

VINGT-TROISIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2006)

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, 2007
ISBN 978-2-7427-7201-8

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

VINGT-TROISIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2006)

Paroles en musique

LA MUSIQUE COMMENT DIRE
conférence de Christian Doumet
TRADUIRE *UN SOIR AU CLUB*
HOMMAGE A SYLVÈRE MONOD

par Marie-Claire Pasquier
SURTITRAGE D'OPÉRA

RENCONTRE AVEC PHILIPPE FÉNELON

TABLE RONDE ATLF :

TRADUCTION : DE LA PROSPECTION A LA PROMOTION
LA TRADUCTION ENTRE SON ET SENS
ATELIERS DE LANGUES

avec la participation de :

CORINNE ATLAN
BERNARD BANOUN
ANDERS BODEGÅRD
FRANÇOISE CARTANO
EVELYNE CHÂTELAIN
MARIA MADALENA CRUZ BEJA
ROBERT DAVREU
JEAN-MICHEL DÉPRATS
PIERRE DESHUSSES
JEAN-LUC DIHARCE
CHRISTIAN DOUMET
FRANÇOISE DU SORBIER
PHILIPPE FÉNELON
CHARLES-HENRI DE FOUCHÉCOUR
CLAUDE DE FRAYSSINET
LEWIS FUREY
LUCIEN GUÉRINEL
DORIS HEINEMANN

HÉLÈNE HENRY
JANNIS IDOMENEOS
CLAIRE JATOSTI
VALÉRIE JULIA
ARNAUD LEROY
OLIVIER MANNONI
PHILIPPE MARTY
JEAN-YVES MASSON
JACQUES MICHAUT-PATERNÒ
MARIE-CLAIRE PASQUIER
PHILIPPE PICQUIER
JEAN-YVES POUILLOUX
PATRICK QUILLIER
AUDE SAMARUT
HEINZ SCHWARZINGER
MIKE SENS
STEVAN TICKMAYER
GEORGIA ZAKOPOULOU



ACTES SUD

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

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS :
Hélène Henry (présidente)
Philippe Bataillon (vice-président)
Ann Grieve (secrétaire générale)
Marianne Millon (secrétaire générale adjointe)
Geneviève Charpentier (trésorière)
Bernard Hoepffner (trésorier adjoint)

Marie-Claude Auger, Cécile Deniard, Chantal Moiroud,
Marie-Claire Pasquier, 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'Association des traducteurs littéraires de France
la Société des gens de lettres
l'Association du Méjan
l'office du tourisme d'Arles
l'antenne universitaire de la ville d'Arles.

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE

Vendredi 10 novembre 2006

Allocution d'ouverture par Hélène Henry, présidente d'ATLAS.....	11
LA MUSIQUE COMMENT DIRE Conférence de Christian Doumet	17
TRADUIRE <i>UN SOIR AU CLUB</i> de Christian Gailly Table ronde animée par Jean-Yves Pouilloux, avec Anders Bodegård, Maria Madalena Cruz Beja, Doris Heinemann, Georgia Zakopoulou	29
RENCONTRE AU COLLÈGE AVEC LES JEUNES TRADUCTEURS par Françoise Cartano et Olivier Mannoni.....	49

DEUXIÈME JOURNÉE

Samedi 11 novembre 2006

ATELIERS DE LANGUES

<i>Allemand</i> : Bernard Banoun	55
<i>Russe-italien</i> : Jacques Michaut-Paternò	59
<i>Anglais</i> : Françoise du Sorbier	61
<i>Informatique</i> : Evelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce.....	65
HOMMAGE A SYLVÈRE MONOD par Marie-Claire Pasquier	67
SURTITRAGE D'OPÉRA avec Claire Jatosti, Heinz Schwarzinger, Mike Sens	75

RENCONTRE AVEC PHILIPPE FÉNELON, COMPOSITEUR avec Jean-Yves Masson	105
---	-----

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION	131
---	-----

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 12 novembre 2006

ATELIERS DE LANGUES

<i>Allemand</i> : Philippe Marty	139
<i>Anglais</i> : Jean-Michel Déprats et Lewis Furey	143
<i>Espagnol</i> : Claude de Frayssinet	146
<i>Italien</i> : Valérie Julia	150
<i>Persan</i> : Charles-Henri de Fouchécour	152

TABLE RONDE ATLF :

TRADUCTION : DE LA PROSPECTION A LA PROMOTION Table ronde animée par Olivier Mannoni, avec Corinne Atlan, Pierre Deshusses, Philippe Picquier, Aude Samarut.....	157
--	-----

LA TRADUCTION “ENTRE SON ET SENS”

Table ronde animée par Patrick Quillier, avec Robert Davreu, Lucien Guérinel, Jannis Idomeneos, Stevan Kovacs Tickmayer	183
---	-----

Biobibliographies des intervenants	217
--	-----

ANNEXE :

Sommaire des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2005.....	225
---	-----

PREMIÈRE JOURNÉE

ALLOCUTION D'OUVERTURE
par Hélène Henry, présidente d'ATLAS

Monsieur le maire, madame l'adjointe aux Affaires culturelles, madame la conseillère régionale, chers collègues, chers amis,

Ces Assises arlésiennes de la traduction littéraire sont les vingt-troisièmes : presque deux douzaines. Assez pour donner à tous la conscience la plus vive de s'inscrire dans une histoire et, à moi, celle de prendre un relais. Je ne ferai pas l'éloge de Marie-Claire Pasquier, d'abord parce que nous ne sommes pas l'Académie française (encore que...), mais surtout parce que Marie-Claire, qui fut huit ans présidente d'ATLAS, est là parmi nous, toujours active au conseil d'administration. C'est un honneur de lui succéder, et son inépuisable fécondité d'invention, sa relation stimulante à l'écriture et à la traduction ont donné le *la* aux Assises "musicales" qui s'ouvrent aujourd'hui. Elle a doté les Assises d'Arles, la Journée de printemps parisienne, d'une dimension intellectuelle et culturelle dont nous ne nous passerons plus. Marie-Claire, merci.

Et merci à vous, nouveaux venus et amis d'ancienne date, qui, désormais trop nombreux pour la mairie d'heureuse mémoire, emplissez cette salle du Méjan. C'est grâce à vous que ces Assises trouvent, chaque année, leur raison d'être. Nous sommes là rassemblés pour confirmer et donner à savoir, en nous associant, que la traduction littéraire est un travail qui doit être désigné et reconnu dans sa spécificité, dans sa connivence et sa parité avec d'autres pratiques littéraires dans l'univers du livre. D'autres traducteurs, en Europe, l'ont compris, formant des associations et fondant des collèges. Avec les Pays-Bas et la Hongrie, nous sommes solidaires dans l'organisation de manifestations autour de la traduction qui reçoivent l'appui de la Commission européenne. Et, aux dernières nouvelles, au-delà des limites orientales de l'Europe, en lointaine Fédération de Russie, vient de voir le jour une "Guilde des traducteurs" bicéphale (Moscou et Saint-Pétersbourg), dont les objectifs ressemblent aux nôtres.

Monsieur le Maire, madame la conseillère, ceux qui vous ont précédés aux postes que vous occupez ont eu, comme vous-mêmes aujourd'hui, conscience de ce que traduire veut dire. C'est pourquoi, continûment, durant toutes ces années, vous nous avez aidés à faire exister le Collège et à construire les Assises. ATLAS remercie la ville d'Arles, la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, toutes les collectivités locales, de l'appui financier, logistique et amical qu'elles nous accordent.

D'autres amis nous font, chaque année, l'honneur de venir de Paris assister aux Assises : j'ai nommé le Centre national du livre, sans lequel ATLAS serait fort dépourvue. Son nouveau directeur, M. Benoît Yvert, n'a pu faire le voyage, mais nous nous réjouissons de la présence fidèle de Marie-Joseph Delteil et de Lydia Chaize. Merci aussi au ministère des Affaires étrangères ("Plan traduire"), représenté aujourd'hui parmi nous par Claire Lapeyre. A tous, merci.

Une année de travail et de vie s'est écoulée. Des livres ont été écrits, ont été traduits, puis publiés, et, nous l'espérons, lus. D'autres sont en préparation. Parmi vous, certains ont traduit leur premier livre. D'autres, leur quarante et unième. D'autres encore s'en sont allés, souvent trop tôt, laissant leur travail inachevé. De ceux-là – Jean-Jacques Celly, traducteur de la jeune poésie anglaise, Claude Riehl, traducteur d'Arno Schmidt et de Joseph Roth, il reste les textes. Vous en entendrez la musique toujours vivante samedi matin, lors des "Croissants littéraires", ces lectures bilingues qui sont devenues, aux Assises, tradition.

Nous avons perdu cette année des amis particulièrement proches. Claude Esteban nous a quittés : poète, essayiste, traducteur de poésie espagnole, il avait ouvert l'édition 1986 des Assises, avec une conférence sur "Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages". On la retrouvera, cette conférence, dans des Actes anciens et elle sera bientôt, j'espère, sur le site rénové d'ATLAS. Claude Esteban était aussi au jury du prix Nelly-Sachs, Anne Minkowski vous parlera mieux de lui samedi, au moment de la traditionnelle remise des prix de traduction.

Et Sylvère Monod, Sylvère le Juste, n'est plus parmi nous depuis le 9 août. Il y a trois ans, il nous rappelait, lors des XX^e Assises, avec son humour incomparable, qu'il avait été "le premier président d'ATLAS". Ce qui était parfaitement exact, puisque avant lui, il y avait eu Laure Bataillon et Anne Minkowski : des femmes. De Sylvère Monod, traducteur de littérature anglaise, président d'ATLAS et, naguère, de la commission Littérature étrangère du CNL, Marie-Claire Pasquier vous parlera en ouverture de l'après-midi de samedi.

J'ai nommé ceux qui ont, cette année, traduit leur premier livre et viennent peut-être d'entrer à l'ATLF, de jeunes traducteurs

pleins d'ardeur que, je l'espère, nous reverrons souvent. C'est pour eux en tout premier lieu que le Collège ouvre ses portes ce soir à 18 h 30. Ils y seront accueillis par Françoise Cartano, directrice du Collège, dont c'est déjà les deuxièmes Assises, par Christine Janssens, son assistante impeccable, par Caroline Roussel, bibliothécaire, qui sait tout des livres du Collège. Il y aura aussi, venue de Paris, Nathalie Campodonico, qui assiste, là-bas, le conseil d'administration. Et vous reconnaîtrez, prêt à tout expliquer et sur le métier qui est, déjà, le vôtre et sur le fonctionnement de nos deux associations sœurs, l'ATLF et ATLAS, Olivier Mannoni, vice-président de l'aînée (l'ATLF). Toutes vos questions seront bienvenues.

Et vous serez fins prêts pour assister en connaissance de cause, dimanche matin, à la traditionnelle table ronde de l'ATLF. Chaque année, elle met l'accent sur un point particulier du métier de traducteur et suscite débats et interventions nourries. Cette année, le propos est vaste : "Traduction : de la prospection à la promotion". Vous y retrouverez Olivier Mannoni, entouré de deux traducteurs chevronnés, Corinne Atlan et Pierre Deshusses, d'un éditeur (Philippe Picquier, bien connu des Arlésiens, et des autres) et d'Aude Samarut, dont la librairie parisienne s'appelle "Le Merle moqueur", déjà tout un programme. Et vous suivrez le traducteur tout au long du trajet qui va du coup de foudre pour un texte d'un jeune auteur inconnu dans une langue rare ou moins rare, jusqu'à la promotion du livre, traduit, achevé, publié, et au service duquel (rêvons) se mobilisent la presse, les critiques, les radios, cela sans oublier de solliciter, chaque fois, le traducteur...

Nous traduisions, l'an passé, "la violence". Cette année, les Assises annoncent "Paroles en musique". Par quelles voies en sommes-nous venus à conjoindre traduction et musique ? Est-ce par nostalgie d'une harmonie ? Troquer la violence, la discorde, la discordance, le discort (un beau vieux mot, surtout si on maintient le "t" originel), contre l'accord des sons, des mots, et des langues entre elles ? Quelle utopie ! Harmonie, on le sait, est fille d'Arès et d'Aphrodite, de la guerre et de l'amour. Non, l'idée est venue d'ailleurs : c'est l'opéra qui nous a fait rêver d'abord à des Assises "musicales", l'opéra, ses fastes, ses fantômes, ses héroïnes, ces "enchanteresses" que vient de célébrer, dans un livre magnifique, le grand Starobinski.

Peut-être aussi avons nous souci d'aller au fond, d'explorer ce qui sous-tend tout travail d'écriture : violence, Claro, l'an passé, nous l'a dit ; mais aussi musique. On le sait, le poème est là bien avant les mots. Il a été musique avant d'être langage déposé

sur la page. Ossip Mandelstam, en grand poète, conjurait les mots de “retourner” à ce qui les a précédés, la musique. Voici “Silentium” :

“Reste écume, Aphrodite ; et toi
Retourne, mot, à la musique...”

On traduit, nous le savons tous, avec ses oreilles. Et il n’est nul besoin de “gueuloir” pour qu’une phrase “sonne” bien ou mal, pour qu’il adviene, dans le langage, quelque chose qui est de l’ordre du son. La mise en musique du texte vise-t-elle à retrouver cet état naissant du poème dont parle Mandelstam, quand il émerge de la musique comme Vénus sort des eaux ? Christian Doumet, lui-même poète, a réfléchi en philosophe et en musicien sur ce qui arrive à la musique et à la langue quand elles vont ensemble : travaillant l’une avec l’autre et l’une contre l’autre, s’entretendant en quelque sorte, elles font alors se lever cet “inaudible intérieur” où viennent parfois, de façon précaire et discontinue, “exploser des constellations de sens”. Là, je cite Doumet. Il a intitulé sa conférence “La musique comment dire” dans une indécision des liens syntaxiques et logiques, une polysémie pleine de promesses.

Dimanche, c’est aussi à la relation entre langue et musique, ou plutôt entre *les* langues et la musique que Patrick Quillier, traducteur de Pessôa, poète, nous invitera à réfléchir, faisant appel en nous à ce qu’il dénomme l’“écoute fine”, comme on dit le fin’amor. Il a intitulé “La traduction, entre son et sens” la table ronde qu’il anime, où ont été invités des praticiens qui conjoignent dans leurs recherches texte et musique. Il y aura d’abord Lucien Guérinel, compositeur et poète, dont la musique s’écrit dans une alliance attentive avec la poésie, la sienne et celle des autres : entretendant, là aussi, dont il nous parlera. Et un poète-traducteur chevronné, Robert Davreu, qui a traduit du grec un texte de musique vocale en collaboration avec des musiciens. Robert Davreu a travaillé avec le compositeur Stevan Tickmayer, qui est de la partie. Et nous remercions tout particulièrement Janis Idomeneos, baryton, qui donnera voix et vie aux compositions de Tickmayer dans les textes traduits par Davreu. Nous aurions aimé l’entendre en récital, le temps nous a manqué pour organiser un vrai concert. Mais rien n’est perdu, Idomeneos voyage beaucoup, et ses pas le ramèneront à coup sûr vers Marseille, Arles ou Paris.

On le voit mieux, ce sujet qui fait se lever les “grandes questions” théoriques qui, j’en jurerais, ne nous laissent pas en paix (le son et le sens, la parole et la musique !) est aussi celui qui s’inscrit le plus volontiers dans la pratique. Tout au long des Assises comme à la table ronde du dernier jour, les praticiens seront à l’honneur. Samedi après-midi, on parlera opéra. Heinz Schwarzingler, que l’an

passé nous avons applaudi comme comédien, nous expliquera cette année, en technicien du texte qu'il est aussi, avec Mike Sens et Claire Jatosti, comment on surtitre Mozart. Puis Philippe Fénelon, venu tout exprès de Barcelone pour être avec nous, racontera en musicien les opéras qu'il compose et pour lesquels il fait appel à des librettistes et des traducteurs. Jean-Yves Masson, qui justement fut un de ces librettistes, lui donnera la réplique. Et nous traverserons ensuite la rue, dans l'espoir de dénicher chez Harmonia Mundi, qui distribue les disques de Philippe Fénelon, presque tous épuisés, hélas, un ultime exemplaire des Madrigaux...

Mais c'est sur les ateliers que nous avons, cette année, concentré notre attention. Il ne seront pas tous "musicaux", mais, même dans ceux qui sembleront ne pas l'être (celui de Françoise du Sorbier), il y aura, à coup sûr, des mots et de la musique. Faites bon accueil aux chansons, au tango, aux livrets d'opéra que proposeront Valérie Julia ou Bernard Banoun, à Michel-Ange traduit en russe et mis en musique par Chostakovitch, et à l'atelier de Jean-Michel Déprats et Lewis Furey, qui vous racontera une expérience singulière, celle d'une traduction de Shakespeare prise dans une mise en musique moderne. Dans chacun de ces ateliers musicaux (ou presque) il est prévu de faire entendre de la musique. Pas de risque de "discort", les murs du Collège sont anciens et épais.

Mais, direz-vous, et les écrivains ? Et les livres ? A ceux à qui la narration est nécessaire comme l'air et comme l'eau, nous avons réservé, dès aujourd'hui, une table ronde consacrée au livre allègre et mélancolique de Christian Gailly : *Un soir au club*, cette tragédie décalée. Malheureusement, Christian Gailly n'a pu répondre "présent" à l'invitation que nous lui avons fait tenir. Mais ses traducteurs seront là, venus du Nord au Sud de l'Europe, et, sous la conduite de Jean-Yves Pouilloux, débattront de leur expérience du *Club* mis en portugais, en suédois, en allemand et en grec.

Bonnes Assises. J'ai le plaisir de céder la parole à Christian Doumet.

LA MUSIQUE COMMENT DIRE¹

Conférence de Christian Doumet

— *Elève Un Tel, voulez-vous me traduire en français le premier mouvement du dernier quatuor de Schubert ! Vous savez que je ne veux pas d'analyse musicale, ni de biographie, ni de psychanalyse, ni de bavardage poétique. Non, je veux une vraie, une bonne traduction. En français. En français correct.*

— *Mais, monsieur ?...*

— *Il n'y a pas de "mais, monsieur" ! Voulez-vous faire cette version oui ou non ?*

— *Mais, monsieur, je n'ai pas de Lexique Musique-Parole ?*

— *Est-ce que j'en ai un, moi ?*

— *Justement, monsieur, je...*

— *Il suffit ! Je veux cette traduction pour demain matin, sans faute. Faites attention aux barbarismes, aux solécismes, aux faux-sens et aux non-sens ! Je les compterai double, à cause de votre mauvaise volonté.*

JEAN TARDIEU, "Deux digressions qui n'en sont pas".

Comment répondre à la demande extravagante du professeur de Tardieu ?

Car l'élève a raison. Qu'il cherche seulement à dire la musique, "le langage, comme l'écrit George Steiner, est inadéquat... Les tentatives faites pour la verbaliser produisent des métaphores inanes". Remarque qui resterait sans conséquence si en même temps certaines œuvres musicales ne nous invitaient à parler, à expliciter le récit ou l'analyse qu'elles appellent, à entrer par les mots dans le réseau d'évocations qu'elles suggèrent. C'est le cas, par exemple, face au dernier quatuor de Schubert, ou à telle ou telle de ses pages instrumentales (je pense à cette

1. Ce titre est un hommage et un clin d'œil d'amitié à James Sacré (*La Poésie, comment dire ?*, Marseille, André Dimanche, 1994).

2. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 39-40.

notation *Parlato corale* qu'on peut lire dans l'*Impromptu* op. 142 n° 2, au *Im Legendenton* qui figure dans la *Fantaisie* op. 17 de Schumann, ou *Quasi parlando* qu'indique la sonate en *si* mineur de Liszt), œuvres où s'impose à nous l'idée d'une histoire en marche, à peine peut-être l'ébauche d'une narration, le drame minuscule d'un lied sans paroles, mais qu'il importerait pourtant d'explicitier. Or "dès l'instant où nous cédon à l'appel d'un discours sur la musique, (...) nous savons que le commentaire nous laissera intacts, qu'il n'entamera en rien notre disponibilité à l'écoute. Pire encore, qu'il n'aura pour plus clair effet que le rappel de cette urgence qui existait avant lui et qui le dépasse!"

Faut-il donc croire le discours condamné à une vaine tentation face à la musique ? Et l'élève de Tardieu d'emblée voué à l'échec ? "Inadéquat", embarrassé de "métaphores inanes", il nous renverrait alors à la fatalité d'un *inexprimable*, d'un ineffable, du "point intraduisible (...) au-dessus de ce qui est", comme disait Gabriel Fauré. Et cependant, on ne peut oublier ce signe que tout à l'heure nous a lancé la petite phrase, celle de la fameuse sonate de Vinteuil chez Proust par exemple, nous invitant à parler, nous incitant même, comme dit Proust, à "apprendre son langage et son secret²". Signe auquel on ne peut infiniment différer de répondre, parce qu'on sent bien qu'il est une part essentielle de l'expérience musicale : celle par laquelle simplement se dessine la place de l'auditeur.

La musique nous a laissé sans voix. Et voici que maintenant nous recommençons à balbutier, à prendre pied dans le langage. Une frontière se dessine entre un avant – celui de notre immersion dans le sonore – et un après du retour à la langue. Désormais, je puis appréhender *celui* et *cela* que j'ai été : tout ouïe et tout musique à la fois.

Ce sont ces *mots d'après*, c'est ce discours du retour au discours que je voudrais suivre ici. Non pas la lointaine parole du commentateur – du savoir ou du jugement –, puisqu'il s'agit de *traduire*, mais bien celle qui se tient au plus près de l'expérience musicale à peine refermée et qui prend en compte son essentielle fugacité : son absence toujours menaçante, sa présence toujours menacée, son incertaine imminence. La musique, comment dire ?

*

Il n'est pas de savoir sérieux sur un objet qui ne se propose d'abord de circonscrire cet objet, et si possible de le décrire. Or avec la musique se présente une difficulté : comment seulement

1. *Ibid.*

2. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1954, tome I, p. 212.

décrire l'objet qui nous intéresse ? L'impuissance du langage face à la musique est dès ce seuil patente. Pourquoi ?

D'abord, parce qu'une mélodie quelconque pas plus que son audition ne sont des objets. Or le premier postulat d'une description, c'est qu'elle porte sur des objets. Nous avons ici affaire à des processus. Comment décrire un processus ?

Ensuite, il n'existe pas de contemporanéité de la musique "en acte", du processus musical, avec le processus de description, comme c'est le cas pour la peinture, l'architecture ou la sculpture, par exemple, où la description s'applique à un objet que je peux avoir simultanément sous les yeux. Or ce que je décris quand je tente d'évoquer l'effet d'une musique, ce n'est pas même un processus, c'est le souvenir d'un processus.

Si bien que le langage se trouve toujours inférieur à ce que la musique appelle : à son sujet, il en dit toujours trop peu. Incapable de suivre tous les linéaments du processus, d'en épouser la chaîne d'instant, chaîne pourtant essentielle à sa préhension, le langage reconnaît donc dans la musique non pas un *indicible* (ce dont il n'y a absolument rien à dire) mais un *ineffable*¹ (ce sur quoi il y a infiniment, interminablement à dire).

Si le langage perçoit dans la musique cet ineffable, cet infini-à-dire, c'est sans doute qu'il identifie en elle un inépuisable qu'il connaît bien en lui-même : le champ des affects, ce *performatif d'affects* qui est aussi source de plaisir.

Tous les rationalistes confrontés à une telle expérience déclarent forfait et déposent rapidement les armes. Saint Augustin est sans doute le premier à avoir admirablement vu cet aspect de la difficulté : dès que les *Confessions* abordent, du point de vue existentiel, la question des "voluptés de l'ouïe", le trouble se fait jour jusque dans la phrase qui l'énonce :

Les voluptés de l'oreille, d'une façon plus tenace, m'avaient enveloppé et subjugué ; mais Tu m'as délié et délivré. A présent, les chants dont Tes paroles sont l'âme, exécutés par une voix agréable et exercée, m'inspirent, je l'avoue, quelque

1. Parlant de l'expérience musicale, Vladimir Jankélévitch établit une distinction importante entre l'*indicible* et l'*ineffable*. "Est indicible (...), et qui rendra l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire" (Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 93.) Voilà qui peut-être rend compte de cette désespérante exubérance qu'on éprouve à parler après la musique.

satisfaction ; ce n'est pas, il est vrai, au point d'être cloué sur place : je me lève quand je veux. Toutefois ces chants, pour être admis en moi avec les pensées qui les font vivre, cherchent dans mon cœur une place assez honorable, et j'ai peine à leur offrir juste celle qui leur revient. Parfois en effet je leur accorde, me semble-t-il, plus d'honneur qu'il ne convient¹.

La raison, on le voit, a bien du mal à prendre le pas sur la sensualité ; le chant laisse poindre ce je-ne-sais-quoi qui "enveloppe" et "subjugue" l'auditeur prêt à céder dans l'instant, sans même éprouver le sentiment de son péché, tant est complet le ravissement. On pourrait ajouter à ce texte célèbre maintes autres pages puisées au *In Psalmum*, où Augustin avoue à l'égard des sons cette *sensibilité* dont le concept, absent de la pensée antique, lui manquait pour qu'il fût en mesure de la reconnaître distincte du *sensus*, de l'intellect, et de l'accepter².

Tout le problème d'Augustin revient donc, au nom même de l'expérience émotionnelle, à sauver la musique en l'arrachant à cette émotion commune : en l'élevant vers les régions les plus hautes de l'âme, celles de la rationalité scientifique. L'enjeu est de taille : il s'agit ni plus ni moins d'intégrer la musique à la culture, c'est-à-dire, dans cette grande entreprise d'encyclopédisme apostolique que conduit Augustin, de la transmettre au monde futur. Pour que soit possible cette transmission, il faut arracher l'art des sons au territoire désolé de la faiblesse de l'homme, et le restituer tout entier à la beauté du monde.

Or la question se pose de façon très concrète, pour Augustin, quant aux chants d'église. Il importe en effet, pour le compositeur (ou l'improvisateur) comme pour le fidèle, de *situer* la parole face à la musique et donc de codifier leur place respective dans ces chants. Ce que font très explicitement les *Confessions* :

... lorsque, aujourd'hui encore, je me sens ému, non par le chant, mais par les choses que l'on chante, si c'est d'une voix limpide et sur un rythme bien approprié qu'on les chante ; alors la grande utilité de cette institution [le chant d'église] s'impose de nouveau à mon esprit. (...)

Mais, quand il m'arrive de trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante, je commets un péché qui mérite punition, je le confesse ; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter³.

1. Saint Augustin, *Confessions*, X, XXXIII, 49. Traduction E. Tréhorel et G. Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

2. Le *sensus*, la sensation, reste la partie la plus basse de l'âme, celle sur laquelle les exigences du corps font encore peser tout leur poids. Elle représente au pire un reste d'animalité en l'homme, au mieux le partage de la multitude.

3. Saint Augustin, *ibid.*, X, XXXIII, 50.

Considérée comme un tout, sans distinction de ses composantes, la musique se présente comme un discours émotionnel sur le monde. S'adonner à elle, ce n'est plus alors pénétrer le sens clair du verbe ; c'est entrer dans un autre discours, dans l'*autre* du discours, celui qui n'use de mots et cependant donne "plus d'émotion" que "ce qu'on chante".

En nommant le sortilège du plaisir musical, traduit par un désarroi du langage ("être cloué sur place"), Augustin ouvre le chemin d'une autre parole plus hasardeuse, plus risquée (ne signifie-t-elle pas sa propre destruction ?), en tout cas assurément troublée : la parole de l'affect, de *ce qui nous affecte*.

Dans cette perspective, parler sur la musique, c'est, avec Augustin, donner voix à ce trouble et à ce désarroi. Afin de désigner quoi ?

*

Chemin faisant, j'épinglé quelques textes qui nous serviront de repère. Je pense en particulier à Nietzsche, au jeune Nietzsche de *La Naissance de la tragédie*. La musique est à ce moment-là pour lui "une image de la Volonté universelle", et ce précisément grâce au pouvoir qu'elle détient d'annuler le moment de la représentation. Par là, elle "révèle un infini qui n'est pas de l'ordre de la représentation. Elle suscite l'effroi devant l'immensité et la turbulence, la terreur provoquée par la révélation d'un antimonde sans norme, sans loi, sans ordre¹". Quelques citations, prises presque au hasard dans *La Naissance de la tragédie*² suffisent à illustrer cet accès de la musique à ce que Nietzsche appelle "la réalité dionysienne"³. Car, comme le mythe, elle exalte "une réalité où la dissonance aussi bien que l'aspect terrifiant de l'univers se résolvent en accords jubilants⁴". Elle entreprend, avec l'esprit dionysien, "la restauration du monde esthétique de l'humanité primitive⁵".

En ceci qu'elle est d'abord une *pensée (du) sauvage*, la musique représente pour Nietzsche "l'activité métaphysique par excellence⁶". Car non seulement elle tente de saisir les raisons du désordre archaïque (pulsionnel, tellurique...) : elle *est* aussi ce désordre même, sa seule voix audible, sa *dissonance incarnée*

1. *Ibid.*, p. 33.

2. ... dont le titre complet est *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

3. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gonthier, 1964, trad. Cornelius Heim, p. 107.

4. *Ibid.*, p. 159.

5. *Ibid.*, p. 127.

6. Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, 1991, p. 32.

(“l’homme est-il autre chose ?”, ajoute Nietzsche¹). Et c’est aussi dans la mesure où le désordre constitue l’essence du monde, sa vérité originelle, que la musique, ouverte à tous les vents de ce chaos, peut être dite la véritable activité métaphysique de l’homme. “La musique, en effet, diffère de tous les autres arts en ce sens qu’elle n’offre pas une image des phénomènes, ou plus exactement de l’objet adéquat à la volonté, mais une image immédiate de la volonté, qu’elle représente donc la réalité métaphysique par rapport au monde physique, la chose en soi par rapport au phénomène².”

Nous assistons ici à la résolution la plus parfaite du dilemme que posait la musique chez Augustin. Au je-ne-sais-quoi de l’émotion mélodique, au désespérant pouvoir du chant qui demeurerait, dans la pensée chrétienne, un embarras momentané, Nietzsche répond par un renversement spectaculaire. Pour lui, la délectation des puissances désespérantes devient centrale : c’est l’essence même du tragique. L’être subjugué par les plaisirs de l’ouïe s’identifie au véritable métaphysicien, celui qu’habite une intuition majeure : une “compréhension immédiate de l’essentiel qui, coupant court au phénomène, accède tout droit à l’être des choses³”. Sans passer par les sinuosités de la représentation discursive, par l’“image des phénomènes”, dit Nietzsche, comme l’exige l’ordre du discours, il détient un savoir absolu. Savoir tout intuitif qui, pour total qu’il soit, n’en demeure pas moins in formulable. Pure spéculation, regard sur l’absolu ou les Idées dont Platon disait déjà que “nul poète parmi ceux d’ici-bas ne chantera jamais d’hymne qui y soit proportionné⁴”.

L’intuition est également, chez Nietzsche, le propre du compositeur. Quel sera, *a contrario*, le mauvais musicien ? Celui qui traitera la musique comme un langage. Voyez Wagner : “son art évolue toujours davantage vers l’art de *mentir*⁵” ; c’est dire qu’il trouble cette transparence, cette *limpidezza* aveuglante (méditerranéenne, lorsque Nietzsche songe à Bizet) de la mélodie par de la théâtralité, de la comédie, du drame – de l’*hystérie*, suggère le texte –, bref, qu’il reconduit la musique vers les artifices propres au langage, et qu’alors il se montre piètre musicien – ou peut-être pas musicien du tout : “Wagner était-il d’ailleurs un musicien⁶ ?”

1. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 159.

2. *Ibid.*, p. 105. Schopenhauer tient exactement le même langage.

3. Hugues Dufourt, *op. cit.*, p. 32.

4. Platon, *Phèdre*, 247 c.

5. F. Nietzsche, *Le Cas Wagner, un problème musical* in *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 159.

6. *Ibid.*, p. 163.

On a, depuis longtemps, fait le procès de cette compréhension métaphysique de la musique. L'argument est double : on ne voit pas, d'abord, ce qui justifierait ce privilège accordé à l'ouïe dans l'ordre de la connaissance intuitive, contre d'autres modes de perception ; en outre, la métaphysique de la musique ne s'édifie qu'à grands renforts d'analogies et de comparaisons qui ne constituent finalement, et une fois encore, qu'autant d'approximations. Pourtant, si discutable que soit le jugement du philosophe en la matière, il ouvre au moins sur cette vérité (opposée à tout une tradition esthétique¹) que la musique se donne comme un organisme mental sans représentation, et que précisément c'est par là qu'elle se distingue du langage. C'est là peut-être l'essentiel de ce que nous devons retenir.

*

La musique, en somme, est un processus comme le langage *et cependant* elle n'est pas un langage : deux bonnes raisons pour lesquelles le langage a si peu de prise sur elle. La croyance persiste pourtant, dans beaucoup de conservatoires en particulier, où s'entretient l'illusion romantique du "message musical" à prétentions philosophiques ou sentimentales (et nul doute que le professeur de Tardieu soit lui aussi victime de cette illusion)... Les raisons en sont bien évidentes. Elles tiennent à une somme de parentés (même usage général du son, même relation au temps, modes comparables d'articulation, même configuration entre émetteur et récepteur...) qu'on trouve comme empiriquement confirmées par le recours fréquent au texte dans les œuvres vocales.

L'analogie entre le musical et le linguistique n'en reste pas moins illusoire : d'une part, la comparaison des deux systèmes ne résiste pas à une analyse détaillée ; d'autre part, et surtout, elle met en lumière l'absence quasi complète de *signification*

1. Descartes, par exemple, pense encore l'expérience musicale comme une succession de *kola* mis bout à bout, d'après lesquels l'imagination reconstitue – mais *a posteriori*, et dans une démarche étrangère au temps musical – "le chant tout entier comme une unité composée de multiples membres égaux... Alors, en effet, après avoir entendu les deux premiers membres, nous les concevons comme un ; ayant entendu le troisième, nous le joignons aux premiers de sorte qu'il y ait une proportion triple... Et notre imagination procède ainsi jusqu'à la fin, où elle conçoit alors le chant tout entier comme une unité composée de multiples membres égaux" (*Compendium musicae*, Paris, PUF, 1987, trad. Frédéric de Buzon, p. 60). Il est clair que ces *kola* désignent ce qui précisément distingue le langage musical du langage articulé : la place vide des mots. Aussi Descartes, se rendant bien compte de la difficulté, construit un système d'intellection secondaire et imaginative pour pallier l'absence d'un lexique musical.

dans le texte musical : la musique étant à elle-même son propre signifié. Boris de Schloezer, Vladimir Jankélévitch tireront de ce retranchement une conclusion précieuse ; je cite le second : “Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention ; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout... On peut faire dire aux notes ce qu’on veut¹...” Elle n’est donc pas exactement non signifiante : elle place plutôt la signification en état de contingence, sans jamais l’exclure.

Cette particularité de la sémiologie musicale explique que le discours ait toujours éprouvé face à elle cette sorte d’appel ou de vertige, dont j’ai parlé plus haut, et que décrit Schopenhauer :

Il y a dans la musique quelque chose d’ineffable et d’intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l’image d’un paradis familier quoique éternellement inaccessible ; elle est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable².

Paradis familier inaccessible, intelligible, inexplicable : tels sont les termes dans lesquels le langage trouve à dire et à redire infiniment. Dès lors, parler sur telle ou telle musique, en assumer l’existence par le discours, ce serait peut-être seulement atteindre et épouser ce statut particulier de la signification en elle. Toucher précisément cette aptitude à construire des systèmes de signes qui ne soient ni des significations ni des représentations. *Toucher* voulant dire ici : éprouver la solidité d’une vérité que rien n’accrédite, la vérifier et la motiver du même coup par le tact du langage ; et ainsi rencontrer la pertinence d’une matière, son épaisseur, son altérité tangible comme est *touché* le visage dans son épiphanie, chez Lévinas ; jouir enfin, jouir de cette proximité, de cette distance abolie, et en recueillir le fruit³. Oui, il y a dans le langage un désir de toucher la musique, symétrique de l’*être-touché* qu’il éprouve d’elle.

*

Venons-en maintenant aux propositions concrètes destinées à notre élève en peine.

1. *Op. cit.*, p. 19.

2. Schopenhauer, *loc. cit.*

3. On trouve une représentation saisissante de l’impossibilité de cette jouissance dans *René Leys* de Victor Segalen. Le héros, parlant de l’empereur : “un gong que l’on touche sans frapper : il en pâmail ! Il fallait le soutenir. Il demandait à voix basse qu’on le touchât de nouveau. Et quand le gong avait fini de vibrer, il écoutait jusqu’au bout du silence et pleurait alors à sanglots... Je l’ai vu regarder sans rien dire une peau de tambour.” (Victor Segalen, *René Leys*, Paris, Gallimard, 1971, p. 54.)

De quels moyens peut s'armer un tel désir ? Quelle sorte de ressources profondes le langage est-il susceptible de mobiliser en vue de ce toucher ? Justement celles qui, échappant aux contenus rationnels, nous engagent sur la voie des associations libres, des images, des métaphores, des réseaux de significations. Significations non pas au sens que leur donneraient des contenus préétablis ; mais plutôt, pour reprendre les termes mêmes de Ricoeur parlant de la métaphore, *retentissements, échos, réverbérations* de sens (et les métaphores sonores se trouvent ici singulièrement réactivées) capables à leur tour de produire des images, de diffuser l'imagination en toutes directions, de ranimer des expériences antérieures, d'irriguer enfin des champs sensoriels adjacents¹. Cette production de l'imagination à l'intérieur du langage se nomme *fiction*.

Fictionnelle, elle l'est d'abord par l'abolition de nos intérêts ordinaires pour le monde, de sa valeur d'usage et de manipulation. Or la musique détient bien, de son côté, ce pouvoir de suspendre l'usage. Souffle, effleurement, frappe : elle est, dans sa fonction anthropologique la plus primitive, tout entière dévouée au creux et à sa résonance, non à la plénitude matérielle ; c'est dire qu'elle ne change rien au monde ; qu'à s'installer dans son ordre, on déserte du même coup celui des manipulations *physiques* ; qu'on entre dans la matière des images. Là ont lieu d'autres opérations, d'apparence tout aussi matérielle, tout aussi laborieuse même. Leur nature est pourtant radicalement différente, puisqu'elles ne prennent sens que dans l'imagination d'un temps fictif. Que le langage aille donc à la rencontre de la musique, et il retrouvera en lui aussi cette capacité de suspendre notre usage du monde, pour faire place du même coup aux proliférations métaphoriques.

Mais cette production d'images retentissantes dans le langage peut être dite encore fictionnelle dans un autre sens : avec elle, le discours "laisse-être notre appartenance profonde au monde de la vie, laisse-se-dire le lien ontologique de notre être aux autres êtres et à l'être"². J'aimerais reprendre ici, pour les appliquer à la musique, les belles analyses de François Dagognet, par lesquelles il était ce paradoxe de la fiction : "que l'annulation de

1. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 219.

2. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 221. On trouve, chez Georges Perros, une expression comparable, inspirée non par le *juste après* mais par l'imminence de la musique (les musiciens d'un quatuor à cordes sont sur le point de jouer) : "Au lieu de faire, l'homme s'est laissé faire, pris dans les mailles d'une fermentation universelle. C'est comme une offrande. L'espace arrange ses plis et remous, les ondes multiples font corps, en vue d'une fête suprême. Comme si l'homme était *rendu*." (Georges Perros, *Papiers collés 1*, Paris, Gallimard, 1960, rééd. "L'Imaginaire", 1986, p. 168-169.)

la perception conditionne une augmentation de notre vision des choses” (*ibid.*). De même, l’annulation de la perception sonore dans la fiction des images du discours, conditionne-t-elle un accroissement de notre audition. Voilà pourquoi les plus beaux discours sur la musique sont ceux qui touchent à son évanescence, à sa disparition, son non-lieu. Voilà pourquoi, faisant réapparaître la petite phrase de la sonate de Vinteuil, Proust ne parle d’elle que dans un flot métaphorique, la comparant au personnage féminin d’un tableau de Pieter de Hooch, au clapotis d’une source, à un oiseau abandonné, à tout ce en quoi peut *retentir* en somme l’idée d’une musique réelle. D’elle, on ne *sait* presque rien de reconnaissable ; et cependant on croit être en mesure de la reconnaître à coup sûr si elle apparaissait dans notre champ perceptif. C’est que Proust connaît mieux que personne le statut du discours face à la musique ; il a compris qu’en cet effet de reconnaissance tient tout ce que le langage peut saisir d’une œuvre sonore. Il sait que la musique n’est pas tant ineffable qu’*intouchable*, comme la beauté errante entre des portes, dans le tableau hollandais auquel il pense. Et que c’est justement de ne savoir la toucher que le discours peut cueillir son lointain écho, comme en creux : créer en lui le lieu de son accueil.

Voilà comment, me semble-t-il, le discours d’après la musique peut retrouver en lui à la fois l’émotion nostalgique¹ d’un objet infiniment perdu, et malgré tout cette proximité du mutisme loquace, de l’*ineffable*, du *discours tu* dans les sons, par la ramification métaphorique.

*

Je reviens à la demande du professeur de Jean Tardieu. Peut-être entrevoit-on maintenant une réponse possible à sa demande : parler non pas du dernier quatuor de Schubert, mais de l’instant d’après, ou de l’instant d’avant.

Voici le devoir que je propose pour aider l’étudiant désespéré :

Rien de plus beau, selon moi, de plus musical, que le moment qui précède l’exécution d’un quatuor à cordes. Les virtuoses en place, les dernières toux rassemblées, l’unique

1. Dans une belle lecture du *Chant de la terre* de Jouve, Michèle Finck montre bien comment cette nostalgie passe par “la greffe musicale des sons baudelairiens sur les sons mahlériens”. “Grâce à Baudelaire, la «blessure» causée par la «lutte avec l’ange» musical est transmuée en «nostalgie».” (Michèle Finck, “Lecture du *Chant de la terre* de Pierre Jean Jouve : une filiation Baudelaire, Mahler, Jouve”, in *Travaux de littérature*, publiés par l’ADIREL, VII, p. 350.)

lumière du grand lampadaire isolant les partitions, une plaine se forme. Un étrange complot. Les visages se tendent, dans une obscurité ambiguë. Les violons, hostiles, travaillent leur mutisme menacé. Le bruit des hommes étant réduit à son minimum de craquement, c'est au tour des choses à se défaire de leurs mauvaises habitudes, prises chez les hommes. Commence alors un inquiétant travail de décomposition. Le premier silence sans avenir se lézarde. L'angoisse dénoue ses fils, se défigure, dans une extase qui prévoit et redoute un chant. Passé par l'homme, et miraculeusement libéré par la grâce de l'attention, le bruit même de la terre rejoint sa courbe d'inspiration initiale, enrichi du pathétique humain. Au lieu de faire, l'homme s'est laissé faire, pris dans les mailles d'une fermentation universelle. C'est comme une offrande. L'espace arrange ses plis et remous, les ondes multiples font corps, en vue d'une fête suprême. Comme si l'homme était rendu.

Sur leur chaise située au millimètre près, dans une approximation géométrique, ayant trouvé l'angle, les quatre dompteurs de l'estrade tendent leur piège d'amour, avec une lenteur, une fixité, on dirait une peur, liturgiques. Et voici que les violons surgissent de leur épaule, de leur poitrine, s'emparent de leur visage, le courbent, le couchent, et "démangent" l'oreille. Se vengent. Le violoncelle désarticule sa victime. Seules les mains s'impatientent. Car on attend. Le monde entier attend¹.

1. Perros, *Papiers collés 1*, op. cit., p. 168-169.

TRADUIRE *UN SOIR AU CLUB* DE CHRISTIAN GAILLY

*Table ronde animée par Jean-Yves Pouilloux
avec Anders Bodegård (suédois),
Maria Madalena Cruz Beja (portugais),
Georgia Zakopoulou (grec) et Doris Heinemann (allemand).*

JEAN-YVES POUILLOUX

Cette table ronde nous réunit autour d'un texte récent, le roman de Christian Gailly *Un soir au club*, qu'un grand nombre d'entre vous connaissent. Si certains ne le connaissent pas, j'espère que ce que nous allons en dire leur donnera envie de le connaître.

Je voudrais vous présenter les quatre traducteurs qui ont accepté de participer à cette table ronde : Mme Georgia Zakopoulou est grecque, traductrice de Christophe Gailly en grec, elle a traduit beaucoup de textes de littérature française, que ce soit André Gide ou Françoise Sagan, et de littérature latino-américaine à laquelle elle se consacre de manière intensive en ce moment.

Mme Madalena Cruz Beja est portugaise. Elle a traduit elle aussi Christophe Gailly ainsi qu'Olivier Rolin, *Suite à l'hôtel Cristal*.

Mme Doris Heinemann a traduit de l'allemand Olivier Todt ou Patrick Clément.

Anders Bodegård est suédois. Il y a huit ans, il a participé ici à une table ronde avec Jean Rouault. C'est un traducteur très prolifique.

Avant de commencer, je voudrais que l'on fasse place à 2,57 minutes de musique pour donner le *la*.

(Audition d'un morceau de jazz.)

Cette musique, c'est le sujet de ce roman – à mon avis, le meilleur de Christian Gailly. C'est l'un des rares textes contemporains qui se soit efforcé de transformer – et, à mon sens, y ait réussi – un style de langage en un style de musique, c'est-à-dire qui soit parvenu à élaborer une écriture musicale tournant tout entière autour d'un pianiste de jazz. Vous avez bien sûr reconnu Thelonious Monk.

Il y a dans la littérature contemporaine un certain nombre d'écrits qui sont de style que l'on pourrait appeler "in" ou "mode", caractérisés par des phrases brèves, des constructions syntaxiques

bancales, abrégées, coupées, censées traduire la violence émo-
tive. Je ne dirai pas de noms pour ne choquer personne, surtout
pas ceux que je n'aurais pas cités. C'est ce que l'on peut appeler
"essayer de trouver comment une langue peut élaborer une
séquence qui s'apparente dans le cas présent au jazz".

Deux mots sur le jazz. Il se caractérise par un certain nombre
de mesures, mais surtout par une donnée fondamentale qui est
la syncope, cette espèce d'ellipse qui produit à la fois un rythme
et une accélération. On peut dire que Bach dans certaines de
ses partitions a subodoré ce qu'allait être le jazz. On peut dire
que l'opus 111 de Beethoven a pressenti ce qu'allait être le jazz,
et d'une certaine manière (Glenn Gould l'a fait pour Bach et
Loussier aussi), on peut aussi jouer l'opus 111 de Beethoven en
jazz. On mesure que le jazz et la musique classique ne sont pas
si éloignés, à cette petite différence que la syncope produit un
effet singulier.

Cette syncope est proche d'une figure de rhétorique, l'ellipse,
qui est l'un des éléments fondateurs de la métaphore.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est que dans cette syncope on sent
une certaine légèreté, une certaine énergie, il n'y a pratiquement
jamais de lourdeur dans un morceau de jazz. Cette légèreté est
entre autres figurée par des changements. Vous avez pu obser-
ver des changements d'instruments de musique et de rythme, et
que ce changement de pied donne un caractère rapide, léger et
par conséquent souvent humoristique au morceau musical, c'est-
à-dire une distance par rapport à la gravité, au sérieux d'un mor-
ceau musical.

Très rapidement, cela se caractérise dans les textes français
par des phrases nominales, avec un système verbal réduit à sa
plus simple expression et par des changements de voix narra-
tives, avec un solo d'un certain instrument auquel succède un
autre solo d'un autre instrument, avec quelquefois chorus et
quelquefois pas.

Ce système de reprise que l'on peut très bien percevoir dans
Un soir au club produit un décalage, une distance, caractéris-
tiques pour moi de l'humour. Le texte de Christian Gailly (comme
d'une certaine manière beaucoup de morceaux de jazz) a en
permanence une sorte de clin d'œil humoristique qui met le
sentiment, le pathétique, l'emphase à distance et me paraît très
bien convenir au thème central de ce récit.

Ce récit est une tragédie tout à fait classique qui se passe
dans un espace de temps extrêmement concentré, exactement
comme une tragédie racinienne en vingt-quatre heures, dans
laquelle il y a mort du héros ou de l'héroïne. Il y a tragédie, c'est évi-
dent, mais en même temps il y a quelque chose que l'on pourrait
appeler décalage ou distance pour couper l'herbe sous le pied

au pathos, au sentimentalisme. C'est cette double voix qui me paraît caractériser le texte de Christian Gailly.

Je disais "tragédie racinienne", mais c'est comme si on avait marié Racine avec Lichtenberg, cet homme qui fait de l'esprit avec un à-propos et une vivacité tout à fait extraordinaires.

Je vous propose de laisser la parole maintenant à chacun des cinq traducteurs qui vont vous présenter les bonheurs, les difficultés et les misères de chacune des traductions.

GEORGIA ZAKOPOULOU

Mesdames et messieurs, chers amis traducteurs, j'aimerais tout d'abord remercier ATLAS et M. Philippe Bataillon pour l'honneur de cette invitation, et Jean-Yves Pouilloux pour l'organisation de cette table ronde.

Cela fait déjà trois années que j'ai eu la chance et le grand plaisir de traduire *Un soir au club*. Permettez-moi de vous dire l'histoire de l'édition de ce livre en Grèce. En décembre 2002, au cours de l'un de mes voyages réguliers à Paris à la recherche de nouveaux livres à traduire, je suis tombée sur *Un soir au club* de Christian Gailly, un écrivain inconnu pour moi à l'époque. Le soir même je me suis mise à lire ce petit livre, et je ne l'ai pas quitté jusqu'à la dernière page. J'ai été fascinée, je voulais absolument le traduire, alors j'ai décidé de le proposer à l'éditeur avec qui je travaillais à l'époque.

La pratique générale concernant la publication d'un livre étranger en Grèce est que les agences littéraires proposent le livre aux éditeurs, les lecteurs les lisent et les évaluent et la maison d'édition choisit le traducteur. Ce n'était pas le cas parce que je suis parmi les heureux traducteurs grecs qui peuvent choisir les livres qu'ils traduisent et qui ont la chance de faire des propositions de temps en temps. Christian Gailly n'était pas encore traduit en grec, et je suis fière d'avoir fait connaître cet auteur à mon pays.

Il faut dire qu'en lisant pour la première fois *Un soir au club*, je n'ai pas remarqué tout de suite que sa construction relevait de la logique du jazz. Ce qui m'a étonnée à cette première lecture, c'est qu'il s'agissait d'un livre qui se lisait comme un polar sans l'être. Oui, il y avait une femme morte, mais elle s'était tuée en voiture. Nous sommes dès la première page prévenus de ce qui va se passer et nous suivons le parcours de vingt-quatre heures dans lequel évolue l'histoire. Ce n'est qu'au moment de la deuxième lecture que j'ai découvert que ce n'était pas parce que c'était l'histoire d'un ex-jazzman que le livre chantait, c'était parce qu'il était composé comme une œuvre musicale, et cela a été la difficulté majeure de la traduction. C'était le problème d'une traductrice qui aime bien le jazz mais qui n'est pas musicienne. Des

phrases courtes, syncopées, des reprises pour expliquer ou rectifier des détails, les horaires d'un train de retour que le protagoniste ne prendra jamais, qui rythment la première moitié du livre, des dialogues inattendus, la succession des coïncidences (n'oublions pas que Christian Gailly est psychanalyste), une narration où le temps linéaire est annulé, et un humour original qui donnent au livre un tempo de jazz, un rythme haletant, une allure légère et dansante à laquelle se référait tout à l'heure Jean-Yves Pouilloux.

Comment traduire ce livre ? Comment restituer son rythme et sa musique ? Il est vrai que lorsqu'on traduit, on ne traduit pas des mots par des mots ou des structures syntaxiques par des structures syntaxiques. Un mot n'est pas seulement du sens mais du son aussi. Il est vrai que toute écriture est rythmée, mais si le texte swingait ? Gailly, ex-pianiste de jazz, improvisait lui-même sans cesse en toute liberté. Comment pouvais-je atteindre le même effet, étant donné que la musicalité de la langue française est très différente de la musicalité de la langue grecque ? Il serait suffisant d'imiter le style d'écriture de Gailly, comme Scott le jeune pianiste du livre imite la manière de jouer de Simon Nardis. La solution n'était pas aussi simple. Pour pouvoir transposer ce texte en grec – ou, devrais-je dire, l'interpréter – il fallait me laisser traverser par sa musique, sentir son rythme, chercher son souffle profond, faire tout le travail intérieur du traducteur. Il fallait aussi faire confiance à mon inspiration et à mon intuition, cette intuition que chaque traducteur développe en tant que le seul vrai lecteur d'un texte, un lecteur minutieux, qui pèse et évalue chaque mot, chaque son, chaque image, et qui entre dans les coins les plus cachés du texte.

La première difficulté que j'avais à affronter était le nom même de l'auteur, car il fallait le transcrire en alphabet grec. La transcription en grec des noms latins est un sujet qui provoque toujours des disputes entre les philologues. Les éditeurs ont en majorité décidé d'adopter l'écriture la plus simpliste, sans les diphtongues, et ils ne laissent pas le traducteur faire ce qu'il veut.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

Je ferai une introduction pour mieux situer les difficultés que j'ai ressenties en traduisant le texte de Christian Gailly.

Sur le plan de l'intrigue, *Un soir au club* ne présente pas de difficulté. La difficulté à restituer un texte de Christian Gailly se trouve ailleurs. On pourrait dire que pour lui, c'est la musique qui compte avant toute chose. C'est donc la musique qui dicte ses lois au texte. Disons que son texte est organisé selon une grammaire grammaticale. Dans cet ouvrage, il cherche à rendre plus palpables les rapports de parenté entre musique et littérature, plus précisément entre jazz et langage verbal.

Pour faire swinguer un texte, intégrer le rythme propre à la langue, il faut forcément utiliser le principe premier de la répétition et de l'improvisation, ou de la réitération avec variation. La répétition consiste en la reprise d'un ensemble de notes par d'autres instruments ou le même. Gailly travaille surtout sur la forme et installe dès le début une musique, une tonalité personnelle qui est très difficile à réécrire dans une autre langue – dans ce cas-là le portugais – et je dirais parfois même tout à fait impossible.

Autrement dit, pour ce qui concerne la traduction en portugais, il s'agit de rendre cette reprise d'un ensemble de notes, donc de sons. Nous parlons assonances et allitérations, même si parfois on est obligé de considérer ces deux concepts dans un sens élargi.

Les autres particularités, changements de rythme, syncopes syntaxiques, changements de sujets, de tonalité, de formes syntaxiques, suppression des signes habituels de ponctuation, la langue portugaise les supporte assez bien à mon sens.

En conclusion, Gailly est un écrivain difficile à traduire. Cette difficulté vient de la musicalité de son style.

J'ai donc été obligée de jongler avec la langue. Pour moi cela a été un travail difficile mais très ludique, et je peux dire qu'il m'a fait swinguer !

DORIS HEINEMANN

J'ai aussi beaucoup aimé ce style rythmé, musical. Il y a un champ de sentiments, on n'aime pas trop être touché au plus profond, même par un livre, mais s'il le fait d'une manière amusante, rythmée, musicale et surprenante, on supporte, on aime bien. On m'a dit que l'allemand se prêtait mal à ce rythme musical, c'est un peu vrai, mais il y a quand même des écrivains allemands qui l'ont fait, dès les années 1930, par exemple Kästner qui n'a pas seulement écrit des livres pour enfants, mais qui a fait des poèmes très beaux, laconiques, rythmés, sur les drames de la vie. J'ai toujours aimé cette sorte de littérature, et j'ai aimé traduire ce livre.

On n'arrive pas toujours à transmettre cette rapidité, la vélocité de ce texte. J'ai souvent discuté des termes avec des musiciens parce qu'il y a des mots que je ne connaissais pas. Un musicien m'a dit : « Quand on joue quelque chose, dès que quelqu'un dans le public pense « c'est un beau moment », il faut qu'il soit déjà passé, que l'on ne s'attarde pas, que l'on garde le rythme. » J'ai essayé mais j'ai échoué, parce que le livre a été lu par un acteur allemand pour un disque. Il l'a lu sur un ton de conte de fées pour adultes, il l'a fait d'un *allegretto al largo*, j'en suis coupable en quelque chose, et cela m'a déçue.

ANDERS BODEGÅRD

Je dois absolument vous remercier de m'avoir invité. J'étais venu il y a huit ans autour de Jean Rouault. Nous étions précédés de Jacques Derrida, pour une magnifique conférence sur la "traduction relevée" que je relis et que je comprends maintenant à 50 %.

Ce livre a été trouvé par un éditeur particulier, excentrique, riche et francophone, qui choisit les livres que les autres ne choisissent pas. Je travaille de temps en temps pour lui. Il voulait faire cela à cause du jazz. C'est un grand amateur de jazz. Sa fille est chanteuse de jazz. C'est lui qui a repris Jean Echenoz à cause du jazz.

Ce n'est pas tellement un texte bizarre en suédois. Nous avons ce genre de texte très elliptique, très tronqué, très syncopé depuis les années 1940, un peu sous l'influence de la prose américaine qui avait été importée à l'époque de façon très efficace. Tous les jeunes écrivains commençaient à écrire comme Hemingway, des textes cool, assez musclés, un peu jazz déjà.

Vous n'avez pas parlé de l'effet de la musique sur le corps. Le jazz provient de la musique des Noirs d'Afrique et des Noirs du Sud des Etats-Unis, c'est une musique à faire danser. L'idée c'est aussi le côté sensuel, physique, qui fait vibrer. Il est très important que ça donne une envie physique.

J'ai tout de suite remarqué dans tout ce qui est elliptique et succinct le grand nombre de monosyllabes, de mots monosyllabiques qui sont des mots clés : soir, club, jazz, mort, bleu, saoul, plouf... Les trois musiciens qui jouent au club s'appellent Bill, Scott, Paul, les mêmes prénoms que le trio de Bill Evans, c'est une plaisanterie de la part de l'auteur. Les monosyllabes font des effets de knock-out.

JEAN-YVES POUILLOUX

Nous avons sélectionné un certain nombre d'extraits de ce livre, et nous allons essayer de rendre palpables à la fois l'enjeu et le travail. On les lira en français et dans les quatre langues : grec, portugais, allemand, suédois.

Très rapidement, pour ceux qui n'ont pas lu le livre, il s'agit d'un monsieur devenu ingénieur spécialisé en climatisation. C'est un ancien pianiste de jazz très réputé qui avait fondé un style qui était le sien, une gloire du jazz. Il est tombé dans la drogue, etc., on l'a sorti de là, il ne touche plus à une goutte d'alcool, il n'écoute que de la musique classique, et il s'occupe à réparer la climatisation dans les entreprises. Par une succession de coïncidences, il se retrouve un soir dans un club de jazz où il n'avait pas prévu d'aller, et c'est la première fois depuis dix ans qu'il va mettre les mains sur un piano.

Je vous lis le paragraphe en français avec la phrase introductive :

Je n'aime plus le jazz, plus autant qu'avant, peut-être même plus du tout, en tout cas comme on doit l'aimer pour y passer sa vie. (Le texte que l'on va étudier est celui qui vient :) "C'est bien de cela qu'il s'agit, de ma vie. Je cherchais quoi en venant ici ? Je voulais démontrer quoi en piratant ce piano ? Je peux répondre se dit-il, alors réponds, je vais répondre se dit-il, je t'attends. Oui, oui, je viens. Je voulais savoir si ma vie était finie, et alors ? Je voulais croire qu'elle ne l'était pas ? Et puis ? Maintenant je sais qu'elle l'est. Au fond, je n'avais pas envie de jazz, encore moins de musique, j'avais juste envie de vivre, une minable petite envie de vivre.

GEORGIA ZAKOPOULOU

(Lecture du texte traduit en grec.) Ce n'était pas tellement difficile. La difficulté c'était la ponctuation, et encore. Je crois qu'il y a la même musique.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

C'est un passage important par rapport à une certaine évolution de l'écrivain. C'est peut-être les retrouvailles avec un registre émotif qui n'était pas tellement usuel dans ce qu'il a écrit avant. Cela correspond aussi à une caractérisation du personnage qui va dans le sens utilisé normalement par Gailly et d'autres écrivains contemporains : Gailly évite l'analyse psychologique, il préfère que les éléments de la personnalité de ses personnages soient perçus à travers leurs réflexions ou leurs comportements.

Ce qui est particulièrement intéressant à mon avis, c'est que cela commence par un monologue qui se change en dialogue avec lui-même. Ce n'est pas tellement difficile à traduire en portugais. On peut aussi déduire de ce qui est écrit là que Simon est un personnage déchiré, comme le sont la plupart des personnages de Gailly, qui semblent fuir quelque chose, qui tentent d'échapper à un passé pourtant omniprésent.

(Lecture du texte traduit en portugais.)

DORIS HEINEMANN

(Lecture du texte traduit en allemand.)

ANDERS BODEGÅRD

Dans cette économie de mots il y a aussi une économie dans la ponctuation. Il n'y a que des points d'interrogation, pas un seul point d'exclamation, de suspension, pas de guillemets, ce

qui rend aussi la lecture un peu difficile. Il passe d'un pronom à l'autre, de "il" à "je", "je" soudain devient un autre dans la même page, on suit parce que c'est logique. C'est très esquissé, cela donne un côté informel, mais aussi une espèce de style bas, qui est peut-être celui du jazz.

(Lecture du texte traduit en suédois.)

Ce qui à mon avis est l'une des composantes les plus importantes pour un style littéraire, c'est le niveau de la récurrence. Si l'on repère les mots qui se répètent, on a une clé du style. Un traducteur débutant a tendance à varier là où il y a répétition, ce qui est une grave faute. En français c'est "se dit-il, se dit-il", "je voulais savoir, je voulais croire", "et puis, et puis".

DORIS HEINEMANN

Une certaine agression, un certain énervement contre soi-même. Le résultat n'est pas glorieux, il arrive à ce résumé : "Je voulais juste vivre."

JEAN-YVES POUILLOUX

C'est tellement vrai que la phrase suivante dit : "pendant que Simon se massacrait le cœur". Ce qui prouve que quand on traduit bien, cela annonce la phrase d'après.

Je vous propose un autre passage qui passe du monologue intérieur à un dialogue. Ce n'est pas du tout le dialogue classique que l'on a dans les livres, avec les tirets, c'est un ensemble compact, homogène, où l'on passe de l'un des "dialoguants" à l'autre sans que l'on s'en aperçoive bien. On se dit : "Ce n'est plus lui qui parle, on a changé", c'est ce que j'appelais tout à l'heure le contrepied.

Je lis ce petit passage, il téléphone à sa femme pour dire qu'il a raté son train, mais cela fait la troisième fois qu'il le rate :

Je l'ai raté, dit-il. Comment ça raté, dit Suzanne, on ne rate pas son train deux fois. Eh bien si, dit Simon, tu vois, ça arrive. Ne te moque pas de moi dit Suzanne, s'il te plaît, dis-moi plutôt ce que tu fabriques. Suzanne détestait les explications, que Simon s'explique. Un homme qui s'explique, c'est pas bon. Un homme qui marche droit sans hésitation ni faux pas n'a pas besoin de ça. Dix ans sans ça pensa-t-elle, c'était trop beau, ça ne pouvait pas durer. Je t'écoute, dit-elle.

ANDERS BODEGÅRD

(Lecture du texte traduit en suédois.)

JEAN-YVES POUILLOUX

C'est court, "je t'écoute, dit-elle".

ANDERS BODEGÅRD

Je l'ai encore réduit.

JEAN-YVES POUILLOUX

C'est bien, parce que cela fait un effet puissant entre ce qui est mental et ce qui est brutal.

DORIS HEINEMANN

(Lecture de la traduction en allemand.)

JEAN-YVES POUILLOUX

Le texte est fait pour le ping-pong, l'aller-retour.

DORIS HEINEMANN

Oui, c'est ça.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

J'ai éprouvé pas mal de difficultés pour traduire ce passage. Pour commencer, j'ai hésité sur "dit-il", devrais-je le traduire au présent ou au passé ? Si je considère la première page du roman, il y a tout de suite une invitation au lecteur à accompagner le narrateur. Il dit "oublié, perdu de vue, rayé du monde, on le retrouve ici aujourd'hui à la veille d'un week-end prolongé". Il cherche à impliquer le lecteur dans le récit, à le suivre, à l'accompagner et aussi peut-être à effacer le narrateur ici et là. Ici, je pense que le narrateur s'efface, il a peut-être l'intention que le lecteur écoute, avec le narrateur, cette conversation au téléphone entre Simon et sa femme.

En lisant plus attentivement d'autres passages, j'ai trouvé que quelques pages plus loin il y avait le verbe "répondre" dans une situation qui était un peu semblable. Il y avait "répondit-il", il n'y avait pas d'équivoque, c'était le passé, et ce qui m'a fait prendre la décision de traduire "dit-il" en portugais au passé.

La deuxième difficulté, dans les cinq premières lignes, c'est qu'il y a quatorze fois la répétition du même son "A". Ce n'est sûrement pas par hasard. En portugais c'est tout à fait impossible, c'est perdu, le texte est appauvri inévitablement.

Pour les lignes qui suivent, la difficulté est de traduire "ça". Il y a trois fois "ça". C'est important parce qu'avant le premier "ça", il y a la voix du narrateur, tout de suite suivie par le point de vue de Suzanne, sans aucune introduction. Il faut faire attention pour voir jusqu'à quel point il y a la voix du narrateur, et à partir de quel moment c'est le point de vue de Suzanne qui est résumé par "ça". Ce "ça" est repris à la ligne suivante : "Dix ans sans ça, pensa-t-elle, c'était trop beau, ça ne pouvait pas durer." En portugais il est impossible de répéter ces "ça" avec le même mot.

J'ai choisi deux mots qui étaient phonétiquement très proches, et j'ai tout simplement supprimé le troisième, parce que cela deviendrait très gauche en portugais si j'insistais et si j'essayais de le remplacer par quelque chose d'autre.

(Lecture de la traduction en portugais.)

GEORGIA ZAKOPOULOU

(Lecture de la traduction en grec.) Pour le grec, cela pose plusieurs problèmes dus aux différentes structures grammaticales et syntaxiques, les organisations différentes du texte dans les deux langues.

En français par exemple il y a le pronom personnel indéfini "on" que l'on utilise tout le temps, qui peut être les gens en général, quelques personnes, je, tu, nous, cela dépend. En grec cela n'existe pas du tout, il faut à chaque fois trouver la meilleure solution. Tantôt on le traduit avec "nous", "quelqu'un" ou "tu", il faut choisir en fonction du style du texte.

Nous avons là une phrase : "on ne rate pas son train deux fois". J'ai choisi de personnaliser la phrase parce que c'est un dialogue entre le mari et son épouse. J'ai préféré avoir un dialogue comme si on parlait en grec dans un couple, c'est-à-dire que j'ai dit "toi, tu n'as pas pu rater le train une deuxième fois". Il y a une distance entre les deux textes.

Il y a une deuxième difficulté que l'on trouve souvent en grec : "je l'ai raté, dit-il", on utilise le verbe en grec sans le "il", mais cela pourrait être "elle", ou "il". Il faut préciser qui parle. Quand on met le nom, cela change le rythme. D'après moi il n'y a pas de solution préférable pour le texte, mais il faut trouver quelque chose qui explique bien, il faut savoir qui parle, mais d'un autre côté sans changer beaucoup le rythme.

JEAN-YVES POUILLOUX

C'est comme si Christian Gailly avait fabriqué un texte exprès pour qu'il soit impossible à traduire. Perec écrivait des phrases pour embêter Harry Matthews, avec des jeux de mots impossibles à faire passer d'une langue dans l'autre. Là, il me semble que Christian Gailly, au nom d'une économie intérieure qui était une nécessité, a aussi produit un texte extraordinairement acrobatique à traduire dans une autre langue, à cause des équivoques justement. Les changements de pieds, ce sont les équivoques.

J'ai été très frappé dans la traduction en portugais que "s'il te plaît" arrive au commencement de la phrase. Dans les trois autres langues le "s'il te plaît" arrive dans la place de scansion qu'il a dans le texte français. Il me semble que c'est une question de rythme tout à fait intéressante, car le "s'il te plaît" comme il est placé fait urgence, fait entrer la voix de Suzanne dans le

texte. Si un adulte dit à un enfant : “Ne raconte pas d’histoire, s’il te plaît”, cela n’a pas du tout le même sens que s’il dit : “S’il te plaît, ne me raconte pas d’histoire”.

Je voudrais qu’on passe maintenant à un troisième extrait : il est en train de jouer du piano dans le club de jazz et la patronne du club qui est chanteuse se joint à lui et chante. Je donne comme introduction : “Simon découvrait le plaisir de jouer seul avec une voix, pour elle.”

Et tout en se faisant discret. C’est si délicat d’accompagner une voix, la précéder, ou la suivre, ou lui répondre, anticiper l’accent par une question. Il s’appliquait à ce dialogue. S’y appliquant il était obligé de la regarder, la regardant il ne pouvait pas ne pas voir ce visage et à la longue ne pouvait manquer d’être frappé d’une surprise ralentie par le temps, par tout ce temps qu’il fallait retraverser pour y voir clair. Il oubliait le clavier, il jouait pour elle.

ANDERS BODEGÅRD

Encore des monosyllabes qui sont des mots clés de tout le livre : voix, temps, qui est peut-être le protagoniste du livre, le diable du livre, le temps qui crée le drame. En suédois c’est donc deux syllabes.

(Lecture de la traduction en suédois.)

Ici, il prend un verbe qui n’est pas succinct, tronqué, “s’appliquait”, il le répète deux fois.

JEAN-YVES POUILLOUX

Il y en a un autre qui est long, c’est “retraverser”. Il y a une succession de verbes longs et de mots brefs qu’un verbe long vient suspendre.

DORIS HEINEMANN

C’est justement ce ralentissement temporaire qui m’a charmée dans ce passage. Je me suis permis une liberté, un enjambement avec le texte précédent, et maintenant le texte se venge. Je me justifie un peu parce que dans le paragraphe avant, la voix de Debbie est décrite, une voix presque sèche. Et la dernière phrase dans le texte français est “ça, ça me plaît”, et ça continue avec “et tout en se faisant discret”, suit une description de l’accompagnement d’une voix, et la phrase se termine à la fin du paragraphe par “il s’appliquait à ce dialogue”. Il y a une parenthèse qui pour moi était trop longue en allemand. Je préférerais lier le fait que Simon aimait cette voix, à son mode d’accompagnement. Je me permets une phrase de plus.

(Lecture de la traduction en allemand.)

JEAN-YVES POUILLOUX

Je suis troublé par les deux mots de liaison que tu as mis : “so”, il n’y a pratiquement pas de mots de liaison dans ce texte.

DORIS HEINEMANN

C’est “si” délicat.

JEAN-YVES POUILLOUX

C’est compliqué.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

Du point de vue du rythme, je pense que ce passage a plutôt un rythme détendu, plus lent qu’avant. Il y a le gérondif, beaucoup d’imparfaits aussi, et le participe présent. C’est très lent, cela donne une tonalité d’abandon.

Les difficultés sont les mêmes que celles dont j’ai parlé tout à l’heure : les sons, la répétition, la reprise. C’est plutôt du jazz qu’autre chose, la répétition, l’élargissement, l’improvisation, etc., et il y a pour accompagner tout cela la répétition de plusieurs sons qui ne marche pas en portugais. Le côté peut-être le plus important de ce qu’écrivait Gailly se perd irrémédiablement.

(Lecture de la traduction en portugais.)

JEAN-YVES POUILLOUX

Chapeau ! C’est un paragraphe qui est fait comme les ardoises d’un toit. C’est comme si un mot enjambait pour générer la phrase d’après.

GEORGIA ZAKOPOULOU

(Lecture de la traduction en grec.)

Il était difficile de maintenir la ponctuation, et j’ai perdu beaucoup de tempo. “Ne pouvait manquer d’être frappé”, c’est une organisation de phrase qui ne vient pas en grec très facilement, mais j’ai fait de mon mieux.

JEAN-YVES POUILLOUX

En français c’est bizarre aussi : “d’une surprise ralentie par le temps” est un complément de moyen de “être frappé”, un complément d’agent, mais c’est un tour insolite de dire “d’une surprise” parce que c’est un déterminant de qualité et non pas un complément d’agent. On est entre deux opérations grammaticales différentes à l’intérieur de la langue française. C’est à la fois un agent et un qualifiant.

On va maintenant vous proposer un passage que l’on a choisi ensemble et que je voudrais introduire par l’évocation d’un dessin de Sempé. Vous connaissez probablement ce dessin où il y a

un petit bonhomme en pardessus avec son chapeau sur la tête tout seul sur une grande plage immense, sur un petit rocher, et les vagues se déversent, et le petit bonhomme tire la langue à la vague.

On a choisi un passage qui pour moi a été inspiré à Christian Gailly par ce dessin de Sempé. Il faut dire que c'est extraordinairement équivoque parce qu'il s'agit de la mer, et en français la mer, la mère, ce n'est pas loin de l'amour et de l'amertume, c'est une équivoque qui joue avec les échos, c'est évident. Je vais commencer quatre lignes avant le paragraphe :

C'est bien, pensa-t-il, car moi-même je ne suis pas un aigle. Sa mère par contre est intelligente et courageuse comme lui. Pense à l'appeler se dit-il, et puis cesse de penser, tu vas tout gâcher. Aucun danger, la mère est là, elle est toujours là, on peut s'absenter même très longtemps, on revient, elle est là, tu m'attendais dit-il ? Eh bien, viens au lieu de rester là-bas toute seule. Imbécile, tu ne me vois pas, pourtant je suis là, il se retint d'agiter les bras comme quand il était petit, il criait hou hou, la mer, je suis revenu, je suis là.

ANDERS BODEGÅRD

En suédois, la mer, la mère, ce n'est pas possible. Dans toutes les langues que je connais, cette personne ou cette institution commence par un "m".

(Lecture de la traduction en suédois.)

Un petit détail où je préfère le suédois au français : en tant que langue souvent plus concrète, "reste là" ça ne dit pas dans quelle position. En suédois il faut mettre la position, couché, debout, je dis (suédois...) reste couché.

DORIS HEINEMANN

La mère *die Mutter* et la mer *das Meer* ce n'est pas faisable en allemand. Ce n'est pas par hasard que je me suis permis un enjambement car on en a aussi un quand il dit : "et cesse de penser, tu vas tout gâcher", "aucun danger", il y a toujours un double sens. Pour l'allemand un seul paragraphe va suffire. Je commence par "pas de danger".

(Lecture de la traduction en allemand.)

J'avais une petite difficulté avec le hou hou ! Parce qu'en allemand c'est un certain genre de femme. Je me suis réconciliée avec le hou hou ! Des femmes un peu hystériques qui vous font signe d'une distance de trois kilomètres !

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

Il y a là un changement de rythme très marqué. D'abord c'est assez tranquille, et puis tout de suite cela devient très ludique.

J'ai éprouvé une difficulté majeure à traduire ce "là" qu'il répète six fois. En portugais il n'est pas possible d'utiliser le même mot. J'ai réussi à trouver quatre mots qui ne sont pas très loin phonétiquement parlant.

(Lecture de la traduction en portugais.)

GEORGIA ZAKOPOULOU

En grec aussi, la mer et la mère sont deux mots différents (*mots en grec...*). On ne pouvait rien faire.

(Lecture de la traduction en grec.)

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

J'ai oublié de dire qu'en portugais le jeu avec le mot "mer" ne marche pas non plus. Ce sont deux mots tout à fait différents qui appartiennent à un genre différent, donc c'est impossible.

JEAN-YVES POUILLOUX

Si vous avez fait des études de grammaire, vous connaissez peut-être deux vieux messieurs qui s'appellent Damourette et Pichon, d'admirables spécialistes de la langue française, qui ont fait une grammaire en sept volumes de sept mille pages chacun, environ huit mille cinq cents exemples par volume, avec une finesse de la langue française que je n'ai rencontrée chez personne d'autre qu'eux. Nous disons "le genre des noms", mais ils ont trouvé que ce n'était pas très adéquat et ils ont proposé d'appeler ça la "sexuisemblance". Si vous avez vu *Jules et Jim*, un poème est raconté, on demande la traduction, Jules le traduit, mais il dit que ce n'est pas pareil parce qu'en allemand *der Mund* c'est masculin et "la lune" c'est féminin en français, et nous disons *die Sonne* alors que vous dites "le soleil", heureusement, en allemand "la vie", *das Leben* est neutre.

ANDERS BODEGÅRD

J'aime beaucoup ce livre, mais cet éditeur qui s'appelle Thomas Fisher est un vrai macho. Est-ce que ce livre est macho ? J'ai trouvé toutes ces rimes masculines, tous ces monosyllabes partout. Je pense au jazz, pourquoi les musiciens de jazz sont-ils toujours des hommes ? Pourquoi les femmes chantent-elles ? C'est un livre sexiste, macho ? Je ne sais pas.

DORIS HEINEMANN

Quelqu'un m'a dit aussi que c'est un conte de fées pour hommes. Debbie est une femme idéale, elle est belle, elle le comprend, elle chante, elle le borde et en plus elle sait cuisiner !

ANDERS BODEGÅRD

Elle a une Porsche bleue.

JEAN-YVES POUILLOUX

C'est vrai que c'est un rêve.

DORIS HEINEMANN

C'est de l'ironie. Je l'espère.

JEAN-YVES POUILLOUX

Je vous propose de terminer cette table ronde avec le commencement. Nous avons gardé le plus difficile pour la fin, c'est-à-dire la première page. Quand je disais tout à l'heure "c'est du Racine", ce n'est pas ma folie personnelle, il y a vingt-trois chapitres, c'est dans vingt-quatre heures, on revient à la première heure, au premier chapitre où il a glissé dans la première phrase une peau de banane pour tout traducteur en toute langue. En plus, pour nous, Français, il y a "ha, ha". Ann Grieve m'a appris un jour ce que c'était que le "ha, ha", le petit fossé que l'on mettait autour des jardins anglais au XVIII^e siècle, qui était invisible de loin, et que l'on découvrait quand on arrivait devant, ce qui suscitait la surprise et on disait que les dames s'exclamaient à ce moment-là "ha, ha", ce livre est plein de "ha, ha".

Le piano n'était pas le violon d'Ingres de Simon Nardis, c'était bien plus qu'un violon d'Ingres, le piano était pour lui ce que la peinture était pour Ingres. Il cessa de jouer comme Ingres aurait pu cesser de peindre. C'eût été dommage dans le cas d'Ingres, ce fut dommage dans le cas de Simon Nardis.

Nous sommes d'accord : violon d'Ingres est intraduisible. D'ailleurs, le violon d'Ingres était-il un violon ? Tous les traducteurs sont d'accord, loyaux, courageux, ils ont tous accepté de se coltiner avec la misère d'une expression intraduisible.

GEORGIA ZAKOPOULOU

(Lecture de la traduction en grec.)

Est-ce que je continue avec le deuxième paragraphe ?

JEAN-YVES POUILLOUX

Dans la proposition liminaire que j'avais faite j'avais mis les deux paragraphes. Je relis le deuxième paragraphe en français, et Georgia continue directement en grec :

Après sa désertion il reprit son ancien métier. Le prétexte était de se nourrir, se loger, se blanchir, au sens de blanchiment. Il s'agissait surtout de bien se tenir. Le jazz n'incite

guère à bien se tenir. Simon Nardis était pianiste de jazz, oublié, perdu de vue, rayé du monde, on le retrouve ici, aujourd'hui, à la veille d'un week-end prolongé.

(Lecture de la traduction en grec.)

ANDERS BODEGÅRD

Qu'as-tu fait du violon ?

GEORGIA ZAKOPOULOU

J'ai mis une note. La traduction que je donne, si je la retraduis en français, c'est que pour Simon Nardis le piano n'était pas ce que le violon était pour Ingres. Il n'était pas nécessaire de mettre une note, mais je l'ai mise même si je ne suis pas pour les notes. J'aime tellement l'expression "violon d'Ingres" que je voulais la partager avec le lecteur grec. Il y a une note à la dernière page, mais ce n'était pas nécessaire avec la traduction que je fais.

JEAN-YVES POUILLOUX

"Au sens de blanchiment", je ne sais pas ce que ça peut donner. Elle a pris un mot grec qui veut dire "blanchir" mais aussi "purifier". Il y a une équivoque qui est exactement la même qu'en français.

GEORGIA ZAKOPOULOU

J'ai beaucoup pensé à "blanchir", mais nous voyons qu'il s'agit surtout de bien se tenir. Pour lui qui était alcoolique, drogué, le blanchiment c'était comme effacer...

JEAN-YVES POUILLOUX

C'était effacer la drogue, c'est clair pour tout le monde. Quand Christian Gailly écrit "blanchiment", c'est arrêter la drogue.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

En portugais "violon d'Ingres" ne passe pas non plus, donc il a fallu trouver une solution pour les deux phrases initiales. Je me suis forcée à respecter le plus possible le sens en essayant en même temps de ne pas trop bousculer le rythme et la tonalité. La structure de la phrase a été maintenue, mais évidemment le rythme s'est alourdi, l'impact du début est devenu plus faible et inévitablement la phrase est devenue plus longue. J'ai quand même conservé Ingres et je n'ai pas expliqué mais introduit en portugais le mot "passe-temps" qui est très utilisé en portugais, quoique maintenant tout le monde parle anglais et dit "hobby".

(Lecture de la traduction en portugais.)

Evidemment "blanchiment" pose le problème qui a déjà été expliqué ici, j'ai dû traduire par "purifier", c'était la façon la plus correcte de le faire.

DORIS HEINEMANN

Ce texte a pour moi trois difficultés : tout d'abord le violon d'Ingres qui est intraduisible. On a discuté d'une note, j'étais contre, j'ai proposé une traduction, je pensais que l'on pouvait peut-être expliquer ce que c'est dans le texte. Le lecteur intelligent va faire un lien entre les deux et comprendre ce que c'est, mais on a mis quand même une note pour être plus sûr en bas de page. On explique que le peintre jouait du violon.

Après, il y avait le "blanchiment", et puis le mot "désertion" que j'ai traduit par "Verrat". On a discuté, on m'a dit : "Tu sais bien que ce n'est pas «Verrat» mais «Fabnenflucht»", j'ai dit : "Oui, mais «Verrat», ça fait plus mal, c'est plus court, ça donne un coup. – Oui, mais «Fabnenflucht», ça coûte la vie." J'ai dit : "D'accord, «Fabnenflucht», et le lendemain j'ai dit : "Non, «Verrat»." C'est rare que les gens acceptent un tel comportement d'une traductrice. J'ai eu beaucoup de chance.

(Lecture de la traduction en allemand.)

ANDERS BODEGÅRD

J'ai eu très mal au cœur quand j'ai ouvert le livre avec ce "violon d'Ingres", j'ai détesté ce violon d'Ingres, je voulais le jeter et Ingres avec, mais il se trouve que la peinture et le peintre jouent un grand rôle dans ce livre. Le meilleur ami de Simon Nardis est un peintre. Il se trouve que Simon Nardis, qui a la main d'un pianiste, a l'œil du peintre. A la fin du livre il dit : "si j'étais peintre". Donc, on ne pouvait pas se débarrasser d'Ingres.

J'ai dû faire une infraction à mon principe de compteur de syllabes. J'ai rajouté deux choses : j'ai dit "jadis" pour que l'on comprenne que Ingres n'est pas quelqu'un d'aujourd'hui et j'ai dit "le peintre". J'ai dit : "le piano n'était pas pour Simon Nardis ce que le violon, jadis, était aussi pour le peintre Ingres".

(Lecture de la traduction en suédois.)

Je n'avais pas compris qu'il s'appelait Nardis, je croyais que c'était Nardi.

GEORGIA ZAKOPOULOU

En grec aussi j'ai écrit "Nardi".

JEAN-YVES POUILLOUX

Il n'y a aucune règle d'aucune sorte pour la prononciation des noms de famille. Il n'y en a pas beaucoup pour la prononciation des noms de lieu. Autrement dit, si vous voulez dire Simon Nardi, vous avez le droit.

ANDERS BODEGÅRD

Tu avais parlé de la désertion, nous avons un très grand nombre de mots d'emprunt français en suédois. Déserter, on vous l'a volé. J'essaie toujours d'éviter de mettre ces mots tels quels dans ces textes. J'avais choisi le même mot que "*Fabnenflucht*" qui existe en suédois, c'est un ancien mot des vieilles guerres du XVII^e siècle qui veut dire que l'on fuyait l'étendard.

Pour "blanchiment" je ne suis pas très content. Un alcoolique dit en suédois : "je suis blanc depuis une semaine". J'ai mis un autre verbe qui veut dire "devenir sobre".

(Lecture de la traduction en suédois.)

Il y a la répétition de "se tenir" deux fois. C'est un mot clé.

(Ecoute d'un morceau de John Coltrane.)

JEAN-YVES POUILLOUX

Merci à John Coltrane dont il est aussi question dans le livre. Merci à vous d'avoir écouté avec patience et apparemment le sourire ces lectures un peu répétitives. C'est compliqué à mettre en scène. Merci aux quatre amis qui sont là et qui sont disposés à répondre à toutes les questions dans la salle.

BERNARD HOEPPFNER

Je voulais dire à Jean-Yves qui parlait de ce dessin de Sempé qu'il y a un second dessin de Sempé où ce même petit homme est sur la plage, il regarde la mer déchaînée, et il dit : "Couché !"

En ce qui concerne cette histoire de violon d'Ingres, lorsqu'on lit "violon d'Ingres" on ne pense pas à Ingres ni à violon. C'est après que ça se passe. Quand on traduit un texte étranger, on perd cette notion de mot bloqué.

JEAN-YVES POUILLOUX

Tout à fait. C'est pareil pour les métaphores qui sont passées en usage dans la langue. Brassens a fait une chanson que vous connaissez certainement :

*Une dame du monde
Qui souvent me laisse
Faire mes quatre voluptés
Dans ses quartiers de noblesse*

C'est très jubilatoire. En l'entendant je me suis dit : "Finalement qu'est-ce que cela veut dire, les quatre volontés ?" Je ne m'étais pas posé la question. Je me suis posé la question par retour.

QUESTION DANS LE PUBLIC

Une question pour les quatre traducteurs : savez-vous si vos traductions, si les livres qui sont publiés rencontrent beaucoup de succès ?

GEORGIA ZAKOPOULOU

Est-ce qu'il se vend ? Oui, s'il y a eu des critiques sur le livre et la traduction, mais je ne sais pas si ce livre s'est vendu, en Grèce on ne touche pas de pourcentage. L'éditeur ne dit rien. Mes amis, les gens que je connais l'ont lu, l'ont beaucoup apprécié, ils ont eu le même sentiment que moi-même en tant que lectrice quand je l'ai lu en français. Je ne pense pas qu'il se soit beaucoup vendu en Grèce.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

Je ne sais pas, mais je pense qu'il a un public. Quand il a été publié on le voyait assez couramment dans les librairies, maintenant on ne le voit plus, je pense que c'est vendu. Je n'ai pas de données précises.

DORIS HEINEMANN

J'aurais dû me renseigner. Je n'ai pas de chiffres précis non plus, mais je crois que ça s'est vendu honorablement. Nous avons fait une édition de poche, c'est bon signe. Je connais une libraire qui ne sait pas que je l'ai traduit, qui m'a dit : "C'est un livre adorable, j'en ai toujours dix en stock parce que je le recommande à tous mes clients." Il y a quand même des gens qui l'aiment.

ANDERS BODEGÅRD

Moi non plus je n'ai pas de chiffres. Ce n'est pas un best-seller mais il a été très bien reçu par la presse. Cet éditeur dont je parle tant, qui est un phénomène, n'est malheureusement pas un homme à vendre des livres. Il aime beaucoup les publier mais après il les oublie lui-même.

Par contre, en Suède, les bibliothèques publiques sont très importantes et ce livre y est présent presque partout. Il a aussi été enregistré pour les malvoyants.

QUESTION DANS LE PUBLIC

Je voudrais savoir si le livre a été traduit en anglais.

INTERVENTION

C'est un livre qui a été traduit aux Etats-Unis, en édition anglaise.

PHILIPPE BATAILLON

En espagnol, le livre a été traduit par un écrivain argentin que j'avais sollicité pour venir ici, mais qui n'était pas libre.

JEAN-YVES POUILLOUX

Lisez le livre, réjouissez-vous, faites-vous plaisir, cela prend deux petites heures, et ce n'est que du bonheur. Merci.

RENCONTRE AU COLLÈGE AVEC LES JEUNES TRADUCTEURS

Comme l'an passé, l'ATLF a accueilli les jeunes traducteurs ou étudiants en traduction pour une rencontre au cours de laquelle Françoise Cartano et Olivier Mannoni ont exposé les différents aspects du métier. Et comme l'an passé, la salle était comble pour cette manifestation qui permet à bon nombre de futurs traducteurs de découvrir un peu avant l'heure quelques "ficelles" utiles pour ne pas se faire prendre aux pièges de cette profession : rédaction des contrats, qualité du travail, relations avec les éditeurs, remise et paiement de la traduction, correction des épreuves, etc. Alors que se multiplient les formations universitaires autour de la traduction et qu'il est plus que jamais nécessaire d'informer nos jeunes collègues, cette rencontre est appelée à devenir l'un des jalons des Assises à Arles.

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE LANGUE

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Bernard Banoun

O félicité pour un germaniste provincial : se trouver devant un auditoire que doigts et orteils ne suffisent pas à dénombrer ! Miracle des Assises : devoir envoyer quérir des chaises supplémentaires pour que nul ne reste debout !

En accord avec le thème de cette année, j'avais choisi pour texte un livret assez peu connu d'un insigne librettiste, *Die ägyptische Helena/Hélène égyptienne*, que Hofmannsthal écrivit pour Richard Strauss dans les années 1920, entre deux œuvres plus familières, *La Femme sans ombre* et *Arabella*.

Avant d'aborder la traduction elle-même, il m'avait semblé opportun de proposer aux participants quelques réflexions sur ce que l'exercice pouvait avoir de spécifique et sur les options qui s'offrent à nous dans le cas d'un livret d'opéra. En effet, les pratiques sont multiples, et varient dans le temps et l'espace. Il arrivait, et il arrive encore, que des opéras soient chantés non dans l'original, mais dans la langue du pays. La traduction doit donc être chantable. Cette pratique qui s'imposa au XIX^e siècle (auparavant, soit l'Europe entière – Angleterre comprise – chantait en italien, soit livret et musique étaient adaptés au point que l'opéra était un nouvel original) est considérée désormais comme éminemment provinciale et dépassée, alors même que le public des théâtres d'opéra n'est sans doute guère plus polyglotte qu'autrefois. Mais dans certains théâtres de répertoire comme la Komische Oper de Berlin (autrefois à l'Est) ou l'English National Opera (Sadler's Wells) de Londres, c'est encore la règle – et un metteur en scène comme Walter Felsenstein à Berlin faisait ou remaniait lui-même les traductions, avec l'ambition de créer un spectacle réalisé en symbiose par le chef, les chanteurs et le metteur en scène, représentation dramatique et immédiatement saisissable par le public, comme une mémorable *Carmen* ; plus

récemment, les meilleures réalisations de Harry Kupfer, dans le même théâtre, pouvaient convaincre, je crois, les plus sceptiques. Enfin, pour les opéras chantés dans la langue du pays, un cas particulier à mentionner est celui des opéras en langues dites rares : qu'on songe à Janáček – si les interventions de Max Brod, qui traduisit les livrets en allemand, furent parfois excessives, il n'en reste pas moins que le musicien de Brno – lui qui, selon Milan Kundera, avait fait l'offrande de son génie musical sur l'autel d'une langue peu parlée – n'aurait peut-être pas conquis les scènes allemandes et, plus tard, européennes, sans ce passage par l'une des grandes langues du répertoire lyrique.

La quantité de livrets traduits depuis quelques siècles forme un corpus immense et passionnant (et parfois drôle). Il faut dire que c'était avant le temps des surtitrages (ou du petit écran placé sur chaque siège), pratique désormais répandue et à peine discutée, qui permet certes de conserver l'unité première d'une langue, de sa musique et de la musique conçue pour elle, et de comprendre ce qui se dit, mais qui n'en est pas moins contradictoire avec la nature même du théâtre en musique, dont il dissocie les éléments et perturbe la temporalité spécifique (notamment celle des opéras à airs ou numéros, et de ceux tendant à une intégration parfaite de l'action et de la musique dramatique, par exemple ceux de Verdi). Quelques heures après cet atelier, lors de la table ronde sur ce sujet, Mike Sens évoquait le désarroi de Claude Régy face à la "dictature du sens" que font régner les surtitrages.

Pour élaborer une version destinée à être chantée, le traducteur doit être attentif aux vers et à la prosodie, il doit ou devrait connaître aussi la partition et la technique vocale : qu'il place un *u* sur une note aiguë et il aura sur la conscience la ruine de quelques cordes vocales et carrières peut-être prometteuses. Comme je l'ai dit, on n'a plus guère besoin de ces traductions, de nos jours. Faudra-t-il alors se contenter d'une traduction sémantique ? Ce serait dommage, car à côté de livrets de la plume d'écrivains et poètes (Metastasio, Hofmannsthal, Bachmann, Auden, etc.), même les textes "mineurs" ont leur charme – souvent celui d'une poésie qui, à l'époque déjà, était quelque peu surannée, et par là-même d'autant plus efficace pour atteindre l'auditeur à travers la musique. Or quand on sait l'importance du livret pour la qualité d'ensemble de l'opéra comme alliance du verbe, de la musique et de la scène, quand on a lu les lamentations et exhortations des compositeurs (Mozart, Verdi, Strauss, Moussorgski) cherchant désespérément le texte qui les inspire, on doute qu'un livret soit un "sous-texte" – Hoffmann, dans le dialogue *Le Poète et le compositeur* des *Frères Sérapion*, en dit long sur ce point. Si certains aspects formels d'un livret réussi (sujet, canevas,

enchaînement des scènes) ne posent pas de problème au traducteur puisqu'il n'a pas à y toucher, les formes poétiques, l'alternance du vers et de la prose, les images, comparaisons et métaphores spécifiques, les sonorités, tout cela peut inciter le traducteur à chercher des correspondances : quand bien même sa traduction ne sera pas chantée, elle donnera une idée de la poésie particulière, du rythme, et donc des passions de l'époque et de leur expression.

Hofmannsthal est l'exemple même du grand écrivain qui écrit *aussi* des livrets. Le traduire est donc particulièrement gratifiant. Dans *Hélène égyptienne*, le poète viennois reprend à sa manière l'histoire de la plus belle femme du monde dont l'enlèvement par Pâris serait le *casus belli* de la guerre de Troie. Il s'appuie sur Euripide, pour aller au-delà. Euripide avait en effet proposé une version inofficielle du mythe : Pâris n'avait enlevé qu'un fantôme, la vraie Hélène avait été cachée en Egypte, Ménélas n'était pas cocu et dix terribles années de guerre reposaient sur un subterfuge imaginé par les dieux – Hélène en remontrant à Pénélope en matière de fidélité conjugale, c'était une rivalité inédite. Chez Hofmannsthal, Hélène a vraiment été enlevée par Pâris ; au début de l'opéra, Ménélas la ramène de Troie, il est sur le point de la tuer lorsque la magicienne Aithra provoque une tempête ; Hélène et Ménélas accostent. Aithra, de magicienne, se fait esthéticienne et rajeunit Hélène : Ménélas est censé croire que sa femme a passé dix années endormie sur cette île, le couple peut se réconcilier. Mais Hélène ne supporte pas longtemps le stratagème ; elle veut être aimée pour ce qu'elle est et malgré ses actes – Ménélas se voit alors administrer une sorte de cure psychanalytique : on lui fait revivre l'enlèvement d'Hélène ; guéri de ses traumatismes, il redevient l'époux d'Hélène. En écrivant ce texte pour Strauss, Hofmannsthal entendait proposer une possible refondation après l'effondrement de 1918 ; il utilisait le ressort d'une intrigue de comédie avec mariage final pour mettre en présence deux mondes, celui chthonien, oriental et irrationnel d'Hélène, et celui, solaire, grec et logique de Ménélas – c'est de la rencontre des deux que viendrait peut-être le remède au "déclin de l'Occident".

Le passage proposé (un extrait du premier acte) posait maints problèmes de traduction : les niveaux de langue varient de la scène de ménage de boulevard (Hofmannsthal déroule le fil tragi-comique qui va d'Euripide à Offenbach) à l'hymne pompeusement wagnérien. Il faut donc trouver le ton, comme au théâtre, pour les passages que le librettiste imaginait quasi *parlando*, mais aussi respecter le rythme, les sonorités, les parallélismes

entre répliques pour les passages plus solennels (parallélismes structurants puisqu'ils indiquent qu'on aura un duo, un trio, etc.), et ne pas gâcher un morceau de bravoure que forment une dizaine de vers saturés d'assonances et d'allitérations, presque une parodie de la tétralogie wagnérienne.

En cette matinée ensoleillée, les participants ne m'en ont pas voulu de ces précisions professorales et, dans l'heure et demie suivante, les échanges ont été nombreux. Deux passages en particulier ont été discutés. Le duo d'Hélène et Ménélas où ce dernier invoque les "dieux d'en haut" tandis que son épouse appelle *ibr unteren dunklen*, rebaptisés, entre autres : dieux d'en bas, ministres de l'ombre, sombres forces terrestres, dieux souterrains. Pour les vers d'Hélène séductrice *Wach' auf bei deiner Frau ! In deinen Armen bring' mich heim !*, les propositions fusèrent et l'on s'arrêta, provisoirement, à un octosyllabe suivi d'un décasyllabe "Reviens à toi, à ton épouse ! / Et dans tes bras, ramène-moi chez nous", où "revenir à soi" est une trouvaille convaincante en accord avec le sens profond de l'œuvre. Quant au chant d'Aïthra appelant les elfes qui vont embobiner Ménélas, les vers très courts de Hofmannsthal, à deux accents toniques, avec leurs semblants de viennoiseries (*budeln*) et autres mots incertains plus évocateurs que dénotatifs (*pappeln*), les groupes binaires (*Dreht ihn, drillt ihn ! / Zwinkert und zwitschert ! / Dreht ihn, drillt ihn ! / Belfert und balzt, / schnattert und schnaubt, / drommetet und trommelt !*), ces jeux nous ont entraînés, ce n'était pas un hasard, dans les oscillations incessantes entre les sons et les sens.

ONZE SONNETS DE MICHELANGELO
MIS EN MUSIQUE PAR CHOSTAKOVITCH

atelier animé par Jacques Michaut-Paternò

Atelier quelque peu insolite que celui-ci puisqu'il proposait une triple lecture italo-russo-française de onze des sonnets de Michelangelo mis en musique par Chostakovitch. Une confrontation certes originale, mais ô combien révélatrice des problèmes que pose la traduction de la poésie.

Lorsqu'à l'occasion du cinq centième anniversaire de la naissance de Michelangelo Chostakovitch met en musique en 1974 quelques-uns de ses sonnets, il utilise la traduction d'Abraham Efros : l'enveloppe formelle est fidèle à l'original, sonnet classique composé de quatorze vers, deux quatrains à rimes embrassées et deux tercets, mais la couleur qui s'en dégage est différente. La sonorité ouverte, claire, de l'italien est plus fermée, plus sourde en russe. Les vers dans leur "sculpture" même, leur sombre résonance, n'ont plus la vigoureuse clarté du marbre mais l'intense opacité de mots russes chargés de références d'une toute autre nature. L'esprit change aussitôt. L'idée est la même, son expression ne l'est plus. Chostakovitch partage la première : elle lui correspond, elle s'accorde à ce qu'est à ce moment-là de sa vie son état d'esprit. Les sonnets qu'il choisit, les titres qu'il leur donne sont révélateurs. Il s'agit, bien sûr, de thèmes universels, l'amour, la création, la mort, mais dans le contexte où le compositeur se trouve, l'URSS de Brejnev, ils revêtent une signification profondément personnelle, celle d'un artiste confronté à l'arbitraire de toutes les formes de pouvoir. Chostakovitch "interprète" la seconde, autrement dit la traduction qu'Efros donne de Michelangelo, dans le langage musical qui lui est propre, violemment contrasté, dramatique, voire tragique. Il exprime à travers SA musique – une musique qui ne peut être confondue avec aucune autre – SES propres sentiments, non pas tels que Michelangelo les exprime, mais tels qu'Efros les traduit.

Les participants avaient à leur disposition, outre l'original italien et la traduction qu'en donne Efros, quatre, cinq ou six versions

françaises (selon les cas) dont celles de Jean Aycard (1893) et celles plus récentes de Ribemont-Dessaignes et de Pierre Leyris. Un premier constat s'est unanimement imposé : la version russe est de loin la plus réussie. Cela tient en grande partie au fait que le russe a sur le français l'inestimable avantage de la malléabilité syntaxique, de la souplesse rythmique, de la musicalité accentuelle. La scansion du vers italien – ici le plus souvent des hendécasyllabes – est plus aisément transposable en russe qu'elle ne l'est en français contraint de par sa rigidité à davantage de contorsions. D'où un deuxième constat tout aussi unanime : les versions françaises proposées (rares hélas) sont loin de servir (quand elles ne le desservent pas) l'original. Elles montrent surtout à quel point, en matière de poésie, la tâche est difficile, insurmontable serait-on tenté de dire. Lorsqu'il s'agit de prose, le défi peut être relevé, le pari de la transposition gagné, parfois brillamment gagné. En matière de poésie, les problèmes sont d'une tout autre nature : la poésie, quintessence musicale d'une langue, est finalement irréductible aux manipulations techniques les plus élaborées. L'œuvre n'est transmissible, d'une musique à l'autre, qu'AUTREMENT, grâce au miracle d'une recréation, à la magie d'un double. Idéalement il faudrait aux musiques d'un Dante ou d'un Pouchkine les musiques d'un autre Dante ou d'un autre Pouchkine. Cela dans l'absolu. Dans le relatif auquel nous sommes condamnés – et heureusement condamnés car, les génies étant rares, comment entreverrions-nous dans l'absence de génialité qui est notre lot commun ces trésors des musiques allemande, anglaise, ou plus loin de nous perse ou chinoise, sans l'audacieuse, l'irremplaçable intervention de ce passeur de l'ombre qu'est le traducteur ? –, reste un labeur incessant miraculeusement encouragé par des instants de grâce fugitive.

Les impératifs du temps ne pouvaient que laisser entrevoir les problèmes d'une telle transposition. Celle-ci montre en tout cas à quel point la frontière entre *"traduttore"* et *"traditore"* est fragile. Entre paroles et musique l'abîme, s'il n'est pas infranchissable (l'adéquation peut même être parfaite : voir Duparc et *L'Invitation au voyage* de Baudelaire), est redoutable ; il l'est plus encore lorsque, entre le poète et le compositeur, se dresse la barrière d'une traduction.

La conclusion d'un atelier de ce type, loin d'être négative, montre en tout cas à travers la diversité des points de vue leur nécessaire et enrichissante confrontation.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Françoise du Sorbier

Une cinquantaine de personnes étaient réunies ce samedi matin tout lumineux de mistral pour travailler sur “L'étranger dans la langue” à propos de passages de D. H. Lawrence pris dans son sixième roman, *The Lost Girl* (1920). L'auteur y retrace la trajectoire d'une jeune fille issue de la bourgeoisie rance des Midlands, qui va se déraciner socialement d'abord, en fréquentant une troupe de baladins cosmopolites, puis part en Italie pour suivre l'un d'eux, qu'elle épouse. L'essentiel de l'action se passe juste avant la Première Guerre mondiale. Les cinq membres de la troupe parlent trois langues : le français, l'allemand et l'italien. Notons en passant que ce sont les langues principales des peuples qui vont s'affronter pendant la guerre. Or l'action se passe en Angleterre, et si les dialogues ont lieu principalement en anglais, ils sont émaillés de fautes de grammaire et de syntaxe, et parsemés de morceaux de phrase dans les diverses langues d'origine des personnages.

Au-delà du pittoresque de surface et de l'exotisme de ces dialogues, la question qui se pose ici est celle de l'appartenance. Alvina, qui appartient au pays, ne fait pas partie du groupe, qui, lui, est étranger à l'Angleterre. Les comédiens s'expriment de façon fruste en anglais. Et Alvina, l'autochtone, ne peut communiquer avec eux que par le truchement d'énoncés très simples, voire élémentaires. Ce n'est pas seulement la langue qui est tronquée, c'est son contenu, qui ne peut être ni complexe ni subtil. La difficulté pour le traducteur, c'est de faire sentir cette étrangeté et cette incorrection.

L'étrangeté est beaucoup plus malaisée à marquer en français qu'en anglais, car le personnage principal du groupe, Madame, est française. Si elle commet des fautes en anglais, on ne peut lui en faire commettre en français, sous peine d'in vraisemblance grave. Alors, comment marquer sa “différence” ? Dans le texte-source, elle utilise des structures traduites du français, ce qui se

sent au niveau des “tags”, témoin, cet échange entre Alvina et Madame :

My young men drink a little beer after their horrible journey.

[...] Will you perhaps take a glass of beer ? [...]

— *No thank you, I never take beer, said Alvina hurriedly.*

— *No ? Never ? – Oh !*

Si l'on prononce ces phrases avec l'accent français que Lawrence devait avoir dans l'oreille quand il les écrivait, cela introduit une dimension d'exotisme comique bien malcommode à rendre en français.

Au terme d'une discussion sur ce passage particulier et quelques autres qui comportent le même genre de difficultés, l'atelier a conclu qu'une façon économique de faire sentir que Madame n'était pas parfaitement à l'aise dans la langue qu'elle utilise avec Alvina, c'était de retourner la situation énonciative de départ, où Madame parle dans un anglais fautif et a de temps à autre recours au français. On va la faire parler un français correct, mais élémentaire, comme l'anglais d'Alvina, et de temps à autre, la laisser prononcer une phrase en anglais, c'est-à-dire conserver dans le texte quelques énoncés en anglais, ceux-là mêmes qui sont asyntaxiques, et où le lecteur français connaissant un tant soit peu l'anglais percevra des incorrections, ou, à tout le moins, un anglais totalement calqué sur le français. De plus, cela rééquilibre le texte, car en français, même en utilisant des italiques, on perd l'effet d'étrangeté des phrases prononcées en français. L'utilisation de phrases anglaises permet de le retrouver. On aboutira donc, comme dans l'original, à un texte émaillé d'énoncés en langues étrangères dans une proportion strictement semblable à celle du texte de Lawrence.

Le second passage proposé permet de réfléchir à une autre difficulté, celle des jeux de mots entre deux langues.

Lors d'une conversation entre Alvina et Madame, celle-ci décoche un coup de patte à Woodhouse, la ville d'Alvina, dont elle transforme le nom de façon très dépréciative :

– *Tonight I am put to bed in – what is the name of this place, dear ? – it seems I don't remember it.*

– *Woodhouse, said Alvina.*

– *Woodhouse ! Woodlouse ! Is there not something called Woodlouse ! I believe. Ugh, horrible ! Why is it horrible ?*

Le problème, c'est la différence de sonorité entre Woodhouse, que l'on ne peut changer puisque c'est le nom de la ville, utilisé tout au long du texte, et *woodlouse*, cafard. Le mot *louse*, au reste,

connote la saleté, la pauvreté, la laideur. Dans les maximes et proverbes, on l'utilise pour désigner ce qui est méprisable et dépourvu de valeur. La discussion en atelier a été très féconde. Quelqu'un a suggéré de faire un mot mixte, en gardant la première syllabe *Wood*, et a forgé *Woodcrasse*, ce qui rend l'idée. Jean Guiloineau a repris la suggestion en faisant rimer avec *Woodhouse* le mot français désignant quelque chose de sale et désagréable et a suggéré *Woodhouse*, qui a été retenu. L'avantage supplémentaire de cette solution, c'est qu'elle garde la similitude graphique entre les deux mots.

Le troisième passage proposé à la réflexion commune était un dialogue entre Alvina et sa logeuse, une femme du Yorkshire qui parle en dialecte. Là encore, Alvina se trouve face à une langue qui n'est la sienne ni géographiquement ni socialement. Comme toujours avec le dialecte, on est confronté à une langue qui, à force d'être "dedans" (à l'intérieur d'une province, à l'intérieur d'une communauté), en devient inintelligible à l'Anglaise cultivée qu'est Alvina, tout comme au lecteur moyen, d'ailleurs, pour qui on a mis d'abondantes notes dans l'édition anglaise. Le dialecte du Yorkshire a un peu la même fonction ici que ces argots de communautés qui marquent l'appartenance de ceux qui les parlent et excluent par leur inintelligibilité ceux qui n'en font pas partie. On donnera ici un seul paragraphe, qui concentre les difficultés, et les choix de traduction. La logeuse profite du fait qu'Alvina a reçu son amant dans sa chambre pour augmenter sa note :

Oh ay ! Well,'s a strappin 'anuff feller, for them as goes that road. I thought Madame was partikler. I s'll charge yer a bit more, yer know. I s'll 'ave to make a bit out of it. I'm partikler as a rule. I don't like 'em comin' in an' goin' out, you know. Things gets said. You look so quiet, you do. Come now, it's worth a hextra quart to me, else I shan't have it, I shan't. You can make as free as all that with the house, you know, be it what it may –

On a opté pour l'élision systématique des pronoms personnels, comme dans le texte, d'ailleurs : "l'est" pour "il est", "z'avez" pour "vous avez". De même, on supprime les doubles négations pour n'en garder qu'une "pas" au lieu de "ne pas". Et on a eu recours à une langue populaire orale encore intelligible aujourd'hui. Pour un traducteur, il est plus difficilement acceptable d'avoir recours aux notes et à un lexique que pour un auteur. Nous avons les coudées moins franches.

Voici la traduction à laquelle nous avons abouti :

“Vous m’en direz tant ! Ah, ben l’est plutôt beau gars, pour celles qu’aiment ce genre-là. Je croyais que Madame était très à cheval. Je vais vous faire payer un peu plus cher, voyez. Faut bien que je m’y retrouve. Moi non plus, je rigole pas avec ça. J’aime pas trop que ça circule chez moi. Les gens jasant. Pourtant, z’avez l’air bien tranquille. Allez, vous me paierez un quart de livre en plus, sinon, je marche pas. Vous pouvez pas prendre vos aises comme ça chez moi, vous savez, c’est pas des façons...”

Au-delà de l’apparente diversité des problèmes touchant à des difficultés de traduction spécifiques, il ne faut jamais perdre de vue l’effet que Lawrence entend produire. Il ne s’agit pas seulement d’un dépaysement du lecteur, confronté, comme l’héroïne, à un exotisme des langues. Ce qu’il veut nous faire sentir, c’est le déracinement d’Alvina, en train de larguer les amarres par rapport à son monde d’origine et de dériver, perdue socialement et perdue dans la langue.

ATELIER INFORMATIQUE

animé par Evelyne Châtelain et Jean-Luc Dibarce

Inauguré avec le début de ce siècle, l'atelier informatique est devenu aujourd'hui une tradition, mais ce qui s'est modernisé depuis, ce n'est pas l'atelier, ce sont les participants !

Oubliés les novices ébahis, oubliés les débutants hésitants, oubliés les balbutiements d'antan !

Aujourd'hui tout le monde maîtrise son outil... pour l'essentiel.

Car si beaucoup savent que leur système peut leur offrir de nombreux avantages, rares sont ceux qui se lancent dans une exploration pourtant beaucoup moins dangereuse que la conquête de l'Annapurna ! Et pour certains, le thème proposé cette année "Tables des matières et Index" ressemblait à première vue à une montagne infranchissable.

Parmi la vingtaine de participants, quelques nouveaux venus et les habitués que je retrouve d'année en année, un ou deux ont même failli rebrousser chemin dès les premières minutes tant ils doutaient de leurs capacités.

Persuasive, je leur ai demandé de rester et je leur ai fait une promesse : personne ne sortirait de la salle sans avoir élucidé tous les mystères du sujet. Mieux encore, je leur ai juré que, si, si, c'était facile.

Une petite présentation générale en quelques diapositives PowerPoint, et chacun pouvait désormais se lancer.

Nous avons donc commencé par l'exercice plus simple, la célèbre table des matières, celle qu'on refait encore et encore après avoir une millième fois corrigé son texte et dans laquelle on laisse une erreur parce que justement on a oublié...

Inutile de se donner tant de mal ! ai-je dit. Définissez vos titres, corrigez tout ce que vous voulez, tant que vous voulez et ensuite, allez utiliser l'option automatique pour mettre votre table à jour.

“Mon Dieu, et dire que j’y ai passé des heures et des heures”, ai-je entendu grommeler ici et là. Tout joyeux, mes élèves étaient prêts à partir fiers de leurs nouvelles connaissances.

Forte de ce premier succès, j’ai failli asséner le coup de grâce en leur parlant d’index. Un peu plus compliqué, bien sûr, parce que là, il faut intervenir sur chaque mot que l’on veut indexer. Mais finalement, un petit clic pour choisir son mot, un autre pour décider qu’il s’agit d’une entrée ou d’une sous-entrée, un troisième pour décider du format. Et en trois petits clics, le mot est indexé... sur la totalité du texte... Un vrai miracle ! Et comme pour la table, inutile de se soucier des corrections éventuelles, des rajouts, des suppressions. A la fin de l’envoi... on clique ! Et la mise à jour de l’index se fait automatiquement.

Finalement, ce n’était pas sorcier. Allez, un dernier petit passage derrière les machines des plus récalcitrants du début qui croyaient ne pas avoir compris. Finalement, comme je le leur avais promis, ils en étaient à deux doigts et, après un petit coup de pouce supplémentaire, j’ai enfin entendu cette phrase qui m’a fait tant plaisir : “Finalement, t’as raison, c’est facile.” Je vous l’avais dit...

HOMMAGE A SYLVÈRE MONOD

par Marie-Claire Pasquier

Je commencerai par évoquer la dernière fois que nous avons vu Sylvère Monod à Arles. C'était en novembre 2003, lorsque, en tant que troisième président d'ATLAS de 1989 à 1992, il était venu célébrer avec nous, comme l'a rappelé Hélène hier, nos vingtièmes Assises. Il avait terminé son intervention par une phrase qui donnera bien le ton de mélancolie souriante, ou, pour reprendre sa propre formule "de plaisir un peu mélancolique" avec lequel il prenait congé de nous : "Arles, ATLAS, les Assises, ont joué un rôle très important et dans l'ensemble très heureux, vers le soir de ma longue vie."

Une longue vie qui s'est terminée au mois d'août dernier. On peut affirmer sans beaucoup de risque de se tromper que Sylvère a consenti à sa mort avec une parfaite sérénité. L'amour exemplaire, durable, rayonnant, qui existait entre Annie, sa femme, et lui, était l'une des forces de sa vie. En 2003, lorsqu'il s'est retrouvé à Arles sans elle, qui ne le quittait guère, et qu'il nous a dit "je trouve son absence infiniment douloureuse", cela venait droit du cœur et c'était touchant qu'il nous le confie. Rose-Marie Vassallo, sur notre site Internet, avait évoqué sa venue, en disant : "Sylvère, toujours aussi désarmant d'humour, de finesse et de jeunesse vraie, malgré le chagrin d'être venu seul pour la première fois."

Une fois Annie morte, sans rien perdre de sa douceur souriante, Sylvère fut un homme malheureux. Mais c'était un homme qui trouvait encore dans le travail – le travail bien fait – l'accomplissement dont il avait un besoin quotidien : comme un artiste, dirais-je. Parce qu'après tout : une traduction de plus, une traduction de moins – on pourrait être tenté de lâcher prise. Pas lui. Il y a tout juste un an, pour m'annoncer qu'il ne viendrait pas aux Assises, il m'écrivait : "Je travaille beaucoup ces temps-ci, ayant la chance, à quatre-vingt-quatre ans, d'en avoir encore la capacité !" Il en était fier, et je dirai, tout en étant d'accord

avec les gens qui parlent de sa modestie, qu'il n'était pas exempt de fierté – la fierté du travail bien fait, du bon artisan : “Travaillez, prenez de la peine, / C'est le fonds qui manque le moins.” Ainsi il pouvait se vanter, de façon assez candide et touchante (comme dans les contes, “Sept d'un coup !”) d'avoir participé, au cours des années, à cent soixante jurys de thèse ! Presque du stakhanovisme. Mais noyer le qualitatif dans le quantitatif, c'était au fond une vraie modestie, très anti-mandarinale, cent soixante jurys, c'est de l'ordre du labeur plutôt que de l'accomplissement : il faut bien faire tourner la machine !

Sa dernière grande traduction publiée a été *Middlemarch*, de George Eliot, traduction d'un chef-d'œuvre long et difficile, traduction qui est elle-même un modèle de fidélité et d'habileté aussi élégante que discrète pour garder ou retrouver un ton XIX^e siècle sans archaïsmes spectaculaires, en exploitant tout simplement les ressources de souplesse du français. J'espère qu'on fera un jour à Arles un atelier à partir de cette traduction de *Middlemarch*.

Son tout dernier article a été publié à titre posthume dans *Palimpsestes*, un numéro hors série qui vient de sortir en hommage à Paul Bensimon, fondateur de la revue en 1987. Sylvère n'aura pas eu la joie de tenir entre les mains ce numéro, qui porte un très beau titre : “Traduire, ou vouloir garder un peu de la poussière d'or...” C'est extrait d'une phrase de Bensimon à propos de la traduction de la poésie : “Vouloir garder un peu de la poussière d'or qui enlumine le poème original, nier que la puissance démiurgique du Verbe poétique soit toute captive de sa langue d'origine, c'est en somme aspirer à métamorphoser l'obstacle en transparence...”

La contribution de Sylvère Monod, cet homme qui savait qu'il allait mourir bientôt, est consacrée aux *Derniers jours d'Emmanuel Kant*, *The Last Days of Immanuel Kant*, un essai de Thomas De Quincey, “cet auteur mystérieux, souvent halluciné”, dit Sylvère. (*Je fais ici une remarque incidente : on ne peut pas dire “Monod”, pour faire court, en parlant de Sylvère, car dans cette grande famille protestante où il était né, il y a trop de Monod qui se sont illustrés : pasteurs, théologiens, chirurgiens, explorateurs, physiciens, et même un prix Nobel.*)

L'article de Sylvère a pour titre : “Traduire une traduction ?” (très important, le point d'interrogation). Il lui permet de reprendre sa problématique de prédilection, la retraduction – exercice dont il aimait rappeler qu'il l'avait pratiqué tout au long de sa longue carrière. Le texte de De Quincey est en grande partie inspiré par ou pompé d'un texte en allemand de Wiasanski : *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*. Le terme “retraduction”, précise-t-il, a deux sens possibles que l'anglais distingue

par les termes de *translate again* (traduire à nouveau un texte déjà traduit) et *translate back* (tenter, à partir d'une traduction étrangère, de reconstituer le texte d'origine). Sylvère avait animé à Arles, en 1990, une table ronde sur "Retraduire Dickens", précisant que sa propre pratique "avait beaucoup varié en une cinquantaine d'années d'exercice du métier" (!). J'ai relu cette table ronde, c'est un morceau d'anthologie et le compte rendu par Sylvère est un modèle qui sait passer de l'oral à l'écrit sans léser personne mais avec une exigence de concision et de cohérence. Je vous y renvoie (Actes des septièmes Assises). Au cours des mêmes Assises, il avait animé un atelier sur Joseph Conrad. C'est l'occasion de rappeler qu'il fut successivement responsable chez Gallimard de l'édition dans la Pléiade des *Œuvres* de Conrad et de celles de Dickens. Dans les conclusions de l'atelier retenues par lui, on retrouve son ton "pince-sans-rire", *tongue in cheek*, à la limite du pastiche :

"La révision de traductions existantes est un travail ingrat, frustrant et voué à engendrer l'insatisfaction." Ou encore : "L'incompétence patente est plus rare dans les traductions que d'autres défauts : la lourdeur, l'imprécision, le rembourrage, la tentation de briller, de se mettre en valeur, bref le manque de principes rigoureux" (p. 84).

Vous noterez le reproche : "manque de principes rigoureux." C'est tout Sylvère. C'est un homme qui avait, pas seulement une technique ou une pratique, mais une éthique de la traduction, comme il avait une éthique du travail, une éthique de vie. J'ai toujours pensé qu'avec un nom comme le sien, il ne pouvait être que protestant. Même quand on m'a détrompée ("non non, il était converti au catholicisme"), j'ai continué à le penser protestant. C'est le fameux bâton brisé : dans l'eau, on a beau savoir qu'il est droit, on le voit brisé.

La plupart d'entre nous ont connu Sylvère tard, le Sylvère poivre et sel de la présidence d'ATLAS. C'est d'ailleurs à ce titre que je lui rends hommage devant vous et avec vous aujourd'hui. Quand je lui ai annoncé que je n'étais plus présidente d'ATLAS, et qu'Hélène Henry reprenait le flambeau, il m'a répondu par une petite lettre très gentille – c'était en avril 2006, quatre mois avant sa mort. "Welcome to the club of past presidents. Nous sommes quatre maintenant. Il faudra bientôt songer à constituer un bureau. Compte tenu de mon état – qui s'améliore un peu mais lentement (*aucun apitoiement*) je ne me proposerai pas comme secrétaire perpétuel." D'Hélène, il me disait l'avoir connue toute jeune : "Elle était dans la même classe au lycée de Caen que ma fille aînée, et très brillante élève" (*ce qui n'étonnera personne*).

Je ne connais que de seconde main les étapes de sa carrière universitaire pour la bonne raison que les quinze premières années se sont déroulées justement à Caen, et qu'il n'est arrivé – ou venu – à Paris, Paris-VIII puis Paris-III, qu'en 1964, et qu'il a pris sa retraite – de professeur – dès 1982 à l'âge de soixante et un ans pour se consacrer, devinez à quoi ? à la traduction littéraire. A commencer par "son" auteur, Dickens, sur lequel portait sa thèse de doctorat d'Etat, intitulée tout simplement, à l'ancienne, "Dickens romancier". Françoise du Sorbier se souvient d'avoir travaillé avec lui à l'occasion de l'édition de la Pléiade, de 1977 à 1979, elle lui rendra hommage dans le prochain numéro de *TransLittérature* : "Il avait, dit-elle, cette relecture créatrice qui sert le texte et vous aide à donner le meilleur de vous-même. Quand il faisait une critique, il la justifiait et l'assortissait d'un petit commentaire humoristique."

De quoi était fait cet humour que tout le monde s'accorde à lui reconnaître ? Sans vouloir disséquer ses formules au risque de tuer le plaisir qu'elles vous procurent, on peut remarquer qu'elles sont le plus souvent précédées par un cheminement dont par jeu, par taquinerie, par élégance, il ne donnait que l'aboutissement. Quand Sylvère disait par exemple : "Je reconnais qu'il y a quelques lacunes dans mon ignorance", c'était d'abord un retournement où je vois un hommage indirect à Oscar Wilde. C'était aussi, par une feinte modestie, nous dire qu'il avait bien le sens que, à force, à force, on acquiert une culture, et qu'il savait que c'était son cas. C'était une façon d'échapper en même temps au maniérisme hypocrite de la fausse modestie : "Oh, vous savez, moi, je sais si peu de choses." Il savait bien qu'il en savait plus que la plupart d'entre nous, il avait tout fait pour ça ! Mais il n'allait pas nous le lancer à la figure, cette vanité tartarinesque lui paraissait trop ridicule chez les autres. Même s'il avait cette fierté, là encore, de l'effort accompli. "Quelques lacunes dans mon ignorance", c'était surtout dire qu'il n'y a jamais de quoi se vanter, car ce qu'on sait est toujours dérisoire par rapport à l'immensité de ce qu'on ne sait pas. Les langues qu'on a apprises et qu'on maîtrise sont un îlot dans l'immense océan des langues qui ne nous révéleront jamais leurs secrets.

Je vois aussi et surtout, dans l'humour de Sylvère, une attention constante à l'autre – l'interlocuteur, l'étudiant, le partenaire, ou le public. Quelqu'un d'aussi attentif dégage une présence, une attention en retour, même quand il se tait : Qu'en pense Sylvère ? Que va-t-il en dire, comment va-t-il le dire ? C'est pour ça qu'il était aussi doux, qu'il n'avait jamais besoin d'élever la voix : il savait qu'on l'écoutait. Quel excellent professeur il a dû être. Mais aussi : comme il a dû se sentir bousculé, atteint, en 1968... Il rappelait d'ailleurs en 2003, en évoquant son amitié durable

avec Michel Gresset, que lui, Sylvère Monod, mandarin à l'époque, n'était jamais monté "sur le char cahotant de la révolution".

Autre exemple de l'humour de Sylvère : au moment de l'ouverture des Assises de 1990 dont il est chargé en tant que président et qu'il résume en préparant les Actes, on peut lire, de sa plume : "Le président termine son intervention par une précision sur son état civil, en assurant l'auditoire que, malgré les fréquentes et excusables erreurs de certains correspondants de l'association, dues à un prénom insolite mais non équivoque, il n'est pas une dame."

De là où il est, il a dû bien rire en voyant noir sur blanc dans le "Carnet" du *Monde*, par une excusable erreur, à l'article "Condoléances", la mention suivante :

L'UFR du Monde anglophone (Paris-III), etc. s'associe au deuil de la famille et des proches au lendemain du décès de

Sylvère Monod
professeure (deux s – e-u-r-e)

avec cette peu excusable, à mon sens, erreur de féminiser en *eure* un mot en *eur*; ce qui est ne rien comprendre au fonctionnement de la langue française. Trop tard hélas, mais j'aurais aimé avoir cette discussion avec lui parce que je suis sûre que nous aurions été d'accord (*c'est ce qui fait le charme des vraies discussions*)... Si ça marchait comme ça, le français, *frère* qui rime avec Sylvère, serait féminin, et *sœur*, qui rime avec *professeur*, serait masculin. On féminiserait en "ionne" tous les noms en "ion", sur le modèle lion/lionne. Or, examinez la simple phrase de lui que j'ai citée. On y trouve *intervention*, *précision*, *association* : féminin ; *auditoire*, *insolite*, *équivoque* : masculin. *erreur* (sans e) féminin. *Rideau* ! (masculin).

C'est à Sylvère Monod que nous devons d'avoir instauré ce que nous appelons maintenant "la conférence du deuxième jour", consacrée à un grand traducteur du passé. Il avait inauguré ce qui devait devenir une tradition en intitulant cette toute première conférence "Amédée Pichot : un grand Arlésien traducteur." (*On saisit la douce perfidie de l'intitulé*). Il se moquait gentiment de celui qu'il appelait "notre ami l'Arlésien", disant qu'il était pour lui un "pré-rival" en quelque sorte puisqu'il avait commis une traduction de *David Copperfield* sous le titre "merveilleusement ingénieux choisi par lui", "Le Neveu de ma tante". Et Sylvère nous avait fait rire en déclarant : "Reconnaissons-le : on ne retrouve pas le texte... mais ce qu'on trouve est un assez joli morceau de prose française, écho assourdi mais inspiré du texte de Dickens" (p. 94).

L'année suivante, deuxième conférence, pleine de charme et sur un ton beaucoup plus admiratif, consacrée à Jacques Amyot, traducteur de Plutarque au XVI^e siècle. On y retrouve sa façon de procéder par la négative, qui permet de dire à la fois ce qu'on ne dit pas et ce qu'on dit, ce qu'on dit en disant qu'on ne le dit pas, de suggérer sans dire, de faire la moitié du chemin et de proposer au lecteur ou à l'auditeur de faire l'autre. Exemple :

“Je ne prétendrai pas que la lecture de Plutarque soit pour tous les esprits un bonheur constant et sans mélange... Ses vies contiennent inévitablement de nombreux récits de bataille, genre littéraire qu'on peut aimer et admirer plus ou moins et où il apparaît souvent que les grands capitaines sont parfois sans doute les plus hardis, mais souvent aussi et surtout les plus rusés.” On admirera le glissement de “parfois sans doute” à “souvent aussi et surtout”...

Il prend l'exemple d'Artaxerxès, et voici Plutarque lu par Sylvère :

“On ne se cantonne pas dans l'hétérosexualité”...

“... Il a épousé (*pas de lien direct avec la phrase précédente*) au moins une et plus probablement deux de ses propres filles, mais il ne se contentait pas de si peu puisqu'il avait au moins trois cent soixante autres concubines exquisées en beauté.” Commentaire : “Un gros travailleur, décidément” (p. 32).

Sylvère admire dans la langue d'Amyot une souplesse que permet l'époque, qui est une époque “de recherche, de prolifération et de flottement”. Il lui semble que “les qualités éclatantes de cette prose sont le naturel, la liberté, l'expressivité”. Il admire la limpide élégance des phrases même lorsqu'elles sont longues d'une demi-page, et il livre en vrac ce qu'il appelle “un petit lot de perles discrètes”. Je vous en livre deux que je lui emprunte :

“Elle n'avait point le mauvais bruit d'avoir été polluée et incestée par ses propres frères.”

“La maisonnette d'un pauvre paysan, où il n'y avait pour tout logis qu'une seule chambre si petite qu'il n'y pouvait gésir qu'une seule personne, encore bien maigrement” (p. 36).

On peut lire Plutarque dans le texte, mais “aussi et surtout” on peut se délecter à lire Sylvère Monod lecteur de Jacques Amyot traducteur de Plutarque.

C'est dans les Actes des dixièmes Assises, 1993.

Comment Sylvère terminait-il ses interventions ? me suis-je demandé pour éventuellement m'en inspirer. Ce traducteur qui voyait si volontiers dans tout texte son double pratiquait avec virtuosité le pastiche. On le voit donc terminer son discours par des vers (plus proches de Rostand que de Victor Hugo, dit-il) ou

par une péroraison pompeusement annoncée et suivie de la péroraison de sa péroraison. Une autre fois il cite puis imite une épitaphe boursouflée d'un personnage vaniteux de Dickens. Qui, lui-même, imitait le style boursoufflé de certaines épitaphes. Une exception, la dernière à ma connaissance, au soir de sa longue vie, lorsqu'il nous a dit en toute simplicité merci "de tout cœur".

Quant à moi, j'avais cru que le souci de conclure me serait finalement épargné, puisque j'avais prévu de terminer notre hommage à Sylvère en musique, cette musique anglaise ancienne qu'il affectionnait. Comme Arnaud Leroy a préféré commencer, délicate attention pour sa fragile et précieuse viole de gambe qu'il venait d'accorder, me voici obligée d'avouer que je n'ai pas de conclusion... En notre nom à tous, je remercie Arnaud grâce à qui nous avons pu entendre, dans un beau moment de recueillement, une pavane du capitaine Hume dédiée au roi de Suède en 1605.

SURTTITRAGE D'OPÉRA

*avec Claire Jatosti, Mike Sens
et Heinz Schwarzinger*

HEINZ SCHWARZINGER

Très heureux d'être à nouveau avec vous qui êtes venus si nombreux pour un sujet relativement ardu : non seulement le surtitrage d'opéra, comme annoncé, mais également le sous-titrage que nous avons ajouté parce qu'il y est intimement lié.

Je vous présente Claire Jatosti, directrice artistique du multi-média à Arte, et Mike Sens, traducteur et responsable de Media Writers and Translators, une structure qui s'occupe des surtitrages de spectacles vivants envoyés par la France partout dans le monde.

J'ai esquissé trois ou quatre points pour donner une sorte de schéma pour notre intervention commune, qui se veut aussi un dialogue, une conversation entre nous et puis, nous espérons, avec vous. Donc, nous allons essayer d'être relativement concis et précis dans nos interventions.

Pour commencer, nous aborderons les aspects techniques à la fois du surtitrage et du sous-titrage, ensuite les aspects artistiques et pratiques et l'exécution de ces techniques, enfin les aspects matériels qui nous concernent évidemment tous, quand nous effectuons ce type de travail.

Claire Jatosti : à Arte depuis une quinzaine d'années, auparavant à la Sept où elle participait à la mise au point des projets multilingues dans une future chaîne européenne, Arte. Avant cela, études puis professorat de philo, activités dans l'édition en France et en Italie, traductrice de l'italien. Depuis fort longtemps – c'est ainsi que nous nous sommes connus – elle a en charge à Arte les aspects artistiques et l'organisation du sous-titrage. Elle s'est spécialisée, entre autres, dans le sous-titrage en direct non seulement de l'opéra mais du spectacle vivant en général. Elle a énormément d'expérience, vous vous en doutez. Elle connaît beaucoup de traducteurs. Elle connaît les structures qui sont commanditées par Arte pour ce type de travail, elle pourra vous

donner des renseignements extrêmement précieux quant aux possibilités de travailler aujourd'hui dans ce domaine avec Arte.

Mike Sens est un traducteur d'origine néerlandaise, qui a fait des études en Angleterre...

MIKE SENS

A l'Académie royale d'art dramatique, j'ai une formation d'acteur.

HEINZ SCHWARZINGER

... qui a même été à un moment donné chanteur rock...

MIKE SENS

Ce n'est pas une référence !

HEINZ SCHWARZINGER

Cela dénote tout de même un rapport particulier à la fois à la parole et à la musique, qui nous intéresse aujourd'hui. Mike est ensuite venu en France, a fait des études à la Sorbonne Nouvelle – un DEA arts du spectacle – où il fut l'élève de l'auteur dramatique Michel Vinaver, rencontre déterminante, et a fondé en 1994 une structure qui s'appelle Media Writers and Translators, MWT (les initiales de son vrai nom, soit dit entre parenthèses). C'est une sorte d'agence qui assure l'accompagnement des spectacles vivants envoyés régulièrement par Culturesfrance (anciennement Afaa) à l'étranger, en faisant appel à des traducteurs, bien sûr, et à des régisseurs qui vont injecter les surtitres là où le spectacle sera donné. Il expliquera les différentes techniques et les évolutions technologiques qui aujourd'hui permettent de rendre le surtitrage de plus en plus enrichissant et intéressant.

Pour ma part, je suis traducteur aussi, principalement de théâtre ; j'ai fait peu de surtitrage d'opéra et je n'ai pas été régisseur de titres, mais j'ai écrit les titres qui ont ensuite accompagné des opéras, que ce soit Wagner, que ce soit Zimmermann, *Les Soldats*, un opéra très difficile à surtitrer parce qu'il comporte une multitude de formes d'expression, d'actions scéniques, de chanteurs qui chantent en même temps des textes différents. C'est le genre de problème auquel parfois on est confronté dans ce domaine.

Comme sous-titreur, j'ai une expérience plus longue et plus approfondie. J'ai beaucoup œuvré, justement dans le domaine de l'opéra diffusé par la télévision, avec Claire Jatosti à Arte, et avant cela à la Sept, quand la Sept commandait encore des sous-titres à la SFP. A l'époque, c'était la société de production nationale pour la télévision.

D'ailleurs, c'est la perspective du sous-titrage qui m'a incité, il y a presque vingt ans, à abandonner l'enseignement. Je suis

devenu traducteur professionnel en réalité du fait de cette opportunité du sous-titrage. J'avoue que cela n'a pas forcément été le meilleur choix de ma vie, dans la mesure où le sous-titrage, relativement vite, cinq ou six ans plus tard, a énormément baissé. Claire en parlera. Il est devenu beaucoup plus rare aujourd'hui de voir des films sous-titrés à Arte. Les films de cinéma se sous-titrent encore, mais pas tellement non plus. Je traduis allemand-français et français-allemand, et je traduis beaucoup plus de films francophones vers l'allemand, puisqu'il n'y a pas tant de films allemands qui arrivent sur le marché français. On est toujours tributaire de la situation à la fois artistique et économique.

Nous avons souhaité, avec Marie-Claude Auger qui nous a invités à participer à cette table, inviter également des surtitreurs du Festival d'Aix et de la Monnaie de Bruxelles, malheureusement trop occupés. Aujourd'hui, le surtitrage en une, deux, parfois trois langues est la règle, car le public d'Opéra est très international, et comme Claire va peut-être le dire tout à l'heure, même les opéras chantés en français sont surtitrés, afin que l'on puisse se rendre compte de ce que dit le texte chanté qu'on a souvent du mal à comprendre.

Si vous voulez bien, nous allons examiner les trois points évoqués, en commençant par la technique. Cela ne sera pas trop ardu, et il est intéressant de savoir comment cela fonctionne ; puis, après chaque chapitre, on fera une petite pause pour que le public pose ses questions et que nous puissions y répondre directement.

Mike, le surtitrage au théâtre, le spectacle vivant – opéra ou théâtre parlé –, est-ce qu'il y a de grandes différences, comment ça marche, quelles méthodes de travail, quels appareils, quels logiciels, quelles personnes faut-il pour cette contribution importante au théâtre, pas seulement en France mais dans le monde entier ?

MIKE SENS

Merci d'abord de m'avoir invité. Je suis ravi de voir des visages que je connais. Je suis traducteur de théâtre avant tout, et il y a quinze ans j'étais venu en Arles aux Assises où j'avais rencontré un auteur néerlandais qui s'appelle Adriaan Van Dis, dont j'ai par la suite traduit la pièce *Années tropicales*. C'était ma première traduction "officielle" de théâtre. Arles est donc pour moi un endroit important.

C'est un peu le hasard, finalement, qui m'a amené sur les chemins du surtitrage, parce que j'avais décidé d'écrire des pièces de théâtre et de traduire des pièces d'autres auteurs, plutôt une activité sédentaire en fait, et voilà que Culturesfrance me demande de m'intéresser de plus près au surtitrage et de me propulser

dans le monde entier. Juste avant, au Théâtre royal à La Haye, j'avais organisé en tant que médiateur une rencontre avec des programmateurs de théâtre du Nord de la France, de la Belgique et des Pays-Bas pour savoir comment on pouvait faire pour que le théâtre à texte voyage plus, parce qu'il y avait un problème concret, dans la mesure où l'on faisait surtout voyager les spectacles visuels, la danse, le cirque, et pas suffisamment les auteurs contemporains. Suite à cette rencontre initiée par Gérard Drubigny, attaché culturel aux Pays-Bas à l'époque, on m'a proposé d'assurer la direction artistique au niveau de la traduction des tournées de théâtre à l'étranger. Au départ, j'avais dit que je n'étais pas suffisamment expert pour faire cela, donc j'avais refusé. Puis on est revenu me chercher. Il y a dix ans, le surtitrage à l'opéra se faisait déjà beaucoup, mais pour le théâtre à texte il n'y avait pas beaucoup de gens qui s'y intéressaient et la technologie n'était pas encore très développée. Je me suis entouré à la fois d'informaticiens et de gens qui avaient fait du surtitrage dans le cadre de différents festivals, comme Avignon, et puis un monsieur qui fait du surtitrage en néerlandais, qui habite en Belgique, Erik Borgman, m'en a appris un peu plus sur la technologie qu'il fallait pour effectuer des surtitrages, et très rapidement, Cultures-france m'a confié des missions. Je me souviendrai toujours de mon premier spectacle surtitré avec Christian Schiaretti, *Abmed Philosophe*, au Pérou, dans un domaine linguistique que je ne maîtrisais absolument pas... C'était en 1998.

Il m'arrive heureusement encore de traduire moi-même en néerlandais et en anglais pour faire la traduction des surtitres, mais aussi très souvent je suis confronté à d'autres langues, incompréhensibles pour moi. Par exemple là, je dois partir au Liban dans deux semaines pour surtitrer en arabe, et il va de soi que la collaboration étroite avec les traducteurs sur place à Beyrouth devient alors essentielle pour allier les différentes énergies afin d'arriver à pouvoir faire un surtitrage à la fois sensible et efficace.

Je reviens à la technique, puisqu'on a dit qu'on commençait par là. J'utilise un logiciel qui s'appelle Visiotitre, qui n'est plus commercialisé, et qui était au départ développé par le Festival d'Avignon. Maintenant, la technologie de surtitrage commence à se généraliser, mais au départ chaque surtitreur s'entourait du matériel qu'il jugeait nécessaire pour pouvoir mener à bien cette expérience.

Pour ma part, je travaille avec le logiciel Visiotitre parce qu'il a l'avantage de pouvoir afficher à la fois la langue source et la langue cible sur l'écran de contrôle, c'est-à-dire la langue qui est parlée par les comédiens sur scène, je peux la compiler avec le projet traduit. En plus on peut visualiser une réplique d'avance,

ce qui permet d'anticiper l'arrivée de la phrase dite par le comédien. Je commence généralement par établir une conduite – exactement comme on fait une conduite de lumière au théâtre, je fais une conduite de texte – que je fais ensuite traduire par des traducteurs de notre réseau, pour pouvoir créer un projet de surtitrage, et ensuite projeter la traduction, presque comme des effets lumières numérotés. Cela peut paraître un peu réducteur, parce que ça revient à dire que la traduction se réduit à des numéros, mais dans la pratique c'est très important, puisqu'on n'a pas le temps de s'intéresser à la traduction quand on pilote un projet au théâtre. Mais bien sûr la qualité de la traduction reste aussi importante.

Quand on est dans une pièce comme *Les Fourberies de Scapin* par exemple, où il y a un échange de dialogues extrêmement rapide, on n'a pas trop le temps, en tant que surtitreur, de se poser la question de savoir en quel style traduire et comment, il faut être extrêmement rapide et intuitif pour pouvoir suivre les acteurs, qui parfois changent de rythme, qui peuvent sauter quelques répliques, qui peuvent revenir en arrière. C'est du spectacle vivant, avec toutes les richesses et les difficultés qui peuvent en découler. On peut comparer l'esprit d'adaptabilité nécessaire à celui d'un interprète de conférence.

Du coup c'est un grand avantage d'avoir un projet bien préparé, avec ces numéros. J'aime bien, d'ailleurs, parce que ça donne un côté un peu mathématique au surtitrage, comme Robert Wilson qui note les pas de danse, qui ont tous un numéro, qu'utilisent les danseurs, et ça permet de voir clair dans un domaine qui *a priori* est artistique et ouvert à interprétation, parfois sauvage et de nature illogique. Tout ce qui peut ramener à la simplicité et à l'efficacité, en tout cas dans le surtitrage, est très important.

HEINZ SCHWARZINGER

Comment les titres arrivent-ils sur la surface de projection ?

MIKE SENS

Il y a deux écoles qui, depuis quelques années, ont fait leurs preuves. Il y a premièrement les écrans à diodes, le journal lumineux que l'on voit sur les autoroutes, dans les pharmacies, dans les gares, la technologie de la DEL, des diodes électroluminescentes qui constituent l'ensemble des lettres, qui sont pilotées par des ordinateurs. Mais comme je voyage beaucoup par avion dans le monde entier, il est plus facile pour moi de travailler avec la vidéoprojection. C'est une logistique très différente et plus réaliste au niveau financier, prenant en considération le coût des excédents de poids. Cette deuxième solution se voit

également beaucoup dans le spectacle vivant ; un vidéoprojecteur relié à l'ordinateur, avec un double affichage sur l'ordinateur pour pouvoir projeter uniquement la traduction et garder sur l'écran de l'ordinateur les commandes pour faire sa propre régie, sans que cela interfère avec ce que l'on projette.

Si j'aime la vidéoprojection, c'est aussi parce que cela permet une certaine souplesse d'installation. Comme je travaille en collaboration étroite avec les metteurs en scène et qu'on essaie de trouver une méthode qui corresponde à chaque production, et de garder l'esthétique du spectacle intacte, malgré cet élément rajouté qu'est le surtitrage, quand un spectacle part en tournée, un réel travail par rapport à la lumière est possible avec les vidéoprojecteurs, parce qu'on projette un texte qui est constitué de lumière, on projette une traduction immatérielle qui disparaît aussitôt. Donc on travaille avec le dosage, la luminosité, le support de projection qui peut être un écran, mais qui peut aussi, dans le cas de la vidéoprojection, être un mur ou un bout du décor, ce qui permet vraiment d'utiliser le surtitrage d'une manière à la fois souple et, quand c'est réussi, artistiquement valable.

Cela me rappelle une préface que Tennessee Williams avait écrite pour sa pièce *La Ménagerie de verre*, où il dit qu'il rêve d'une lanterne magique qui puisse projeter des textes qui ne sont pas forcément des textes dits par les acteurs ou de la traduction, mais des textes qui viendraient commenter l'action sur scène. Donc il avait déjà rêvé du surtitrage, et maintenant, grâce à l'évolution des vidéoprojecteurs devenus extrêmement puissants et beaucoup plus petits qu'avant, on peut partir en voyage avec ce genre de matériel ; avant c'était énorme, maintenant ça peut être des vidéoprojecteurs relativement petits qui ont une puissance d'environ cinq mille ANSI lumen, et donc on peut travailler dans des grands théâtres où l'on se trouve à cinquante mètres de distance pour projeter, même à travers les éclairages, sur le fond de la scène, etc. Il y a vraiment des choses possibles.

HEINZ SCHWARZINGER

Nous continuerons sur ce sujet dans le chapitre consacré aux aspects artistiques : Mike ambitionne non seulement une cohérence mais une sorte de complémentarité avec la scénographie, dans laquelle il cherche le meilleur moyen d'intégrer les titres. Ce n'est plus aujourd'hui, en haut du portail de scène, un simple rectangle dans lequel se projette le texte, cela peut être beaucoup plus intéressant et créatif. On en parlera dans le deuxième temps.

Claire Jatosti, par rapport au sous-titrage et à ses contraintes techniques, c'est encore plus dur, je crois.

CLAIRE JATOSTI

Juste avant de te répondre, je voudrais poser une question à Mike : les surtitres, en surtitrage projeté, sont envoyés un par un par ton régisseur ?

MIKE SENS

Oui. C'est extrêmement artisanal, en fait. Comme je le disais, il faut être à l'écoute des comédiens, quand le rythme change il faut suivre, et on appuie tout simplement sur un bouton de l'ordinateur pour envoyer un surtitre. Bien sûr, on peut faire un noir, s'il y a un problème, et rechercher la réplique correspondante. Il y a évidemment toute une régie à mettre en place en fonction de la mise en scène, parce que le texte ne doit pas rester affiché quand l'acteur ne parle plus.

CLAIRE JATOSTI

Vous connaissez tous le sous-titrage, vous l'avez vu soit au cinéma, soit à la télévision. En règle générale, c'est une image qui a été incrustée dans l'image de la bande diffusée pour que vous la receviez sur vos écrans. Elle a été incrustée par divers moyens techniques. Au démarrage, maintenant, ils sont tous numériques, c'est-à-dire que votre traduction en sous-titres est sur disquette, mais elle est mise dans une machine qui traduit en caractères qu'elle imprimera sur la bande votre sous-titrage.

L'esthétique, en général, est choisie par les chaînes de télévision. Au cinéma, généralement, elle est choisie par le producteur, et très souvent maintenant c'est de l'impression laser. Elle est choisie et en même temps elle est définie une fois pour toutes. Il arrive qu'elle ne soit pas choisie, que l'entreprise qui fournit le sous-titrage décide du type de caractères qui sera utilisé, mais ça devient de plus en plus rare. Cette impression sur la pellicule, Arte ne pouvait pas se la permettre, parce que Arte diffuse sur un territoire de langue française et des territoires de langue germanique. Donc, on ne pouvait pas vous faire participer à un opéra en italien en mettant le sous-titrage en français et en plus le sous-titrage en allemand. Deux lignes de l'un et deux lignes de l'autre, et vous n'avez plus rien d'autre sur votre écran. Donc, il a fallu trouver une solution. C'est comme cela que je suis arrivée à la télévision, et que je ne comprends toujours pas comment j'y suis, parce que je travaillais dans l'édition. On m'a demandé de vérifier des sous-titrages pour les sourds. Quel rapport, me direz-vous ? On a utilisé la technique utilisée pour les sourds et malentendants, c'est-à-dire que, pour que le sous-titrage fait pour eux ne perturbe pas l'image pour les entendants, on leur envoyait un sous-titrage numérique qu'eux seuls pouvaient décoder

avec une télécommande spéciale. Donc, on a utilisé cette technique.

Après, il y a eu toutes sortes de problèmes, parce qu'en France on avait une technique et que partout ailleurs dans le monde il y en avait une autre. C'étaient d'énormes ordinateurs gros comme la moitié de cette table. Il y en a peut-être qui se souviennent d'avoir vu "sous-titrage Antiope" sur les écrans, il y a quelque temps. Donc, en France on avait Antiope. Ailleurs, j'ai oublié comment ça s'appelait, mais c'est cette norme qui a été reprise, qui maintenant s'appelle "télétexte", avec ce que l'on appelle des fichiers d'échange qui sont définis à l'UER et en théorie on peut tous échanger nos fichiers de sous-titrage en télétexte, c'est-à-dire un sous-titrage virtuel, comme celui pour les sourds et malentendants, qui n'est jamais incrusté dans l'image. C'est une grosse économie, parce qu'on n'est pas obligé à chaque fois de recopier les bandes pour faire du sous-titrage.

Mais il y a des problèmes, parce que, comme pour tout ce qui est informatisé, il peut se passer les choses les plus invraisemblables au moment du décodage. Mais on a trouvé une autre solution, parce que, alors que les sourds avaient des télécommandes pour décoder leur sous-titrage, la plupart des téléspectateurs sur le réseau hertzien en France n'avaient pas le système pour décoder. Donc, on a adopté, à partir de la régie d'Arte, le système suivant – je vous fais un peu le schéma : le sous-titrage virtuel arrive, il est sur une disquette qui accompagne la bande à l'image près, évidemment. Il passe dans une machine avant de sortir de la régie où il est décodé, toujours virtuellement. En même temps que l'image de la bande, il y a une image de sous-titre qui part dans les relais (Romainville, etc.) pour arriver sur les écrans. C'est-à-dire que le sous-titrage que vous voyez quand vous regardez Arte – en même temps les Allemands ont le sous-titrage en allemand – n'est pas sur la cassette, il n'est que sur une disquette et il y a un transit par une petite boîte qui en fait quelque chose de plus joli que le sous-titrage Antiope qui consistait en caractères numériques sur un fond très noir. Donc, vous pouvez tranquillement voir le sous-titrage. Sur satellite, vous le voyez encore en caractères numériques. Je ne sais pas s'il y a des gens qui prennent Arte par satellite, il n'est pas décodé en sortie de régie. C'est pour cela que, quelquefois, on a des soucis, parce qu'entre tous les types de sous-titrage qui partent d'Arte vers l'Allemagne, vers le satellite, vers le réseau hertzien, il arrive qu'il y ait des télescopes informatiques.

En ce qui concerne le sous-titrage en direct, cela posait un gros problème, parce qu'il faut que ce sous-titrage numérisé soit décodé et dénumérisé quelque part, et il n'existe pour l'instant que de très grosses machines, moins grosses que les Antiope,

elles font la moitié, mais elles sont quand même très grosses. Ce qui veut dire que, sur les lieux des spectacles vivants qu'on sous-titre en direct, il faut emporter ces grosses machines, qui décodent le sous-titrage, qui envoient les paquets numériques du sous-titrage tels qu'ils sont. Autrefois, on les envoyait par satellite. On avait un gros problème. Le satellite reprenait toutes les données numérisées, l'image, le son, les sous-titres et d'autres informations qui sont les informations de diffusion, et le sous-titrage avait la dernière place, ce qui veut dire que les paquets étaient très mal traités et que quelquefois, à l'arrivée, alors que des sous-titres merveilleux parlaient du lieu du sous-titrage, vous aviez sur vos écrans : "abzoum platch cwros", n'importe quoi ! Nos techniciens ont cherché autre chose, avec les progrès de la numérisation, et maintenant on fait quelque chose qui m'étonne toujours : on envoie nos sous-titres du lieu où l'on sous-titre en direct, qui peut être Berlin, Helsinki, Marseille, Aix, par téléphonie. Si bien que même s'il y a un problème d'image ou de son, les sous-titres arrivent de façon impeccable, sauf grève ou panne de central, évidemment. Mais en général on sécurise.

En ce qui concerne le logiciel de fabrication, chaque entreprise a un peu sa norme. Mais elle est tenue de respecter les normes d'Arte qui sont des normes techniques extrêmement contraignantes, parce que la ligne de caractères de chaque sous-titre envoyé est la même que celle du cinéma ou de n'importe quelle autre chaîne de télévision : trente-six caractères, dont trois sur la marge de droite et trois sur la marge de gauche ne peuvent pas se voir, ce sont des caractères d'information sur le sous-titre. Donc, en règle générale, un sous-titre sur Arte ne peut pas avoir plus de trente ou trente et un caractères ; et deux lignes maximum, parce qu'il ne faut pas cacher trop l'image. Mais c'est encore plus compliqué que cela, parce que ceux qui décodent pour que ça arrive en beaux caractères sur vos écrans sont des esthètes qui ont choisi la fonte, et c'est une fonte proportionnelle, c'est-à-dire qu'un caractère large comme le *w* ou le *m* va manger énormément d'espace. Dans ce cas-là, s'il y a beaucoup de *m*, de *w* ou de majuscules, on peut mettre encore moins de caractères.

Les logiciels qui existent pour Arte ont généralement calculé le nombre de caractères possible.

HEINZ SCHWARZINGER

Espaces compris.

CLAIRE JATOSTI

Espaces compris, bien sûr. Sur Arte, on ne l'appelle pas "conduite" parce qu'on est moins spectacle vivant, on appelle ça "repérage" ou "détection". On fait quelque chose qui tient compte

du “time codage” de la bande. Pour ceux qui veulent mieux comprendre ce que cela veut dire, c’est le temps qui se déroule pendant le déroulement de la bande à l’image près. Chaque bande a un time code. Le début du sous-titre par rapport au time code de la bande est indiqué sur le texte d’origine, ainsi que la fin du sous-titre. Début et fin de sous-titre ne dépendent pas, hélas, que du dialogue, mais également de ce que le réalisateur a fait à l’image. C’est-à-dire que lorsqu’un réalisateur fait un film ou un documentaire sur quelqu’un qui parle beaucoup, qui remue beaucoup et que le réalisateur le monte comme un clip, si vous mettez le sous-titre sur un changement de plan – sur un travelling, ça passe très bien –, vous avez l’impression qu’il saute et que vous le voyez deux fois. Il faudrait le faire durer assez longtemps, mais si c’est trop rapide on ne peut pas.

Voilà tous les problèmes qu’il faut affronter.

Techniquement, sur le lieu du direct, nous emmenons non seulement un technicien qui est chargé des communications avec les téléphonies, puisqu’on envoie par téléphone les sous-titres, mais également un musicien, quand il s’agit d’opéra, un sous-titreur, et ils vont être chargés tous les deux de préparer le sous-titrage et de le faire partir sous-titre par sous-titre.

Je m’arrête là. On verra le reste dans le détail après.

HEINZ SCHWARZINGER

Il faut bien comprendre que ce sont des transmissions de spectacles, par exemple l’opéra, en direct. C’est extrêmement délicat, car ce sont parfois de véritables créations...

CLAIRE JATOSTI

A Arte, en général, on fait dans la création. Opéra ou théâtre, c’est de la création.

HEINZ SCHWARZINGER

... et où l’on ne dispose pas de repères, il vous arrive de ne pas connaître la configuration du spectacle, et de ne pas savoir comment il faut caler le texte par rapport à la musique. C’est vraiment la haute voltige du sous-titrage.

Un petit rappel pour ceux qui ont l’occasion de faire du sous-titrage de cinéma : les normes ne sont pas les mêmes, on a plus de longueur de ligne, on peut aller jusqu’à quarante signes par ligne, sur deux lignes également, ce qui oblige la chaîne qui voudrait diffuser le film à refaire le sous-titrage, car, puisqu’il est coincé dans le fameux maximum de trente et un signes/ligne, il ne passerait pas. A l’époque, c’est la diffusion par satellite qui imposait cette uniformité du sous-titrage.

CLAIRE JATOSTI

Ce n'est pas seulement le fait que ça passait par le satellite, c'est qu'au niveau de l'image, étant donné les caractères cachés, il n'y a pas de place pour mettre plus de caractères. Mais après avoir vu beaucoup de sous-titrages, je trouve que cette contrainte est absolument géniale, parce que le sous-titre est beaucoup plus ramassé et, pour le spectateur, beaucoup plus facile à lire. Il y a en même temps une vitesse de lecture qui est supérieure par rapport aux lignes très longues.

HEINZ SCHWARZINGER

Et c'est aussi une contrainte artistique pour le traducteur. On en parlera dans le deuxième chapitre.

MIKE SENS

Je parlais tout à l'heure de journal lumineux et de vidéoprojection. C'est vrai que, pour un journal lumineux, c'est pareil. Il y a toujours un nombre de caractères limité, comme trente ou trente-cinq par ligne, cela dépend un peu des modèles, et dans la vidéoprojection il y a beaucoup moins cette contrainte, donc on peut se permettre de disposer la traduction sur quatre lignes ou faire des phrases plus longues, en fonction du lieu, en fonction de l'écran, en fonction du spectacle vivant. Je ne dis pas que c'est souhaitable, mais c'est en tout cas une possibilité, et en même temps cela rend aussi les choses compliquées. Je passe beaucoup de temps à étudier le spectacle sur DVD pour savoir ce que l'on peut supprimer à l'intérieur d'un texte pour arriver à faire un surtitrage qui reste à la fois lisible par rapport aux comédiens et à la mise en scène, et qui néanmoins fournisse une traduction digne de ce nom. Cela exige souvent de faire une compression, des coupes, etc., et qui coupe dans un texte touche forcément à ce que le texte évoque aussi. Donc, finalement, on influe sur la dramaturgie de ce que le spectateur étranger va recevoir. Ce sont des questions techniques, mais qui en même temps ont une réelle influence sur la perception du spectateur étranger qui ne connaîtrait pas la langue, ou même s'il connaît la langue, parce qu'il y a des choix à faire. Donc ces contraintes techniques induisent une lecture spécifique du spectacle. Mais c'est vrai que, par rapport à la vitesse et à la possibilité de recevoir une traduction, c'est nécessaire de raccourcir, donc c'est bénéfique la plupart du temps.

CLAIRE JATOSTI

Je ne sais pas du tout quelle est la politique du surtitrage. Je pense qu'il y en a plusieurs. C'est vrai qu'en sous-titrage on ne

peut pas considérer que le sous-titrage rend l'œuvre telle qu'elle est. On considère que c'est une aide à la compréhension de l'œuvre, il n'est pas possible qu'elle rende l'œuvre telle qu'elle est. Le sous-titrage est la frustration la plus grande d'un traducteur, je le crois vraiment, parce qu'il faut qu'il se fasse oublier. Une vieille dame que je connais, qui déteste les sous-titres parce qu'elle a du mal à les lire, m'a dit : "C'était merveilleux, on en oubliait qu'ils parlaient allemand", c'est-à-dire qu'elle avait oublié les sous-titres, elle entendait en français. C'est affreux et en même temps c'est quand même magnifique, parce qu'une œuvre dont il n'arriverait rien à certaines personnes, même s'il n'arrive pas tout, même si ce n'est pas l'œuvre telle qu'elle est, il arrive quelque chose.

MIKE SENS

Je finis par considérer le surtitrage presque comme un médium à part, c'est-à-dire : je considère qu'il y a le texte de base, il y a la traduction, puis il y a le surtitrage qui est presque une troisième écriture, qui a ses propres codes d'énonciation, qu'on présente pour pouvoir suivre le sens de ce qui se dit, mais qui en même temps ne doit pas faire concurrence aux acteurs. Rien n'est pire que de projeter une phrase avant que l'acteur l'ait prononcée, surtout si elle contient de l'humour et fait rire le public. Le surtitrage se doit d'être incomplet, un texte troué. Il y a des gens qui viennent me voir après le spectacle en disant : "Tout n'est pas traduit." Il y a toujours ce problème-là, soit il y a trop de texte, soit tout n'est pas traduit. Je finis par répondre : "Oui, mais c'est autre chose." Généralement il n'y a pas non plus de musique tout au long d'un spectacle. Si vous voulez lire la pièce, vous achetez l'édition ou vous consultez un traducteur.

HEINZ SCHWARZINGER

Il y a déjà plusieurs passerelles pour attaquer les aspects pratiques et artistiques. Peut-être, à la fin de ce premier chapitre, y a-t-il des questions sur la technique à proprement parler ?... Ce qui peut par exemple nous intéresser en tant que traducteurs, c'est la traduction de textes en vue de sur- ou de sous-titrage.

QUESTION

J'aurais voulu savoir si, pour un traducteur qui traduisait les sous-titres d'opéra, il y avait des contraintes spécifiques au départ, c'est-à-dire ne pas dépasser un certain nombre de mots pour que ça rentre dans l'écran.

HEINZ SCHWARZINGER

Pour le surtitrage d'opéra, comme l'a expliqué Mike à l'instant, il y a les journaux lumineux, donc là on est davantage contraint à un certain nombre de signes, mais pour la vidéoprojection, il y a plus de souplesse ; reste le problème du temps de lecture qu'il ne faut pas trop étendre afin de ne pas perturber la perception du spectacle ni de trop interférer avec la musique. Il faut qu'il se crée une sorte d'harmonie entre le rythme du spectacle, de la musique, du texte, et le phrasé. On essaie de se caler sur ce phrasé. Quand j'avais fait la *Tétralogie* de Wagner, la préoccupation première était de respecter précisément le phrasé, qui correspond non pas aux vers écrits par l'auteur-compositeur, mais à la mise en musique. On se cale donc là-dessus et on établit, le texte sous les yeux, les sur- ou sous-titres en écoutant le chant – c'est de lui que découle le découpage.

Deuxième remarque : lorsqu'il y a une surcharge de titres, le metteur en scène va vous taper sur les doigts, trouvant que cela perturbe le spectacle – Mike va en parler, il a des expériences à revendre dans ce domaine ; d'autre part, la contrainte dont parlait Claire a ceci de bénéfique que grâce à l'élagage, l'éllision, la condensation du texte, souvent on gagne, notamment s'agissant d'opéra. Dans un air, vous n'allez en général pas garder le titre aussi longtemps que dure la phrase ou la réplique. Grâce au time code, on calcule de la même façon que pour le sous-titrage le temps que dure la réplique et le temps nécessaire à la lecture, comme Claire Jatosti nous l'a expliqué, ce qui donne un certain nombre de secondes par titre, pas plus de six normalement, ce qui est énorme. Si un titre reste à l'image pendant six secondes, c'est ressenti comme une éternité.

CLAIRE JATOSTI

Généralement, ce n'est pas plus de deux secondes.

HEINZ SCHWARZINGER

Pas plus de deux secondes, on lit rapidement. C'est peut-être pour cela aussi que beaucoup de gens étaient fatigués de lire les sous-titres parce que ça va vite et que, pour des gens qui ne voient pas très bien, c'est difficile. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles aujourd'hui, on sous-titre de moins en moins. Il faut essayer de trouver la juste proportion entre la durée de la réplique et le temps de lecture. Dans un sous-titre, il faut mettre le maximum d'informations, mais en essayant – c'est la revendication du traducteur littéraire – de respecter le style, de garder au maximum l'aspect artistique du texte. Ce n'est pas toujours facile, évidemment, mais s'agissant d'opéra, c'est tout de même plus aisé que dans le spectacle "parlé".

MIKE SENS

Quand on travaille dans des langues différentes, les langues réagissent – heureusement d’ailleurs – très différemment et demandent aussi un traitement parfois différent. Je reviens juste d’Allemagne où j’étais en tournée avec un spectacle de Cécile Backès, basé sur un texte de Marguerite Duras qui s’appelle *La Maison*, que l’on a fait auparavant au Mexique. Le texte de Marguerite Duras traduit en espagnol avait, au niveau syntaxique, des ressemblances telles que l’on pouvait, comme l’a dit si bien Jean-Claude Carrière, naviguer au plus près du texte et, du coup, être dans un rapport de proximité extraordinaire avec l’acteur, tandis qu’en allemand, comme par exemple la deuxième partie du verbe du passé composé se retrouve à la fin de la phrase, le découpage du texte donnait à voir un surtitrage un peu plus “fabriqué” que dans ce rapport très direct entre l’espagnol et le français.

On a un peu l’obligation, quand on est dans le spectacle vivant, d’être en phase avec ce qui se passe sur scène, et donc on ne peut pas se permettre de s’éloigner trop du texte. Quand on traduit une expression trop librement, qui fait qu’il y a une contradiction avec le jeu de l’acteur sur scène, il y a un problème. J’ai un exemple un peu vulgaire : durant la tournée de Christian Schiaretti, dans *Abmed Philosophe*, il y a un acteur qui utilise l’expression “il ne faut pas péter plus haut que son cul” en faisant un geste significatif, et la traductrice avait fait une belle traduction qui était l’équivalent au niveau du sens (avoir des prétentions qui dépassent ses moyens), mais qui n’avait plus rien à voir avec la gestuelle sur scène, avec cette allusion très littérale au derrière de l’homme. Voilà le problème : est-ce qu’on peut trouver un équivalent qui correspond au jeu ? Pas forcément, mais on est toujours dans cette contrainte. La traduction littéraire peut donc se permettre des libertés que le surtitrage ne pourra pas se permettre, dans le sens où la langue source est parlée et la traduction est affichée. S’il y a contradiction entre les deux, même si c’est merveilleusement traduit, cela va créer un décalage qui va emmener le spectateur sur une fausse piste.

CLAIRE JATOSTI

En ce qui concerne le sous-titrage d’opéra, c’est un peu différent du théâtre, parce que le théâtre est un texte littéraire. On a fait le sous-titrage en direct de *Hamlet*, un songe à l’Odéon. C’est difficile de limiter le texte de Shakespeare. Je pense que Mike aurait beaucoup de choses à dire sur Shakespeare. Mais il faut quand même reconnaître que la plupart des livrets d’opéra – je dis bien la plupart ; il y a des exceptions, et dans chaque livret il y a des moments qui sont des exceptions – ne sont pas

spécialement littéraires, et même si on voulait tout traduire de façon à peu près littérale sur un sous-titrage, ça ferait vraiment bébête. Je ne compte pas le nombre de “cœurs qui frémissent” dans Mozart, d’“âmes qui s’enfuient”, qui “s’évadent” ou qui “sombrent” dans la plupart des opéras, sans compter les “Aaah...” ou les “Aaah mais...” qui sont là juste pour poser la voix du chanteur, en fait, et rien d’autre. Donc, ça permet quand même de réduire un peu le texte, déjà. Et puis on n’est pas obligé de frissonner aussi longtemps que le personnage frissonne, on peut réduire, on peut trouver des équivalents qui sont plus sympathiques pour la lecture. Finalement, ce n’est pas grave, parce que ce qui compte dans un opéra en particulier, c’est d’être installé dans la musique et dans la mise en scène. C’est vrai qu’un opéra raconte une histoire, mais il la raconte surtout musicalement. Donc, il ne faut pas que ça gêne l’écoute de la musique, il ne faut pas que ça perturbe.

Quand je disais tout à l’heure qu’on n’avait que deux secondes, ce n’est pas qu’on n’a droit sur Arte qu’à deux secondes de sous-titrage, mais deux secondes de lecture c’est déjà énorme sans que rien ne se passe. C’est énorme pour les yeux, pour la permanence du sous-titre dans l’œil. Si on le laisse plus longtemps, c’est plus difficile pour le téléspectateur qui n’est pas un spectateur, c’est très différent. C’est plus fatigant pour le téléspectateur, finalement. Donc, on essaie de ne pas faire du karaoké, c’est-à-dire de ne pas suivre phrase musicale par phrase musicale, on essaie d’amener un certain temps la compréhension de ce qui est en train de se dire, de se retirer tout doucement et surtout de laisser la phrase musicale finir sans sous-titre, parce qu’il n’y a rien de pire que de devoir lire au moment le plus poignant d’une phrase musicale, quand elle se boucle ou quand elle va se relier à la phrase musicale qui suit. Et puis, dans les passages rapides, on fait comme on peut, on essaie de suivre.

Sur le direct, je ne sais pas comment ça se passe pour le sur-titrage, mais on a eu de tellement mauvaises expériences avec des chefs d’orchestre qui accélèrent le jour où ils sont filmés, qu’on essaie de faire plus court que ce qu’ils font, parce que sinon on risque d’être complètement attrapé et de ne pas pouvoir suivre le rythme. Je connais un chef capable de gagner cinq minutes sur un opéra, c’est énorme.

FRANÇOISE WUILMART

Je suppose que vous connaissez le logiciel Torticoli mis au point par Thierry Weiss. Est-ce que ces logiciels, le vôtre, Torticoli, sont en concurrence, est-ce que vous avez le droit de vous inspirer l’un de l’autre, est-ce que c’est breveté ? Parce que Torticoli est assez sophistiqué.

MIKE SENS

Ce n'est pas une question embarrassante pour moi, parce que je ne suis pas ingénieur en informatique comme Pierre-Yves Diez qui a développé Torticoli. Il se trouve que j'ai commencé à travailler au Festival d'Avignon avec cet autre logiciel qui est Visio-titre, qui est similaire, peut-être moins perfectionné que Torticoli à certains niveaux, mais j'ai pu travailler au Théâtre de l'Odéon sur Torticoli pour deux spectacles de Robert Wilson et avec un certain bonheur. Donc, oui, c'est un très bon logiciel, je pense, qui est suivi par un ingénieur qui cherche à améliorer chaque fois son produit.

Il y a des équivalents dans le monde. Par exemple, aux Pays-Bas, je travaille sur un système canadien qui s'appelle Inscribe, qui est utilisé aussi pour la projection des titres en direct à la télévision, mais qui est tellement complet que c'est presque trop pour faire un surtitrage de théâtre. On peut faire énormément de choses pour différencier les polices, les couleurs, les fonds d'écran, etc., c'est presque trop sophistiqué.

FRANÇOISE WUILMART

Une deuxième question : vous dites qu'on abandonne de plus en plus le surtitrage, mais c'est remplacé par quoi ?

HEINZ SCHWARZINGER

Le sous-titrage est remplacé par le doublage.

FRANÇOISE WUILMART

Quelle horreur ! Je trouve qu'il y a une dichotomie entre la gestique, la mimique, la proxémique et la parole, qui fait que tout le jeu de l'acteur est massacré. On dit autant avec le corps. Il y a des langues où, quand il y a une assertion, on balance le corps vers l'arrière, d'autres langues où, quand il y a une assertion, on le balance vers l'avant. Il y a une dichotomie qui est désastreuse, non ?

CLAIRE JATOSTI

Je suis entièrement d'accord avec vous. Malheureusement, la télévision n'est pas seulement de la culture, c'est aussi un marché. D'ailleurs, je n'aurais presque pas le droit de vous dire ce que je vais vous dire maintenant. Je suis toujours à Arte, je ne leur ai jamais caché ce que j'en pense, mais à Arte on a fait des choses qui m'ont semblé absolument monstrueuses. Par exemple une pièce aussi peu axée sur la "fiction" que *Bérénice* de Racine a été doublée pour les Allemands en allemand. Je ne sais pas ce qui leur en est resté, parce que pendant les dix premières minutes, qui sont dix minutes où il n'y a pas de fiction, où

donc n'apparaissent ni Depardieu, ni Carole Bouquet, juste Titus qui raconte ce qui va se passer, où on en est, les spectateurs n'avaient accès ni à la prosodie racinienne, ni au son des voix, donc ils ne pouvaient pas comprendre pourquoi l'acteur haussait un sourcil parce qu'il était en train de prononcer un certain son. En même temps, c'était bien fait, les gens ont fait un travail très honorable, mais je vais vous donner les arguments qu'on m'a donnés, je ne les commenterai pas. On m'a dit : "Il vaut mieux aborder Racine – ce n'était pas dit exactement comme ça, mais je résume – par le petit bout de la lorgnette que pas du tout." Entre nous soit dit, le théâtre filmé et non plus dans une salle de théâtre, je ne sais pas non plus ce que ça garde du théâtre. C'est une autre question, mais ce sont des questions qui se rejoignent dans la conception de la culture à la télévision. Arte est une chaîne culturelle, on y fait moins de bêtises qu'ailleurs, on y programme beaucoup plus de choses, mais Arte a une grande peur, c'est de ne pas continuer à exister, et si elle ne démontre pas qu'elle a une certaine audience, Arte ne continuera pas à exister.

Donc, on a considéré que les gens, à certaines heures, ne regardent pas un programme s'il est sous-titré.

HEINZ SCHWARZINGER

Parce qu'ils mangent !

CLAIRE JATOSTI

Pas seulement parce qu'ils mangent, parce qu'après 22 heures ils ont fini de manger, quand même ! Arte est une chaîne qui a le courage de diffuser certains programmes à certaines heures. On n'a pas pu doubler les opéras, bien que notre Président ait dit un jour à la radio – c'était un lapsus évidemment, je le dis tout de suite – qu'un jour on doublerait même les opéras ! C'était une bourde, il voulait dire le théâtre. C'est vrai qu'on double de plus en plus et qu'on sous-titre de moins en moins, qu'on fait du *voice over* de plus en plus. A mon avis, on gagne des téléspectateurs et on en perd, parce que tous les jeunes qui, eux, sont très friands de langues étrangères, sont beaucoup moins tentés par Arte. C'est vrai aussi que beaucoup de nos programmes étaient en langue allemande et que, pour une chaîne qui se dit européenne, ça faisait un peu lourd en allemand pour la majeure partie du public français.

On sous-titre de moins en moins, mais grâce à la technologie – comme quoi, ça peut quand même servir ! – Arte a entrepris une nouvelle politique qui a à peine commencé, où, même sur le réseau hertzien, vous pouvez voir les films en version originale avec le sous-titrage. On en est au tout début, on teste.

Apparemment, ça a l'air de fonctionner, mais ça coûte cher et tout dépend aussi du budget que l'on aura.

Ensuite, on va vers de nouvelles technologies comme la haute définition. Je ne sais pas du tout ce qui se passera avec notre sous-titrage, pour l'instant il est impossible de sous-titrer sur la haute définition. Mais je pense qu'il y aura de plus en plus un service aux téléspectateurs, quand tout cela sera résolu, où vous pourrez en effet voir des VO avec les sous-titres, à condition – et ce n'est pas seulement la faute d'Arte – que les diffuseurs nous donnent le droit de diffuser des VO, parce qu'un droit de diffuser une VO se paye, et comme Arte diffuse sur beaucoup de territoires, sur le Maghreb, en Italie, en Espagne, et que les diffuseurs font payer les droits de diffusion, ceux qui ont Free ont dû s'apercevoir que sur certaines chaînes étrangères, au moment du film, il y a un écran qui dit : "On ne peut pas diffuser ce programme pour des raisons de droits." C'est nouveau, parce qu'avant, au moins par Internet, on pouvait voir les films qui passaient sur les chaînes étrangères.

Donc, il faut que les diffuseurs acceptent de nous donner les droits, et beaucoup de diffuseurs américains refusent de donner les droits de diffusion des VO à Arte. Ils refusent carrément, il n'y a même pas de prix énoncé, parce qu'ils savent qu'on diffuse sur beaucoup de pays. Ce n'est pas toujours non plus pour des raisons d'économie ou de politique culturelle. C'est parfois pour des raisons qui tiennent à la distribution même des droits sur les produits.

HEINZ SCHWARZINGER

Il y a quelque temps, j'avais entendu : dès qu'Arte lance un film sous-titré, un tiers des spectateurs zappe. C'est énorme, et je crois qu'effectivement, comme le disait Claire, s'il n'y a pas assez d'audience, il n'y aura plus d'Arte.

CLAIRE JATOSTI

Maintenant, il faut se demander si ça vaut le coup de garder une Arte qui ne serait plus une Arte, mais c'est une autre question !

HEINZ SCHWARZINGER

Revenons-en aux aspects artistiques et pratiques. Comme nous avons encore vingt minutes, peut-être être vingt-cinq, je propose que Claire Jatosti d'abord, puis Mike Sens nous donnent juste quelques exemples illustrant la préoccupation artistique et les difficultés d'assumer ce souci artistique dans le domaine du sous- et du surtitrage, faute de pouvoir développer de grandes théories sur le sujet.

CLAIRE JATOSTI

Je voudrais juste rectifier, parce que, personnellement, quand je parle au traducteur de sous-titrage, je ne parle pas d'art, je parle de pédagogie, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. On peut être artiste quand on est pédagogue, mais je voudrais que le traducteur soit d'abord pédagogique, c'est-à-dire qu'il fasse passer l'essentiel, ce qui veut dire qu'il doit réécrire complètement. Cela peut poser des problèmes, parce que quand on fait une diffusion, l'image est réalisée par le réalisateur télévisuel d'un spectacle qui a été mis en scène par un metteur en scène de théâtre. C'est le réalisateur qui en décide au dernier moment et parfois son cameraman qui se plante. Par exemple, sur *Macbeth*, si à un moment les sorcières chantent et que le réalisateur filme le chef d'orchestre, ça ne va pas du tout ! Ça nous est arrivé une fois, mais ce n'était pas trop grave, le sous-titre est arrivé transformé sur les écrans, il y avait des X et des Y !

HEINZ SCHWARZINGER

La totale !

CLAIRE JATOSTI

Oui ! C'est pour vous dire toutes les contraintes qu'il y a en même temps. Il faut tenir compte de ce que le réalisateur va faire, et quelquefois à la répétition d'avant il ne le sait pas encore, et le cameraman se plante. Dans *L'Italienne à Alger* qu'on a fait à Aix l'année dernière, à un moment où l'héroïne parlait de plumes et de je ne sais quoi, un cameraman a visé les chaussures du partenaire masculin ! Ce qui veut dire que, quand on prépare le sous-titrage, il ne faut quelquefois pas trop rentrer dans le détail, à certains endroits. Après, il y a quand même les impondérables.

HEINZ SCHWARZINGER

Quand nous préparions cette rencontre, tu as évoqué, comme Mike, différentes façons dont les metteurs en scène abordent le surtitrage, et quelles en sont les répercussions pour le sous-titrage.

CLAIRE JATOSTI

J'ai deux exemples. Un à Helsinki, où Dario Fo avait fait une merveilleuse mise en scène du *Voyage à Reims* et où il n'avait pas de surtitrage parce que beaucoup de choses se passaient dans les airs, il y avait un hélicoptère qui arrivait, c'était très en rapport avec Berlusconi, mais ça restait très costumes, très joli, il y avait des acrobates à un moment sur une tour, la soprano qui chantait sur la tour, donc le surtitrage n'était absolument pas

possible, pas plus qu'un titrage envoyé sur des panneaux, parce que tout bougeait tout le temps. Dario Fo a inventé d'utiliser des éléments de décor pour que les Finnois comprennent ce qui se passait dans cet opéra italien. Ces éléments de décor étaient soit des tapisseries qui, à certains moments, étaient installées par des gens qui venaient sur scène, soit des étendards, soit des banderoles qui arrivaient à certains moments quand le peuple manifestait sa liesse ou au contraire son désespoir. Nous étions un peu embêtés parce qu'on avait des titrages finnois, mais on avait encore de la chance, ils n'étaient pas en allemand ou en français, donc on a pu quand même avoir un sous-titrage qui se tenait.

Dernièrement, je ne sais pas si certains d'entre vous ont vu sur scène le *Così fan tutte* mis en scène par Chéreau. A la télévision, si vous avez regardé la retransmission d'Arte, on ne voyait pas de projection de titrages, parce que le jour de l'enregistrement on a demandé à ce qu'ils n'apparaissent pas. Ce jour-là, il y a vraiment eu un surtitrage, c'est-à-dire un titrage tout en haut au-dessus du décor. Mais Chéreau, dans le spectacle vivant, avait inventé de projeter les titrages. Si vous vous souvenez du décor, il y avait un grand portail, où tout au fond il y avait un mur blanc avec une croix, et il envoyait les titrages sur ce mur. Evidemment, on ne pouvait pas, nous, les utiliser pour Arte, parce que ça voulait dire que le réalisateur aurait dû toujours filmer ce fond de décor et pas les chanteurs. On ne pouvait pas non plus se servir de titrages qui n'arrivaient pas forcément au même rythme que les nôtres. Donc, il a fallu à ce moment-là que Patrice Chéreau accepte d'enlever ses titrages et de faire seulement du surtitrage.

ANNE MINKOWSKI

Je suis très contente de voir que le surtitrage est en train de progresser, mais je voudrais surtout que l'on fasse un peu plus de propagande contre le doublage dont on n'a pas parlé du tout. Je préfère ne pas voir un film que de le voir doublé par des gens qui n'ont absolument rien à voir avec la pièce, qui disent n'importe quoi. Souvent, il y a des fautes extraordinaires. Je préfère un sous-titrage, même s'il n'est pas parfait, au doublage. J'ai découvert ça un jour où j'étais en Egypte. C'était au moment où *Dallas* avait tellement de succès. Dallas était donné en anglais, parce qu'ils n'avaient pas suffisamment d'argent pour pouvoir se permettre de le faire doubler. C'est là que j'ai découvert que je préférerais ne pas voir quelque chose du tout plutôt que de le voir doublé.

HEINZ SCHWARZINGER

Nous avons déjà partiellement répondu à cela.

CLAIRE JATOSTI

Vous allez contre la masse des intermittents du spectacle qui arrivent à survivre grâce au doublage. Donc, vous n'avez aucune chance !

DANIELLE ATWELL

Est-ce que, pour le *Così* de Chéreau à l'Opéra, vous avez utilisé exactement le même texte ? Parce que j'ai trouvé que c'était plus lisible et plus écrit que les surtitres. Les surtitres de *Lucia*, la semaine précédente, à la Bastille, c'était du parler même dans les scènes où elle est folle, et il y avait un décalage entre ce langage d'une folle et ce qu'on lisait sur le surtitre. Je connaissais le sujet. Mais pour Chéreau, j'ai trouvé que c'était plus écrit, c'était beaucoup plus facile à lire. Est-ce que vous avez utilisé exactement le même texte, ou est-ce que vous avez adapté la projection sur le mur à l'obligation d'être plus réduit en dimension sur le surtitre ?

CLAIRE JATOSTI

En fait, ça été une torture, parce qu'on avait commencé à travailler comme d'habitude, c'est-à-dire à faire un texte réduit, qui n'était pas encore complètement réduit, d'ailleurs, parce qu'on attendait de voir les répétitions, on n'avait rien vu, on avait juste vu les premières répétitions même pas en costumes. Quand tout était prêt et que nous sommes arrivés à Aix, Patrice Chéreau nous a dit : "J'ai relu déjà le surtitrage, donc je veux que vous partiez du surtitrage." Evidemment, on ne pouvait pas utiliser le surtitrage tel qu'il était, parce qu'encore une fois on ne fait pas un titrage pour des gens qui sont dans une salle de spectacle tranquille et qui n'ont rien qui les dérange, on fait un sous-titrage pour des gens qui sont dans leurs fauteuils, devant un écran, qui est petit, et avec une image qu'ils n'ont pas choisie, eux, de regarder, ils n'ont pas choisi de regarder à droite ou à gauche du chanteur, c'est le réalisateur qui donne le rythme du sous-titrage. Donc, il a évidemment fallu adapter. Ça a été réduit. Nous sommes partis de la traduction, comme il nous l'a demandé, mais on a changé quelque chose, parce que, pour moi, en italien, *figura* ce n'est pas une figure, c'est une silhouette, une allure, et donc on s'est permis de changer quelque chose. Il n'a rien dit, mais il a tout rechangé, je crois, pour le DVD, mais tant pis, ce n'est pas grave !

ISABELLE FUMEL

Je voulais savoir, en termes de coût, justement, entre le doublage et le sous-titrage, si vous pouvez nous en dire un mot.

CLAIRE JATOSTI

Le doublage est environ dix fois plus cher que le sous-titrage, mais il a un avantage, c'est qu'il se revend très bien.

HEINZ SCHWARZINGER

Mike, veux-tu nous citer quelques exemples aussi ?

MIKE SENS

Il y a beaucoup de matière, tout ce que vous dites donne tellement à réfléchir ! J'ai été confronté à des exemples assez extrêmes, dans la mesure où je suis peut-être trop au service des metteurs en scène. Dans le spectacle vivant, le théâtre à texte, les choses sont moins formatées que pour le cinéma ou la télévision, du coup j'utilise cette liberté, de manière à me mettre au service du projet artistique du metteur en scène, et on arrive parfois à des situations assez incroyables par rapport à la traduction pure et au rôle pédagogique éventuel de la traduction.

L'exemple de Peter Brook démontre bien la contrainte du surtitrage : Peter Brook avait monté *La Tragédie de Hamlet* d'abord en anglais avec des surtitres en français, puis, charmé par les surtitres français qui d'après lui représentaient une version très concise de la pièce d'Hamlet, il voulut utiliser cela comme base pour créer la version française du spectacle de *La Tragédie d'Hamlet*. A la suite de quoi on m'a demandé d'aller avec ce spectacle en français au Warwick Arts Centre à Coventry, quasiment sur le lieu de naissance de Shakespeare, et je m'étais appliqué terriblement pour essayer d'abrégé, de condenser *Hamlet*, pour faire des surtitres anglais qui correspondaient à la version française. Mais quand Peter Brook a vu la version que j'avais faite, il a trouvé cela impossible, inacceptable pour les Anglais qui connaissent si bien Shakespeare. J'ai donc refait trois ou quatre fois la version, en travaillant la nuit, pour essayer d'arriver à quelque chose qui respecterait à la fois le rythme et la langue de Shakespeare – tout en sachant que je ne pouvais pas mettre la version intégrale de *Hamlet* en surtitres, parce que c'était rythmiquement impossible. J'ai essayé de trouver un juste milieu qui a été approuvé ensuite par le directeur du théâtre, et les choses se sont bien passées. Mais c'était quand même très difficile de revenir vers la langue originale d'un auteur comme Shakespeare.

HEINZ SCHWARZINGER

Pour donner un exemple semblable, il s'agit d'une traduction d'une pièce d'Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*. Luc Bondy a monté la pièce en français, dans l'adaptation de Michel Butel, au Théâtre du Rond-Point, il y a au moins dix ans. C'est un

magnifique spectacle qui a été capté par le metteur en scène lui-même. La télévision autrichienne m'a demandé d'en faire les sous-titres en allemand. Je me suis rendu compte que la façon de jouer des acteurs découlant du texte français ne "collait" absolument pas avec la texture, le rythme, le phrasé de la pièce de Schnitzler. Je devais adapter le texte source allemand au jeu tendu et rapide des acteurs français. Il fallait "moderniser" le texte en allemand dans sa structure rythmique et syntactique, mais pas les mots.

Peu après, cette même pièce a été montée par Andrea Breth à Berlin, en allemand bien sûr, au prestigieux théâtre Schaubühne, et diffusée par Arte qui m'a demandé de faire les sous-titres en français. Stupeur : il était impossible d'utiliser l'adaptation de Michel Butel car le jeu des acteurs allemands, le rythme, le souffle, le phrasé étaient extrêmement différents. Mike Sens le disait à l'instant : la façon de jouer, la tenue du spectacle nous imposent un geste équivalent dans la traduction. J'ai donc retraduit le texte de Schnitzler en français pour les besoins spécifiques de ce sous-titrage.

MIKE SENS

Une autre histoire assez compliquée, c'était avec le metteur en scène merveilleux qu'est Claude Régy, avec Isabelle Huppert dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane, aux Etats-Unis. Mais Claude Régy déteste les surtitrages et se bat totalement contre ce qu'il appelle, il me semble bien, la dictature du sens. Vous imaginez, moi, avec mon pseudonyme... Selon Claude il faut écouter et entendre un spectacle par des manières très différentes que par ce que les mots veulent dire. Mon métier est de faire du surtitrage, mais je le rejoins quelque part, parce que c'est vrai que ce qu'on reçoit d'un spectacle, le sens n'en est qu'une infime partie et on oblige pourtant, avec cet instrument extrêmement autoritaire, les gens à se déconcentrer de ce qui se passe sur scène au lieu de se sentir émotionnellement impliqués. Dans notre société tout doit être immédiatement consommable, y compris la pensée intellectuelle, et c'est bien qu'il y ait des personnalités comme Claude qui résistent à la facilité. Donc, on avait mis très peu de texte aux Etats-Unis pour la tournée de *4.48 Psychose*, à peu près deux lignes par page, et les Américains étaient ahuris, parce qu'ils ne comprenaient pas. Ils connaissaient le texte, parce que Sarah Kane est anglaise, mais le fait de ne pas avoir beaucoup de traduction était vraiment un gros problème, au point que les gens ont quitté la salle. Déjà que dans *4.48 Psychose* mis en scène par Claude Régy, le public avait tendance à quitter la salle en France, puisque Isabelle Huppert ne bouge que par moment ses doigts, et ça pendant une heure et demie... !

Il a fallu finalement qu'on termine la tournée à Berlin où les gens ont compris le parti pris de Claude, de mettre très peu de texte, de le laisser longtemps à l'écran avec un effet de fondu enchaîné très lent ; tout le contraire de la tradition des sous-titres pour les films. C'est vrai que c'était un chemin de croix, mais on est arrivés à trouver un vocabulaire spécifique pour ce spectacle que les Allemands ont très bien compris. C'est une donnée culturelle, qui indique l'importance de la langue maternelle, et aussi peut-être que les metteurs en scène allemands sont plus aptes à entendre les propos d'un metteur en scène et accepter son autorité. C'est assez complexe, mais en même temps très révélateur, et magnifique aussi de pouvoir se permettre ce genre de liberté, si on considère que la traduction fait partie d'un spectacle, comme le son ou la lumière. Je crains que le public de théâtre soit formaté à tel point qu'il y aura une obligation de surtitrer d'une certaine façon et pas d'une autre. Je pense qu'il faut que cela reste flexible et que l'on doit être avant tout à l'écoute de la démarche artistique. C'est ma conviction, mais ne la prenez pas pour une généralité, parce qu'il y a des gens qui ne sont absolument pas d'accord avec moi !

CLAIRE JATOSTI

Il est évident qu'en sous-titrage on ne sous-titre pas toujours de la même façon. Etre pédagogique dans le sous-titrage ne veut pas seulement dire faire passer le sens du texte, cela veut dire faire passer ce qui se passe sur scène. Par exemple, en règle générale, on ne reprend pas les reprises chantées, parce que le sens en a été donné. Mais dans certains cas, lorsque dans la reprise chantée quelque chose se passe dans la mise en scène, on refait un petit quelque chose, quand même. Il y a des opéras terribles, ceux de Verdi en particulier, où les personnages sont tantôt appelés par leur prénom, tantôt appelés par leur nom de famille, tantôt par leur titre de noblesse, tantôt par le nom de leur mère. Là, on essaie d'unifier un peu pour que les gens comprennent ce qui se passe. Les intrigues sont souvent compliquées, et ce n'est pas compliqué parce que l'intrigue est compliquée, mais parce que le livret la raconte de façon compliquée, j'en suis persuadée ! On essaie de simplifier, mais selon la mise en scène, on ne fait pas du tout le même sous-titrage. D'ailleurs, on passe des accords avec les metteurs en scène et les réalisateurs qui nous disent : "A cet instant, je voudrais qu'il n'y ait pas de sous-titre, parce que je voudrais que l'on voie la chanteuse au moment où elle est la plus belle." Ils tombent toujours amoureux d'une chanteuse et ils veulent qu'on la voie au moment où elle est la plus belle sans qu'il y ait de sous-titre, et souvent ils ont raison, parce que c'est un moment fort, et on s'arrange pour qu'il n'y ait rien,

et pour faire comprendre avant ou après, selon les cas, ce qui se passe. Mais on ne fait pas n'importe quoi.

Un de mes plus jolis souvenirs, même si ce n'était pas une grande œuvre, c'est *La Belle Hélène* qui a été donnée à Aix, où le texte avait été réinventé, les personnages étaient réinventés, et les sous-titres pouvaient même faire des jeux de mots, à certains moments. Il y en a qui se sont permis d'appeler Agamemnon "Agagamemnon", ils avaient la possibilité d'entrer dans le jeu de la mise en scène, ils le pouvaient parce que tout concordait pour cela. Mais jamais un sous-titrage ne doit se permettre d'apporter sa pierre à la mise en scène, il doit juste faire comprendre la mise en scène. C'est toute la différence.

Mike peut utiliser un élément de décor pour faire une projection. Nous, malheureusement, on a les deux lignes du bas, et c'est tout. On ne peut pas rentrer dans l'image autrement qu'avec ça, qui gêne déjà beaucoup les réalisateurs, en règle générale.

MIKE SENS

Il y a aussi des théâtres qui n'aiment pas que l'on travaille de cette façon. Par exemple, à la Comédie-Française, jusqu'à maintenant, ils préfèrent que ce soit au-dessus de la scène, de la manière la plus classique possible, et c'est aussi très bien, je n'ai pas de critique *a priori* contre le surtitrage habituel, qui peut très bien remplir son rôle, transmettre le texte traduit le plus discrètement possible.

HEINZ SCHWARZINGER

Je crains qu'on n'ait plus le temps de développer les nouvelles technologies que sont, par exemple, les écrans dans les dossiers des fauteuils, dans les accoudoirs, etc. Deux exemples : dans certains théâtres, on vous remet un petit ordinateur portable, comme les écouteurs il n'y a pas si longtemps, vous choisissez la langue que vous voulez et vous voilà avec le sous-titrage sur les genoux – à vous de décider si vous voulez regarder les sous-titres. Au Parlement européen, vous disposez d'un bras amovible que vous pouvez mettre à hauteur des yeux – ainsi vous profitez de la vision générale et de la traduction en même temps. Un contre-exemple "à l'ancienne", utilisé par Patrice Chéreau récemment, pour *Phèdre* : pas de sous-titrage, le spectacle étant bi-frontal et très panoramique à cause de la grande largeur du plateau, mais la *voice over* diffusée par infrarouge.

Il nous reste deux minutes pour parler de ce qui vous intéresse sans doute également : les aspects matériels de tout ce travail. Une question a été posée à ce sujet. C'est extrêmement coûteux. En quelques mots : les bases matérielles, les droits, les

procédures, la propriété des sous- ou surtitres, les sources de textes, etc.

CLAIRE JATOSTI

Pour Arte, on n'embauche aucun sous-titreur en direct, on passe par des entreprises, justement pour ne pas avoir à gérer les problèmes de contrats, etc., parce que Arte n'a pas le droit d'avoir plus d'un certain nombre d'embauches par an. Cela vient de la formation binationale d'Arte, nos sociétaires viennent de deux pays, et au lieu d'avoir un pays qui nous contraint, on en a deux.

HEINZ SCHWARZINGER

Et quand il y en a davantage, vous voyez comment ça marche !

CLAIRE JATOSTI

J'ai tout compris de l'Europe depuis que suis à Arte ! On délègue l'obligation de faire des contrats où tous les droits pour les diffusions d'Arte sont compris dans le cachet que reçoit le sous-titreur. Un sous-titrage, vous allez me dire que ce n'est pas bien payé. Quand j'ai commencé à la télévision, c'était beaucoup mieux payé à la télévision que dans le monde éditorial. C'est terminé complètement, parce qu'il y a de plus en plus de sous-tituteurs et de moins en moins de programmes à sous-titrer, contrairement à ce qu'on avait cru avec la multiplication des chaînes. Les sous-titrages se rachètent d'une chaîne à l'autre. Donc, il n'y a pas beaucoup d'espoir que les sous-titrages se multiplient. Une chaîne comme Arte a droit à trois diffusions. Donc, lorsque vous faites un sous-titrage pour Arte, vous avez vendu pour les 3 diffusions.

HEINZ SCHWARZINGER

Quelle que soit la période ?

CLAIRE JATOSTI

Oui. De toute façon, je pense que le sous-titrage ne pouvait pas être une source de revenus en soi et qu'il fallait toujours avoir d'autres sources de revenus à côté. Et – il faut le savoir aussi, parce que c'est quand même un handicap –, les prestataires font de plus en plus travailler les Français qui sont établis à l'étranger, en Italie ou en Espagne, où les traducteurs sont payés une misère, à peu près un euro par sous-titre. Alors que pour réussir à caler un sous-titre il faut quelquefois des heures. Par exemple, comment trouver la solution pour dire en seize lettres "Je suis allé de Saint-Nom-la-Bretèche à Tombouctou" ? – et c'est une information importante. C'est un métier qui se

déqualifie un peu aussi, parce qu'on n'a pas toujours de très bons sous-titrages, parce que moins les traducteurs sont payés, moins ils y mettent de passion. En même temps, il ne faut pas être complètement négatif sur ces gens qui travaillent de l'étranger, quelques-uns travaillent très bien et à des prix très bas, donc il y a une concurrence. Mais personne ne sait que ça a été fait à l'étranger, puisque maintenant tout s'envoie par Internet.

FRANÇOISE CARTANO

Je voulais savoir, surtitres ou sous-titres, quel est leur statut du point de vue légal. Est-ce que c'est une œuvre, donc est-ce que c'est régi par le code de la propriété intellectuelle, ou pas ? A ma connaissance, ça devrait l'être, puisqu'il y a le nom du sous-titreur, sauf maintenant où on voit : "Sous-titrage de Ciné-Titres". Merci, mais qui est M. Ciné-Titres ? Où sont les droits, qui a les droits, comment une société peut-elle vendre les droits d'une œuvre qu'elle n'a pas écrite ? Comment vous situez-vous sur le plan légal ?

CLAIRE JATOSTI

Je ne suis pas du tout habilitée à répondre à ce genre de question, ce n'est pas du tout mon domaine. Mon domaine, c'est l'artistique.

FRANÇOISE CARTANO

Le nôtre aussi.

CLAIRE JATOSTI

Je veux dire que je n'ai pas de connaissances juridiques extraordinaires, un minimum, mais c'est tout.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Par rapport à la question de Françoise, le sous-titreur a statut d'auteur. Quand il y a par exemple constitution de sous-titres pour un spectacle de théâtre, il y a un pourcentage pour le sous-titreur, mais en général il ne le sait pas, ou on ne le lui dit pas. Donc, ce n'est pas Ciné-Titres qui a les droits du sous-titrage.

HEINZ SCHWARZINGER

Mike Sens, pour le surtitrage, est-ce différent ?

MIKE SENS

J'ai développé une façon de fonctionner qui est, je l'espère, en accord avec à la fois le milieu du théâtre et la réalité des traducteurs, c'est-à-dire que, quand on me passe commande pour faire un surtitrage, j'essaie de passer commande au traducteur de

l'intégralité de la traduction, au lieu de faire juste les surtitres, et cela dans le cadre d'un contrat, pour une somme forfaitaire qui est basée sur ce que peut pratiquer l'ATLF ou la Maison Antoine Vitez. On lui achète par ce forfait les droits d'utilisation de la traduction pour généralement trente représentations surtitrées dans le pays concerné et dans le cadre du projet. Ce qui veut dire que le traducteur reste entièrement propriétaire des droits de traduction découlant de son travail et que nous le payons exclusivement dans le cadre d'une tournée. Après quoi, si le spectacle dépasse les trente représentations, on entamera une nouvelle négociation avec le traducteur pour pouvoir continuer à utiliser la traduction.

Comme je suis traducteur et auteur aussi, je suis confronté à ces histoires de droits moi-même. Il me semblait que le plus juste était de donner le maximum de viabilité au texte de théâtre, dans la mesure où on le fait traduire entièrement et que le traducteur puisse le faire jouer ou éditer dans un autre pays, si possible, et qu'on s'en serve en même temps pour le surtitrage dans le cadre de la tournée. Après, je me suis aligné sur ce qui se pratique en France. Ou alors, quand on travaille dans d'autres pays, on est tout à fait à l'écoute de ce qui se pratique dans le pays concerné, quand on travaille avec un traducteur italien par exemple. On tient compte aussi de la renommée du traducteur, parce qu'il y a des différences de prix entre des gens qui sont très connus, moins connus, etc. On est à l'écoute de cela pour pouvoir rémunérer le traducteur à sa juste valeur.

Dans le surtitrage, c'est complexe. Il n'y a pas que la traduction, il y a aussi la compression qui doit être faite par quelqu'un qui maîtrise l'autre langue et qui n'est pas forcément le traducteur : ça prend beaucoup de temps de se poser la question, à partir d'un enregistrement, comment on condense un texte. Il faut de l'argent pour payer la personne qui le fait. Il y a la coordination, le suivi artistique, il faut aller voir le spectacle, discuter avec le metteur en scène, il faut répéter. Il y a le déplacement, les frais de séjour, la location de matériel, et même si la technologie s'est énormément développée et que les vidéoprojecteurs notamment sont devenus moins chers, cela représente quand même un coût assez énorme, dans la mesure où un vidéoprojecteur suffisamment puissant pour travailler dans un théâtre coûte environ 500 euros par jour de location, et qu'il faut un objectif spécifique pour pouvoir projeter à une cinquantaine de mètres. C'est quand même une affaire où il faut de l'argent. Ensuite, les gens qui partent envoyer les tops, les surtitreurs ou régisseurs de surtitrage, en ce qui me concerne j'embauche des intermittents du spectacle qui ont un statut spécifique, avec salaire, etc. C'est tout un ensemble qui constitue l'enveloppe du surtitrage, dont le traducteur est une partie importante.

Je fais tout pour respecter le droit moral du traducteur, c'est-à-dire si on fait un changement de texte dans tel pays, et que le surtitreur est amené à changer telle phrase, on ne va pas faire ça comme ça, vite fait, derrière l'ordinateur, parce que demain c'est la générale, mais on appelle le traducteur, on reste en contact, on l'implique au maximum pour venir assister, pour qu'il (ou elle) puisse faire les changements de texte de dernière minute.

MARIE-CLAUDE AUGER

J'ai quand même une question. J'ai traduit et sous-titré aussi pour Arte. Je pense qu'il faut dire aux jeunes traducteurs de s'inscrire à la SCAM ou à la SACEM, car on touche les droits de diffusion, dont il n'a pas été question ici. C'est-à-dire qu'en dehors des honoraires de la traduction, chaque fois qu'il y a des rediffusions, le traducteur touche des droits.

HEINZ SCHWARZINGER

Oui. La SACEM a gardé ce petit créneau du sous-titrage. Je ne sais pas si c'est toujours le cas, mais, pour ma part, je n'ai jamais réussi à me faire payer par la SACEM.

FRANÇOISE CARTANO

La SACEM a gardé le doublage.

CLAIRE JATOSTI

Je connais des sous-titreur qui se font payer des droits. Cela dépend peut-être aussi du type de contrat que vous a fait l'entreprise, cela dépend également du type de travail que vous avez fait. Il y a des gens qui font directement la traduction en sous-titres. Il y a des entreprises où on vous fait faire une traduction qui ensuite est mise en sous-titres. Il y a des entreprises où ce que l'on appelait le repérage, c'est-à-dire le minutage qui est très important pour former le sous-titrage, la traduction et l'adaptation sont faits par la même personne, et il y a des entreprises où il y a un "repéreur", un traducteur et un adaptateur. Après, tout dépend comment l'entreprise a déclaré chacune de ces personnes. Tout dépend du contrat que vous avez. Quand vous avez un contrat avec une entreprise, c'est à ce moment-là que vous pouvez voir si vous êtes en tant que traducteur ou autre chose.

MIKE SENS

Il y a une chose que je n'ai pas dite : quand on utilise une traduction existante, par exemple dans le cas de Sarah Kane, on fait la démarche auprès de l'agent ou directement auprès de

l'auteur pour acquérir les droits avant d'utiliser la traduction. C'est une négociation avec l'agent qui représente son traducteur. Mais toutes les traductions existantes ne sont pas utilisables pour faire un surtitrage. Il faut avant tout rester pragmatique.

HEINZ SCHWARZINGER

Mike et Claire, vous êtes d'accord, je pense, pour que, pour de plus amples renseignements, vos adresses e-mail soient communiquées par le secrétariat du Collège.

Merci beaucoup de votre écoute et de votre attention.

(Applaudissements.)

RENCONTRE AVEC PHILIPPE FÉNELON,
COMPOSITEUR

JEAN-YVES MASSON

Dans ces journées consacrées aux rapports entre la musique et la traduction, il était important que les musiciens ne soient pas absents, et je remercie les organisateurs des Assises d'avoir songé à inviter un compositeur pour qui le dialogue avec les traducteurs, vous allez le voir, a été particulièrement important : il s'agit de Philippe Fénelon. Permettez-moi de rappeler brièvement son parcours.

Philippe Fénelon est né en 1952, il a notamment été l'élève d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il n'est pas facile de le présenter, car il est l'auteur d'une œuvre absolument considérable, qui compte presque une centaine de numéros d'opus à ce jour. Quelques massifs dominent son catalogue : cinq quatuors à cordes, deux concertos de piano, quatre opéras (bientôt cinq), et de très nombreuses pièces vocales, notamment – nous en parlerons tout à l'heure – un recueil de *Madrigaux* dont l'enregistrement a connu un grand succès. Ces *Madrigaux* pour chœur sont composés sur des extraits des *Elégies de Duino* de Rilke, poète dont un texte figure également dans le *Quatuor n° 4 avec voix* de Philippe Fénelon. Il a en outre composé des pièces orchestrales, deux ballets dont l'un, *Yamm*, a été créé par la troupe de l'Opéra de Paris dans une chorégraphie de Lionel Hoche, avec des décors et costumes d'Anne-Marie Pécheur. On a donc affaire, c'est le moins qu'on puisse dire, à une œuvre abondante qui se double aujourd'hui d'un volet cinématographique, plus précisément d'une activité de vidéaste, et d'une pratique régulière de la littérature. Depuis longtemps, en effet, Philippe Fénelon écrit. Il a parfois écrit lui-même les textes qu'il a mis en musique – je pense par exemple à une œuvre que l'on trouve sur le disque publié dans la collection Musique française d'aujourd'hui, *Notti*, trois poèmes écrits en italien ; et nous reparlerons de cette pluralité des langues dans son œuvre. C'est donc

un artiste multiple, puisqu'il lui est arrivé de publier des poèmes dans différentes revues. Il prépare en ce moment un livre plus particulièrement conçu à partir de son expérience de compositeur d'opéra, qui s'intitulera *Histoires d'opéras*, et devrait paraître bientôt aux éditions Actes Sud. Je dis "bientôt", parce que l'on espère que sa sortie coïncidera avec la première mondiale du prochain opéra de Philippe Fénelon, une adaptation du *Faust* de Lenau, le grand poète romantique autrichien, dont la création aura lieu au Capitole de Toulouse en mai 2007. C'est à Bordeaux qu'a été joué l'opéra précédent, *Les Rois*, créé après (mais composé avant) *Salammbô*, adaptation du roman de Flaubert. Dans la mesure où c'est moi qui en ai écrit le livret, il me sera difficile de parler devant vous de cette œuvre, vous le comprendrez.

Philippe Fénelon est également l'auteur d'un livre d'entretiens avec le jeune et brillant musicologue Laurent Feneyrou, intitulé *Arrières-Pensées*, aux éditions Musica Falsa. Ce livre est une excellente introduction à l'univers de Philippe Fénelon, et nous serons sans doute amenés à redire ici plusieurs choses qui s'y trouvent développées : je vous en conseille d'autant plus vivement la lecture.

Nous aborderons la question de la traduction dans l'ordre de l'œuvre de Philippe Fénelon, en partant d'un opéra dont je n'ai intentionnellement pas encore parlé dans la brève présentation que je viens de faire, car c'est celui où la traduction joue le plus grand rôle. Il s'agit de son premier opéra, *Le Chevalier imaginaire*, une réécriture du mythe de Don Quichotte, qui a été représenté au Théâtre du Châtelet à Paris en 1992.

PHILIPPE FÉNELON

C'est exact, mais il s'agit d'une œuvre dont la composition remonte à 1984-1986.

JEAN-YVES MASSON

En effet, les opéras d'un compositeur ne sont pas toujours joués dans l'ordre où ils ont été écrits. Je le disais à l'instant : *Les Rois* ont été composés avant *Salammbô*, bien qu'ils n'aient été créés que récemment à Bordeaux.

Il m'a semblé opportun de partir de cet opéra, *Le Chevalier imaginaire*, parce que l'on y entend résonner la différence des langues. C'est en effet une adaptation de *Don Quichotte* qui intègre l'une des versions modernes du mythe, très brève, un petit texte de Kafka intitulé *La Vérité sur Sancho Pança*.

PHILIPPE FÉNELON

Un texte traduit par Alexandre Vialatte.

JEAN-YVES MASSON

Nous allons écouter un extrait du *Chevalier imaginaire* : le moment où Don Quichotte dicte une lettre à Dulcinée. Quelques mots auparavant sur ce passage ?

PHILIPPE FÉNELON

Quelques mots, en effet, sur *Le Chevalier imaginaire* : l'idée était de partir du petit texte où Kafka suppose que Sancho Pança a inventé le personnage de Don Quichotte. Ce texte se trouve en français dans le recueil *La Muraille de Chine*. Sancho décide un beau jour de vivre des aventures merveilleuses avec le personnage qu'il a inventé et qui l'entraîne finalement à travers le monde. J'ai eu l'idée, en lisant cela, de construire un personnage double qui est à la fois celui qui écrit l'histoire de Kafka et celui qui entre lui-même dans cette histoire. Il est un peu le conteur, le rapporteur. On voit évidemment se profiler la figure de l'arpenteur, par rapport à Kafka qui est en train de confronter son personnage à la réalité. Mais celui-ci le dépasse et, à partir du moment où il l'a dépassé, Sancho Pança doit lutter contre lui. Ce double lutte contre son personnage qu'il décide un jour de faire disparaître ; à la fin de l'opéra, il se retrouve dans un endroit inconnu, dans la neige, et il dit : "Dans quel village me suis-je égaré ? Y a-t-il ici un château ?" – cela vous dit sans doute quelque chose – et l'opéra se termine sur cette question.

Le passage que je vais vous faire écouter, Jean-Yves l'a dit, c'est la lettre à Dulcinée. Bien évidemment, cette Dulcinée n'existe pas, comme vous le savez, et la lettre n'existe pas non plus, il n'y a pas matériellement de lettre, Don Quichotte en parle tout le temps chez Cervantès. Sancho est auprès de Don Quichotte dans ce moment où est écrite la lettre, et il a un peu le rôle de l'analyste, du "rapporteur", qui prend des notes ; celles-ci seront un témoignage à charge contre Don Quichotte quand Sancho décidera de le faire disparaître de son histoire. Quand il s'agit d'aller porter la lettre, Sancho la déchire. La figure musicale que je voulais mettre en œuvre à ce moment-là était un pastiche de la *Lettera amorosa* de Monteverdi, et j'ai donc pour cela traduit Cervantès en italien.

JEAN-YVES MASSON

Il faut préciser que l'ensemble de l'opéra est en français, mais qu'à ce moment-là, Don Quichotte dicte d'abord en espagnol.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, et ensuite on passe à l'italien. Ce qui pose une question intéressante du point de vue de la traduction : que fait-on à ce moment-là lors des représentations ? L'opéra est en français, et

normalement on ne surtitre pas, en France, un opéra en français (encore que cela se fasse, en réalité, de plus en plus souvent, mais c'est une pratique assez récente). En l'occurrence, évidemment, on n'a pas surtitré. Que faut-il faire, dans une telle scène qui dure sept minutes ? Est-ce qu'on traduit l'italien ? Est-ce qu'on traduit l'espagnol ? La question reste ouverte. A mon avis, il ne faut rien traduire.

JEAN-YVES MASSON

On peut dire quand même que, quand on écoute le disque chez soi, le disque que nous allons entendre, la seule version enregistrée pour l'instant, on dispose évidemment de la traduction en note dans le livret.

PHILIPPE FÉNELON

C'est vrai. Cela pose un problème intéressant s'agissant d'opéra : peut-on, doit-on arriver à l'opéra sans rien connaître du texte ni de l'histoire qu'on va voir représentée ? Pour ma part, je pense qu'il faut quand même arriver un peu préparé. Si on va écouter un opéra sur *Faust*, c'est un peu délicat de venir sans rien connaître du tout à l'histoire. C'est possible, bien sûr, mais qu'en retiendra-t-on ? Un compositeur d'opéra n'a pas à raconter de la même façon qu'un romancier. L'opéra est un spectacle destiné à être écouté et vu. En fait, la connaissance préalable de l'histoire racontée est pratiquement indispensable pour pouvoir se concentrer sur l'écoute de la musique et apprécier la mise en scène. Si l'on veut connaître l'histoire, on va la lire chez l'auteur : un opéra sur *Don Quichotte* présuppose chez le spectateur une connaissance minimale des données de l'histoire, une certaine connaissance de Cervantès. C'est alors qu'on peut vraiment écouter la musique et comprendre cette interprétation de *Don Quichotte* que l'opéra propose.

JEAN-YVES MASSON

Nous allons écouter cette scène de la lettre, extraite de l'acte I du *Chevalier imaginaire*.

(Musique.)

PHILIPPE FÉNELON

Evidemment, c'était une manière de tourner un peu en ridicule cette lettre de *Don Quichotte*.

JEAN-YVES MASSON

On entend bien dans cet extrait la juxtaposition des langues, le goût du pastiche, aussi.

PHILIPPE FÉNELON

De la *fausse* citation, puisque évidemment ce Monteverdi n'est pas du Monteverdi, c'est un "à la manière de" qui produit ici une rupture dans la dramaturgie. Dans le déroulement d'un opéra, il est pour moi toujours très intéressant de trouver des moments qui rompent la continuité de style, et j'aime bien travailler sur cette fragmentation. C'est la raison pour laquelle j'ai été en contact avec Marthe Robert lors de mon travail sur cette œuvre. Vous savez que Marthe Robert a écrit un célèbre essai intitulé *L'Ancien et le Nouveau : de Don Quichotte à Kafka*. En lisant ce livre, je suis tombé sur un passage très intéressant dont je me suis dit que mon conteur Sancho pourrait le reprendre à son compte, où Marthe Robert explique qu'à cinquante ans, Don Quichotte est un célibataire endurci, un passage qui éclaire bien le comportement de Don Quichotte avec les femmes, l'image qu'il s'en fait. Je contacte alors Marthe Robert qui me répond gentiment, et nous avons commencé à avoir des entretiens par téléphone. Elle m'a dit qu'en effet elle acceptait que j'insère un extrait de *L'Ancien et le Nouveau* dans mon livret, mais qu'elle voulait que le spectateur comprenne que ce passage était du Marthe Robert. J'ai dû lui expliquer que, dans un livret d'opéra, c'était très difficile à faire, à moins de sortir une pancarte à un moment donné, qui proclame : "l'extrait que vous entendez est tiré de tel ou tel texte" ! Le sens général est bien sûr important, en général le spectateur d'opéra le saisit. Mais quand on est en train d'écouter un opéra, vous le savez bien, il est très difficile de s'attacher avec précision à chaque mot, à toutes les nuances du texte. S'il s'agit d'un passage parlé c'est sans doute plus facile ; mais quand le texte est chanté, c'est pratiquement impossible. Cela dépend aussi de la tessiture : un baryton chante avec une voix très proche de la voix naturelle et il lui est plus facile d'être parfaitement intelligible. Mais tout à l'heure je vous ferai écouter un extrait des *Rois* chanté par une soprano colorature, et vous constaterez qu'il est absolument impossible de saisir le détail des mots. Dans les airs de la Reine de la Nuit chez Mozart, on comprend les trois ou quatre premiers mots, mais on ne comprend pas les soixante autres, c'est impossible, et ce n'est d'ailleurs pas nécessaire pour saisir parfaitement la situation. Donc, finalement, à mon grand désespoir, j'ai dû renoncer à citer Marthe Robert dans le livret du *Chevalier imaginaire*. Désespoir, dis-je, parce que c'était une traductrice extraordinaire, qui a su rentrer dans le monde de Kafka de manière saisissante. En tout cas, la chose ne s'est pas faite. J'ai juste inséré dans le programme l'extrait de *L'Ancien et le Nouveau* qui m'avait tant frappé. Mais voilà au moins un de mes premiers contacts avec une personnalité du monde de la traduction.

JEAN-YVES MASSON

Le Chevalier imaginaire est au fond un opéra sur les livres, comme l'est *Don Quichotte* tout entier chez Cervantès. C'est un opéra sur le rapport aux livres. On le voyait bien dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig au Châtelet : il avait montré la bibliothèque de Don Quichotte, matérialisé la présence du livre.

PHILIPPE FÉNELON

Le grand traumatisme que subit Don Quichotte, c'est évidemment quand on mure sa bibliothèque. En plus, ce sont ses proches qui le font. Ce sont la gouvernante, le curé et le barbier qui brûlent les livres de Don Quichotte et qui pour finir murent sa bibliothèque. Et c'est ce jour-là qu'il décide de partir à travers la plaine de Montiel, c'est d'ailleurs un chapitre extraordinaire chez Cervantès. Il y avait cette scène à la source de l'opéra, et puis l'idée que le conteur-rapporteur, très proche de Kafka, devenait pour finir l'enchanteur de l'histoire.

Quand j'ai écrit cette œuvre, il y a une vingtaine d'années, quelque temps après le début de l'écriture, je me suis mis à lire Nabokov et je suis tombé sur les cours de littérature qu'il a donnés à Harvard : j'ai découvert qu'il expliquait le personnage de Sancho comme étant un enchanteur. Je me suis dit : c'est bon, si Nabokov a pensé la même chose que moi... !

JEAN-YVES MASSON

A part le passage que nous venons d'entendre, c'est un opéra écrit en français, pour la scène française. Quel a été le rôle des traductions du *Don Quichotte* ? Tu lis et tu parles très bien l'espagnol.

PHILIPPE FÉNELON

Je vis à Barcelone.

JEAN-YVES MASSON

C'est la Catalogne, certes, mais quand même un territoire largement hispanophone. Tu aurais pu faire un Don Quichotte en espagnol. Avec le *Faust* de Lenau, tout récemment, tu as composé un opéra qui est en langue allemande, tu n'as pas traduit ou fait traduire Lenau.

PHILIPPE FÉNELON

Eh bien, je suis sans doute un peu revenu des traductions.

JEAN-YVES MASSON

Quelle était la traduction de *Don Quichotte* dont tu t'es servi ?

PHILIPPE FÉNELON

Celle de Louis Viardot, une traduction très connue du XIX^e siècle, régulièrement réimprimée. Je n'ai pas voulu écrire cet opéra en espagnol à l'époque, peut-être parce qu'il y a une vingtaine d'années mon espagnol n'était pas encore suffisamment bon. Cervantès écrit une langue difficile pour les hispanistes eux-mêmes. La lettre à Dulcinée, l'extrait qu'on vient d'entendre, est difficile à traduire en français. Mais il me semblait que la langue espagnole, pour un opéra "contemporain" comme celui-là, n'était pas la langue idéale.

Récemment, on m'a demandé de concevoir un projet autour de Tchekhov. Il me semblerait absolument impensable de faire dire une phrase de Tchekhov en français en Russie, sauf si, à l'intérieur de ce projet, au cas où par exemple il s'agirait d'une adaptation de *La Cerisaie*, on imagine que Lioubov arrive tout droit de Paris, puisqu'elle en vient, qu'elle y repartira, etc. Elle pourrait donc parler français, on pourrait entendre du français à un moment donné. Mais Tchekhov n'a rien écrit de tel.

Il faut donc savoir ce que l'on veut traduire, pourquoi on a besoin de telle ou telle langue pour raconter telle ou telle histoire, c'est une question de rapport intime entre mots et musique aussi. Pas seulement à l'opéra, c'est la même chose quand il s'agit de poésie. Mais dans *Le Chevalier imaginaire*, je voulais que la lettre à Dulcinée soit en espagnol et qu'elle se détache du reste. Si j'avais conçu tout le livret en espagnol, la lettre n'aurait pas pu se détacher de cette façon et faire entendre la voix de Cervantès à ce moment-là précisément. En outre, dans cet opéra, il y a beaucoup de passages parlés. Il allait être créé à Paris... Bref, il y avait un tas de circonstances qui ont fait que j'ai désiré le faire en français.

JEAN-YVES MASSON

Quand même, ensuite, l'espagnol est traduit vers l'italien. Ce n'est pas tout à fait une traduction, c'est une sorte de mise en écho. Comment cette idée de passer à l'italien t'est-elle venue ?

PHILIPPE FÉNELON

Dès le moment où j'ai su que la partie en italien serait un pastiche de la *Lettera amorosa* de Monteverdi. Il est rigoureusement impensable que quelque chose comme la *Lettera amorosa* ait été composé dans une autre langue que l'italien – en anglais, par exemple. Avec l'anglais, on irait vers tout autre chose. A partir du moment où le style de la musique était tel, où il s'agissait d'un hommage à la *Lettera amorosa*, ce passage ne pouvait être qu'en italien.

JEAN-YVES MASSON

Dans ton œuvre en général, on constate une fascination constante pour les langues étrangères, qui est perceptible rien qu'en parcourant les titres des œuvres. Il y a des titres en anglais, *Next Day*, *Winter Nights*, ou encore *In Darkness*, qui est un oratorio construit sur un montage de textes...

PHILIPPE FÉNELON

... de Shakespeare, oui, et d'auteurs de la période élisabéthaine.

JEAN-YVES MASSON

Il y a le catalan : *Diagonal* est le nom d'une avenue de Barcelone.

PHILIPPE FÉNELON

Il s'agit d'une œuvre instrumentale, il n'y a pas de texte. Effectivement, beaucoup de mes titres sont dans d'autres langues que le français. Mon rapport à la langue est un rapport très libre, j'aime circuler entre les langues. De toute façon ce n'est pas seulement le sens des mots qui met en marche l'imagination musicale. J'ai par exemple beaucoup travaillé avec le poète Joseph Guglielmi, qui m'a laissé absolument libre de faire ce que je voulais de ses textes. Ses poèmes, ses livres se caractérisent souvent par une mise en page particulière, il travaille beaucoup sur l'agencement des mots sur la page. Je suis donc parti de la mise en page de ces poèmes pour écrire la musique. Ce n'est pas que la musique correspondait à la mise en page, non, mais j'ai conçu la musique comme une autre mise en page de cette poésie, sans qu'elle en soit l'illustration. L'aspect visuel d'un texte peut être un facteur déterminant.

Mais il n'y a pas de recette, et il faut se méfier des procédés. Je me souviens qu'un jour, chez Messiaen, un Américain avait apporté une pièce composée à partir d'une gravure de Piranèse. En fait, la musique était écrite sur une grande feuille, et de loin on avait l'impression que les notes reproduisaient la gravure. C'était une idée, rien d'autre. La partition était jolie à regarder, mais à entendre, cela donnait quelque chose d'épouvantable ! Messiaen disait toujours qu'il fallait faire très attention à la relation entre l'œil et l'oreille, qui, pour un musicien, est essentielle ; mais il l'entendait de manière plus subtile que cela.

JEAN-YVES MASSON

Je reviens à mon idée première qui est ce rôle des titres étrangers : donc l'anglais, le catalan, l'italien aussi avec des titres comme *Omaggio*, *Per archi*, *Notti*, ou *Cadenza*, sans oublier le latin

(... *Et nunc...*, une œuvre de 1979 pour ondes Martenot et percussions). Tu as donc le goût des langues, et je ne trahis pas un secret en disant que, parallèlement à la musique, tu as étudié le bulgare aux Langues orientales.

PHILIPPE FÉNELON

C'est qu'au départ, je ne pensais pas devenir exclusivement musicien !

JEAN-YVES MASSON

Donc, multiplicité des langues que l'on retrouve dans l'œuvre, dans le goût de mettre en musique des textes en langues étrangères, on va en parler dans un instant avec notamment Rilke, bientôt le *Faust* de Lenau, et puis avec *Les Rois*. Dans quelle mesure ta musique induit-elle cette variété des langues ? Est-ce une forme de nostalgie pour l'époque où la carrière de compositeurs comme Mozart ou Haendel se déroulait dans plusieurs pays, avec des œuvres en plusieurs langues, où la musique avait une dimension internationale qu'elle a perdue avec le romantisme, d'une certaine manière ? Dans ta génération, est-ce que c'est une chose importante de lutter contre la dimension exclusivement nationale de la musique, qui avait été une grande préoccupation pendant tout le XIX^e siècle et, pour certains compositeurs, pendant au moins la première partie du XX^e ?

PHILIPPE FÉNELON

Après les années 1950-1960, au début des années 1970, pour les gens de ma génération, pour tous ceux qui ont donc autour de cinquante ans aujourd'hui, les interdits de Darmstadt, nous n'y attachions pas d'importance, cela nous était égal. Pourquoi interdire, finalement ? Donc aller seulement dans une direction, dans la direction du sérialisme et de la langue allemande, ou parfois, à petites doses, de la langue française ? C'était là quelque chose qui ne nous concernait pas. Sans nous concerter, sans former d'école, nous nous sommes sentis complètement libres. Nous nous sommes retrouvés évidemment, quinze ans plus tard, à avoir eu tous plus ou moins... je ne dirais pas "le même parcours", parce que les parcours ne sont jamais identiques, mais enfin des cheminements qui étaient très proches, très semblables, avec ces caractéristiques communes que sont une grande liberté par rapport à la langue, au choix de la langue, et surtout le désir de composer pour l'opéra, qui nous est apparu finalement comme une forme-reine, comme la musique à son maximum. Quel est le rêve de tout compositeur aujourd'hui ? C'est de voir un de ses opéras joué à l'Opéra de Paris. Je le dis en toute simplicité.

JEAN-YVES MASSON

Et c'est ton cas.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, mais je n'ai jamais pensé que cela allait m'arriver, je n'ai pas fait des pieds et des mains pour ça. On aime bien les anecdotes, en général : donc, en voici une. Un jour, le téléphone a sonné chez moi et on m'a dit : "C'est le secrétariat du directeur de l'Opéra de Paris, il voudrait vous rencontrer." J'ai pensé que des copains me faisaient une blague ! Je n'ai pas répondu. Je me suis dit : qu'est-ce que je fais ? Il était neuf heures du matin. J'ai rappelé, et en fait c'était vrai. Je ne connaissais absolument pas Hugues Gall, je l'ai rencontré à ce moment-là, et ensuite il y a eu toute l'histoire que l'on connaît autour de *Salammbô*.

Mais d'un autre côté, il n'y a pas de hasard. Très tôt, déjà quand j'étais chez Messiaen, et même avant, je m'intéressais à l'opéra, au phénomène de la voix. Je suis resté trois ans à étudier avec Messiaen, qui répétait : "On ne peut plus écrire de quatuors à cordes, et encore moins d'opéras."

JEAN-YVES MASSON

Il a lui-même fini par écrire un opéra, malgré tout.

PHILIPPE FÉNELON

Oui ! Il n'a pas écrit de quatuors à cordes, parce qu'il disait qu'après Bartók on ne le pouvait plus. Mais il a fini par écrire un opéra. *Saint-François d'Assise*, est-ce un opéra ? C'est encore une autre question, on pourrait en discuter longtemps. Bref, quand vous entendez énoncer des oukases de ce genre, que vous êtes encore jeune, que celui qui les assène est un compositeur à juste titre très respecté, il est très difficile d'aller contre la parole d'un tel maître. Donc, il faut sortir de son influence – heureusement, j'en suis sorti assez vite. Et déjà à ce moment-là, j'étais passionné par l'opéra. Et je dois dire qu'à chaque fois que j'en parlais à la classe – évidemment, entre les élèves, il était de bon ton de maintenir le grand interdit portant sur l'opéra, c'était au milieu des années 1970 – Messiaen m'écoutait, je ne dirai pas qu'il me défendait, mais il était toujours très respectueux de ma position concernant l'opéra. C'est vrai que j'y allais beaucoup, grâce à la loge réservée à l'époque aux élèves du Conservatoire de Paris.

JEAN-YVES MASSON

On peut raconter aussi que le voyage à Bayreuth a eu une valeur initiatique, quand tu avais dix-sept ans.

PHILIPPE FÉNELON

Oui. Ce sont des anecdotes que j'ai déjà racontées, mais qui sont importantes, c'est vrai. Cet ancrage dans l'histoire de l'opéra a été primordial. Mais enfin, un jour, certains compositeurs se sont dit que c'était tout de même un moyen de se faire connaître très rapidement, ils ont commencé à remarquer que la continuité n'était pas rompue, qu'en fait la tradition de l'opéra ne s'était jamais arrêtée. On n'a jamais cessé d'en composer, il fallait seulement accepter de considérer à leur juste valeur de grands compositeurs comme Poulenc, dont *Dialogues des Carmélites* est l'un des opéras les plus joués au monde. C'est une œuvre parfaitement cohérente avec le style de Poulenc, évidemment – mais le “style”, en musique, ça ne veut pas dire grand-chose. On me pose souvent la question : “Quelles musiques aimez-vous ? Pourquoi écoutez-vous telle ou telle musique ?” En fait, je n'ai pas de préférences. Cela dépend du jour, cela dépend des gens que je rencontre, cela dépend des projets sur lesquels je travaille, cela peut dépendre d'un chanteur ou d'une chanteuse. Tout est possible, tout est ouvert, il ne faut pas avoir d'œillères ; et je crois que cette liberté m'a permis de tracer mon chemin sans préjugés, en explorant des voies très diverses. C'est la même chose avec les langues : en effet, si on me demandait aujourd'hui d'écrire en bosniaque ou en hindi, et qu'il y ait une raison sérieuse de le faire, je le ferais sûrement.

JEAN-YVES MASSON

Venons-en à l'opéra suivant, le suivant dans l'ordre chronologique de la composition, puisque ce n'est pas l'ordre dans lequel le public a découvert tes œuvres *Les Rois*, opéra composé au milieu des années 1980 – si je ne me trompe, en 1987-1988 – n'a été créé qu'en 2004 à Bordeaux. C'est une œuvre d'après Julio Cortázar, ce qui va nous amener à parler...

PHILIPPE FÉNELON

... de Laure Bataillon, oui, la traductrice attirée de Cortázar, la fondatrice des Assises et la première présidente d'ATLAS, qui m'avait traduit deux textes pour cet opéra. Et je suis bien entendu parti de sa traduction de *Los Reyes*, publiée chez Actes Sud. Le projet des *Rois* était en fait une “demande” de la Biennale de Venise, qui m'avait donné carte blanche pour écrire un opéra. Quand un festival aussi prestigieux vous donne carte blanche, évidemment, vous n'écrivez pas pour un chanteur, une guitare et deux flûtes. J'ai donc imaginé une grande machine, un opéra qui durerait trois heures, avec de nombreux personnages, deux chœurs, de l'électronique, bref tout ce que peut offrir un festival de premier plan. Et tout est allé très bien jusqu'au jour où les

organisateurs de la Biennale m'ont dit : "Finalement, on n'a pas les moyens. On vous propose de programmer un concert de musique de chambre à la Fenice !"

(Rires.)

Sauf que l'œuvre était écrite ! Cinq cents pages d'orchestre, c'est vraiment beaucoup, beaucoup de travail. Une fois que l'œuvre a été demandée par une structure officielle, vous ne pouvez pas la proposer facilement à quelqu'un d'autre. Cela prend beaucoup de temps. Donc, entre cette Biennale de Venise en 1988 et la création en 2004, seize ans se sont écoulés ! Mais je dis toujours qu'il faut avoir de la patience. De très nombreux compositeurs, dans l'histoire de la musique, ont attendu plus longtemps. Je crois que Saint-Saëns a attendu quelque chose comme vingt-deux ans pour voir jouer *Samson et Dalila*. Tant qu'une œuvre est dans les tiroirs, elle n'existe pas, bien entendu. Mais le jour où on arrive à la faire entendre, elle prend son essor. Et finalement il n'y a pas d'œuvre méconnue que l'on ne puisse faire découvrir tôt ou tard. Il faut donc avoir confiance et ne jamais se dire qu'on a travaillé pour rien, même s'il y a des moments difficiles.

Le projet initial était très compliqué, le texte de Cortázar n'en était que la partie centrale. Il y avait en plus une aventure de Télémaque, et l'histoire de Thésée et du labyrinthe.

JEAN-YVES MASSON

Il faut peut-être expliquer à nos amis ici présents qu'il s'agit d'une pièce sur le Minotaure et sur le labyrinthe.

PHILIPPE FÉNELON

A l'origine, j'avais conçu quelque chose de beaucoup plus monumental, et puis, en travaillant sur la traduction de Laure Bataillon, je me suis dit : est-il bien nécessaire d'ajouter tout cela autour ? Peut-être suffit-il de se plonger vraiment dans le texte de Cortázar et de ne mettre en musique que le texte de Cortázar, ce que j'ai fait, finalement. Et à l'occasion de plusieurs dîners chez Aurora Bernárdez, la femme de Cortázar, j'ai fait la connaissance de Laure Bataillon et de son mari Philippe, qui est ici. Et nous avons commencé à parler de ce projet, j'ai donné à Laure l'adaptation que j'avais faite en français, puisque à l'époque je travaillais sur le texte français, et j'ai dit : Il me manque juste deux choses, c'est que Pasiphaé n'apparaît pas dans le texte de Cortázar, et à deux moments de l'opéra j'aurais besoin de la faire apparaître. J'aurais besoin de deux autres textes qui sont le *Discours de la mandragore* que Cortázar cite dans *Marelle*, et *Les Ruines de Cnossos*, un poème de *Sauf le crépuscule* qui n'était pas encore traduit. Tout cela était en espagnol et je voulais le

faire entendre en français, justement. Laure Bataillon m'a donc traduit ces deux textes.

J'ai avec moi ici deux lettres de Laure qui sont intéressantes et dont je vous cite un passage :

L'idée de faire apparaître Pasiphaé est belle et la feuille jointe où sa voix alterne avec le chœur me paraît efficace et forte. Le découpage des interventions du chœur me semble très bien. Je souligne au passage une chose qui était très chère au cœur de Julio : Ariane est une figure tutélaire, tendre, blessée comme le Minotaure. Julio aimait avoir trouvé qu'elle donnait le fil à Thésée pour que ce soit le Minotaure et non pas lui qui trouve le chemin vers elle. La scène où Ariane dit : "Viens, frère, viens, amant, enfin" importait à Julio.

Laure Bataillon ajoute qu'elle a traduit *Rayuela*, toute l'œuvre, en fait, à part cinq ou six nouvelles, et le texte que je lui signale, c'est le *Discours de la mandragore*, dans *Isabelle d'Égypte* d'Achim von Arnim, qu'elle m'a traduit spécialement à ce moment-là. Il y avait aussi le problème du titre, parce que si j'intitulais cet opéra *Les Rois*, en reprenant exactement le titre de Cortázar, cela ne convenait pas. Du coup, elle me disait qu'elle réfléchissait aussi au titre :

Je n'arrive pas, pour l'instant, à penser à autre chose qu'à la fille de Minos et de Pasiphaé. La fille de Minos ferait sans doute la part trop belle à Ariane, même si, pour Julio, elle était la raison d'être du Minotaure. Cnossos, je retrouve ce terme de *monstruo* que Julio aimait. Est-ce qu'il ne faut pas chercher autour de ce terme ?

A un dîner, un soir, Laure arrive. Je lui dis : "J'ai trouvé le titre, c'est vraiment bien d'en avoir parlé." Elle me dit : "Ah bon, ah bon ? C'est magnifique ! Qu'avez-vous trouvé ?" Et j'ai répondu : "C'est *Les Rois* !" Il fallait avoir fait tout un détour pour arriver à cette conclusion que, finalement, le titre de Cortázar était le meilleur.

Je voudrais juste vous faire entendre deux minutes de cet opéra pour vous faire comprendre que, traduction ou pas, un certain style de chant rend les choses difficiles à comprendre pour l'auditeur. C'est Pasiphaé qui chante, et il s'agit d'une apparition, car elle est morte, bien sûr, au moment où se déroule l'histoire ; Pasiphaé est la mère d'Ariane et dans cet opéra elle revient la conseiller ou lui porter secours ; le texte à entendre est celui-là, pris dans le chapitre CXXVI de *Marelle* :

Pourquoi, avec tes enchantements infernaux, m'as-tu arrachée à la tranquillité de ma première vie ? Le soleil et la lune brillaient pour moi sans artifices. Je m'éveillais parmi de paisibles pensées et au matin je repliais mes feuilles pour

faire mes prières. Je ne voyais rien de mal, car je n'avais pas d'yeux. Je n'entendais rien de mal, car je n'avais pas d'oreilles. Je me vengerai.

(Musique.)

Vous voyez que ce qu'elle raconte est très difficile à comprendre, du fait même de la tessiture aiguë de la cantatrice.

JEAN-YVES MASSON

Dans quelle mesure, dans un tel cas, faut-il mettre des surtitres pour que le public sache exactement ce que dit le texte ?

PHILIPPE FÉNELON

Justement, s'agissant d'un texte déjà difficile à comprendre sous sa forme originelle, à la simple lecture, et qui exige une certaine concentration en raison de son contenu philosophique, est-il bien nécessaire de le donner à lire en surtitres ? Je crois qu'il est plus important de comprendre le caractère et la valeur esthétique du personnage à ce moment-là, à savoir qu'il s'agit d'une apparition. Pour l'action, ce qu'elle raconte n'est pas essentiel ; elle est morte, elle est la mère d'Ariane, le spectateur se doute bien qu'elle doit lui raconter quelque chose qui la met sur une certaine voie, ou qui l'en détourne, peu importe. L'œuvre demande à être réécoutée, aussi, elle n'a pas à tout livrer d'un seul coup, l'important est que l'attention du spectateur ne faiblisse pas, et c'est à la musique d'y veiller.

JEAN-YVES MASSON

C'est donc une manière de laisser le premier rôle à la musique.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, et le rôle de la musique aussi est de permettre d'abord au compositeur, quand il écrit, et aussi au public, de *s'identifier* aux personnages, qu'ils soient bons ou méchants, il ne s'agit pas de morale. Mais la musique est faite pour qu'on l'aime – celle-là, en tout cas –, et c'est une musique réfléchie, avec un sens qui parfois dépasse le compositeur au moment où il l'écrit. On se laisse porter par un monde que l'on essaie de construire, dans lequel il faut trouver une architecture qui se tienne, et c'est cela le plus difficile.

Je pense que, parfois, la tâche de la traduction, c'est aussi de trouver le sens général, en allant à l'essentiel.

JEAN-YVES MASSON

Il n'y a pas de rupture chez toi entre les œuvres destinées à la scène et d'autres qui ne le sont pas mais qui ont quand même

une dimension narrative, qui s'organise selon une certaine dramaturgie. Je pense par exemple aux *Mythologies*, dont on peut trouver facilement l'enregistrement, et qui s'inscrivent bien dans la continuité de la fascination pour le mythe qui t'a poussé à écrire *Les Rois*. Ce sont quatre histoires : *La colère d'Achille*, *Orion*, *Hélios* et *Ulysse*, qui forment une dramaturgie, un parcours concernant l'essence même de la mythologie.

PHILIPPE FÉNELON

J'ai en mémoire un passage des *Mythologies* de Roland Barthes qui dit : "Toute mythologie est mythologie, donc pourquoi pas la mythologie à partir de la mythologie" – la vraie, celle à laquelle on donne un sens. C'est vrai que la musique nous raconte toujours quelque chose. La musique n'est pas quelque chose qu'on lance dans le vide. La musique abstraite n'existe pas. La musique la plus abstraite que l'on puisse entendre nous parle toujours de quelque chose. De quelle façon, je ne sais pas. Cela dépend de chacun, sans doute, de ce que l'on connaît de la musique en général.

JEAN-YVES MASSON

Il n'y a pas de musique pure ?

PHILIPPE FÉNELON

Non, cela n'existe pas. Cela me fait rire, quand j'entends le lieu commun : "Bach, musique pure." Non ! Que l'on dise que *L'Art de la fugue* est une musique ardue, grave à entendre parce qu'il y a un nombre incalculable de fugues toujours dans la même tonalité, sans modulation, etc., que donc il s'agit d'une œuvre austère, d'un monde difficile à comprendre, oui. Mais dans ce monde, si on l'écoute d'une façon non passive – de la façon dont l'écoutait justement Cortázar –, on y trouvera comme lui de quoi construire toute une histoire. Je suis en train de réaliser un film sur la première femme de Cortázar, la grande traductrice Aurora Bernárdez, traductrice de Camus, de Sartre, de Calvino, de Roger Martin du Gard, de Nabokov et de bien d'autres encore. Elle explique très bien dans ce film comment Julio écoutait la musique : la plupart du temps avec un casque, parce qu'il ne voulait absolument pas que d'autres bruits interfèrent avec la musique. Il disait que c'était cela, l'attention et le respect le plus grand qu'il fallait avoir pour toutes les musiques, y compris bien sûr le jazz. Il aimait les boléros et toute la musique populaire, comme tous nous l'aimons, mais tout est dans la *manière* d'écouter. La *musique de fond*, c'est ce qu'il y a de pire : or nous sommes envahis par les musiques de fond. Les gens mettent de la musique en repassant leur linge – je ne sais pas

pourquoi je prends cet exemple, mais peu importe. On fait la cuisine et on met de la musique ! Il faut faire l'un ou l'autre : repasser, faire la cuisine, ou écouter de la musique. Personnellement, je ne peux pas écouter du Mozart ni quoi que ce soit d'autre en bruit de fond. C'est la pire injure : on peut écouter ce qu'on veut, mais alors, il faut l'écouter vraiment.

JEAN-YVES MASSON

C'est ce que dit fort bien Thomas Bernhardt : la musique s'est terriblement banalisée, et même, on nous l'impose où que nous allions. Quand on choisit soi-même de l'écouter, c'est une chose. Mais on ne peut pas rentrer dans un supermarché, on ne peut pas prendre un taxi, on ne peut pas aller dans un restaurant sans que l'on nous serve de la musique, ce qui aboutit à la banaliser.

PHILIPPE FÉNELON

Je voudrais en venir à une autre question évoquée par Laure Bataillon dans la lettre dont j'ai lu un extrait tout à l'heure, et qui va vous intéresser. Elle m'écrit : "En réponse à une de vos questions sur ma participation au contrat de l'œuvre chantée" – elle dit, pour résumer, qu'elle pense que c'est à Carmen Balcells, l'agent littéraire, et à la SACEM de s'en occuper – et elle ajoute : "Puisque Actes Sud n'a plus les droits sur *Les Rois*, rien ne presse. Le cas échéant, etc." C'est l'occasion de dire ici que les traducteurs d'une œuvre doivent participer aux négociations sur son adaptation. Quand un opéra est tiré d'une œuvre que vous avez traduite, et bien entendu aussi si vous avez la chance de traduire des livrets d'opéras, il faut savoir que les traducteurs peuvent participer au contrat, mais que c'est toujours une question individuelle, une négociation au coup par coup. Les contrats-types n'existent pas, nulle part, jamais, pour rien. C'est à vous, individuellement, de discuter de ce que vous voulez par rapport à ce que vous êtes en train de faire. Sur les sous-titres ou surtitres, c'est peut-être encore différent, mais en tout cas, pour des cas comme celui-ci, c'est très clair. (Et dans ce qu'elle m'écrivait, Laure se trompait, ce n'est pas la SACEM qui gère les droits pour le texte, c'est la SACD.)

JEAN-YVES MASSON

On voit bien comment Laure Bataillon a accompagné ton travail sur le texte qu'elle avait eu la charge de traduire. Elle a continué de l'accompagner vers cette autre incarnation qu'est un opéra.

Si nous restons dans le domaine des auteurs sud-américains, et même argentins, il y a d'autres allusions subtiles dans ta musique : je pense à l'œuvre intitulée *Maipú 994*, par exemple.

PHILIPPE FÉNELON

Je ne sais pas si cela évoque quelque chose à quelqu'un ici : c'était l'adresse de Borges à Buenos-Aires. J'ai écrit cette pièce à partir d'un tango de Carlos Gardel, *Mi Buenos Aires querido*, tango extrêmement célèbre que j'avais cité d'abord au début de l'œuvre, puis que j'ai finalement mis simplement en exergue, comme une sorte de souvenir. J'en avais parlé avec Aurora Bernárdez, je lui avais dit : "J'attends l'enregistrement pour pouvoir l'envoyer à Borges." Arrive enfin le disque où cette pièce est enregistrée. Je fais donc une grande lettre à Borges pour le lui envoyer. Il était au courant de l'existence de cette œuvre. Il ne savait pas lire la musique, et de toute façon, étant aveugle, il n'aurait pas pu la lire, il n'y avait donc pas d'autre moyen de la lui faire connaître que de lui envoyer un enregistrement. Ma lettre faite, je vais à la poste, je poste le paquet, je rentre à la maison, j'allume la radio : Borges venait de mourir.

JEAN-YVES MASSON

Je parlais de tes œuvres qui s'organisent selon une dramaturgie, c'est le cas de l'œuvre récente que tu as consacrée à Rilke : *Dix-Huit Madrigaux*, qui sont écrits sur des extraits des *Elégies de Duino*. Ils ont d'ailleurs été présentés sous forme scénique, dans une mise en scène de Carmelo Agnello, à l'Opéra de Nancy. Or ce n'était pas au départ un spectacle destiné à l'opéra, mais une œuvre conçue pour le concert ; et finalement, la scène s'est imposée. Je pense que c'était la première fois que tu mettais en musique des textes en allemand ?

PHILIPPE FÉNELON

Je venais d'enregistrer le disque des *Mythologies* quand Alain de Chambure me dit : "Il n'y a pas tellement de compositeurs qui se sont intéressés aux *Elégies de Duino*. Est-ce que tu ne voudrais pas faire quelque chose dessus ?" Je prends une des traductions les plus connues, celle d'Angelloz, qui n'est pas forcément la meilleure, et je commence à faire un petit montage. Avec Jean-Yves Masson, nous avons déjà travaillé sur *Salammbô*, et c'était après *Salammbô*, une aventure épuisante, une sorte de grande machine infernale avec plusieurs centaines de personnes travaillant sur ce projet à l'Opéra de Paris. Après cela, j'ai eu envie de revenir à la source, une envie de retour à l'origine, à une musique très calme, dépouillée, donc d'écrire une musique plus retenue, en fait.

JEAN-YVES MASSON

L'esthétique des *Madrigaux* est très dépouillée, en effet. En outre, ce sont des fragments. Tu n'as pas voulu mettre en musique la totalité du texte, ni une seule élégie intégralement par exemple.

PHILIPPE FÉNELON

Non. La totalité, c'était impensable. Et une seule élégie, c'était se priver de la progression de l'ensemble, qui est fondamentale par sa richesse. Je voulais prendre les thèmes essentiels qui reviennent au fil des dix poèmes du cycle, c'est-à-dire le héros, l'arbre, le fameux ange dont Rilke a dit qu'il n'était pas un ange chrétien, et essayer de construire une dramaturgie à partir de cette œuvre. A ce moment-là, je déjeune avec ce garçon qui est assis devant vous à côté de moi, et il me dit : "Je t'ai apporté quelque chose, mais qu'est-ce que tu fais, en ce moment ?" Je lui réponds : "J'ai commencé un projet à partir des *Elégies* de Rilke", et Jean-Yves me sort sa traduction des *Elégies* qui venait de paraître à l'Imprimerie nationale ! On en est restés l'un et l'autre bouche bée.

JEAN-YVES MASSON

C'était une belle coïncidence !

PHILIPPE FÉNELON

Du coup, j'ai dit à Jean-Yves : "Puisque tu connais parfaitement ce texte, quels sont les thèmes essentiels sur lesquels je pourrais travailler ?" Et cela a été une sorte de collaboration sur le découpage de cette œuvre.

JEAN-YVES MASSON

Je peux ajouter quelque chose, puisque j'ai joué un petit rôle en effet : ce qui m'a paru légitime dans le fait de mettre en musique des extraits, c'est que Rilke lui-même avait travaillé de cette façon pour les écrire. C'est-à-dire que les *Elégies* (que j'ai traduites sous un titre un peu différent du titre le plus connu, puisque je les ai appelées *Elégies duinésiennes*, en m'autorisant d'un prédécesseur qui était Pierre Klossowski, qui a rendu le titre de cette façon dans sa traduction de la correspondance de Rilke avec Marie de la Tour et Taxis) ont été écrites pour une part par collage de fragments, en tout cas par strates successives. Il y a tout un travail de préparation, tout un travail d'atelier avec des esquisses successives que l'on connaît bien. Certaines élégies ont été écrites d'un trait, mais d'autres sont faites de séquences de trois à dix ou douze vers que Rilke a jetés sur le papier, qui ont été collées, parfois déplacées d'une élégie à l'autre. Il n'est donc pas illégitime d'en retenir certains fragments.

Pour terminer notre entretien, nous avons pensé nous pouvions vous faire entendre l'un au moins des *Madrigaux*, le troisième : *Stimmen, stimmen (Des voix, des voix...)*.

(Musique.)

JEAN-YVES MASSON

Ce que l'on n'entend pas dans ce court extrait, c'est que ces *Dix-Huit Madrigaux* proposent aussi une alternance entre des pièces vocales et des interludes purement instrumentaux, et d'autre part que les instruments qui ponctuent le parcours des voix sont des instruments baroques.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, un trio à cordes de musique baroque. Il s'agit d'instruments qui n'ont pas de cordes métalliques, mais des cordes en boyau. Jouer sur des cordes en boyau est beaucoup plus difficile que de jouer sur des cordes métalliques modernes où l'attaque est très précise. Sur les cordes en boyau, il est plus difficile de préciser l'attaque, donc cela donne un son plus rond. Il y a aussi un théorbe, instrument-roi à la Renaissance. Ce que je voulais, c'était une coloration archaïque, une sonorité plus âpre, en conformité avec ce désir de retour à l'origine dont j'ai parlé. C'est une œuvre qui a été donnée de nombreuses fois, dans beaucoup de lieux, et on n'est pas obligé de la jouer intégralement, on peut n'en donner que des extraits, c'est prévu, et on peut se passer des instruments si on le souhaite.

JEAN-YVES MASSON

On peut choisir son parcours dans l'œuvre.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, on peut donner des exécutions fragmentaires, mais toujours en respectant l'ordre des madrigaux.

JEAN-YVES MASSON

Ce qui donne des versions plus ou moins longues.

PHILIPPE FÉNELON

C'est ce qu'ont fait de nombreux interprètes, ils les mettent dans des programmes qui comprennent également des madrigaux de Monteverdi, cela a été fait aussi avec des œuvres de Schumann. Le moment le plus frappant, dans la dernière élégie, c'est quand il montre les étoiles dans le royaume des morts qui ressemble pour lui à l'Égypte : il invente des constellations imaginaires, il leur donne les noms, et puis finalement il conclut en se demandant pourquoi l'homme est toujours en train de regarder vers le haut, même après sa mort. Ne devrait-on pas plutôt regarder vers la terre ? Regarder ce qui tombe, les chatons du noisetier. Il est tellement plus important de regarder devant nous et en nous que de chercher la vérité dans le ciel.

JEAN-YVES MASSON

Est-ce que c'est cette pesanteur que traduit le son plus épais, moins cristallin, des instruments anciens ?

PHILIPPE FÉNELON

C'est possible, je ne sais pas. Dans les *Sonnets à Orphée* il parle de la musique, il se demande où va la voix une fois qu'elle s'est tue, où est la musique une fois qu'on l'a entendue. Elle n'est nulle part ailleurs qu'en nous. Rilke a une image très belle dans ces *Sonnets*, celle de colonnes qui maintiennent l'édifice de la musique qui est au-dessus de nous. Je trouve que cette image est absolument merveilleuse pour un musicien. Nous sommes ces colonnes du temple.

JEAN-YVES MASSON

C'est aussi le thème du poème que tu as choisi pour ton quatuor à cordes avec voix.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, et c'est vrai que cette image, si l'on y pense, est non seulement très originale, mais permet aussi, quand on est musicien, d'avoir une approche et surtout un comportement moins primitif par rapport à la musique que l'on écrit : je veux dire que la musique prend appui sur nous, c'est nous qui la soutenons. Donc, peu importe après tout si l'on entend de la mauvaise musique dans les supermarchés. Nous, nous savons que nous avons cet édifice au-dessus de nous qui, comme dans les nuages, nous protège au moins un peu.

JEAN-YVES MASSON

Le rapport à la langue allemande a commencé à se nouer pour toi, semble-t-il, avec ton travail sur les *Dix-Huit Madrigaux*. Il n'y avait pas eu de textes allemands mis en musique par toi avant, me semble-t-il. C'est à partir de là qu'il y en a eu, depuis.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, beaucoup.

JEAN-YVES MASSON

D'où vient cette fascination finalement retardée pour la langue allemande, avec notamment l'opéra qui va être joué en mai, une adaptation du *Faust* de Lenau ? A la base, ce n'est pas une pièce de théâtre, c'est un long poème où interviennent des passages dialogués.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, il y a vingt-quatre chapitres. Le *Faust* de Lenau n'a jamais été utilisé pour un opéra, seuls quelques extraits ont été mis en musique. C'est un texte extrêmement disparate, dans le bon sens du terme.

JEAN-YVES MASSON

Et l'opéra suivant sera encore – ai-je le droit de le dire ? – un opéra inspiré d'une œuvre allemande.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, un opéra tiré de la *Judith* de Hebbel.

JEAN-YVES MASSON

Vas-tu devenir un compositeur germanophone ? Grâce à la conférence de Christian Doumet hier, nous avons pu nous demander comment il était possible ou non de traduire la musique avec des mots. A l'inverse, mettre en musique un texte, n'est-ce pas effectuer un travail de traduction, ou faut-il dire de translation, de transposition ? Quel est le rôle de la musique par rapport à la poésie, surtout quand on met en musique une langue qui n'est pas sa langue maternelle ?

PHILIPPE FÉNELON

Franchement, je crois que je préfère ne pas *me* poser de telles questions, parce que la musique fait peut-être autre chose que "traduire". C'est vrai que le sens du texte intervient évidemment, et la sonorité de la langue. Et que le travail du musicien sur un texte est un peu tout ce que tu viens de dire. Tout est mélangé, quand on écrit la musique ! Et ce n'est pas au compositeur d'analyser lui-même ce qu'il a fait. Il y a sûrement une relation avec le texte choisi qui fait que l'on essaye au fond de le *désarticuler* par la musique, puisque le texte chanté (ou même parlé sur de la musique) est rarement proche de la parole naturelle, pour ainsi dire jamais. Le rapport au texte qu'on met en musique est toujours un peu ambigu. On vient d'écrire musicalement cette phrase chantée. Qu'y a-t-il derrière ? Est-ce un commentaire, une prémonition, une préfiguration, est-ce que c'est autre chose ? une fragmentation ? Messiaen, par exemple, fait beaucoup dans la fragmentation, même s'il disait le contraire, que sa musique n'était pas du tout une musique fragmentée. Quand on l'analyse, on voit qu'elle est quand même construite comme ça. Je n'ai pas la réponse. Vraisemblablement, ce que j'ai dit tout à l'heure par rapport à une expression dramaturgique qui sous-tend toutes les œuvres que j'écris ne me concerne pas seulement moi. Si j'écoute *Le Marteau sans maître* de Boulez, ou si j'écris

une pièce pour instruments seuls, “sans programme” comme disait Berlioz, qu’est-ce que cela signifie quant à mon intention ? A la fin, il y aura quand même une narration. La musique, de toute façon, raconte, puisqu’elle se déroule dans le temps...

JEAN-YVES MASSON

Tu n’as pas répondu à ma question sur la fascination de la langue allemande, qui est si présente dans ton œuvre.

PHILIPPE FÉNELON

Je dirais peut-être plutôt la *dé-fascination*.

JEAN-YVES MASSON

C’est-à-dire ?

PHILIPPE FÉNELON

C’est lié à l’histoire de mon père, à la déportation. C’est une composante très forte de ma vie.

JEAN-YVES MASSON

Tu as apprivoisé la langue allemande.

PHILIPPE FÉNELON

J’ai dû m’en rapprocher. J’ai étudié l’allemand en première langue au lycée, mais ce n’est pas une raison. L’allemand est une langue fascinante pour la musique, extraordinaire à chanter. L’italien aussi, le français aussi, mais il y a une espèce de gradation d’une langue à l’autre, les qualités sonores de l’allemand sont très grandes.

JEAN-YVES MASSON

C’est une question qu’évoque Yves Bonnefoy dans la préface qu’il vient d’écrire pour le dernier tome des poèmes d’André Frénaud, dans la collection Poésie-Gallimard : il rappelle que c’est à la fois le défaut et la chance de la langue française que de ne pas avoir d’accent tonique sur les mots. Nous avons des accents, mais ce sont des accents de phrase, pas des accents fixes que portent les mots comme dans ces langues accentuées que sont l’allemand, le russe, l’italien, l’anglais, etc. Est-ce que l’intérêt de l’allemand pour le musicien vient de ses accents toniques particulièrement marqués ?

PHILIPPE FÉNELON

Cela dépend. Vous venez d’entendre les *Madrigaux* qui sont écrits dans un style complètement dépouillé, très serein et calme. La langue allemande le permet parfaitement aussi. Bien entendu,

j'écris aussi des pièces de pyrotechnie musicale qui déménagent dans tous les sens, avec des bruits partout, de l'électronique, des choses compliquées. Justement, la liberté que je revendique consiste à pouvoir écrire dans ces styles divers, selon le projet que je poursuis. Je ne suis pas comme certains compositeurs qui ont une ligne et qui écrivent la "même" musique toute leur vie. Un compositeur peut travailler dans n'importe quel style ; comme on peut se livrer dans un texte à n'importe quel pastiche. Pour rester dans nos réflexions sur les qualités musicales de la langue, je dirais que le français pose un problème majeur à un compositeur, ce sont les "e" muets. Je cite encore une lettre de Laure Bataillon. Elle m'écrivait à propos de Cortázar : "Voici la traduction que j'ai essayé d'établir pour un texte chanté, c'est-à-dire, je suppose, sans trop d'e muet final", parce qu'elle avait compris qu'en français c'est ce qu'il y a de plus difficile : "Je suis né-e ici", comme dans *Pelléas*, c'est très compliqué à faire chanter. Est-ce qu'on le fait chanter, est-ce qu'on ne le fait pas chanter ? Dans les écoles de chant moderne, on a tendance à l'escamoter parce que cela crée un style extrêmement suranné. En chantant, on peut démarrer une phrase sur un mot comme "mais", alors que commencer par "je" est plus difficile. On a besoin d'un appui, le français en offre moins que d'autres langues. Et évidemment, dans la langue allemande, il y a tellement de consonnes et tellement d'appuis que les mots dictent presque à eux seuls le rythme de la phrase musicale.

JEAN-YVES MASSON

Maintenant, tu travailles sur la *Judith* de Hebbel, toujours en allemand.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, d'ailleurs depuis 1911, date de la parution de la traduction de Gaston Gallimard, il n'y a eu aucune autre traduction de cette pièce ! Je ne voulais pas repartir sur une traduction. Je suis désolé de le dire devant une assemblée de traducteurs, mais je pense maintenant que, *pour la mise en musique*, un texte doit rester dans la langue originale. Si on le chantait en traduction, toutes ces choses si importantes, le rythme de la langue, les mots qui servent d'appui, seraient complètement autres, et la musique ne serait donc pas du tout la même : autant choisir un autre texte, dans ce cas.

JEAN-YVES MASSON

Je pense que l'on peut dire de toute manière que la traduction en musique a changé de fonction depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ou du moins, en France, depuis les

années 1960, 1970 : les Anglais chantent encore *Carmen* ou *La Traviata* en anglais au Coliseum à Londres, mais en France on ne chante absolument plus jamais d'opéra en traduction, les mélomanes ne le supporteraient pas. On garde toujours la langue originale de l'œuvre, et l'on demande aux chanteurs de savoir chanter dans plusieurs langues. Ce qui veut dire que le traducteur d'aujourd'hui qui travaille sur un opéra a pour mission d'élaborer une traduction qui aide l'auditeur ou le spectateur à écouter et à comprendre l'œuvre, une traduction qui sera imprimée dans le programme et présentée en surtitres (ou en sous-titres pour la diffusion en vidéo) mais qui en aucun cas n'est destinée à être chantée. Ce n'est pas choquant de le dire ici, au contraire : le traducteur n'est pas devenu inutile, il n'a pas disparu : il a changé de fonction. Plus personne n'accepterait d'entendre du Wagner chanté en français, alors que c'est bien évidemment en français que Baudelaire ou Mallarmé l'ont entendu. Et il s'agissait d'adaptations en vers réguliers, des vers conçus pour "coller" à la musique et qui, du fait de cet excès de contraintes, n'avaient pas du tout le statut d'une traduction.

PHILIPPE FÉNELON

Oui, et l'on chantait aussi les lieder de Schubert ou de Schumann en français, bien sûr. La nécessité de se plier à la mélodie en gardant les rimes donnait souvent des choses assez ridicules qui sont inécoutables aujourd'hui.

JEAN-YVES MASSON

Dan ce domaine, c'est toute une époque de l'histoire de la musique qui est aujourd'hui révolue. Mais cela signifie aussi que les gens voulaient comprendre l'action d'un opéra immédiatement. On demande aujourd'hui plus d'effort au spectateur, mais la technique a également permis cette évolution puisque les surtitres aident à cette compréhension immédiate.

PHILIPPE FÉNELON

Oui... Mais ces technologies nouvelles qu'on emploie parce qu'on veut absolument que les gens lisent le texte, comprennent tout ce qui se passe, ont aussi leur revers ! La pratique des surtitres a été inspirée directement par le cinéma et la télévision : or, d'une part, bien des spectacles d'opéra passent très mal le cap de la télévision, et, d'autre part, les surtitres gênent aussi l'effet que veulent produire certains metteurs en scène, ils sont un parasitage visuel. Prenez les mises en scène de Claude Régy : il ne travaille que sur la lumière, ses spectacles se passent dans la pénombre, parfois pratiquement dans le noir. Il est certain que si vous avez un texte lumineux qui se déroule au-dessus, l'image

est gâchée, l'effet est perdu. C'est même une catastrophe pour sa mise en scène.

D'un autre côté, au Metropolitan, vous avez le texte non pas au-dessus de la scène, mais devant les fauteuils, visible par tout le monde. Si vous êtes au premier rang, vous vous en fichez. Mais si vous êtes au vingtième rang, vous avez ce texte qui défile devant vos yeux, un peu de biais, cela dépend de l'angle. A New York, j'ai assisté à des opéras en mettant ma main devant moi pour *ne pas voir* ces écrans, parce que je ne *veux pas* voir des sous-titres, je n'en ai pas besoin.

JEAN-YVES MASSON

Je pense que ce sont des questions importantes : ces pratiques ont modifié le rapport du spectateur au texte et à l'action.

PHILIPPE FÉNELON

Pour d'autres mises en scène, les surtitres sont à gauche et à droite. Je suis désolé, mais on n'assiste pas à une partie de tennis, et selon l'endroit de la salle où on se trouve, c'est très désagréable. Or en fait, on n'a pas besoin de connaître le détail ce qui se passe. Au théâtre, oui, c'est important de comprendre le texte. Mais à l'opéra... Les Allemands et les gens qui comprennent parfaitement l'allemand vous diront qu'à Bayreuth, on entend 25 % du texte.

JEAN-YVES MASSON

Oui, mais le public de Bayreuth connaît par cœur les œuvres représentées. Ce sont dans leur immense majorité des wagnériens incollables sur l'œuvre de Wagner.

PHILIPPE FÉNELON

Certes. Mais tout spectateur d'opéra doit faire un effort, il faut avoir lu ou relu le livret un peu avant la représentation. On est dans un contexte différent. L'opéra ne se déroule pas dans un contexte de consommation normale. Ce n'est pas une télévision qu'on allume, cela doit être un moment d'exception, auquel on se prépare.

JEAN-YVES MASSON

On aura compris en tout cas en t'écouter que la traduction concerne les compositeurs, qu'elle est leur auxiliaire et qu'ils la rencontrent souvent sur leur chemin. Je voudrais rappeler d'ailleurs que, nous qui sommes traducteurs, nous partageons avec les musiciens un certain nombre de mots, par exemple le mot *interprétation*. Un interprète musical est lui aussi en situation d'avoir à traduire ce qu'a écrit l'auteur. Le texte est là, un texte

musical, et il faut qu'il le *traduise*, qu'il l'interprète. Il y a des parentés entre l'activité de traduction et celle d'interprétation musicale. Est-ce que nous pouvons, quand nous traduisons, jouer juste ou jouer ou chanter faux ?

PHILIPPE FÉNELON

Mais il y a des différences importantes entre traducteur et interprète au sens musical du terme : l'interprète réalise l'œuvre musicale en se réglant sur la volonté du compositeur, il la fait exister. L'œuvre originale existe en revanche sans l'intervention du traducteur ! Et s'il s'agit d'appliquer le concept de traduction à la composition musicale, puisque tu me posais la question tout à l'heure, à y réfléchir je crois que le musicien "interprète" plus le texte que ne le fait un traducteur, parce que la traduction linguistique reste dans le même domaine : on rend des mots par d'autres mots. Tandis que la mise en musique, d'une part n'abolit pas le texte, mais ne le commente pas non plus : elle lui offre un autre espace, une autre forme de vie qui ne vise pas à en remplacer la lecture.

JEAN-YVES MASSON

Il est l'heure de conclure, et ce sera donc le mot de la fin. Je crois que nous pouvons tous remercier Philippe Fénelon de la générosité avec laquelle il a répondu à notre invitation.

(Applaudissements chaleureux.)

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

PRIX LITTÉRAIRES 2006

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKI DÉCOUVERTE
(PRIX DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES)

Anne-Marie Tatsis-Botton pour la traduction du russe de *Souvenirs* (Marina Tsvetaeva) publiée par les éditions du Rocher/Anatolia.

PRIX HALPÉRINE-KAMINSKI CONSÉCRATION
(PRIX DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES)

Giovanni Clerico pour *Le Decameron* de Boccace, traduit de l'italien, Gallimard, Folio-classique.

PRIX AMÉDÉE-PICHOT DE LA VILLE D'ARLES

Suzanne Mayoux pour la traduction de l'anglais de *Le Labyrinthe* de Panos Karnezis, L'Olivier, 2006.

PRIX NELLY-SACHS (PRIX DE POÉSIE)

Charles-Henri de Fouchécour pour sa traduction du persan de *Divân* de Hâfez aux éditions Verdier Poche.

DISCOURS DE REMERCIEMENT
A L'OCCASION DE LA REMISE DU PRIX NELLY SACHS
(Arles, samedi 11 novembre 2006)

Madame la présidente, monsieur le secrétaire général,

Ainsi me guettait la grande surprise, en cette soirée chaleureuse des Assises de la traduction littéraire, et je m'empresse de dire aux généreux membres du jury qui ont élu mon travail pour ce prix Nelly-Sachs qu'ils honorent, à travers l'œuvre traduite de

Hâfez, l'immense littérature de la Perse. Cette littérature n'était pas une inconnue ici, et déjà avant moi Isabelle de Gastines fut honorée du même prix pour sa traduction du roman médiéval des *Sept Portraits*, œuvre magnifique de Nézâmi, poète persan du XII^e siècle. J'ai dit "persan" pour nommer la langue de son monument, mais Nézâmi appartenait au monde culutrel iranien dont le rayonnement s'étendait de l'Asie Mineure à l'Inde du Nord. Hâfez vécut au XIV^e siècle, entre le siècle des Mongols et le siècle des Timourides, quand le pouvoir politique, éclaté entre principautés, laissa la pensée circuler plus librement. Le *Divân* de Hâfez, dont vous honorez ma traduction, fut le lieu où se joignirent à leur maturité la lyrique persane classique et la spiritualité musulmane la plus affinée. Poète de cour, Hâfez fut un grand spirituel. Il arrive qu'on ne sache pas toujours distinguer si sa langue se déploie à la cour du prince ou à l'assemblée de disciples autour d'un maître. Critique impitoyable de l'hypocrisie religieuse de son temps, Hâfez sut trouver les mots bien humains qui livraient son expérience de l'amour en toutes ses dimensions. Le paradoxe est que ce *Divân*, recueil de quatre cent quatre-vingt-six poèmes, nous vient de la ville de Chiraz au XIV^e siècle et qu'il demeure aujourd'hui le livre de référence de la pensée iranienne de notre XXI^e siècle. Si certains le lisent en continuité avec la culture de son milieu d'origine, d'autres ne le lisent que pour la pertinence de son éclairage sur notre vie présente. Texte fascinant qui parle à l'âme plus que ce que disent ses mots. Traducteur de longue date, je n'eus d'autre choix que de rester proche du texte et de ne rien en omettre, par souci de fidélité. J'ai muni chaque poème d'un commentaire capable d'en indiquer le sens général, par-delà les explications techniques. L'aventure dura vingt ans et son fruit est une forme d'initiation à la pensée d'un monde iranien en pleine vie. Vous avez choisi d'attribuer l'important prix Nelly-Sachs à la traduction française que je propose du *Divân* de Hâfez. Je vous en remercie au nom de tous ceux qui, après moi, tenteront cette même aventure de traduire l'intraduisible. Votre encouragement magnifie ces propos bien connus d'Antoine Berman : "C'est dans la retraduction et mieux, dans les retraductions, successives et simultanées, que se joue la traduction." (*Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1994, p. 84.)

C.-H. DE FOUCHÉCOUR

TROISIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE LANGUE

TRADUIRE UNE CHANSON :
“SOLDAT SOLDAT” DE WOLF BIERMANN

atelier proposé par Philippe Marty

Une vingtaine de participants, tous germanistes et traducteurs avertis, comme ils l’ont montré dans leurs propositions (et aussi, pour certains, connaisseurs du répertoire de Wolf Biermann). La tâche que nous nous sommes donnée pourrait se décrire de la façon suivante : mettre en français une chanson de Wolf Biermann (“Soldat soldat”) de manière à pouvoir l’interpréter, dans la version traduite, sur l’air où Wolf Biermann la chante en allemand. Faute de temps, nous n’envisageons pas la question (importante) de savoir si la traduction du texte peut ou doit se lier à une “traduction” ou modification de la mélodie, des arrangements, de l’accompagnement (à la guitare), etc. Wolf Biermann lui-même, chantant en allemand “Le Déserteur” de Boris Vian, se donne, après quelques strophes, une mélodie nouvelle, transposée ou “traduite” ; il transforme aussi l’accompagnement, introduit des accords propres, modifie le tempo. Mais il ne fait rien d’autre que ce que fait, par exemple, Mouloudji chantant “Le Déserteur” après Boris Vian : l’interprète est un traducteur, il verse l’original à son compte et le fait passer par son tempérament personnel.

C’est pourquoi l’exercice que nous nous proposons pouvait aussi être présenté de la façon suivante : traduire la chanson de Wolf Biermann comme Wolf Biermann lui-même a traduit des chansons, françaises surtout (récemment, il a publié aussi des traductions ou *Nachdichtungen* de *Sonnets* de Shakespeare). Nous commençons par écouter “Le Déserteur” et “Le Temps des cerises” dans la version de Wolf Biermann. Nous commentons brièvement quelques passages du “*Zeit der Kirschen*” qui frappent à l’audition. Par exemple, le vers 5 de la première strophe : “Et les amoureux du soleil au cœur”. Version Biermann : “*Den Liebenden steht der Sonnengott bei*”. Il y a une jouissance de l’interprète à chanter le texte de Biermann (jouissance peut-être plus grande qu’à chanter le français) ; à détailler le dactyle “*Lie-ben-den*” ; à faire sonner, le premier plus fort que le second, les

deux “o” de l’autre trisyllabe, “*Sonnengott*” ; à s’attarder sur chaque syllabe comme si elle comptait seule et pour elle-même. Dans le vers français, le “so” de “soleil au cœur” est accentué (temps fort du tempo 3/4) contre la prosodie habituelle, mais là aussi il y a un plaisir de l’interprétation à faire sonner et durer inhabituellement une syllabe, et à scander et honorer soigneusement, par la voix et le sentiment, chacun des temps de “so-leil-au-cœur”. Il ne peut pas se faire, dans la chanson, que l’interprète ne désire chacune des syllabes qu’il chante, ne *réponde* d’elle. Cette responsabilité de chaque instant (marquée tout simplement par la présence du chanteur devant le public) est aussi celle du traducteur, et la traduction par Biermann du “Temps de cerises” est jugée réussie, immédiatement, parce qu’elle fait plaisir à chanter.

“Mobilisation générale”, dit Henri Meschonnic à propos d’un vers de Hugo où toutes les positions sont “marquées” : aucun moment du vers ne manque à l’appel, aucun n’est laissé pour compte, tous participent à ce qui se fait ensemble. C’est ce qu’on doit pouvoir dire d’un vers de chanson, spécialement de ceux de Biermann, et plus spécialement de ceux de la chanson “Soldat soldat”. Le mot “soldat” est en lui-même un un-deux, un iambe. Il donne la cadence du vers dans “Soldat soldat”. Cette cadence est tenue jusqu’au bout, aucune syllabe ne marche à contre-temps, c’est un défilé militaire, tout n’est qu’ordre, mécanique. La première strophe dit ceci (la mesure est le 6/8, Biermann accompagne sommairement en frappant la caisse de sa guitare) :

*Soldat Soldat in grauer Norm
Soldat Soldat in Uniform
Soldat Soldat ihr seid so viel
Soldat Soldat das ist kein Spiel
Soldat Soldat ich finde nicht
Soldat Soldat dein Angesicht
Soldaten sehn sich alle gleich
Lebendig und als Leich’*

“Soldat” va par deux dans le titre et dans chaque vers, chaque rang : deux qui sont le même et un seul. Mobilisation qui tue le rythme individuel, *Gleichschritt*. Il est allé de soi tout de suite pour tous les participants de l’atelier que la version française devait *faire* ce que faisait l’allemand. Lui ôter la cadence (et les rimes), c’était lui ôter corps et âme. La traduction de la chanson doit être “*gestisch*” (c’est un mot de Brecht dans “*Über reimlose Lyrik in unregelmäßigen Rhythmen*”) : elle est un geste et une action signés instantanément par la présence (publique) de celui qui la propose et la réalise. Tous ceux qui ont fait des propositions les ont en effet chantées ou fredonnées (la mélodie de Biermann est facile à retenir, deux écoutes ont suffi) et cette réalisation

a servi de test, de vérification immédiate : est-ce que la proposition faite “passe”, “marche”, fait de l’effet, se fait entendre ? Par exemple, la traduction du premier vers par “Soldat soldat la morne norme” (anagramme) est trop semée de nasales qui rendent l’interprétation difficile. Une synthèse de toutes les propositions donnerait par exemple ceci pour la première strophe :

Soldat soldat copie conforme
Soldat soldat casque uniforme
Soldat soldat vous si nombreux (bien trop nombreux)
Soldat soldat quel est ce jeu (jeu dangereux)
Soldat soldat je voudrais voir
Soldat soldat ton vrai regard

(Pour ces deux vers, autres solutions envisagées avec les rimes : casqué-masqué ; caché-chercher, ou : Soldat soldat ça irait mieux / Soldat si je voyais tes yeux ; ou encore : Soldat soldat je cherche en vain / Soldat soldat tes yeux humains.)

Pour le refrain, nombreuses propositions :

Soldat ressemble à un soldat
Qu’il soit vivant ou pas

ou :

Soldats dressés disciplinés
Soldats pareils mort-nés (ou : soldats normés morts-nés)

ou :

Pas cadencé ou pieds devant
Vous êtes morts vivants

ou :

Soldats vivants ou macchabées
Tous vous vous ressemblez
etc.

Pour le sens, les quatre derniers vers de la deuxième strophe ont été l’objet d’une discussion quant à leur sens : à quelle situation politique et historique Biermann fait-il allusion ? (“*Soldat soldat die Welt ist jung / Soldat Soldat so jung wie du / Die Welt hat einen tiefen Sprung / Soldat am Rand stehst du.*”) Les interprétations étaient diverses, les traductions aussi. Nous n’avons pas eu le temps, pour finir, d’interpréter ensemble une version commune de la chanson de Biermann. Seulement le temps de quelques remarques de conclusion : une traduction est une “création”, au sens où on dit : Edith Piaf *crée* “Non je ne regrette rien” dont elle n’a écrit ni les paroles ni la musique. Chacun de ceux qui faisaient une proposition créait dans ce sens-là sa traduction,

se montrait sur la scène pour le public que nous étions, vérifiait tout de suite si sa proposition passait ou pas la rampe ; cette épreuve primait plutôt que l'exactitude quant au sens. Certaines propositions ont reçu tout de suite l'assentiment de tous : elles sonnaient ou tombaient juste. Certaines ont été vraiment collectives : produites par ricochets et corrections successives, chacun reprenant et modifiant la traduction lancée par un autre. Merci à tous pour cette expérience.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Jean-Michel Déprats et Lewis Furey

Lewis Furey, connu en France et au Québec comme auteur-compositeur-interprète de musique pop, a composé et mis en scène en 2005 et 2006 au Théâtre du Nouveau Monde de Montréal et au Théâtre de la Ville de Paris une œuvre de théâtre musical intitulée *A & C* et librement adaptée d'*Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare. Sur la suggestion de la directrice du TNM, Lewis m'a proposé de participer à ce projet comme traducteur – j'avais déjà traduit la pièce avec Gisèle Venet pour la Pléiade – avec mission de réinventer une partition textuelle susceptible de porter sa composition musicale. Un seul exemple illustrera la spécificité de ce travail et l'écart qui peut exister entre la traduction conçue pour la scène (extrait de ma traduction d'*Antoine et Cléopâtre* publiée dans la Pléiade) et la traduction élaborée pour être chantée. A l'acte V, Cléopâtre refuse l'ignominie de la capture par les armées de Rome :

CLEOPATRA.

Rather a ditch in Egypt

Be gentle grave unto me, rather on Nilus'mud

Lay me stark naked, and let the waterflies

Blow me into abhorring ; rather make

My country's high pyramides my gibbet,

And hand me up in chains.

Traduction Pléiade (t. II, p. 1003) :

Plutôt un fossé en Egypte

Pour me servir de tombe charitable, sur le limon du Nil

Etendez-moi toute nue, et que, boursoufflée par les mouches
du fleuve,

Je devienne répugnante ; plutôt prendre

Les hautes pyramides de mon pays pour gibet,

Et m'y pendre à des chaînes.

Traduction Antoine et Cléopâtre :

Qu'un noir fossé en Egypte
Soit plutôt ma douce tombe, que sur la boue du Nil
On m'étende plutôt nue et livrée aux mouches
Qui me boursoufleront ! Et qu'on fasse plutôt
Des pyramides mon gibet
Pour m'y pendre enchaînée.

Il ne s'est donc pas agi pour moi, comme je l'ai longtemps cru, d'"adapter" la traduction parue dans la Pléiade au montage scénique original, elliptique et concis effectué par Lewis, mais plutôt de réimaginer un texte français, certes proche de celui de Shakespeare adapté par Furey, mais qui puisse surtout porter les inflexions et les modulations de la voix chantée. Les difficultés majeures sont venues du fait que Lewis a composé sa musique à partir de l'anglais, m'invitant à accrédi-ter jusqu'au point de rupture un *pidgin* littéraliste en français, langue plus analytique que l'anglais, aux vocables plus longs, dont il n'a cessé de déplorer la pesanteur pour la lyrique. L'enjeu fut donc de proposer une traduction syllabique et rythmique chantable en français et qui résiste à la raideur grammaticale et prosodique de la "langue de Descartes", d'inventer des raccourcis et des énoncés serrant de près le texte shakespearien dans sa poétique propre mais permettant avant tout un suivi mélodique et accentuel des scansions et harmoniques des parties chantées. Cela n'a pu se faire qu'en procédant à de nombreux essais et ajustements et en revenant en permanence sur des choix antérieurs en un *work in progress* qui ne s'est achevé qu'à la dernière représentation. L'épreuve vécue par le traducteur devant ses mots et par le compositeur devant son piano, relayée par l'épreuve qu'ont vécue les chanteuses et chanteurs du spectacle, a permis de chercher par approches successives les justes syncopes rythmiques et les justes courbes mélodiques, en modifiant tantôt les paroles, les rimes ou les rythmes, tantôt, mais plus rarement, l'accentuation ou le chant. Tous ces tâtonnements furent nécessaires pour pouvoir porter en français la musique si singulière de Lewis Furey, ses *tempi*, ses envolées et ses chutes musicales lyriques ou ironiques, à la Kurt Weill. Il a fallu coucher la langue française sur le lit de Procuste de la rythmique de Shakespeare et de la lyrique de Lewis Furey mais la marge de manœuvre était étroite car on ne peut pousser l'artifice jusqu'à changer de place les accents toniques impérieux du français. Les exigences de la concision furent moindres pour les parties parlées et une certaine liberté d'invention a même pu s'exercer pour les séquences ludiques et comiques ajoutées par Lewis, telle la scène où Cléopâtre ironise sur l'absence de charme de sa rivale Octavie (séquence : *Is she as beautiful as*

me ? où je me suis amusé à jouer sur une série de rimes en “elle” (elle, belle, rebelle...) et une kyrielle d’adverbes en -ment (Ses cheveux jouent-ils dans le vent ? Elle danse comment ? Et dans quels vêtements ? Très franchement / Comparativement / Honnêtement...).

L’atelier d’anglais que j’ai animé en Arles visait à témoigner de cette collaboration artistique entre un traducteur et un musicien et à présenter les données et les contraintes de ce travail singulier de traduction/adaptation. Nous avons projeté des extraits du spectacle et examiné en atelier des passages choisis pour leur caractère illustratif des nombreuses contraintes métriques, syllabiques ou prosodiques, et des impératifs de la rime et de la mélodie. L’auditoire a pu mesurer en mettant ses propositions à l’épreuve du *tempo* et du chant (sur l’extrait *Eternity was in our lips and eyes, Antoine et Cléopâtre*, I, VII, Shakespeare I, III, cf. Pléiade, t. II, p. 750-752, notamment la séquence : *Seek no colour for your going / Bid farewell and go / When you sued staying / Then was the time for words*) la distance qui sépare le respect formel du décompte syllabique de l’établissement d’un texte “chantable” épousant le rythme musical.

En conclusion, dans cette entreprise singulière de collaboration entre un traducteur de théâtre/dramaturge et un musicien compositeur, la musique est évidemment aux postes de commande. Le travail comporte des contraintes analogues à celles qui s’imposent aux traducteurs de livrets d’opéra. Il ne s’agit pas, pour reprendre le thème de ces Assises de mettre des “paroles en musique” mais d’imaginer des paroles sur une musique.

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Claude de Frayssinet

TANGO

Tangos carcelarios (tangos de la taule)

AUDACIA

1926

Música : Hugo La Rocca

Letra : Celedonio Flores

*Me han contado y perdonáme que te increpe de este modo
que la vas de partenaire en no sé qué bataclán,
que has rodado como potrillo que lo pechan en el codo,
engrupida bien debute por la charla de un bacán.
Yo no manyo francamente lo que es ser la partenaire
aunque digan que soy bruto y atrasado... Que querés !
No debe ser nada bueno si hay que andar con todo al aire
y en vez de batirlo en criollo te lo baten en francés.*

*Después dicen – y este dato, – que querés ! me desconsuela,
pues viene de los muchachos que te han visto trabajar,
que salís con otras minas a llenar la pasarela
y a cantar, si lo que hacen se puede llamar cantar.
Vos, que no tenés oído ni para el Arroz con leche...
Y cantabas La Morocha como numero 'e atracción !
Quien te viera tan escasa de vergüenza y de peleche
emprenderla a los berridos cuando suena un charlestón !...*

*Te han cambiado, pobre mina... Si tu vieja, la finada,
levantara la cabeza desde el fondo del cajón
y te viera en esa mano tan audaz y descocada
se moría nuevamente de dolor e indignación.*

*Vos, aquella muchachita a quien ella, santamente
educó tan calladita, tan humilde y tan formal...
Te han cambiado, pobre piba... Te engrupieron tontamente,
bullanguera mascarita de un mistongo carnaval...*

AUDACE

On m'a raconté, excuse de t'houspiller comme ça,
que tu fais la *partenaire* dans je ne sais quel Ba-ta-clan ;
que t'as culbuté comme une pouliche bousculée dans sa
course,
joliment embobinée par les boniments d'un rupin.
Je pige pas bien ce que c'est de faire la *partenaire*,
mais on dit que j'suis bête et taré... Qu'est-ce tu veux !
Ça doit pas être bien joli s'il faut se balader à poil
et si au lieu de causer spanish on cause français.

On dit aussi, et cette chose-là me désole, tu vois,
car ça m vient des copains qui t'ont vue travailler,
que toi et d'autres greluches vous arpentez la scène
et que vous chantez, si on peut appeler ça chanter.
Toi, qui sais même pas reconnaître *Arroz con leche*...
Et tu chantais *La Morocha* comme numéro d'attraction !
Dire qu'on a pu te voir, impudique et si peu reluisante,
lancer des hurlements quand résonne un charleston !...

T'es plus la même, pauvre gosse... Si ta vieille
relevait la tête du fond de son cercueil
et te voyait sur cette voie si dangereuse et débridée,
elle en mourrait à nouveau de chagrin et d'indignation.
Toi, cette gamine que cette sainte femme a élevée
dans la modestie, l'humilité et les bonnes manières...
T'es plus la même, pauvre gosse... Tu as été bêtement grugée,
petit masque sautillant d'un misérable carnaval...

LE TANGO

Définition de Enrique Santos Discépolo : "Une pensée triste qui se danse."

Saul Yurkievich, dans *Les Poètes du tango*, édition d'Henri Deluy et Saul Yurkievich, Gallimard, 2006 (1^{re} édition : POL, 1988), dit :
"Le tango est d'abord une danse canaille exécutée par les gouapes des faubourgs, un défi lancé par des machos querelleurs, une bravade de viveurs et de rufians ; il devient par la suite la plainte

de l'âme en peine, celle de l'amant délaissé, une lamentation mélancolique sur ce que le temps efface, sur ce qui ne reviendra plus. Le tango est presque toujours plaintif et nostalgique."

Cette première période, jusqu'au milieu ou la fin des années 1930, englobe les "*tangos carcelarios*" (tangos du mitard) et les "*tangos malevos*" (de la pègre).

LUNFARDO

Lunfardo : *ratero, ladrón / chulo, rufián* // filou, voleur / maquereau, gigolo, souteneur.

Le *lunfardo* est donc la langue parlée par cette population des bas-fonds de Buenos Aires : mac, coquin, voyou, canaille, loulou, frappe, gigolo...

José Cobello : "*Vocabulario compuesto por voces de diverso origen que el hablante de emplea en oposición al habla general.*"

Le *lunfardo* et le tango sont nés à la même époque et dans le même lieu.

Le *lunfardo* est composé de mots de différentes origines, principalement italiennes, mais aussi françaises et autres... avec un apport du parler gauchesque entendu dans la rue.

En 1943, un décret interdit la diffusion du vocabulaire argotique dans le but de conserver la pureté de la langue. Le décret fut rapidement aboli.

Les paroliers ayant écrit en *lunfardo* : Carlos de la Pua, Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo.

Exemple d'un texte *lunfardo* :

Uno y uno de Lorenzo Juan Traverso, dans *Le Tango*, de Horacio Salas, Actes Sud (trad. d'Annie Morvan), p. 196.

Les noms pour désigner la *Femme* : p. 193.

Mina : – fille, môme, gonzesse, nana, nénette, pépée, poulette, frangine, greluce,

– poule, souris, poupée,

– cocotte, gigolette, gaupe, gagneuse.

Vocabulaire : *Diccionario lunfardo*, Adolfo Enrique Rodríguez

Bataclan : le Ba-ta-clan ouvert en 1864, boulevard Voltaire à Paris. On y donnait comédies, vaudevilles, revues. A la fin du siècle c'est principalement un café-concert. Tournées, entre autres en Amérique latine, 1919-1925.

Bataclana : (lunf.) corista de teatro de revistas.
Femme qui exhibe son corps (glossaire Gallimard).

Engrupir : (lunf.) embaucar, engañar, mentir.
Duper, tromper, mentir // embobiner, couillonner, bourrer le mou.

De bute : bueno, excelente, óptimo, especial, apropiado.
Bon, excellent, spécial, approprié.

Bacan : (lunf.) hombre que mantiene a una mujer / amante / adinerado, elegante, refinado.

Homme qui entretient une femme / amant, riche, élégant, raffiné // maquereau / concubin, jules / rupin, richard.

Manyar : (lunf./ital.) comer / comprendre; entender / conocer.
Manger / comprendre / connaître // piger, entraver.

Batir : (lunf.) decir, contar / avisar.
Dire, raconter / informer // dégoiser, cracher.

La Morocha : (pop.) morena // brunette.
Tango de Angel Villoldo / Enrique Saborido, 1905.

Peleche : (pop.) pelechar : prosperar, mejorar, recobrar la salud.

Prospérer, aller mieux, recouvrer la santé // ici au négatif : mal en point, mal fagotée.

Descocada : (pop.) persona que actúa con demasiada libertad y desenvoltura, descarada.

Personne qui agit avec trop de liberté et de désinvolture, effrontée, impudente // légère, débridée.

Mistongo : (pop.) pobre / deslucido, humilde / insignificante.
Pauvre / terne, humble / insignifiant // fauché, paumé, mi-teux, minable.

Mina : (pop.) mujer / prostituta / concubina.
Femme / prostituée / concubine // fille, poule, gonzesse, nana.

Pibe/piba : (lunf./ital.) niño, muchacho.
Gamin, gosse // môme, moutard, morpion, mouflet.

ATELIER OPÉRA ITALIEN

animé par Valérie Julia

J'avais choisi pour cet atelier un extrait d'un livret de Métastase ayant servi à plusieurs opéras, un de Caldara (*La Festa Cinese*, 1735), de Gluck (*Le Cinesi*, 1754) et, dans le cas présent, de Nicola Conforto (*La Festa Cinese*, 1751). Il n'est pas inutile de préciser que le travail qui m'était commandé par le Festival de Radio-France et Montpellier n'était pas une traduction rythmique destinée à se caler sur la musique pour être chantée mais simplement destinée au programme de salle vendu le soir de la représentation pour aider à la compréhension d'un spectacle non surtitré.

L'argument est le suivant : trois jeunes filles, Lisinga, Sivene et Tangia, s'ennuient dans une chambre d'un luxueux palais chinois. L'une d'elles propose alors un divertissement : "Et si nous jouions une scène de théâtre ?" Lisinga a un goût prononcé pour la tragédie, Sivene un faible pour la comédie pastorale, quant à Tangia, elle aime la comédie de mœurs. Cette "sérénade musicale en un acte" est donc une succession de pastiches composés sur le modèle récitatif + aria.

J'avais prévu d'aborder trois passages correspondant à chacun de ces trois styles parodiques, mais, comme c'est souvent le cas, nous avons passé la durée de l'atelier à décortiquer quelques lignes, en l'occurrence celles de l'aria "Prenditi il figlio" où Lisinga, dans le rôle d'Andromaque, affronte un douloureux dilemme : épouser Pyrrhus ou lui livrer son fils Astyanax.

Ob dio, Pirro, pietà ! Che gran trionfo è mai al vincitor di Troja d'un fanciullo la morte ? E quale amore può destarti nell'alma una infelice, giuoco della Fortuna, odio dei Numi ? Lascia, lasciami in pace. Io te ne priego per l'ombra generosa del tuo gran genitor, per quella mano che fa l'Asia tremar, per questi rivi d'amaro pianto... Ah ! le querele altrui l'empio non ode. No, d'ottenermi mai, barbaro, non sperar. Mora Astianatte ; Andromaca perisca, ma Pirro inwan, fra gli empì suoi desiri e di rabbia e d'amor fremà e deliri.

*Prenditi il figlio...
Ah no ! È troppa crudeltà.
Eccomi... Oh dei ! che fo ?
Pietà, consiglio.
Che barbaro dolor !
L'empio dimanda amor,
Lo sposo fedeltà,
Soccorso il figlio.*

Le travail autour de ces quelques lignes nous a donné l'occasion d'aborder les principales difficultés liées à ce type de texte et les solutions possibles. Tout d'abord cette langue du XVIII^e, avec en premier lieu les difficultés de compréhension (vocabulaire spécifique mais aussi syntaxe alambiquée encore proche du latin qui donne des inversions parfois troublantes pour un francophone), perception des nuances pas toujours assez précise (“*empio*” et “*crudele*” sont-ils interchangeable ?). A ce sujet, nous évoquons les outils de travail : unilingue italien Zingarelli, dans lequel, personnellement, je trouve presque toujours la réponse à mes questions. Une des participantes cite la base Lexilogos qui propose toutes sortes de dictionnaires en ligne.

Autre question liée à la traduction de ce type de texte : dans quel français restituer cet italien du XVIII^e ? On peut essayer de reproduire la musique de certains textes littéraires français de la même époque (Marivaux, Beaumarchais...). Après discussion, nous convenons qu'on traduit forcément dans une langue pas trop éloignée de la sienne, mais qui peut être parsemée de touches archaïsantes : choix de certains mots (“auguste père” pour “*gran genitore*”), effets de syntaxe (inversions), ici et là irruption d'un alexandrin (“le cruel n'entend point mes lamentations”)...

Dans cette traduction destinée à être lue et non chantée, le rythme n'en reste pas moins une préoccupation centrale. Le récitatif, apparenté à un dialogue, exige de la concision. L'écriture de Métastase est réputée pour son efficacité, sa nervosité (une des participantes italianophones nous fait de ce passage une lecture à haute voix qui nous éclaire sur point). Pour l'aria aussi, apparenté à un petit poème, il faut trouver un rythme. Il y a toutefois une petite frustration à traduire un texte qui est destiné à être porté par une musique, lorsque la traduction, elle, ne sera portée par rien, ou simplement par la page blanche du programme sur lequel elle est imprimée. Idéalement, on a envie d'essayer d'introduire une pulsation dont l'original peut se passer puisqu'il est, lui, soutenu par la musique. Nous convenons que les deux mots “*Pietà, consiglio*” portés par une vocalise à la fois brillante et implorante deviennent soudain bien plats, bien nus, traduits en “Pitié, conseil”. Il manque quelque chose. Il manque la musique.

ATELIER DE TRADUCTION DE POÉSIE PERSANE

*sur quelques distiques pris au Divân
de Hâfez de Chiraz (XIV^e siècle)*

par Charles-Henri de Fouchécour

Cet atelier fut consacré à une langue peu familière aux participants. Le persan est pourtant une langue d'origine indo-européenne, plus précisément irano-aryenne. Le fait reste manifeste dans sa morphologie et sa grammaire. Mais il est vrai, le persan n'est pas le perse. Il est bien issu d'un vieux-perse (époque achéménide) et d'un moyen-perse (époque sassanide). Celui-ci, pour des raisons historiques, intégra des éléments de parthe et de quelques autres parlers comme le sogdien, tous iraniens. D'autre part, à l'avènement de l'islam, les Iraniens ont intensément participé à l'édification de la culture islamique. De sorte que le persan s'est tout spécialement distingué par l'adoption qu'il fit d'un certain lexique arabe approprié aux besoins, un lexique toujours en usage. Cette adoption entraîna l'adoption de la morphologie propre aux termes empruntés. L'usage de cette morphologie reste vivant. Enfin, l'adoption de l'écriture arabe consacra la distance que prit le persan à l'égard des langues indo-européennes.

Ce dernier point nécessite une remarque plus générale : les Iraniens n'ont jamais eu d'écriture qui leur soit propre. S'ils ont adopté et adapté successivement le cunéiforme, l'araméen et l'arabe, c'est que l'écriture n'a pas été un fait majeur de leur culture. La culture du monde iranien est fondamentalement une culture phénoménale de la mémoire. De sorte que l'expression qui lui est la plus appropriée est celle de la poésie.

On peut le voir dans le cas de la poésie de Hâfez : l'écriture n'est que le support évocateur de ce que sait déjà la mémoire de l'auditeur. Le texte écrit des poèmes de Hâfez est illisible pour qui ignore le rythme qui enchaîne les mots de chaque hémistiche. L'écriture ne note pas tout ce qui est dit de chaque mot. Finalement, le sens complet d'un poème persan gît dans sa déclamation. On peut alors juger de ce qu'une traduction perd d'un poème persan, puisqu'elle perd l'expressivité des mots

enchaînés dans le rythme des distiques. Au point qu'entrer dans un poème de Hâfez est une entreprise sans fin. La connaissance du rythme permet d'articuler correctement ce qu'évoque l'écriture ; le monde des assonances et des allitérations met sur la voie des parallélismes et des oppositions ; le halo de sens propre à chaque mot entraîne à découvrir que bien des mots se font écho. Finalement se révèle l'atmosphère propre à chaque poème. Que peut le traducteur, sinon tenter de trouver dans le sens des mots les points par où il lui semble qu'ils se font écho. La musique persane naquit de la poésie.

Soit le distique suivant de Hâfez (*Divân*, 156,5¹).

بیان شوق چه حاجت که حال آتش دل

توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد

En translittération (caractères latins correspondant un à un aux caractères persans écrits) :

Byân šowq çe[□]âjt ke[□]âl âteš dl

Tvân šnâxt z suzi ke dr sxn bâšd

La transcription des mots fait écrire les voyelles brèves, absentes en écriture persane :

Bayân šowq çe[□]âjat ke[□]âl âteš del

Tavân šenâxt ze suzi ke dar soxan bâšâd

Enfin, l'énoncé correct du distique, en suivant le mètre quantitatif propre au poème entier, révèle l'existence d'un morphème essentiel, absent dans l'écriture :

Bayân-e šowq çe[□]âjat ke[□]âl-e âteš-e del

□ - □ - □ □ -- / □ - □ - □ □ -

Tavân šenâxt ze suzi ke dar soxan bâšâd

□ - □ - □ □ -- / □ - □ - --

Ce morphème /e/, dit mais non écrit, note une détermination entre deux noms et rend la proposition intelligible. Entre *bayân* ("le fait d'exposer"), terme déterminé grammaticalement, et *šowq* ("l'ardent désir"), terme déterminant, le morphème /e/ note la présence d'une détermination. Ici gît l'une des grandes difficultés du persan, à savoir sa simplicité. Le morphème en question est d'un très vaste emploi et n'exprime rien sur le sens de la détermination. Le traducteur français ne peut se contenter d'une pareille sobriété. Ainsi dans la chaîne de détermination suivante : *□âl-e âteš-e del*, la traduction littérale est lourde et insuffisante

1. La référence est à la traduction française, avec introduction et commentaires, du *Divân* (ou recueil des poèmes) de Hâfez, par Charles-Henri de Fouchécour, éditions Verdier, 2006, 1 277 p. Coll. Verdier/poche, inédit.

(“état de feu du cœur”) : en français, la relation entre les deux substantifs *âl* et *âteš* mérite d’être distinguée, et si le persan se contente du signe grammatical /e/ pour signifier que les termes en question se trouvent assez définis, le français s’oblige à l’usage d’un article défini dans chaque cas, comme “le, la, les, de, du, de la”, ou “des”.

Traduction :

“Quel besoin d’exposer son ardent désir / quand l’état igné du cœur
peut se voir à l’embrasement / qu’ont les mots ?”

Dans sa forme simple, le morphème /e/ (-ye après voyelle) a de riches usages, ainsi dans la figure dite de “détermination par ressemblance” (*ezâfe-ye tašbibi*). Exemple : مجموعه گل = *majmu’e-gol*. *Gol* est le nom de la rose. *Majmu’e* nomme un recueil fait de feuilles assemblées en un livre. Le persan n’use pas d’article défini, il possède seulement un article indéfini de forme enclitique. En traduction littérale, le syntagme en question donnera “le volume de la rose”. Mais ici, la relation qu’instaure le morphème /e/ entre les deux substantifs est une relation de comparaison ; le morphème n’en dit rien, mais la figure est très courante : *gol* est grammaticalement le déterminant, mais par le sens le déterminé. La traduction littérale doit donc être : “la rose semblable à un volume” : l’arrangement des pétales de la rose repliée sur elle-même fait penser aux feuilles serrées ensemble d’un livre. La rose aux pétales serrés comme en un livre... Quelle que soit la traduction, elle n’aura jamais la légèreté du persan.

Le séminaire s’est poursuivi avec deux autres exemples de la simplicité apparente du persan, une économie de grand rendement poétique, un défi permanent à la traduction. Le premier exemple est celui des noms persans très courants de forme monosyllabique. Ainsi, en prenant pour voyelle-âme de syllabe le phonème /â/ (postérieure ouverte, comptée comme une longue en métrique quantitative) et en l’entourant presque à volonté de consonnes courantes, on obtient des mots-clés essentiels. Exemples : *bâd* (vent), *bâr* (charge ; fois ; cour ; audience), *bâz* (re- ; faucon), *kâr* (action ; affaire ; condition ; chose), *kâm* (palais buccal ; désir), *tâj* (couronne), *tâb* (endurance ; torsion), *yâr* (compagnon), *yâd* (souvenir ; mémoire), *jâm* (coupe), *jân* (âme ; vie), *khâk*, *pâk*, *dâd*, *dâm*, *dâr*, *dâgh*, *shâh*, *âh*, *râh*, etc. Soit la graphie [s + r] (سر) formant un mot dont la voyelle centrale étant brève n’est pas écrite. Seul le rythme révélera qu’elle correspond au mot *sar* (tête) ou au mot *serr* (secret), la gémation n’étant pas notée. Rappelons encore que le persan n’use pas d’article défini, de sorte que le mot persan *yâr* (trois lettres écrites) sera traduit au minimum par “le compagnon”. En poésie, la forme

simple de nombre de mots entraîne naturellement la recherche des harmonies vocales. Ainsi cette coordination de deux radicaux verbaux de sens opposés : سوز و ساز = *suz-o sâz* = “brûlure et patience” : l’amant doit supporter avec patience la brûlure de l’amour vécue dans l’absence...

Le second exemple de la simplicité apparente du persan fut pris dans ce registre de la recherche des harmonies sonores. Le poème n° 189 du *Divân* de Hâfez illustre admirablement le fait et l’on voudra bien se reporter à notre transcription, traduction et commentaire, p. 534-536. Le poème commence ainsi :

س - - - / - - - - / س - - - - -
saman-buyân / gbobâr-e gham / čo benšinand benšânand
pari-ruyân / qarâr-e del / čo bestizand bestânand

L’atelier s’est achevé par l’audition en persan du poème n° 203, plainte pour la mort du prince indjouide Shâh Sheykh Abou Es’âq. Hâfez y exprime finement ce que fut sa relation de poète à son grand protecteur.

TABLE RONDE ATLF :

TRADUCTION : DE LA PROSPECTION A LA PROMOTION

Table ronde animée par Olivier Mannoni, avec Corinne Atlan, Pierre Desbusses, Philippe Picquier, Aude Samarut

OLIVIER MANNONI

Bonjour à tous, et merci d'être parmi nous.

Pour ceux qui ne le sauraient pas, je rappelle que cette table ronde est organisée chaque année dans le cadre des Assises d'ATLAS par l'association sœur d'ATLAS, l'ATLF, dont l'activité principale est d'informer et de défendre les traducteurs littéraires d'édition, de théâtre, de cinéma et autres. Cette table ronde a eu des thèmes variés au fil des années. Depuis deux ou trois ans, nous nous sommes engagés dans une exploration des métiers qui se trouvent avant, après ou pendant notre travail dans la chaîne éditoriale. Il y a deux ans, nous avons parlé du problème de la responsabilité de la traduction, avec des éditeurs et un traducteur-correcteur, Yves Coleman. L'an passé, nous avons notamment évoqué le problème des droits, de la circulation des droits internationaux, avec Boris Hoffman. Cette année, nous nous sommes posé la question de notre place dans la circulation du livre, depuis sa genèse jusqu'à sa diffusion. Pourquoi ? Parce que, de toute évidence, le métier de traducteur littéraire ne consiste pas simplement à prendre un objet X dans une langue Y et à le faire passer dans autre chose qui serait un objet Z dans une langue W. Nous travaillons tous en amont et en aval. Reste à savoir dans quelles conditions nous le faisons, comment cela se passe, pourquoi, et éventuellement quels sont les points que l'on peut améliorer, que l'on peut changer, dans cette circulation du livre, entre le moment où l'on décide de prendre un livre étranger pour en faire une traduction et le moment où cette traduction non seulement est publiée, mais où elle est vendue et où elle circule sous diverses formes (lectures, conférences, discussions, articles de presse...).

Voilà ce dont nous parlerons aujourd'hui, avec quatre invités que je vais tenter de vous présenter rapidement, même si c'est un peu difficile parce que leurs activités sont souvent très multiples, et leurs œuvres aussi.

D'abord Philippe Picquier, qui n'est pas venu de très loin, puisqu'il est éditeur à Arles ; il publie pour l'essentiel de la littérature d'Extrême-Orient, asiatique, indienne, japonaise, chinoise.

A sa droite, Aude Samarut nous a fait le plaisir de venir du 20^e arrondissement de Paris, où elle anime une librairie particulièrement active, Le Merle moqueur, où (je reprends votre formule que je trouve magnifique) elle est bras droit les jours où tout va bien, bras gauche les jours où tout va mal, et où elle s'occupe entre autres d'organiser la venue d'auteurs. Aude a une particularité supplémentaire : elle a été un certain temps libraire à la librairie Village Voice, elle est donc vraiment spécialisée dans la littérature étrangère.

A ma droite, Corinne Atlan, qui est traductrice du japonais et a publié un nombre impressionnant d'auteurs. Je vais la laisser donner le nom de ses principaux auteurs.

CORINNE ATLAN

Murakami Ryû, Murakami Haruki, Tsuji Hitonari ; dans les auteurs féminins, Ôba Minako, Ariyoshi Sawako, Mori Ôgai, Asada Jirô, Inoue Yasushi.

OLIVIER MANNONI

Corinne est aussi l'auteur d'un livre, que je me permets de vous recommander, sur la traduction des ouvrages japonais. Ce n'est pas de la traductologie, c'est presque de la poésie sur la traduction, c'est écrit d'une manière absolument magnifique. Cela s'appelle *Entre deux mondes*, aux éditions Inventaire / Invention, une merveille de réflexion et de pureté d'écriture.

En ce qui concerne Pierre Deshusses, j'aurai un peu moins de mal à le présenter. Pierre est un traducteur réputé de langue allemande. Il a traduit de très grands auteurs, des auteurs classiques, comme Kleist, entre autres, mais aussi des auteurs contemporains importants. Il a longtemps enseigné à Lyon et s'apprête maintenant à aller enseigner à Strasbourg au prestigieux mastère d'allemand. Il est aussi auteur, il a publié plusieurs romans et essais. Enfin (et c'est aussi pour cela que nous l'avons invité), il est chroniqueur littéraire au *Monde*. Il nous parlera du traitement de la littérature étrangère dans des journaux lorsque l'on est à la fois auteur, traducteur, et surtout lorsqu'on doit faire face à l'afflux des livres étrangers ; comment les choisit-on, selon quels critères, et quel rôle jouent le traducteur et la traduction ?

Comme d'habitude, la première partie de cette table ronde sera assez explicative : nous essaierons d'être, sinon didactiques, du moins aussi informatifs que possible, simplement en demandant à nos invités de nous parler de leur métier. Je commencerai par Philippe Picquier avec une question toute simple. Vous priez

presque exclusivement de la littérature étrangère, ce qui suppose un travail qui n'a pas grand-chose à voir avec celui des éditeurs de textes français et beaucoup de contacts avec des éditeurs étrangers ; comment allez-vous chercher vos livres, comment trouvez-vous ce que vous allez publier ? Et ensuite, quel rôle jouent les traducteurs dans ces recherches ?

PHILIPPE PICQUIER

C'est périlleux pour un éditeur, on l'a dit tout à l'heure, de se retrouver ici. Même si ce n'est pas le banc des accusés... Je vais parler d'abord un peu de la maison d'édition et dire ce que je dois aux traducteurs. Cette maison a été fondée par un concours de circonstances et pour ainsi dire par des traducteurs, puisque les premiers livres publiés l'ont été sur les conseils d'une équipe de traducteurs qui s'était constituée à Jussieu il y a vingt ans (c'est l'âge de la maison d'édition), alors que moi-même je ne connaissais pas grand-chose ou presque rien à l'Extrême-Orient. Je me suis trouvé en face d'une douzaine de traducteurs (qui s'auto-proclamaient le groupe Kirin) qui se réunissaient tous les samedis pour confronter le travail de traduction qu'ils avaient réalisé chacun en solitaire sur des textes qu'ils avaient choisis eux-mêmes parmi ce qu'ils pensaient être le meilleur de la littérature japonaise moderne et contemporaine. Ils avaient imaginé de choisir chacun un texte et de le présenter une fois par semaine ensemble autour d'une table ronde et de se critiquer, de lire leur texte, de se corriger, chacun étant maître de sa traduction. C'était un travail très intéressant pour chacun, sur le plan intellectuel.

Or à un moment donné ils se sont posé la question de savoir si ces textes-là pouvaient être publiés. Je bricolais déjà un peu dans l'édition, ils sont donc venus me voir et m'ont convaincu de le faire. La maison d'édition a été pour ainsi dire lancée par une anthologie de nouvelles japonaises en trois volumes qui est un long-seller de la maison depuis vingt ans, et c'est là que j'ai commencé à apprendre ce qu'était non seulement la littérature japonaise, mais en même temps la traduction, puisqu'ils me parlaient de leur travail, ce travail original qui consistait à se confronter une fois par semaine à l'autre ; ensuite et surtout, ils m'ont initié à une culture, c'est-à-dire la culture du Japon. C'est là que j'ai fait mes premières armes et que j'ai compris que je pouvais faire route avec eux.

Depuis cette époque, plus de la moitié de ces traducteurs sont devenus des proches. Ils se sont construit des vies parallèles, mais continuent à traduire pour la maison d'édition.

Ces traducteurs m'ont aussi montré la nécessité de connaître tout ce qu'il y avait autour de ces textes, toute la dimension culturelle d'un livre, parfois gommée dans une traduction.

Eux qui furent vraiment à l'origine de la maison d'édition n'étaient même pas conseillers, ils étaient des initiateurs : ils apportaient les textes, les auteurs, et, de fil en aiguille, je leur ai demandé d'aller un peu plus loin, de m'aider à choisir, après m'avoir fait comprendre qui étaient ces écrivains, ce qu'étaient ces textes, comment marchait une langue ; en prenant un traducteur à part, en prenant un écrivain en particulier, je leur ai posé les questions les plus simples : Quels sont les textes de cet écrivain qui mériteraient, et pourquoi, d'être publiés ?

Pendant quelques années, chacun des traducteurs a mené séparément un travail de recherche, et c'était très intéressant d'avoir, en même temps qu'un panel de textes et d'écrivains, un assortiment de traducteurs qui se sentaient directement concernés par un écrivain et par un texte. Cela a pris beaucoup de temps, mais c'est mathématique : quand vous avez une douzaine de traducteurs qui mettent un certain temps, différent chacun, pour un auteur, pour un texte, etc., au bout du compte cela va assez vite.

J'ai continué à interroger ces traducteurs et ils ont continué à me former, chacun dans sa spécialité d'écrivain, en me présentant des textes en particulier.

Au bout de vingt ans, ils m'ont éduqué, ils m'ont permis d'en savoir un peu plus (je ne connais pas le japonais) sur le contenu des textes de ces écrivains. Entre-temps, j'ai rencontré ces auteurs, j'ai rencontré les agents, j'ai rencontré d'autres traducteurs, et je continue à faire confiance à certains traducteurs pour faire non plus un "défrichage", mais au contraire pour aller chaque fois dans sa spécialité, dans son auteur, dans sa sensibilité, vers un texte. C'est ainsi que quand Corinne, par exemple, me présente d'elle-même un texte, je me réfère immédiatement à sa sensibilité, à ses choix historiques, à sa culture générale sur l'Extrême-Orient, que je partage ou pas, et on tombe assez rapidement d'accord sur ce choix. Après, on parle bien évidemment du contenu. Elle sait en parler. C'est aussi un problème que l'on rencontre avec certains traducteurs et que je ne rencontre pas avec elle : elle sait vraiment parler du contenu d'un texte à la fois comme un critique, comme un traducteur, comme un premier lecteur ; en même temps, je lui ai aussi appris ce qu'était un lecteur. Nous confrontons donc nos idées, nos talents, et nous faisons nos choix en connaissance de cause.

Ensuite, est-ce que le traducteur est lui-même à l'origine (c'est un peu la question) de la publication, ou bien d'autres personnes ? On peut en parler très brièvement. Je pense que le rôle du traducteur ne se limite pas à transvaser un texte dans un autre texte. Il a aussi, quand il en a les moyens, une obligation complémentaire qui est de le faire connaître et de s'expliquer

sur ce texte. C'est ce que je disais en ce qui concerne Corinne. Mais il n'est pas toujours lui-même à l'origine de cette découverte. Pour ma part, je ne m'adresse pas qu'aux traducteurs, je m'adresse aussi, pour trouver ces textes, à d'autres sources : les éditeurs, bien entendu, les agents, puis aussi tout simplement les écrivains eux-mêmes. De fil en aiguille, vous arrivez à faire votre choix. Mais au bout du compte, en aval, vous demandez toujours à quelqu'un de le lire et d'en parler.

Ce qui est intéressant, c'est le jugement du traducteur, en tant que lecteur. Un traducteur qui sait faire un rapport de lecture (c'est très difficile), c'est quelqu'un avec qui on travaille. Les traducteurs n'ont pas tous cette capacité à parler des textes.

OLIVIER MANNONI

Tout ce que vous nous dites, et la nature de votre catalogue, me fait un peu penser à la manière dont travaille Christian Bourgois, qui publie maintenant presque exclusivement de la littérature étrangère et qui se vante avec une espèce de malin plaisir de ne parler aucune langue étrangère ; ce n'est pas tout à fait exact, mais il souligne par là le cheminement que vous venez de décrire : un éditeur ou un auteur vous présente un manuscrit qui fait écho en vous, or c'est en général ce que Christian cherche chez le traducteur. Est-ce que cela se passe comme ça chez vous aussi ?

PHILIPPE PICQUIER

Oui. En fait, il y a des traducteurs avec qui l'on s'entend et d'autres avec qui l'on ne s'entend pas.

OLIVIER MANNONI

Autre question, parce que c'est aussi un phénomène que l'on rencontre assez souvent : au bout de vingt ans, vous savez vraisemblablement, quand un auteur ou un éditeur vous parle d'un livre, si ce livre va vous plaire. Ce que vous cherchez chez un traducteur, c'est une affirmation, une confirmation ?

PHILIPPE PICQUIER

Parfois, c'est vrai, c'est pervers. Parfois, on sait déjà, mais on veut se le faire confirmer. C'est de l'honnêteté intellectuelle : on a appris beaucoup de choses, on a entassé des rapports sur un texte, sur un écrivain ; on a laissé traîner (j'aime bien prendre mon temps) ; et quand on demande à un traducteur son avis, c'est parfois pour être confirmé dans ce choix, c'est vrai. Mais c'est rare. Personnellement, quand j'ai un rapport de lecture d'un traducteur, j'aime bien le confronter à un autre rapport de lecture. Cela permet d'apporter de la contradiction. Quand on connaît des traducteurs depuis quinze ou vingt ans, on est un

peu en symbiose avec eux, il y a des non-dits, des tolérances, on se parle à demi-mot. Hier, j'ai parlé de projets avec Corinne, on a fait rapidement le tour, on savait de quoi on parlait. Elle connaît les mots pour en parler et pour me convaincre. C'est vrai qu'au bout d'un moment, la relation éditeur/traducteur peut devenir un peu incestueuse, donc infructueuse, et qu'à ce moment-là il faut inverser les choses. Prenez le cas d'un polar, par exemple : j'aime bien demander à un traducteur un peu intello, non lecteur de romans policiers, de me faire un rapport sur tel roman policier, parce que je sais qu'*a priori* il ne l'aime pas et qu'il va donc en voir tous les défauts. Je croise un peu ces opinions avec un avis forcément contradictoire, ce qui me permet, comme sous une loupe grossissante, de voir tout ce que je ne verrai pas parce que je serai trop impliqué dans ce choix qui était un peu prédéterminé. Si vous me parlez d'un écrivain que je publie depuis dix ou quinze ans, Nosaka par exemple, ou d'autres écrivains, j'aurai tendance à foncer. Mais j'aime bien quand même avoir cet avis contradictoire pour prendre une décision.

Le cas le plus difficile, c'est, alors que vous ne connaissez pas l'auteur et que vous connaissez peu le domaine d'action du traducteur, d'être emporté par sa conviction. Cela m'arrive assez souvent, beaucoup plus pour le domaine indien que je connais mal. Il y a beaucoup de traducteurs de l'anglais, mais peu sont capables de parler des textes, connaissent les écrits de cet écrivain, peuvent vous situer le texte, vous en montrer l'importance, vous le décortiquer un peu, et possèdent en plus la conviction nécessaire pour emporter une décision. C'est chaque fois différent.

OLIVIER MANNONI

Corinne Atlan, vous êtes l'une des traductrices du japonais aux éditions Philippe Picquier. Je voulais d'abord préciser que, en plus de ce que j'ai dit tout à l'heure, vous avez écrit un roman, *Le Monastère de l'aube*, paru chez Albin Michel en 2006. Dans votre traducto-bibliographie, on retrouve très souvent les éditions Philippe Picquier, mais aussi Gallimard, Stock, Mercure de France, Naïve Livres. Est-ce que, dans ce panel d'éditeurs, il y en a avec qui vous avez un rapport privilégié en ce qui concerne l'apport de livres, la recherche d'auteurs, qui peuvent intéresser aussi bien Philippe Picquier que d'autres éditeurs ? Si oui, comment se nouent ces rapports, et surtout, en fonction de quels critères vous, en tant que traductrice, allez-vous proposer un texte à tel éditeur plutôt qu'à un autre ?

CORINNE ATLAN

C'est assez complexe. Dans un premier temps, je peux préciser, par rapport à ce que vient de dire Philippe Picquier, que je

suis arrivée dans le domaine de la traduction japonaise à la fin des années 1980, même début 1990, donc je n'ai pas fait partie de cette génération de traducteurs pionniers qui ont découvert les grands textes. Je suis arrivée à un moment où il y avait déjà beaucoup de demandes, un foisonnement de textes à traduire, et évidemment des propositions aussi à faire, mais beaucoup de demandes. Cela explique aussi que je me sois beaucoup promené d'un éditeur à l'autre, faisant des infidélités à Philippe, pour reprendre l'image de tout à l'heure, parce que l'idée de base était de m'attacher à certains auteurs que l'on me présentait. Je n'avais pas à les défendre, parce qu'ils étaient déjà connus des éditeurs par d'autres circuits, que ce soit les agents des auteurs ou d'autres traducteurs.

Le temps passant, j'y vois maintenant un peu plus clair, mais au départ, je m'intéressais surtout au livre, c'est-à-dire que je ne me préoccupais pas de savoir quel éditeur me proposait quel texte ; s'il m'intéressait, je le traduais.

Ceci dit, il est vrai que j'ai eu des rapports privilégiés avec Philippe Picquier. D'abord, ça a été le premier à me faire véritablement confiance pour une traduction. Je suis arrivée avec un texte d'Ariyoshi Sawako. A l'époque, je vivais en Asie, mais pas du tout au Japon, au Népal, au fin fond de l'Asie, et je n'étais absolument pas au courant de ce qui se passait dans le domaine éditorial. Les droits sur ce livre précis n'étaient pas disponibles, mais Philippe m'a fait confiance : il m'a confié un texte court mais très difficile de Mori Ogai. Je me suis attelée à la tâche ; c'était *L'Intendant Sanshō*, un très beau texte que j'ai beaucoup aimé, et les choses se sont enclenchées ainsi.

Dans le domaine des relations que l'on peut avoir dans le domaine asiatique, il y a l'éditeur idéal (et je ne dis pas cela parce qu'il est là) qui est Philippe Picquier, parce qu'il partage cette passion pour l'Asie. Sans parler la langue, il connaît la culture, il connaît les pays, donc on parle vraiment de la même chose. A l'autre extrémité, il y a des maisons où on ne respecte ni le traducteur ni l'auteur, où on ne connaît pas la culture et où il n'y a donc aucun dialogue possible. On a vraiment l'impression d'être traité comme une machine et d'être tout à fait interchangeable. Avec Philippe, c'est tout le contraire et c'est très important, parce que la sensibilité de chacun compte ; chaque traducteur va proposer certains types de textes, et c'est un élément crucial, parce que, avec une langue comme le japonais, on aura beau faire des rapports de lecture, c'est difficile de communiquer la dimension stylistique de l'ouvrage. On peut résumer, raconter l'histoire, dire si elle a des chances de plaire au public français, mais certains éléments sont très compliqués à faire passer.

Je pense à un exemple parmi d'autres : un livre sorti au Rocher, un éditeur avec qui j'ai d'excellents rapports. Pour l'instant, ils n'ont publié que quelques titres (la collection japonaise vient de démarrer), mais il se trouve que la directrice de collection est japonisante, donc on s'entend parfaitement, on parle vraiment de la même chose. J'ai publié *Nuages flottants*, de Hayashi Fumiko chez eux, et ils ont aussi sorti un texte qui s'appelle *Disparitions*, de Natsuo Kirino. Ce livre, extrêmement intéressant, commence comme un roman policier. A l'époque, je travaillais avec Belfond, puisque j'y avais suivi un de mes auteurs, Murakami Haruki, passé du Seuil à Belfond. Dans la foulée, Belfond m'avait demandé une note de lecture sur ce roman de Natsuo Kirino, *Disparitions*, en me disant : "On nous a dit que c'était intéressant, c'est un roman policier." Or ce n'est pas du tout un roman policier. Comme souvent dans la littérature japonaise, notamment pour un auteur comme Murakami, cela commence comme un roman policier et ensuite ça part dans une autre direction. C'est l'histoire d'une petite fille qui a été enlevée, et après cela n'a plus rien d'un roman policier. Ils ont été très déçus, parce qu'ils pensaient avoir découvert un nouveau polar japonais, et ils n'ont pas donné suite.

Parenthèse : je me refuse un peu à faire ce travail de prospection, ces rapports de lecture, pour une raison bien simple : ce n'est pas rémunéré ou très mal. Tout ce qu'il y a au bout du compte, c'est la traduction. Or on m'en propose déjà beaucoup, donc je choisis ce que l'on me propose chez des auteurs que j'aime, que j'ai déjà traduits et que je continue à traduire.

Donc, Belfond n'a pas donné suite. Le livre a continué à circuler, par différents canaux, Francfort évidemment, etc. Et le Rocher a finalement publié ce texte. Je savais que *OUT*, un autre texte du même auteur, connaissait un grand succès au Japon. Pour ma part, je ne l'aimais pas du tout, parce que c'était une espèce de polar très violent, cru, pas du tout le genre de chose que j'aime traduire. Quand on dispose de ce genre d'information, on la communique aux éditeurs parce que cela les concerne directement. Mais le service commercial du Rocher répondit à la directrice de collection : "*Disparitions* s'étant très peu vendu (deux mille exemplaires), ne continuez pas cet auteur, parce que c'est une vraie catastrophe. Oubliez-le et proposez-en d'autres." Pour finir, *OUT* vient d'être publié en français chez un autre éditeur, et vous le verrez partout, même dans les gares, il marche extrêmement bien. C'est un exemple qui me paraît assez représentatif de la complexité de tous ces circuits et de l'aspect commercial, dont l'éditeur est bien sûr obligé de tenir compte. Il y a des lacunes, des textes qui manquent, des textes fondateurs et essentiels dans la littérature japonaise, mais qui sont soit trop longs (et

le risque est trop grand), soit trop étrangers à la culture ou au lectorat français. Je pense à un livre qui sera de toute façon traduit un jour ou l'autre, qui s'appelle *L'Aiguillon de la mort* de Shimaō Toshio, écrit dans les années 1960. C'est un texte extrêmement important, une espèce de journal d'un homme qui raconte la folie de sa femme, un très beau livre, mais vraiment énorme. J'ai fait plusieurs rapports de lecture dessus. Il faudrait être très pugnace et faire passer cette note de lecture chez tous les éditeurs, en sachant que tous ne connaissent pas l'arrière-plan culturel. Ce qui les intéresse en priorité, c'est le nombre d'exemplaires qu'ils peuvent vendre.

A ce niveau-là, j'ai eu de la chance et je pense à deux exemples, notamment *Le Bouddha blanc* de Tsuji Hitonari, paru au Mercure de France. Dans le domaine japonais, on est assez peu, surtout à se spécialiser et à ne faire que ça, or c'est mon activité principale. Les éditeurs savent donc qu'ils peuvent se tourner vers moi et me faire des propositions, plus qu'à quelqu'un qui est prof de fac et qui va traduire au mieux un roman tous les deux ans. Il y a beaucoup de demandes, et un jour une directrice de collection m'a proposé une pile de livres en me disant : "Je reviens de Francfort, on m'a donné tout ça." C'est aussi une spécificité du japonais, à savoir qu'elle ramenait l'objet-livre, ça ne voulait absolument rien dire pour elle et pour aucun éditeur, hormis peut-être pour Philippe qui est plus familier avec tout cela. J'ai donc lu la pile de livres, il y en avait quatre ou cinq. Au moins un autre était intéressant dans le tas, un livre de Kurumata ni, *Double Tentative de suicide aux cascades d'Akame*. J'avais repéré celui-là et *Le Bouddha blanc*. Dans *Le Bouddha blanc*, Tsuji Hitonari avait une telle façon de parler du bouddhisme, sans aucun dogmatisme, sans termes spécialisés, que je me suis dit : ça va beaucoup plaire, et effectivement ça a beaucoup plu, en tout cas au jury, puisqu'il a eu le Prix Fémina Etranger.

L'autre exemple, c'est *Kafka sur le rivage*, qui est sorti récemment. Ce n'est pas forcément mon roman préféré de Murakami Haruki. J'aime beaucoup *La Fin des temps*, qui est un des premiers textes de lui que j'ai traduits. Mais quand j'ai lu *Kafka sur le rivage*, je me suis dit que celui-là allait plaire vraiment à tout le monde, et c'est ce qui s'est passé. C'est vrai que ça fait plaisir de voir ses intuitions se vérifier, pas seulement par rapport à la littérature japonaise, mais par rapport au public et aux lecteurs.

OLIVIER MANNONI

On a parlé d'inceste, tout à l'heure. Il y a une espèce de circuit amoureux qui se met en place entre un éditeur qui a envie de faire son travail, un auteur qui se prend de passion pour un livre et qui a envie de le communiquer au lecteur. Est-ce que

l'on peut dire que c'est, pour un livre qui vient de l'étranger, le circuit idéal, un circuit qui précisément est assez loin de la raison et qui fonctionne par une série de coups de cœur et de coups de confiance entre personnages ?

CORINNE ATLAN

Oui.

OLIVIER MANNONI

Pierre, dans un domaine que je connais beaucoup mieux que le japonais, je te vois tout le temps avec des projets de textes extraordinaires, des grands projets de traductions, je crois que tu fonctionnes énormément comme cela aussi, par coups de cœur et par passion plus que par objectifs commerciaux ; je pense que c'est une de tes caractéristiques majeures, ce qui ne t'empêche pas d'ailleurs de traduire des livres qui marchent très bien aussi.

PIERRE DESHUSSES

Effectivement, l'amour n'empêche pas le commerce ! Tu as parlé de circuit amoureux : c'est vrai. La première relation amoureuse, c'est une relation de désir avec le texte. Ensuite, le désir se propage ou on essaie de le faire partager aux autres. Parfois ça marche, parfois non. Philippe Picquier a bien montré, ainsi que Corinne, que lorsqu'on parle d'éditeur ou de maison d'édition, c'est chaque fois une personne, on a affaire à quelqu'un, c'est rarement une entité abstraite. Le courant passe ou ne passe pas. Certains éditeurs deviennent des personnes de confiance et même des amis, alors qu'on finit par en éviter d'autres. Une relation personnelle se crée.

Philippe Picquier a parlé de quelque chose d'important pour ceux que l'on appelle les jeunes traducteurs, à savoir la force de conviction quand on présente une œuvre que l'on aimerait traduire ; on retrouve là aussi la force du désir ; il s'agit d'être enthousiasmé par le livre que l'on veut traduire et de le montrer.

Je ne renie pas, au contraire, cette relation fondée sur l'affectif et sur le subjectif ; de toute façon, la traduction est elle-même subjective. C'est donc vraiment une relation personnelle soit avec des textes, soit avec des individus.

OLIVIER MANNONI

D'une part tu traduis, d'autre part tu écris, et en troisième lieu tu reçois, tu es un élément supplémentaire entre le traducteur et le lecteur. Je reprends ton terme, celui de "chroniqueur" que tu préfères, je pense, à "critique".

PIERRE DESHUSSES

Oui. On peut prendre “critique” dans un sens positif, mais j’aime assez “chroniqueur” ; ce terme a un petit côté médiéval qui ne me déplaît pas. Mais je veux bien qu’on me dise que je suis critique, parce que c’est ce que je fais, en essayant de ne pas avoir une critique négative, et ce pour une raison simple : je travaille pour *Le Monde*, je ne connais pas les autres journaux, mais nous manquons souvent de place. Si on a le choix entre deux livres, un livre qu’on aime beaucoup et que l’on voudrait faire connaître, et un livre que l’on n’aime pas (et on voudrait faire savoir pourquoi), on choisit plutôt celui que l’on aime et que l’on voudrait défendre. De toute façon, si un livre donne envie de dire pourquoi on ne l’aime pas, on peut être sûr qu’il y aura un autre chroniqueur ou un autre critique qui dira dans un autre média qu’il l’adore. Je trouve les deux points de vue intéressants, mais j’ai toujours plutôt fait des articles positifs.

OLIVIER MANNONI

L’une de tes caractéristiques, et tu n’es pas le seul, heureusement, c’est que je n’ai jamais lu une ligne de toi pour descendre en flammes un de tes collègues, ce qui n’est pas le cas de tout le monde. Il y a eu un temps, au *Monde*, où les germanistes notamment avaient à redouter les flammes d’un de nos collègues. Je pense à un autre célèbre ex-chroniqueur radio qui s’est fait une spécialité de massacrer les traducteurs à peu près tous les huit jours.

Mais ne parlons pas de cela. La question plus intéressante que je voulais te poser, c’est le rôle que la traduction joue dans la manière dont tu reçois les livres que tu lis. Qu’est-ce que c’est, pour un critique, qu’une bonne traduction ? Quel est le rôle du traducteur ?

PIERRE DESHUSSES

En fait, la chose se présente ainsi : je critique ou je chronique les livres de la littérature germanique, parfois un peu de la littérature de l’Est, de la Pologne, des livres hollandais aussi, mais essentiellement la littérature de langue allemande (Suisse, Autriche et Allemagne), et je reçois des éditeurs, soit dans mon casier au *Monde*, soit chez moi directement, les traductions qui arrivent au fur et à mesure. Je lis les livres, et ensuite je propose. Il y a des livres que j’élimine d’emblée parce qu’ils ne me plaisent pas. La critique littéraire est quand même assez subjective. Je m’engage simplement comme critique. On m’a appris, à mes débuts au *Monde*, qu’il ne fallait pas dire “je”, donc je ne dis pas “je”, mais c’est quand même “je”.

Je n’ai pas “descendu” de livre. Sauf un, une fois. J’ai fait deux incursions dans la littérature française, ce n’est pas beaucoup,

depuis bientôt quinze ans que je travaille au *Monde*. Parenthèse : l'avantage c'est que lorsqu'on critique une littérature étrangère, ce qui est traduit est déjà passé par un filtre, donc on peut avoir le meilleur de ce qui se passe dans les pays étrangers et, en l'occurrence, dans les pays de langue allemande. J'ai donc fait deux incursions dans la littérature française. Chaque fois, j'ai reçu des lettres pour dire que les auteurs n'étaient pas contents. J'ai même reçu, une fois, une lettre où on me traitait de con, simplement...

(*rires*) ... et l'expéditeur avait écrit son nom sur l'enveloppe : Goethe !

(*Rires.*)

Je sais que ce n'était pas lui !

(*Rires.*)

En mon âme et conscience, j'avais fait mon travail. Mais visiblement, il y a des choses qui sont beaucoup plus sensibles dans la littérature française que dans la littérature allemande, parce qu'on touche les relations. Les Français sont là, ils sont à Paris, en général, donc on les connaît, il y a des échanges, des bonnes relations, il faut faire attention, avec les éditeurs aussi. Je suis assez tranquille dans mon domaine, où je chronique des gens qui habitent un peu plus loin.

(*Rires.*)

L'avantage d'être traducteur pour chroniquer, c'est que je connais assez bien la littérature de langue allemande. Cela me permet de situer les choses. Par exemple, je serais incapable de prendre un livre turc, même traduit en français, et de faire une critique qui me satisfasse, parce que je ne connais rien à la littérature turque. Si je peux les situer, cela m'aide et aide aussi les lecteurs. De toute façon *Le Monde* m'a appelé pour cela.

Je parle rarement des traducteurs eux-mêmes. Je les cite toujours (c'est déontologique et *Le Monde* ne se fait pas prier), mais je n'en parle pas vraiment. Je l'ai fait quelquefois au début, mais un jour j'ai blessé une traductrice et je me suis aperçu que cela ne valait pas le coup : je n'étais pas d'accord avec sa traduction et je l'ai dit de façon trop courte, parce qu'on n'a pas assez de place. Il faudrait argumenter, analyser, comparer ; cela se fait d'ailleurs parfois dans les journaux allemands ; un journaliste cite le texte d'origine, cite le texte de la traduction et argumente, mais cela prend beaucoup de place. Donc, j'avais blessé quelqu'un et finalement je n'avais pas servi le livre, qui n'était pas mauvais, même s'il n'était pas transcendant. C'était il y a longtemps, j'avais des convictions sur la traduction, j'en ai de moins en moins et je pense que tout est possible – enfin presque ! Je le dis sur un auteur précis que je connais vraiment très bien et que j'aime beaucoup, c'est Doderer ; quelqu'un l'avait traduit et j'avais trouvé que ce n'était plus du Doderer, je l'avais dit aussi.

Et puis je me suis dit : Après tout, pourquoi pas ? Il l'a fait en son âme et conscience et je crois que tous les traducteurs travaillent en leur âme et conscience. Il l'a fait comme ça, il le sentait comme ça. Pourquoi pas ?

Mais un jour, il s'est passé le phénomène inverse, à propos d'un livre que j'avais beaucoup aimé et dont j'avais encensé la traduction (la traductrice ne s'est pas plainte !). Il m'arrive, quand je chronique un texte, de l'avoir lu avant en allemand, parce que cela fait partie aussi du travail de prospection. Je l'ai lu et je m'aperçois, un an après, qu'il sort, donc je l'ai encore en mémoire. C'est ce qui est arrivé pour Doderer, que je connaissais, pour le texte que j'avais critiqué et qui avait blessé la traductrice. Là, je ne l'avais pas lu, je ne connaissais pas l'auteur et ça a vraiment été une découverte. J'ai fait un article très positif et j'ai fait quelques lignes sur la traductrice. Puis six mois ou un an après, j'ai vu le livre en allemand, je l'ai acheté, je l'ai lu : il était nul !

(Rires.)

J'exagère. Le livre n'était pas nul, mais il n'était pas très bon. La traductrice avait vraiment retraduit et arrangé le texte. Je me suis dit : Maintenant, tu te tais !

(Rires.)

Je n'ai pas beaucoup de convictions et de principes en traduction, mais si un texte est nul, on le laisse nul ! Ça fait partie de l'auteur !

(Rires.)

On revient aux relations avec les éditeurs. Si on explique à un éditeur qu'un style est médiocre et que c'est comme ça... Cela m'était arrivé pour Goethe, dont je retraduisais la première version de *Wilhelm Meister*, déjà traduit une cinquantaine d'années plus tôt. Une fois que j'ai eu fini ma traduction, j'ai regardé la précédente. J'avais respecté la ponctuation, les grandes phrases, les répétitions, etc., ce qui n'était pas du tout le cas de l'autre traductrice qui avait beaucoup coupé, léché, lissé. Le seul problème, c'est que le *Wilhelm Meister* primal était une œuvre du jeune Goethe, qui avait évolué jusqu'au *Wilhelm Meister* qui est vraiment un livre de maturité. Finalement, en lisant les deux traductions, on ne voyait pas pourquoi Goethe aurait réécrit le *Wilhelm Meister*, puisqu'il était déjà "parfait" au départ. Je pense qu'il faut s'en tenir au texte et donc ne pas forcément améliorer.

OLIVIER MANNONI

On était parti de l'inceste, on en est à l'adultère ! Aude, qu'est-ce que vous nous réservez ?! On va finir, avec Aude, l'état des lieux, puis on passera rapidement à la prospective et on abordera les

problèmes financiers et le fonctionnement de ce que l'on peut appeler l'entourage de l'édition.

Aude, vous êtes le dernier maillon, c'est-à-dire qu'après l'éditeur, après le traducteur, après les critiques, c'est vous qui faites la dernière jonction avec le lecteur, tant qu'il y aura des libraires, tant qu'on n'aura pas juste à mettre un sou dans la machine pour avoir un livre qui tombera. C'est un travail très compliqué de faire connaître des auteurs étrangers dans un pays comme la France qui, pour reprendre l'expression d'une éditrice amie, n'est pas très ouvert à l'international et reste relativement centré sur lui-même : le nombre de traductions en France est de loin inférieur à ce que l'on a en Allemagne, puisqu'on en est à un tiers à peu près de livres traduits dans la production globale (contre 65 % en Allemagne dans le domaine littéraire). Comment se fait ce travail, comment présente-t-on les auteurs étrangers ? Faut-il d'abord lire énormément, ensuite connaître les auteurs, les faire venir ?

AUDE SAMARUT

Quand on veut passer des textes, la première chose à faire est de les lire, bien sûr. Je veux insister sur une chose cependant : vous avez oublié un maillon dans la chaîne éditoriale, or, à mon avis, c'est maintenant le nerf de la guerre, à savoir le diffuseur-distributeur. La production est en effet énorme, ce qui a ses avantages et ses inconvénients : on dispose d'un panel de textes absolument incroyable, et en même temps, en tant que libraire, nous sommes noyés sous les cartons toutes les semaines. La course à la nouveauté est effrénée. Parfois, il faut aussi savoir qu'il y a d'excellents textes dans le fond et ne pas les oublier. Là où le maillon de la diffusion et de la distribution est crucial, c'est que certains d'entre vous vont voir des éditeurs, traduisent même les textes avant d'avoir les contrats, que ce soit pour des maisons d'édition reconnues et assises ou pour des maisons d'édition plus petites. Mais si l'éditeur ne pousse pas le livre et si, d'autre part, ce livre est mal diffusé, il y a peu de chances qu'il nous arrive. Et s'il arrive, le libraire va-t-il le repérer dans la masse ? Comment va-t-il ensuite trouver des lecteurs ? Ce sont des questions qui m'intéressent.

Grâce à mon expérience au Village Voice, j'ai pu rencontrer des traducteurs très tôt et être sensible à leurs conditions de travail, à leur travail de prospection. Il faut essayer de voir comment vous pouvez, vous aussi, sensibiliser les libraires à cette question des traducteurs. Je ne suis pas sûre qu'il y ait énormément de libraires qui y pensent et qui y réfléchissent.

Si l'on veut encore passer des textes dans les années qui viennent, tant que l'on a au moins le prix public qui nous sauve,

nous et les éditeurs, la diffusion est aussi le nerf de la guerre. Quand de petits diffuseurs, qui diffusent des petits éditeurs, arrivent avec cent titres dont trente en littérature étrangère, mais qu'ils n'ont pas les argumentaires et qu'ils ne les ont pas lus, un libraire ne va pas en prendre six pour soutenir la petite édition, parce qu'il a la trésorerie qui sort avec les nouveautés. Donc, le travail de prospection est dur pour vous, mais soutenir un livre est aussi difficile pour les libraires.

OLIVIER MANNONI

Il arrive aussi que vous ayez le fruit de notre travail dans la mesure où un certain nombre d'éditeurs nous demandent soit de faire des argumentaires, soit de venir aux conférences de représentants pour présenter les livres. Dans ces cas-là, on intervient, ça fait partie aussi de nos histoires d'amour avec les livres. Est-ce que vous le sentez, quand un représentant a entendu parler du livre par son traducteur ?

AUDE SAMARUT

Oui, certains représentants nous disent clairement qu'ils ont vu en réunion ou le traducteur ou l'auteur (c'est plus rare dans le domaine étranger) ou l'éditeur, et que cela leur a donné envie et qu'ils l'ont lu. Ce qui est important aussi, c'est les jeux d'épreuves. Les libraires ont besoin de lire en amont, justement à cause de toutes ces nouveautés qui arrivent en permanence. Si on les a un peu avant, si on peut les feuilleter, parfois on tombe sur un texte, on va le finir. Il est certain que c'est plus facile.

OLIVIER MANNONI

Aussi bien au Merle moqueur que dans vos précédents emplois, vous faites venir aussi des écrivains, je suppose une très grande majorité d'écrivains français. Au Village Voice, vous aviez une majorité d'écrivains étrangers. Comment les choisissez-vous et surtout sur quels critères le public répond-il, qu'est-ce qui fait que le public vient, est-ce que la présence du traducteur aide ou pas et quel rôle peut ou pourrait jouer le traducteur ?

AUDE SAMARUT

On demande aux éditeurs de faire venir les auteurs parce qu'on a lu leurs livres et qu'on a envie de les faire connaître. Il y a des circuits où la présence du traducteur peut aider, ne serait-ce que lorsqu'on ne parle pas la langue ; les Français aiment bien qu'on leur traduise les propos de l'écrivain et les réponses aux questions. La présence du traducteur est importante et nécessaire. Qu'est-ce qui fait venir les gens à une rencontre en librairie ? Si je le savais, je serais une libraire heureuse ! On peut faire

pour chaque auteur le même travail de promotion, d'affichage, d'information, de communication, et un jour on aura vingt personnes, ce qui est bien, et un autre jour on en aura cinq. C'est complètement aléatoire. Il suffit d'une grève de métro, par exemple. Ou bien vous prévoyez en mars une rencontre pour le mois de juin, et il se trouve que la France joue un match contre une équipe quelconque parce que c'est la Coupe d'Europe ou la Coupe du monde de football, et effectivement vous n'aurez pas foule.

Mais même si vous n'avez que six personnes qui se déplacent pour venir rencontrer un auteur, son traducteur et son éditeur, le débat peut être de grande qualité. Une autre fois, avec trente personnes, ça ne décolle pas, il n'y a pas vraiment d'échanges, il ne se passe rien. C'est très aléatoire.

OLIVIER MANNONI

L'édition est vraiment une corde sensible qui ne vibre pas toujours d'un bout à l'autre. Ce n'est pas quantifiable, ce n'est pas planifiable. Encore faut-il qu'il y ait certaines structures de fonctionnement.

Malheureusement, le temps passe à toute vitesse. On va aborder rapidement cette question des structures. Vous avez parlé de faire venir des écrivains. S'ils viennent, c'est aussi parce qu'il y a des fondations, etc. De ce point de vue-là, l'exemple que donne en ce moment (je vais parler de mon domaine) l'Institut Goethe, qui est en train de démanteler à coups de hache la structure des aides qui ont permis aux traducteurs d'allemand en français de faire leur travail, c'est-à-dire de faire rayonner la culture allemande et de faire venir des écrivains en France, est inquiétant pour tout le monde. L'Institut Goethe dépend du ministère des Affaires étrangères allemand, or ce dernier a comme priorité le développement de l'économie allemande et on a donc décidé (je ne l'invente pas, c'est un ministre allemand qui l'a dit tel quel) que l'Institut Goethe serait consacré au développement de l'économie allemande – moyennant quoi il s'occupe à l'heure actuelle d'organiser des conférences sur la corruption en Asie du Sud-Est. Je vous jure que c'est vrai. Je crois que cela concerne tout le monde, parce que d'autres pays adopteront ce genre de pratiques. Quand on sait ce que les traducteurs d'allemand, qui n'est pas une langue facile à diffuser, ont fait depuis vingt-cinq ans dans ce pays pour que la littérature allemande s'impose, et elle s'est imposée, je pense que cela revient vraiment à laisser ses troupes en rase campagne sous le feu ennemi. J'en profite tout de même pour rendre hommage aux animateurs du Goethe qui continuent, comme ils le peuvent, à se battre pour la culture allemande.

Cela veut dire simplement que l'on a aussi besoin de structures pour travailler, or à l'heure actuelle les traducteurs qui travaillent

dans ce domaine de la promotion et de la prospection, c'est-à-dire qui cherchent eux-mêmes à faire vibrer cette corde sensible, à promouvoir les livres, le font la plupart du temps de manière totalement bénévole. Pour reprendre une vieille expression française, les grands-mères adorent les épinards, mais il faut quand même un peu de beurre dedans de temps en temps !

Concrètement, comment cela se passe-t-il ? Pour reprendre l'exemple allemand, le syndicat des auteurs allemands, fondé entre autres par Günter Grass, a obtenu il y a vingt ans que les auteurs soient payés, notamment par les éditeurs, lorsqu'ils se déplacent. Est-ce qu'un jour on aura l'équivalent pour les traducteurs ? On peut poser la question : Est-ce que pour vous, Philippe Picquier, avoir des traducteurs rémunérés pour ce travail de prospection serait viable économiquement ? Je pose la question comme cela, sans polémique.

PHILIPPE PICQUIER

Oui, mais... (*rires*)... la question est mal formulée !

(*Rires.*)

Je veux dire simplement que le fait d'être traducteur n'empêche pas d'avoir d'autres activités, d'autres statuts, d'autres fonctions. Je veux dire par là que si un traducteur se contente de découvrir, ce n'est pas suffisant. On peut le rémunérer un peu, mais ce qu'il y a de plus important, comme pour un éditeur, c'est sa force de conviction. S'il outrepassa ses fonctions naturelles, s'il s'occupe de plusieurs livres, s'il est non seulement une vigie, mais en même temps un acteur fondamental de la promotion, il finit par changer de statut naturellement, d'abord parce qu'il s'apercevra vite que ça lui prend beaucoup de temps, que le temps c'est de l'argent, et à ce moment-là il changera de statut. Mais c'est à lui-même de le proposer, dans la mesure où l'éditeur est d'accord et s'il y a de la place ; à ce moment-là il peut devenir directeur de collection ou conseiller littéraire. Autrement, vous ne pouvez pas, sauf de façon très pragmatique, rémunérer un traducteur pour aller à Vierzon vendre son livre, ou à Marseille ou dans d'autres villes. On paie les déplacements, mais c'est du bricolage. Si le traducteur n'est pas seulement traducteur, à ce moment-là il est normal qu'il change de statut. C'est une négociation non seulement statutaire, mais économique, parce que ça coûte cher à l'éditeur. Ensuite, il faut s'entendre avec lui, parce qu'un traducteur est un peu comme un éditeur, c'est souvent quelqu'un de "caractériel", c'est-à-dire qu'il a du caractère, tout simplement. Cela veut dire qu'il a ses petites obsessions. Si on peut leur demander d'outrepasser leurs obligations naturelles, il faut qu'ils quittent ce côté obsessionnel et qu'ils aient une plus grande ouverture d'esprit. C'est ce que l'on demande

souvent à un directeur de collection, c'est-à-dire d'avoir la capacité de montrer aussi des choses qu'il n'aime pas, de pouvoir monter au front pour des livres très différents de son domaine d'activité naturel, et là c'est vraiment un autre travail.

OLIVIER MANNONI

Je me souviens d'une traductrice, il y a quelques années, qui disait : "Je ne veux pas mourir de faim à cause de mes passions." Corinne et Pierre, est-ce que vous avez ressenti cela aussi, de temps en temps, c'est-à-dire lorsque l'on aime beaucoup un écrivain, qu'on l'a fait venir en France, on a tendance à lui consacrer énormément de temps ; est-ce que vous avez trouvé des solutions, l'un comme l'autre, pour ne pas y laisser votre vie, votre travail, votre concentration ? Comment ça se passe ?

PIERRE DESHUSSES

Ma solution actuelle, c'est de ne plus faire uniquement de la traduction. J'ai donc repris l'enseignement en ayant eu la chance de me voir proposer un poste de maître de conférences. Car j'ai fait uniquement de la traduction pendant quinze ans et j'ai eu le temps de voir que cela ne nourrit pas son homme – surtout quand l'homme a quelques enfants. Dire qu'un traducteur n'est pas seulement traducteur mais doit aussi prendre son bâton de pèlerin pour défendre un bouquin – je suis d'accord. Mais si le seul dédommagement (ou salaire) du dit pèlerin est un billet de train de seconde, je trouve que c'est léger. Quand on est traducteur, toute journée passée hors du champ de son ordinateur est du temps où on ne gagne rien. Les vacances sont brèves et les journées longues...

Ceci dit, j'ai eu des expériences avec certains éditeurs, à propos de textes vraiment très difficiles, où les éditeurs se sont bien rendu compte que le prix habituel du feuillet était, dans ces cas-là, totalement dérisoire et où ils m'ont accordé une rallonge. Mais cela reste l'exception. Je voudrais souligner ici le rôle du CNL qui aide aussi beaucoup dans ce genre d'entreprise. Mais malgré tout ce que peut faire un éditeur pour un traducteur, je n'ai pas envie de mourir.

CORINNE ATLAN

Pour ma part, je n'ai pas vraiment trouvé de solution. A part la traduction, la seule autre chose que j'aime vraiment faire et dont j'ai envie de vivre, c'est d'écrire. Depuis que j'ai vu les choses un peu de ce point de vue-là, je suis revenue sur mes idées que la traduction était extrêmement mal payée, parce que, au moins, on est payé à la page, ce qui n'est pas évident quand il s'agit de ses propres écrits, à moins de faire des best-sellers.

Dans le domaine du japonais, j'arrive à avoir des petites activités annexes, parce qu'il y a quand même une demande, c'est un domaine qui attire beaucoup d'interrogations. Régulièrement, je suis payée, je dois le dire, et la solution que j'ai trouvée c'est d'augmenter un peu mes tarifs, parce qu'il y a beaucoup de demandes d'interventions, de la part de médiathèques ou d'institutions, et même dans des salons du livre. Dans certaines circonstances, on ne peut pas se faire rémunérer, mais chaque fois que je le peux, je demande à être payée, parce qu'effectivement c'est aussi le temps que l'on passe hors de la traduction, hors de ses activités, ça déconcentre. Mais, de toute façon, c'est le problème des professions vocationnelles. C'est très difficile, de manière générale, de vivre de sa passion.

OLIVIER MANNONI

Un dernier commentaire sur ce point : je pense que la librairie, qui comme chacun sait est milliardaire en France, pourrait assumer tout cela ?

AUDE SAMARUT

Non, mais je vais abonder dans le sens de Corinne ; ce sont des professions où, souvent, les gens vous regardent avec des étoiles dans les yeux en disant : "C'est formidable." Oui, c'est formidable, mais c'est un sacerdoce. C'est vrai que c'est certainement difficile pour les éditeurs de rémunérer les traducteurs pour qu'ils contribuent à la promotion des textes qu'ils ont envie de passer. Les libraires aimeraient bien le faire, mais c'est difficile. Secouer les pouvoirs publics, c'est dur. En plus, on a l'impression qu'on est d'accord, qu'on parle tous de la même chose, mais ce que je vais vous dire n'est pas très optimiste : la librairie indépendante représente grosso modo 20 % du chiffre d'affaires du livre ; elle vend à peu près 50 % de littérature, par contre elle représente 50 % du chiffre de la littérature. J'ai la chance d'être dans une librairie où on a trouvé une petite niche, on a pu changer de locaux, etc. Mais la librairie indépendante, qui soutient beaucoup la littérature étrangère et française et les petites maisons d'édition, a beaucoup de mal, comme vous, et pourtant on a envie d'aider, d'appuyer ce travail de prospection, de promotion. C'est rude, mais on continue !

OLIVIER MANNONI

Je voudrais simplement conclure que, dans un certain nombre de cas heureux, le public existe, qu'on le trouve, et que c'est une fois de plus en unissant les efforts que l'on peut y parvenir. On va conclure là-dessus.

Sur tous ces thèmes, nous allons maintenant vous laisser la parole pendant un quart d'heure.

MARGUERITE POZZOLI

Je suis traductrice d'italien et responsable d'un petit domaine d'italien chez Actes Sud. Je voulais rejoindre ce que disait Aude à propos du travail et des difficultés des libraires. Il y a un phénomène assez particulier à la France et qui ne favorise pas l'émergence de certains titres, c'est cette profusion de livres à la rentrée, cette sacro-sainte rentrée littéraire qui fait que certains livres sont condamnés d'avance, s'ils sortent début novembre, après le grand tsunami de septembre et avant le second petit tsunami de janvier. Je vous dis cela parce que c'est une souffrance vraiment pour le traducteur, le directeur de collection et l'écrivain que de se rendre compte qu'un livre est quasiment mort-né. Quelquefois, effectivement, on pratique ce que l'on appelle la politique d'auteur et on continue, même si le livre ne peut pas atteindre dès le début, et même quelquefois dès le deuxième livre, des ventes extraordinaires, surtout en littérature étrangère. Il y a vingt ans que je fais ce travail, tout en étant professeur, parce que je n'ai jamais pu abandonner, même si on me disait : "Ne t'investis pas trop, il ne faut pas." J'ai failli répondre, même si c'est un peu grandiloquent : "Le jour où je ne m'investirai plus, c'est que je serai morte ! Je ne peux pas faire autrement."

Je voulais souligner aussi le travail capillaire que font les bibliothécaires, en accord avec certains libraires, certains auteurs aussi qui acceptent de venir pour trois fois rien, alors qu'ils ont aussi du travail, qu'ils écrivent des scénarios pour survivre et qu'ils ne vivent pas forcément de leurs royalties généreusement versées par les uns et par les autres.

Pour en revenir aux "rentrées littéraires" et à ce système qui est un peu propre à la France, je me prends parfois à rêver à une sorte de festival des livres passés inaperçus, et il y en a qui sont drôlement bons.

DANIÈLE FOUGERAS

D'abord, je voudrais dire l'intérêt et le plaisir que j'ai trouvés à la table ronde. Je voudrais intervenir sur un champ un peu élargi par rapport à ce qui se traite ici, c'est-à-dire la littérature, puisque je suis à la fois codirectrice d'une collection de sciences humaines chez Erès, qui est exclusivement consacrée à des ouvrages du domaine étranger, et que je suis aussi traductrice de poésie. A ce titre, j'ai une petite anecdote qui va rejoindre votre information sur l'Institut Goethe : je viens de faire l'expérience récente que le ministère des Affaires extérieures italien, par le biais du Centre culturel, considère que la poésie ne fait pas partie du domaine culturel italien. C'est clair, il faut tirer un trait là-dessus.

Je ferme la parenthèse pour dire que, dans ma propre pratique, les deux obstacles que je rencontre de façon constante

sont la diffusion et l'accès à la presse. Quand on est directeur de collection et que l'on souhaite porter jusqu'au bout les ouvrages que l'on promeut et que l'on traduit (parce que je fais tout le travail, y compris d'aller voir chez les libraires si la mise en place a été bien faite, si les livres ont été recommandés, etc.), les deux obstacles sont ceux-là : comment avoir accès à la presse non spécialisée (du côté de la presse spécialisée, ça marche), comment avoir accès au *Monde*, à *Libération* ? En plus, on s'aperçoit que ça tourne en rond, on se passe volontiers les mêmes ouvrages, c'est toujours les mêmes qui reviennent sur le tapis. Et puis la question des diffuseurs, parce que vous m'avez donné un renseignement que je vais mettre à profit tout de suite : jusqu'à présent, je n'avais pas imaginé que le traducteur pouvait lui-même participer aux réunions de diffuseurs, et je vais m'empresseur de doubler mon éditeur et de le faire, parce que je trouve que quand les rapports faits à l'éditeur arrivent chez le diffuseur et ensuite chez le libraire, il ne reste pas grand-chose de la présentation, du moins de l'enthousiasme, c'est clair. Donc, je vais mettre à profit votre information. Souvent chez les libraires, quelque chose m'avait mis la puce à l'oreille ; ne voyant pas le livre sur les tables, je posais la question : "Est-ce que le diffuseur vous l'a présenté ? – Je lui en ai parlé, mais il m'a dit que je n'avais pas le public pour cela." Donc, même quand la réunion a eu lieu dans des conditions normales, c'est le diffuseur au bout du compte qui décide s'il y aura le public ou pas pour l'ouvrage en question.

OLIVIER MANNONI

C'est aussi un problème de volume. Les diffuseurs et les représentants ont un nombre de livres considérable à placer et il faut utiliser des méthodes parfois assez sauvages pour y arriver. J'ai un exemple : j'avais à présenter un très gros ouvrage du philosophe Peter Sloterdijk à des représentants en fin de conférence (qui durait de 8 heures à 18 heures). Vous arrivez, d'abord il faut trouver la chaise, la salle est pleine de fumée, etc. J'ai réussi à les réveiller en leur parlant de l'émission "Le Loft", parce que Sloterdijk parlait des univers clos et je leur ai dit : "Il y a quelque chose, là..."

(Rires.)

On a parlé d'inceste, d'adultère. Il faut parfois avoir des méthodes de pute pour y arriver. C'est un peu triste, quand même.

PHILIPPE PICQUIER

Certains ont peut-être assisté à des réunions de représentants. Pour moi, au bout de vingt ans, j'y vais toujours avec un petit pincement au cœur, je me demande comment cela va se passer, parce que, comme vous dites, il faut créer des électrochocs

toutes les dix minutes. Ça dure trois jours, il y a cent bouquins, et vous êtes obligé de faire la part maudite ou la part du feu, je ne sais pas, vous êtes obligé de rassembler toute votre énergie si vous avez des messages à passer. Ensuite, vous devez être synthétique, voire elliptique, et à la fin tout condenser pour trouver la bonne formule qui permettra de passer dans le bon canal, sinon votre livre sera progressivement arasé au fur et à mesure de sa descente, je ne dirais pas en enfer, mais au paradis dans la librairie. A la fin, il en reste de moins en moins de choses. Les journées de représentants sont des journées importantes. Je me lève très tôt, je prends une bonne douche, un bon déjeuner, je me fais des piqûres de vitamine C !

(Rires.)

C'est bien d'entraîner avec soi (cela m'arrive parfois) des traducteurs aux réunions de représentants, dans la mesure où elles ne sont pas trop longues, parce que votre temps est compté. Il faut aussi leur apprendre à parler aux représentants. Un traducteur est un peu comme un musicien, il vit dans sa propre solitude, et parfois, en se trouvant confronté à une relation d'efficacité, à une obligation de résultat, il peut devenir contre-productif. J'ai vu des représentants, après une réunion où certains traducteurs étaient allés, me dire : "Il est bien, il est intelligent..." En réalité, les représentants étaient polis et s'étaient tous endormis pendant la prestation du traducteur. On est obligé de reprendre le traducteur pour reformuler un peu ce qui a été dit et ce qui a été fait. Question de temps, question d'énergie, question d'efficacité. C'est important.

OLIVIER MANNONI

C'est un peu ce qui fait que, quand j'ai un livre que j'aime vraiment, quand je veux défendre un livre, sur cinq cents ou six cents feuillets, je vais chercher les quatre mots qui vont être repris dans l'argumentaire des représentants, qui vont être repris dans la quatrième de couverture et qui vont être repris dans une partie de la presse. Il suffit de quatre mots pour qu'un livre meure ou survive dans ce système-là.

PHILIPPE PICQUIER

Et là, il faut faire confiance à l'éditeur, parce que cela peut aussi desservir le livre.

HEINZ SCHWARZINGER

Je reviens un peu en arrière, sur ce qui nous a été dit sur les coupes budgétaires en Allemagne, en Italie ; en Espagne, c'est un peu la même chanson. Le problème, c'est que la France, à l'étranger, notamment dans le domaine germanique que je connais bien, opère exactement de la même façon et a fermé je ne

sais combien d'instituts dans les cinq dernières années. En Autriche, par exemple, l'institut de Vienne va être vendu, il n'y a plus de cours, plus de bibliothèque. Il semblerait que les Etats européens aient convenu de se répartir de nouveaux territoires, Afrique, Asie et Amérique latine, au niveau de la culture, pas seulement de l'économie, et retirer tout en Europe. Aujourd'hui, on m'a dit à Vienne, où je fais les Journées du théâtre francophone, que je devrais aller à Bratislava, à cinquante kilomètres de Vienne, parce que, là, il y a deux fois plus d'argent de production que ce que l'on peut trouver à Vienne, où il n'est plus possible de faire quoi que ce soit.

ALIX PARODI (Suisse)

Je reviens sur les diffuseurs. J'en parle comme professeur de littérature et non comme traductrice. Je finis maintenant, pour faire connaître des auteurs de la francophonie, par passer par-dessus les diffuseurs : j'appelle l'éditeur et je vais directement dans le pays pour chercher les livres. Les diffuseurs sont un barrage total, et quand on veut s'intéresser comme professeur de lycée à la littérature contemporaine et faire venir un auteur, il faut se déplacer, aller chercher les livres. Si je passe par un diffuseur, je ne peux pas les obtenir, ou alors je les reçois au mois de juillet, quand l'année scolaire est terminée.

C'est un combat épouvantable. J'ai la chance quand même, à Genève, puisque vous savez que nous sommes une république indépendante en Suisse, que le gouvernement paie les auteurs étrangers pour qu'ils viennent dans les classes, et je vais essayer maintenant de le faire avec des traducteurs. J'ai deux projets, j'espère que je vais y arriver. Mais les diffuseurs sont pour moi une censure pire que tout.

CÉCILE DENIARD

J'ai été très étonnée d'apprendre que les libraires reçoivent parfois des épreuves. Je savais évidemment que les épreuves circulaient dans les maisons d'édition, chez les agences, puisque, de fait, c'est ce que nous recevons souvent. Mais est-ce que c'est une pratique fréquente ? Comment cela se passe-t-il ?

AUDE SAMARUT

On reçoit des épreuves blanches, avec la mention "épreuve corrigée" ou "non corrigée". C'est plus rare que de recevoir des livres. Ce n'est pas une majorité de libraires qui reçoit des épreuves, mais parfois, lorsque j'ai vraiment envie de lire un texte en amont, cela ne me gêne pas de le lire sur feuillets.

OLIVIER MANNONI

Je peux préciser que cela m'est déjà arrivé, notamment pour Sloterdijk, où c'est fait systématiquement. C'est une décision que l'éditeur peut prendre mais qui coûte cher. On les envoie à des librairies "intéressantes", pas du point de vue de la taille, mais parce qu'on sait que ce sont des gens qui vont "travailler" le livre. Cela m'est arrivé pour Sloterdijk, puis très récemment pour un roman chez Lattès qui avait décidé que ce livre-là allait se vendre. Donc, il y a eu tout un travail commun sur le choix du titre, le choix de la quatrième de couverture, etc., et là-dessus on a décidé de diffuser effectivement des épreuves blanches auprès des libraires. Cela coûte très cher, mais cela a été fait suffisamment bien et certains livres démarrent directement à vingt ou trente mille exemplaires dans ces cas-là.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais poser une question à Aude, parce que je sais que dans sa librairie, qui fait partie du groupe Initiales, ils font beaucoup de coups de cœur, ils présentent les livres qui leur ont plu, etc. Comment ça marche, par rapport aux lecteurs, est-ce que les lecteurs font attention aux coups de cœur et aux petites fiches qui sont à côté des livres ?

AUDE SAMARUT

Le groupement Initiales est un groupement de libraires indépendants sur toute la France, une trentaine de librairies de tailles diverses, c'est-à-dire qu'il y a de toutes petites librairies où le libraire travaille tout seul ou à deux, et d'autres plus grandes que vous connaissez, comme Millepages, ou le Square, à Grenoble. Le rapport du libraire avec ses clients est très important. Philippe disait tout à l'heure que, parfois, on met un petit mot et on pense avoir bien fait, avoir donné envie de le lire, mais parfois la formule ne fonctionne pas.

J'ai oublié de dire tout à l'heure que l'on a quelquefois des demandes de gens en librairie ; par exemple j'entends dire plusieurs fois par semaine : "Bonjour. Je voudrais un livre écrit gros, pas trop long, avec une belle histoire d'amour qui finit bien !"

(Rires.)

En revanche, j'ai remarqué depuis quelques années que les clients se sont rendu compte qu'on parlait toujours des mêmes titres dans la presse, toujours des mêmes noms, et que ça tournait en rond. Donc, les gens viennent en disant : "On parle beaucoup de tel livre, qu'est-ce que vous en pensez, est-ce que vous l'avez lu ?" Ils se rendent bien compte qu'il y a un matraquage à la télé. On l'a vu à propos de bouquins d'actualité ou d'essai. L'auteur passe chez Ruquier, Ardisson, Durand. L'effet Ardisson

était affolant. La librairie est ouverte le dimanche. Vous avez deux exemplaires en stock, vous les vendez entre dix heures et midi et demie, vous allez avoir du mal à le re-avoir dans la semaine parce que tout le monde s'est précipité et l'a demandé, mais trois semaines après vous ne le vendez plus. Les libraires peuvent aussi se poser la question de savoir si cela vaut le coup de jouer ce jeu-là. Personnellement, je ne prends plus les X. Un X est un bouquin d'actualité. Les diffuseurs ne savent pas ce que c'est ou ils n'ont pas le droit de vous le dire, mais : "Il va y avoir un plan média super. Combien en voulez-vous ?" Maintenant, je n'en veux pas trente, j'en veux un. Je ne sais pas ce que c'est. Pourquoi devrais-je faire de la place dans ma librairie pour ce livre sous prétexte qu'on va en parler dans les médias, alors que je ne sais même pas ce que c'est ?

BERNARD HOEPFFNER

Je voulais reprendre une phrase de Philippe Picquier, à propos du traducteur qui va aider à la diffusion d'un livre, qui va parler à France-Culture et dans différents endroits. Philippe a dit : "Il va vendre son livre." Je ne vous critique pas là-dessus, mais c'est bien notre problème. Par exemple, souvent, à France-Culture, on me demande de venir en me disant : "Mais on ne va pas vous payer votre voyage et vous n'aurez pas de cachet." Pourquoi ? Parce que je suis en train de vendre mon livre. Or, ce n'est pas mon livre. J'ai 1 ou 2 % sur ce livre, je n'en suis pas l'auteur, et quand il s'agit de ne pas nous rémunérer, tout d'un coup on est l'auteur parce qu'on va toucher des royalties après, ce qui n'est pas vrai, évidemment, nous le savons bien. C'est un paradoxe : on est l'auteur quand ça les arrange, on n'est pas l'auteur quand ça les arrange aussi. Cela nous met dans une position proche de la schizophrénie.

CORINNE ATLAN

Par rapport à la littérature japonaise, et cela doit se passer pour d'autres littératures aussi, le rôle que l'on a tenté de jouer en transmettant et en partageant l'intérêt de ce livre n'est pas tout à fait rempli, parce qu'après cela devient un livre totalement français, on ne parle plus du traducteur, on fait aussi abstraction de la culture dont il est issu. Un livre de littérature japonaise, une fois qu'il passe aux critiques de presse, etc., la plupart du temps il devient un livre français, et j'ai l'impression de ne pas avoir fait ce que je voulais faire, parce que je voulais transmettre le livre japonais en français. Or, cela devient presque de la littérature française. On nous demande de transformer la littérature japonaise en littérature française.

PHILIPPE PICQUIER

Il y a parfois des critiques qui vous font savoir et qui même le tonitruent parfois, que c'est mal traduit. On peut l'admettre. Il se peut que ce soit un avis personnel, mais souvent on comprend, à travers cela, que sa déception est à la mesure de ce qu'il attendait. Comme le disait Corinne, souvent on ne demande pas une traduction, on demande du français dans une langue étrangère, si j'ose dire, et c'est vrai que c'est assez commun chez les critiques et chez les éditeurs. On lissera le texte, et c'est là que l'on oubliera effectivement le traducteur, on oubliera aussi de le citer, souvent, parce qu'on pense qu'à partir du moment où le livre est en français, c'est d'abord du français avec une source étrangère.

CORINNE ATLAN

J'ai un exemple très précis à l'esprit : dans une critique sur *Kafka sur le rivage*, le journaliste s'interrogeait sur la platitude qu'il trouvait à certains passages, donc la platitude dans la traduction de Corinne Atlan (il prenait ses précautions, il ne savait pas si cela venait du texte lui-même ou de la traduction), et dans le même article il demandait : "Ce livre a quarante-neuf chapitres, est-ce que cela signifie quelque chose, sept fois sept ?" Cela m'a vraiment frappée, parce que cela signifie énormément de choses : quarante-neuf, au Japon, c'est le passage dans les limbes, ce sont les quarante-neuf jours que l'âme passe avant une autre réincarnation. Je me suis dit : D'une certaine manière, il critique ma traduction sans savoir d'où elle vient, en quoi est-ce qu'il peut dire si c'est une bonne ou une mauvaise traduction ? Qu'est-ce qui lui permet de dire cela ? Rien. Avant d'écrire son papier, il aurait dû me poser la question et j'aurais pu lui répondre sur le quarante-neuf.

OLIVIER MANNONI

Je crois qu'on va conclure là-dessus, en se disant que les rapports entre la critique et la traduction serait peut-être un bon sujet pour une future table ronde...

Je voudrais pour l'instant remercier nos quatre invités qui nous ont brossé un bon tableau de la situation ; vous rappeler que la prochaine table ronde a lieu cet après-midi à la chapelle du Méjan, et vous réinviter aux réunions que l'ATLF organise régulièrement à Paris, où vous serez tous les bienvenus.

Je vous remercie beaucoup.

(Applaudissements.)

LA TRADUCTION, “ENTRE SON ET SENS”

*Table ronde animée par Patrick Quillier,
avec Robert Davreu, Lucien Guérinel, Jannis Idomeneos,
Stevan Kovacs Tickmayer*

PATRICK QUILLIER

Nous allons continuer notre réflexion sur ce qui peut bien entrelacer les activités du musicien et les activités du traducteur, notamment lorsque ces activités se croisent dans des configurations qui seront différentes selon les intervenants d’aujourd’hui.

Je voudrais débiter cette table ronde par quelques réflexions personnelles, puisque vous avez pu lire dans le programme qu’il était indiqué : la traduction, “entre son et sens”, et qu’il y avait des petits guillemets. Les guillemets, bien sûr, font référence à une formule célèbre de Valéry sur le poème : le poème hésitation entre le son et le sens. Mais des guillemets aussi parce que, finalement, par habitude intellectuelle, nous distinguons le son et le sens au point de quelquefois les détacher l’un de l’autre et ne plus savoir comment les articuler ensuite. Et, au fond, j’ai l’impression que les différents intervenants d’aujourd’hui vont nous montrer que cette distinction préalable, le son d’un côté, le sens de l’autre, est une distinction qui peut finalement nous faire courir le risque de nous égarer, dans la mesure où les deux choses ne vont pas l’une sans l’autre.

Ce qui sera intéressant, me semble-t-il – du moins, je souhaite et j’espère que ça le sera –, c’est que nous avons à cette table, à différents titres, des personnes qui sont toutes des gens d’oreille. Qu’ils soient poètes, traducteurs ou musiciens, l’oreille est toujours un organe tout à fait fondamental dans leurs pratiques parce que, dans chacune d’entre elles, ils cherchent à entendre du mieux possible. On pourrait dire qu’ils sont tendus à la fine pointe de leur ouïe, et je crois que ce qu’ils recherchent, c’est, dans le cas bien entendu de la poésie ou de la traduction, une certaine combinaison des sons d’une langue, mais dans le cas de la musique, une combinaison de sons en général, jusques et y compris peut-être ce que l’on pourrait appeler les sons paradoxaux, c’est-à-dire des sons qui n’ont pas d’autre existence que

celle qu'ils ont dans notre cerveau. Le compositeur à sa table a dans sa tête une représentation des sons qu'il va combiner ou qu'il est en train de combiner sur sa partition, le poète certainement aussi, et je crois, pour l'expérimenter moi-même en tant que traducteur, que le traducteur a cette expérience-là : une sorte d'agitation vibratile dans le cerveau, sans laquelle son atelier de traduction quelquefois se trouve empêtré, encombré, ce qui rend son travail difficile.

Il y a une formule que je voudrais prendre d'entrée de jeu, parce qu'elle est étrange et qu'elle donne à penser. Je ne vais pas prétendre la commenter de manière définitive, mais je vous la livre, parce qu'elle intrigue, en tout cas. C'est une formule d'un philosophe qui était en même temps mélomane et musicien amateur, Vladimir Jankélévitch : "On peut penser selon la musique, ou en musique, ou musicalement, la musique étant l'adverbe de manière de la pensée." Cela a l'air de dire, en effet, qu'il n'y a pas d'activité de pensée – et la création musicale, la traduction, l'écriture de poésie sont des activités de pensée – sans un paramètre musical. La musique est l'adverbe de la pensée.

Si on pense, pour réfléchir à cette formule, à ce que j'ai dit sur ces phénomènes cérébraux qui sont comme des sons privés de son mais néanmoins actifs dans notre tête, peut-être que l'on peut interpréter la formule de Jankélévitch dans cette perspective, c'est-à-dire en concevant que toute activité mentale a besoin d'une certaine forme de musique qui est cette musique intérieure, à condition que vous donniez à l'expression que je suis en train de prononcer, musique intérieure, un sens un peu neutre, pas du tout flou ou venant de traditions romantiques ou ésotériques.

Je vais passer la parole aux différents intervenants qui seront à même, avec Lucien Guérinel, poète et compositeur, de poser la question suivante : Est-ce que, comme compositeur, on travaille de la même façon un texte écrit dans sa langue maternelle et un texte venu d'une autre langue, lorsqu'on a souhaité ou décidé de porter à la musique une poésie, par exemple ? Puis, avec les trois camarades qui sont à ma gauche, il y aura la présentation d'un dispositif très original sur lequel je ne dis rien mais qu'ils vont vous expliquer, qui consiste à travailler ensemble à la mise en musique et à la réalisation d'une œuvre très ancienne, avec évidemment toutes les questions de traduction que cela suppose.

Avant de leur passer la parole, je vous disais donc que je souhaitais vous livrer quelques formulations de poètes qui pourraient donner du grain à moudre à cette réflexion sur l'activité traductrice, c'est-à-dire comment les choses peuvent se passer entre les langues et comment les choses peuvent se passer entre

les arts. C'est un peu le sujet de nos rencontres. Je voudrais pour cela vous donner deux ou trois extraits de l'œuvre d'un poète contemporain qui, pour moi, est un des plus grands poètes vivants de langue française, mais qui évidemment est très peu connu, parce que résidant toujours dans son île natale, l'île de la Réunion, il a vu son œuvre jusqu'à une date très récente publiée uniquement à la Réunion, ce qui fait qu'elle est très mal distribuée. Il s'agit de Boris Gamaleya, qui est né en 1930 et qui a une dizaine de livres à son actif, dont certains se distinguent, dès qu'on les feuillette, par un dispositif particulier qui est qu'au cœur du poème, pas seulement avant ou après, mais souvent au cœur du poème, il y a des extraits de partitions musicales prélevés sur des œuvres connues ou moins connues. Corollaire de ce dispositif, la poésie de Boris Gamaleya est une poésie qui examine souvent ce que l'on pourrait appeler des paysages sonores, c'est-à-dire que l'objet même du poème est – pas toujours mais d'une manière très majoritaire – quelque chose qui se passe avec la perception sonore, que ce soit la perception de sons de la nature ou bien la perception de voix, ou bien l'écoute de musique. Il y a par exemple un très bel extrait de poème qui dit ceci : "Je crois aux litanies à la Vierge Noire de Poulenc." Autrement dit, le poète revendique une expérience d'écouteur de musique et, à partir de ce moment-là, il peut écrire encore quelque chose qui me paraît être une formule que nous pourrions adopter en tant que traducteurs, qui est la suivante : "La musique nous longe les doigts", comme si, dans l'acte impliqué par la main qui est celui de l'écriture, et en l'occurrence celui de la confection de la traduction, jusques et y compris à titre vibratoire sur la main, la musique serait présente.

Cela fait penser qu'il y a dans toutes ces activités-là un tropisme vers la musique qui est très étrange et que nous ne savons pas très bien analyser parce que nous sommes dépourvus des outils de pensée qui nous permettraient d'en parler.

Le deuxième cas que je voudrais évoquer devant vous, c'est le cas d'un compositeur qui s'appelle Allain Gaussin, qui est né en 1943, qui est aussi poète et qui a adopté une façon de procéder qui me paraît très intéressante. Chacune de ses partitions est précédée, comme un livre est précédé par une épigramme ou un exergue, par un poème de sa plume, et le poème n'est pas lu lorsque l'œuvre est donnée dans un concert. Lorsque l'œuvre est enregistrée, ce poème n'est pas lu non plus. En revanche, et c'est cela qui est intéressant, ce poème est lu et médité par les interprètes qui travaillent l'œuvre et il peut être lu et médité par les auditeurs. Et il a, à partir de ce moment-là, une sorte de fonction particulière que j'aimerais appeler – on pourrait discuter la formulation – une didascalie d'écoute, c'est-à-dire qu'il nous

prédispose à recevoir l'œuvre musicale d'une certaine façon, et on comprend ainsi que, tout d'un coup, poésie et musique se mettent d'une certaine manière à collaborer. Lire certains poèmes d'Allain Gaussin serait déplacé aujourd'hui, mais je pense qu'ils nous enseigneraient beaucoup sur cet univers difficile d'appréhension dont je parlais tout à l'heure, en nous aidant à comprendre pourquoi il y a des ponts praticables entre ces activités mentales différentes que sont la composition musicale, la composition de poèmes et, au fond, je vais utiliser le même terme, la composition de traduction.

Je voudrais vous citer la fin d'un poème de Gaussin, parce qu'elle permettra de préciser ce que je disais tout à l'heure lorsque je parlais de cette écoute intérieure. Je vous lis cette phrase-là :

*Des faisceaux couleur arc-en-ciel, des vibrations sommeil-
lant ici et là, et des voix, des voix, toujours des voix, de tous
côtés.*

Encore une fois, soyons précautionneux : ces voix-là ne sont pas les voix de Jeanne d'Arc, bien sûr, mais ce sont ces voix qui ne cessent de nous accompagner dans notre mémoire. Le poème s'appelle *Les Voix de la mémoire*, d'ailleurs, et il correspond également à une composition d'Allain Gaussin. Ces voix qui ne cessent de nous accompagner, notre tâche, que nous soyons compositeurs, poètes ou traducteurs, est d'essayer de les démêler, de privilégier celles qui sonnent juste pour tel moment de notre activité créatrice ou de notre activité traductrice.

Je vous recommande chaudement la rencontre de l'œuvre musicale et de l'œuvre poétique d'Allain Gaussin. Il y a un site Internet où on peut entendre des extraits d'œuvres, où on peut lire des poèmes. Un petit éditeur va sortir prochainement un recueil de ses poèmes. Je vous signale qu'Allain s'écrit avec deux "l".

Le troisième exemple de poète que je veux aborder avant de céder la parole, c'est celui de la personne qui est assise à côté de moi à ma droite, parce qu'il va parler aujourd'hui pour vous en tant que compositeur, mais qu'il est aussi l'auteur d'une œuvre poétique, plusieurs recueils publiés depuis les années 1970. Ce qui est très curieux pour moi, c'est qu'à lire la plupart de ses poèmes, je trouve une confirmation de ces intuitions que j'ai essayé, un peu maladroitement sans doute, de vous présenter jusqu'à maintenant, c'est-à-dire qu'en tant que poète, le compositeur qui va ici vous parler de son office de compositeur au premier chef appartient véritablement à ce groupe des gens d'oreille dont je parlais tout à l'heure, parce que, dans les poèmes de Lucien Guérinel, cette écoute fine que je signalais au début de mon intervention se donne à entendre. Et je voudrais peut-être,

avant de lui passer la parole, vous lire précisément deux ou trois extraits de son œuvre poétique, parce qu'il me semble qu'elle permet de mieux approcher ces questions et de cristalliser un peu notre pensée sur ces relations étranges que nous avons du mal à définir de manière claire, qui se situent entre ces différentes activités. Les poèmes sont des extraits d'un cycle qui s'intitule *Musique d'été* et qui est dédié par Lucien Guérinel à son maître de composition, Louis Saguer.

Vibrations immobiles donnant un son aux brumes dans la gravité du matin, l'éclat blessé que libère un archer éparpille la cendre d'un chagrin deviné.

Vers la nuit, tout se tait, hors cette vibration retenue par la ronce attendrie d'une étoile qui ne peut plus mourir.

Il me semble que cette vibration qui ne cesse d'être active au sein du silence est le diapason étrange, obscur, sur lequel un compositeur, ou un poète, ou un traducteur cherche à s'accorder pour accomplir son travail.

Mais je vais lire un deuxième et dernier texte, puis je lui passerai la parole, parce que cet autre texte me permettra de préciser une dernière chose :

Note délirante, toujours la même, qu'un nuage fait taire, Rumeur qui s'accorde aux lyres de lumière et retrouve sa voix, remisee dans l'écrin du gel,

Ilot de soie blanche et perdue sur un océan vert qui, avec vous, perdra ses plus beaux archipels

Insectes turbulents, je connais tous vos dieux, dans cette note déchirante, la même pour toujours.

Il est question au début de ce poème d'une note *délirante*, et le poète à la fin parle d'une note *déchirante*. Du délire à la déchirure, il y a un glissement s'opérant autour de ce pivot qui est cette note qui est la même pour toujours tout en étant peut-être cette vibration toujours présente et que l'on oublie trop souvent, qui guide nos activités diverses et qui sans doute nous donne la force permanente de continuer à essayer de travailler dans l'obscurité, dans la précarité, dans quelque chose qui nous échappe sans cesse mais qui revient tourner autour de nous toujours.

Voilà ce que je voulais vous dire et, sans plus tarder, je passe la parole à Lucien Guérinel, à qui j'ai demandé de réfléchir à cette question. Puisque son œuvre de compositeur est une œuvre qui, sur le plan de la musique vocale, inclut de nombreuses pièces où il a mis en musique des poèmes français, des poèmes étrangers en langue originale, mais aussi des poèmes étrangers en traduction française, je voudrais qu'il nous explique un peu

son expérience : Qu'est-ce qui change lorsque la langue n'est pas la même ?

LUCIEN GUÉRINEL

Avant de répondre à la question de Patrick Quillier, je ne peux pas faire moins que de le remercier de cette introduction ô combien affectueuse à laquelle je suis fort sensible, et je vais essayer d'enchaîner avec ce propos pour parler du titre de mon petit texte : "La Langue, maîtresse du devenir musical".

Parler, chanter ? *Bel canto* ? *Sprechtgesang* ? Prosodie : *Etre ou ne pas être* ? *Prima la parola* ? Les mots et les notes : antagonisme ou fraternité ? Sempiternelles questions posées à travers l'histoire et que, d'ailleurs, les musiciens, seuls intrus dans l'affaire, ont résolu à leur manière et sans trop se préoccuper de l'état qui les précède. Il y eut bien quelques tentatives de dissuasion de la part des auteurs, mais aussi des demandes, des appels, comme ce fut le cas de Rilke sollicitant la mise en musique de l'un de ses poèmes à Ernst Krenek. Le cas n'est guère rapporté tant il est vrai que la France ne connaît que de très loin ce compositeur autrichien de plein XX^e siècle cependant : 1900-1991 !

Donc, le problème, disons plutôt la question, a toujours concerné la manière d'aborder des mots dans une intention en tous points différente, divergente de celle qui les a mis en place pour une *lecture*, et à la limite pour un *dire*. Même si l'Histoire couvre de ses ailes une telle pratique, elle n'en demeure pas moins un dérangement, une altération, et comme une sorte de conquête de territoires occupés... La responsabilité n'est pas mince et elle sera soumise à son tour à tout ce qui fait la particularité d'une langue, de son rythme à son timbre, sans oublier que, quelle que soit la langue, la *durée* sera inmanquablement allongée.

Mais à présent la question va plus loin et Patrick Quillier m'a invité à y réfléchir : Écrit-on, dans la mesure bien entendu où l'on peut se prévaloir d'une manière d'écrire, de la même façon pour la langue maternelle ou pour tout autre langue qualifiée d'étrangère ? Il faut bien que je me prévale pour être ici aujourd'hui, je ne peux échapper à cette critique. Et la question est si intéressante qu'elle vaut une approche, aussi modeste soit-elle.

Suis-je dans la même disposition, je dirai position comme celle d'un athlète avant qu'il exécute les gestes de sa spécialité, devant Jaccottet ou Ungaretti, Mambrino ou Archiloque, Jimenez ou Swinburne, ou Roger Giroux ? Sans tenir compte, cela va de soi, du fond mais de la forme, en l'occurrence la nature sonore de la langue, son impact à la fois sonore et rythmique, ses inflexions, ses fuites, ses rebondissements, ses aplats, il serait difficile de répondre que tout est pareil ! Le poids de l'intendance, si j'ose dire, est trop fort pour qu'on lui demande de "suivre".

Suivre quoi ? L'instillation immédiate ou progressive du dire musical. Le compositeur ne peut pas, il lui est même interdit de libérer son énergie créatrice sans autre forme de procédure. Que le climat du texte, qui reste la chose principale, l'inspire selon sa perception, sa sensibilité personnelles, soit, rien à dire. Mais il lui faut préalablement penser le chemin puis s'y engager selon la langue qui véhicule l'idée. Sans doute des illustrations sonores peuvent mieux témoigner de cette distinction essentielle. Mais on pourrait concevoir un test, mettant un compositeur à la fois devant un texte original et sa traduction dans sa propre langue, ce qui lui poserait forcément la question préalable de l'orientation de la phrase musicale : car ni les phonèmes, ni la scansion, ni même la durée ne seront égaux. N'oublions pas que *mélodie* est un terme de rhétorique avant de passer au vocabulaire musical. Henri Morier la définit comme le "dessin linéaire formé, en tenant compte de leur hauteur musicale (c'est-à-dire de leur *fréquence*), par les voyelles successives de la chaîne parlée." Et il la différencie de "l'«harmonie», qui est la convenance réciproque entre les timbres d'un vers, d'une phrase". Ainsi cette musique du mot, tutélaire entre toutes, induira, quelle que soit l'imagination du compositeur, un geste qui devra lui correspondre dans la partition, alors même qu'il ne peut être identique à partir d'une source sonore différente.

Je vais donc dire quelques mots de mon expérience personnelle puisque c'est l'objet de l'invitation que m'a faite Patrick Quillier.

Le fragment 103 d'Archiloque dit ceci : "Vois, Glaucos, déjà la mer se creuse de hautes lames et, à la pointe des roches Gyres, un nuage s'élève tout droit, signe de tempête. Une brusque terreur nous frappe." Dès la perception du climat de ce fragment je me fixe immédiatement sur deux éléments : le *Glauk'ora* du départ et le *phobos* de la fin. Ce sont eux, en somme, qui vont construire le petit mur de ce fragment musical et je ne vois pas personnellement qu'il y ait équivalence en français d'une telle injonction : l'éclat de la langue grecque, éclat comme "bruit soudain et violent" tel qu'en parle Littré, mais aussi éclat de lumière, donnant une sorte de claquement à la scansion, ouvre le chemin d'une île de la mer Egée, parmi une végétation rase secouée par le vent, sans rapport possible avec les sentiers doucement ombreux de nos forêts.

Chemin du rythme. Le premier est un lieu commun, ce qu'on appelle en musique *rythme pointé*, qui traverse le temps et peut aussi bien servir aux bluettes qu'aux épopées ! (On en trouve un exemple dans notre hymne national...)

Glauk' o – ra (*Vois, Glaukos*)

(Illustration sonore.)

On pourrait m'objecter tout de suite que ce rythme fonctionnerait aussi bien avec le français "Vois, Glaukos" mais ce serait ne pas tenir compte de la sonorité des mots, de l'inversion grecque et surtout de l'aboutissement sur *ra* en lieu et place de celui sur *kos*.

Et plus encore la suite, dont je déplace volontairement le *tarassetaï pontos* ("la mer s'agite"), à découvert, avant de faire entendre le premier membre de la phrase "*Bathbus gar édé kumassin*" ("de vagues profondes") pour présenter un nouveau rythme s'apparentant au précédent, plus haletant, et que seul le mot *tarassetaï* permet en cet endroit.

(Illustration sonore.)

Jamais, avec le français, je n'aurais pu écrire la même chose et, en fait, je n'aurais jamais choisi un tel poème de notre langue pour le penser, disons : pour le convertir en musique.

Le *phobos* ("la terreur") final est à lui seul déterminant de cette aventure de 42 secondes dont il doit justifier le resserrement, l'oppression, lui, le maître-mot du fragment, que je fais entendre trois fois en déplaçant la dernière d'un silence de plus.

(Illustration de tout le fragment.)

Un autre fragment, le dernier de mes "7 Fragments d'Archiloque", me semble illustrer tout autant la condition du compositeur face à la langue originelle. Ce fragment 266 dit :

"Malheureux, je gis plongé dans le désir, privé de souffle et les dieux me percent jusqu'à l'os d'atroces douleurs." Et André Bonnard commente : "Le fragment 266 est le seul passage de la littérature grecque venu jusqu'à nous qui ait exprimé avant Sapho, et avec la même franchise et la même vigueur, la torture du désir amoureux."

Ici, je reconnais que j'aurais fort bien pu prendre un tel poème en français pour une mise en musique. Il "fonctionne" bien, si vous me permettez ce mot, et je n'y vois guère d'éléments dissuasifs (je veux seulement parler d'éléments sonores). Mais je n'aurais certainement pas pu écrire ce diagramme qui dissèque les mots grecs comme, par exemple, le premier *dusténos* ("malheureux") dont la première syllabe reste comme collée à une voix pendant qu'une autre voix prend à la volée le '*sténos* et ainsi de suite à travers l'étagement de l'effectif vocal. Puis de petits mélismes tremblotants – comme on tremble dans la douleur pour tenter de la surmonter – se répercutent et entraînent le mot *egkeimai* (littéralement : "je verse dans"). Le mot "mélisme" désigne une formule mélodique chantée sur une seule syllabe qui ne devrait

supporter normalement qu'une note. Enfin l'oppressant *apsuchos* ("sans souffle") claquera dans l'ombre par la voix d'un ténor alors que le *théon* ("les dieux") répondra au rythme lourd de *'sténos*, retombée du mot *dusténos*, pour répondre à l'impitoyable décision des dieux... Alors l'itération secouera tous ces mots tranchants qui conduisent le *péparménos* ("transpercé") jusqu'au bout, "jusqu'à l'os", traduction d'André Bonnard oblige : les soprani se chargent de faire rebondir ce *di ostéon* sur une octave, à plusieurs reprises.

(*Illustrations sonores successives.*)

Je ne viens pas faire une démonstration de la qualité d'un produit, cela va sans dire. Je laisse le critique penser ce qu'il veut, et le "critique", c'est l'auditeur. Je viens seulement témoigner des inductions d'une langue sur la musique que l'on tente d'écrire. Le grec, si puissamment ourlé, est un inducteur de choc et appelle, si l'on veut espérer ne pas en trahir le *timbre*, un comportement musical sans point commun avec celui que suggère le français, quels que soient la sensibilité et le savoir-faire du compositeur. Ma réponse à la question de Patrick Quillier est donc claire.

Imaginons *Don Giovanni* chanté en allemand ou en français ; Mozart le pense en italien comme il pensera *La Flûte enchantée* en allemand, comme Wagner pensera le *Ring* en allemand, comme Debussy fera parler Pelléas en français, car il ne le fait pas chanter, *stricto sensu*, il lui confie un parlé-chanté, sorte de *sprechtgesang* à la française, chef-d'œuvre de l'idiosyncrasie ; quant aux Russes, personne ne les imaginerait chanter autrement qu'en russe et les mélodies de *Sans soleil* de Moussorgsky vous "percent jusqu'à l'os" dans un russe trempé dans la musique, comme on parle d'un acier trempé. Aucun échange n'est possible.

Cela donnerait définitivement raison au célèbre *prima la parola*, ce qui n'empêche pas un Richard Strauss de proposer dans son opéra *Capriccio* un mariage heureux entre mots et musique sur un livret qu'il écrit en compagnie du chef d'orchestre Clemens Kraus, et dont le sujet est très précisément la relation mots-musique, ce qui est un exemple peut-être unique d'*intention* libérée de la sacro-sainte histoire à raconter. L'écoute réciproque, tant souhaitée dans la relation conjugale, est la clé qui ouvre la première porte...

L'italien passe à juste titre pour la langue la plus chantable. Je l'ai utilisé en deux occasions. Sans doute pourrait-on parler, même à voix feutrée si l'on est très poli, d'outrecuidance de ma part de m'être *attaqué* à des auteurs comme Ungaretti et Montale. Je ne répliquerais rien sinon pour dire que mes lectures comme pour chacun sont soit ennuyées soit enthousiastes. Ungaretti m'a

enthousiasmé. Eugenio Montale, plus hermétique, m'a longtemps éloigné. Des trois volumes publiés en 1966 par Gallimard en édition bilingue, je n'avais retiré que mon... incompetence. Et ce n'est que plus de vingt ans après que j'ai rouvert ces livres, lorsque j'ai eu besoin d'un texte pour une œuvre à douze voix. En lisant l'italien à haute voix, *son* italien, je me suis dit que c'était l'ultime recours pour parvenir à le pénétrer, en faisant sourdre peu à peu une musique qui, à travers mon émotion sonore, deviendrait le guide d'un discernement jusqu'alors impossible.

C'est peut-être là un élément de réponse plus inattendu à la question de Patrick Quillier. Je pourrais d'une autre manière faire une formule comme : "Mettre en musique, c'est comprendre." Cela vaut également pour la langue maternelle. Mais, j'y insiste, l'aiguillage qu'active la langue étrangère fait irrésistiblement prendre une voie différente par la force de sa cadence, de sa respiration, de sa sonorité, etc. Quand je lis :

*So l'ora in cui la faccia più impassibile
é traversata da una cruda smorfia*

(Je sais l'heure où la face la plus impassible
est traversée d'une moue cruelle),

Montale me prend littéralement par la main et me conduit à une expérience absolument nouvelle où je ne me *reconnais* plus. Je ne suis plus le metteur en musique de tel ou tel autre poète français, je ne suis plus sur les sentiers égéens d'Archiloque, je suis dans la caisse de résonance de l'italien, d'un poète italien différent lui-même d'un autre poète italien comme Ungaretti par exemple. Et j'essaie du bout de mon crayon de dessiner le visage même de Montale pour l'entendre parler, me confier ses songes et jusqu'à ses secrets. Mon geste est *fou* mais je le tente malgré tout, comme si j'étais tenu à l'exactitude d'un rendez-vous.

Voici ce que dit ce poème, dans la traduction de Patrice Angelini :

*Je sais l'heure où la face la plus impassible
est traversée d'une moue cruelle :
pour un instant s'est dévoilée une peine invisible.
Mais la foule des passants dans la rue ne le voit.*

*Vous, mes paroles, trahissez en vain la morsure
secrète, le vent qui souffle dans le cœur.
La raison la plus vraie est de qui sait se taire.
Chant de paix est le chant qui sanglote.*

(Illustration sonore.)

Un troisième exemple pour aborder le cas d'une traduction française à partir d'une langue étrangère non seulement au sens habituel du terme mais surtout parce que je ne peux pas la lire comme je peux lire l'allemand sans en comprendre la signification. Ce sont donc les langues de l'est, l'arabe, l'hébreu, les langues dites orientales. C'est ainsi que j'ai pensé à Hâfiz, dans la traduction de Pierre Seghers, pour deux chanteuses.

Hâfiz avait déjà largement inspiré Karol Szymanowski dans la première moitié du XX^e siècle, en polonais évidemment. J'admire toujours la belle appropriation stylistique qu'en a ciselé ce compositeur sans recourir au pseudo-oriental, tout comme Ravel dans sa *Schéhérazade* sur des vers de Tristan Klingsor ne déroge jamais à sa manière et fait pourtant "comme si". Vladimir Jankélévitch le souligne : "... d'une manière générale Ravel s'éloigne rarement des rivages méditerranéens. *Je voudrais m'en aller avec la goélette*», chante-t-il dans *Asie* [qui est la première pièce de *Schéhérazade*] mais quoiqu'il ait le pied marin, cette goélette ne l'emmènera pas dans des navigations plus lointaines que celles de Fauré, ni vers des Orientales plus fabuleuses. Il est un de ces voyageurs dont on aimerait dire, comme de Jules Verne : Il n'y est jamais allé." En somme, il n'y a qu'avec l'Espagne, où il n'a pas besoin d'*aller*, lui le Basque, que Ravel est espagnol.

Pour en revenir à *Amour* de Hâfiz¹, me suis-je trouvé pour autant dans la situation ordinaire de la mise en musique d'un texte français ? Non. Parce que le persan du XIV^e siècle *sonne* autrement, même traduit et bien traduit, je pense, par Pierre Seghers. Mais je ne vais pas me risquer dans votre territoire pour parler inutilement de ce qui fait la réussite d'une traduction.

Je me retrouve donc face à un Hâfiz visité comme face à un Archiloque dans sa propre langue. Les choses éternelles, comme les grandeurs et les tourments de l'amour, avec, en arrière-plan, cette mort qui ne cesse d'épier, sont ici proférées dans un flacon de parfums étranges, à une distance qui nous subjugue davantage. Il n'y a pas d'autre place qu'au rêve devant cette lecture et le rêve est un autre monde :

Dans le jardin des roses, hier, l'aube pointait. La nuit passée, dans mon ivresse s'effaçait. J'étais pareil au rossignol.

Dans son éclat, je contemplais la rose rouge à peine éclose. La sombre nuit se déchirait, la rose en était le flambeau. (...)

(Illustration sonore.)

1. Les Assises 2006 m'offrent conjointement l'occasion d'apprendre qu'on doit dire Hâféz, après la nouvelle traduction que vient d'en faire Charles-Henri de Fouchécour chez Verdier/poche (Hâféz de Chiraz, *Le Divân*).

La *manière* d'écrire, qui est le fond de la question qui m'est posée, dépend de la langue d'un texte. C'est ma conviction. Je ne prétends pas en faire un postulat. Il faudrait – ce qui est hors cadre aujourd'hui – juxtaposer des situations personnelles et mieux encore les comparer avec celles d'autres compositeurs dans des situations analogues, mais je ne peux que me limiter, très brièvement, à cette seule illustration du compositeur Aribert Riemann lorsqu'il fait chanter Louise Labé : je ne crois vraiment pas qu'il puisse écrire dans la même langue musicale avec les poètes de chez lui. Voici le début de *Lut, compagnon de ma calamité*... et tout de suite après, un poème de son compatriote Wernert Reinert, de 1961, où il retrouve d'instinct sa langue musicale... maternelle.

(Deux illustrations sonores.)

J'ai utilisé quatre langues étrangères pour ma musique : le grec ancien, l'italien, l'anglais, l'espagnol. Si j'espère encore utiliser l'allemand, je n'irai jamais vers une langue qui, pour de bon, m'est étrangère, je veux dire dont je ne perçois plus l'articulation, ni les fluctuations timbriques. Je ne peux pas écrire en musique pour une langue scandinave, pour ne prendre qu'un seul exemple. Pour ce qui est de celles que *j'entends*, je suis informé à l'audition de leurs différences *musicales* là où la "mélodie syntaxique" dont Morier nous dit qu'"elle indique le rapport logique des phrases entre elles ou des mots entre eux" va établir les mouvements spécifiques à l'intérieur de chacune, mouvements qui sont le véritable et unique détonateur d'une intention du compositeur, portés qu'ils sont par les feux des *timbres* identifiant une langue. Alors, certes, si plusieurs compositeurs prendront des chemins distincts à partir d'un même texte, en raison de ce qu'ils *sont*, ils seront tous induits par une *couleur* et un *mouvement* propres à la langue étrangère en situation, et qui ne peut les maintenir, au seul plan de la facture musicale, dans leur jardin maternel, ou plutôt dans ce qui fait leur *style* en dehors même de tout appareil critique.

PATRICK QUILLIER

Je vous remercie, Lucien, de nous avoir permis d'entendre un peu plus précisément ces choses difficiles à envisager ou à cerner dont je parlais tout à l'heure.

Je passe la parole à Robert Davreu, qui va vous expliquer quel a été le type de travail qu'ils ont eu tous les trois, avec Janis Idomeneos et Stevan Tickmayer, et vous allez voir, me semble-t-il, que cela nous permet de revenir au grec, qui a commencé l'intervention de Lucien, mais aussi d'approfondir certainement les choses.

ROBERT DAVREU

Je crois qu'il est d'abord nécessaire que j'explique aussi brièvement que possible ce qu'est cette œuvre que j'ai traduite intégralement, œuvre crétoise qui date en réalité du début du XVII^e siècle, c'est-à-dire de ce qui correspond pour la Crète à ce que l'on a appelé la Renaissance crétoise, plutôt contemporaine de la Renaissance anglaise et qui vient donc un peu plus tard que les Renaissances italienne et française. Cette œuvre est une chanson de geste due à un noble crétois d'origine vénitienne probablement, Vitzentzos Cornaros. Elle comporte donc cinq chants, 10 012 vers dans la version dans laquelle je l'ai traduite. C'est une chanson de geste qui, manifestement, est inspirée par toute une tradition italienne, française d'ailleurs aussi. On cite notamment, parmi les influences qui ont pu jouer, celle de *Paris et Vienne*, une chanson de geste française d'un certain Pierre de la Cypède, qui avait été elle-même traduite en italien. Vitzentzos Cornaros appartenait à une aristocratie cultivée, héritière manifestement de toute une tradition qui est celle évidemment des Humanités et qui va se médiatiser par les troubadours, par tout ce qui se passe au moment de la Renaissance, et Cornaros se situe dans ce grand mouvement bien connu qui est ce mouvement de translation en langue vulgaire, ce que Dante appelait le "vulgaire illustre", de tout cet héritage des Humanités. Et il le fait dans une langue qui est le dialecte crétois, la langue populaire qui se parle alors et qui continue à se parler en Crète.

Ce qui est très frappant en même temps, c'est que ce poème a connu une destinée tout à fait particulière, à travers notamment ce qui s'est passé au moment de l'invasion ottomane, puisque de nombreux Crétois ont à ce moment-là émigré dans les îles Ioniennes, et le texte de cette œuvre, qui est une œuvre écrite, au départ, n'a été publié pour la première fois qu'à Venise en 1713, c'est-à-dire à peu près un siècle après avoir été écrite, et ceci sur la foi de manuscrits qui avaient été copiés par des Crétois en exil. Il se trouve qu'à partir de là, ce texte aussi a pris une signification politique d'une extrême importance pour la Crète et pour la Grèce, puisque des poètes comme Solomos au XIX^e siècle, puis au XX^e siècle comme Palamas, qui est un de ceux qui a milité pour la langue populaire en Grèce, et Séféris, qui a écrit un essai magnifique d'ailleurs sur l'*Erotocritos*, ont dit qu'ils devaient à ce poème leur vocation de poètes, et que, en même temps, la question de la langue est ici tout à fait centrale. Pour les Crétois au premier chef, pour les Grecs au-delà, ce poème est un poème fondateur, un poème qui, pour eux, a une signification tout à fait particulière, d'autant que tous ces poètes successivement ont insisté sur le fait que la véritable patrie d'un homme c'était sa langue. Il y a ce fait qui est devenu, je pense,

extrêmement rare en Occident, que si vous allez en Crète, vous vous apercevrez que du simple berger à l'universitaire le plus érudit, tout le monde connaît des centaines de vers de ce poème par cœur et est capable de vous le réciter. Mon expérience en la matière a été très émouvante, je dois le dire. Arriver en Crète et dire, quand on vous demande ce que vous faites : "Je traduis *Erotocritos*", vous êtes reçu d'une façon absolument magnifique !

Je peux peut-être maintenant parler aussi de cette entreprise – je dirai quelques mots ensuite de l'histoire elle-même, pour que chacun puisse suivre –, l'entreprise de la traduction qui est en elle-même, je crois, assez intéressante. Je ne peux pas dire que je parle ou que je comprenne le grec moderne. J'ai fait beaucoup de grec ancien, et quand Jacques Leoni, qui dirige l'Atelier européen de la traduction à la Scène nationale d'Orléans, m'a dit : "Est-ce que tu voudrais traduire *Erotocritos* ?", je lui ai dit : "Ce n'est pas possible, je n'ai fait que du grec ancien." Il m'a dit : "Peu importe, tu vas travailler avec des Grecs qui sont eux-mêmes des traducteurs de français en grec confirmés." Il y avait Louisa Mitsakou, Klairy Mitsotakis, qui est également une essayiste, et puis, ici, quelqu'un qui est un connaisseur de ce genre de texte, Constantin Bobas, maître de conférences à Lille-III.

Nous avons eu deux séances de travail par an, étalées sur quatre ans, où nous établissions un mot à mot du texte, mais plus que cela, et c'est là où on rejoint le propos de cette table ronde, c'est-à-dire que j'ai d'une part appris à prononcer le grec tel qu'on le prononce, et non avec la prononciation érasmiennne, la prononciation restituée. Puis j'ai entendu en Crète et ensuite sur des CD des versions chantées de ce poème, et mes amis avec lesquels je travaillais me l'ont fait dire, je me le suis incorporé jusqu'à pouvoir moi-même le psalmodier, au départ évidemment sans toujours percevoir le sens de ce que je lisais. Et puis, petit à petit, le sens a émergé, jusqu'au point où je n'avais plus besoin de ces amis pour comprendre le texte lui-même et je pouvais les devancer dans ce mot à mot préalable, ou ensuite, après nos séances, relire ce texte-là en le lisant couramment.

Donc, il y a eu tout un travail d'apprentissage de la langue que j'allais traduire, ce qui est un paradoxe, qui s'est fait et qui est passé vraiment par l'oreille, par le rythme, par une véritable incorporation de ce texte, sa scansion, à partir de quoi, ensuite, j'ai travaillé dans la traduction en français, et là tout seul, sans plus personne pour m'aider dans cette tâche, et en travaillant toujours dans la diction, de façon qu'effectivement ce poème trouve son oralité.

C'est une œuvre écrite, au départ, mais qui a été reprise dans une tradition orale. Ensuite, différentes versions musicales sont

venues reprendre des passages de ce texte que tout le monde connaît en Crète et, au-delà, en Grèce.

Donc, c'est un travail très particulier qui s'est effectué là. Je ne sais pas ce que je peux en dire. Je ne veux pas théoriser cette question. De toute façon, je pense que, pour transformer son expérience en conscience, il est toujours trop tôt ou trop tard. Mais cela m'a quand même confirmé dans tout ce que j'ai pu penser à l'égard de la traduction, et de la traduction de la poésie notamment, mais pas seulement de la poésie.

Par rapport aux questions que l'on évoquait, bien sûr cette histoire du son et du sens, en français le sens est détaché du sensible et il y a en France une conception très platonicienne de la traduction à laquelle sans doute il est très difficile d'échapper. Mais tant qu'on ne s'est pas incorporé le texte, et cela passe par l'oreille, ça ne marche pas. Ce qui n'est pas juste du point de vue de l'oreille ne peut pas l'être non plus sur les autres plans.

Je pense que tout traducteur de poésie le sait, souvent à son grand désespoir, mais à traduire, comme j'ai pu le faire, Cummings ou Keats, j'ai trouvé une confirmation de ce que je pouvais penser sur la traduction. D'autres traducteurs l'ont dit, d'ailleurs. Je pense en particulier à Dominique Grandmont, qui est un grand traducteur du grec et de Kavafis, qui disait un jour : "On traduit avec tout son corps." Je pense qu'en ce sens-là ce serait plutôt une notion de rythme qui, ici, serait tout à fait centrale. Le rythme vient avant le sens, il est porteur de sens, il y a quelque chose qui se joue en tout cas, qui a probablement un rapport avec l'enfance, avec le moment où on apprend la langue, avec ce qu'il y a d'inconnu et le fait d'aller aussi vers l'inconnu. On entend d'abord des sons. Je me suis dit : Je sais que, pour moi, quand j'étais au lycée, l'apprentissage du grec avait été quelque chose de formidable, j'adorais vraiment cette langue, je pense qu'elle est même devenue d'une certaine façon ma troisième langue de traduction, et si je songe à ce que dit Antoine Berman dans *L'Auberge du lointain*, je pense qu'elle est l'arrière-plan de mon devenir de traducteur et sans doute de poète aussi. Qu'est-ce qui se joue là ? Justement peut-être, déjà, dans la graphie elle-même de cette langue, il y avait quelque chose d'encore plus inconnu que dans le latin, et donc une attirance à aller là, vers ce qu'au départ on ne comprend pas et vers ce moment qui est celui de l'éveil de la parole qui, à mon avis, est l'expérience poétique fondamentale.

J'ajoute à ceci qu'évidemment, au départ, il s'agissait d'une traduction destinée à être publiée, elle va l'être sous peu, puisqu'elle paraîtra le 25 janvier prochain chez José Corti, dans une coédition entre l'Atelier européen de la traduction et José Corti, avec

un DVD d'accompagnement où l'on entend des bergers crétois – on parlera des musiques diverses qui figurent dans le DVD. Est venue ensuite l'idée d'une composition musicale en français, donc un deuxième temps du travail qui a été, une fois la traduction terminée, le travail que j'ai fait avec Stevan Tickmayer, qui est le compositeur, Jannis Idomeneos, qui est baryton ; et Nena Venetsanou, qui, à l'époque, devait chanter, mais qui malheureusement n'a pas pu le faire ensuite. Et donc nous avons travaillé ensemble à choisir des passages du texte narratif de ce poème, passages qui seraient ensuite chantés. Vous en entendrez quelques exemples tout à l'heure, évidemment dans des conditions très différentes de celles de l'oratorio qui a été donné en Crète à Agios Nikolaos, où il y avait tout un orchestre qui jouait la musique de Stevan.

C'est une expérience qui est venue après la traduction elle-même et c'est évidemment aux musiciens que je laisserai le soin d'en parler : Qu'est-ce qu'on fait à partir de ce qui veut être poème en français et qui est en tout cas écrit vers pour vers, par rapport à l'original ?

Bien sûr, si je rentre dans la technique de la prosodie, je dirai que le vers dans lequel écrit Cornaros est le vers populaire, qui est le vers iambique de quinze syllabes, avec césure à la septième ou à la huitième ; que cela n'avait pas de sens de choisir en français – c'est comme cela que je l'ai ressenti, en tout cas – un mètre régulier, sauf à sacrifier énormément de choses, comme cela a pu être le cas dans certaines traductions anglaises qui ont voulu prendre un mètre classique. On ne peut pas dire néanmoins que cette traduction est en vers libres, elle l'est relativement à une métrique régulière, mais pas plus que Jacques Roubaud je ne crois aux vers libres. J'ai joué sur des rythmes du français, beaucoup d'octosyllabes doublés, ce qui fait seize, parfois, et puis sur différentes combinaisons, décasyllabes, alexandrins, etc.

On peut dire en tout cas que le souci du rythme et de l'oralité a été présent d'un bout à l'autre. De la même façon, je n'ai pas cherché évidemment à rimer ni à reproduire les sonorités du grec, d'autant que, dans la prononciation moderne, il y a une saturation de "i" qui était impossible en français, mais j'ai joué beaucoup sur des rimes internes, sur des assonances, tout en étant toujours très attentif à ces éléments-là qui me semblent autant porteurs de sens que le signifié parfois des termes.

Le poème lui-même est une chanson de geste qui, d'un certain côté, est très classique. Cela se passe à Athènes, dans une improbable Antiquité. Le roi d'Athènes a une fille, Arétoussa, qui va s'éprendre, et c'est évidemment réciproque, du fils de son conseiller, beau jeune homme à la fois artiste et vaillant. Ce qui est

très intéressant, d'ailleurs, dans le texte, c'est qu'elle s'éprend de lui en l'écoutant chanter. Donc, la musique est là aussi présente. Quand le conseiller va demander la main d'Arétoussa pour son fils, le roi va chasser Erotocritos, le héros, celui qui souffre d'amour – traduction la plus simple, encore qu'il y aurait beaucoup de choses à dire sur ce mot de *crisis* qui est présent dans le texte. Erotocritos va être chassé, envoyé en exil, le roi va mettre sa fille dans une horrible prison parce qu'elle ne veut pas épouser le roi de Byzance. Et puis, à l'occasion d'une guerre contre les Valaques où Athènes va se trouver en péril, Erotocritos va revenir, sauver la vie du roi, sauver Athènes, et du même coup évidemment rentrer en grâce et épouser Arétoussa.

Si cette chanson de geste véhicule tous les *topoi* du genre, elle s'écarte aussi beaucoup du genre pur de la chanson de geste. Il y a un élément dramatique en elle, il y a aussi une auto-transformation des personnages au fur et à mesure des chants qui est très intéressante et qui relève davantage du théâtre, il y a l'élément du conte, il y a le poète narrateur qui est là et qui rapporte les paroles des uns et des autres et leur donne la parole, il y a donc tout un élément qui est celui du conte. C'est en ce sens aussi une œuvre merveilleuse, parce que, malgré les stéréotypes, elle échappe à tous les stéréotypes dans l'écriture qui est en outre pleine de fraîcheur, d'ironie.

JANNIS IDOMENEOS

Tout d'abord, je voudrais remercier ATLAS pour cette invitation. Je vais vous expliquer comment je travaille pour arriver à l'interprétation. Je commence par le texte, j'oublie la musique, et je cherche en profondeur ce que le poète veut dire avec les mots. Ce n'est pas toujours très facile, si on ne connaît pas bien l'œuvre du poète. Souvent, il faut chercher ailleurs, trouver d'autres œuvres de lui pour comprendre sa pensée. Je cherche aussi comment s'exprimaient les artistes à son époque, si ce n'est pas un poète d'aujourd'hui, par la peinture, la sculpture et autres arts.

Après ce schéma, j'ai une image très claire et c'est le moment de découvrir la musique. Si le compositeur a suivi le même chemin, la musique sera très proche de ce que j'ai découvert. Sinon, il faut que je fasse un travail pour approcher la musique et le texte, toujours en allant vers le texte. Jusqu'ici, les choses sont claires, si le poète et le compositeur viennent de mon pays, la Grèce.

On imagine maintenant quatre scénarios différents. Dans le premier, poète et compositeur sont étrangers, par exemple français. Le chemin est le même, mais il faut faire attention. J'ai travaillé avec François Leroux une mélodie française de Gabriel Fauré, la *Chanson du pêcheur*. J'ai travaillé le texte comme un pêcheur grec qui a perdu son ami. Mais non, ce n'était pas ça.

François Leroux m'a dit : "Son ami est mort, mais la vie continue." C'est la mélodie française.

Deuxième scénario : compositeur allemand, par exemple, poète français. Est-ce que le compositeur a suivi le bon chemin ou non ? Sinon, il faut essayer d'approcher les deux mondes. Même chose si le poète est grec et le compositeur allemand, etc.

Troisième scénario : compositeur grec, texte allemand, mais traduit en grec. Imaginez un texte de Brecht, avec toute la passion, l'émotion d'un Grec. Cela ne marche pas.

Maintenant, imaginez un compositeur hongrois et un poète grec traduit en français. C'est le cas d'*Erotocritos*, dont Robert Davreu vient de parler. C'est vrai que je viens de Crète. A l'époque où il n'y avait pas encore la télévision, mes grands-parents et mes parents chantaient ce texte à la maison. C'est vraiment un texte que tout le monde connaît en Crète. Il y a une richesse extraordinaire dans la langue, même si cela parle de choses qui sont un peu oubliées aujourd'hui, l'amour, la parole, l'amitié, etc.

En Crète, il y a deux mélodies sur ce texte, qui sont nées du rythme du texte même. L'une de ces mélodies appartient à la Crète de l'Est. Elle a été présentée cet été à un concert en Crète, par un berger, un homme extraordinaire qui chante et joue de la lyre, un instrument crétois. C'est Iannis Vardas, lui-même Crétois. J'ai apporté un enregistrement. Je pense que cela vaut le coup de l'écouter, ça dure une minute trente.

(Musique.)

Souvent, les compositeurs prennent un motif traditionnel à partir duquel ils composent une œuvre symphonique, comme Brahms et bien d'autres. En Grèce, il y a un compositeur qui est connu en Grèce par la musique qu'il a faite pour un film allemand, *Heimat*. Il s'appelle Nikos Mamangakis. Il travaille depuis quarante ans sur le sujet d'*Erotocritos*, et il en a fait un opéra. Il a pris les différentes mélodies existantes et il a composé cette œuvre que l'on a présentée à Orléans l'année dernière, sous la direction du compositeur.

Je vais vous faire écouter un passage où le compositeur utilise la mélodie populaire, mais avec un autre regard. C'est le moment où *Erotocritos* annonce à Arétoussa qu'il lui faut quitter le pays, parce que le roi l'ordonne.

(Musique.)

Pour un chanteur, il est demandé souvent d'utiliser d'autres sons selon les différents styles de la musique qu'il chante. On ne peut pas chanter de la même façon Monteverdi et Verdi. C'est un autre monde, un goût différent, et il faut s'adapter, si on

peut. Ici, vous voyez que la façon dont je chante n'est pas très classique, parce que le texte est populaire.

Maintenant, je passe la parole à Stevan Tickmayer qui va vous expliquer comment il a fait une nouvelle musique sur la traduction d'*Erotocritos*, parce que la traduction possède déjà une esthétique un peu différente.

(*Applaudissements.*)

STEVAN TICKMAYER

Bonjour. Le compositeur hongrois en question, c'était moi ! Mais c'est un peu plus compliqué, en fait, parce que je suis hongrois, mais je viens de l'ex-Yougoslavie : au nord de l'ex-Yougoslavie, il existe encore une importante minorité nationale hongroise. Ce qui veut dire que, dès le début, j'étais parfaitement bilingue dans la langue hongroise et la langue serbo-croate, qui sont complètement différentes, il n'y a aucune connexion. Après, j'ai fait mes études en anglais. Maintenant, je suis en France, et quelquefois c'est un peu une mixture de tout ce que l'on peut imaginer. J'imagine que, si j'étais écrivain, cela pourrait poser un véritable problème. Mais je suis musicien.

J'ai préparé un petit exposé. La première partie traite de la connexion entre les différentes langues et la musique. Après, avec Jannis, nous ferons une analyse de l'introduction de cet oratorio d'*Erotocritos*. Nous n'avons malheureusement pas la possibilité de jouer la composition telle que je l'ai conçue, parce qu'elle est écrite pour orchestre, et on ne peut pas tout jouer au piano – en tout cas, je ne peux pas.

ANALYSE DE L'INTRODUCTION DE L'ORATORIO *EROTOKRITOS*

Avant de commencer à composer la musique pour le projet *Erotokritos*, avec l'excellente traduction de Robert Davreu, j'avais à ma disposition plusieurs enregistrements du thème original. Ces enregistrements de la mélodie *Erotokritos* ont été exécutées par différents musiciens folkloriques grecs, chacun d'une manière légèrement différente. Dès le début, il était assez clair pour moi que la mélodie originale avait été créée par rapport à la musicalité de la langue grecque et qu'elle était profondément enracinée dans le rythme de cette langue.

Le choix de la langue mise en musique est une question essentielle pour le compositeur. La connexion entre la musicalité

et les fonctions sémantiques des différentes langues est un vaste territoire, avec des exemples très divers et quelquefois impressionnants. On peut penser, par exemple, aux langues bantou. Le problème en tonologie est de comprendre le fonctionnement des tons dans une langue donnée. On peut y remarquer des phénomènes tels que la répétition tonale, la propagation, l'effacement, le pont, la faille, la rétraction, l'insertion, l'abaissement. Par ailleurs, dans une même langue, ces mélodies peuvent changer suivant le contexte.

La langue chinoise, comme la vietnamienne, sont des langues dans lesquelles la hauteur du son comporte aussi des fonctions sémantiques par elle-même ; mais ces deux langues asiatiques sont assez différentes des langues bantou dans leur traitement du texte chanté. Même si toutes ces langues appartiennent au groupe des langues intonatives – en conséquence la mélodie des chansons doit suivre l'intonation des paroles –, à cause de leur code culturel différent, la musique et la langue de ces deux langues asiatiques resteront dans des domaines distincts.

Il est intéressant de noter ici l'observation du célèbre compositeur hongrois György Ligeti qui souligne la différence essentielle existant entre les modes de codification des deux langages, celui de la langue parlée et celui de la langue musicale : l'alphabet est un code qui fonctionne directement entre le code lui-même et la personne qui est en train de l'acquérir ; la notation musicale, elle, est un code qui véhicule les idées uniquement entre le compositeur et les musiciens – la partition ne communique pas directement avec l'auditoire. Même si les compositeurs dits “avant-gardistes” des années 1950-1960 ont systématiquement annulé la dichotomie classique régissant la relation entre le texte et la musique (celle de C. W. Gluck, exprimée dans la formule *“Prima le parole poi la musica”* [“D'abord le texte, après la musique”], et celle de Mozart affirmant la poésie en tant que “fille obéissante de la musique” [*“Die Dichtung, geborsame Tochter der Musik”*]), les résultats – si je peux me permettre ce jugement – restent bien maigres (comme la plupart des idées utopistes de cette époque, basées sur le postulat assez nébuleux de la nécessité de l'instauration des idées progressistes sociales et scientifiques dans le langage musical). Le parallélisme entre les idées scientifiques et sociales – dites progressistes, comme celles du matérialisme historique, très à la mode à cette époque – et le langage musical, presque sans exception employé de façon assez simpliste et vulgaire, tout en confondant ces disciplines rarement compatibles, a été à l'origine de nombreuses hétérodoxies. Traitement du texte déconnecté de son sens, découpage des mots en phonèmes, perte de l'intelligibilité du texte ne sont que quelques exemples du riche arsenal de la

praxis compositionnelle des années 1950-1960. Je ne veux en aucun cas affirmer que le sens articulé du langage peut être considéré comme équivalent à une “signification musicale”. Une signification musicale ne concorde pas avec une signification dans l’ordre de la langue parlée. Je suis d’accord avec Emile Benveniste quand il déclare que : “L’homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le même rapport de signification.” Et je suis également d’accord avec Wagner et Webern quand ils déclarent que : “La musique commence là où s’arrête le pouvoir des mots” (Wagner) ; et “La musique veut communiquer en sons quelque chose que l’on ne peut pas dire autrement” (Webern).

Adorno avait raison – même si je pense qu’on ne peut que rarement lui donner raison – quand il affirmait que la musique instrumentale allemande de l’époque classique et romantique comporte les caractéristiques phonétiques de la langue allemande. Je voudrais encore me référer à Ligeti, quand il affirme que l’on peut étendre cette théorie aux autres langues européennes : d’après lui, la mélodie est structurée d’une façon complètement différente chez Bellini et chez Beethoven ou Schubert. Il confirme aussi que les choses changent avec les langues française et anglaise : grâce à un grand nombre de mots à deux syllabes, l’anglais est rythmiquement très flexible et variable, et, pour cette raison, s’accorde parfaitement et s’adapte facilement aux besoins de la musique de jazz et de la musique pop et rock. Dans cette langue, les syncopes sont aisément incorporables. La langue française – toujours selon Ligeti –, contrairement à l’anglais, est très rigide parce que les mots ou les dernières syllabes dans un groupe de mots sont prononcés d’une façon allongée et fortement accentuée. Les difficultés d’acceptabilité rencontrées par Debussy ou Ravel au début de leur carrière en Allemagne, et *vice versa*, les difficultés rencontrées en France par Richard Strauss, Mahler ou Bruckner – selon Ligeti –, sont probablement causées par les particularités de ces langues. La langue tchèque comme la slovaque sont encore plus rigides que la langue française – peut-on lire dans les observations de ce compositeur – mais de façon complètement inverse : les syllabes au début des mots comme les articles sont accentués mais dans ce cas, sans élongation comme dans les autres langues indo-européennes : ces accents peuvent être prononcés de façon courte et longue. Les opéras de Janáček – qui sont merveilleux si on les joue dans leur langue native – peuvent sonner bizarrement quand on les traduit dans d’autres langues.

“Quant à ma langue maternelle d’origine non indo-européenne” – continue Ligeti –, la langue hongroise, la première

syllabe (et occasionnellement la cinquième) est aussi accentuée, mais de façon moins dure que dans la langue tchèque. La monotonie de la langue hongroise s'explique par l'harmonie des voyelles. Par rapport au hongrois, les accents sont plus réguliers dans la langue de la même famille, le finnois, et encore plus réguliers dans la langue japonaise (qui ne fait pas partie de la même famille). Le nivelage de la distribution d'accents dans la langue japonaise permet une riche stylisation d'intonations. Dans les arts théâtraux traditionnels japonais – comme le *no* ou le *kabuki* – la mélodie des discours théâtraux est caractérisée par une expressivité stylisée (impensable dans les sphères mélodiques des langues européennes).”

Revenant sur le sujet de mon exposé, je dois admettre que dès mes premières écoutes de la mélodie d'*Erotokritos* en version originale et ma lecture de la traduction française de Robert Davreu, je savais que je serais confronté avec des musicalités très différentes. La mélodie grecque est profondément enracinée dans le texte d'origine. Bien entendu, il était impossible de placer le texte français dans la même structure mélodique originale. Si on rajoute à cela ma double tradition musicale – celle des musiques balkaniques et celle de la Transylvanie – on peut facilement imaginer le nombre et la complexité des problèmes, mais aussi les possibilités riches et différentes rencontrées pendant le travail effectué sur cette œuvre. Mes expériences avec les musiques asymétriquement structurées – spécialement celles des Balkans – m'ont beaucoup aidé, car les structures rythmiques chez les Grecs sont modelées par le principe *akshak* – ce qui veut dire en langue turque : boiteux. Selon le musicologue grec Thrasybulos Georgiades, nous devons chercher les raisons de l'asymétrie dans la structure métrique musicale présente dans la culture des peuples balkaniques – chez les Grecs anciens, plus précisément dans la mesure de la poésie de cette époque. Bien évidemment, la mesure de la poésie française n'a rien à voir avec celle de la poésie grecque ou de n'importe quelle langue balkanique, à l'exception – peut-être – de la langue roumaine.

Avant de passer à l'analyse de mon introduction pour notre oratorio, je dois expliquer dans ses grandes lignes mon concept de cohabitation du texte et de la musique. D'abord, je voudrais ici citer Arnold Schönberg, qui en 1912, – dans l'almanach du *Blaue Reiter*, le groupe expressionniste dirigé par Vassili Kandinsky, a publié un article intitulé : “Des rapports entre la musique et le texte”. Schönberg écrit : “Il y a peu d'années, j'ai découvert à ma grande honte que je n'avais pas la moindre idée des poèmes sur lesquels étaient bâties certaines mélodies de Schubert qui m'étaient depuis longtemps familières. Mais lorsque j'eus lu ces poèmes,

je m'aperçus que je n'avais absolument rien gagné à les lire, qu'ils ne m'avaient pas suggéré le plus petit changement dans l'idée que je m'étais auparavant faite de la façon de les interpréter. Bien au contraire, j'eus l'impression que, sans connaître le poème, j'étais allé bien plus profondément dans le contenu véritable de la musique que si je m'en étais tenu aux idées simples suggérées par les mots. Comme compositeur, j'ai fait une expérience encore plus décisive. Sous l'inspiration des premiers mots d'un texte, j'avais composé nombre de mélodies en allant et en poursuivant jusqu'au bout, sans me préoccuper le moins du monde de la façon dont le poème continuait, sans même m'en inspirer au cœur de mon extase. C'est seulement plus tard que je songeai à voir ce qu'il advenait effectivement de mon texte. A ma grande stupéfaction, je constatai alors que je n'avais jamais autant rendu justice au poète que lorsque, guidé par mon premier contact avec la sonorité du premier vers, j'avais deviné tout ce qui devait inévitablement suivre¹."

C'est exactement ce qui s'est passé avec moi : j'étais loin d'avoir fini la lecture du texte entier, et même celui du libretto rédigé par Robert Davreu et Nena Venetsanou, quand – emporté par les premières lignes de certains passages – la future musique de ce projet a déjà commencé dans ma tête son processus d'“auto-structuration”.

Je crois que je ne suis pas le premier à penser que la relation entre le texte (poésie) et la musique est très étroite et que le mariage entre les deux éléments constitutifs – celui des mots et des sons – donne naissance à une troisième entité dans laquelle aucun des ces deux éléments n'est subordonné à l'autre. En conséquence, la musique devrait répondre et être à la hauteur du texte, mais uniquement avec ses moyens musicaux propres ; sinon, on risque de tomber dans l'erreur de l'“onomatopée musicale”, quand la musique essaie de donner une ambiance acoustiquement semblable au texte. On rencontre également souvent un autre cas de subordination, employé dans la plupart des pratiques théâtrales : la musique devient alors un paravent pour le changement de décors.

Si la musique réussit à répondre avec succès au texte proposé, ils créent alors ensemble une nouvelle valeur dans laquelle chaque partie constitutive garde sa valeur autonome par rapport à l'autre, tout en affichant clairement une nouvelle unité phonétique, sémantique et musicale.

1. Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text. Erstpublikation*, in *Der Blaue Reiter*, Piper, Munich, 1912. Traduction française : *Le Style et l'Idée*, traduit par Christine de Lisle, éditions Buchet/Chastel, Paris, 1977.

Dans cet esprit, dès le début de ma composition qui commence dans un style *“molto espressivo”*, j’ai voulu anticiper le conflit, encore très éloigné (même si les vers du début du libretto racontent l’histoire de la naissance de la fille du roi d’une manière tout à fait paisible), qui va être décisif dans ce *Tristan et Iseut* grec, avant de passer plus tard à un régime beaucoup plus calme où l’histoire peut commencer. La transcription de ce passage court a été effectuée à partir d’enregistrements que j’avais à ma disposition – et il me semble unique, parce que je ne l’ai pas entendu dans les autres versions de cette même chanson. Ce passage bref m’a paru tout à fait représentatif de la composition entière, il ressemble à une sorte de leitmotiv pour toute cette histoire (bien que, en vérité, je n’utilise pas de leitmotiv). Dans sa forme originale il est joué dans un tempo beaucoup plus lent, mais le caractère expressif – employé dans ma composition – est aussi très présent dans la performance originale. C’est à cause de cette expressivité que j’ai décidé de l’inclure dans mon œuvre : comme je l’ai déjà indiqué, je voulais introduire dès le début une anticipation lointaine de la future situation conflictuelle.

Exemple : mesures 1-4 :

Deciso, ♩ = 120

Violino I

Vino. I.

Après cette courte tempête, la première entrée est celle de la chanteuse (voix alto). Dans une atmosphère calme et de manière psalmodique, elle commence à nous dire l’histoire d’Arétuse.

Le texte dit :

*A l’heure où dans ses mains la sage-femme l’accueillait,
Arétuse était son nom si doux à prononcer,
Maintes étaient ses qualités, profuses ses beautés.*

Exemple : mesures 5-13 :

Tranquillo, ♩ = 80

p gentile

A. l'heu - re où dans ses mains la sage fem - me l'ac-cueil-lait A-ré-tuse é - tait son nom si doux à pro-non-cer ——— Maintes éta-ient

A.

ses qua - li - tés pro - fu - ses ses beau - tés

Le court passage du début revient, cette fois-ci joué d'une manière légèrement altérée. La fonction de cette interruption est claire : elle divise l'histoire des deux personnages principaux.

Exemple : mesures 14-15 :

Deciso, $\text{♩} = 120$

Vno. I.

La dernière note jouée par le piano à la fin de ce passage et la première note de la mesure suivante (l'intervalle de seconde majeure – les notes D et E).

Exemple : mesures 16-17 :

ff

p

Elle représente la base du motif grec original. Le mouvement entier repose sur ce motif musical de deux notes, et nous verrons plus tard comment je l'ai employé et modifié, m'appuyant sur plusieurs techniques de composition.

Comme j'avais à ma disposition plusieurs enregistrements du thème principal d'*Erotokritos* – il est intéressant ici de remarquer que le compositeur grec contemporain Nicos Mamangakis a collecté et classifié plus de deux mille variations de la même mélodie – après avoir comparé plusieurs interprétations, j'ai formulé ma transcription qui est notée de la manière suivante :

Revenons maintenant là où nous nous sommes arrêtés – après la partie d'alto, le baryton entre et nous présente le caractère du conseiller du roi, celui de Pezostratos, et souligne le fait – très important pour l'histoire entière – que Pezostratos “avait lui aussi un fils qu'on adulait”. Le motif “de deux notes”, anticipé dans les deux mesure antérieures, est maintenant accéléré et

enrichi de quelques notes nouvelles – rythmiquement parlant, la texture devient plus dense, et il est caractérisé par les mouvements du sextolet dans le corpus instrumental entier.

Le texte dit :

*Le roi avait nombre de gens riches et avisés,
Conseillers précieux autant qu'ils lui étaient fidèles ;
Mais précieux entre tous, toujours à ses côtés,
Il en était un, éminent, qui avait nom Pézostratos ;
Confident du palais, plus qu'aucun autre écouté,
Sans lui le roi ne risquait aucun pas.
Il avait lui aussi un fils qu'on adulait [...].*

Exemple : mesure 17 :

A cet endroit de la composition où la partie vocale est généralement beaucoup plus agitée, le baryton relance constamment la dynamique du mouvement et, juste avant de prononcer le nom du fils du conseiller (Rotokritos), il est abruptement coupé par l'orchestre qui introduit le nouveau motif. Ce nouvel élément grandit progressivement avec l'entrée individuelle de chaque instrument de manière canonique. Le thème est encore développé et rythmiquement transfiguré à partir du “motif de deux notes”. Maintenant cet ostinato est basé sur un modèle de vingt doubles croches placées dans une mesure de dix croches. Ici la structure du rythme asymétrique, si caractéristique de la musique des Balkans, est employée de manière très distincte. La partie du violoncelle continue obstinément avec cet ostinato

en concordance avec la partie du piano qui varie le même ostinato avec inversion rétrograde :

Cette partie prépare l'entrée des deux chanteurs : avec eux la partie la plus longue – la partie épique, pourrait-on dire – va bientôt commencer. Les chanteurs – traités principalement d'une manière homophonique avec une légère tendance polyphonique – nous

introduisent dans l'histoire de Rotokritos qu'ils nous racontent. L'ambiance en général devient plus "masculine" – ce qui est assez compréhensible sur le plan dynamique – parce que nous traitons ici avec le futur héros. Musicalement parlant, les parties chantées sont développées sur la première partie du thème grec original :

A. *f*
Ro - to - kri - tos, tel se nom - mait ce jeu - not, Fon - tai - ne de ver - tu

B. *f*
Ro - to - kri - tos, tel se nom - mait ce jeu - not, Fon - tai - ne de ver - tu

Le texte dit :

*Rotokritos, tel se nommait ce jeune homme,
Fontaine de vertu, de souveraine noblesse irrigué,
Qui dans son lot reçut toutes les grâces.
Mais voilà qu'en ce temps son âpre sort décréte
De lui troubler l'esprit d'un souci importun [...].*

Beaucoup de variations minuscules sont également employées afin d'obtenir plusieurs images altérées à partir du même matériel de base. Ces changements ont été élaborés avec beaucoup de soin, avec une attention particulière portée au traitement de la traduction française.

À la fin de ce passage nous sommes intrigués par le fait que ce jeune homme courageux, sans aucun défaut, est sérieusement troublé. Soudainement le caractère de la musique change, une partie plus calme et douce suit. Ce passage, qui porte l'indication "*molto cantabile*", ouvre le cœur du jeune homme, et nous venons de découvrir que Rotokritos était tombé mortellement amoureux d'Arétuse.

Cette partie est basée sur la deuxième partie de la mélodie grecque originale :

laquelle a subi encore une fois des changements stylistiques et métriques. La partie du piano est également construite autour du "motif de deux notes", la division métrique change : le modèle de 3+3+2+2 doubles croches, répété deux fois, est remplacé par le modèle 3+2+2 / 3+2+2 / 3+3 doubles croches :

PF.

Le texte dit :

*Comme il se rendait tous les jours au palais,
Le roi pour son père tel un fils le tenait ;
Matin et soir il y allait, Arétuse il y contemplant,
Son cœur au mitan s'embrasait, et d'un mal lancinant ses
entrailles brûlaient.
Mais de pareil désir la fille n'avait pas l'ombre d'une idée.*

Les instruments à cordes, avec les douces répétitions de triolets – l'effet de ricochet – colorent cette section, revenant partiellement, avec cette solution, au modèle rythmique du sextolet présent dans la partie où la voix de baryton entre pour la première fois. Avec la réintroduction de certains motifs ou solution rythmique dans le mouvement entier, j'ai pris en considération un facteur psychologique : comme nous sommes déjà familiarisés avec certains changements – légers ou plus considérables – des éléments musicaux déjà introduits, nous pouvons plus facilement découvrir de nouveaux changements dans le texte. Notre cerveau réagit et reconnaît les éléments musicaux déjà introduits et il peut désormais se concentrer davantage sur la partie textuelle, sans perdre le rapport avec la musique.

A la fin de cette partie, soudain tous les instruments – à l'exception du piano – s'arrêtent et le nouveau motif musical commence. Le piano annonce cette nouvelle partie avec un long accord, et les chanteurs continuent l'histoire, musicalement basée autour du même “motif de deux notes”. Les cordes entrent en groupes et, entre les instruments et le corpus des chanteurs, un genre de canon de trois parties est engagé. Le niveau dynamique – en accord avec le texte – est “fort” :

A. *f*
(En) peu d'eau ja - mais grand feu n'é-teint Mais ex - alte plu - tôt Mais l'ex - alte plu - tôt, le ti - somme,
B. *f*

Le texte dit :

*Un peu d'eau jamais grand feu n'éteint,
Mais l'exalte plutôt, le tisonne, l'attise, le propage,
Et du feu que l'on mouille l'on a vu le regain.
De même lui, plus il essayait d'adoucir le tourment [...].*

La partie suivante, pour la première fois, nous apporte une matière complètement nouvelle. Elle commence avec les répétitions rapides et mécaniques du piano, accompagné par les figurations

asymétriques de la section des cordes (la structure rythmique est de trois contre quatre) :



Le texte dit :

*Plus il quêtait air et fraîcheur, et plus s'activait la fournaise.
Là où il voyait un bel arbre, de fleurs tout entier paré :
"C'est d'Arétuse le corps, la beauté même incarnée" ;
Et là où d'incarnat ces fleurs étaient teintées,
Il disait : "Ainsi sont les lèvres de ma dame aimée."
Mais il avait un fidèle et très sage ami
Qui au nom de Polydoros répondait [...].*

Dans cette section, les parties vocales sont traitées d'une manière complètement homophonique. Les cordes développent un thème de "deuxième plan" caractérisé par les mouvements du triolet – une réminiscence rythmique du début de la composition. Ce contrepoint est vaguement construit sur le "motif de deux notes" bien connu, cependant il est beaucoup plus développé et, comme dans les parties antérieures, il a subi des changements :

A musical score for voices (A. and B.) and strings (PI.). The vocal line (A. and B.) is in treble clef and shows the lyrics: "er pa - ré "C'est d'A - ré - tuse le corps,". The string accompaniment (PI.) is in bass clef and shows a rhythmic pattern of three notes against a four-note measure.

Le piano arrête soudainement le modèle répétitif et, dans la mesure 71, il est réduit au simple, "motif des cloches graves" qui anticipe la prochaine – et la dernière – partie du mouvement :

A musical score for strings (PI.) showing a simple rhythmic motif. The notation is in bass clef and consists of a single staff with a few notes.

Finalement, quand le texte atteint sa fin et nous dit :

*Et, incapable de tenir plus longtemps son amour secret,
A cet ami, un beau matin, voilà qu'il le dévoile,*

la musique se calme, et une ambiance pastorale et tranquille s'installe. Cette partie est construite complètement sur la technique du canon entre les deux parties vocales, chacune étant associée avec un instrument à cordes (la voix d'alto avec le premier violon, le

baryton avec l'alto). Le thème grec original bien connu – avec quelques variations et modifications – est encore employé :

Dolce, $\text{♩} = 85$

mp

Et in - ca - pa - ble de te - nir plus —

mp

Et in - ca - pa - ble de te - nir plus —

Finalement, après avoir épuisé le texte, les chanteurs passent à la vocalisation sur la voyelle “a” – et, avec le decrescendo général, lentement ils disparaîtront à l’arrière-plan, laissant ainsi la place à la suite de l’oratorio.

Exemple : mesures 89-93 :

A. de - voi - le (A)

B. de - voi - le (A)

*

Dans cette analyse, j’ai essayé de vous expliquer les techniques de composition de base que j’ai employées dans ce mouvement. Bien que, pour des raisons techniques, nous ne soyons pas en mesure de vous jouer cette composition dans sa forme originale, j’ai pensé qu’il serait intéressant d’en analyser le mouvement introductif, pour plusieurs raisons. Nous pouvons – plus ou moins – y trouver de façon assez transparente les éléments et les techniques de composition que j’ai utilisés également dans les autres mouvements. Seconde raison tout à fait importante : c’est seulement dans ce mouvement que j’ai utilisé la mélodie grecque originale, avec des changements importants.

PATRICK QUILLIER

Après cette débauche d’énergie, je pense que ceux qui n’ont pas de train à prendre et qui ont envie de poser des questions peuvent le faire.

J’ai commis tout à l’heure, avant le début de la table ronde, une erreur, parce que j’étais à cent lieues de penser que vous étiez de langue maternelle hongroise. J’arrive de Hongrie où j’ai passé une semaine, et il se trouve que, dans la petite introduction, je voulais lire deux ou trois textes de poésie hongroise. Tout à l’heure, Stevan a parlé de quelque chose que peut-être

on n'a pas compris dans le détail, qui est l'harmonie vocalique, c'est-à-dire qu'en hongrois le système des voyelles se répartit entre les voyelles qui sont articulées en avant et celles qui sont articulées en arrière, celles qui sont articulées en avant étant appelées, selon certaines terminologies, voyelles claires, et les autres, voyelles sombres. Le hongrois étant une langue agglutinante, on colle des suffixes sur les mots. Les mots sont à domination claire ou sombre, et il faut harmoniser tout cela lorsqu'on agglutine les voyelles. C'est très intéressant parce que ça crée de longues plages de voyelles claires, puis de longues plages de voyelles sombres, ce qu'il a appelé la monotonie de la langue hongroise qui est propice, à mon sens – il va peut-être me démentir – à une musique presque micro-tonale.

BARBARA STOFFEL

Je m'adresse à Stevan Tickmayer : Comment vous est venue l'idée d'écrire un opéra sur *Erotocritos*, d'une part, et d'autre part, pourquoi avoir choisi de l'écrire sur le texte français ?

STEVAN TICKMAYER

C'est très simple : c'est une commande de la part de l'Atelier européen de traduction. J'ai été repéré par Jacques Leoni qui dirige cet atelier. Il m'a d'abord demandé ce que je faisais, et je crois qu'il a pensé que le fait que je sois multilingue pouvait être utile, et la traduction de Robert Davreu a été proposée aussi de la part de l'Atelier de traduction.

PATRICK QUILLIER

Puisqu'on parle de hongrois, pour que l'on puisse en entendre un petit exemple, je vais vous lire deux vers d'Attila József, l'un dominé par les voyelles sombres et l'autre dominé par les voyelles claires. Pour une oreille hongroise, cela sonne de manière contrastée :

- *Aranyos lapály, gólyabúr* (voyelles sombres)
- *Kèk, tünde fennyel fönn a tél* (voyelles claires)

Je pense que la musique nous a transfigurés et nous a préparés au silence, mais de toute manière les discussions peuvent continuer en groupe. Tout cela a été très stimulant, me semble-t-il. Je crois que nous avons devant nous une réflexion à affiner et à approfondir. Ce que j'ai entendu aussi, que ce soit dans les exemples que nous a donnés Lucien Guérinel ou dans cette analyse approfondie du cheminement de cette œuvre majeure du Moyen Age européen qui a voyagé de façon orale à la fois en tant que texte poétique et en tant que musique, vous l'avez bien entendu, en Crète, pour finalement s'incarner dans ce projet collectif

présenté avec tant de détails et de passion, ce que j'ai entendu aussi, c'est une espèce de métissage de langues, c'est-à-dire que la langue française est venue s'entrelacer, se confronter à cette tradition orale dont je parle et qui a été recueillie, transformée par Stevan dans son travail de composition. Je crois qu'il y a beaucoup de thèmes comme cela qui nous demandent réflexion. Robert Davreu a parlé tout à l'heure d'incorporation. Je crois qu'on est vraiment au cœur même de toutes nos activités, l'activité de composition musicale, l'activité d'écriture poétique et celle de traduction. Je remercie les intervenants, je remercie Lucien Guérinel qui a dû partir, et je vous remercie pour votre écoute, parce que, s'il n'y a pas de traduction sans corps, il n'y a pas de son sans écoute.

(Applaudissements.)

INTERVENANTS

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

CORINNE ATLAN

Après des études de japonais à l'INALCO, Corinne Atlan a vécu quinze ans en Asie, enseignant le français au Japon puis au Népal. Traductrice de Murakami Haruki (*Kafka sur le rivage*, Belfond, 2006) et de Tsuji Hitonari (*Le Bouddha blanc*, Mercure de France, prix Fémina étranger 1999), elle compte une quarantaine de romans japonais à son actif, ainsi qu'un roman népalais (*La Fleur bleue du Jacaranda*, Parijat, Stock, 1996). Également auteur d'une étude sur les danses bouddhistes du Népal (*Danses de Diamant*, Kailash, 2002) et d'un petit essai sur la traduction (*Entre deux mondes*, Inventaire/Invention, 2005), elle vient de publier un premier roman (*Le Monastère de l'aube*, Albin Michel, 2006).

BERNARD BANOUN

Professeur de littérature de langue allemande à l'université de Tours.

Il a traduit entre autres des livrets d'opéra (Strauss : *Capriccio*, *Jour de paix* ; Schoenberg : *Du jour au lendemain*, *Moïse et Aaron* ; Berg : *Lulu*, etc.), *Correspondance 1900-1929* de Richard Strauss et de Hugo von Hofmannsthal, des romans de Yoko Tawada et de Josef Winkler.

Recherches universitaires sur :

- littérature et musique (Strauss ; Brecht ; opéra en Europe et Europe centrale),
- histoire de la traduction (groupe de recherche TraHis "La Traduction dans l'histoire", université François-Rabelais, Tours).

ANDERS BODEGÅRD

Études de langues romanes et slaves aux universités de Stockholm et de Paris, traducteur littéraire depuis 1980. Une cinquantaine de livres traduits du polonais et du français : Witold Gombrowicz, Wisława Szymborska (prix Nobel 1996), Adam Zagajewski, Jean Rouaud, Albert Camus, Hervé Guibert, Patrick Chamoiseau, Philippe Delerm, Hector Bianciotti, Jorge Semprún, Michel Houellebecq, Alain Robbe-Grillet, Bernard Noël.

Nombreuses traductions pour le théâtre et l'opéra (Poulenc, Bizet, Feydeau, Sartre, Reza).

Il a traduit Christian Gailly, *Un soir au club (En kväll på klubben)* en 2004

Nombreuses distinctions, dont :

- 1995 : Prix de la traduction de l'Académie suédoise (1995),
- 2004 : Grand Prix "Kellgren" de l'Académie suédoise.

FRANÇOISE CARTANO

Traductrice littéraire de fiction et d'essais d'auteurs contemporains de langue anglaise (GB, Irlande, EU, 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.

A enseigné 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 représentante 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 CITL depuis juin 2005.

EVELYNE CHÂTELAIN

Traductrice littéraire depuis plus de quinze ans, après être passée par la presse et l'édition, je m'intéresse depuis toujours aux "nouvelles technologies". J'ai déjà beaucoup œuvré pour que mes 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. Mais nombre de traducteurs ne savent pas encore bénéficier de tous les avantages que leur offre la jolie machine qui se trouve sur leur bureau. Et si ces outils n'ont pas été conçus pour la traduction, ils peuvent grandement faciliter notre travail, ce serait dommage de ne pas en profiter.

MARIA MADALENA CRUZ BEJA

Née à Coimbra. Elle enseigne la langue et la littérature portugaises ainsi que la traduction littéraire dans l'enseignement supérieur privé. A traduit entre autres : *Un tigre en papier* et *Suite à l'hôtel Crystal* de Olivier Rolin, *Bureau des solitudes* de Anne Goscinny, et *Le Parfum de notre terre – Voix de la Palestine et d'Israël* de Kénizé Mourad.

ROBERT DAVREU

Philosophe de formation universitaire, enseigne aujourd'hui au département de littérature générale et comparée de l'université Paris-VIII. Il est également chargé de cours à Paris-VII, dans le cadre du master de traduction littéraire de l'Institut d'études anglophones.

Poète, il a publié à ce jour six recueils chez Gallimard, Seghers, Métailié, Belin et Corti, consacré un essai à Jacques Roubaud, et fait partie du comité de rédaction de la revue *Poésie* que dirige Michel Deguy.

Traducteur de l'anglais, il a obtenu le prix Baudelaire pour *Le Pays des eaux* de Graham Swift. Outre de nombreux romans anglais, irlandais et américains, il a traduit des poèmes de Keats, Shelley et Cummings.

Du grec, il a traduit l'*Erotokritos*, chanson de geste crétoise de plus de dix mille vers, écrite au début du XVII^e siècle par V. Cornaros. Celle-ci paraîtra chez José Corti en janvier 2007, en coédition avec l'Atelier européen de la traduction, commanditaire de cette entreprise.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Maître de conférences à l'université de Paris-X-Nanterre. A traduit pour le théâtre près de trente pièces de Shakespeare. Président depuis 2006 de la Société

française Shakespeare (SFS). Dirige la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la Bibliothèque de la Pléiade (deux tomes parus en 2002). Nominé en 2006 aux Molières pour sa traduction du *Roi Lear* mis en scène par André Engel au Théâtre de l'Odéon-Berthier. Auteur du livret de *A & C*, théâtre musical de Lewis Furey, monté au Théâtre de la Ville en février 2006.

PIERRE DESHUSSES

Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud.

Traducteur (Brecht ; Goethe ; Hildesheimer ; Kleist ; Kraus ; Rilke ; Hofmannsthal ; Rezzori ; Schnitzler...), écrivain et chroniqueur littéraire.

JEAN-LUC DIHARCE

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

CHRISTIAN DOUMET

Professeur de littérature française à l'université de Paris-VIII et directeur de programme au Collège international de philosophie.

Il a publié des livres de poèmes (*Horde*, Obsidiane, 1989 ; *Illettrés, durs d'oreille malbâtis*, Champ Vallon, 2002 ; *La Décharge des années lumière*, La Dragonne, 2004) ; des proses (*Traité de la mélancolie de Cerf*, Champ Vallon, 1992 ; *La Méthode Flaming*, Fayard, 2001 ; *Rumeur de la fabrique du monde*, José Corti, 2004) ; des essais sur la musique (*L'île joyeuse*, Paris, P.U.V., 1997) ou sur la poésie (*Pour affoler le monstre*, Obsidiane, 1998 ; *Poète, mœurs et confins*, Champ Vallon, 2004 ; *La Poésie au marteau*, Obsidiane, 2004 ; *Faut-il comprendre la poésie ?* Klincksieck, 2004).

PHILIPPE FÉNELON

Après des études à l'École des langues orientales, il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il obtient le prix de composition dans la classe d'Olivier Messiaen en 1977. Son catalogue contient plus de quatre-vingt-dix œuvres.

Son premier opéra, *Le Chevalier imaginaire*, d'après Cervantès et une nouvelle de Kafka, a été créé à Paris (Châtelet) en 1992 par l'Ensemble Intercontemporain (mise en scène de Stéphane Braunschweig, direction Peter Eötvös). Il écrit ensuite *Les Rois*, d'après Cortázar (Opéra national de Bordeaux, 2004, mise en scène Yannis Kokkos, direction Thomas Rössner). *Salammbô*, d'après Flaubert, a été créé à l'Opéra national de Paris en 1998 et repris en 2000 (mise en scène Francesca Zambello, direction Gary Bertini). Son ballet *Yamm* a été créé à l'Opéra national de Paris en 2000 dans un décor et des costumes d'Anne-Marie Pécheur. Son quatrième opéra, *Faust*, d'après Lenau (commande du Théâtre du Capitole et de l'État français) sera créé le 25 mai 2007 à Toulouse. *Judith*, d'après Hebbel, sera créé à l'Opéra national de Paris en novembre 2007.

Dans son livre, *Arrière-pensées, Entretiens avec Laurent Feneyrou* (éditions Musica Falsa, Paris, 1998), le compositeur a développé une réflexion complète sur son travail d'artiste. Philippe Fénelon a réalisé plusieurs films : *Carnet I – Anne-Marie Pécheur* (Lussas, Paris), *La vie est plus courte qu'un jour d'hiver* (Montpellier, Biarritz), *La Vuelta al día* (Santiago de Compostela).

CLAUDE DE FRAYSSINET

Né à Santiago du Chili, a vécu entre autres pays au Pérou et au Mexique.

Professeur d'espagnol à Paris et à Orléans, traducteur littéraire depuis 1986.

A traduit des œuvres contemporaines, prose et poésie, d'Espagne et d'Amérique latine (Torrente Ballester, Sanchez Ferlosio, Eduardo Berti, Isabel Allende, poésie espagnole contemporaine 1945-1990).

Travaille en ce moment sur la poésie de Gabriela Mistral.

LEWIS FUREY

Né à Montréal de parents français et américains. Compositeur, chanteur, pianiste, comédien, Lewis Furey commence sa carrière comme violoniste, puis en 1974, il se tourne vers la musique pop et devient compositeur et chanteur en anglais. Avec sa femme, la comédienne et chanteuse Carole Laure, il compose et interprète pour le cinéma, la scène, la télévision, enregistre plusieurs disques. En 1991 il remporte le Grand Prix du disque de l'académie Charles-Cros avec son disque *Western Shadows*, un recueil de chansons country et western. Fixé à Paris depuis 1980, Furey se concentre sur la composition et la direction. Il a composé et mis en scène *A & C*, théâtre musical, d'après *Antoine et Cléopâtre*, de William Shakespeare pour le Théâtre de la Ville de Paris en 2006.

LUCIEN GUÉRINEL

Etudes universitaires à Marseille puis départ à Paris où il reçoit les conseils d'André Jouve pour l'harmonie et de Louis Saguer pour la composition. Retour à Marseille en 1962.

Nominé aux Victoires de la Musique 1997.

Deux recueils de poésie chez Guy Chambelland. Œuvre musicale éditée chez Billaudot et Jobert, qui lui consacre un livre sous-titré *Le Lac et le Bosquet* (interviews de Jean Roy et Marcel Marnat).

DORIS HEINEMANN

Née à Frechen (près de Cologne). Après des études de littérature à Cologne et un séjour prolongé à Montpellier, elle a enseigné (allemand pour étrangers, français commercial) et traduit des textes administratifs pour le Conseil de l'Union européenne avant de retourner à son premier amour, la traduction littéraire, en 1997.

HÉLÈNE HENRY

Traductrice littéraire depuis 1975, 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 Tsvetaieva (*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.

Présidente d'ATLAS depuis 2006.

JANNIS IDOMENEOS

Né en Crète. Baryton. Son répertoire inclut des œuvres de Monteverdi, Dowland, Couperin, Purcell, Charpentier, J. S. Bach, Mozart, Haydn, Haendel, Duruffé.

Depuis 2000, Yannis Idomeneos travaille avec Mikis Theodorakis dont il a interprété plusieurs cycles des mélodies *Mégaron d'Athènes*.

Il a interprété le *Magnus Eroticus* de M. Hatjidakis à Würzburg, à Vienne, à Paris et à Rhodes avec Nena Venetsanou.

Depuis 2003, il travaille avec le compositeur Nikos Mamangakis : il a ainsi enregistré sa musique pour le film allemand *Heimat*, l'opéra *Erotokritos* et son cycle des mélodies *Der kaukasische Kreidekreis* (B. Brecht).

CLAIRE JATOSTI

Travaille au service "sous-titrage/doublage" d'ARTE depuis l'origine de la chaîne. Chargée de la direction artistique (en particulier pour le sous-titrage en direct des opéras).

VALÉRIE JULIA

Traductrice d'anglais et d'italien. Traduit pour l'audiovisuel (documentaire et fiction) et l'édition (catalogues d'exposition, livres d'art). Dans le cadre d'une collaboration de longue date avec Radio France, elle est amenée à traduire régulièrement des livrets d'opéra de l'italien.

ARNAUD LEROY

Il commence ses études musicales en saxophone dans la classe de Claude Delangle au CNR de Boulogne-Billancourt. Il remporte un premier prix avec félicitations du jury en quatuor au concours national de Granges-lès-Valence. Il s'oriente ensuite vers la musique ancienne et obtient un premier prix en viole de gambe dans la classe de Jérôme Hantaï au CNR de Cergy-Pontoise. Essentiellement en tant que chambriste et continuiste, il se produit en France, aux Etats-Unis et au Canada au sein des ensembles Les Voix humaines, Aradia, Les Idées heureuses, William Byrd, Masques, et a été invité au festival international de musique de chambre de Norfolk (Connecticut, USA), Yale University, au Glenn Gould Studio (Toronto), au Festival Montréal Baroque, à l'Opéra McGill. Il enregistre pour la radio, CBC, Radio Canada et a joué dans la création mondiale de l'Opéra *Orpheus and Eurydice* de James Rolf (Jane Mallet Theatre, Toronto).

Très ouvert au théâtre musical, il travaille actuellement à des projets de création alliant la musique et la danse contemporaine.

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.

PHILIPPE MARTY

Agrégé d'allemand, maître de conférences, enseigne la littérature générale et comparée à la faculté des lettres de l'université de Nice : cours sur la chanson, traduction, poésie, herméneutique, phénoménologie, rapports entre littérature et philosophie ; auteur de chansons...

JEAN-YVES MASSON

Ecrivain, traducteur d'allemand, d'italien et d'anglais, critique au *Magazine littéraire*, professeur de littérature comparée à la Sorbonne. A publié une trentaine de traductions. Secrétaire du prix Nelly-Sachs. Dernier ouvrage traduit : *Le Lien d'ombre*, poèmes complets de Hugo von Hofmannsthal ; dernier livre publié : *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose* (ces deux titres chez Verdier Poche).

JACQUES MICHAUT-PATERNÒ

Ancien titulaire de la chaire supérieure de russe au lycée Henri-IV. A traduit du russe Blok (*Œuvres en prose*), Dovlatov (*L'Étrangère, La Valise, Le Colonel dit que je t'aime*), Rozanov (*Feuilles tombées, Esseulement, L'Apocalypse, Motifs orientaux, Impressions italiennes, Le Feu noir*), Chafarévitch (*Phénomène socialiste*), Soljénitsyne (*Sous les décombres, Discours américains*), Zinoviev (*Homo soviéticus, Le Communisme comme réalité, Para bellum, Le Héros de notre jeunesse*).

Egalement traducteur de Bufalino (*Les Voleurs de souvenirs, Les Mensonges de la nuit, La Lumière et le deuil, Cires perdues, Qui pro quo, Calendes grecques*), de Praz (*Le monde que j'ai vu*), de Chiusano (*L'Ordalie, Conradin*), de Fellini (*Giulietta*), de Gassman (*Mémoires d'une soupente*), de Vitale (*Le Bouton de Pouchkine, La Maison de glace*), de Ripellino (*Praga magica*).

MARIE-CLAIRE PASQUIER

Présidente d'ATLAS de 1998 à 2006. 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.

PHILIPPE PICQUIER

Editeur spécialisé dans la littérature d'Extrême-Orient.

Fondées en 1986, les éditions Philippe Picquier publient principalement des littératures du Japon, de Chine, mais aussi d'Inde, du Viêt-nam, de Corée... sous toutes leurs formes (textes classiques, romans policiers, contes, textes érotiques, livres pour la jeunesse...).

JEAN-YVES POUILLOUX

Littéraire enfin sorti émérite de l'académie, auteur de quelques études critiques irrévérencieuses de préférence (Rabelais, Montaigne, Proust, Paulhan, Borges, Queneau, Perec et autres joyeux empêcheurs de radoter en rond). Traducteur aussi, de Frances A. Yates à David Leavitt, en passant par Quentin Skinner. Préoccupé de la relation de l'homme au langage (dans la lignée de Damourette et Pichon, Benveniste et quelques autres), rapport essentiel s'il en est.

PATRICK QUILLIER

Né à Toulouse. Maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université de Nice-Sophia Antipolis depuis 1999. Traducteur de poètes portugais chez divers éditeurs, notamment *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa, Bibliothèque de la Pléiade, 2001. A publié *Office du murmure*, La Différence, 1996.

Parmi ses compositions musicales : *Além da dor*, cantate pour chœur d'enfants, sur des poèmes de Fernando Pessoa, primée au Concours international Fernando Pessoa, Lisbonne 1985 ; *Glossolalie*, pour hautbois et orgue, commande de la radio hongroise, 1995 ; *Arche d'îles*, pour piano et récitant, sur des poèmes de Boris Gamaleya, 2004.

AUDE SAMARUT

Études d'anglais (université de Caen). J'ai choisi de devenir libraire au lieu d'enseigner. De 1998 à 2003 au Village Voice, librairie spécialisée anglophone et depuis au Merle Moqueur.

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'INTERSCÈNES. A traduit entre autres : Bertolt Brecht, Elias Canetti, Peter Handke, Ödon von Horváth, Hugo von Hofmannsthal, Heiner Müller, Arthur Schnitzler, Enzo Cornmann, 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.

MIKE SENS

Mike Sens (nom de plume de Michael Warren Tijssens) est né aux Pays-Bas en 1961. D'origine anglaise, il étudie le jeu d'acteur à la Royal Academy of Dramatic Art à Londres, avant d'obtenir un DEA – arts du spectacle – à la Sorbonne nouvelle, Paris. Après un travail de chargé de mission et de dramaturge auprès des auteurs européens pour le GES – Mairie de Paris, il fonde l'agence artistique Media Writers & Translators en 1994. Il a notamment traduit les pièces de théâtre de Werner Schwab et de Howard Barker, et dirige les projets de surtitrage pour les tournées internationales de Culturesfrance. Cette activité l'a amené à travailler avec des metteurs en scène comme Claude Régy et Robert Wilson.

FRANÇOISE DU SORBIER

A enseigné la littérature anglaise à l'université. Se consacre désormais à la traduction, activité qu'elle pratique depuis 1972. Membre du conseil d'administration d'ATLAS de 1992 à 2000. A traduit notamment des œuvres de Defoe, Dickens, Trollope, Mrs. Gaskell, D. H. Lawrence, mais aussi des auteurs contemporains anglophones (Helen Fielding, Nicholas Evans, Alistair McLeod).

STEVAN TICKMAYER

Compositeur, pianiste et écrivain sur la musique. Il a étudié avec Rudolf Brucci, Louis Andriessen et György Kurtag.

Ses collaborations très vastes vont des musiciens classiques (Gidon Kremer, Keller Quartet, Kremerata Baltica) jusqu'aux expérimentalistes et improvisateurs (Fred Frith, Chris Cutler).

GEORGIA ZAKOPOULOU

Née à Athènes. Membre du comité de rédaction de la revue *Metafrassi*. Depuis 1991 traductrice à plein temps. A traduit en grec de la littérature française (Françoise Sagan, André Gide, Paul Valéry, Christian Gailly), de la littérature espagnole et latino-américaine (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Galeano, Xavier Moret, Felisberto Hernández, César Aira, Enrique Vila-Matas, Elia Barceló) ainsi que des livres scientifiques : Pascal Acot, Georges Mialaret, Constance Kazuko Kamii.

ANNEXE

SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*
DE 1984 A 2005

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 Kassâ, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légglise-Costa, avec Augustina Bena Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge et José Saramago

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Jacques Thiériot
- Italien (cinéma et roman), animé par Claude Nathalie Thomas
- Irlandais (Seamus Heaney), animé par Philippe Mikriammos
- Intervenants
- PRIX ATLAS Junior

SIXIÈMES ASSISES

- Avant-propos, par Sylvère Monod

Traduire le théâtre

- Table ronde “Traduire, adapter, écrire”, animée par Jacques Thiériot, avec Bernard Lortholary, Philippe Ivernel, Jean Jourdeuil et Florence Delay
- Table ronde “Molière et ses traducteurs étrangers”, animée par Jean-Loup Rivière, avec Annie Brisset, Xavier Bru de Sala, Mikhaïl Donskoï, Heinz 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 Olivier

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 (*Cahiers de Royaumont*), Hughes Labrusse (Amiot Lenganey, *Sud*) et Gérard Pfister (Arfuyen, *L’Autre*)
- Proclamation des prix de traduction littéraire et célébration du centenaire de Nelly Sachs en présence de Hilde Domin et Lionel Richard

Ateliers de langues

- Anglais (USA), animé par Yves Di Manno
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Pascal Aquien
- Grec ancien, animé par Jean-Paul Savignac
- Portugais (Brésil), animé par Jacques Thiériot
- Russe, animé par Hélène Henry

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “Baudelaire et ses traducteurs contemporains”, animée par Alain Verjat (Espagne), avec Nicos Fokas (Grèce), Harry Guest (Grande-Bretagne) et Friedhelm Kemp (Allemagne)

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Jean Malaplate
- Anglais (USA), animé par Claire Malroux

- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet
- Catalan, animé par Mathilde Bensoussan
- Italien, animé par Jean-Baptiste Para

– Intervenants

NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 1992

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Paul Frankum, maire adjoint d'Arles
- Allocution de Jean Guiloineau, président d'ATLAS
- “Nabokov et l'île de Bréhat”, conférence inaugurale d'Erik Orsenna
- Table ronde “Montaigne et ses traducteurs”, animée par Michel Chaillou, avec Jaume Casals Pons (Espagne : castillan et catalan), Philippos Dracodaïdis (Grèce), Fausta Garavini (Italie), Else Henneberg Pedersen (Danemark) et Jan Stolpe (Suède)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1992

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (USA), animé par Marie-Claire Pasquier
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Françoise du Sorbier
- Chinois, animé par Noël Dutrait
- Serbo-croate, animé par Mireille Robin

- “Amédée Pichot, un grand Arlésien traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Traduire *Don Quichotte* en français aujourd'hui”, animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio, Michel Moner, Annie Morvan et Aline Schulman
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL) et du prix Nelly-Sachs, avec Jean Blot et François Xavier Jaujard

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1992

- Table ronde ATLF “Le nouveau code des usages de la traduction littéraire”, animée par Jean Guiloineau, avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF) et Hubert Tilliet (SNE)

Ateliers de langues

- Albanais, animé par Christiane Montécot
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Gabrielle Merchez et Michael Mills
- Espagnol, animé par Jean-Marie Saint-Lu
- Italien, animé par Maurice Darmon

– Intervenants

DIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1993

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Jean Guiloineau
- “Jacques Amyot traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Martine Segonds-Bauer avec Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach (anglais – Afrique du Sud), et Nadine Stabile et Adriaan Van Dis (néerlandais)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Yiddish, animé par Batia Baum
- Estonien, animé par Antoine Chalvin
- Hongrois, animé par Georges Kassai
- Provençal, animé par Claude Mauron
- Finnois, animé par Gabriel Rebourcet

- Table ronde “Le traducteur et les mutations de l’édition”, animée par Rémy Lambrechts (ATLF), avec Paul Fournel (président de la SGDL), Sylvie Girard (Communauté européenne) et Elisabeth Parinet (Ecole des chartes)
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Karin Wackers, avec Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou), Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel (turc), et Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré (albanais)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS Junior
- Poèmes traduits des langues de l’ex-Yougoslavie, présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Anglais (Afrique du Sud), animé par Jean Guiloineau
 - Espagnol (Pérou), animé par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
 - Néerlandais, animé par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis
 - Turc, animé par Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel
 - Albanais, animé par Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré
- Clôture solennelle des Dixièmes Assises
 - “Traduction et langue parfaite”, conférence d’Umberto Eco
 - Allocution de Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie
 - Intervenants

ONZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1994

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello (Conseil de l’Europe) et Jean Guiloineau
- “Traduire : relire, relier”, conférence inaugurale d’Edouard Glissant

– Table ronde “La traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde”, animée par Michelle Giudicelli, avec Claire Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert, Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thiériot (Brésil), avec la participation des écrivains : Mia Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Egyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli

– “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII^e siècle”, conférence de Françoise du Sorbier

– Table ronde “Julien Gracq et ses traducteurs – Traduction du style et style de la traduction”, animée par Michel Murat, avec Carl Gustaf Bjurström (Suède), Micaela Ghitescu (Roumanie), Dieter Hornig (Autriche), Michaela Jurovska (République slovaque), Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)

– Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1994

– Table ronde “Pour un contrat de commande de traduction d’une œuvre dramatique”, animée par Jean-Michel Déprats (Maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers

Ateliers de langues

- Anglais, animé par Pierre Furlan
- Allemand, animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel

Les ateliers thématiques

– Les jeux de mots, animé par Liliane Hasson (espagnol) et Marie-Claire Pasquier (anglais)

– Le langage amoureux, animé par André Gabastou (espagnol) et Jean Guiloineau (anglais)

– Annexe : contrats types

– Intervenants

DOUZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 1995

Ouverture des Assises

– Allocutions de Michel Vauzelle, maire d’Arles, et de Jean Guiloineau

– “De ce qu’écrire est traduire”, conférence inaugurale de Paul Fournel

– Table ronde “Les traducteurs de Giono”, animée par Paule Constant avec Thomas Dobberkau (Allemagne), Maria V. Dobrodeeva (Russie), Ladislav Lapsansky (République slovaque), David Le Vay (Grande-Bretagne), Isabel Sancho López (Espagne) et Jeanne Holierhoek (Pays-Bas)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 1995

Ateliers de langues

- Italien, animé par Françoise Brun
- Swahili, animé par Jean-Pierre Richard

Ateliers thématiques

- Jean Giono traducteur de *Moby Dick*, animé par Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Traduction de littérature pour la jeunesse, animé par Rose-Marie Vassallo-Villaneau (anglais)
- Les injures, animé par Hélène Henry (russe)

- “Armand Robin traducteur”, conférence par Jacques Lacarrière
- Table ronde “Traduire la Bible (Ancien Testament, Ecrits intertestamentaires, Nouveau Testament, Bible des Septante)”, animée par Marc de Launay, avec Jean-Marc Babut, Marguerite Harl, Henri Meschonnic et Marc Philonenko
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 1995

- Table ronde “Traduis-moi un mouton” sur la traduction de la littérature pour la jeunesse, animée par Jean-Pierre Richard, avec Odile Belkeddar, Isabelle Jan, François Mathieu et Rose-Marie Vassallo-Villaneau

Ateliers de langues

- La Bible, animé par Henri Meschonnic
- Anglais (Australie), animé par Françoise Cartano
- Espagnol, animé par Claude Bleton
- Allemand, animé par Pierre Deshusses
- Italien (poésie), animé par Philippe Giraudon, lauréat du prix Nelly-Sachs 1995

– Intervenants

TREIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1996

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau
- “La communauté des traducteurs”, conférence inaugurale d’Yves Bonnefoy
- Table ronde “Les traducteurs d’Yves Bonnefoy”, animée par Claude Esteban, avec Elsa Cross (Mexique), Michael Edwards (Grande-Bretagne), Cesare Greppi (Italie), Friedhelm Kemp (Allemagne), Jan Mysjkin (Belgique), Sigeru Simizu (Japon) et Ahmet Soysal (Turquie)

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1996

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
 - Anglais (Irlande), animé par Isabelle Famchon
 - Brésilien, animé par Jacques Thiériot
 - Poèmes d’Yves Bonnefoy, animé par Marc Grinberg (Russie) et Adam Wodnicki (Pologne)
- Atelier d’écriture, animé par Jean Guiloineau

- “François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare”, conférence par Marie-Claire Pasquier

- Table ronde “La traduction du roman irlandais contemporain”, animée par Bernard Hoëpffner, 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)
- Inuittitut, 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 Beudet et Isabelle Zabrowski
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1998

- Table ronde ATLF “Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel”, animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé, Jean-Louis Sarthou

Ateliers de langues

- Espagnol, “Antonio Muñoz Molina”, animé par Philippe Bataillon
- Anglais (documentaire), animé par Rémy Lambrechts
- Malayalam (Inde), animé par Dominique Vitalyos
- Allemand, “Hugo von Hofmannsthal”, animé par Jean-Yves Masson

- Table ronde “Jacques Derrida et ses traducteurs”, avec Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Paco Vidarte (Espagne), David Wills (Nouvelle-Zélande), Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Mikhaïl Maiatsky (Russie), Astra Skrabane (Lettonie)

- Intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1998

SEIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1999

Ouverture des Assises

- Allocutions de François Debost, adjoint au maire délégué à la Culture, au Patrimoine et au Tourisme, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- “Parler pour les «idiots» : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction”, conférence inaugurale de Jacques Roubaud
- Table ronde “Les traducteurs de Bernard-Marie Koltès”, animée par David Bradby avec la participation de Dimitris Dimitriadis (Grèce), Anna Lakos (Hongrie), Vera San Payo de Lemos (Portugal), Simon Werle (Allemagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1999

- Table ronde “Les réseaux européens de traducteurs littéraires”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude 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 : RECIT”, 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 Guiloinéau

- “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 Raguet 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
- *Othello* de Shakespeare : Danièle Laruelle
- Catherine Charrau 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 traduction

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

– Bibliographie des intervenants

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

VINGT-DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 2005

– Allocution d’Hervé Schiavetti, maire d’Arles

– Allocution de Claire Antognazza, adjointe aux Affaires culturelles de la ville d’Arles

– Allocution de Stéphanie Van Muysen, conseillère régionale

– Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS

– “En toute violence”, conférence de Claro

– Table ronde : “Antonin Artaud et la traduction”, animée par Camille Dumoulié, avec Jean-Paul Manganaro, Jonathan Pollock, Olga Koustova

– “Hommage à Michel Gresset”, avec Françoise Cartano, Claire Gresset, Marie-Françoise Cachin, Marie-Claire Pasquier, Marie-Claude Peugeot

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

– Espagnol : François Gaudry

– Russe : Hélène Henry

– Ecriture : Jean Guiloineau

– Informatique : Evelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce

– “Pasternak traducteur”, conférence de Michel Aucouturier

– “Carte blanche”, avec Angela Konrad, Liliane Giraudon et Catherine Duflot

– Rencontre avec les jeunes traducteurs, animée par Olivier Mannoni

– Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

– Allemand : Jörn Cambreleng

– Anglais (GB) : Philippe Loubat-Delranc

- Italien : Françoise Liffra
- Bosniaque : Aleksandar Grujić

- Table ronde ATLF : “Le traducteur face aux mutations de l’édition”, animée par Jacqueline Lahana, avec Boris Hoffman, Marion Rérolle, Christian Cler, Olivier Mannoni

- “Violence de la traduction : traduire l’intraduisible”, conférence de Barbara Cassin

- Biobibliographie des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2004

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD.
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 2007
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
A MAYENNE
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS
ACTES SUD
LE MÉJAN
PLACE NINA-BERBEROVA
13200 ARLES.

DÉPÔT LÉGAL
1^{RE} ÉDITION : NOVEMBRE 2007.

N° impr.
(Imprimé en France)

