un peu catastrophique, c'est le fait que les éditeurs achètent des livres pour un contrat de quatre ou cinq ans, c'est-à-dire un contrat qui est quand même de plus en plus court, alors qu'ils achètent notre traduction pour la durée de notre vie, plus soixante-dix ans. J'aimerais savoir s'il va être un jour possible – je pose la question depuis quelques années – de normaliser cette situation, complètement illégale, en un certain sens, parce qu'elle oblige le traducteur à suivre de très près ce qui se passe. Par exemple, un éditeur publie une traduction, au bout de trois, quatre ans, le traducteur doit vérifier si le livre est toujours disponible en librairie, envoyer une lettre recommandée s'il ne l'est plus, etc., si le contrat avec l'éditeur américain a pris fin. Donc, sera-t-il possible un jour d'avoir une sorte de concordance – je sais que les éditeurs ne seront évidemment pas d'accord, parce qu'ils seront obligés de racheter les droits non seulement de l'original, mais de la traduction – bref, est-ce qu'il sera possible d'avoir une situation qui soit claire pour nous ?

BORIS HOFFMAN

D'abord un tout petit correctif : dans notre agence, à moins de cas exceptionnels, les contrats sont quand même valables pour un minimum de sept ans, voire dix. Maintenant, ce que vous dites est tout à fait juste. Le problème, c'est que cela concerne le traducteur et l'éditeur, parce que, comme vous le savez, lorsqu'une traduction est vendue, deux contrats sont signés : un contrat pour les droits, c'est-à-dire que l'éditeur américain ou allemand X vend à Gallimard ou à L'Olivier un livre, et là, nous intervenons, ensuite, l'éditeur français choisit un traducteur et signe avec lui un contrat, totalement indépendant de l'agence. Ma réponse est que vous soutenez un combat juste et que je serais heureux de vous aider à le faire avancer, mais en réalité, c'est avec Marion et ses collègues éditeurs qu'il faut parvenir à un accord.

BERNARD HCEPFFNER

La raison pour laquelle je posais la question, c'est que je n'ai jamais réussi à obtenir d'un éditeur qu'il m'indique la durée de son contrat ; aucun éditeur n'a accepté de me dire si son contrat était pour cinq, dix, quinze ou vingt ans.

BORIS HOFFMAN

Je peux même ajouter une chose qui me semble assez injuste : il arrive qu'un vieux bouquin, des années 1940, 1950, 1960, totalement épuisé, fasse l'objet d'une réédition chez un éditeur nouveau. Qu'est-ce qui se passe, dans ces cas-là ? La nouvelle maison d'édition rachète la traduction à l'éditeur qu'il lui paie 1 000 ou 1 500 euros. Mais je ne sais pas si l'éditeur qui a reçu 1 000 ou 1 500 euros en reverse une partie au traducteur. Je ne pense pas.

BERNARD HCEPFNER

Cela arrive, à condition de s'en apercevoir.

BORIS HOFFMAN

Vous tombez sur des bons, alors !

FRANÇOISE CARTANO

Cela arrive quand on réclame. Mais pour réclamer, il faut savoir. On peut considérer que, quand on est encore complètement en activité, c'est un travail qu'il nous appartient de faire. Je ne le fais pas souvent, mais j'ai tort. On doit s'occuper de ses contrats soi-même, on doit les lire, on doit suivre un peu ses affaires – je prêche ce que je ne sais pas faire ! – mais le problème est que la durée de la propriété littéraire, c'est quand même soixante-dix ans *post mortem*. Après, les informations se perdent un peu et on voit des livres ressortir qui font de l'argent alors que les ayants droit ne touchent rien. C'est tout bénéfice pour l'éditeur.

BORIS HOFFMAN

C'est soixante-dix ans *post mortem*, à condition que les droits n'aient pas été repris, à condition que le livre ne soit pas épuisé, etc.

FRANÇOISE CARTANO

C'est vrai que c'est à l'éditeur d'informer, mais que l'éditeur n'informe pas. Je me souviens bien, pour avoir négocié deux codes des usages, avec le succès que l'on sait – c'est-à-dire que le deuxième est moins bien que le premier ; finalement, on aurait peut-être mieux fait de s'abstenir ; mais la position que nous défendions alors était : le traducteur cède à l'éditeur les droits d'exploitation pour la même durée que l'auteur a cédés les siens. Et ce n'est quand même pas par hasard si les éditeurs n'en ont pas voulu. Deuxième remarque : avec le système – autre recul – que tous les droits dits dérivés, c'est-à-dire les exploitation en poche, en club, etc., rentrent dans l'amortissement de

l'à-valoir, le problème n'est pas que l'éditeur ne nous verse rien, mais qu'il n'a pas à le faire, parce que l'à-valoir n'est toujours pas remboursé. Un des premiers livres que j'ai traduits était de Philip K. Dick, aujourd'hui considéré comme un grand auteur. Quand je l'ai traduit, on considérait que c'était de la SF. Depuis, *Deus Irae* est ressorti. Quand on tape mon nom sur Internet, il apparaît sur tous les sites SF. Mais je n'ai pas touché un centime et je ne me fatigue même pas à le demander, parce que je n'aurai rien. Je suis sûre que mon à-valoir n'est toujours pas amorti.

Il y a quand même un problème : si le traducteur français a la chance d'avoir des royalties – comme on dit en français ! –, ce que n'ont pas les autres, en réalité, il est payé par ces royalties. Notre rémunération est un à-valoir sur ces royalties, ce qui a pour effet de les supprimer, sauf à faire des ventes dépassant les 50 000 ou 60 000 exemplaires. Vu le contexte de l'édition, ce n'est quand même pas le cas le plus fréquent. Sur un peu plus de cent livres que j'ai traduits, il m'est arrivé deux fois de toucher des droits, et, chaque fois, je l'avais fait exprès, je savais qu'il s'en vendrait 100 000 exemplaires. Donc, on ne peut quand même pas dire que l'on vit de cela.

Pour finir, je voudrais dire un mot sur la rapidité qui joue à tous les échelons, et, du coup, on a un peu plus de mal à rendre réel le conseil que l'on donne à tous les traducteurs : "Prenez votre temps, ne signez pas le contrat, lisez-le, discutez." Discuter ? En général, on a affaire à un mur et on nous dit "Signez là", ou "La personne qui s'en occupe n'est pas là". Après, les nanas sont toutes enceintes !

(Rires.)

BORIS HOFFMAN

C'est quand même plus fréquent que les mecs !

(Rires.)

FRANÇOISE CARTANO

Avec les congés de maternité, ils sont quand même plus peignards qu'avec une petite grippe, même pas aviaire ! Donc, on dispose d'un certain temps avant de pouvoir en discuter, après c'est trop tard, on a déjà commencé la traduction. Cela aussi, c'est un vrai problème. La concentration et la rapidité empêchent la marge de discussion, parce que c'est maintenant ou jamais. Et, de temps en temps, c'est maintenant ou jamais, l'huissier aussi. Donc, on est obligé de prendre.

Une dernière remarque, on assiste non seulement à un rétrécissement des délais, mais aussi à une compression des compétences. Alors que l'on avait plusieurs échelons avec lesquels on était, ou non, en contact, mais qui pouvaient intervenir dans la

publication du livre, maintenant nous n'avons plus affaire qu'à une même personne. C'est peut-être celle qui est enceinte, d'ailleurs, je n'en sais rien, mais c'est souvent des stagiaires, et je vous renvoie à tous les trucs sur les stages : les gens font des stages, des stages, des stages, ils multiplient les stages, ils ont une certaine compétence, mais, du coup, ils veulent être employés. Ils ont l'impression – je ne sais pas d'où ils la prennent – que s'ils se mettent à défendre le point de vue patronal, ils ont plus de chances d'être gardés que s'ils font les crétins à aller défendre la cause des auteurs et des traducteurs. Donc, on a affaire à des demoiselles péremptoires qui corrigent le texte et vous demandent : "Je n'ai pas votre CV, madame, qui êtes-vous ?" On se retrouve dans une espèce de confusion entre l'éditeur, celui qui relit le texte, le correcteur, celui qui corrige, etc., et au bout du compte on a droit à ce genre de phrase : "Finalement, on est beaucoup intervenu sur votre texte, alors le troisième tiers, vous vous l'accrochez" ! Comme quelquefois ils sont assez malins pour ne pas avoir versé le deuxième tiers au moment où il fallait le faire, c'est deux tiers que l'on s'accroche ! Cela ne m'est pas arrivé, parce que, quand on a une réputation de mauvais caractère, on ne se fait pas avoir, mais on sait quand même que cela arrive.

C'est un vrai problème et je trouve – Jacqueline ne va pas me contredire, et encore moins Olivier, parce qu'il ne va pas oser – que ce genre de conflit là est en augmentation. C'est lié aussi, je crois, non pas au fait que les éditeurs soient devenus des méchants, les patrons sont là pour faire tourner la boîte, ils ont aussi leurs contraintes, mais à cette nécessité de rentabilité – c'est normal – mais de rentabilité extrêmement rapide, au retour sur investissement avant même d'avoir investi. Il faut que tout l'argent soit là. Et cela va dans le même sens : pour qu'un livre passe bien, il ne faut pas qu'il racle trop, donc il faut qu'il soit bien écrit, avec de jolies phrases, il faut faire attention. Les auteurs d'avant-garde, c'est bon pour L'Olivier, mais nous, on fait de la vraie littérature qui doit se vendre !

OLIVIER MANNONI

Pour compléter ce que vient de dire Françoise, encore faut-il qu'il y ait contrat pour pouvoir discuter. Ce qui arrive de plus en plus maintenant, c'est que l'éditeur nous demande de traduire 400 feuillets en un mois, sans que cela lui pose le moindre problème. Par contre, il n'a jamais le temps de remplir les trois lignes indispensables du contrat type. Un rappel : ne jamais traduire une page sans contrat. En ce moment, nous recevons en moyenne un cas par semaine de traduction effectuée sans contrat. Un contrat à remplir, c'est quarante-cinq secondes, une fois que le

traducteur et l'éditeur se sont mis d'accord. Une traduction, en principe, cela prend un peu plus de temps. Donc, il n'y a aucune raison de travailler sans contrat.

MARION RÉROLLE

Le contrat du traducteur est assujéti au contrat d'édition. Il faut qu'on ait un contrat d'édition signé avec l'auteur pour ensuite pouvoir établir un contrat de traduction. On se retrouve parfois dans une situation absurde, puisque l'on est tenu par des délais très serrés. Il faudrait, pour un texte d'un million de signes, commencer une traduction très vite. Or, on n'a pas encore le contrat d'édition. Ceci entraîne cela.

JACQUELINE LAHANA

C'est la raison pour laquelle on demande toujours au traducteur de vérifier auprès de son éditeur qu'il a bien les droits avec l'auteur, avant de commencer à traduire.

UN INTERVENANT

Sur la question de la protection des traductions, que pouvez-vous nous dire ?

MARION RÉROLLE

Je n'ai pas de réponse particulière à vous donner, mais je suis assez d'accord pour reconnaître qu'il y a une incohérence. Mon avis, c'est qu'effectivement, si on a un contrat avec un délai d'exploitation relativement court sur un livre, à partir du moment où ce délai d'exploitation arrive à expiration, il faut remettre en question la vie de ce livre, éventuellement lui trouver une autre forme et peut-être renégocier avec le traducteur.

FRANÇOISE CARTANO

Cela nécessite surtout de contacter le traducteur et de lui donner la possibilité de revoir la traduction. Il y a des mots que l'on n'utilisait pas autrefois. Je me souviens avoir mis une note sur *Halloween*. Il y a longtemps que je ne mets plus de note sur *Halloween*. En revanche, j'en ai mis une sur *baby shower*, parce que je ne savais même pas ce que c'était quand une dame est enceinte, et qu'on vient lui offrir plein de cadeaux. Maintenant, inutile de mettre une note.

CLARO

Il ne s'agit pas vraiment d'une question. Lorsqu'on parle de qualité, comment sauvegarder une qualité des livres, une qualité littéraire dans un monde où tout se précipite un peu, on a pas mal critiqué les éditeurs, mais je trouve que le rôle du traducteur

est très important, parce que la qualité d'une traduction existe, me semble-t-il, à condition que le traducteur accepte de travailler aussi avec l'éditeur ou d'autres personnes qui remplissent ce rôle dans une maison d'édition. Je trouve que beaucoup de livres pâtissent par la faute des traducteurs, non pas parce qu'ils sont mauvais – tout le monde commet des erreurs – mais surtout parce que certains traducteurs refusent de travailler. C'est un état un peu pervers, c'est-à-dire qu'au bout de plusieurs années ils ont acquis une certaine notoriété et on ne leur demande plus de faire un essai, ce que je déplore. C'est comme une actrice célèbre qui ne veut pas faire de casting pour un rôle. Je pense qu'un traducteur a besoin de prouver qu'il est, en tout cas pour ce livre, le bon traducteur, parce que l'on peut très bien aimer un bouquin et ne pas arriver à le traduire. Cela m'est déjà arrivé, j'ai dû rendre des à-valoir parce que mon intérêt pour le livre, finalement, ne m'a pas permis de trouver le bon rythme. Donc, il est aussi très important que le traducteur apprenne à dialoguer. Il y a des traducteurs, vous en connaissez tous, qui disent : "On ne change pas une virgule de mon texte." J'occupe également un poste dans l'édition et, avant même que j'aie eu le temps de regarder sa traduction, j'ai reçu une lettre d'un traducteur, une belle lettre manuscrite que j'ai gardée, où il me disait : "Cher monsieur, cela fait trente ans que j'exerce ce métier et jamais on n'a osé me déplacer une virgule, et je vous avertis à l'avance que..." : il n'y avait à peu près que les virgules qui étaient bonnes dans sa traduction !

(Rires.)

Le traducteur n'est pas un martyr confronté à de gros requins, mais les éditeurs n'ont souvent pas dialogué avec lui pour lui faire comprendre qu'il pouvait s'améliorer ; on aboutit donc souvent à des textes dont la qualité est mauvaise, et cela n'a rien à voir avec la vitesse du monde moderne.

OLIVIER MANNONI

Il se trouve que c'était le sujet de notre table ronde de l'année dernière. Il y avait notamment un monsieur remarquable qui s'appelle Yves Coleman, qui est à la fois correcteur et traducteur, donc qui connaît bien les deux faces du métier. Il est évident que l'on essaie d'aller dans ce sens-là, c'est-à-dire qu'il est évident que ce n'est pas la peine d'avoir des éditeurs si nos traductions sont impeccables, je crois que tout le monde est d'accord. Cela étant dit, d'un autre côté, on a des abus ponctuels tellement criants de traductions refaites ; récemment un procès a été perdu par une maison d'édition parce qu'un correcteur (ou une correctrice) avait réécrit le texte entièrement, sans tenir compte, semble-t-il, de la langue d'origine. Par

conséquent, il faut trouver un juste milieu. C'est valable pour les deux parties : il faut un dialogue qui soit accepté des deux côtés, c'est impératif. En tout cas, personne ne le contestera ici.

MARION RÉROLLE

Sur cette question des essais, il ne s'agit pas tant de prouver qu'on est un bon traducteur, comme vous l'avez dit. Dans la plupart des cas, il s'agit davantage de se mettre d'accord sur la manière d'aborder tel ou tel texte, d'employer tel ou tel ton, de choisir tel ou tel rythme. Cette remarque vaut pour n'importe quel traducteur, car chaque livre est différent et chaque livre mérite une adaptation. Je pense qu'il est très intéressant d'en discuter au tout début à deux, parce qu'à deux on réfléchit mieux, avant qu'il soit trop tard.

Ensuite, au sujet mentionné par Olivier des corrections intempestives, c'est de la responsabilité de l'éditeur, bien évidemment. A partir du moment où on est d'accord sur une approche d'un texte et qu'ensuite le traducteur travaille dans ce sens-là, l'éditeur doit se porter garant qu'au final le texte ne soit pas changé, retraduit ou corrigé par un correcteur.

JACQUELINE LAHANA

C'est ce que je disais en remarquant qu'il faut toujours essayer de négocier avant de signer le contrat.

FRANÇOISE CARTANO

Cela devient de plus en plus difficile.

JACQUELINE LAHANA

Parce que l'on nous demande de commencer le travail avant d'avoir le contrat, donc on est un peu dans un cercle vicieux.

MARION RÉROLLE

Ces remarques sont cependant en dehors de l'aspect contractuel et relèvent plutôt du domaine relationnel qu'il faut essayer de privilégier et de maintenir, malgré l'urgence.

RAQUEL TIERCELIN (*traductrice d'espagnol*)

Je voudrais savoir quel est le pourcentage que représentent les frais de traduction dans le processus de fabrication d'un livre.

MARION RÉROLLE

Vous me posez une colle !

RAQUEL TIERCELIN

A peu près.

MARION RÉROLLE

Beaucoup de données entrent en compte : le tirage, et surtout le prix d'achat de l'ouvrage, qui varie dans de vastes proportions.

RAQUEL TIERCELIN

Je comprends bien, mais j'ai l'impression, pour avoir traduit certains ouvrages – je suis traductrice occasionnelle –, que le pourcentage des frais de traduction n'est pas très élevé, par rapport à tout le reste. C'est une simple question.

MARION RÉROLLE

Non. Prenons le cas d'un livre difficile, acheté pas cher et qui ne se vendra pas, mais qui aura au moins le mérite d'être publié et d'être excellent, effectivement, les frais de traduction sont proportionnellement très élevés, parce que finalement les frais de fabrication sont presque des frais fixes.

BORIS HOFFMAN

Disons que plus on achète cher, moins la proportion des frais de traduction est forte.

JACQUELINE LAHANA

C'est à ce moment-là que le traducteur peut demander une aide au CNL qui vient compléter sa rémunération grâce à des crédits de traduction, avec un côté parfois un peu pervers, c'est-à-dire que si l'éditeur apprend que le traducteur va toucher des crédits de traduction, il va lui dire : "Je ne peux pas vous payer au-dessus du tarif plancher préconisé par le CNL, mais ce n'est pas grave parce que le CNL va compléter." De toute façon, l'aide du CNL, je l'ai dit déjà tout à l'heure, est très importante pour la publication de littérature étrangère en France et pour les traducteurs qui réussissent à en bénéficier.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Je voulais intervenir justement à propos de cette aide du CNL. Pour avoir été membre de la commission Littératures étrangères – j'espère que les représentants du CNL présents dans la salle ne me contrediront pas, parce que des changements se sont opérés depuis, mais les traducteurs et les membres de cette commission dirigée alors par Sylvère Monod, grand traducteur aussi lui-même, ont obtenu (je ne sais pas si c'est à ce moment-là ou si cela s'est fait avant) de connaître la somme que représentait

l'achat des droits, pour en tenir compte dans leur vote d'aide ou de refus de cette aide. Quand on voit des best-sellers achetés par une grande maison d'édition française dont le nom commence par un G – je n'en dirai pas plus ! – et qui demande des subventions à tour de bras, on est quand même un peu surpris. On avait eu cette politique, avec le soutien d'ailleurs des responsables du CNL à qui je rends hommage ici. C'est extrêmement important et je crois qu'il faut que cette politique d'aide prenne en compte ce genre de critère.

JACQUELINE LAHANA

Est-ce que Marie-Joseph Delteil, chef du bureau de l'édition littéraire au CNL souhaite intervenir ?

MARIE-JOSEPH DELTEIL

Une petite précision, si je puis me permettre. Le CNL accorde une aide au traducteur par le biais des crédits de traduction et une aide à l'éditeur si celui-ci se conforme au barème qui va être légèrement augmenté en 2006. Nous allons avoir deux niveaux d'aide : 40 % de 17 à 19,99 euros le feuillet, et 50 % et 60 % de 20 à 23 euros le feuillet.

Vous avez parlé des crédits de traduction comme la seule aide aux traducteurs, mais de son côté, l'éditeur reçoit des aides à la traduction conséquentes qui peuvent atteindre jusqu'à 60 % du coût de la traduction, et c'est vrai que, pour attribuer ces aides, nous prenons en compte le montant des droits de cession, et que, lorsqu'il y a une enchère absolument pharaonique, nous avons tendance à juger que le projet n'est pas prioritaire. Nous prenons évidemment en compte la rémunération du traducteur, le contrat de traduction et sa conformité au code des usages.

L'éditeur peut recevoir également, en deuxième niveau, une aide à la publication sous forme de subvention lorsqu'il s'agit de lacunes, de poésie étrangère, de théâtre étranger, et de prêt pour les ouvrages de fiction.

La réforme qui sera affichée dans peu de temps sur le site du CNL vous précisera les nouvelles modalités.

JACQUELINE LAHANA

Je suis d'accord avec vous. Les crédits de traduction sont tout à fait indépendants de l'aide à l'édition.

FRANÇOISE CARTANO

Une proposition que j'ai déjà faite vingt fois et que je refais – peut-être qu'à force de semer toujours la même graine imbécile, elle finira par germer. Comme je l'ai dit et comme nous le

savons tous, la rémunération est une avance sur droits et il faut qu'ils soient amortis. Je ne comprends toujours pas pourquoi l'éditeur amortit sur le traducteur une somme qu'en fait il n'a pas investie, puisqu'elle a été prise en charge par un organisme public comme le CNL, qui a pris en compte 60 % du montant de la traduction. Et je ne parle même pas des aides qui viennent des pays étrangers, qui peuvent s'additionner, parce que je ne suis pas sûre qu'il y ait une transparence et une déclaration totale, je suis même sûre du contraire. Mon but n'est pas de cogner contre les éditeurs, parce qu'on en a besoin, qu'ils font le travail et que je veux qu'ils le fassent bien. Il n'empêche que, si l'éditeur n'a pas investi le coût de la traduction, il ne devrait pas le faire amortir par le traducteur. Cela me semble un peu raide. J'appelle de mes vœux que le CNL puisse signaler que la somme qu'ils ont payée pour la traduction ne soit pas récupérée sur l'à-valoir versé au traducteur. Cela ne coûte pas grand-chose, c'est simplement redonner de l'argent quand on en gagne, ce n'est pas réinvestir.

UN INTERVENANT

Il faudrait donner l'argent directement au traducteur.

FRANÇOISE CARTANO

Je fais du raisonnement arithmétique comptable : on ne se fait pas rembourser quelque chose qu'on n'a pas avancé, c'est tout.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Je crois qu'il faudrait préciser ce que Marie-Joseph a dit, à savoir que l'éditeur qui demande une aide à la traduction ne la reçoit qu'à condition qu'il rémunère correctement la traduction, car ce n'était pas clair dans le pourcentage.

JACQUELINE LAHANA

J'ai dit : le tarif plancher préconisé par le CNL.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Oui, mais il y a quand même deux zones, et si elle est plus grande, le traducteur est mieux rémunéré, si je ne me trompe pas.

JACQUELINE LAHANA

Oui, absolument.

UNE INTERVENANTE

Il y a aussi des cas où un traducteur reçoit une somme convenable qui peut être le maximum ou dépasse le minimum

fixé par le CNL, et le CNL refuse de l'aider parce qu'il estime cette rémunération suffisante.

MARIE-JOSEPH DELTEIL

Je voudrais simplement signaler aussi que nous tentons quand même d'obtenir une transparence et qu'il y a des moyens faciles de retrouver les aides accordées par d'autres partenaires étrangers. Il y a d'abord les logos qui apparaissent sur les ouvrages, puis il y a des sites Internet qui nous permettent quelquefois, lorsque les éditeurs ont la mémoire un peu fragile, de savoir s'ils ont bénéficié d'un double niveau d'aide, et nous faisons alors les déductions des aides déjà obtenues.

FRANÇOISE CARTANO

Je suis contente de l'apprendre.

JACQUELINE LAHANA

Le problème qui se pose, ce n'est pas d'avoir des aides du CNL, le traducteur est au courant et peut toujours aller le voir. C'est quand un pays étranger accorde une aide à l'éditeur et que le contrat mentionne que cette aide va servir à rémunérer le traducteur. Il arrive que l'éditeur encaisse l'argent et ne verse rien au traducteur. Ainsi, une maison d'édition française a encaissé une fois de l'argent du gouvernement de Catalogne, pour une traduction dont le contrat indiquait expressément : "Cette somme servira à rémunérer la traductrice", qui n'a jamais rien touché. Une autre année, la même maison d'édition a encaissé une subvention du ministère grec de la Culture pour faire traduire une œuvre, n'a rien versé au traducteur, ne s'est pas présentée au procès que ce dernier lui a intenté et a, heureusement, été condamnée.

SOPHIE BASTIDE-FOLTZ

J'aurais aimé savoir – je m'adresse à un éditeur – si toutes les contraintes économiques et financières de ces dernières années ont réellement affecté la qualité des traductions.

La deuxième question, c'est lorsque, là encore pour des raisons économiques, une maison d'édition veut publier deux livres du même auteur et confie les deux traductions à deux traducteurs, ce que je trouve de plus en plus difficile à affronter.

MARION RÉROLLE

Je ne dirais pas que ces contraintes, en tout cas dans le périmètre dans lequel je travaille, ont affecté la qualité des traductions, puisque l'on travaille avec une équipe de traducteurs très solides et excellents, dont on dépend sur ce critère de qualité,

qui est une des marques de fabrique (je l'espère) de L'Olivier, et ceci n'a pas changé au fil des années, car on arrive encore à maintenir de bonnes rémunérations. A partir du moment où l'on paie relativement bien, on passe un contrat qui sous-entend qu'on attend de la qualité.

SOPHIE BASTIDE-FOLTZ

Je pense davantage au problème de temps.

MARION RÉROLLE

Nous conservons des délais gérables, car nous agençons nos programmations en conséquence. Ce qui définit justement notre programmation, ce sont les délais de traduction et les remises des traductions, et comme je l'ai dit, les contrats que l'on passe se basent sur la traduction d'une moyenne de 100 feuillets par mois.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais ajouter – vous l'avez sans doute senti l'année dernière et cette année – qu'évidemment on n'invite jamais des éditeurs avec lesquels on est en conflit...

(Rires.)

... parce qu'ils ne viendront pas, on préfère inviter des éditeurs "amis", ce qui fait que Marion va répondre pour L'Olivier, mais évidemment elle ne peut pas répondre pour les éditeurs indélicats, ou qui "oublie" de faire signer un contrat, de verser le solde, etc. C'est obligatoire dans ce genre de débat. Je rappelle hier qu'en 1992, alors qu'on s'apprêtait à signer le code des usages, on avait invité Hubert Tilliet du Syndicat national de l'édition. Or, le SNE avait eu la mauvaise idée, à la veille des Assises, d'ajouter un article au code des usages sans nous prévenir. Je peux vous dire que des années plus tard, Hubert Tilliet se souvenait encore de l'accueil que nous lui avions réservé !

MARION RÉROLLE

Sur la deuxième partie de votre question, un même auteur qui serait traduit par différents traducteurs, je remarque que si un auteur américain écrit tous les ans un livre de 1 300 000 signes en traduction, un éditeur français qui veut le suivre – et je ne sais pas comment un éditeur français peut tenir un tel rythme – va se voir contraint de proposer la traduction de cet auteur à différentes personnes. Chez nous, cela ne se présente pas comme ça. Lorsqu'un auteur a changé de traducteur au sein de notre maison, c'est finalement parce que le traducteur n'a pas voulu poursuivre, l'écriture de l'auteur ne collant pas avec sa sensibilité, par exemple.

JACQUELINE LAHANA

L'heure tourne et il est temps de mettre un terme à ce débat. J'espère que cette table ronde vous a aidé à comprendre le rôle d'une agence littéraire, a souligné les risques des concentrations dans l'édition et la difficulté pour le traducteur de concilier la rapidité d'exécution exigée par l'éditeur avec un travail de qualité qui doit être longuement mûri. Je vous remercie d'être venus aussi nombreux nous écouter.

VIOLENCE DE LA TRADUCTION :
TRADUIRE L'INTRADUISIBLE

Conférence de Barbara Cassin

La langue de l'Europe, c'est la traduction.

UMBERTO ECO

Ce titre, "Violence de la traduction : traduire l'intraduisible", est un titre que j'ai accepté plutôt que donné. Permettez-moi de partir du sentiment ambivalent qu'il m'inspire.

On dirait du Derrida – pardonner l'impardonnable, traduire l'intraduisible, d'actifs syntagmes marqués au coin de l'oxymore. Or Jacques Derrida est inimitable, désormais plus que jamais, et je ne voudrais pas imiter l'inimitable.

D'autre part, à supposer qu'on ne pardonne jamais que l'impardonnable, qu'on ne traduise jamais que l'intraduisible, je n'aimerais pas appeler cela "violence". Je dirais plutôt : gaieté de la traduction, bonheur d'être après Babel, plaisir de la différence des langues.

Et je voudrais accompagner cela d'une définition douce de l'intraduisible : "l'intraduisible n'est pas ce qu'on ne traduit pas, c'est ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire", avec le "ne pas" entre parenthèses comme dans une formule lacanienne. Comme Camus, je crois Sisyphe heureux.

Pour faire sentir que cette violence de l'oxymore est bien plutôt une douceur continue, je voudrais placer en exergue à cette intervention et en hommage à Jacques Derrida un passage, un long passage, tiré du livre fait par Jean Birnbaum à partir de leurs derniers entretiens, *Apprendre à vivre enfin*, oxymore pragmatique tant l'ouvrage est d'emblée vécu posthume :

"[...] de même que j'aime la vie, et ma vie, j'aime ce qui m'a constitué, et dont l'élément même est la langue, cette langue française qui est la seule langue qu'on m'a appris à cultiver, la seule aussi dont je puisse me dire plus ou moins responsable. Voilà pourquoi il y a dans mon écriture une façon, je ne dirais pas perverse, mais un peu violente, de traiter cette langue. Par amour. L'amour en général passe par l'amour de la langue, qui n'est ni nationaliste ni

conservateur, mais qui exige des preuves. Et des épreuves. On ne fait pas n'importe quoi avec la langue, elle nous pré-existe, elle nous survit. Si l'on affecte la langue de quelque chose, il faut le faire de façon raffinée, en respectant dans l'irrespect sa loi secrète. C'est ça, la fidélité infidèle : quand je violente la langue française, je le fais avec le respect raffiné de ce que je crois être une injonction de cette langue, dans sa vie, dans son évolution. Je ne lis pas sans sourire, parfois avec mépris, ceux qui croient violer, sans amour, justement, l'orthographe ou la syntaxe "classiques" d'une langue française, avec des petits airs de puceaux à éjaculation précoce, alors que la grande langue française, plus intouchable que jamais, les regarde faire en attendant le prochain. [...] Je n'ai qu'une langue, et, en même temps, de façon singulière et exemplaire, cette langue ne m'appartient pas. [...] Une histoire singulière a exacerbé chez moi cette loi universelle : une langue, ça n'appartient pas¹."

C'est sur le fond profondément non violent de cette phrase : "une langue, ça n'appartient pas", que j'aimerais vous parler de ce que nous avons tenté de faire dans le *Dictionnaire des intraduisibles*, et donc de la traduction en philosophie².

Cela me conduit immédiatement à souligner un deuxième trait problématique dans le titre de cette intervention : je ne peux ni ne veux parler de "l'intraduisible" au singulier, car, à mon oreille, l'intraduisible au singulier renvoie à ce que Derrida, dans "Freud et la scène de l'écriture", appelle l'intraduisible "corps" des langues³ ; c'est-à-dire ce à quoi par excellence les traducteurs littéraires sont confrontés, l'intraduisible avec un grand *I*, le signifiant comme tel, sonorités, rythmes, langues telles qu'on les entend et telles qu'on les parle, telles qu'elles existent.

Mais nous, philosophes, ce qui nous convient, c'est un pluriel : traduire les intraduisibles, à entendre non pas comme un défi destinal à Babel, mais comme une installation évidemment déceptive et ironique. Le *Dictionnaire des intraduisibles* ne

1. *Apprendre à vivre enfin*. Entretien avec Jean Birnbaum, Galilée / Le Monde, 2005, p. 37-39 (Jacques Derrida renvoie, pour son "histoire singulière", au *Monolinguisme de l'autre*).

2. Je déplore encore l'inversion du titre et du sous-titre (*Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*) exigée par l'éditeur.

3. "Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction", in *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, 1967, p. 312.

fournit pas “la” bonne traduction de quelque intraduisible que ce soit, il explicite les discordances, il met en présence et en réflexion, il est pluraliste et comparatif en un geste sans clôture, beaucoup plus borgésien ou oulipien (“la forme moderne du fantastique, c’est l’érudition”, dit Borges) que destinal et heideggérien.

L’une des premières caractéristiques du dictionnaire, c’est en effet le multiple ; il constitue notre point de départ, et d’ailleurs aussi notre point d’arrivée. Nous partons du fait, premier et incontournable, de la pluralité des langues. En découle une seconde définition des intraduisibles : les intraduisibles sont des symptômes, sémantiques et/ou syntaxiques, de la différence des langues. Au plus près : le *Vocabulaire* s’est donné pour ambition de capitaliser le savoir des traducteurs en faisant passer l’ensemble des notes de bas de page et des parenthèses dans le plein texte – toutes les *N.d.T.* faites texte.

J’aimerais mettre cette ambition en perspective avec un certain type de travail philosophique et, plus précisément, avec mon propre point d’entrée dans la philosophie grecque, à savoir la sophistique, la sophistique comme critique de l’ontologie. On sait que les Grecs ignoraient superbement la pluralité des langues – ils étaient, pour reprendre une expression de Momigliano, “fièrement monolingues” – si bien que *bellenizein* signifie aussi bien “parler grec” que “parler correctement”, “penser et agir en homme civilisé”, par contraste avec un *barbarizein* qui écrase et confond l’étranger, l’inintelligible et l’inhumain. Comment dès lors un travail sur les Grecs peut-il fournir une quelconque prise sur la différence des langues ? C’est très simple – ou, en tout cas, je crois pouvoir simplifier.

Ou bien l’on part des choses. Ou bien l’on part des mots.

D’un côté, l’ontologie, c’est-à-dire, dès le *Poème* de Parménide, la position de *esti*, “est”, et même : “il y a”, “il y a de l’être”, *es gibt*. Dans le *Poème*, magistralement lu par Heidegger, l’être, le penser et le dire s’entr’appartiennent. L’homme est le “berger de l’être” : il a en charge de dire l’être fidèlement, puis adéquatement. Et quand on sort de la pensée pour entrer dans la métaphysique, avec Platon et Aristote donc, on peut décrire les choses ainsi : le langage est un *organon*, un “outil”, un moyen de communication, et les langues, comme dit Socrate dans le *Cratyle*, sont simplement les matériaux différents qui peuvent servir à fabriquer cet outil¹, des habits de

1. “Si tous les législateurs [qui donnent les noms] n’opèrent pas sur les mêmes syllabes, il ne faut pas oublier ceci : qu’en effet tous les forgerons n’opèrent

l'idée en quelque sorte. C'est pourquoi il faut partir des choses, de ce qui est, et non des mots¹. Dans cette perspective, traduire, c'est communiquer au plus vite la chose sous les mots, produire l'unité de l'être sous la différence des langues, réduire le multiple à l'un : la traduction est alors ce que Schleiermacher nomme *dolmetschen*, interprétariat, "truchement"².

De l'autre côté, la "logologie"³, c'est-à-dire, dès le *Traité du non-être* du sophiste Gorgias, une critique de l'ontologie, qui montre comment l'être n'est jamais qu'un effet de dire. L'être n'est pas toujours déjà là. C'est bien plutôt le *Poème* de Parménide, lu cette fois non par Heidegger mais par Gorgias, qui le fabrique, comme un effet de sémantique et de syntaxe mêlées. Il produit une série à partir du mot du chemin, "est", *esti*, troisième personne du singulier de l'indicatif présent, de telle sorte que cette série ("est", "est être", "c'est en étant que c'est") culmine dans la nomination-création du sujet, comme secrété par le verbe, avec l'article qui vient substantiver le participe présent : "l'étant", *to eon*, et sa description en sphère bien arrondie – comme Ulysse passant au large des Sirènes, il reste là, solidement planté dans les limites de liens puissants⁴. Le monde qui part des mots est un tout autre monde : nous ne sommes plus sous le régime de l'onto-logie et de la phénoméno-logie, qui doivent dire ce qui est et comme c'est, mais sous le régime de la performance, qui fait être ce qui est dit. Si bien que le langage n'est plus considéré, d'abord ou seulement, comme un moyen, mais comme une fin et comme une force : "Celui qui trouve le langage intéressant en soi est un autre que celui qui n'y reconnaît que le medium de pensées intéressantes" (Nietzsche, *Homère et la philologie classique*) et, pour reprendre les mots de Gorgias dans son *Eloge d'Hélène* (§ 8) : "Le *logos* est un grand souverain

pas sur le même fer tout en fabriquant le même outil pour la même fin ; pourtant, tant qu'ils donnent la même forme, même si c'est dans un autre fer, l'outil reste correct, qu'on le fabrique ici ou chez les Barbares" (*Cratyle*, 389e 1-390a 2).

1. "Ce n'est pas des mots qu'il faut partir, mais il vaut bien mieux apprendre et rechercher les choses elles-mêmes à partir d'elles-mêmes plutôt qu'à partir des mots" (*Cratyle*, 439b).

2. *Des différentes méthodes du traduire*, § 209-210 (trad. de A. Berman, Le Seuil, "Points bilingues", 1999, p. 34-35 ; voir aussi le glossaire de C. Berner, p. 135-138).

3. C'est un terme de Novalis, qui décrit ainsi le redoublement : "Tout bonnement ahurissante est l'erreur des gens qui se figurent parler pour les choses elles-mêmes. Mais le propre du langage, à savoir qu'il n'est tout uniment occupé que de soi-même, tous l'ignorent", "Monologue", dans "Fragments logologiques", *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975, trad. A. Guerne, II, p. 86.

4. Sur la sophistique comme critique de l'ontologie, je me permets de renvoyer à *L'Effet sophistique* (Gallimard, 1995), et sur cette interprétation du *Poème* de Parménide, à *Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être ?* (Le Seuil, "Points bilingues", 1998).

qui, au moyen du plus petit et du plus inapparent des corps, parachève les actes les plus divins.”

Ce régime-là est celui du *Dictionnaire des intraduisibles* : c'est au fond de la logologie sophistique immergée dans la pluralité des langues. Car le seul “il y a” est précisément celui, humboldtien, de la pluralité des langues : “Le langage se manifeste dans la réalité uniquement comme multiplicité¹.” Le langage, c'est et ce n'est que les langues. Dans cette perspective, traduire n'est plus *dolmetschen*, mais *übersetzen*, comprendre que les différentes langues produisent des mondes différents, faire communiquer ces mondes et inquiéter les langues l'une par l'autre, en sorte que la langue du lecteur aille à la rencontre de celle de l'écrivain² ; le monde commun est tout au plus un principe régulateur, une visée, non un point de départ. La bonne métaphore est peut-être alors celle de Troubetzkoï, qui voit dans chaque langue un “filet irisé” tel que, chacun selon son maillage, il remonte d'autres poissons.

C'est aussi en partant du multiple que nous autres, philosophes, parvenons à retrouver quelque chose du signifiant, de l'intraduisible corps des langues. Il y va alors, non seulement de la multiplicité des langues, mais de la multiplicité interne à chaque langue, la multiplicité des sens de certains mots. C'est par l'équivoque que le signifiant entre en philosophie, d'Aristote à Freud.

Aristote fait en effet du refus de l'homonymie une arme de destruction massive contre la sophistique ; il assied la réfutation des adversaires du principe de non-contradiction (c'est la seule démonstration du premier principe possible sans pétition) sur l'exigence d'univocité : pour parler, il faut dire quelque chose, signifier quelque chose, signifier une seule chose, et la même, pour soi-même et pour autrui. Un mot ne peut pas avoir et ne pas avoir en même temps le même sens, “bonjour” ne peut pas vouloir dire “au diable” : autrement dit, le mot est la première entité rencontrée et rencontrable à satisfaire au principe. Ou bien l'on se soumet à la décision du sens, ou bien l'on ne parle même pas, et comme parler est le propre de l'homme, c'est qu'on est une plante ou un dieu. Ceux qui parlent pour le

1. W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheiten...*, in *Gesammelte Schriften*, éd. A. Leitzmann *et al.*, Berlin, Behr, vol. VI, p. 240.

2. Je paraphrase la célèbre bifurcation : “Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre” (Schleiermacher, *op. cit.*, p. 49), en choisissant avec Schleiermacher l'intranquillité de la première voie.

plaisir de parler, *logou kharin*, se trouvent drastiquement relégués hors de l'humanité, et "sophistes" sont ceux qui jouent sur l'homonymie pour faire trembler l'univocité nécessaire au principe de tous les principes¹. Le travail du philosophe consiste à veiller sur l'univocité en dissipant les homonymies, au besoin en créant de nouveaux mots. Mais comment faire quand les homonymes, loin d'être des homophones ou homographes accidentels (vert/vair/verre, les poules couvent au couvent), sont des signes d'histoire, de constitution, de généalogie interne à une langue ? Aristote a bien du mal ne serait-ce qu'à trouver un bon exemple d'homonymie purement accidentelle : comment ne pas voir que son paradigme *kleis*, "clef" / "clavicule" relève, non de l'accident, mais de l'image ou de la métaphore ?

Si bien qu'en bons logologues, c'est sur Lacan que nous nous sommes appuyés. Nous avons appliqué aux langues ce qu'il écrit, dans *L'Étourdit*, à propos des "lalangues" de chaque inconscient : "Une langue, entre autres, n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister²." L'homonymie, l'équivoque, au lieu d'être comme chez Aristote mal radical du langage est non seulement condition du mot d'esprit, mais condition du propre d'une langue. Tout compte fait, le dictionnaire n'a cessé de travailler là-dessus.

Je voudrais rendre cela sensible au moyen de quelques exemples. Prenons le français "sens". Il fait le plus souvent l'objet de plusieurs entrées de dictionnaire : sens-sensation, sens-signification, et parfois sens-direction. Quand on réfléchit en helléniste, il n'y a pas de zone de recouvrement entre la famille esthétique (*aisthaneisthai*, sentir, percevoir, se rendre compte) et la famille sémantique (*sêmeainein*, faire signe, signifier, vouloir dire), et l'on peut croire à une homonymie accidentelle du français. Mais dès qu'on passe par la traduction du grec dans le latin des Pères de l'Église, tout s'éclaire autrement. L'unité des sens de "sens" s'opère sous l'égide de *sensus*, qui rend, en particulier dans les traductions de la Bible, le vocable grec *nous* ; *nous* désigne d'abord le "flair" (le chien d'Ulysse, Argos, ayant "flairé" son maître, meurt de joie sur son tas de fumier), puis l'"intuition", l'"esprit", l'"intellect", et, en harmonie avec *sensus*, l'articulation entre l'homme et le monde, la "signification", et jusqu'au sens de la lettre. C'est le passage du grec au latin qui m'a fait comprendre comment ce que je prenais pour de l'homonymie avait la force d'un flux sémantique.

1. Je me permets de renvoyer cette fois à *La Décision du sens*, le livre *Gamma* de la *Métaphysique* d'Aristote, Vrin, 1989 (avec M. Narcy).

2. *Scilicet* 4, Le Seuil, 1973, p. 47.

Le choix des symptômes que sont les intraduisibles relève aussi de l'attention aux homonymes. On perçoit en effet les homonymes dans une langue seulement à partir, du point de vue, ou en fonction d'une autre langue. Ainsi pour le russe : *pravda*, qu'on a coutume de rendre par "vérité", signifie d'abord "justice" (c'est la traduction consacrée du *dikaïosunê* grec), et c'est donc un homonyme vu du français ; inversement, notre "vérité" est un homonyme du point de vue slave, puisque le terme écrase *pravda*, qui relève de la justice, et *istina*, qui relève de l'être et de l'exactitude. Il en va de même de l'ambiguïté "pour nous" de la racine *svet*, lumière/monde, comme de la problématique homonymie de *mir*, paix, monde et commune paysanne, sur laquelle ne cesse de jouer Tolstoï dans *Guerre et Paix*. On pourrait dévider une bonne partie du dictionnaire en tirant ce fil. Car il ne s'agit évidemment pas seulement de termes isolés, mais de réseaux : ce que l'allemand désigne par *Geist* sera tantôt *Mind* et tantôt *Spirit*, et la *Phänomenologie des Geistes* sera tantôt *of the Spirit*, tantôt *of the Mind*, faisant de Hegel un religieux spiritualiste ou l'ancêtre de la philosophie de l'esprit. Mais cela vaut aussi pour la syntaxe et la grammaire, l'ossature des langues, avec les amphibologies ou homonymies syntaxiques suscitées par l'ordre des mots, les diglossies (une langue haute et une langue basse en russe, qu'on ne sait comment rendre), les nuances du temps et de l'aspect que certaines langues, et pas d'autres, écrasent, et jusqu'au doublet espagnol *ser/estar* qui rend notre "être" d'autant plus équivoque.

Le multiple est nécessaire à la "déterritorialisation", pour parler deleuzien, qui seule permet de prendre conscience de "sa" propre langue. Il faut au moins deux langues pour savoir qu'on en parle une, pour en parler une.

Mais ce geste philosophique est aussi, peut-être surtout, un geste politique. Si nous (et ce "nous" regroupe cent cinquante collaborateurs pratiquant à eux tous une quinzaine de langues), si nous avons travaillé ensemble pendant une douzaine d'années avec l'impression d'avoir tout à inventer ou à réinventer, c'est que nous avons en tête la question : De quelle Europe linguistico-philosophique voulons-nous ? Réponse : Il y en a deux dont nous ne voulons pas. Que je propose de caractériser ainsi : ni tout-à-l'anglais, ni nationalisme ontologique.

Tout-à-l'anglais – comme on dit tout-à-l'égout. Le scénario catastrophe ne laisse subsister qu'une seule langue, sans auteur et sans œuvre : le *globish*, "*global english*", et des dialectes. Toutes les langues d'Europe, français, allemand, etc., ne sont

plus que des dialectes, *parochial* comme on dit, à parler chez soi, et à préserver comme des espèces menacées *via* une politique patrimoniale. L'anglais de Shakespeare et de Joyce fait partie de ces dialectes que plus personne ne comprend – aujourd'hui déjà, dans les colloques internationaux où tout le monde parle *globish*, le seul confrencier que l'on ne comprenne pas est celui qui vient d'Oxford. Le *globish* est une langue de pure communication, qui sert à demander un café de Tamanrasset à Pékin, et à soumissionner à Bruxelles en proposant *issues* et *deliverables* dans le cadre d'un programme sur la "gouvernance"¹ dans une *knowledge-based society*. La difficulté tient évidemment au rapport entre *globish* et langue anglaise. C'est même cela qui rend la menace si intense : le risque de collusion entre un esperanto pragmatique et une langue de culture.

J'aimerais développer les choses de la manière suivante. L'anglais est évidemment une langue d'empire, comme l'ont été avant lui la *koinè*, le latin et, dans une moindre mesure, le français : c'est la langue de la diplomatie et de l'économie américaines, devenue langue de transmission internationale (Umberto Eco parle de "langue internationale auxiliaire", *LIA*, mais je préfère méchamment, en hommage à Klemperer, les initiales *LTI*²). Cependant, il y a aussi des raisons philosophiques pour que le *globish* soit plutôt de l'anglais : le lien entre la langue d'empire et la philosophie analytique constitue à mes yeux l'assise culturelle de la *LTI*.

D'une part, en effet, une certaine philosophie analytique prône l'angélisme de l'universel : ce qui compte, c'est le concept, pas le mot – Aristote est mon collègue à Oxford. Où l'on retrouve Platon : les langues sont les habits du concept et l'habit importe peu ; Leibniz et sa caractéristique universelle : "Lorsqu'il surgira des controverses, il n'y aura pas plus besoin de discussion entre deux philosophes qu'il n'y en a entre deux calculateurs. Il suffira en effet qu'ils prennent leur plume, qu'ils s'assoient à une table, et qu'ils se disent réciproquement (après avoir appelé, s'ils le souhaitent, un ami) : *calculemus*,

1. Nous translittérons *governance* en "gouvernance", ou plutôt nous opérons une resémantisation, car le mot français apparu en 1679 désignait une charge de gouvernante, et "s'emploie aujourd'hui au Sénégal pour l'action philologique et politique du président Senghor, pour désigner les services administratifs d'une région" (*Robert historique*, 1992). Le terme bruxellois de "gouvernance" n'a cependant rien de sénégalais : avec la "gouvernance", le "gouvernement", c'est-à-dire la dimension politique, est élidée. Quand la France parle de gouvernance, non seulement elle parle *pidgin-english*, mais elle pense anglo-saxon.

2. *Lingua Tertii Imperii* ; voir *LTI, la langue du III^e Reich, Carnets d'un philologue*, trad. fr. E. Guillot, Albin Michel, 1996.

calculons¹ ; et le projet des Lumières : “Avant la fin du XVIII^e siècle, un philosophe qui voudra s'instruire à fond des découvertes de ses prédécesseurs sera contraint de charger sa mémoire de sept à huit langues différentes ; et après avoir consumé sa vie à les apprendre, il mourra avant de commencer à s'instruire. L'usage de la langue latine, dont nous avons fait voir le ridicule dans les matières de goût, ne pourrait être que très utile dans les ouvrages de philosophie, dont la clarté et la précision doivent faire tout le mérite, et qui n'ont besoin que d'une langue universelle et de convention².” Une belle compagnie philosophique en vérité, qui encourage à trouver dans l'anglais un ersatz plausible de langue universelle. Pourquoi pas l'anglais ?

D'autant que l'angélisme de l'universel s'accompagne d'un militantisme de l'ordinaire. L'anglais, pris cette fois comme idiome, dans la singularité des œuvres et des auteurs qui se sont exprimés en anglais dans la tradition philosophique, est par excellence la langue du fait, la langue de la conversation courante attentive à elle-même. Qu'il s'agisse de l'empirisme (Hume) ou de la philosophie du langage ordinaire issue du *linguistic turn* (Wittgenstein, Quine, Cavell), on dégonfle les baudruches de la métaphysique en étant, *matter of fact* et *fact of the matter*, attentifs à ce que nous disons quand nous parlons l'anglais de tous les jours. Non plus “pourquoi pas l'anglais”, mais “parce que l'anglais” !

D'où la force exceptionnelle d'un *globish* appuyé sur, ou par, un “anglais analytique” qui fait paraître amphigourique une philosophie continentale engluée dans l'histoire et l'épaisseur des langues, et qui aura fait enseigner Jacques Derrida dans les seuls départements de littérature comparée. Depuis cette perspective, l'idée même d'intraduisible est nulle et non avenue, pire : dépourvue d'utilité.

L'autre scénario catastrophe est d'emblée philosophique, et nous concerne particulièrement, nous Français qui avons travaillé l'histoire de la philosophie avec les outils d'un Heidegger relocalisé, voire relooké, dans nos classes préparatoires, en prise avec les plus verts des interlocuteurs, de Char à Lacan. C'est un travers, non plus analytique mais herméneutique et continental, dont le point de départ moderne, lié à l'encombrant problème du “génie” des langues, est le romantisme allemand (“Alors qu'en Italie la muse converse en chantant, qu'en France elle raconte et ratiocine avec préciosité, qu'en Espagne elle a l'imagination

1. Ed. Gehhardt, t. VII, p. 1980.

2. D'Alembert, *Encyclopédie, Discours préliminaire*, p. 143.

chevaleresque, qu'en Angleterre, elle pense avec acuité et profondeur, que fait-elle en Allemagne ? *Elle imite*", écrit par exemple Herder¹). Il y a des langues "meilleures" que d'autres, car plus philosophiques, mieux en prise sur l'être et le dire de l'être, et il faut prendre soin de ces langues supérieures comme on prend soin de races supérieures. J'en reviens toujours à cette phrase de Heidegger, qui rend cela lisible de manière caricaturale : "La langue grecque est philosophique, autrement dit [...] elle n'a pas été investie par de la terminologie philosophique, mais philosophait elle-même déjà en tant que langue et que configuration de langue [*Sprachgestaltung*]. Et autant vaut de toute langue authentique, naturellement à des degrés divers. Ce degré se mesure à la profondeur et à la puissance de l'existence d'un peuple et d'une race qui parle la langue et existe en elle [*Der Grad bemisst sich nach der Tiefe und Gewalt der Existenz des Volkes und Stammes, der die Sprache spricht und in ihr existiert*]. Ce caractère de profondeur et de créativité philosophique de la langue grecque, nous ne le retrouvons que dans notre langue allemande²." Le grec donc, et l'allemand, plus grec que le grec.

J'ai proposé de désigner ce second scénario catastrophe par "nationalisme ontologique", en reprenant un diagnostic de Jean-Pierre Lefebvre dont je partage jusqu'aux virgules : "Ce qui commence avec Fichte, parallèlement à un mouvement culturel où la poésie et la politique jouent un rôle majeur, c'est une réappropriation délibérée par la pensée allemande de son mode d'expression dans ce qu'il a de plus spécifique, original, irréductible. L'intraductibilité devient à la limite le critère du vrai, et ce nationalisme ontologique, conforté à l'ébahissement admiratif qu'il déclenche outre-Rhin plus que partout ailleurs, culminera chez Heidegger, qui n'en demeure pas moins l'un des plus grands philosophes de son siècle³." Tout notre travail va contre cette tendance à "sacraliser l'intraduisible", travers symétrique du mépris universaliste. Mais si cette tendance insiste, c'est que, d'une part, le grec et l'allemand sont deux

1. *Lettres sur l'avancement de l'humanité*, in P. Caussat, D. Adamski, M. Crépon, *La Langue source de la nation*, p. 105. L'imitation devient la caractéristique géniale d'une langue qui aurait manqué de génie, exactement comme la main chez Aristote est "l'outil des outils", capable de les utiliser et donc de les valoir tous.

2. M. Heidegger, *De l'essence de la liberté humaine. Introduction à la philosophie* [1930], trad. E. Martineau, Gallimard, 1987, p. 57 sq. Une note à la fin de la phrase indique : "Cf. Maître Eckhart et Hegel."

3. Jean-Pierre Lefebvre, "Philosophie et philologie : les traductions des philosophes allemands", in *Encyclopaedia universalis*, Symposium, Les Enjeux, 1, 1990, p. 170.

idiomes gros d'œuvres philosophiques déterminantes pour la philosophie et son histoire ; et que, d'autre part, Heidegger est le contemporain qui nous a appris ou ré-appris que "parler la langue est tout à fait différent de : utiliser une langue¹", et que traduire est un "déploiement de sa propre langue à l'aide de l'explication avec la langue étrangère²".

Nous échappons manifestement à la philosophie analytique dès que nous soutenons que nos entrées sont des mots, des mots en langues, et non des concepts : l'intraduisible ne se réduit pas à de l'opacité contextuelle. Et nous échappons manifestement à la hiérarchie historique des langues dès que nous re-traduisons l'intraduisible au lieu de le sacraliser, comme nous échappons à l'historial dès que nous partons des quiproquos d'aujourd'hui en prenant au sérieux la diversité hétérogène des découpages (par exemple, les vocabulaires juridiques de la *common law* et du droit romain, avec "droit/loi" et *right/law*). Tout-à-l'anglais et hiérarchie des langues sont deux modalités de l'articulation de l'un et du multiple qui nous paraissent dommageables à l'Europe en train de se constituer.

Qu'est-ce qui reste ?

Déterritorialiser, pour produire une Europe ni close ni figée, en mouvement. Il faut tenir, avec le Humboldt du "Fragment de monographie sur les Basques", que "la pluralité des langues est loin de se réduire à une pluralité de désignations des choses, elles sont différentes perspectives de cette même chose et quand la chose n'est pas l'objet des sens externes, on a affaire souvent à autant de choses autrement façonnées par chacun" : l'être est un effet de dire, nous sommes non seulement perspectivistes, relativistes, mais logologues. Humboldt ajoute : "La diversité des langues est condition immédiate d'une croissance pour nous de la richesse du monde et de la diversité de ce que nous connaissons en lui ; par là s'élargit en même temps pour nous l'aire de l'existence humaine, et de nouvelles manières de penser et de sentir s'offrent à nous sous des traits déterminés et réels³." Telle est l'ambition d'un ouvrage comme le *Dictionnaire*, dont Humboldt, s'acharnant à traduire l'*Agamemnon* d'Eschyle et désespérant d'y parvenir, préfigure le dessein (et le dessin, *disegno*) : "Une telle synonymie des langues principales [...] n'a encore jamais été tentée, bien qu'on en trouve chez beaucoup d'écrivains des fragments, mais elle deviendrait, si elle est traitée avec esprit, un

1. *Qu'appelle-t-on penser*, trad. Becker et Granel, PUF, 1967, p. 88.

2. Hölderlin, *Andenkens*, GA 53, p. 79-80.

3. "Fragment de monographie sur les Basques" [1822], traduit dans P. Caussat, D. Adamski, M. Crépon, *La Langue source de la nation*, Mardaga, 1996, p. 433.

ouvrage des plus séduisants.” La “synonymie des langues principales” renvoie au fait que les mots correspondants dans chacune des langues passent pour exprimer le même concept. Mais ils ne le font qu’avec une “différence”, une “connotation”, un “degré dans l’échelle des sentiments”, qui fait précisément le partage entre mots et concepts : “Un mot est si peu le signe d’un concept que le concept ne peut pas naître sans lui, encore moins être fixé ; l’action indéterminée de la force de pensée se condense dans un mot comme de légers nuages apparaissent dans un ciel pur. C’est alors un être individuel, d’un caractère et d’une figure déterminés, d’une force agissant sur l’esprit, et capable de se transplanter¹.”

Déterritorialiser, transplanter, traduire, retraduire : une langue, ça n’appartient pas. Que Jan Figel ait dans son titre et ses attributions d’être “commissaire européen en charge de la culture et du multilinguisme” est un bonheur à ne pas boudier. Quand Umberto Eco, repris dans les bons discours ministériels, pose que “la langue de l’Europe, c’est la traduction”, il confère à l’Europe la dignité et la douceur d’être *energeia* plutôt que *ergon* : en acte, inachevée, chancelante.

Je voudrais conclure sur une longue citation, aussi longue que celle par laquelle j’ai commencé, et qui lui fait écho. Hannah Arendt rédige son *Journal de pensée* en plusieurs langues, manière de gérer à la fois son exil – “Ce n’est tout de même pas la langue allemande qui est devenue folle”, disait-elle à Gunther Gaus –, et sa culture de philosophe, “parlant non seulement Platon en grec, Augustin en latin, Descartes en français, Machiavel en italien, Kant, Hegel, Marx ou Heidegger en allemand, mais aussi, dans les années décidément américaines, en anglais, quand elle a seulement telle ou telle traduction sous la main”². Or, cette pratique de la pluralité des langues, elle la thématise très précisément comme geste philosophique :

“Pluralité des langues : s’il n’y avait qu’une seule langue, nous serions peut-être plus assurés de l’essence des choses.

Ce qui est déterminant, c’est le fait 1) qu’il y ait plusieurs langues et qu’elles se distinguent non seulement par leur vocabulaire, mais également par leur grammaire, c’est-à-dire

1. Introduction à l’*Agamemnon* d’Eschyle [1816], GA VIII, 129 sq. ; trad. par D. Thouard, “Sur le caractère national des langues”, Le Seuil, “Points-Bilingues”, 2000, p. 33 sq.

2. Voir la “Postface” de S. Courtine-Denamy, II, p. 1062-1067. La citation qui suit est tirée du cahier II, nov. 1950 [15], trad. fr. Courtine-Denamy mod. I, Le Seuil, 2005, p. 56-57. Voir aussi nov. 1965 [58] et [59], et juillet 1968 [76] et [77].

essentiellement par leur manière de penser, et 2) que toutes les langues peuvent être apprises.

Etant donné que l'objet, qui est là pour soutenir la présentation des choses, peut s'appeler aussi bien «*Tisch*» que «table», cela indique que quelque chose de l'essence véritable des choses que nous fabriquons et que nous nommons nous échappe. Ce ne sont pas les sens et les possibilités d'illusion qu'ils recèlent qui rendent le monde incertain, et pas davantage la possibilité imaginable ou la crainte vécue que tout ne soit qu'un rêve, mais bien plutôt l'équivocité de sens qui est donnée avec la langue et avant tout avec les langues. Au sein d'une communauté humaine homogène, l'essence de la table est indiquée sans équivoque par le mot «table», et pourtant dès qu'il arrive aux frontières de la communauté, il chancelle.

Cette équivocité chancelante du monde et l'insécurité de l'homme qui l'habite n'existeraient naturellement pas s'il n'était pas possible d'apprendre les langues étrangères [...]. D'où l'absurdité de la langue universelle – contre la «condition humaine», l'uniformisation artificielle et toute-puissante de l'équivocité.”

Cette “équivocité chancelante du monde” liée à la pluralité des langues me paraît en effet la moins violente des conditions humaines. Une pluralité de langues de culture qui s'étonnent les unes les autres, c'est cela que je souhaite à l'Europe. Que nous ne soyons pas assurés de l'essence des choses, que nous ne soyons pas assurés de l'essence de l'Europe, sera ce qui peut arriver de mieux et pour elle et pour nous.

INTERVENANTS

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

MICHEL AUCOUTURIER

Né en 1933, ancien élève de l'ENS, professeur émérite de littérature russe à l'université de Paris-Sorbonne. Auteur de *Pasternak par lui-même* et *Tolstoï* (Le Seuil), *Le Formalisme russe* et *Le Réalisme socialiste* (PUF). Traducteur de Gogol, Tolstoï, Soljénitsyne, Siniavski, Victor Nékrassov, et de poésie russe (Pasternak, Mandelstam, Akhmatova), éditeur des œuvres de Pasternak dans La Pléiade. Membre du jury du prix Halpérine-Kaminsky.

JÖRN CAMBRELENG

Homme de théâtre et traducteur d'allemand. Depuis dix ans, sa pratique théâtrale s'est nourrie de cette autre interprétation des textes. Il a traduit pour la scène Wedekind, Lothar Trolle, Andreas Marber, R.W. Fassbinder et dernièrement *Les Brigands* de Schiller, à l'affiche dans une mise en scène de Paul Desveaux. Il a également traduit des œuvres romanesques.

FRANÇOISE CARTANO

Traductrice littéraire de fiction et essais d'auteurs contemporains de langue anglaise (GB, Irlande, USA, Australie), pour l'édition et pour la presse.

Une centaine d'ouvrages traduits, d'auteurs tels que Ian McEwan, Angela Carter, Beryl Bainbridge, John McGahern, Pat Conroy, Melissa Bank, David Payne, Steven Millhauser, Jane Smiley, Rodney Hall, Elizabeth Jolley, etc.

Enseigne la traduction comme chargée de cours à Paris-VII et l'ISTI de Bruxelles.

Membre fondateur d'ATLAS, présida quelques années l'ATLF, puis le CEATL.

Administratrice et présidente de la commission Traduction de la Société des gens de lettres

Présidente de la SOFIA, société paritaire chargée de la perception et de la répartition du droit de prêt et du droit de copie privée numérique.

Dirige le CTRL depuis juin 2005.

BARBARA CASSIN

Philologue et philosophe, directrice de recherches au Centre national de la recherche scientifique et codirectrice de la collection l'Ordre philosophique au Seuil. Spécialiste de l'Antiquité dans ses rapports avec la modernité, elle cherche à comprendre les liens entre la philosophie, dès les débuts présocratiques de l'ontologie, et ses autres : sophistique, rhétorique, littérature. Elle vient de publier

un *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Le Seuil-Le Robert, 2005. Elle est notamment l'auteur de *L'Effet sophistique* et de *Amnistie et pardon : pour une ligne de partage entre éthique et politique* (*Vérité, Réconciliation, Réparation*, Le Genre humain, 2005).

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 déjà beaucoup œuvré pour que ses collègues 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.

CLARO

Né en 1962. Vit à Paris. Auteur de huit livres, dont *Livre XIX*, 1997, *Chair électrique*, 2003 et *Bunker anatomie*, 2004 (tous trois aux éditions Verticales). Traduit des écrivains de langue anglaise (Thomas Pynchon, John Barth, William T. Vollman, Dennis Cooper, Mark Z. Danielewski, Salman Rushdie, Brian Evenson, William Gaddis, Hubert Selby Jr, etc.). Prix de la traduction Maurice-Edgar Coindreau. Codirige avec Arnaud Hofmarcher la collection Lot49 aux éditions du Cherche-Midi (qui a publié et publiera Richard Powers, Curtis White, William T. Vollman, William H. Gass, etc.).

CHRISTIAN CLER

Après avoir fait des études d'histoire et d'anglais et enseigné l'histoire-géographie pendant quelques années, il traduit des essais depuis les années 1980 (anglais GB, USA ; sciences humaines : histoire, sociologie, mythologie, politique, psychanalyse, psychiatrie, religion ; sciences et techniques).

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 à vos questions techniques les plus pointues.

CATHERINE DUFLOT

Comédienne.

CAMILLE DUMOULIÉ

Professeur de littérature comparée à l'université de Paris-X-Nanterre. A publié *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, PUF, 1992 ; *Antonin Artaud*, Le Seuil, 1996 ; *Artaud, la vie*, Desjonquières, 2003 ; *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin d'Artaud* (ouvrage collectif), Desjonquières, 2000 ; *Don Juan ou l'Héroïsme du désir*, PUF, 1993 ; *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, L'Harmattan, 1995 ; *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Armand Colin, 2002.

FRANÇOIS GAUDRY

Traducteur d'espagnol. Prix Halpérine-Kaminsky 2004. Traducteur de romans, nouvelles, essais, littérature jeunesse. Entre autres auteurs d'Espagne et d'Amérique latine : Camilo José Cela, Horacio Quiroga, Francisco Coloane, Luis Sepúlveda, Karla Suárez, Elsa Osorio, Jorge Ibargüengoitia, Alina Fernández.

LILIANE GIRAUDON

Née en 1946. Vit à Marseille. Participe à diverses aventures de revues : *Action poétique*, *Banana Split* (1980-1990), *Impressions du sud*, *La Nouvelle B. S.* Co-dirige la revue *If* et l'Atelier de traduction "Les Comptoirs" (collection aux éditions Al Dante). Membre du quatuor Manicle et de la Cosmetic company. Livres d'artistes. Carnets et cahiers de dessins (Galerie Meyer Marseille). Lectures publiques. Traductions. Textes critiques. Théâtre. Tracts. Travaux invisibles. Dernières publications *Les Talibans n'aiment pas la fiction*, Inventaire/Invention, 2005 ; *Greffe de spectres*, P.O.L., 2005.

ALEKSANDAR GRUJIĆ

Né en ex-Yougoslavie, en 1963. Traducteur littéraire, éditeur, directeur de la collection "Lettres balkaniques" chez Actes Sud. A traduit du français, de l'espagnol et du catalan en serbe, et de la langue de l'ex-Yougoslavie, quelle que soit son nom, en français et en espagnol (Claude Simon, Jacques Roubaud, Pierre Michon, Jorge Luis Borges, Rafael Sánchez Ferlosio, Antonio Gamoneda, Fernando de Rojas, Javier Cercas, David Albahari, Miljenko Jergovic).

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.

HÉLÈNE HENRY

Traductrice littéraire, traduit la poésie et le théâtre russes du xx^e siècle : Ossip Mandelstam, Boris Pasternak (*Ma sœur la vie*, Gallimard, 1982), Joseph Brodsky, théâtre d'Alexandre Blok et de Marina Tsvetaïeva (*Romantika*, 1998), poésie de Nabokov (*Poèmes et problèmes*, 2000), *Ecrits sur le théâtre* de Vakhtangov, et de nombreux contemporains (Lev Rubinstein, Elena Schwarz, Nikolai Kononov). Maître de conférences à l'université de Paris-IV, anime un séminaire de traduction poétique et théâtrale. Trésorière d'ATLAS.

BERNARD HOEPFFNER

Sans grande origine, Bernard Hoepffner vit en France depuis 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).

BORIS HOFFMAN

Né en 1946. Etudes de droit et langues orientales. A vécu en Italie, Belgique et Israël. Depuis 1971, dirige l'Agence littéraire Hoffman à Paris, qui représente de nombreux éditeurs, agents et auteurs étrangers (surtout américains, anglais et allemands) pour la langue française et gère les droits de quelques auteurs français.

ANGELA KONRAD

Née en 1965 en RFA. Vit en France depuis 1987. Comédienne, dramaturge, assistante à la mise en scène et traductrice avec des metteurs en scène comme François-Michel Pesenti et le Théâtre du Point Aveugle, Hubert Colas et Diphong

Cie et Danielle Bré et la compagnie in Pulverem Reverteris. Assistante à la mise en scène à la Schaubühne de Berlin en 1996 auprès de Andrea Breth. Depuis 2000, maître de conférences associée au département Arts du spectacle à l'université de Provence.

OLGA KOUSTOVA

Traductrice littéraire et enseignante à l'université de Saint-Petersbourg. A traduit Verlaine, Henry Bauchau, Marguerite Yourcenar, Henry de Montherlant, Henri Michaux. Elle a traduit *La Fontaine du sang*, *Le Samouraï*, et des textes pour *L'Anthologie du surréalisme* (2003, 2004) d'Antonin Artaud.

Enseigne depuis cinq ans la théorie de la traduction à la faculté des relations internationales (université de Saint-Petersbourg) et la traduction littéraire à l'Institut des langues étrangères.

JACQUELINE LAHANA

Présidente de l'ATLF. Traductrice du russe et de l'anglais. Une soixantaine d'ouvrages traduits dans ces deux langues.

FRANÇOISE LIFFRAN

Lectrice et traductrice de romans policiers italiens notamment pour Gallimard, (E. F. Carrabba, N. Filastò, B. Gambarotta), Rivages (Culicchia), ou 10/18 (G. Sartori), de littérature générale (A. Banti, E. Tadini., P. Clerici, A. Campanile, Rigoni-Stern, C. Cipolla). A surtout traduit beaucoup de textes d'histoire de l'art, des essais sur l'art, et même quelques polars où s'entremêlent l'art et les crimes, les enquêtes et la littérature.

PHILIPPE LOUBAT-DELRANC

Traducteur d'anglais (littérature générale, littérature policière, littérature jeunesse et théâtre). A traduit entre autres : Suzanne Kingsbury, Mordecai Richler, Melvin Burgess, Chris Wooding, Mark Billingham, Elizabeth George, Don Winslow, Janet Evanovich, Mac Wellman.

JEAN-PAUL MANGANARO

Professeur de littérature italienne contemporaine à l'université de Lille-III, essayiste, a traduit plus de quatre-vingt-dix romans italiens (C. E. Gadda, I. Calvino, R. Calasso, V. Consolo, F. Camon, D. Del Giudice, C. Bene...) en français et quelques œuvres françaises en italien (A. Artaud, G. Deleuze). Premier prix de la République italienne pour l'ensemble de ses traductions d'œuvres italiennes à l'étranger. Il a écrit *Carmelo Bene*, Dramaturgie, 1977 ; *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de C. E. Gadda*, Le Seuil, 1994 ; *Italo Calvino*, Le Seuil, 2000. Il prépare actuellement un livre sur F. Fellini.

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.

JONATHAN POLLOCK

Nationalité britannique. Docteur de l'université Paris-X, spécialité littérature comparée. Maître de conférences à l'université de Perpignan. A publié *Qu'est-ce que l'humour*, Klincksieck, 2001 ; *Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud*, coll. Foliothèque, Gallimard, 2002 ; *Le Rire de Mômo. Antonin Artaud et la littérature anglo-américaine*, Kimé, 2002 ; *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, textes réunis et présentés par D. Girard et J. Pollock, Presses universitaires de Perpignan, 2005.

MARION RÉROLLE

Après une année de licence passée en Ecosse, mémoire de maîtrise LLCE sur Oscar Wilde. DES de traduction littéraire professionnelle de Charles-V. A rejoint l'équipe de L'Olivier en novembre 1999 ; est éditrice en charge du catalogue anglo-saxon.

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 CA d'Atlas.

HEINZ SCHWARZINGER

Né en Autriche, vit à Paris. Traduit de l'allemand vers le français (sous le nom de Henri Christophe) et inversement, surtout du théâtre ; sous-titre pour le cinéma et la télévision. Conférencier invité à l'université de Vienne, metteur en scène, directeur d'ateliers et de séminaires de traduction. Directeur artistique d'INTERSCENES. A traduit entre autres : Bertolt Brecht, Elias Canetti, Peter Handke, Ödon von Horvath, Hugo von Hofmannsthal, Heiner Müller, Arthur Schnitzler, Enzo Cormann, Pierre Corneille, Marivaux, Molière... Prix national autrichien de la traduction littéraire, 1991. Croix d'Honneur autrichienne pour les sciences et l'art, 1998. Officier de l'ordre des Arts et des Lettres, 2005.

ANNEXE

SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*
DE 1984 A 2004

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 Kassaï, 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, Vergílio 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 Schwarzinger, 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 Gueorguiéva, 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 (*Cabiers 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 Dracodaidis (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
- Égyptien 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)
- Inuttitut, 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 Vitalys
- 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 Ble-ton, 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 Tatsis-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, Maite 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 RECIT : 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 Hoepffner
- 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 Charreau et Mohamed El Amraoui
- Jean-Yves Pouilloux

- Célébration des Vingtièmes 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 (USA), 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 : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2002

VINGT ET UNIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 2004

- Allocution d’Hervé Schiavetti, maire d’Arles
- Allocution de Catherine Levraux, conseillère régionale
- Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “Traduire en marchant”, conférence de Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Retraduire *Ulysses*”, animée par Bernard Hœpffner, avec Jacques Aubert, Michel Cusin, Pascal Bataillard et Tiphaine Samoyault

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

- Traduire *Ulysses* de James Joyce : Tiphaine Samoyault
- Sécurité informatique : Evelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- Tchèque : Xavier Galmiche
- “Philippe Jaccottet, poète et traducteur”, conférence de Jean-Louis Backès
- Table ronde “Villes et écrivains”, animée par Jürgen Ritte, avec Nicole Bary, William Desmond, Xavier Galmiche et Patrick Quillier
- Proclamation des prix de traductions

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

– Atelier du lauréat du prix Nelly-Sachs : Eryck de Rubercy (allemand)

– Ecriture : Jacques Jouet

– Espagnol : Philippe Bataillon

– Les villes de Czeslaw Milosz : Marie Furman-Bouvard

– Portugais : Patrick Quillier

– Table ronde ATLF : “Qui a la responsabilité d’une traduction ?”, animée par Olivier Mannoni, avec Joëlle Losfeld, Yves Coleman, Catherine Richard et Jacqueline Lahana

– “Villes promises”, conférence d’Hélène Cixous

– “Translating Hélène Cixous”, par Beverley Bie Brahic

– “L’aventure de l’intraduisible”, par Monica Fiorini

– “Une Babel heureuse”, par Marta Segarra

– “Les îles”, par Sanja Bojanic

– “Traduire Cixous”, par Eric Prenowitz

– Biobibliographie des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2003

Ouvrage réalisé par l’atelier graphique Actes Sud. Reproduit et achevé d’imprimer en octobre 2006 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 2006.

N° impr.

(*Imprimé en France*)