

VINGT-HUITIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2011)

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,  
avec l'aide de Laurence Kiefé et de Corinna Gepner.

Le dimanche 13 novembre 2011, alors que se poursuivait  
la troisième journée des Assises, les traducteurs assemblés à Arles  
apprenaient avec douleur la mort, le 12 novembre,  
d'Hubert Nyssen, fondateur des éditions Actes Sud.  
Il avait contribué à construire les Assises et le CITL, son soutien  
et son amitié indéfectibles accompagnaient  
chacune des entreprises arlésiennes de l'association ATLAS.  
Le conseil d'administration d'ATLAS et celui de l'ATLF, l'équipe du CITL,  
la communauté des traducteurs lui rendent un hommage reconnaissant.  
Ces vingt-huitièmes Actes sont dédiés à sa mémoire.

# VINGT-HUITIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2011)

Traductions extra-ordinaires

AVEC MAURICE NADEAU

par Michel Volkovitch

MONSTRES EN TRADUCTION

(Cervantès, Pouchkine, Sterne, Pessoa)

TRADUCTEURS EXTRA-ORDINAIRES

par Bernard Hoepffner

TRADUIRE *LA DISPARITION* DE GEORGES PEREC

TABLE RONDE ATLF :

Tout ce que vous aimeriez savoir sur le numérique

avec la participation de :

CAMILLE BLOOMFIELD

PHILIPPE BENOÎT

PHILIPPE BRUNET

JÖRN CAMBRELENG

ALEXANDRA CARRASCO

ÉVELYNE CHÂTELAIN

JEAN-ÉTIENNE COHEN-SÉAT

CÉCILE DENIARD

JEAN-MICHEL DÉPRATS

HÉLÈNE HENRY

BERNARD HOEPFFNER

GUY JOUVET

VALÉRI KISLOV

JOHN LEE

OLIVIER MANNONI

ANDRÉ MARKOWICZ

VANDA MIKŠIĆ

MAURICE NADEAU

MICHEL ORCEL

MARC PARAYRE

GEOFFROY PELLETIER

PATRICK QUILLIER

DOMINIQUE REYMOND

TIPHAIN SAMOYAULT

ALINE SCHULMAN

SHUICHIRO SHIOTSUKA

NICOLE TAUBES

ANNE-LAURE TISSUT

CAMILLE DE TOLEDO

MICHEL VOLKOVITCH

FRÉDÉRIC WERST

*ACTES SUD / ATLAS*

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)

André Gabastou (vice-président)

Jürgen Ritte (vice-président)

Béatrice Trotignon (secrétaire générale)

Antoine Cazé (secrétaire général adjoint)

Marianne Millon (secrétaire générale adjointe)

Geneviève Charpentier (trésorière)

Bernard Hœpffner (trésorier adjoint)

Laurence Kiefé, Chantal Moiroud, Patrick Quillier,

Béatrice Roudet-Marçu

*assistés de*

Justine Simonot

et le directeur du Collège international des traducteurs littéraires :

Jörn Cambreleng

*assisté de*

Christine Janssens, Caroline Roussel et Chloé Roux

Parmi les organismes publics et privés qui ont rendu possibles la tenue  
et la publication de 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 et européennes

l'Institut français

la délégation générale à la Langue française et aux Langues de France

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'antenne universitaire de la ville d'Arles

l'université Waseda de Tokyo

l'association Georges Perec

*Les Actes des Assises* sont publiés par les éditions Actes Sud,  
avec l'aide du conseil général des Bouches-du-Rhône.

## SOMMAIRE

### PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 11 novembre 2011

ALLOCATION D'OUVERTURE, par Hélène Henry, présidente d'ATLAS .....	11
AVEC MAURICE NADEAU Conférence de Michel Volkovitch .....	17
MONSTRES EN TRADUCTION Table ronde animée par Tiphaine Samoyault, avec Guy Jovet, André Markowicz, Patrick Quillier et Aline Schulman .....	27

### DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 12 novembre 2011

ATELIERS DE TRADUCTION	
<i>Anglais</i> : Jean-Michel Déprats .....	53
<i>Espagnol</i> : Alexandra Carrasco .....	55
<i>Grec ancien</i> : Philippe Brunet .....	57
<i>Wardwesân</i> : Patrick Quillier et Frédéric Werst .....	61
TRADUCTEURS EXTRA-ORDINAIRES Conférence de Bernard Hœpffner .....	65
PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION .....	79

TROISIÈME JOURNÉE  
Dimanche 13 novembre 2011

ATELIERS DE TRADUCTION

<i>Allemand</i> : Nicole Taubes.....	87
<i>Anglais (USA)</i> : Anne-Laure Tissut .....	94
<i>Italien</i> : Michel Orcel.....	98
<i>Sanskrit</i> : Philippe Benoit.....	100

TABLE RONDE ATLF :

TOUT CE QUE VOUS AIMERIEZ SAVOIR SUR LE NUMÉRIQUE

Table ronde animée par Olivier Mannoni, avec Évelyne Châtelain, Jean-Étienne Cohen-Séat, Geoffroy Pelletier et Camille de Toledo .....	103
---	-----

TRADUIRE *LA DISPARITION* DE GEORGES PEREC

Table ronde animée par Camille Bloomfield, avec Valéri Kislov, John Lee, Vanda Mikšić, Marc Parayre et Shuichiro Shiotsuka .....	129
---	-----

Biobibliographies des intervenants.....	157
---	-----

ANNEXE

Sommaires des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2010.....	165
--	-----

## PREMIÈRE JOURNÉE



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

Monsieur le maire d'Arles, chers amis traducteurs, chers amis de la traduction, chers confrères et consœurs,

Merci d'être venus à Arles, d'être ici au Méjan, merci d'être présents à ces Vingt-Huitièmes Assises, qu'elles soient vos premières ou... vos vingt-huitièmes. Merci d'attendre des Assises quelque chose qui vous concerne et qui vous enrichit. Tant que vous serez au rendez-vous, ATLAS continuera de construire les Assises. C'est une promesse.

Je commence par l'essentiel : si tout cela existe et perdure, c'est grâce à l'appui financier et à la présence à nos côtés de nos organismes de tutelle, à l'échelon local et national. Plusieurs d'entre eux sont ici, en la personne de leurs représentants. Merci, monsieur le maire, pour votre soutien fidèle à nos entreprises, pour la chaleureuse amitié que vous portez à l'association et au Collège. Merci au conseil général des Bouches-du-Rhône, qui ne manque jamais de nous aider là où nous en avons besoin : pour rénover le Collège, pour éditer les *Actes des Assises*. Merci au président Vauzelle et aux services de la région, qui nous aident à doter de bourses de séjour les résidents au CITL et accompagnent notre expansion à l'international. Nous remercions au premier chef notre subventionneur historique, le CNL, qui a présidé à notre fondation, qui encourage les Assises, qui, par son système d'aides, a permis la traduction et la publication de tant d'œuvres extra-ordinaires, et qui suit avec nous les travaux engagés sur le statut et la rémunération du traducteur. Nous sommes particulièrement heureux et reconnaissants de figurer sur le portail FranceLivre, élaboré par le CNL et l'Institut français, qui donne aux associations de traducteurs une visibilité en ligne toute nouvelle. Cela devra nous encourager à enrichir notre site. Merci à l'Institut français lui-même, qui, avec la DGLFLF, toujours fidèle, subventionne largement les modules de formation implantés au Collège. C'est grâce à lui que les jeunes traducteurs des "fabriques" viennent résider et travailler au CITL pour des sessions parfois décisives dans l'affirmation de leur vocation.

Parlons des Assises : ni un colloque, ni un symposium, ni un festival, ni de simples rencontres professionnelles à usage interne, les Assises ont

été imaginées pour faire de l'un des métiers les plus solitaires qui soient un métier solidaire. Cela, dans l'ouverture sur un monde intellectuel et culturel auquel ce métier revendique son appartenance naturelle. Les Assises ont été, à leur fondation, une façon de rendre visible le geste associatif. Si ATLAS est sorti de la côte de l'ATLF il y a plus de vingt-huit ans, ce fut pour faire connaître et reconnaître la spécificité artistique du traducteur, et affirmer une profession. Affirmer que, dans cette profession, le "littéraire" (l'artiste du mot) est indissociable du "traducteur" (le maître des langues, des langages, des domaines de compétence et des cultures).

Aujourd'hui, pour échanger et communiquer sur la traduction, il y a les listes de discussion, les forums, de plus en plus de congrès et de colloques. De très fructueuses Journées de la traduction viennent d'avoir lieu à la SGDL, que je salue ici en la personne de son directeur, M. Geoffroy Pelletier, et de son secrétaire général, M. Dominique Le Brun : que la SGDL soit remerciée de les avoir organisées. Les Assises ont le bénéfice de l'ancienneté, elles ont celui d'être non pas virtuelles, mais bien concrètes (nous avons plaisir à vous accueillir, intervenants et participants, nous espérons que vous avez plaisir à ces trois journées). Elles ont celui, monsieur le maire, de se tenir dans des lieux magnifiques, dont on ne se lasse pas. Arles est devenu notre maison, nous n'imaginons pas que les Assises puissent avoir lieu ailleurs. C'est ici qu'est le Collège, ici que sont installées les éditions Actes Sud, qui ont participé, en la personne d'Hubert Nyssen, à la fondation d'ATLAS et qui copublient avec nous les *Actes des Assises*.

Les Assises de la traduction, refondation, réaffirmation annuelle par elle-même d'une profession, manifeste de son appartenance plénière au monde de la littérature, se soutiennent du millier d'adhérents d'une association bicéphale (ATLF et ATLAS), qui s'est, naguère, partagé les tâches : aux uns le travail opiniâtre sur l'amélioration de la condition du traducteur, aux autres la tâche non moins ardue de lui donner visibilité et, si possible, lustre dans le monde culturel et intellectuel. C'est pourquoi nous sommes réunis ici pour nous réjouir ensemble des avancées dans la reconnaissance de la traduction comme métier à part entière, avancées qui se font aujourd'hui sentir sur tous les fronts : reprise de négociations avec les éditeurs sous l'égide du CNL ; réflexion sur la formation du traducteur, et réalisations expérimentales au CITL d'Arles (allez écouter, demain, ici même, les jeunes traducteurs de la "fabrique espagnole") ; travail assidu sur les problèmes posés par l'apparition du numérique dans le monde de l'édition (et c'est justement le sujet de la table ronde de l'Association des traducteurs littéraires de France, dimanche au Méjan) ; publication du rapport de Pierre Assouline, que nous attendions tous, qui a posé les vraies questions et sur lequel il nous revient, journalièrement, des échos. Il importe, il est de la plus haute importance que ces entreprises diverses restent sous le contrôle des traducteurs, décidés à faire valoir leur droit à disposer d'eux-mêmes.

Je n'insisterai pas davantage, les traducteurs curieux pourront aller ce soir à six heures rencontrer Cécile Deniard, trésorière de l'ATLF et traductrice de fond, qui vous expliquera notre fonctionnement associatif dans son actualité, en compagnie de Jörn Cambreleng, directeur du CITL, qui

vous fera les honneurs du Collège avec son équipe, j'ai nommé Christine Janssens, Caroline Roussel et Chloé Roux, équipe renforcée, pour les Assises, par Justine Simonot, notre assistante parisienne, qui découvre Arles. Merci à elles toutes.

Assises extra-ordinaires, traductions extra-ordinaires. Toute traduction "ordinaire" est extraordinaire, puisqu'elle est, par définition, métamorphose, et produit une variante de l'œuvre qui n'est semblable à aucune autre. Quant au geste même du traducteur, suspendu entre deux langues et deux cultures, inscrit à la fois dans la différence et dans la ressemblance, n'est-ce pas un geste particulièrement hors du commun ? Nous vivons dans un monde où l'extraordinaire, dans une acception facile, est à la mode : monde de gagnants, de stars, de *winners*, de *killers*, monde où entre le premier et tous les autres se creuse un abîme... Non, nous ne vous proposerons pas une galerie de héros ni un défilé d'ego. Ni une allée d'arbres qui cachent la forêt. Rassurons-nous, nous qui nous tenons pour "ordinaires" : nous ne sommes pas moins exceptionnels. Comme Malte, le héros de Rainer Maria Rilke, nous savons que nous sommes "une infinité de singuliers". Nos invités eux-mêmes auront à cœur de vous démontrer qu'ils ne sont pas des surhommes. Et Bernard Hoëpffner, qui viendra samedi nous parler de ses héros favoris, "quelques traducteurs extra-ordinaires", d'Amyot à Claude Riehl, traducteur d'Arno Schmidt, parlera surtout de leur imaginaire de traducteurs et de la langue qu'ils inventent. Nous aimerions, précisément, en vous rapprochant de ces textes et de ces traducteurs hors normes, vous inciter à méditer sur ce que votre travail quotidien entre langues et textes peut avoir d'exceptionnel. Traduire, c'est une aventure. Oui, nous sommes tous des capitaines Hatteras, toute traduction est une navigation, il faut penser le traducteur en aventurier de Jules Verne.

Il existe un patrimoine mondial de "grands textes" dont chaque traduction nouvelle multiplie le monde. Leur retraduction est désir et défi renouvelés. Nous avons invité quelques-uns de leurs traducteurs, explorateurs hardis de continents immenses, anciens et à demi oubliés, de terres à la fois connues et inconnues. Chaque fois, c'est pour éclairer l'œuvre d'une lumière nouvelle : Aline Schulman fait parler aux héros de Cervantès le langage de notre contemporain ; Philippe Brunet va rechercher dans l'*Iliade* les chants et les danses qui la fondent, et nous les donne à entendre et à voir ; André Markowicz met en écho la poésie de Pouchkine et celle de ses contemporains, ces romantiques russes dont nous ne savons rien, ou si peu ; Michel Orcel nous propose *in extenso* un *Roland furieux* qu'on s'était trop habitué à lire en extraits. Et, plus aventureux encore, Philippe Benoît rapproche de nous l'épopée hindoue du *Mahabharata*.

Ou bien, de l'œuvre-océan, il s'agit de débusquer un aspect peu visible, encore inanalysé, extra-ordinaire : chez Shakespeare, Jean-Michel Déprats a choisi deux scènes "hétéroglottes" (dans *Henry V*) où le français vient envahir l'anglais : comment traduire ?

Comment traduire ? Il y faut de l'audace, de l'intrépidité, de l'imagination. Surtout là où l'extra-ordinaire se dit "monstrueux". Le monstre, cet

être qui “donne des inquiétudes”, étonne et dissonne, il est comme en excès sur le monde, vraiment il exagère. Hybride ou difforme, trop long ou trop court, de bric et de broc, il est “mal cousu”, “mal bâti”. Il attire le regard, il est fait pour être “montré”, mais on a peur de l’êtreindre. En littérature, les textes-monstres sont des textes hors genre, hors système, hors histoire, singuliers dans leur organisation et leur position. Pour les traduire, on ne peut compter sur aucun repère, aucun code connu et reconnu. Pourtant quelques traducteurs audacieux, que le dragon n’effraie pas, se sont lancés dans l’aventure : Patrick Quillier nous dira comment il a transcrit les hétéronymes pessoens, Nicole Taubes comment, comme l’avait fait Claude Riehl, elle a affronté – et avec quel succès – Arno Schmidt.

Plus “monstrueux” que tous sont les textes à contraintes, même là où la contrainte est d’abord invisible : vous avez dit “disparition” ? Nous avons choisi de faire débattre entre eux cinq traducteurs de *La Disparition*, de Georges Perec, sous la houlette de Camille Bloomfield, une “oulipologue” confirmée. Chacun dans sa langue de traduction, Valéri Kislov (russe), Marc Parayre (espagnol), Vanda Mikšić (croate), John Lee (anglais), Shuichiro Shiotsuka (japonais) nous diront quelle “partie du discours” ils ont fait “disparaître”, et ce qui en résulta pour leur travail. La table ronde *Disparition* clôture les Assises : nous avons gardé le meilleur pour la fin. Restez jusqu’au bout, vous ne le regretterez pas.

Ce *Ward* mystérieux qui nous est annoncé est aussi un “texte à contraintes”. Nous avons invité, pour un atelier de “wardwesân”, Frédéric Werst, son auteur. Werst s’est imposé la contrainte absolue : inventer à la fois la langue et la culture source. Langue, grammaire, phonétique, versification, mythologie, système des genres, corpus de textes poétiques et narratifs, Frédéric Werst a tout forgé de toutes pièces. Et il s’est auto-traduit. Une contrainte aussi exceptionnelle laisse-t-elle encore place à la traduction ? L’atelier décidera, la discussion risque d’être vive.

Monstre entre les monstres, nous ne pouvions pas ne pas l’inviter : James Joyce. Ce ne sera pourtant pas *Finnegans Wake*, mais *Ulysses*, et, dans *Ulysses*, la fin, le monologue intérieur de Molly Bloom. Dans la traduction de Tiphaine Samoyault, qui, à ce titre, coordonne la table ronde de cet après-midi. Ce monologue, la grande Dominique Reymond a accepté de le dire pour nous : rendez-vous samedi soir au Méjan, après les prix de traduction.

Bien entendu, comme à Perec et à Joyce, il fallait réserver une place de choix à *Tristram Shandy*. Tristram est doublement invité à ces Assises : d’abord en la personne de son traducteur, Guy Jouvét, qui a maîtrisé le monstre et l’étudie assidûment, et sous les espèces d’une maison d’éditions de la ville d’Auch, qui a pris le nom de Tristram en l’honneur du *Tristram* de Sterne, et qui constitue, année après année, un catalogue de “monstres” tous plus extra-ordinaires les uns que les autres.

Voilà. Qu’ont-ils en commun, ces traducteurs qui ont osé affronter des “monstres”, ces éditeurs qui n’ont pas hésité à les publier ? Sans doute un plus d’ardeur et un plus d’audace. Ils ont ouvert la chasse aux monstres. Entre eux, il y a eu rencontre et conjonction de désirs, et voilà que de cette

alliance est né un livre improbable. Que cela me donne l'occasion, une fois encore, de plaider pour ce que je considère comme l'une des tâches privilégiées du traducteur : apporter. Je vote pour que soit reconnue au traducteur sa place d'apporteur, cette place qui lui est trop souvent disputée par un agent aux dents pointues et au goût littéraire incertain. C'est pourquoi, en ouverture des Assises, nous avons convié un de ces traducteurs-apporteurs à parler d'un de ces merveilleux éditeurs qui ne se fient qu'à leur intuition et publient sans broncher les textes les plus extraordinaires. Michel Volkovitch viendra parler de, pour, avec Maurice Nadeau, avec qui il a travaillé pendant... vingt, trente ans ? Sans doute Michel Volkovitch sera-t-il trop modeste pour se présenter lui-même, permettez-moi de le faire. Traducteur de littérature grecque moderne, écrivain, lecteur impénitent, webmestre persévérant et inventif (volkovitch.com), Michel est l'auteur de *Verbier*, et de ces *Coups de langue* dont naguère encore nous attendions le retour dans chaque livraison de *La Quinzaine littéraire*. Quant à Maurice Nadeau, éditeur, journaliste, vous le connaissez : il est centenaire, il travaille, il pense, il cherche, il va de l'avant...

Je donne la parole à Michel Volkovitch.



## AVEC MAURICE NADEAU

### *Conférence de Michel Volkovitch*

Il n'est pas là, mais il suffit de dire son nom pour qu'aussitôt il soit présent. Nous le connaissons tous plus ou moins. Nous avons tous lu un jour – ou entendu parler de – un de ses milliers d'articles de critique de *Combat*, de *France Observateur*, de *L'Express*, du *Mercur*e ou de *La Quinzaine littéraire* ; lu un des dix livres dont il est l'auteur ; lu un numéro de ses revues, *Les Lettres nouvelles* qu'il dirigea pendant vingt-trois ans, puis *La Quinzaine littéraire* depuis 1966 jusqu'à aujourd'hui ; lu un livre parmi les centaines qu'il a édités chez Robert Marin, Corrêa, Julliard, Denoël, Laffont ou aux éditions qu'il a fondées en 1977 et qui portent désormais son nom. Maurice Nadeau occupe sa place dans notre paysage depuis toujours, dirait-on – en tout cas, pour la plupart d'entre nous, depuis avant notre naissance.

Je n'avais pas dix-huit ans quand je l'ai rencontré. Pas lui en personne, pas encore, mais un de ses livres : *Le Roman français depuis la guerre*, publié deux ans auparavant, en 1963, dans la collection de poche "Idées/NRF".

J'ai été subjugué. L'élève de terminale que j'étais trouvait là, présentés de façon simple, concise, claire, attrayante – autrement dit, pédagogique au meilleur sens du terme –, des auteurs connus et surtout d'autres encore inconnus pour moi. Nadeau, lecteur insatiable, boulimique, c'est d'abord un formidable aiguiser d'appétit de lectures. J'ai découvert grâce à lui, dans ce petit bouquin, le nouveau roman au complet, Bataille et Blanchot, Klossowski et des Forêts, mais aussi des auteurs plus obscurs comme Jean Reverzy, Henri Calet et le merveilleux André Dhôtel.

Notez bien que, en citant tous ces noms d'auteurs français, je ne perds pas de vue le thème imposé : Maurice Nadeau et les traducteurs. Je suis même en plein dedans, puisqu'un bon traducteur, c'est quelqu'un qui lit en priorité sa propre langue pour en maîtriser toutes les finesses – il est bon de le dire et de le redire.

Nous n'allons pas passer en revue tous les auteurs que Nadeau a publiés, avant tout le monde souvent, de Robert Antelme à Andrea Zanzotto en passant par Barthes et Benjamin, Char et Cioran, James et Kerouac, Koestler et Michaux, Obaldia et Rousset, Sade et Soljenitsyne. Un catalogue d'une étonnante variété et d'une qualité d'ensemble exceptionnelle... Nous parlerons peu de ses propres livres, mais je tiens à évoquer l'un d'eux qui

m'est cher entre tous. *Grâces leur soient rendues*, c'est, pourrait-on dire, les Mémoires de Nadeau. Il l'a rédigé il y a vingt ans, sur commande – il a fallu qu'on le sollicite pour qu'il veuille bien parler de lui. Il y raconte sa vie, en partie, mais à travers les portraits des auteurs qui pour lui ont le plus compté. Le livre a failli s'appeler *Le Livre des autres*. L'autoportrait n'y occupe que deux pages, une au début, une à la fin, et je m'en vais vous lire quelques phrases tirées de cette fin du livre, où Nadeau passe en revue sa carrière de critique, parlant de lui mais en prenant ses distances, à la troisième personne :

“Il est sûr que les années d'enseignement, qu'une formation première d'instituteur pèsent sur ce critique lourdaud et pédagogue. [...] Dans l'*Observateur*, il fait courageusement son travail, sans étincelles. Son rédacteur en chef, au bout de sept années, le trouve ennuyeux. Il se débarrasse, amicalement, de lui. Dans *L'Express* apparaît un autre Nadeau. Tout aussi sérieux, mais avec plus d'aisance, davantage de ce naturel que lui reconnaît Léautaud, et souvent agressif. [...] Il a l'ironie méchante, il assassine les jurys littéraires, y compris celui dont il fait partie. [...] Il est devenu ce qu'on appelle un bon journaliste. [...] Le critique a-t-il pour autant acquis un style ? Ne s'est-il pas plutôt coulé dans le style de *L'Express* ? Ses articles dans *Le Mercure de France* ? On les comptera pour peu. On le sent gêné aux entournures. [...] Pour parler des écrivains, romanciers, poètes, il lui a toujours fallu à ce Nadeau enfile des manchettes. Le respect de l'écrivain, qui lui vient de son enfance.”

Il est né dans un milieu très modeste. Sa mère était illettrée.

Cette page délectable, c'est du Nadeau tout craché. On y voit au premier plan ce qui est peut-être sa vertu cardinale : la modestie. Une modestie authentique, viscérale, que je n'ai jamais vue prise en défaut, et qui est plus encore qu'une vertu : c'est un outil, une arme, un talisman. C'est elle qui lui permet d'écouter si bien les autres ; de se mettre humblement au service des auteurs ; d'apprécier des écrivains parfois très éloignés de ses convictions ; de respecter une certaine tradition classique tout en restant fidèle aux convictions trotskistes de sa jeunesse. Un de ses recueils d'articles porte le titre *Serviteur !* Nadeau est un humble serviteur – comme nous autres traducteurs, et cela rapproche ! –, un serviteur qui reste farouchement indépendant et fier. Équilibre miraculeux... Ouverture, tolérance... Je suis ému de l'entendre dire beaucoup de bien des livres de Jacques Chardonne, ce vieux réac, pour qui j'ai des faiblesses moi aussi. Nadeau a écrit quelque part : “J'aime admirer”, phrase admirable, et parler ainsi de la modestie de Nadeau nous ramène une fois de plus à notre sujet, puisque cette modestie fait de lui notre frère : la modestie, comme chacun sait, étant la qualité première et la force des traducteurs – enfin, de la plupart d'entre eux.

Parlons-en, des traducteurs. Permettez-moi de me remettre en scène. Nous sommes en 1986, vingt et un ans ont passé depuis que j'ai découvert Nadeau. Dans le train qui me ramène à Paris après les Troisièmes Assises, je confie au journaliste Jean-Pierre Salgas, qui travaille alors à la *Quinzaine*, que j'ai traduit par passion un auteur grec *d'avant-garde*, comme on disait

alors, un auteur si rude à la première lecture que je n'ose même pas le montrer aux éditeurs français. Dans ces cas-là, me répond Salgas, c'est Nadeau qu'il vous faut. J'envoie donc le texte à Nadeau. Pas de réponse. Plusieurs mois plus tard, tout de même, un petit mot manuscrit. Il a retrouvé par hasard le texte sous une pile, ça l'intéresse. Il publie donc *Les Bâtisseurs* de Georges Cheimonas, qui ne va pas l'enrichir, et c'est le début d'un long compagnonnage, mais aussi, je crois pouvoir le dire, d'une amitié. Nous nous sommes vus souvent Nadeau et moi, à la *Quinzaine*, chez lui à Paris et en Dordogne, et même en Grèce où je l'ai accompagné dans sa découverte de Delphes et de l'Acropole. En dix-sept ans, nous avons manigancé ensemble neuf livres, dont cinq traductions, de trois auteurs différents. Et c'est à ce titre que je suis là parmi vous, petit bonhomme, pour parler à la place du géant.

On m'a fait là un cadeau redoutable. À l'origine, Nadeau avait accepté Arles à condition que quelqu'un soit à ses côtés pour lui poser des questions, le relancer. J'avais accepté d'être ce quelqu'un lorsque Nadeau a déclaré forfait. Ce n'est pas de la mauvaise volonté, m'a-t-il dit, mais le corps ne suit plus... Je suis donc allé le voir chez lui à Paris avec mes questions. Le centenaire se déplace plus lentement, son visage s'est creusé, la mémoire flanche un peu par moments, mais l'esprit reste vif. Je lui ai demandé d'abord :

— Maurice, aurais-tu un message à adresser à l'assemblée des traducteurs qui attendait ta venue et qui va regretter ton absence ?

— *Mesdames, messieurs, chers amis, je suis avec vous sans l'être, parce que je me déplace difficilement étant donné mon âge canonique. Je suis toujours actif, mais je ne marche plus très bien ; il faut que je prenne des précautions. Arles m'attirait beaucoup, bien sûr, je suis passé autrefois dans cette ville, et je regrette d'autant plus que j'ai beaucoup d'amis parmi vous, mais enfin vous voudrez bien m'excuser, je suis de tout cœur avec vous et en esprit tout à fait.*

Puis nous sommes entrés dans le vif du sujet. Dans les collections que dirigeait Nadeau chez Julliard, Denoël et autres, la grande majorité des livres publiés venait de l'étranger. Pourquoi cette tendance internationaliste ?

Trotskisme ? Richesse exceptionnelle de la littérature étrangère ? Curiosité inlassable de l'éditeur, goût immodéré de la découverte ?

Sans doute, mais Nadeau répond autrement. À l'en croire, c'est un simple concours de circonstances : les bons auteurs français lui étaient moins accessibles, allant vers des éditeurs plus riches que lui. Et il ajoute qu'il n'était pas spécialement qualifié pour s'occuper des étrangers :

— *Je ne suis pas très fort en langues. J'avais appris l'allemand dans mes études, l'anglais je ne le parle pas mais je le lisais. Je me débrouille en italien et en espagnol. Ce qui fait que je lisais toute la presse littéraire. J'avais aussi de bons correspondants. À la Frankfurter Zeitung j'avais quelqu'un qui avait traduit Butor... De sorte que je connaissais beaucoup plus ce qui se passait à*

*l'étranger que ce qui se passait en France. Ce que publiait Julliard en France ne m'enthousiasmait pas, je lui ai dit d'ailleurs, c'est pourquoi j'avais ma collection à part, avec droit de refus. Les jeunes Français venaient vers moi quand ils étaient refusés ailleurs. C'est comme ça que j'ai eu Perec, qui avait été refusé par Gallimard, par le Seuil, par tout le monde.*

— Et les traducteurs, Maurice ? Tu as une sacrée cote auprès d'eux, il va falloir que tu nous expliques pourquoi ! Eh oui, une sacrée cote ! La preuve : l'ATLF, à sa fondation, en 1973, s'est donné un comité de parrainage de dix personnes, parmi lesquelles des écrivains, des traducteurs, des critiques, et un seul éditeur : toi ! Ensuite, à la création du prix de traduction de poésie Nelly-Sachs, tu as été nommé président d'honneur du jury...

*— Aaah ! Mais oui ! J'avais publié Nelly Sachs l'année où elle a eu le Nobel. Je ne l'avais pas prévu... Elle était traduite par Mireille Gansel et par Lionel Richard.*

Et voilà qu'au fil des souvenirs, à bâtons rompus, commence un voyage de pays en pays, de traducteur en traducteur. Des noms défilent, Georges Belmont, Nino Frank, Roger Giroux, Georges Lissowski, Hélène Bokanowski, Jean-Claude Hémery, Colette Audry, Laure Bataillon, Claire Malroux, Dominique Éluard, Jacqueline Bernard, Madeleine Laval... Des noms qui bien souvent ne nous rappellent plus rien, on est peu de chose, mais voilà ces disparus ressuscités dans leur gloire, dans leur rôle valeureux de passeur.

On commence par Georges Lissowski, qui a fait connaître Gombrowicz à Nadeau et l'a traduit pour lui.

*— J'ai connu par Lissowski un autre Polonais, Arthur Sandauer, qui me dit : Il y a un Polonais aussi important que Gombrowicz, c'est Bruno Schulz. Il faut le traduire ! Je ne me souviens plus qui l'a traduit, Lissowski ou un autre, mais tout ça pour dire que ce n'est pas moi qui découvrirais les auteurs, mais les traducteurs.*

Avec les Russes, Chalamov, Siniavski et autres, ç'a été compliqué. "Des combines incroyables", dit-il. Les textes lui parvenaient sur microfilms. Le traducteur n'a pas voulu signer de son vrai nom. À noter le nombre assez important de traducteurs travaillant alors pour Nadeau sous pseudonyme, comme si la traduction, en ces temps reculés, était une activité plus ou moins honteuse... "Ne dites pas à ma mère que je suis traducteur, elle me croit pianiste de bordel."

— Et le travail sur les textes avec les traducteurs, Maurice, ça se passait comment ?

*— Je n'ai jamais discuté. Je prends ce qu'on me donne ! D'autant plus que, souvent, la langue je ne la connais pas. Le grec par exemple, pff...*

*Les traducteurs m'apportent leur texte, je les ai choisis ou ils sont venus. Je leur fais confiance. Je n'ai jamais eu d'ennuis, de discussions avec eux, je ne me souviens pas. Je n'ai jamais revu une traduction ! C'est le traducteur qui la revoit lui-même s'il voit que ça ne va pas. Ma participation est nulle. C'est le traducteur qui fait le bouquin.*

N'en jetez plus !

Mais si, il en jette encore, des fleurs par brassées, sur le thème du traducteur indispensable. Il n'a pas étudié le grec ancien, il a fait peu de latin, s'il connaît Homère c'est à travers Victor Bérard et pour lui Edgar Poe passe par Baudelaire. "C'est pour te dire, conclut-il, que les traducteurs, c'est pas la cinquième roue du char."

Et on passe à l'allemand. Flash-back sur les années d'études et son professeur d'allemand à Normale sup Saint-Cloud :

— *Je connaissais bien l'allemand. Je me souviens d'avoir fait un exposé sur La Montagne magique de Thomas Mann, pendant près d'une heure. Je l'ai fait en allemand. Le professeur m'a fait une seule remarque : mon allemand était trop autrichien...*

Nadeau évoque alors deux des traducteurs qu'il a le plus appréciés : Bernard Lortholary et Mario Fusco, deux grands messieurs que j'aime et j'admire profondément, aujourd'hui octogénaires et toujours actifs, qui à l'époque étaient des jeunes gens prometteurs. Nadeau a été aussi un grand découvreur de traducteurs, un pépiniériste génial.

C'est par Mario Fusco qu'il a découvert Leonardo Sciascia, qui est devenu son auteur étranger fétiche, avec onze livres publiés avant que le succès n'arrive et que d'autres ne s'en emparent. Fusco traduisait Sciascia quand il en avait le temps, ou le confiait à Jacques de Pressac, lequel, me dit-on, n'a jamais traduit que Sciascia ; plus tard, le jeune Jean-Noël Schifano est venu lui aussi prendre sa part du gâteau.

— Tes traducteurs, Maurice, tu les as tous rencontrés ?

— *Mais bien sûr ! Ils venaient me voir à mon bureau chez Julliard ou Denoël. Je ne dis pas qu'on voyait les traductions ensemble, ce serait me donner beaucoup d'importance. Mais ils me parlaient de ce qu'ils faisaient. Parfois ils avaient des doutes aussi. Ils ne me demandaient pas des conseils, mais des avis.*

Certains traducteurs sont devenus ses amis. Comme Georges Belmont, dont les idées politiques étaient pourtant très éloignées des siennes :

— *C'était un angliciste incroyable, extraordinaire. Il habitait place du Panthéon, à côté, on se fréquentait, on est devenus amis. Jusqu'à sa mort l'année dernière à quatre-vingt-dix-neuf ans. J'ai eu de bons rapports avec le traducteur de Sciascia, avec Lissowski. Je n'ai pas eu de contestations avec les traducteurs. Beaucoup d'auteurs aussi sont devenus des amis. Sciascia par exemple.*

*Un type extraordinaire. Je suis remercié chez Denoël, et Sciascia me dit : Vous savez, moi je continue avec vous, c'est moi qui financerai ! Un auteur qui te dit ça, tu te rends compte...*

Autre ami, Lissowski, le traducteur de Gombrowicz, qui avait étudié à la Sorbonne et traduisait depuis Varsovie, mais venait de temps en temps à Paris. Nadeau et lui ont beaucoup sympathisé.

*— Je pense aussi à un autre traducteur de polonais, Allan Kosko. J'espère qu'il est toujours vivant. Je te dis ça parce que avec le temps qui passe tout ce monde a disparu. Roger Giroux est mort, Jacqueline Bernard est morte, Lissowski est mort. Un vrai cimetière... Je ne me suis jamais fâché avec aucun traducteur. Ils ont toujours été satisfaits et moi aussi. C'est l'idéal !*

Idéal, oui, mais presque trop. On aimerait un peu de bagarre, quelques vacheries pour pimenter le tableau. On se demande si Nadeau ne serait pas en train d'édulcorer la réalité par excès de gentillesse.

Eh bien il semble que non. Lui-même sait fort bien griffer quand il veut, il a le coup de patte discret mais précis. Là, on sent qu'il nous aime vraiment. Et les témoignages des traducteurs confirment le portrait idyllique.

Les témoignages des trois traducteurs que j'ai interrogés, Lortholary, Fusco et Sophie Mayoux, se rejoignent d'abord dans la gratitude envers celui qui leur a fait confiance au tout début de leur parcours, alors qu'ils étaient inconnus ; ils se rejoignent aussi dans une attitude de respect et de familiarité affectueuse à l'égard d'un homme à la fois très impressionnant et en même temps simple et d'abord facile. Cette affection admirative englobe aussi ses collaboratrices, Geneviève Serreau puis Anne Sarraute, qui ont abattu pour lui un travail énorme. N'oublions pas Dominique Autrand, traductrice et aujourd'hui éditrice chez Albin Michel, qui assista sept ans Geneviève Serreau tout en traduisant pour Nadeau. J'ai eu l'occasion de traduire pour elle et je peux vous dire qu'elle a retenu la leçon. Le Nadeau grand découvreur, c'est aussi l'homme qui a su repérer ces perles rares.

Mon expérience à moi est tout à fait conforme. J'ai publié chez Nadeau trois auteurs grecs inédits en français, dont deux que l'on sentait voués à la déroute commerciale. La suite l'a confirmé, mais en attendant, notre collaboration fut un rêve, avec délais généreux et relecture de mon travail par Anne et par lui, relecture attentive, mais délibérément non interventionniste. J'ai même été consulté sur le format, le caractère, le corps, la couverture – simple avis consultatif, mais enfin cela fait toujours plaisir. J'ai eu mon nom sur la page de couverture, et celle-ci a toujours été sobre, sans les illustrations débiles dépourvues de tout rapport avec le livre qu'affectionnent nos maquettistes. J'ai été convenablement payé, sans retard – sans retard excessif.

L'un de mes trois auteurs n'était plus de ce monde, mais les deux autres connaissaient déjà Nadeau de réputation et en parlaient avec un profond respect. Le jour où j'ai annoncé à Georges Cheimonas que nous avions le choix entre Nadeau et Gallimard, il n'a pas hésité une seconde : Nadeau !

Alors vraiment, Maurice, tu n'as jamais connu de traduction problématique, conflictuelle ?

Si, tout de même. Il se rappelle fort bien les épisodes de ce feuilleton que fut la traduction d'*Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry.

— *C'est Max-Pol Fouchet qui découvre le livre lors d'un voyage aux États-Unis, qui le rapporte et qui le traduit. Et qui le donne à un grand éditeur, qui s'appelle Gallimard, qui le refuse. Il a pour amie Clarisse Francillon, une Suissesse qui a de l'argent et une petite maison d'édition où je crois qu'il n'y a que Malcolm Lowry. Clarisse Francillon connaît l'anglais, mais Lowry, c'est d'une telle difficulté à traduire... Elle ne se sent pas capable, elle voit clair. Je travaille alors chez Corrèa, je dirige une collection.*

*On cherche un traducteur, on pense à la Sorbonne, à Jean-Jacques Mayoux, qu'on connaît bien, on ne trouve personne, tout le monde dit pfff, c'est trop difficile, j'ai autre chose à faire. Alors tu ne sais pas ce qu'on fait, elle et moi ? Elle me dit : Je connais un petit gars qui traduit des romans policiers américains, qui connaît le slang, l'argot américain. Lowry, ce n'est pas de l'argot, mais ce traducteur a une grande habitude de l'américain. On va le trouver. C'est un mathématicien. Il prend un pseudonyme. Lowry est très intéressé, il vient à Paris, il habite chez Clarisse. Il ne connaît pas bien le français mais il participe au travail. C'est comme ça que paraît la première édition d'*Au-dessous du volcan* en français. Quel bric-à-brac...*

Ils ont finalement traduit à trois, Stephen Spriel (c'est un pseudo) associé à Clarisse Francillon, tous deux sous le contrôle de l'auteur. La première traduction due à Max-Pol Fouchet est carrément passée à la trappe.

Cette version française aura une assez glorieuse destinée, puisque...

— *C'est un Mexicain, Raul Ruiz. Il s'installe, après la mort de Lowry, dans la maison qu'a occupée Lowry. Il lit *Au-dessous du volcan* en français. Oooh, révélation ! Et il devient le spécialiste de Lowry au Mexique. Il le traduit en espagnol, il écrit sur lui, etc. Tu te rends compte ! Et ça fait florès. Il y a maintenant une association des amis de Lowry au Mexique. Sa maison, qui devait devenir un hôtel, est transformée en panthéon à sa gloire.*

Mais ce n'est pas fini. Voici enfin LA contestation :

— *La seule contestation que j'aie eue c'était avec Jacques Darras, et c'est encore une histoire Lowry. J'apprends qu'*Au-dessous du volcan* va devenir un film. Je me dis qu'il faudrait peut-être revoir la traduction, Clarisse Francillon est morte ; l'autre traducteur a disparu. Je soumetts la traduction à un ami, qui est en même temps très connu : Jean-Jacques Mayoux, professeur à la Sorbonne. Il me fait un rapport sur les dix premières pages : c'est rempli de contresens ! Je dis : "À ce point-là ? — Oui, c'est un autre livre. — Vous ne le traduiriez pas, vous ? — Non, je n'ai pas le temps..." Il avait déjà quatre-vingts ans. "Mais je vais vous recommander un jeune qui est très bien." Je vois le jeune homme, il accepte le travail. Trois mois plus tard, il me remet*

*sa traduction. Je lui dis : "C'est embêtant, je ne peux pas vous payer. — Vous avez les droits au moins ? — Oooh... Quel piètre éditeur je suis. J'ai cru que je les avais toujours, et je ne les ai plus !"*

Tout va s'arranger pour Darras : Grasset ayant racheté les droits va publier sa traduction, qui ne passera pas inaperçue. Ce que Nadeau pense de la nouvelle traduction, pas moyen de le savoir : il affirme ne pas l'avoir lue. Mais alors, où est la contestation ?

Elle porte uniquement sur le titre, que Darras a raccourci. On ne lira plus *Au-dessous du volcan*, mais *Sous le volcan*. Là, Nadeau n'est pas d'accord pour qu'on modifie un titre universellement connu et le fait officiellement savoir lors d'un colloque.

C'est tout ?

Eh oui. Darras n'est même pas brouillé avec Nadeau. Il est venu le voir chez lui, coïncidence, la veille de notre entretien.

Une ombre légère au tableau, en cherchant bien ? Oui. Depuis que Nadeau est à son compte, il publie beaucoup moins de traductions. Pourquoi, Maurice ?

*— C'est pour des raisons financières. Tu comprends, tous les éditeurs donnent des avances. Moi, je n'en ai jamais donné. Je n'ai pas d'argent. Je n'en ai jamais eu. Quand j'étais chez Julliard ou Denoël, j'avais du répondant, c'était eux qui payaient, moi j'étais salarié, je touchais 2 % sur les livres que je publiais. Mais je m'étais fait faire un contrat qui me donnait pleine liberté pour choisir les livres. À l'époque j'étais au jury du prix Renaudot, j'étais un personnage important, les éditeurs faisaient attention à moi. Alors ils acceptaient ces conditions. Évidemment ils perdaient de l'argent, tous.*

Quand un livre était refusé chez les grands éditeurs, les agents venaient trouver Nadeau. C'est ainsi qu'il a publié les deux premiers livres de Coetzee, Jane Urquhart et tant d'autres, rejetés partout ailleurs.

*— Ce sont au fond les agents qui trouvaient profit à publier des premiers livres, et moi aussi, sans que je leur donne d'argent. Tu vois, je ne suis pas très méritant.*

Une fois que les auteurs s'étaient fait un nom, ils étaient récupérés par une maison plus riche et laissaient tomber Nadeau. De leur propre chef, ou poussés par leurs éditeurs. L'ami Sciascia lui-même fut contraint d'en passer par là.

Les anciens agents connaissaient bien Nadeau et l'appréciaient. Ils ont disparu.

*— Les nouveaux agents vous tordent le cou. Je suis obligé de traiter avec eux pour les auteurs français que je publie. Je publie le premier livre du nommé Houellebecq, il est traduit dans quarante-cinq pays, et là j'ai l'agent, crac, qui me tombe dessus. J'ai gagné un peu d'argent moi aussi, mais enfin ces gens ont*

*changé, il n'y a plus que le fric qui compte. Ce qui fait que je n'ai plus d'étrangers, alors que j'en publierais volontiers.*

*J'ai eu Borges pendant un moment. Il était tiraillé entre Gallimard, Julliard et d'autres. Il m'avait donné beaucoup de choses, puis il m'a dit : "Je ne peux plus." Son éditeur argentin m'a écrit : "Il vous a donné son anthologie poétique, mais il est publié par Gallimard, je ne peux rien pour vous. Tintin. – Mais Borges me l'a donnée ! – Non, je ne traite qu'avec son éditeur habituel." Que dire à ça ? C'est un monde qui a beaucoup changé, pour moi en tout cas. Dans ma jeunesse, je m'ébattais, je faisais ce que je voulais, je prenais à droite à gauche, je tapais dans le tas...*

Lors de cet entretien, Nadeau a évoqué aussi d'autres auteurs.

Ceux qu'il n'a pu imposer malgré son obstination, comme John Hawkes, dont il a publié dix livres, ou Arno Schmidt.

Ceux qu'il n'a pu avoir malgré son insistance, comme Beckett.

Ceux qu'il a refusés – il s'en mord les doigts –, comme Paz ou Cortázar.

Nous avons eu une pensée émue pour notre plus somptueux naufrage commun : les nouvelles de Mários Håkka, écrivain épatant à la prose libre et aventureuse, très noir, très drôle, grinçant et tendre. J'avais trouvé un titre émouvant, *Les Cénobites*, un titre que peu d'éditeurs français, sans doute, auraient accepté. Anne était un peu perplexe ; Maurice, lui, s'est marré. Adjugé. Résultat : un seul article dans la presse (dans la *Quinzaine*), trois cents exemplaires vendus. Deux fois moins que prévu. Nous avons pris cette Bérézina avec philosophie. Avec l'habitude, nous sommes blindés, lui surtout, et puis je le soupçonne de partager jusqu'à un certain point mon snobisme de l'échec, cet élitisme pervers qui fait que certaines gamelles que nous prenons nous remplissent d'une fierté imbécile.

Nous avons parlé de la mort. Apparemment il ne la craint pas. Le même vers de Mallarmé nous est revenu en mémoire en même temps :

*Un peu profond ruisseau calomnié la mort.*

Je me suis souvenu de ce qu'il m'avait confié un jour : qu'il avait la ferme intention de mourir au travail, qu'à soixante-cinq ans, prenant sa retraite, il s'était dit, Si maintenant je chausse mes charentaises, je ne ferai pas de vieux os. Et c'est là que pour lui une nouvelle vie a commencé.

Et si cette rencontre avec ce très vieil homme a été pour moi, comme toutes les précédentes, douce et euphorisante et même tonique, cela tient en partie au fait qu'à côté de lui on se sent tout jeune encore, qu'à voir son parcours on a soudain le sentiment d'avoir toujours un grand avenir devant soi et un tas de choses à faire. Cela tient aussi au fait qu'il a conservé quelque chose de très précieux. Sa voix vous l'a fait entendre, il a gardé une fraîcheur, un enthousiasme, et la faculté de s'amuser devant ce qui lui arrive. Il a l'humour chevillé au corps. Les photos le montrent trop souvent sérieux : moi je le verrai toujours avec son petit air gogue-nard, son sourire en coin et l'œil qui brille.

Est-il besoin, pour finir, de justifier la présence de Nadeau dans ces Assises vouées à l'extraordinaire ? Ce mot, "extraordinaire", revient comme un leitmotiv, ce n'est pas un hasard, dans les appréciations des traducteurs sur lui. Lortholary : "Il est extraordinairement gentil." Sophie Mayoux : "Il a un nez extraordinaire." (Elle parle de son flair, pas de son blair.) Ne parlons même pas de cette longévité exceptionnelle ; le plus extraordinaire, c'est d'avoir bâti toute sa carrière sur le respect vis-à-vis de ses collaborateurs, c'est d'avoir travaillé et de travailler encore sans concessions, en homme libre, de plus en plus libre. Dans ce monde sans cesse plus vendu à la frime et au fric, il fait figure de dinosaure, et c'est pour ça qu'il nous est précieux. Il donne le bon exemple. Nous avons été les témoins, et parfois les compagnons, d'une aventure exceptionnelle, il faut maintenant qu'elle continue. Tâchons d'être les enfants, ou les petits-enfants de Nadeau.

S'il était parmi nous, je n'oserais pas le dire : en lui j'ai trouvé un père. S'il m'entendait, il me dirait : "Micheel, arrête, je ne sais plus où me mettre..." Car cet homme extraordinaire aura passé son temps à essayer de nous faire croire qu'il est très ordinaire. Je voudrais conclure, justement, en vous lisant une autre page de *Grâces leur soient rendues*, une page très étrange, où son désir d'effacement atteint des extrêmes inattendus :

"J'admire Sade [...] qui n'attend rien de la postérité, se flattant au contraire que [...] sa mémoire disparaîtra du souvenir des hommes. [...] J'admire Rimbaud, pour les poèmes qu'il a écrits, bien sûr, plus encore parce qu'il a sciemment tué en lui le poète et voulu disparaître dans l'anonymat. J'admire Kafka, l'écrivain bien entendu, mais plus encore celui qui désirait qu'on brûlât ses manuscrits."

Je lui ai lu l'autre jour cette page, sans doute la plus personnelle de ce livre si pudique. Il a affirmé ne pas s'en souvenir. Son commentaire : "Ce qu'on peut écrire comme conneries..."

Ne le prenons pas au mot. Là encore, discrétion et pudeur.

Merci, Maurice.

Merci à vous.

## MONSTRES EN TRADUCTION

*Table ronde animée par Tiphaine Samoyault,  
avec Guy Jouvét, André Markowicz,  
Patrick Quillier et Aline Schulman*

### TIPHAINE SAMOYAULT

Je suis particulièrement heureuse et honorée d'animer cette table ronde et d'être entourée de tels traducteurs. Néanmoins, je préciserai que cette table ronde est moins destinée à parler des traducteurs extra-ordinaires, même s'ils le sont, puisque ce sera le sujet de l'intervention de Bernard Hoëpffner demain après-midi, que de parler des textes hors normes, parfois qualifiés de monstres encore aujourd'hui, et de revenir sur la terminologie. Le monstre est-il une métaphore appropriée pour parler de certaines œuvres à la fois longues, massives, hétérodoxes, etc. ?

Avant de présenter nos invités, je voudrais commencer par évoquer un texte que j'emprunte à un auteur russe du <sup>xx</sup>e siècle, peu connu en France mais que sans doute André Markowicz connaît bien, puisque c'est un texte de Daniil Harms.

“Il est difficile de dire quoi que ce soit de Pouchkine à quelqu'un qui n'en connaît rien. Pouchkine est un grand poète. Napoléon est moins grand que Pouchkine. Et Bismarck n'est rien en comparaison de Pouchkine. Alexandre I<sup>er</sup> et II et III ne sont que bulles de savon en comparaison de Pouchkine. Toute personne n'est que bulle de savon en comparaison de Pouchkine, mais Pouchkine lui-même en comparaison de Gogol n'est que bulle de savon.

Ainsi, au lieu d'écrire sur Pouchkine, je vais écrire sur Gogol.

Mais Gogol est si grand qu'il est impossible d'écrire quoi que ce soit sur lui. Aussi écrirai-je finalement sur Pouchkine. Mais après Gogol, il est délicat d'écrire sur Pouchkine. Et comme il est impossible d'écrire sur Gogol, je préfère ne rien écrire sur personne.”

Outre le lien que l'on peut faire entre ce texte de Daniil Harms et le parcours d'André Markowicz, je voudrais m'en servir plus comme une sorte d'allégorie de ces textes qui, du fait de leur incomparabilité, sont réputés comme des défis à la traduction. Ces textes sont ceux que vont d'une certaine manière porter, et peut-être plus incarner :

Aline Schulman que tout le monde connaît sans doute bien ici, puisqu'elle a assumé longtemps des fonctions importantes à ATLAS. C'est une traductrice de l'espagnol, d'œuvres d'auteurs espagnols et

sud-américains (Goytisolo, Fuentes, etc.), mais qui a décidé un jour d'affronter ce qu'elle nomme elle-même d'une autre métaphore, un Himalaya – on reviendra sur les métaphores concurrentes –, cet Himalaya que représente sans doute, pour une traductrice de l'espagnol, le *Don Quichotte*. Je signale aussi qu'elle est romancière et qu'elle a publié un roman au Seuil récemment. Je le signale parce que j'aimerais que l'on ait le temps d'aborder cette question de la concurrence d'autorité, l'autorité des traducteurs extra-ordinaires, des traducteurs d'œuvres monstres, débordant parfois celle de leur figure d'auteur, et cela concerne au moins trois des personnes qui m'entourent ici.

Guy Jovet est l'auteur de la traduction annotée de *Tristram Shandy* qui a véritablement donné naissance à ce texte en langue française. On a parlé de renaissance à propos de la traduction par Aline Schulman du *Don Quichotte*. Cette fois, je parlerai de naissance, puisque ce texte n'existait pas de cette façon en langue française malgré le caractère marquant pour beaucoup de lecteurs de la première traduction de Charles Mauron.

Aujourd'hui, André Markowicz aurait pu nous parler de plusieurs de ses traductions, mais je crois que c'est de la traduction de Pouchkine...

ANDRÉ MARKOWICZ

Comme vous voulez.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

D'une certaine manière, il n'affronte que des monstres, donc cela va m'intéresser de savoir si la métaphore lui agréée et comment, d'une certaine manière, il donne sens à ces figures.

Enfin, Patrick Quillier, qui est poète, musicien, est aussi traducteur du portugais. Aujourd'hui, il va nous parler de sa traduction des *Œuvres poétiques* de Pessoa pour la collection de la Pléiade (2001), qui avait été précédée par un certain nombre de traductions publiées chez Christian Bourgois dès la fin des années 1980.

Un des fils aussi qui va rassembler pour moi ces quatre traducteurs dans leur travail, c'est justement la question de la musique et celle de l'oralité que j'aimerais que l'on aborde également.

En préambule à cette table ronde, j'aimerais vous interroger tous sur cette métaphore du monstre. Avez-vous déjà pensé aux œuvres que vous avez eu à traduire en termes de monstres ou de monstruosités ? C'est une question que je connais bien et pour faire un pont avec la magnifique conférence-dialogue que vient de nous donner Michel Volkovitch, je rappellerai que Maurice Nadeau a publié mon premier livre qui s'appelait *Excès du roman* et où je travaillais sur cette métaphore du monstre dans le premier chapitre. En étudiant notamment la réception de certaines œuvres, de Joyce, de Proust, j'avais lu sous la plume d'un certain nombre de journalistes, de critiques, toute une tétatologie, tout un vocabulaire du monstre, par exemple d'un journaliste du *Temps* que M. Joyce et son monstre seraient bientôt relégués aux oubliettes de l'histoire littéraire.

Je voulais donc vous poser cette question : est-ce que vous avez déjà pensé à ces œuvres en termes de monstre ou de monstruosité et en quoi consisterait éventuellement cette monstruosité ? Je donnerai d'abord la parole à Aline Schulman, chez qui j'ai trouvé une autre métaphore dont j'aimerais qu'elle nous parle.

ALINE SCHULMAN

Je voudrais tout d'abord vous rassurer : ces monstres ne sont pas dévorateurs. Ils se laissent apprivoiser. Au fond, ils ne demandent que ça, qu'on s'occupe d'eux ! Cette métaphore m'est venue dès la première ligne de mon journal de bord, dès que j'ai commencé la traduction du *Quichotte* : "Une falaise imprenable ? Ou bien un monstre rabougri, mais imprévisible, et donc redoutable ?" Et j'ajoutais un peu plus loin : "On en a dit tant et tant de ce *Quichotte* qu'aucune traduction ne pourra inclure tous les mirages qu'il continue de susciter." Je pense, en effet, que ces textes que l'on peut qualifier de monstrueux ont en commun une longévité avérée ; et cependant, malgré cette longévité, ce sont des textes dont on n'a pas réussi à épuiser le sens. On a dit du *Quichotte* que c'est le premier roman moderne, mais on l'a qualifié aussi de roman messianique, ou rosicrucien, ou romantique, ou encore de roman arabe. D'autre part, ce sont des œuvres qui font l'unanimité, qui sont monstrueusement respectées et citées. *Don Quichotte* est un cas à part : sa monstruosité vient de ce que, en plus de sa longévité et de l'unanimité qu'il suscite, c'est une fiction tombée dans le domaine du réel. Don Quichotte est fiché comme nom commun dans tous les dictionnaires des langues occidentales. Au Toboso, ce village de La Manche dont Cervantès n'a pas oublié le nom, on peut visiter la maison de Dulcinée, voir le lit où elle couchait. Et cette modeste demeure reçoit bien plus de visiteurs que la maison où vécut Cervantès, à Madrid !

TIPHAIN SAMOYAUULT

Ce qui est intéressant, c'est que, à part l'évocation que vous faites de la peur que l'on peut avoir vis-à-vis de ces œuvres et de ce qui peut ressortir au monstrueux, la plupart des caractéristiques que vous donnez de la monstruosité sont très positives. Vous parlez de longévité, d'imprévisibilité, de mirage, de complexité.

ALINE SCHULMAN

C'est justement parce qu'elles sont si positives qu'elles éveillent en nous, je ne dirais pas de la peur, mais une timidité face à la tâche qui nous incombe : toucher à l'intouchable. Et quand, en plus, il nous est demandé de moderniser, de "retoucher" cet intouchable !

PATRICK QUILLIER

Il y aura peut-être d'autres raisons, parce que Pessoa, quand il s'est agi de faire cette édition Bourgois à plusieurs voix, était partiellement édité au Portugal, ce qu'il est toujours. Ainsi donc la monstruosité pessoenne, c'est bien sûr le caractère inouï de ce qu'il a appelé l'hétéronymie, c'est-à-dire

ces voix hétéronymiques dotées d'écritures très différentes, puis sa polyglossie créatrice. J'ai aussi traduit des poèmes qu'il a écrits en anglais et qui sont d'un anglais impossible, je pense, parce que c'est un anglais qui est un monstre linguistique où le portugais vient se faire entendre et où l'anglais de Chaucer est greffé dans une même phrase avec l'anglais de Whitman, par exemple. Il y a ce côté un peu proliférant, la fameuse malle infernale, et quand il s'est agi après, pour l'édition Pléiade, de faire un volume qui se tienne, cela a pris du temps, parce que effectivement ont été publiés dans cette édition Pléiade en 2001 des textes qui étaient encore inédits au Portugal et que j'avais dû établir.

Je n'utiliserais peut-être pas le mot de timidité, je dirais plutôt une espèce de peur panique, un peu comme celle qui saisissait les guerriers de l'Antiquité et qui devait se retourner en énergie. Sans peur panique, on n'était pas un bon guerrier. Il fallait bien avoir cette peur au ventre et se coller avec chacun des hétéronymes, avec tous les problèmes posés par l'établissement du texte, quand il s'agissait des œuvres posthumes qui sont bien plus nombreuses – en matière de poésie, il y a six fois plus de textes posthumes que de textes publiés du vivant de Pessoa – et quand il s'agissait de se lancer dans la traduction de l'anglais, alors qu'au départ ce n'était pas ma spécialité. Cette peur panique m'a forcé à me métamorphoser, à prendre plusieurs masques, moi aussi, à mon tour.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

André Markowicz, on a le sentiment que vous n'avez peur de rien, mais c'est sans doute une impression fautive ?

ANDRÉ MARKOWICZ

J'ai peur de tout !

J'ai tout le temps peur, comme tout le monde ! Je ne voudrais pas parler en termes de monstre. Cela me fait très bizarre d'être ici, parce qu'en fait je dois tout à Hubert Nyssen. Quand j'ai connu Hubert Nyssen et que je lui ai proposé sur un quai de métro l'intégrale de Dostoïevski, et qu'il l'a acceptée, cela s'est vraiment passé en cinq minutes. Deux semaines plus tard, je lui ai envoyé une liste de livres que je voulais traduire, et je n'ai fait que cela depuis. Je n'ai pas changé, depuis vingt ans, je continue à traduire les livres que j'ai dit que je traduirais. Tous ces livres étaient centrés autour de la figure de Pouchkine. Naturellement, j'ai traduit Dostoïevski, en particulier pour pouvoir passer à Pouchkine, parce qu'à l'époque où je traduisais Dostoïevski je savais que je n'étais pas capable de le faire. Pendant plus de vingt-cinq ans, j'ai su que je ne pouvais pas traduire *Eugène Onéguine*. Il y a des choses que je pouvais faire, que je traduisais, que je publiais, et cela, je savais que je ne pouvais pas le faire. Et une fois j'ai pu, c'est-à-dire que c'est venu. Cette sensation de lumière, de vivre avec cette grandeur, cette sonorité magique, cette espèce de tristesse douce, non idéologique, non barbue, comme beaucoup d'autres Russes – il n'y a que Tchekhov qui est comparable –, c'est une telle joie, et de savoir que tu peux le faire. Je sais que ma traduction d'*Eugène Onéguine* est ce que j'ai

fait de mieux dans ma vie, je peux le dire maintenant. Cette sensation-là est aussi effrayante, parce que je n'ai pas du tout l'intention de mourir, mais elle est réelle, c'est-à-dire qu'il s'est passé quelque chose qui a fait que, tout d'un coup, j'ai entendu le son et que, tout d'un coup, techniquement, j'ai compris que j'étais capable de faire cela. Bien sûr, j'écrivais moi-même, mais à un certain moment je me suis senti capable de la publier, et c'est venu en même temps. Le dernier livre que j'ai fait, *Le Soleil d'Alexandre*, sur la génération de Pouchkine, est une suite programmée depuis vingt ou trente ans, et ça continue comme ça.

TIPHAINE SAMOYAULT

Guy Jouvét, le texte que vous avez traduit traite de la question du monstre. Est-ce que le fait que Sterne en parle vous conduit à retenir cette métaphore ?

GUY JOUVET

J'ai plusieurs remarques à faire là-dessus. La première est que Sterne n'est pas un peintre de monstres. Lorsque Sterne traduit le monstre, il le traduit philosophiquement, poétiquement, d'une manière extrêmement féroce et violente. Ce n'est pas un homme de la compromission, ni de la demi-mesure. Quand nous lisons la première phrase du premier chapitre de *Tristram Shandy*, nous trouvons quelque chose de terrifiant qui nous jette à terre, tant la chose est tonique : le père et la mère – et non pas, comme dans une autre traduction, “mes parents” – (on a affaire à un optatif, et l'optatif est quelque chose de violent qui le rapproche de l'impératif, comme le rappelle Fontanier dans ses *Figures du discours*), le père ou la mère sont des êtres séparés. Lorsque j'ai lu, il y a très longtemps, et ensuite je l'ai oubliée, la traduction de Mauron, il dit : “À mon sens, mes parents auraient dû prendre garde à ce qu'ils faisaient au moment de m'engendrer.” Après, il donne des nuances. J'ai traduit : “Que mon père ou ma mère” – ou, disjonction – “ou même les deux à la fois n'y ont-ils regardé de plus près avant de m'engendrer !”. Nous avons ici quelque chose qui est à la fois du politique et du biologique. Nous avons les thèses organicistes de l'époque, c'est-à-dire qui considèrent que nous avons la génération comme acte foncier, comme acte humain premier et définitif qui engendre, pour la suite de l'individualité, tous les bonheurs ou tous les malheurs, mais en tout cas des certitudes y compris scientifiques.

Parmi ces thèses organicistes, nous avons la thèse d'un certain Filmer qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, écrit un ouvrage sur le pouvoir naturel des rois et qui lui permet, depuis Adam, de fonder la domination paternelle fondée sur le pouvoir paternel. À partir de là, évidemment, nous avons toute la suite des événements qui est organisée comme la suite des dynasties des rois d'Angleterre.

TIPHAINE SAMOYAULT

On s'éloigne du monstre, là, non ?

GUY JOUVET

Mais c'est cela, le monstre. On ne s'en éloigne pas, il est au contraire là. Je voulais dire que le mâle qui prétend dominer par l'acte de la génération, et nous le retrouvons tout au long de l'ouvrage, c'est le monstre qu'il faut détruire. D'ailleurs, nous le voyons mis en scène en train de se détruire lui-même, puisqu'il se présente comme le géniteur ayant le pouvoir parce qu'il est géniteur. On constate que, finalement, ces esprits animaux, comme on disait à l'époque – on peut aussi parler des spermatozoïdes –, sont très pâles des genoux, et il échoue sur ce plan-là après. Sur le plan du pouvoir politique, il emprunte au dénommé Filmer dont je parlais la théorie du pouvoir paternel qui est une théorie politique, mais également une théorie qui s'appliquera dans les familles. Or, de même que les rois d'Angleterre sont des pères en leur royaume, lui désire être un monarque en sa famille. Seulement, il échoue également sur ce plan-là. Il invente un système de pédagogie qui se fonde sur ce que l'on nommait à l'époque la callipédie, c'est-à-dire l'art de produire de beaux enfants. On les produit pédagogiquement comme on les produisait spermatiquement. Le pouvoir est à la fois le pouvoir paternel, le pouvoir politique et braguettal.

Il y a un texte farouche, c'est celui de la mère. "Que mon père ou ma mère n'y ont-ils regardé de plus près avant de m'engendrer" : la disjonction signifie que le pouvoir est au père et non à la mère. À quel devoir la femme est-elle soumise pour elle-même ? Au devoir conjugal. Il se partage. Sterne, qui était un auteur politique très malin, déclarait : "Dans la mesure où il y a deux agents pour coïter, il ne peut pas y avoir de pouvoir paternel fondé sur la génération."

On peut étudier la monstruosité à partir de là. Au chapitre XVIII du volume VI, on voit justement la conséquence dans l'univers familial et dans l'univers des rapports entre homme et femme, entre mâle et femelle, dans le fait que Mme Shandy, la femme de ce fameux père, n'a plus aucun pouvoir et est condamnée à n'avoir même plus de parole, elle est condamnée à l'écholalie. Il y a un chapitre formidable où il est question du lit de justice. Il faut lire Saint-Simon : le lit de justice, c'est la réunion bidon du Parlement par Louis XIV, et le trône du monarque est à un moment donné le lit de justice. À partir de là, le moment où l'on se met au lit est le moment où est censé avoir lieu le rapport conjugal. Le rapport conjugal est évidemment imposé, autant qu'il a la puissance de l'imposer. Finalement, il décrète à un moment donné qu'il faut penser, lorsque le jeune Tristram, le fils, a atteint l'âge de ne plus porter des robes, comme c'était le cas à l'époque, à lui faire porter des culottes. Je n'ai pas le temps de vous le lire, mais pour reprendre ce que vous disiez, monsieur Markowicz, c'est là qu'est toute l'oralité, c'est une scène de théâtre, on parle ou on ne parle pas. Il y a le mâle, il y a l'homme, le pouvoir initial dès le chapitre 1 du livre, puis il y a la malheureuse qui se bat pendant les deux premiers volumes de l'ouvrage, pour avoir le droit d'aller accoucher à Londres, aidée par un grand médecin accoucheur. Comme elle ne peut obtenir l'autorisation de son tyran qui trouve que c'est trop cher, il exige d'elle qu'elle accouche dans sa petite province.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Je crois que l'on a réglé son compte au monstre et que l'on va passer à d'autres questions.

GUY JOUVET

Il y a encore un point, la question de l'unanimité. C'est une nuance, ce n'est pas une contradiction, parce que, sur ces questions-là, les concepts sont souvent flottants et nous sommes obligés de les déterminer, c'est-à-dire qu'est-ce qui est monstrueux, qui déclare qu'il y a un monstre, le monstre est-il dans le jugement de l'entourage ou bien est-ce une réalité observable ? J'é mets de graves doutes sur l'unanimité, parce que, même à très petite échelle temporelle, j'ai pu situer le moment où j'ai donné une traduction commentée mais partielle en 1998. C'était bizarre. On aurait dit le célèbre vers d'Euripide récité dans la rue par tous les habitants de la ville d'Abdère, décrits dans *Le Voyage sentimental*, c'est quelque chose de pathétique, ils ont vu une tragédie qui leur a tellement plu.

Je dis simplement qu'il n'y avait pas d'unanimité. Il y a eu un moment glorieux où tout le monde parlait en *Shandy*, puis, il y a deux ans, on a interrogé cent écrivains sur la question de leurs dix écrivains préférés. *Tristram Shandy* et Sterne n'étaient jamais cités.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Laissons de côté cette métaphore du monstre pour entrer davantage dans ce qui caractérise ces œuvres, ce qui fait leur difficulté pour les traducteurs. D'après ce qui s'est dit, cette difficulté tient essentiellement à la pluralité et à la complexité. Y a-t-il selon vous une difficulté particulière liée à la masse, à la longueur ? Qu'en est-il de la vitesse de la traduction ? Cela rejoint les questions de rythme et d'oralité qui me paraissent être le point de rencontre entre vos manières à vous quatre de parler de la traduction.

ALINE SCHULMAN

La longueur semble écrasante au départ, mais à mesure qu'on s'installe dans le texte, elle peut devenir un atout : je vous citerai à ce propos une autre phrase de mon journal de bord : "Tout de même, traduire un texte comme le *Quichotte*, quelle sécurité d'emploi, par les temps qui courent !" Évidemment, c'est une entreprise vertigineuse. Un peu comme d'escalader l'Himalaya, en solitaire ! Il faut entrer en traduction, lorgner la médaille d'or de la persévérance. Je m'étais fixé un rythme, une page par jour, dimanches et jours fériés compris. Je m'y suis tenue, pendant presque sept ans. Quand on me dit, après coup : "Comme ça a dû vous sembler long !", je pense à Proust, qui écrit que les passions que nous ressentons dilatent le temps, et que l'habitude le remplit : c'est au début que la longueur et donc le temps peuvent inquiéter ; quand la passion s'installe, et aussi l'habitude, on ne compte plus les jours, ni même les années !

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Est-ce que ces variations rythmiques sont aussi des choix que l'on peut faire par rapport au texte ? Éprouviez-vous parfois la volonté d'aller plus vite ?

ALINE SCHULMAN

Une page, ça n'a l'air de rien ; mais, avec Cervantès, je n'ai jamais pu aller plus vite. On parle du souffle d'un écrivain ; et, de toute évidence, Cervantès a un coffre hors du commun. Il faut non seulement pouvoir le suivre, mais être capable de repérer ses mécanismes respiratoires. On ne fait pas ce qu'on veut avec un texte. C'est lui qui nous impose son rythme.

ANDRÉ MARKOWICZ

Cela dépend de quel texte on parle. Dostoïevski, je m'étais fixé un rythme très simple : huit pages par jour, vingt jours par mois. Je compte vingt jours de travail effectif, parce qu'il y a des jours où on n'est pas là, des jours où on est malade ou autre. Huit pages de première version. Après trois semaines, huit pages de deuxième version. Après deux mois, huit pages de troisième version, et ainsi de suite. Pour Dostoïevski, je me suis tenu au calendrier fixé.

Ensuite, pour Pouchkine, ce sont des poèmes, il n'y a pas de temps. Concrètement, je travaillais au café, sur des poèmes, au crayon. Ce n'est pas du tout la même chose. Dostoïevski, je l'ai traduit à l'ordinateur. J'ai la chance formidable dans ma vie d'être très bon secrétaire, je tape très vite. C'est un grand atout, parce que cela donne l'élan. Le travail commence après, mais l'élan est trouvé.

Pour Pouchkine, j'ai fait *Eugène Onéguine* en vingt-huit ans. Mais, à partir d'un moment, c'est allé plus vite. Je raconte souvent cette histoire : on allait à Marseille, de Rennes, pour voir un spectacle. C'était très long, à l'époque, il n'y avait pas le TGV. Je me récitais *Eugène Onéguine* par cœur en russe, comme tout le monde fait. Ma mère connaît *Eugène Onéguine* par cœur, cet univers, c'est radicalement intraduisible. On ne peut pas traduire cela. Ta-tata-tatata-ta-tata-tatata-tatata-tatata-tatata-tatata-tatata-tatata-tatata-tata-ta-tatata-tata... c'est le début d'*Onéguine*.

Tout Russe sait cela. Vous ne parlez pas russe si vous n'êtes pas russe, si vous ne savez pas cela. C'est aussi simple que cela.

Après, pour traduire un poème, ça vient quand ça vient, c'est tout.

TIPHAINE SAMOYAUULT

Vous disiez la même chose, Aline Schulman, de la première phrase du *Quichotte* qui est connue de tous les Espagnols et qui, du coup, est très intimidante.

ALINE SCHULMAN

Oui, je me souviens qu'ici même, lors d'une table ronde avec Claude Couffon et Jean Canavaggio, nous avions évoqué la difficulté que représentait cette première phrase de la première partie, aussi connue et rabâchée dans le monde hispanique que le "*to be or not to be*" pour les anglophones. Après avoir tourné autour, j'ai décidé de commencer par la Deuxième partie pour éviter l'aphasie qui menaçait ! Hélas, au bout de trois années de travail, quand j'ai eu fini et que j'ai osé aborder le roman à son début, je me suis trouvée devant un auteur que je ne reconnaissais pas : Cervantès dix ans

plus tôt, car la Première partie est publiée dix ans avant la Deuxième. Et il m'a fallu retisser des liens de familiarité avec le texte ; bref, repartir de zéro !

PATRICK QUILLIER

Je voudrais reprendre ce qu'a dit André Markowicz, parce qu'il me semble que c'est fondamental, quand il parlait d'écouter. Cela pose la question du temps d'une manière particulière, c'est-à-dire qu'en ce qui me concerne c'était évidemment multiplié par le fait, comme je le disais tout à l'heure, que l'hétéronymie de Pessoa, ce sont plusieurs voix et plusieurs rythmes, ce sont plusieurs façons de malaxer la langue portugaise. Par exemple, Alberto Caeiro dit qu'il écrit "la prose de [ses] vers". Il s'agit là d'un rythme particulier, tantôt fluide et tantôt un peu rugueux, en vers libres non rimés. Quant à Ricardo Reis, il implante dans la langue portugaise la prosodie horacienne, ce qui donne à entendre à l'intérieur d'une langue "plus d'une langue", pour reprendre une expression bien connue de Derrida. On retrouve ce "plus d'une langue", mais différemment, lorsque Álvaro de Campos vient en quelque sorte lusitaniser les grands rythmes de Whitman, avec un usage dynamique, voire violent, du vers libre. Et ainsi de suite. Donc, pour moi, ce n'est pas tellement le café, mais c'est plutôt la marche, l'effet de se redire sans cesse le texte portugais pour en saisir le battement secret. Au fond, la monstruosité a quelque chose du secret. On peut, comme le disait M. Jovet tout à l'heure, fût-ce par le biais d'une unanimité en porte-à-faux, décréter la monstruosité, mais en réalité elle est comme un trou noir, si l'on veut bien de cette métaphore cosmique, et dans ce trou noir bat une fluctuation, une pulsation, quelque chose qui est de la vie et que vous devez écouter finement pour essayer d'en trouver des transcriptions, et j'utiliserai le terme de transcription quasiment à son sens musical le plus fort.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Il me semble vous avoir entendu une fois utiliser le terme d'audiotraduction ?

PATRICK QUILLIER

En effet, c'est possible, puisque je travaille, patiemment et impatientement, à élaborer une méthode de lecture par l'oreille, que j'ai appelée en fait "acromatique", en m'inspirant du linguiste allemand Jürgen Trabant, méthode qui constitue sans nul doute une sorte d'audiocritique. En tout cas, pour la traduction, je travaille comme cela, au creuset de l'oreille, au creuset de l'écoute. Chez Pessoa, j'avais affaire à un labyrinthe, avec tous ces rythmes différents, et c'est justement cela aussi, la monstruosité, peut-être. C'est une construction mentale extraordinaire où ces différents rythmes font contrepoint, et quand vous vous rendez compte de cela, vous êtes pris de vertige – c'est le mot vertige que vous avez utilisé tout à l'heure, Aline. Alors, de nouveau cette peur panique et de nouveau confiance en l'oreille, la grande régulatrice de l'équilibre dans les accès de vertige.

ANDRÉ MARKOWICZ

C'est vraiment fondamental de comprendre qu'un texte en amène un autre. À partir du moment où l'on commence à entrer dedans, ce qui compte c'est comment ça sonne ensemble. C'est vrai pour le poème lui-même. Étant de formation russe, je peux le dire, étant un traducteur russe traduisant en français, je suis obligé de respecter très scrupuleusement la forme. Ça rime quand ça rime, ça ne rime pas quand ça ne rime pas, et ainsi de suite, mais il va de soi que la rime en elle-même n'est rien, et qu'il faut avoir la structure de la sonorité, la floraison, comment ça vient, comment telle syllabe amène telle autre, dans le poème, et après comment ce même travail, en changeant entièrement, fait écho à un autre poème, et là on commence à construire son travail.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Est-ce que, dans le mouvement que vous décrivez, il arrive par moment, lorsque vous marchez, lorsque vous pensez ces textes ensemble, que se recouvrent le texte du poème dans sa langue et celui que vous êtes en train de produire dans la vôtre ?

ANDRÉ MARKOWICZ

Oui. J'ai commencé à traduire *Eugène Onéguine* quand, tout à coup, je me suis rendu compte que je ne le disais pas en russe mais en français. Tu peux dire la même chose.

PATRICK QUILLIER

Oui, parce que, parfois, quand je veux citer tel passage de *Mensagem* ou autre, c'est plutôt le vers qui m'est venu qui vient d'abord avant le texte portugais que, pourtant, j'ai malaxé afin d'essayer de l'appropriiser.

ALINE SCHULMAN

Pour moi, le *Quichotte* est indissolublement lié à la musique. La première fois que j'ai traduit le texte de Cervantès, cela se passait au Capitole de Toulouse, pendant les représentations de l'opéra de chambre de Manuel de Falla qui s'intitule *Les Tréteaux de maître Pierre*, et dont le livret est tiré d'un chapitre du *Quichotte*. Par un concours de circonstances, j'étais une des personnes qui actionnaient sur scène les marionnettes grandeur nature. Je tenais à bout de bras le texte de Cervantès, que je devais traduire en gestes sur la musique de De Falla. Tâche bien plus haletante que la traduction sur papier, car elle se faisait sur le vif. S'il y a contretemps entre le geste et l'orchestre, on risque le contresens, la musique continue de se dérouler, l'erreur de geste devenant erreur de texte, impossible à rattraper. Ainsi, avant d'être un fou ou un héros, don Quichotte a été pour moi un baryton ! Bien sûr, c'est le chapitre choisi par de Falla – il est situé dans la Deuxième partie – que j'ai traduit en premier. Une manière comme une autre d'appropriiser le monstre : en le chantant !

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Lorsque l'on parle de la traduction ou de la retraduction de certaines grandes œuvres, on dit qu'on traduit à la fois l'œuvre mais aussi la mémoire

de l'œuvre, toutes les strates de traductions, de commentaires, de réflexions, de traditions finalement accumulées autour d'elle. Il me semble que, dans ce que vous dites, vous avez besoin de l'effacer, de retirer des voix parasites afin de les contrôler, pour pouvoir retrouver cette musicalité.

Un mot sur cet aspect, Guy Jouvét, qui avez traduit très fortement contre la traduction précédente.

GUY JOUVET

Contre, après coup. C'est un jugement rétrospectif.

Sur le rythme, je ne vais pas vanter le travail que j'ai fait, mais la caractéristique est que je m'appuie sur l'aspect comique de l'allitération, principalement en choisissant les mots où, dans une phrase, les *t* sont multiples, pour des termes de sens équivalent ou approché, je préfère ceux qui ont un *t*, parce qu'il y a la musculature et l'ossature dans certaines sonorités de consonnes.

Pour l'image du texte, les mots, *Tristram Shandy* est ce que j'ai traduit en dernier. Je m'étais déjà essayé à traduire la totalité de la correspondance, le *Roman politique*, le *Journal à Eliza*, et je m'étais aperçu que cet homme détruisait le pathétique de A à Z, et que finalement il fallait aller voir ailleurs. La première œuvre que j'ai travaillée véritablement, puisque je m'en servais en cours constamment, c'est *Le Voyage sentimental*, où je retrouvais Michel Butor, avec les noms des villes traversées, etc.

La traduction a été extrêmement tardive et lente, non pas parce que je n'étais pas plus pressé que cela, mais parce qu'il faut avoir le temps de choisir un terme, un rythme, de donner à une phrase quelque chose qui ne ressemble à rien d'autre, ou plutôt qui ne ressemble qu'à cet auteur, c'est-à-dire l'homme qui se donne à lui-même la loi, celui qui se crée lui-même.

PATRICK QUILLIER

Sur cette question de la configuration, pour Pessoa c'est un peu différent, parce qu'il était très peu traduit, partiellement, certes de manière courageuse, mais très pervertie, en général avec le souci de le franciser énormément, de le rendre élégant, précieux presque, alors que Pessoa est un auteur rugueux. Dans toutes ses voix, même quand c'est très fin, très subtil, cette pulsation dont je parlais tout à l'heure est rugueuse.

La question n'était pas tellement cela en ce qui concerne Pessoa, c'était de travailler contre la fixation du texte, l'établissement du texte au Portugal qui était souvent très fautif, et contre l'idée que les Portugais se faisaient de Pessoa et le fait qu'ils attendaient que les Français leur renvoient *leur* Pessoa comme dans un miroir. Donc, les traducteurs de Pessoa, et moi en particulier pour la *Pléiade*, nous avons été *a fortiori* confrontés à cela, c'est-à-dire que nous avons été fortement critiqués, pas systématiquement mais assez souvent, au Portugal, parce que, tout d'un coup, les Portugais avaient la sensation qu'on faisait de leur Pessoa quelque chose qui n'était plus Pessoa, alors même que nous étions guidés par le souci de rendre compte justement de la monstruosité de cette rugosité permanente, de cette âpreté permanente, de cette intranquillité, pour reprendre le fameux terme, de Pessoa. En ce qui me concerne, c'est plutôt cela.

TIPHAINE SAMOYAUULT

Est-ce à dire que l'œuvre de Pessoa, pour vous, c'est à la fois le texte en portugais et la traduction française ?

PATRICK QUILLIER

Comment dois-je comprendre la question ?

TIPHAINE SAMOYAUULT

Il n'y a pas pour vous une vérité unique de l'œuvre, dans sa langue ?

PATRICK QUILLIER

Ce serait monstrueux de ma part de prétendre à cela, d'autant que tout le travail de Pessoa consiste à réduire et à déconstruire ce qui serait un palier ou un socle, autrement dit une vérité de l'œuvre. Il a justement, par le dispositif hétéronymique, ouvert, je ne dis pas à l'infini, mais presque, l'éventail des interprétations. Donc, je sais bien que la traduction produite est, à un moment T, une variante possible de cette vérité impossible. Moi-même, souvent, quand je relis, je dis : pour ce poème-là, j'ai cru que je ne pourrais pas vraiment traduire les rimes, et maintenant j'ai des idées, je vais pouvoir, s'il y a une réédition, être moins mauvais que dans la première tentative. Mais c'est vrai que sur ce sujet la lutte principale a été menée contre le corpus pessoen tel qu'il était défini au Portugal : un corpus un peu édulcoré (des textes gênants en raison de leurs thèmes ou leurs idées n'y figuraient pas), un peu fautif, avec des fautes de lecture assez incroyables qui défiguraient certains poèmes, et même des poèmes qui se donnaient comme achevés, alors que Pessoa les avait laissés à l'état de fragments divers et variés.

TIPHAINE SAMOYAUULT

Vous aussi, André Markowicz, vous semblez traduire contre une certaine traduction du texte ?

ANDRÉ MARKOWICZ

Vraiment pas du tout. On a voulu faire penser cela, mais au contraire, je n'ai pas traduit contre les autres traducteurs de Dostoïevski, mais avec, parce que c'est grâce aux autres traducteurs de Dostoïevski qui m'avaient précédé que je n'avais pas besoin d'expliquer aux lecteurs français – c'est le premier but de toute traduction – que l'auteur que je traduis est un grand auteur. On le savait sans moi. Donc, j'ai pu me concentrer – justement à cause du travail extraordinaire de mes prédécesseurs avec lesquels naturellement je n'étais pas d'accord, mais c'est normal et c'est vivant – sur des problèmes autres que j'ai appelés stylistiques, poétiques, etc.

Avec Françoise Morvan – que je voudrais saluer, même si elle est pour l'instant à Rennes –, quand on traduit Tchekhov, non seulement nous sommes revenus, grâce à notre travail au théâtre, à toutes les variantes que Tchekhov avait écrites d'abord et que les acteurs russes ont oubliées, parce qu'elles ne sont même plus publiées dans les éditions courantes russes,

ce qui fait que les acteurs russes ne connaissent pas le texte de Tchekhov que jouent les acteurs français, mais nous nous astreignons au fait qu'une phrase de Tchekhov dure en français, à la seconde ou à deux secondes près, le temps qu'elle dure en russe.

Pour Pouchkine, la question est toute simple. De toute façon, personne ne connaît. Encore une fois, toute personne russe sait qu'il n'existe en russe qu'un seul livre, c'est *Eugène Onéguine*. Je dis cela très sérieusement et très simplement, après avoir traduit les œuvres complètes de Dostoïevski et tout le théâtre : *Eugène Onéguine* est le plus grand livre jamais écrit en langue russe. Il n'y a pas besoin de discuter, c'est comme ça.

Cela prouve que toute traduction, et surtout la mienne, est absolument nulle et non avenue, parce que ce n'est pas de l'ordre littéraire, c'est de l'ordre de la chair et de l'histoire. On ne peut pas traduire l'histoire. C'est pour cela que je traduis ce que je veux traduire d'une certaine façon, dans un certain ordre. Je fais des constellations, en quelque sorte. Mais ce n'est rien, par rapport à ce fait tout simple que l'on ne vit pas la même histoire et que c'est irrémédiable. C'est comme ça, ce n'est pas plus mal qu'autre chose, c'est juste comme ça.

TIPHAINÉ SAMOYAULT

Par rapport à des œuvres comme *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* ou Shakespeare que vous avez traduit, *Eugène Onéguine* ne fait pas partie du patrimoine mondial des textes littéraires...

ANDRÉ MARKOWICZ

C'est comme en Géorgie, ils savent que le plus grand texte jamais écrit est *Le Chevalier à la peau de tigre*. On traduit "à la peau de panthère", en France. Je ne sais pas si c'est un tigre ou une panthère, mais tous les Géorgiens savent cela. Toute la vie quotidienne est construite là-dessus. On pose en russe la question : "Comment s'appelle le cuisinier dans *Eugène Onéguine* ?", alors qu'il n'y en a pas.

Mais c'est l'avenir. Que me prépare l'avenir ? C'est des blagues comme ça. Je dis à quelqu'un un bout de phrase, n'importe quelle personne en russe peut continuer. Quand j'entends "tata-tata-tata" je suis chez moi, mais pas chez vous. Traduire à la fois me rapproche et m'éloigne d'une façon irrémédiable, et c'est bien comme ça, je ne prends pas du tout cela au tragique. C'est juste un état de fait.

TIPHAINÉ SAMOYAULT

Ce qui permet de faire cette hypothèse, qui n'est pas forcément neuve mais que l'on peut préciser à la suite de cette discussion, qu'il y a une traduisibilité spécifique des grandes œuvres, à savoir leur possibilité d'être traduites dans une forme d'invulnérabilité à la traduction. Ce serait peut-être la monstruosité de ces œuvres, de pouvoir être traduites et retraduites dans toutes les langues et être toujours mondialement considérées comme des chefs-d'œuvre.

ALINE SCHULMAN

Borges dit que les traducteurs d'un même texte composent une dynastie ennemie. C'est vrai qu'on retraduit toujours contre quelqu'un. Mais ce "contre" implique la proximité, le contact. S'il y a dynastie, c'est qu'il y a une filiation reconnue.

TIPHAINE SAMOYAUULT

Par cette invulnérabilité du texte, on construit dans toutes les langues une tradition importante à partir des mêmes textes, au point que ce même Borges écrit à un moment qu'il regrette d'avoir l'espagnol comme langue maternelle parce que cela l'empêche de lire l'ensemble des traductions du *Quichotte* existant dans les autres langues. N'y aurait-il pas quelque chose comme cela qui offrirait une grande liberté au traducteur auquel on sent que cette liberté manque, s'agissant d'un texte comme *Eugène Onéguine* qui compose au contraire un corpus de traductions beaucoup plus restreint ?

ALINE SCHULMAN

On pourrait classer ces monstres dont nous parlons dans la catégorie des Phénix : des textes qui renaissent non de leurs cendres, mais de l'oubli, qui ont une capacité de régénération, une modernité permanente. Borges, toujours lui, dit qu'une œuvre qui a une "vocation d'éternité" gagne des batailles posthumes contre ses traducteurs et survit à toute version négligée. Mais nous, traducteurs, sommes aussi l'instrument de cette régénération.

PATRICK QUILLIER

On a ce sentiment-là, bien sûr, et c'est bien, comme disait André, on est dans un entre-deux, dans cette chose qui est une expérience de dépossession aussi, d'une certaine manière, mais si on se déterritorialise, alors on peut se reterritorialiser, il y a une espèce de fluctuation, de rythme. C'est la vie même, au fond, qui est faite d'échanges biologiques, de petites chimies qui se font petit à petit, et c'est vrai que l'on disparaît dans le monstre, en tant que traducteur, on est happé, vampirisé par cette monstruosité, pour en ressortir peut-être "à la fois plus vulnérable et plus fort", pour reprendre ici la formule de René Char. Mais cette épreuve initiatique, nous sommes peut-être les moins qualifiés pour en parler, d'ailleurs.

ANDRÉ MARKOWICZ

Un pianiste avait dit une phrase qui m'avait beaucoup impressionné : "La seule façon d'oublier que l'on interprète quelque chose, c'est de jouer les œuvres complètes." Je pense que c'est extrêmement juste. J'ai vu cela très bien avec Dostoïevski. Au début, tout le monde parlait de mes traductions : "Markowicz l'a fait" ou "Markowicz dit que" ou "Markowicz ceci ou cela", etc. Au bout de quelques années, on ne parlait plus des traductions de Markowicz, on parlait de Dostoïevski.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

On peut peut-être rester quelques instants sur cette question d'autorité. Il y a sans conteste un gain d'autorité apporté par le fait de traduire les grandes œuvres. Je pense que tous les traducteurs et traductrices sont sensibles à cet aspect, qu'il y a une sorte de contagion de l'autorité de l'auteur sur l'autorité du traducteur, qui permet de sortir un peu du discours sur la secondarité ou l'ancillarité de traduire. Que fait-on avec cette autorité-là ? Vous avez répondu dans un sens, elle se déplace.

ANDRÉ MARKOWICZ

Je ne parlerai pas de cela. Rien du tout, point final. Je n'ai jamais voulu être dans aucun jury, être prof, décider de quoi que ce soit, jamais aucune situation d'autorité. C'est absurde.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Mais vous venez de dire qu'on dit "Markowicz, Markowicz, Markowicz...", c'est de cela dont je parle, je ne parle pas d'autorité institutionnelle, mais du rayonnement du nom propre, rare lorsqu'il s'agit de traducteurs.

ANDRÉ MARKOWICZ

C'est quelque chose de très important, c'est-à-dire qu'à un certain moment il y a eu un passage, après il n'y en a plus eu, et le travail a continué. La chose formidable, c'est que le nombre de lecteurs n'a jamais augmenté ni baissé. Depuis vingt ans, les chiffres de vente d'Actes Sud, par exemple, sont absolument stables. Je trouve que c'est génial. Il n'y a aucune autorité. Par contre, quand je propose à un éditeur un auteur inconnu, j'ai la même autorité que n'importe qui, c'est-à-dire aucune.

PATRICK QUILLIER

C'est vrai. La question de l'autorité, c'est l'autorité que l'on nous prête. J'ai oui dire que l'on disait : "Les traductions de Pessoa dans la Pléiade de Patrick Quillier font autorité", et je me demandais s'il fallait que je prenne cela comme une formulation ironique.

ANDRÉ MARKOWICZ

Comme une insulte !

PATRICK QUILLIER

Je partage assez ce que dit André. Je me sens dépourvu, face à cette autorité que l'on me prête. D'ailleurs, j'ai fait la même expérience que lui. Je m'entiche d'un poète vivant, portugais ou brésilien, je veux le défendre auprès des éditeurs, puis je me casse les dents, comme nous le faisons tous. Il faut que j'enlève le masque que l'on m'appose. Je m'explique : je me sens plutôt agressé par cette idée d'autorité, qui me paraît un effet pervers de la société du spectacle, qui n'aime rien tant que de fabriquer des figures de podium et des histoires dorées. Or, je vois trop comment cela a été publié, comment ce que j'ai fait est améliorable, je vois trop comment, si j'avais la

possibilité de le reprendre, de le rééditer, ce serait un peu mieux. Je sais trop bien que, dans dix ans, je pourrai peut-être encore l'améliorer. Il y a une question sociale ou médiatique là-dedans, effectivement. C'est le monstre (que nous aurions dompté, comme autant de petits saints Georges), qui, aux yeux des autres, nous confère une certaine aura, même si elle est mensongère. Car, encore une fois, je ne suis pas sûr que cette aura d'autorité (si l'on me permet ces jeux sonores en forme de sourire) puisse nous permettre de défendre d'autres monstres, des monstres inconnus, cette fois-ci.

TIPHAINE SAMOYAUULT

J'entendais par là aussi la question de devenir auteur, de devenir autre également. C'est la relation avec l'auteur.

ANDRÉ MARKOWICZ

Vous pensez que traduire, ce n'est pas devenir auteur ? Je vous pose cette question.

TIPHAINE SAMOYAUULT

Moi aussi.

ANDRÉ MARKOWICZ

J'ai répondu en posant la question.

TIPHAINE SAMOYAUULT

Mais tout le monde n'est pas d'accord avec vous sur cet aspect.

ALINE SCHULMAN

En règle générale, un traducteur est d'autant plus présent qu'il s'absente, d'autant plus éloquent qu'il sait taire sa voix, d'autant plus admiré qu'on ne le décèle pas, bref existant d'autant mieux qu'il n'existe pas. L'autorité, ce droit à la parole qui lui est épisodiquement et brièvement concédé, va de pair, dans mon expérience personnelle, avec la contestation de cette autorité. En tant qu'enseignante, après avoir passé plus de six années à tourner et retourner le texte de Cervantès, je n'avais plus aucune certitude, ni l'assurance suffisante pour dire à mes étudiants : "C'est comme ceci qu'on doit traduire, et pas autrement." Or, c'est ce qu'ils demandent et même exigent, de nous. "Madame, me suis-je entendu dire, ne jouez pas à la star. Ce que nous voulons, c'est que vous nous disiez quelle est LA traduction. Et rien de plus." J'ai répondu que je ne pouvais que proposer plusieurs possibilités. Et j'ai arrêté d'enseigner. Alors, l'autorité... !!

TIPHAINE SAMOYAUULT

Avez-vous le sentiment qu'être traducteur, c'est devenir aussi auteur ?

ALINE SCHULMAN

On est l'auteur d'une traduction, et non du livre. Écrire et traduire sont pour moi deux activités différentes, même si elles font usage d'une même

matière, et qu'elles exigent de nous le même engouement. Il est certain que traduire apprend à écrire. Mais, pour moi, il y a une différence de nature entre les deux.

GUY JOUVET

La question que je veux évoquer en deux mots est celle du jugement de valeur ou de préférence. L'autorité, finalement, est extérieure au traducteur. J'avoue que cette question de l'autorité est particulièrement intéressante, parce qu'elle permet une distinction. Est-ce que le traducteur se sent investi d'une sorte de mission, même au sens le moins grotesque du terme ? Finalement, on n'a rien dit sur les définitions du traducteur : un ministre, comme dit le traducteur de Heidegger, Henry Korda, ou encore, comme dit bien mieux Victor Hugo dans ses magnifiques textes sur Shakespeare, un être sur les Marches de Shakespeare. La traduction est une annexion. Il est bon que le traducteur s'adjoigne un philosophe, il n'est pas moins bon qu'il s'adjoigne un poète, ce qui ne veut pas dire que le traducteur est une sorte de génie poétique et philosophique. Le traducteur est le lecteur idéal, voilà une bonne définition, c'est Manguel qui le dit. Le traducteur idéal est à sa place. On ne peut pas lui prêter on ne sait quelle qualité de champion d'Europe de foot ou de je ne sais quoi, ce n'est pas ça du tout. Il réalise une œuvre qui est justement nourrie de la connaissance la plus approfondie des soubassements des textes, des couches de sens qu'il y a dans le texte. C'est effarant le nombre de couches de sens qu'il peut y avoir.

Cela dépend si on définit l'autorité comme *auctoritas*, c'est-à-dire comme un socle, ou bien comme celle du père Fouettard, qui vous tombe dessus de l'extérieur.

TIPHAINÉ SAMOYAULT

Sur le lien entre les écritures, Patrick Quillier, vous avez publié deux recueils de poèmes, *Orifices du murmure* et *Office du murmure*. Il semble que vous avez une manière très comparable de parler de la traduction de Pessoa et de votre propre travail.

PATRICK QUILLIER

Ce qui est comparable, c'est ce que je disais tout à l'heure, c'est-à-dire que ce qui est monstrueux, c'est ce qui se crée. Ce qui se crée, c'est ce que l'on entend à peine et que l'on doit entendre dans une sorte d'écoute fine, d'écoute seconde – vous rappelez, je vous en remercie, les titres des deux recueils publiés par mes soins, *Office du murmure* et *Orifices du murmure* – c'est le mot murmure, en fait, qui me sert de diapason. Je murmure (et donc je bégaie, dans une sorte de mantra interminable, que condense le mot murmure, mur mûre...), parce que je tourne autour de cet insaisissable monstre qui est l'auteur que je traduis. De ce point de vue-là, au fond, il n'y a pas tellement grande différence si je traduis, comme je l'ai fait récemment, quelques auteurs brésiliens contemporains, pour une anthologie qui est parue en Belgique – je salue d'ailleurs l'un de ces auteurs ici

présent –, ou si je traduis Pessoa. C'est aussi cette cérémonie du murmure qui fait le lien entre ce que je peux écrire quand j'écris des textes de mon cru, autrement dit quand je me débats avec mon propre monstre intérieur, et ce que j'écris lorsque je suis dans le contrepoint avec ce monstre sonore que je me suis fixé de traduire.

ANDRÉ MARKOWICZ

Quand j'écris des poèmes, c'est la même chose que quand je traduis Pouchkine, c'est-à-dire que je vais dans le même cahier à des moments différents, mais que c'est naturellement un seul et même travail. Ce travail est l'expression d'une expérience, d'une vie ou de plusieurs vies, presque le travail normal d'un écrivain, qui passe par différents modes qui sont la traduction, qui est un mode d'écriture, la poésie – quand elle vient, c'est un mode d'écriture –, le théâtre, c'est un mode d'écriture. Je fais aussi des lectures orales, qui ne sont justement pas des lectures, où je ne traduis pas, je fais des spectacles. C'est un seul et même travail, avec chaque fois des modes opératoires différents, c'est-à-dire des genres différents, et donc des lois différentes, mais le travail est le même.

ALINE SCHULMAN

Je le dirais un peu différemment. De même qu'on écrit avec sa biographie, on traduit avec sa biographie. C'est là qu'est le lien. Avec une mémoire enfouie, qui surgit d'on ne sait où, au moment où on l'attend le moins. Je me rappelle, quand il a fallu traduire une phrase dans les toutes dernières pages du *Quichotte*, peut-être la plus importante du livre, qui serait à peu près "... il rendit son âme, je veux dire qu'il mourut", immédiatement s'est imposée à moi une chanson de Georges Ulmer, entendue dans l'enfance, *L'Étrange Docteur Clair* qui se terminait par : "On entendit choir un corps / Le docteur Clair était mort." Et la phrase de Cervantès est devenue : "... il rendit son âme. Don Quichotte était mort."

ANDRÉ MARKOWICZ

Je veux dire une chose toute simple : si on le fait comme cela, ce n'est justement pas parce qu'on est des monstres, c'est parce qu'on est normaux, c'est-à-dire que, si l'on considère que cela nous intéresse, c'est que l'on est sûr que ça peut intéresser les autres. C'est pour cela que c'est intéressant.

TIPHAINÉ SAMOYAUULT

Merci beaucoup pour ces mots. Je vous propose, avant de terminer, peut-être de poser quelques questions. On ne pourra pas donner la parole à tout le monde.

PHILIPPE BATAILLON

Je voulais demander à André Markowicz si, quand il écrit de la poésie, il l'écrit en russe ou en français.

ANDRÉ MARKOWICZ

En français, mais je traduis en français aussi !

ANTOINE MASSIMA

N'avez-vous pas peur de devenir monstre en traduisant des monstres ?

PATRICK QUILLIER

Oui, j'ai senti cela, à un moment donné, avec Pessoa, peut-être pas tellement à cause de Pessoa lui-même, mais à cause du mythe Pessoa. Parfois, des amis portugais ou des amis français, me croisant ou me rencontrant, me disent : "Ah, voilà monsieur Pessoa !" Cela me faisait peur, parce que je trouvais qu'il y avait quelque chose de violent, en quelque sorte, de m'assimiler par une espèce de métonymie abusive à cet auteur que j'étais en train de traduire. Du coup, les contre-feux que j'ai allumés étaient d'une part intensifier mon écriture de poèmes dans mes carnets secrets (et aussi m'adonner autant que faire se peut à mes essais de composition musicale), et d'autre part chercher absolument à traduire des auteurs contemporains portugais ou brésiliens (et aussi traduire d'autres langues : latin, grec moderne, hongrois...). Pendant ma traduction de Pessoa, je devais prendre mes distances avec lui, pas tellement à cause de lui, mais à cause de cette monstruosité accolée à ce personnage et à cette œuvre protéiforme, par la réflexion critique ou par le mythe Pessoa. J'ai plus eu à me préserver de cette monstruosité du mythe Pessoa que de la supposée monstruosité de l'œuvre de Pessoa.

TIPHAINÉ SAMOYAULT

Juste après la parution de la traduction d'*Against the Day*, Claro se promenait tout le temps avec un T-shirt sur lequel était écrit : "I am not Thomas Pynchon" !

PATRICK QUILLIER

Vous voyez, au contraire, aujourd'hui, je suis guéri, puisque j'arbore Pessoa sur le T-shirt que j'ai facétieusement revêtu pour vous !

ALINE SCHULMAN

À propos de monstres, je traduis en ce moment le premier texte de sainte Thérèse d'Ávila, *Le Livre de la vie*, et à la vérité, je me demande comment cela va finir !

ANDRÉ MARKOWICZ

Pas bien !

JEAN-FRANÇOIS KELLER

Cette idée de monstre n'est-elle pas en fait un problème éditorial ? Parce que je pense à une autre catégorie d'interprètes qui sont confrontés à des monstres : les musiciens, véritablement de la même façon. Tu es chef

d'orchestre, un jour tu diriges la *Neuvième* de Beethoven, tu es vraiment face au monstre. La différence, c'est que tous les ans, quelque part dans le monde, il y a plusieurs collègues qui le font aussi.

Je pense à un autre exemple, toujours dans la musique : le violoniste qui va enregistrer ou jouer sur scène la chaconne, il sait qu'il aborde le monstre. La différence, c'est que tous les violonistes professionnels l'ont déjà jouée.

Or, tous les textes dont vous parlez, aucun d'entre nous, je pense, selon les langues respectives dans lesquelles on traduit, ne les a jamais traduits, et je pense que c'est cela aussi qui donne cette dimension de monstre. Si on a fait des études d'espagnol – ce qui n'est pas mon cas –, on a peut-être traduit au moins la première phrase du *Quichotte*, que d'ailleurs tout le monde connaît, ou on a peut-être fait en version quelques passages, mais c'est tout.

ANDRÉ MARKOWICZ

Il y a quelque chose de très dur, là, c'est que nous ne sommes pas des musiciens professionnels, nous ne sommes pas des virtuoses. La base, c'est qu'il faut savoir le faire. Il y a un savoir technique, un métier, des connaissances techniques.

JEAN-FRANÇOIS KELLER

C'est en cela que je posais la question. Quand tu abordes Dostoïevski, c'est le monstre, mais une fois que tu es dedans, est-ce que tu n'es pas simplement dans le même travail ?

ANDRÉ MARKOWICZ

Je n'ai jamais violé de petite fille ! Tu comprends ? Je peux le dire, tu vois ce que je veux dire. J'ai mis beaucoup de temps à apprendre à conduire. Je peux prendre deux minutes pour dire cela, parce que c'est vraiment important pour moi. La voiture était garée dans un tournant, et j'ai dit au gars : "Comment est-ce que l'on calcule l'angle du volant pour tourner ?" Et il m'a répondu : "Ouais..."

J'adore conduire, parce que, quand vous conduisez, vous faites des choses qui sont radicalement incompatibles dans la vie courante. Vous regardez devant et derrière en même temps, sur les côtés, vous bougez les pieds et les mains d'une façon désorganisée, et vous ne le faites pas pour le faire, mais pour aller d'un point à un autre. Mais la personne qui est à côté de vous pense que vous allez rentrer dans tous les camions, c'est pour cela que ça s'appelle la place du mort !

Je n'ai jamais eu d'accident de ma vie. Vous comprenez ce que je veux dire ? Il y a une différence radicale entre l'action et la contemplation de l'action. La meilleure façon de ne pas être hanté par *Macbeth*, c'est de traduire *Macbeth*. Une fois que vous l'avez traduit, je peux vous dire qu'il vaut mieux ne pas y penser.

Je dis cela très sérieusement. Il y a des textes qui font peur, plus on y pense. *Macbeth* fait partie de ceux-là. Mais quand je traduisais *Macbeth*,

je n'avais pas peur, parce que je le faisais. Et les démons de Dostoïevski, c'est monstrueux, il faut être dingue pour faire ça ! Et quand tu es dedans, tu ne le vois pas, tu traduis huit pages par jour.



## DEUXIÈME JOURNÉE



## ATELIERS DE TRADUCTION



## ATELIER D'ANGLAIS

*animé par Jean-Michel Déprats*

De Shakespeare, on sait entre autres qu'emporté par sa passion irrésistible pour les jeux de mots, les calembours et toutes sortes de jongleries verbales, il a empourpré sa prose et ses vers d'une polysémie assez souvent intraduisible. Nul ne peut rendre avec bonheur le jeu récurrent dans toute l'œuvre sur *sun* et *son* qui apparaît notamment dans les premières répliques de *Hamlet*. Le critique anglais du XVIII<sup>e</sup> Samuel Johnson trouvait que cet engouement compulsif du dramaturge était sa "fatale Cléopâtre". De ces jeux de mots intraduisibles, le lecteur curieux des notes des éditions savantes a aussi appris qu'ils étaient souvent des jeux de mots sexuels et que beaucoup sont traduisibles pour peu qu'on laisse sa pudeur au vestiaire. De Shakespeare, on sait moins d'ordinaire qu'il a écrit une scène et quelques fragments en français, ce qui pose un autre problème d'intraduisibilité tout aussi redoutable, celui du bilinguisme ou de l'hétéroglossie en traduction (qui se rajoute au premier problème : celui de la traduction des jeux de mots). La solution du "en français dans le texte", déjà peu convaincante au théâtre, l'est encore moins quand la langue dont le texte anglais est métissé est le latin. Nous nous sommes amusés à comparer deux scènes voisines, gorgées de sous-entendus sexuels que nos amis d'outre-Manche qualifient de "double entendre" :

La scène savoureuse de l'apprentissage de l'anglais par la princesse de France dans *Henry V*. Cette version parodique du blason du corps part de la main pour aboutir à la robe (*gown*) et au pied (*foot*) qui, entendus par une oreille bilingue frondeuse, conduisent à d'obscènes glissements vers le "con" et le "foutre". Cette scène se traduit de façon quasi littérale mais certains ne la traduisent pas (elle est écrite dans ce mixte de français du XV<sup>e</sup> et de langue macaronique qu'est le français de Shakespeare), d'autres, curieusement, la traduisent en ancien français (aux éditions L'Âge d'Homme), d'autres en modernisent la langue pour maintenir une certaine homogénéité avec les autres scènes de la pièce rendues en français moderne lorsque le français est la langue véhiculaire de la traduction.

L'autre scène examinée est la scène de révision de quelques rudiments de latin dans *The Merry Wives of Windsor* (*Les Joyeuses Commères de Windsor*) où l'élève William, qui nous suggère qu'il écrit sous la dictée d'un

autre ancien écolier lui aussi prénommé William, se trompe constamment dans ses conjugaisons et ses déclinaisons... en présence de la bien nommée Mistress Quickly (Mme Pétule) dont l'esprit mal tourné et les commentaires graveleux, joints aux pataquès du maître d'école, Sir Hugh Evans (messire Hugues Evans), chargent de sens sexuels les mots latins déclinés ou conjugués. Il n'y a d'autre solution si on veut garder la verve comique que d'adapter, de transposer ou de réécrire la scène en partant d'autres mots latins aux consonances douteuses en français (*amabit, cujus, lapis...*). Pour nous aussi, autrefois, dans nos apprentissages, les mots étrangers barbares avaient parfois une petite saveur de *words not to say* et le charme de l'interdit.

Dans l'atelier, nous avons d'abord lu à haute voix en anglais la scène de *Henry V*. Que soient ici chaleureusement remerciés tous les membres de l'atelier qui, rendant la scène très vivante et très drôle, se sont mués le temps d'une lecture en interprètes inspirés. Avant d'aborder les questions linguistiques, nous avons visionné la scène dans la version cinématographique de Kenneth Branagh, puis la même scène en français dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit (Festival d'Avignon 1999). Cette version théâtrale ajoute à la partition textuelle une partition gestuelle qui ponctue l'extrait de doigts levés et de bras d'honneur, la deuxième traduction (scénique) prenant le relais de la traduction proprement dite.

La scène des *Joyeuses Commères* nécessitait une analyse philologique historicisée et une explication de texte grammaticale et littéraire qui a tenté de convaincre les participants de l'impossibilité de transcrire littéralement en français une telle complexité sémantique. D'où la nécessité d'inventer une autre option et de recréer le jeu autrement.

Ne pas dire que l'atmosphère du travail fut enjouée et coquine serait injuste par rapport au projet de cet atelier, qui était de suggérer que l'horrible peine qu'est souvent la traduction de textes difficiles et compliqués cède parfois la place à la jouissance verbale et à la jubilation.

TRADUIRE *LES CONVERSATIONS*  
AVEC ROBERTO MATTA

*atelier d'espagnol animé par Alexandra Carrasco*

“Au cours de ta carrière, tu as certainement déjà eu à traduire un monstre”, a argumenté Jörn Cambreleng lorsqu’il m’a proposé d’animer un atelier aux Vingt-Huitièmes Assises d’Arles. Je ne me rappelais pas avoir terrassé un quelconque dragon littéraire mais, emportée par sa confiance, je n’ai pas trop hésité, me disant qu’au pire, avec un brin de mauvaise foi, je pouvais toujours donner en pâture aux participants le roman d’une auteure vraiment monstrueuse qu’il m’a été donné de traduire il y a quelques années... J’ai pourtant continué à chercher mon texte hors norme des semaines durant, en vain. Je commençais déjà à m’autoflageller sur mon manque d’héroïsme professionnel (“ma pauvre fille, même pas un monstre à ton actif!”) quand, au détour d’une journée de travail où je n’avais pas réussi à trouver un équivalent satisfaisant pour le néologisme *potósofo*, croisement du chilénisme *poto*, le “derrière”, et du mot *filósofo*, “philosophe”, j’ai compris que j’avais la solution sous le nez : les conversations avec le peintre chilien Roberto Matta que mon père, Eduardo Carrasco, a enregistrées pendant dix ans et qu’il a publiées au Chili il y a une vingtaine d’années.

Ce livre rassure de prime abord le traducteur par ses dehors simples puisqu’il s’agit d’une transcription d’entretiens et donc de langage oral. Mais ce n’est là qu’une illusion de première lecture : dès que l’on met la main à l’ouvrage, l’on découvre avec effroi des peaux de banane en série sous des phrases en apparence limpides. Références historiques ou culturelles cachées, localismes, néologismes, syntaxe éclatée, répétitions étourdissantes, autant de problèmes parfois insolubles qu’il m’a fallu affronter. Par exemple, j’ai compté dans une même phrase pas moins de dix occurrences du mot *cosa* (chose). Et que dire du recours quasi obsessionnel de Matta au mot *tipo* (type) pour désigner tantôt les gens en général (le “on” français), le citoyen lambda (quelqu’un) ou tout simplement l’être humain dans ce qu’il a de plus universel. Comment faire passer la bizarrerie et l’originalité, la spontanéité de ce discours sans faire de l’exotisation à outrance ni le tourner en ridicule, tel est le dilemme qui se pose constamment au traducteur de ce livre. Sans compter le paradoxe linguistique avec lequel on doit se débattre. Car plus ce que nous dit Matta procède de l’expérience

intime, de la singularité, plus sa manière d'en parler a l'air approximative et maladroite. En somme, plus c'est précis, plus cela paraît flou.

Grand peintre, mais également humaniste, esprit libre et poète, Roberto Matta était une source inépuisable de créativité, son discours sourdait, bouillonnant, bifurquait, digressait sans cesse. Né au Chili en 1911, il a vécu tour à tour en France, aux États-Unis, en Angleterre et en Italie, avant de mourir à Paris, en 2002. Il pensait et s'exprimait en quatre langues – l'espagnol, le français, l'anglais, l'italien –, passant de l'une à l'autre en permanence, les combinant au point que, pour traduire fidèlement ses propos, une connaissance des quatre langues est conseillée.

Des problèmes de traduction découle une question de stratégie éditoriale. Fierté nationale dans son pays d'origine, il n'y est pas besoin de le défendre, il y est d'emblée et sans conteste considéré comme un géant, un génie. L'éditeur chilien a dès lors fait œuvre d'archiviste consciencieux, mais dénué de tout esprit critique, retranscrivant littéralement, à l'hésitation près, les propos de l'intervieweur tout comme de l'interviewé. En France, Matta est pour ainsi dire inconnu du grand public. Il existe quelques monographies et catalogues d'exposition, mais aucun livre de vulgarisation. La publication des *Conversations* en français, souhaitée par ses héritiers (qui sont également les créateurs de la fondation Matta), vise à pallier ce manque. Publier ce livre en français sans l'éditer un minimum (petites coupes, léger rewriting, introduction de notes...) reviendrait quasiment à le condamner au pilon dès sa sortie, d'autant plus que l'original est truffé de coquilles et d'erreurs de transcription pas toujours faciles à distinguer de la manière très personnelle qu'avait Matta de parler.

Des mois après les faits, ma mémoire quelque peu défaillante m'interdit de livrer un compte rendu précis de cet atelier, mais je peux en retracer les grands traits. Pour commencer, j'ai projeté des extraits d'un film documentaire sur Matta afin de présenter son travail de peintre, mais aussi d'illustrer son rapport particulier à la langue. Je ne pense pas me tromper en disant que les participants sont tombés sous le charme de cette personnalité extraordinaire, cet esprit pétillant d'intelligence et de drôlerie. Pour enfoncer le clou, j'ai également fait circuler des monographies de son œuvre. Après quoi, j'ai soumis aux participants quelques extraits qui m'ont semblé représentatifs des difficultés que j'avais rencontrées ainsi qu'un certain nombre de néologismes bien insolubles. Les propositions ont fusé, de même que les témoignages de solidarité à mon égard. Car, sans être une hydre à sept têtes, les *Conversations* avec Roberto Matta se transforment aisément pour le traducteur en jeu de patience chinois.

## DANS L'ATELIER GREC ANCIEN

*animé par Philippe Brunet, traducteur de l'Iliade*

Il y avait plusieurs manières de concevoir l'atelier autour de l'*Iliade*. Avec des participants traducteurs, le but était de faire comprendre le travail de transposition du rythme dans la langue. Et donc d'apprendre à entendre la métrique de l'épopée, l'hexamètre dactylique. L'*Iliade* est lente et longue. On avait peu de temps.

C'est donc de l'hexamètre que nous sommes partis, en grec ancien, en latin, et dans ma transposition française, comme dans n'importe quelle langue qui aurait acclimaté l'hexamètre.

Aujourd'hui, pour lire Homère, on a diverses traductions, décasyllabes de Hugues Salel, proses académiques variées, lignes de quatorze syllabes avancées par Frédéric Mugler, ou mêlées à d'autres, de douze, dix, ou huit syllabes, par Philippe Jaccottet pour son *Odyssee*. La traduction de l'*Iliade* que nous avons publiée au Seuil en 2010 (Points Seuil en 2012) se dit un peu comme on dirait *L'Archipel*, le poème en hexamètres de Hölderlin.

*Kehren die Kraniche wieder zu dir und suchen zu deinen  
Ufern wieder die Schiffe den Lauf, umatmen erwünschte  
Lüfte dir die beruhigte Flut, und sonnet der Delphin  
Aus der Tiefe gelockt am neuen Lichte den Rücken?*

Chante, déesse, l'ire d'Achille Péléïade,  
ire funeste, qui fit la douleur de la foule achéenne,  
précipita chez Hadès, par milliers, les âmes farouches  
des guerriers, livrant aux chiens leur corps en pâture,  
aux oiseaux en festin, achevant l'idée du Cronide.

Pour entrer dans ce rythme, on peut dire aussi les poètes latins, et toutes les traductions allemandes, russes, suédoises, anglaises, italiennes, espagnoles, catalanes, roumaines, estoniennes, hongroises, brésiliennes, et autres, qui ont façonné un hexamètre calqué ou dérivé du vers antique. La seule traduction française ancienne en hexamètres, par Mousset, est perdue.

Quand on entre dans l'hexamètre, on apprend à ménager le rythme, à concilier le mètre et la langue.

J'ai marché sur des mètres grecs. Mis les pieds dans les pieds. Plus une démonstration qu'un travail d'atelier. Mais les participants étaient davantage des gens de plume que des acteurs. J'aurais peut-être dû insister. Je ne sentais pas que c'était possible ce jour-là. Le temps passait trop vite.

On a écrit, composé, en français, des dactyles, triviaux, simples, et des anapestes aussi. On les a écrits au tableau. Certains ont traîné des pieds. D'autres ont eu le pied alerte. Traducteurs du grec moderne, du japonais ou du russe, et d'autres, se sont prêtés au jeu. On s'est bien amusés.

On a discuté : faut-il ramener la langue à une mécanique parfaitement huilée, équilibrée ? Faut-il au contraire lire les hexamètres de l'*Iliade* sans idée préconçue, sans trop tirer sur la langue ? André Markowicz, qui a renoué avec l'hexamètre en traduisant le poète latin Catulle (*Le Livre de Catulle*, L'Âge d'Homme, 1985), à ce moment, a défendu cette attitude, plus ouverte, plus naturelle, qui ne demande pas du lecteur une connaissance des arcanes de la métrique grecque.

Comme André était là, j'ai récité quelques-uns de ses hexamètres du poème 64 de Catulle. Les vers sublimes d'Ariane.

J'ai dû dire (je cherche à me souvenir) qu'il y a plusieurs degrés de formalisation rythmique à faire entendre dans la lecture. Tous sont possibles. Homère lutte aussi contre sa langue, la formalise, la transforme, sans pouvoir la changer. Il n'y a pas de schéma métrique idéal préalable à la voix, ni de langue préexistant en hexamètres. Le rythme, la mesure, l'alternance des temps façonnent la diction, et la langue se donne tout en restant elle-même. Une voyelle brève reste une voyelle brève, même dans une syllabe fermée valant pour une longue. L'effet est particulier. Une voyelle longue s'abrège dans certaines conditions : en performance, il ne s'agit pas seulement de la stricte réduction à la brève. Il n'y a pas vraiment, contrairement à ce qu'on dit, d'opposition entre deux types de syllabes, les longues, les brèves. À l'état naturel, la langue n'est pas strictement rythmée.

Quelques règles. Accentuer intensivement l'initiale de chaque hexamètre, et tant mieux si ça tombe sur un mot qui n'en a pas l'habitude (proclitique ou autre). Soutenir la mesure entre deux accents, c'est-à-dire entre deux "temps forts" (une ou deux syllabes dans l'intervalle : quand il n'y en a qu'une, elle vaut pour deux). Articuler toutes les syllabes (sauf synizèse ou élision, ça arrive aussi dans la poésie syllabique classique). S'arrêter à la catalexe (la pause en fin de vers : "le silence, seul luxe après la rime", disait Mallarmé). Faire toutes les respirations internes que l'on veut pourvu qu'on maintienne l'unité de l'hexamètre (plus facile à dire qu'à faire).

Bien sûr la langue française n'est pas la russe, ni l'allemande. Mais le défaut de l'accent tonique la rend plus souple, plus malléable, peut-être plus proche d'une diction quantitative.

Le secret des aèdes divulgué ici, pour les Vingt-Huitièmes Assises de la traduction littéraire : quand on commence à substituer un adjectif à un autre, un mot à un autre, un composé ("brise-souffle") à un autre composé ("ronge-l'âme"), un hémistiche à un autre, quand on se trompe, quand on laisse faire son envie, *avec la même valeur métrique*, on devient aède. Et notamment aède-traducteur...

J'ai plaidé pour cet apprentissage du métier d'aède. Être Homère : façonner dans l'instant, pour le public, les mots, les rythmes, les intonations (parce qu'il y a aussi la mélodie, le contre-chant), les sons (matrices allitératives, figures étymologiques), réagencer lesdites expressions formulaires, traditionnelles ou non, véhiculer dans l'éternité le poème nouveau.

Sobriété du français : avec la résonance toujours présente du latin enfoui dans la langue. Éclat du grec, qui chante à l'état naturel : la lyre aimante les hauteurs sur quelques points fixes de l'harmonie.

Dernier conseil aux aèdes. Soyez endurants, dotez-vous d'une forte carapace, et rendez coup pour coup, ou subissez en silence. Il y aura toujours des gens pour refuser d'entendre et de voir où se tient Homère !... pour dire qu'on ne connaît pas comment se prononçait le grec à l'époque de... que la langue française ne peut pas... que l'alexandrin reste le seul à... que le vers libre est libre... que nous autres les Français nous n'avons pas le sens du rythme... que la science moderne, du haut de son autorité, sait bien que... que rien ne vaut le présent et la prose... Des scrogneugneux de l'hexamètre !... Grâce au ciel, il n'y en avait pas dans l'atelier.

*Ils tenaient bon, groupés en muraille, comme une roche  
haute, abrupte, sise au bord de la mer blanchissante ;  
elle résiste à l'assaut violent des rafales sonores,  
et des vagues énormes qui déferlent sur elle ;  
ainsi les Danaens résistaient aux Troyens, de pied ferme.  
Lui, éclairé partout par le feu, bondissait sur la foule,  
et tombait comme tombe le flot sur la barque rapide,  
lorsque le gonfle le vent sous les nuages ; toute la barque  
disparaît sous l'écume, le vent par rafales terribles  
fait mugir le mât ; les marins, en leur âme, frémissent,  
épouvantés ; il s'en faut de peu que la mort ne les prenne ;  
ainsi le cœur des Achéens se fendait dans leur torse...*

On a scandé à plusieurs voix, avec, je crois, une grande satisfaction : je voulais montrer qu'on peut se retrouver sur une scansion commune. L'enjeu de ma traduction d'Homère n'est autre que cela : aboutir à une diction commune. L'aède (le récitant, le lecteur) est le même que l'auditeur. Ce qu'il dit, l'autre l'entend ; et bientôt, le prévoit.

Il y a mille choses qu'on aurait pu faire. Avec du temps, avec un atelier qui deviendrait un espace de travail, de diction, de gestuelle aussi. Mais on a amorcé quelque chose.

Tout cela parce que j'ai terminé l'*Iliade*. Avoir terminé, c'est terrible. J'avais mis plus de vingt ans à ne pas terminer. Tout ça pour en arriver là, à la page imprimée, au point d'arrêt.

La nuit précédente, en Arles, au pays-poème de Paul-Jean Toulet, j'ai traduit à l'hôtel le début de *L'Archipel* de Hölderlin. Commencer ailleurs pour oublier qu'on a terminé ?

*Remigrent-elles vers toi, les grues, et vers tes rivages  
les bateaux veulent-ils croiser, et les brises fidèles,  
caresser tes flots apaisés, et du fond de l'abîme,  
le dauphin vient-il tendre son dos à la neuve lumière ?...*

Avec la distance, en rédigeant ces lignes, je vois mieux ce qui s'achevait avec l'*Iliade*, ce qui avance, puis, alternativement, repose (Archiloque, Sappho, l'*Odyssée* en cours, toujours à reprendre, les poètes allemands...). Peut-être que rien ne s'est achevé, que tout est à transmettre et à recommencer, même l'*Iliade*, dans son processus aédique.

Du côté des participants, je ne sais pas ce qui leur est resté du bref *atelier grec ancien*. Ce serait à eux de rédiger le compte rendu. Quelques clés pour entrer dans la forme d'Homère, dans la ronde des hexamètres ?

Comme après un spectacle, un sentiment énigmatique.

En ont-ils gardé quelque chose ? Ont-ils lu l'*Iliade* ? Ont-ils continué de faire des hexamètres ? Après l'*Iliade*, la *Prise de Troie* ? J'aimerais lire le *Messias* de Klopstock. Et tous les poètes grecs, latins et les néoclassiques. Lucrèce et Virgile arrivent, portés par deux jeunes traducteurs. Je rêve aussi de lire en hexamètres les poèmes qui, par erreur, n'ont pas été écrits en hexamètres, comme si la littérature française avait erré, s'était fourvoyée dans une histoire qui aurait pu être autre.

Je rêve, bien sûr. Je vais me réveiller.

## TRADUIRE DU WARDWESÂN

*atelier animé par Patrick Quillier et Frédéric Werst*

L'atelier que nous avons animé, Patrick Quillier et moi, était d'un genre un peu inhabituel, puisqu'il s'agissait de traduire depuis une langue inconnue des participants, qui plus est une langue "imaginaire" : le *wardwesân*, la langue des anciens Wards<sup>1</sup>.

Les traducteurs présents ne s'en sont pas moins pris au jeu, et ont pu retrouver, je suppose, des situations comparables à celles qu'ils rencontrent dans leur pratique "réelle". Bien sûr, ils disposaient d'une fiche de vocabulaire et de quelques indications de grammaire.

Le texte proposé était un extrait des *Satires de Zarô*, œuvre du poète Artawân (II<sup>e</sup> siècle du calendrier des Wards), faisant le portrait d'un roi de sinistre mémoire...

Voici les premiers vers du texte original :

*je thân thaber wora bôr thawarmant  
thād ath arnēs anke tham atheran  
them ô theda agôn thwen arkaoth  
ak ô barbaz themō beth tharaoth  
thard ô negha thaqar ô nezaman*

Le mot à mot donnerait ceci :

parmi/millier/cauchemar/je-vis/mais/allégorie  
grosse araignée/devant/moi/maintenant/elle/ressemblant  
elle (COD)/quant-à/patte/comme/flèches/on-voit  
qui/quant-à/nombre exact/elles (COD)/dix/on-compte  
pâleur/quant-à/gueule/charbon/quant-à/pelage

Les difficultés de traduction n'ont pas manqué !

Certaines, tout d'abord, tenaient aux spécificités du *wardwesân*, qui ne rend jamais les énoncés descriptifs par des phrases verbales, mais par une construction impliquant la particule *ô*. Il n'y a pas de verbe "être", en

1. Cf. *Ward I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle*, Seuil, "Fiction & Cie", 2011.

effet, dans cette langue, ni d'ailleurs d'adjectifs. Le cinquième vers pouvait ainsi se traduire : "Sa gueule était livide et son poil charbonneux."

Le lexique wardwesân a aussi ses nuances : cette langue distingue entre *barbaz* ("nombre précis") et *kell* ("grand nombre, mais imprécis").

En outre, un jeu de mots était présent dans le texte : le mot *beth* peut signifier à la fois "dix" et "cruauté", ambiguïté réelle dans un texte satirique...

Par ailleurs, le texte était versifié, et la métrique des Wards n'a rien à voir avec la française. C'est le retour régulier de l'accent tonique qui fait la poésie. Celui-ci tombant toujours sur la première syllabe, le nombre de syllabes par mot obéit, comme on le voit, à un schème défini : ici, 1 / 1 / 2 / 2 / 1 / 3.

Beaucoup de traducteurs ont donc opté pour le vers français, et souvent pour l'alexandrin.

Par exemple, Paul Lequesne a proposé :

Mais entre mille rêves me vint cette vision  
La chose devant moi, géante tarentule,  
Blême quant à la face, anthracite de poil,  
Ses pattes remuaient, tels des traits acérés,  
Traits au nombre de dix, en un compte précis

Enfin, comme on le voit dans la version originale, la poésie des Wards joue toujours de l'allitération initiale, ce à quoi la française répugne souvent. C'était une contrainte supplémentaire...

Valéri Kislov l'a déjouée, en traduisant, non sans facétie, le poème en russe, et en privilégiant l'allitération en *s* :

*Sred' sonma strachmykh snov ouvidel simbol ne-  
Tchto nado mnoï navis ogromnyi skorpion  
Konetchnostiami kajdaïa ostrei strel'  
Soutchit svirepo kak desiatok garpïi on*

Un autre participant s'est essayé à l'anglais, en vers libres :

*Amidst a thousand nightmares envisioned  
This monstrous arachnoid before me appeared  
Its limbs flashing as a torrent of daggers  
Ten lethal tentacles I quickly counted  
Its hair black as coal, its face an ashen terror.*

Sacrifiant la rime, j'ai tenté aussi le jeu allitératif :

Parmi cent cauchemars j'aperçus ce symbole  
Qui se tint devant moi telle une tarentule  
Pour pattes cette peste avait comme des piques  
Dans leur dénombrement, on en découvrait dix

Bien d'autres exemples pourraient être donnés qui attestent, je l'espère, du plaisir que les participants ont pris à cet exercice.

Qu'il me soit permis ici de remercier Patrick Quillier, pour son invitation, et tous les traducteurs d'ATLAS, pour leur accueil chaleureux.

Je ne suis, comme écrivain, qu'un traducteur amateur, et souvent maladroit. Au contact de traducteurs chevronnés, j'espérais apprendre, et j'ai beaucoup appris. J'ai mesuré les possibilités multiples qu'offre l'art de la traduction, les libertés fécondes que l'on peut parfois prendre avec le texte original, les astuces, les "trucs" qui sont la marque du métier – mais aussi l'exigence, sans doute évidente pour les professionnels, que la traduction est un travail sans fin.

Plus que jamais je suis convaincu de ce que disait une ancienne philosophe des Wards : "Le traducteur est le plus heureux des hommes."



TRADUCTEURS EXTRA-ORDINAIRES  
OU  
“UNE ŒUVRE NON TRADUITE  
N’EST QU’À MOITIÉ PUBLIÉE” (RENAN)

*Conférence de Bernard Hœpffner*

“C’est par les traducteurs que la France a commencé à goûter les bonnes choses”, dit Jacques Peletier du Mans dans son *Art poétique français* en 1555 ; et on peut également dire que c’est grâce aux traducteurs que l’Angleterre a formé sa langue. Dans la préface de sa traduction des *Essais* de Montaigne, John Florio pose une question : “Ferai-je l’apologie de la traduction ?” C’est cette affirmation que je vais tenter de développer et à cette question que je vais essayer de répondre. La Renaissance est l’époque royale de la traduction, tout le monde traduisait, certains mieux que d’autres, et parmi ces derniers quelques traducteurs extraordinaires. Je voudrais vous présenter deux d’entre eux, Jacques Amyot en France et John Florio en Angleterre, et vous montrer comment et pourquoi ces deux hommes, avec des attitudes et des techniques différentes, ont été d’une importance capitale pour la création de la langue française et de la langue anglaise. Ensuite, en coda, et parce que ces Assises font suite à un colloque autour d’Arno Schmidt, je voudrais rendre hommage à un autre traducteur extra-ordinaire, Claude Riehl, traducteur de Schmidt.

C’est donc de cette période, l’apogée de la Renaissance, que je vais traiter, de la naissance de Jacques Amyot en 1513 à la publication de la *King James Bible*, presque un siècle plus tard. C’est le moment où, comme l’a dit Antoine Berman, qui avait l’intention, avant sa mort, d’écrire un livre sur Jacques Amyot (livre qui devrait bientôt être publié chez Belin), le terme de “translation” fait place à celui de “traduction”, moment où “la traduction fait autorité”, où Henri Estienne, en 1539, propose le vocable “traduire”, repris l’année suivante par Étienne Dolet sous les formes “traduction” et “traducteur”, Dolet qu’Edmond Cary a appelé le “traducteur martyr et père fondateur de la traductologie française”, car il est mort sur le bûcher à cause d’une traduction de Platon, tout comme William Tyndale, qui s’était égaré à vouloir traduire la Bible en anglais ; c’est le moment du creuset international qu’était la création des langues nationales européennes.

Jacques Amyot est le premier véritable “traducteur français”, avant lui, s’il y avait des traductions, il n’y avait pas vraiment de “traducteurs” ;

Marot, dans un de ses poèmes, fait l'éloge d'un "gentil traduisant"<sup>1</sup>, dans un autre, d'un "translateur" ; au xvi<sup>e</sup> siècle apparaît un personnage nouveau qui n'est plus seulement une personne qui traduit mais un traducteur qui fait œuvre.

Amyot est docteur en droit civil, professeur de latin et de grec ; à trente-quatre ans, il traduit et publie le roman d'Héliodore, *Théagène et Chariclée*, ce qui lui vaut d'être nommé abbé de Bellocane par François I<sup>er</sup>. Il dit avec modestie dans sa préface : "J'ay moy mesme adoucy le travail d'autres meilleures et plus fructueuses traductions en le traduisant par intervalles aux heures extraordinaires." Il a pris goût à la traduction, qui va alors devenir son occupation principale et se rend en Italie pour étudier le texte de Plutarque en grec à la source la plus sûre de l'époque – la bibliothèque du Vatican –, est nommé précepteur des fils de Henri II (Charles IX et Henri III), publie sa traduction de sept des livres de l'*Histoire* de Diodore de Sicile en 1554, et des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* de Longus en 1559, la même année que son œuvre principale, *Les Vies des hommes illustres Grecs et Romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chéronnee, traduites de grec en françois*, révisée et rééditée en 1563 et 1567 ; puis, en 1572, les *Œuvres morales et meslées*, du même Plutarque. Amyot est alors évêque d'Auxerre, jusqu'à sa mort en 1593.

Il existait déjà quelques traductions de Plutarque, mais aucune n'était complète et, surtout, aucune n'était écrite dans un aussi beau français. Déjà au cours de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, le français d'Amyot influence ses contemporains, le premier est évidemment Montaigne, dont on a même dit qu'il avait plagié Amyot : "Je n'ay dressé commerce avec aucun livre solide, sinon Plutarque et Seneque, ou je puyse comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse. J'en attache quelque chose à ce papier, à moy, si peu que rien<sup>2</sup>." Mais non, Montaigne n'est pas un plagiaire, il fait simplement feu de tout bois, d'ailleurs, il ne s'en cache pas le moins du monde ; et il m'est impossible de ne pas citer le long hommage qu'il rend à Amyot au chapitre IV du livre II :

Je donne avec raison, ce me semble, la Palme à Jacques Amiot, sur tous noz escrivains François ; non seulement pour la naïveté et pureté du langage, en quoy il surpasse tous autres, ny pour la constance d'un si long travail, ny pour la profondeur de son sçavoir, ayant peu développer si heureusement un auteur si espineux et ferré (car on m'en dira ce qu'on voudra, je n'entens rien au Grec, mais je voy un sens si bien joint et entretenu, par tout en sa traduction, que ou il a certainement entendu l'imagination vraye de l'auteur, ou ayant par longue conversation, planté vivement dans son ame, une generale Idée de celle de Plutarque, il ne luy a aumoins rien presté qui le desmente, ou qui le desdie) mais sur tout, je luy sçay bon gré, d'avoir sçu trier et choisir un livre si digne et si à propos, pour en faire present à son païs. Nous

1. Livre III, LXVI.

2. *Essais*, I, xxv.

autres ignorans estions perdus, si ce livre ne nous eust relevé du bourbier : sa mercy nous osons à cett'heure et parler et escrire : les dames en regentent les maistres d'escole : c'est nostre breviaire. Si ce bon homme vit, je luy resigne Xenophon pour en faire autant. C'est un'occupation plus aisée, et d'autant plus propre à sa vieillesse. Et puis, je ne sçay comment il me semble, quoy qu'il se desmesle bien brusquement et nettement d'un mauvais pas, que toutefois son stile est plus chez soy, quand il n'est pas pressé, et qu'il roule à son aise.

Montaigne, ainsi, prend son Plutarque dans la langue d'Amyot, car Plutarque (et donc Amyot) est l'auteur le plus cité dans les *Essais* et, comme on le verra plus loin, ce Montaigne plongé dans Amyot sera ensuite transmogrifié en anglais par Florio et ainsi, peu après, lu et plagié et utilisé par Shakespeare, Robert Burton et tant d'autres ; il en sera de même, par une autre voie, quand le Plutarque de North, traduit à partir du français d'Amyot, sera repris par Shakespeare.

Et il n'y a pas que Montaigne, nombreux sont les écrivains qui rendirent hommage à Jacques Amyot au cours des siècles, à ses traductions et à son français :

Charles Sorel : "Il suffit de savoir que le langage d'Amyot a été estimé des plus vigoureux de son siècle ; qu'on lui fait tort de le penser corriger en lui ôtant quelques vieux mots, et en substituant d'autres en leur place ; c'est lui oster toute sa force et toute sa naïveté<sup>1</sup>."

Racine : "La traduction de Plutarque a une grâce dans le vieux style du traducteur qu'il ne croit pas pouvoir être égalée dans la langue moderne<sup>2</sup>."

Vaugelas : "Monsieur Amyot, père avoué de la langue Française, en son œuvre majestueuse du Plutarque François<sup>3</sup>."

Rousseau commence à lire le Plutarque d'Amyot à l'âge de sept ans : "la première lecture de sa jeunesse, la dernière de sa vieillesse<sup>4</sup>".

Diderot et d'Alembert, parlant de sa traduction : "Les graces du style la firent réussir avec avidité, quoiqu'elle soit souvent infidele ; & malgré les changemens arrivés dans la langue, on la lit toujours avec plaisir. Les vies des hommes illustres ont été traduites plusieurs fois depuis Amyot, mais sa traduction est toujours restée seule entre les mains de tout le monde [...] <sup>5</sup>."

L'historien Jean-Jacques Ampère : "On sait que la prose allemande date de la Bible de Luther ; Amyot compte dans l'histoire de la nôtre<sup>6</sup>."

Sainte-Beuve : "Il est difficile d'essayer un jugement sur les ouvrages d'Amyot et de les apprécier au vrai sans avoir à la fois sous les yeux les textes et les traductions ; mais non – prenons celles-ci, comme on le fait presque toujours, comme des écrits originaux d'un style coulant, vif,

1. *La Bibliothèque française*, 1667, cité par Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, p. 277.

2. Préface de *Mithridate*.

3. Traduction d'*Alexandre*, de Quinte-Curce, "Avis au Lecteur", p. 762.

4. *Les Réveries d'un promeneur solitaire*, IV<sup>e</sup> promenade.

5. *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, article "Melun".

6. *Revue des deux mondes*, 1841.

abondant, familier et naïf, qui se font lire comme s'ils sortaient d'une seule et unique veine<sup>1</sup>."

Queneau, qui met la traduction de Plutarque par Jacques Amyot dans *Pour une bibliothèque idéale*.

Par contre Céline, et sans doute peut-on le comprendre, bien que je pense qu'il se trompe, le critique :

En vérité Rabelais, il a raté son coup. [...] Ce qu'il voulait faire, c'était un langage pour tout le monde, un vrai. Il voulait démocratiser la langue, une vraie bataille. La Sorbonne, il était contre, les docteurs et tout ça. [...] Non. C'est pas lui qui a gagné. C'est Amyot, le traducteur de Plutarque : il a eu, dans les siècles qui suivirent, beaucoup plus de succès que Rabelais. C'est sur lui, sur sa langue, qu'on vit encore aujourd'hui. Rabelais avait voulu faire passer la langue parlée dans la langue écrite : un échec. Tandis qu'Amyot, les gens maintenant veulent toujours et encore de l'Amyot, du style académique. Ça c'est écrire de la m...<sup>2</sup>.

Jacques Amyot est sans doute le plus célèbre des traducteurs français, son style, le choix de ses mots, sa syntaxe, sa fidélité au texte de Plutarque – malgré quelques erreurs – ont fait des *Vies* et, dans une moindre mesure, des *Œuvres morales*, une des lectures préférées des Français jusqu'à aujourd'hui, c'est sa traduction qu'on trouve dans la collection de la Pléiade et de nombreuses éditions sont sans cesse publiées. Il a le privilège d'être le seul traducteur cité dans le *Littré* comme exemple (plus de six mille fois) Son travail n'est pas sans défaut, mais existe-t-il des traductions qui n'en contiennent pas ? À lire ses préfaces et avant-propos, on peut avoir l'impression parfois qu'il suit à l'avance les théories de beaucoup de traductologues d'aujourd'hui, et en particulier celle d'Antoine Berman, au sens où il suit un projet d'ensemble, où il tente à la fois de conserver la fidélité à la langue de Plutarque et à l'esprit de la langue française en train de se créer :

Mais si, peut être, lon ne treuve le langage de ceste translation si coulant, comme lon a fait de quelques autres miennes, qui de piéça [depuis longtemps] sont entre les mains des hommes, je prie les lecteurs de vouloir considérer, que l'office d'un propre traducteur ne gist pas seulement à rendre fidelement la sentence de son autheur, mais aussi à représenter aucunement & à adombrer la forme du style et manière de parler d'ice-luy, s'il ne veut commettre l'erreur que feroit le peintre, qui ayant pris à pourtraire un homme au vif, le peindroit long, là où il seroit court, & gros, là où il seroit gresle, encore qu'il le feist naïvement bien ressembler de visage. Car encore puis je bien assurer, quelque dur ou rude que soit le langage, que ma traduction seroit beaucoup plus aisée aux François que l'original grec à ceulx mesme qui sont les plus exercitez

1. *Causeries du lundi*, t. IV.

2. Entretien avec Guy Bechtel le 27 novembre 1958, publié dans le *Magazine littéraire*, octobre 1991.

en la langue grecque, pour une façon d'écrire plus aiguë, plus docte & préférée, que claire, polie ou aisée, qui est propre à Plutarque. Au fort, si je ne m'en suis acquité si heureusement que vous eussiez pensé & désiré, Seigneurs lisans, encore ay-je espérance que vous excuserez le bon vouloir de celui qui en y aspirant, a tasché de vous profiter. Et si ce mien labeur sera si heureux que de vous contenter, à Dieu en soit la louange, qui m'a donné la grâce de le parachever<sup>1</sup>.

Amyot suit les cinq préceptes énoncés par Dolet dans *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540 – Obsidiane, 1990) : 1) bien entendre le sens et la matière de l'auteur traduit ; 2) une parfaite connaissance des deux langues ; 3) ne pas traduire mot pour mot ; 4) suivre le commun langage ; et 5) lier et assembler les dictionnaires pour que l'âme s'en réjouisse et que les oreilles en soient ravies.

Amyot indique à de nombreuses reprises qu'il aimerait être le plus proche possible de la langue de Plutarque, du grec, mais se rend compte qu'il ne peut pas, en français, préserver la concision de l'original, il n'est pas, comme on a appelé à l'époque ceux qui suivaient de trop près la structure de la langue latine, un "despumeur de verbocination latiale", il lui faut d'abord étirer le texte de Plutarque : "Ce qui me semble trop bref ou trop obscur, je le alongiray en exposant par mots et par sentence", disait un de ses contemporains. On trouve cependant parfois dans son texte français quelques tournures où l'on sent la structure verbale du grec, d'une langue flexionnelle, et qui, à la lecture, me procurent un plaisir extrême, on peut parfois penser être en train de lire du Mallarmé : "or avoient pour lors les Achaziens la guerre", ou "lui donna tel coup qu'il le porta mort par terre".

Amyot fait des additions au texte de Plutarque ; ne connaissant pas le grec, je ne peux pas vous en donner d'exemples concrets (c'est-à-dire que je ne pourrais vous donner que le français) : des explications historiques : "les livres d'Evangelus" devient "les livres que Evangelus a escripts de l'art et de la manière de dresser un squadron et comment il faut ordonner une armée en bataille", "l'assemblée des jeux publics appelés Nemea" devient "l'assemblée des jeux publics appelés Nemea que lon celebre en l'honneur d'Hercule non guère loing d'Argos", ou encore le terme grec *hipparcos*, que nous traduirions aujourd'hui par "hipparque" mais qu'Amyot, afin d'être compris, traduit par "le capitaine général de la gendarmerie des Achéens".

Un autre type d'addition est celui qu'on retrouve chez nombre de traducteurs de la Renaissance, particulièrement chez Jacques Amyot et John Florio, c'est le redoublement d'expressions, surtout des adjectifs (doublement chez Amyot, triplement chez Florio) : "C'est le défaut qu'on reproche au grand Amyot, écrit Vaugelas, d'estre trop copieux en synonymes ; mais nous devons à ce défaut l'abondance de tant de beaux mots et de belles phrases qui font les richesses de nostre langue<sup>3</sup>." Remarquons

1. Amyot, "Aux Lecteurs", XXVII, *Vies*, 1559.

2. Laurent de Premierfait, début de sa traduction du *De senectute*.

3. *Remarques sur la langue françoise*, rem. 493.

qu'aujourd'hui, dans notre façon de traduire, cette technique est, au contraire, supposément interdite ; car nous travaillons avec des langues établies, dont le vocabulaire est plus ou moins fixe (malheureusement), ces langues se voient comme à l'apogée de leur carrière, figées – et pourtant, comme elles se trompent ! –, elles proclament haut et fort qu'elles n'ont plus le besoin criant, comme il y a cinq siècles, de s'enrichir. Car la meilleure façon de faire entrer un mot dans une langue est, soit de le mettre dans un contexte qui le rend parfaitement clair, soit de l'accoler à un autre, pris dans le vocabulaire “commun” afin de ne pas perdre le lecteur. Par exemple, là où Plutarque avait un seul mot, Amyot en met souvent deux : “débats et contentions”, ou bien “autant de crédit et d'autorité”, “il dressa et institua”, “il nourrit et instruisit”. Il y a aussi le fait qu'un adjectif grec recouvre plusieurs sens qu'un seul adjectif ne recouvrira pas, et on trouve alors “un sage et vaillant capitaine”.

Si Jacques Amyot est un sage et vaillant traducteur, poursuivant tranquillement son œuvre de traducteur tout en poursuivant son métier d'abbé puis d'évêque, John Florio, traducteur de Montaigne, est un tout autre personnage, il se dit lui-même “*an Englishman in Italiane*”<sup>1</sup> ; il est moins sage qu'Amyot, plus exubérant, bien plus conscient de sa valeur, de son désir, semblable à celui du poète Philip Sidney, de revivifier la langue anglaise, d'enrichir une langue qu'il trouvait trop pauvre et trop timorée en empruntant à ce qui se faisait à cette époque en France et en Italie, des pays dont il jugeait la culture bien plus sophistiquée que celle de l'Angleterre. Né à Londres d'un père protestant florentin, Florio parlait italien avec son père et anglais avec sa mère ; il était l'ami de Giordano Bruno.

En 1578, il publie *First Frutes*, puis, treize ans plus tard, *Florio's Second Frutes*, grammaire anglaise et italienne avec traduction et explication de six mille proverbes italiens et d'exemples en anglais de grands auteurs italiens. En 1580, il traduit les *Voyages* de Cartier à partir de la traduction italienne. Puis il publie *A World of Wordes* (1598-1611) premier dictionnaire italien-anglais. Enfin, en 1603, il publie sa grande traduction, *Montaigne's Essayes on Morall, Politike, and Militarie Discourses*.

Et tout comme l'a fait Amyot pour Plutarque, qu'il a donné à la langue française, Florio donne aux Anglais un Montaigne dont ils vont pouvoir se repaître, même si ce n'est plus vraiment le Montaigne que lisaient les Français. Et il est vrai que, pour ma part, si j'ai découvert Montaigne en français et me suis nourri de sa lecture, j'ai aujourd'hui plus de plaisir à le lire dans la traduction de Florio. En préface à cette traduction, on trouve un long poème de Samuel Daniel, grand poète de la Renaissance, qui s' imagine devant la porte de Montaigne en compagnie de Florio, son beau-frère, et il applaudit : “Le transpassage sûr par tant de soins studieux”

1. *Second Frutes*, “To the Reader”. Je dois beaucoup à ma lecture de Philippe Desan : “John Florio, sa réécriture des *Essais* et l'influence de la langue de Montaigne-Florio sur Shakespeare”, in *Shakespeare et Montaigne : vers un nouvel humanisme*, 2004, p. 29-93.

de celui qui a ainsi été “Placé dans le meilleur logement de notre langue / Où il est aussi libre que s’il était né chez nous”.

Selon Frances Yates, dans sa magnifique étude sur Florio, celui-ci expérimentait consciemment avec la langue anglaise, y greffait des mots, des phrases et même des constructions grammaticales dont il pensait qu’elle pourrait digérer. Il fut le premier à utiliser le génitif du pronom neutre *its*<sup>2</sup>.

Florio se jette à corps perdu dans la traduction des *Essais* de Montaigne, comme apparemment dans tout ce qu’il fait, il y passe cinq ans ; il désire à la fois être le plus fidèle possible – *subservient* – au service de Montaigne –, et faire acte de création en apportant à la langue anglaise, qu’il trouve peu capable d’exprimer avec brio ce que le français et l’italien font, selon lui, avec tant de facilité ; il a semble-t-il oublié l’apport de Chaucer à cette langue, et il faudra attendre Urquhart, cinquante ans plus tard, qui en traduisant Rabelais retrouvera des sources bien plus anciennes et saxonnes d’enrichissement de la langue. Florio est avant tout un lexicographe, il a apporté plus de mille mots à la langue, un tout petit moins que Shakespeare (je parlerai dans un instant de son influence sur Shakespeare) et un tout petit peu plus que Thomas Browne.

En traduisant, il bouillonne, il se voit, tel un Vulcain, brisant le gros crâne de Jupiter à la hache pour en faire sortir une Minerve, car il est tout sauf modeste – et s’il parle de Minerve, c’est parce que “toutes les traductions sont réputées être féminines”, ce qui est normal, car elles sont *subservient* ; dans sa préface au lecteur courtois, il se sent “*sea-tost, wether-beaten, shippe-wrackt, almost drowned*”, secoué par les vagues, écrasé par les tempêtes, il sombre, est presque noyé. De Montaigne, il nous dit : “Je l’ai transporté de France en Angleterre, je l’ai revêtu d’habits anglais, lui ai appris à parler notre langue (bien que bien souvent avec un sursaut de jargon français).”

Contrairement à Amyot, dans les traductions duquel on trouve ce magnifique équilibre entre la fidélité à Plutarque et à sa langue, et l’élaboration d’une nouvelle langue, Florio le lexicographe est obligé de trahir Montaigne bien davantage pour parvenir à ses fins. Alors que Montaigne lui-même nous dit :

Le parler que j’aime, c’est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu’à la bouche : un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné, comme vehement et brusque.

Plustost difficile qu’ennuieux, esloigné d’affectation : desreglé, des-cousu, et hardy : chaque loppin y face son corps : non pedantesque, non fratesque, non pleideresque, mais plustost soldatesque, comme Suetone appelle celuy de Julius Cæsar<sup>3</sup>.

1. “*And safe transpassage by his studious care / Who both of him and vs doth merit much, / Hauing as sumptuously, as he is rare / Plac’d him in the best lodging of our speach, / And made him now as free, as if borne here.*”

2. Frances Yates, *John Florio – the Life of an Italian in Shakespeare’s England*, p. 226.

3. *Essais*, I, xxv.

Ce qui disparaît de Montaigne dans cette traduction, c'est "le parler simple et naïf" qui, dans la traduction de Florio, devient "*the naturall, simple, and unaffected speech*". Frances Yates critique Florio pour avoir été "le moins effacé des traducteurs. La profonde sagesse de Montaigne, pleine d'humanité, coule devant nous [en anglais], sa puissance dans l'ensemble intacte malgré les erreurs et les maniérismes du traducteur mais on ne peut s'empêcher d'apercevoir Florio aux côtés de l'auteur et non derrière lui, « améliorant » son style et ponctuant assez souvent la discussion d'apartés non dissimulés<sup>1</sup>."

Un calcul approximatif permet de s'apercevoir que le texte original français contient 377 000 mots, le texte anglais, lui, dépasse 500 000 mots – un taux de prolifération de plus de 30 %. Comme nous avons vu pour Amyot, il s'agit souvent de l'ajout d'un adjectif, mais aussi d'une phrase explicative, d'un commentaire du traducteur – et Florio en fait plus qu'Amyot. "Le paisant et le cordonnier" devient "*the plaine husbandsman or the unwily shoemaker*"; "armoeries" devient "*Crest, Armes and Coats*"; "nous travaillons", "*we labour, and toyle, and plod*"; pour traduire "ensevelie" il a besoin de six mots : "*lieth now low-buried in oblivion*"; et "de la colique, du caustere : et de la geaule aussi, et de la torture" est gonflé en "*of the colicke, of cauterie, of fals, of sprains, and other diseases incident to mans bodie : yea, if need require, patiently to beare imprisonment, and other tortures, by which sufferance he shall come to be had in more esteeme and accompt*".

Je me rappelle avoir fait cette découverte quand j'ai traduit *L'Anatomie de la mélancolie*, de Robert Burton, où Montaigne est cité à plusieurs reprises, évidemment dans la traduction de Florio ; une phrase de Burton était : "*to have an Oare in every mans Boat, to tast of every dish, and sip of every Cup, which saith Montaigne, was well performed by Aristotle*" ; cette phrase ne se trouve pas chez Montaigne, lequel s'est contenté d'écrire, au chapitre III du premier livre : "Aristote, qui remue toutes choses", que Florio a traduit par : "*Aristotle that hath an oare in every water, and medleth with all things*<sup>2</sup>". Burton a lui-même ajouté son grain de sel à celui de Florio et ma traduction du Montaigne de Burton est alors nécessairement devenue "*avoir une rame dans toutes les barques, goûter à tous les plats et boire à toutes les coupes*, ce qui, nous dit Montaigne, fut pratiqué avec succès [...] par Aristote". Comment le lecteur pourra-t-il jamais s'y retrouver ?

On pourrait presque dire que Montaigne critique déjà la traduction de Florio par anticipation quand il attaque certains écrivains français dont il juge le style ampoulé : "Depuis que Ronsard et du Bellay ont mis en honneur nostre poesie françoise, je ne vois si petit apprenti qui n'enfle des mots, qui ne rengle les cadences à peu près comme eux<sup>3</sup>", une critique que Florio a le culot d'enfler en : "*Since great Ronsarde and learned Bellay have raised our French Poesie unto that height of honour where it now is : I see not one of these petty ballad-makers, or prentise dogrell rymers, that doth not bombast his labours with high-swelling and heaven-disimbowelling*

1. Frances Yates, *op. cit.*, p. 234.

2. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford University Press, vol. I, p. 3.

3. *Essais*, I, xxvi.

words, and that doth not marshall his cadences verie neere as they doe.” 33 mots chez Montaigne, 56 chez Florio.

Mais la traduction est également remplie de magnifiques trouvailles, comme ce “*I will have them to give Plutarch a bob upon mine own lips*”, qui rend parfaitement “Je veux qu’ils donnent une nazarde à Plutarque sur le nez”.

D’autres exemples montrent comment Florio adapte le texte français à la compréhension du lecteur anglais : “aussi ne faisons nous les Basques et les Troglodytes” est transposé en “*no more doe we the Cornish, the Welch, or Irish*”. Le “nous” de Montaigne est clair, ce sont les Français, mais que représente le *we* de Florio ? Il est évident que, aujourd’hui, aucun traducteur ne se permettrait une telle transposition culturelle, ce que Rabelais appelait une “conversion”, Montaigne une “transmigration”, Florio une “transmutation” et Urquhart, le traducteur de Rabelais, une “transmogriphication”.

À la lecture des *Essayes* dans la version de Florio, au lieu de sentir le ton un peu sec de Montaigne, la phrase précise qui ne cherche pas à faire de l’épate, on se trouve devant un texte qui tend déjà presque au baroque de Thomas Browne, un texte qui se regarde par moments faire des belles phrases, un texte fier de lui ; si l’on peut dire que Montaigne s’esbrousse souvent derrière ses auteurs, Florio, lui, fait de l’esbroufe. Il est trop facile aujourd’hui de critiquer Amyot pour ses contresens, de critiquer Florio pour ses fioritures, de critiquer Thomas North pour avoir traduit Plutarque à partir du texte français d’Amyot et non du grec, pour avoir traduit Antonio de Guevara à partir de la traduction française et non de l’espagnol, de critiquer Antoine Dupinet, qui a traduit l’*Histoire naturelle* de Pline l’Ancien en français, Philemon Holland, qui l’a traduit en anglais et qui a également traduit les *Ceuvres morales* de Plutarque. Les époques ne sont pas les mêmes, la traduction répondait à des besoins qui ne sont plus les nôtres aujourd’hui, la différence entre traducteur et auteur était bien moins visible, le travail du traducteur bien moins *subservient* – sans doute est-ce bien ainsi. C’est-à-dire que c’était ainsi qu’il fallait faire au XVI<sup>e</sup> siècle, et normal que nous ayons aujourd’hui une autre notion de la fidélité (n’oublions pas toutefois que nous avons aujourd’hui des traductions – telle celle de Pierre Senges traduisant Guevara – qui, elles aussi, tentent de dépasser l’original – et y parviennent).

Il suffit de feuilleter les deux livres de Florio, *First Frutes* et *Second Frutes* ainsi que son dictionnaire, pour se rendre compte de sa frustration devant l’absence de termes pour exprimer exactement ce que veulent dire les proverbes italiens ; il se lance donc dans la création de mots, d’abord la transformation de verbes à l’aide de suffixes, dont celui du participe passé et du gérondif, puis de substantifs en verbes. Par exemple, dans son dictionnaire, en 1598, il crée le mot *advantageous*, que l’on retrouve dans *Troilus et Cressida* huit ans plus tard ; *judicious* retrouvé dans *Hamlet* ; *pillicock*, dans *Lear*, puis dans le Rabelais d’Urquhart, pour “pendilloche” ; *mincing*, repris dans *Henry VIII*. Et la liste pourrait se poursuivre longtemps (on<sup>1</sup> a calculé que, dans les pièces de Shakespeare d’après 1603,

1. George Coffin Taylor.

750 mots proviennent de la traduction ou du dictionnaire de Florio ; un des proverbes que Florio dérobe à l'italien finit plus tard dans la bouche d'Holopherne dans *Peines d'amour perdues* : "*Venetia, chi non ti vede, non ti prese*"). Florio avait découvert que l'anglais se prêtait à toutes sortes de manipulations, à quel point cette langue était plastique, et une grande partie de ses inventions restent dans le caractère de la langue. Il semblerait que ce soit sa méthode que Shakespeare ait utilisée après lui ; et en outre, ils se connaissaient. Il existe même des chercheurs qui ont plus ou moins sérieusement avancé que les pièces de Shakespeare avaient en fait été écrites par Florio.

Ce qui, à cette époque, importe plus que tout, c'est la perméabilité des textes, l'appréhension de l'autre, même s'il est en partie acclimaté, l'utilisation des uns par les autres, dont le meilleur exemple, en Angleterre, serait évidemment Shakespeare, lequel est nourri du Plutarque de North, qui vient directement du français d'Amyot et non du grec, nourri aussi du Montaigne de Florio. Je me contenterai d'un exemple, pris dans *La Tempête*, où l'on s'aperçoit que le dramaturge suit le Montaigne de Florio de très près. Voici un bref passage du chapitre xxx des *Essais* :

C'est une nation, diroy-je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espece de trafique ; nulle cognoissance de lettres ; nulle science de nombres ; nul nom de magistrat, ny de superiorité politique ; nul usage de service, de richesse, ou de pauvreté ; nuls contrats ; nulles successions ; nuls partages ; nulles occupations, qu'oysives ; nul respect de parenté, que commun ; nuls vestemens ; nulle agriculture ; nul metal ; nul usage de vin ou de bled.

Ce passage a été traduit par Florio pour une fois sans floriotude, et il apparaît quelques années plus tard dans la bouche de Gonzalo, au début du deuxième acte de *La Tempête* :

*I the commonwealth I would by contraries  
Execute all things ; for no kind of trafic  
Would I admit ; no name of magistrate ;  
Letters should not be known ; riches, poverty,  
And use of service, none ; contract, succession,  
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none ;  
No use of metal, corn, or wine, or oil ;  
No occupation ; all men idle, all ;  
And women too, but innocent and pure ;  
No sovereignty...*

Et enfin, juste retour des choses, traduit en français par Jean-Michel Déprats :

Dans ma république, je ferais toute chose  
À rebours, car je n'y admettrais

Aucune espèce de commerce ; aucun titre de magistrat ;  
Personne ne saurait lire ; richesses, pauvreté,  
Et domesticité, abolies ; contrats, héritages,  
Bornes, enclos, labours, vignobles, abolis ;  
Nul usage de métal, de blé, de vin ou d'huile ;  
Nulle occupation ; tous les hommes oisifs, tous,  
Et les femmes aussi, mais innocentes et pures ;  
Nulle souveraineté<sup>1</sup>...

Au début de cette présentation, je vous ai cité cette question que Florio se posait dans sa préface aux *Essais* : “Ferai-je l’apologie de la traduction ?” J’y répondrai en citant Theo Hermans :

[...] La traduction importe, historiquement et culturellement, parce qu’elle nous permet d’avoir un aperçu de la position personnelle des individus et des communautés par rapport aux “autres”. Et comme la traduction laisse dans son sillage des textes doubles, et souvent même des versions multiples de textes originaux perçus différemment encore et encore, elle nous ouvre une fenêtre privilégiée sur ces définitions variées et changeantes. C’est pour cela que la traduction n’a pas besoin d’apologie<sup>2</sup>.

Puis également Florio, qui répond lui-même à sa question : “C’est que d’aucuns maintiennent (pour leur propre intérêt) qu’une telle conversion [transpassage] est la subversion des Universités.” Et un peu plus loin, “Mon vieux compagnon Nolano [Giordano Bruno] m’a dit, et a soutenu publiquement, que la source de toutes les sciences est dans la traduction.”

Je voudrais à présent clore ces brèves notes sur deux traducteurs extraordinaires par un hommage plus bref encore à Claude Riehl que j’ai intitulé :

CLAUDE À TOMBEAU OUVERT  
(OU LA TRADUCTION CONSIDÉRÉE  
COMME UNE COURSE DE CÔTE)

Tombeau ouvert... cela va sans dire puisqu’une des dernières traductions de Claude Riehl est intitulée *Tina ou De l’immortalité*, et naturellement, comme la plupart des livres qu’il a traduits sont d’Arno Schmidt, il devient difficile de les séparer, Claude et Arno : parler avec Claude Riehl c’était toujours avoir vue sur Arno ; soit on parlait de Schmidt, que j’avais découvert grâce à lui au début des années 1990, grâce à son enthousiasme, car Schmidt était au centre de sa vie... un de ces auteurs – un aleph – qui

1. Traduction Jean-Michel Déprats, Éditions théâtrales, 2007.

2. Theo Hermans, “Shall I Apologize Translation ?” *Journal of Translation Studies*, 2001, p. 1-17. (Extrait traduit de l’anglais par B. Hoepffner.)

ramène tout à lui, on dirait presque qu'il contient tout, soit nous parlions de tous ces autres auteurs qui avaient passionné Schmidt, qui passionnaient donc Claude Riehl et qui justement, presque tous, me passionnaient. La première fois que nous nous sommes vus, c'était à Lyon autour d'un numéro spécial de la *Quinzaine* sur la traduction, la dernière fois, c'était chez lui, à Strasbourg, enfin, à Lingolsheim, pour parler de la traduction d'*Ulysses* et de Flann O'Brien. Et puis c'était le travail que nous faisons ensemble dans la revue *La Main de singe*. Tout cela toujours entre deux tradals de Schmidt. Nous échangeons des e-mails :

Je termine demain à midi (hé oui!) la traduction d'une des choses les plus cinglées qu'Arno Schmidt ait jamais écrites : *Kaff, itou Mare Crisisium*. (Le titre, absolument impossible, changera pour la publication.) Des mois de tunnel, tête baissée à fond la caisse. Je compte enfin devenir humain (vers 14 heures).

C'est-à-dire qu'il va cesser d'être bicyclette.

Bon, il n'y avait pas qu'Arno Schmidt, il y avait aussi Oscar Panizza, Albert Ehrenstein, Joseph Roth, Melchior Vischer, et compagnie, mais en fin de compte, il n'y avait qu'Arno Schmidt. Si Claude avait pu vivre un peu plus longtemps, sans doute aurions-nous fini par comprendre un peu mieux à quel point traduire c'est écrire, à quel point traduire, c'est faire semblant d'être le double d'un autre, c'est un peu aussi se bourrer le mou, parce que l'on se fait croire qu'on est corps et âme au service d'un autre que soi. Claude avait acquis une immense machine à écrire, exactement le même modèle que la machine sur laquelle Schmidt tapait ses textes. Le résultat en est cette extraordinaire traduction de *Soir bordé d'or* publiée par Maurice Nadeau. Et Claude, il avait beau être au service d'un autre, c'était on ne peut plus lui qu'il était, et il était massif. Et d'ailleurs, bien que cela m'importe quand même moins que de savoir qu'il n'est plus là, on se demande qui va monter sur le vélo d'Arno Schmidt, maintenant, quand on sait que c'est d'une bicyclette anthropophage qu'il s'agit? (Eh bien, vu la magnifique traduction de *Scènes de la vie d'un Faune* qui vient de sortir, ce sera un vélo de femme, celui de Nicole Taubes.) Nous aurions quand même aimé qu'il reste en selle, même si, comme l'a démontré Flann O'Brien dans *Le Troisième Policier* (Arno et Claude admiraient beaucoup O'Brien), du fait de l'échange des particules au contact de la selle, le vélo d'Arno était déjà en partie Claude et Claude en partie vélo.

J'aurais voulu aussi parler de sa façon de traduire, mais il disait avoir "pour principe de ne pas parler de mon travail de traduction. Parce que je n'y ai jamais réfléchi et ne m'en sens pas capable. [...] il existe des théories, celle de George Steiner par exemple. Mais je n'arrive pas à me situer par rapport à ces théories-là. Je sais simplement que si je traduis S [chmidt], c'est devenu une nécessité pour moi." Pour entendre un peu sa voix, voici un exemple d'une des difficultés qu'il a rencontrées dans la traduction de Schmidt : "C'est dans la traduction du « Jour du Cactus », un texte qui est paru dans *La Main de singe* ; où à un moment on parle d'un petit garçon

qui intervient dans l'histoire et dont on dit que le père l'a envoyé chercher du Okilékon. C'est un produit... En allemand, c'est l'expression suivante : Holviernes. On entend Holophernes. Okilékon vient d'un souvenir d'enfance ; parce qu'il y a une blague qui se pratiquait ici en Alsace : on envoyait l'apprenti du magasin acheter du Ovidum (*O wie dumm* – Oh qu'il est con) chez le pharmacien ; on se foutait de lui. J'ai utilisé ceci pour ma traduction mais évidemment j'ai raté la référence biblique ; dans une édition correcte des œuvres d'Arno Schmidt je devrais l'indiquer en note. Mais je ne voyais pas d'autre solution ; et j'ai pris le parti de fonctionner avec une expression qui était d'abord immédiate pour le lecteur.”

Et à propos de l'importance d'Arno Schmidt : “L'apport de Schmidt est simple ; c'est l'apport de sa prose. Ce n'est pas parce qu'il écrit en allemand qu'on ne peut pas le saisir en français. Ce qu'il nous donne à voir au niveau du monde, de la perception des objets, des rapports entre les gens, des rapports amoureux, c'est un rapport propre au monde entier. [...] il écrit en allemand et ses traducteurs essaient de faire ce qu'ils peuvent.” Et enfin : “Son souci principal a été dès le départ de donner la description la plus exacte du monde et de trouver une correspondance dans la pensée, de penser le monde en images!”

Et je voudrais terminer cette sorte d'hommage à Claude Riehl, mort le 11 février 2006, à l'âge de cinquante-deux ans, par deux citations, la première d'Alfred Jarry dans un texte qui s'intitule *La Passion considérée comme course de côte*, la seconde d'Arno Schmidt, dans *Vaches en demi-deuil*, traduit par Claude Riehl, aux éditions Tristram. D'abord Jarry : “Le déplorable accident que l'on sait se place au douzième virage. [...] On sait aussi qu'il continua la course en aviateur... mais ceci sort de notre sujet.”

Puis Schmidt :

“: « FINI !!! » – / (Et, laissant tout en plan ; nous, debout ; comme gênés.) —”



PROCLAMATION  
DES PRIX DE TRADUCTION



GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA SGDL

Le grand prix de traduction de la SGDL a été attribué en 2011 à Françoise Brun, traductrice d'italien, pour l'ensemble de son œuvre à l'occasion de la sortie de *D'acier* de Silvia Avallone (Liana Levi) et d'*Ils ont tous raison* de Paolo Sorrentino (Albin Michel).

PRIX DE TRADUCTION AMÉDÉE-PICHOT DE LA VILLE D'ARLES

Le jury du prix de traduction Amédée-Pichot a décerné le prix 2011 à Jacques Mailhos pour sa traduction de l'américain de *Désert solitaire* d'Edward Abbey, éditions Gallmeister.



## TROISIÈME JOURNÉE



## ATELIERS DE TRADUCTION



POUR TRADUIRE...  
ET D'ABORD  
LIRE *SCÈNES DE LA VIE D'UN FAUNE*  
D'ARNO SCHMIDT

*atelier d'allemand animé par Nicole Taubes*

Arno Schmidt a fait plus qu'innover en matière d'écriture narrative, il a inventé une écriture romanesque qui épouse intimement sa perception de la réalité et rejette les formes artificielles, convenues, du rendu de la réalité dans le roman classique.

Pour lire Arno Schmidt, quelques indications s'imposent sur les dates de sa vie et son milieu familial. Ces indications sont empruntées à son *Gerüst zu einer Biographie* ("Charpente pour une biographie"), qu'on trouve sur le Net. Ce document réunit les dates qui ont marqué sa vie sans autres commentaires que ceux, succincts, d'Arno Schmidt.

Second enfant de Fritz Otto Schmidt et de sa femme Clara, Arno Schmidt est né en 1914 à Hambourg-Hamm, faubourg ouvrier de la ville hanséatique. Le père est *Polizeioberwachtmeister* (brigadier-chef de police). Voici le commentaire que son enfance hambourgeoise inspire à l'écrivain : "Pour caractériser la mentalité de mes parents, j'indiquerai que nous n'utilisons jamais le séjour, en façade, avec balcon, réservé aux « grandes occasions », et que nous vivions toute l'année dans la cuisine à l'exception de la période du 24 décembre au 1<sup>er</sup> janvier. La conséquence d'une enfance aussi étriquée : je n'ai jamais pu donner de l'ampleur à ma pensée. Je n'ai jamais appris à me tenir convenablement où que ce soit en société – il faut dire que je partage ce trait avec la plupart de mes semblables."

À propos de sa scolarité primaire, déjà, cette remarque d'Arno Schmidt le définit entièrement d'un mot : "L'école, j'y suis allé de très mauvais gré. J'étais l'autodidacte-né dans tous les sens du terme."

Après la mort du père, en 1928, la mère retourne avec Arno, quatorze ans, et sa sœur Lucie, dix-sept ans, à Lauban, Silésie, dont elle est originaire. Commentaire de Schmidt : "À partir de là, ma vie se trouva bizarrement scindée : bien qu'habitant Lauban, je fus inscrit au lycée moderne de Görlitz. Résultat : un trajet quotidien de quarante-cinq minutes en train à l'aller comme au retour. Parfois je devais faire cet aller et retour deux fois dans la journée."

Après le bac, le futur écrivain s'inscrit pour un semestre à l'école supérieure de commerce de Görlitz (1933) dans la section "comptabilité et

sténographie” et, petit diplôme en poche, il s’inscrit... sur la liste des demandeurs d’emploi.

En janvier 1934, Schmidt décroche aux usines textiles de la région, à Greiffenberg, un contrat d’apprentissage de trois ans dans la vente. Au terme de cet apprentissage, il est embauché sur place comme comptable au stockage jusqu’en avril 1940, années pendant lesquelles il accomplit ses trois mois de période militaire (mai à juillet 1937).

Au retour, en août 1937, il épouse Alice Murawski, employée comme lui aux Greiff-Werke.

Je note ces apparents détails pour souligner la modestie du milieu, la formation aléatoire (pas de grandes études classiques et universitaires), un savoir pratique amassé au fil des stages et apprentissages, une érudition collectée en autodidacte ; les livres dévorés sans autre critère que de satisfaire une curiosité tous azimuts. Arno Schmidt a le goût des langues, des chiffres et du calcul, la passion de l’arpentage, des archives, l’œil sensible à la nature, aux paysages ; le thème du train, les noms des localités, le milieu social qui constituent le vécu quotidien du jeune Schmidt dans cette période, tous ces éléments autobiographiques se retrouvent à peine transformés dans le *Faune*.

Un stage de plus, sanctionné par un diplôme : celui d’interprète, à Halle en Thuringe, au début de sa mobilisation, le 9 avril 1940.

D’avril 1940 à avril 1945, dont trois ans en Norvège, Arno est soldat dans l’artillerie légère.

Le 16 avril 1945 – il est alors sous-officier –, il tombe sur des troupes anglaises auxquelles il se rend pour une captivité de neuf mois. Alice le rejoint à Munster le 4 novembre 1945.

Entraîné dans ces mouvements de populations résultant de l’administration quadripartite de l’Allemagne nazie vaincue et défaite, le couple est alors relégué avec treize autres “personnes déplacées” dans le moulin de Cordingen, arrondissement de Fallingbostel, dans la lande de Lunebourg.

Ce décor, ces lieux, la lande de Lunebourg, sont ceux de *Scènes de la vie d’un Faune*, écrit en un mois, entre décembre 1952 et janvier 1953.

Dès décembre 1946, à peine installé dans ce logement précaire où tout manque, Arno Schmidt décide qu’il sera désormais écrivain free-lance. Il commente ainsi cette décision : “À l’époque, juste après 1945, nous n’avions même pas de papier. Mon Léviathan est écrit sur des formulaires de télégramme dont un capitaine anglais m’avait offert un demi-bloc : un singulier manuscrit.”

Dans cette tourmente, Arno Schmidt n’a jamais cessé d’écrire, dès les années 1930, 1940 et 1950 ; ses écrits lui vaudront en 1961 le premier de ses quatre grands prix de littérature, celui de l’Académie allemande des sciences et des lettres, mais aussi une réputation de provocateur, d’athée (celle-là, dans l’ambiance réactionnaire démo-chrétienne adénauerienne, il la revendique), de caractère hargneux, difficile ; difficile à lire aussi, car pour Schmidt, la langue est à réinventer, souillée, profanée qu’elle a été sous le III<sup>e</sup> Reich : “Je n’avais plus la force des mots : paroles délavées, resucées par des milliards de langues, mots dietricheckartiens, servant à farcir

des milliards de bouchées friandes à la Fritzschoebels, mots écrabouillés sur toutes les voies respiratoires, aplatis sur toutes les lèvres, éternués, crachats expectorés, fournées de débris, étalés par la balayette de chiotte : langue maternelle (oh, quel vocable adorable, vénérable, n'est-ce pas?!)", s'écrie Düring avec rage et douleur en évoquant la nazification de la langue allemande, telle qu'elle résonne uniformément dans tout le "Reich millénaire" et que l'a notée au quotidien le linguiste Victor Klemperer dans son journal clandestin *LTI = Lingua Tertii Imperii*, publié en 1947.

Passons à la lecture du *Faune*.

Le roman se décompose en trois sections, intitulées : "I (février 1939)", "II (mai-août 1939)" et "III (août-septembre 1944)", sorte de strette infernale ou apocalyptique.

Au premier abord, le décousu de la narration déconcerte. Mais le lecteur – le traducteur – est curieux : il insiste, il s'accroche et même si un sens évident ne lui apparaît pas dans les premières lignes du roman, il ne lui échappe pas – et c'est toujours ça de gagné sur le texte qu'il y a une intention, un système, une autorité dans ces bribes de discours éclaté, dans ce coq-à-l'âne déroutant.

Et puis, nous avons une boussole de lecture : Claude Riehl, dans sa monographie *Arno à tombeau ouvert* (Tristram, 2001), voit dans le *Faune* le "plus violent réquisitoire jamais écrit contre le nazisme". Pour déchiffrer le *Faune*, je ferai donc confiance à Claude Riehl.

Ce réquisitoire doit sa force, son efficacité, plus à l'invention littéraire qu'à l'argumentation politique, qui reste en retrait.

Le personnage principal et narrateur, Heinrich Düring, est un petit chef de bureau au Stadtratsamt, l'autorité administrative et politique à l'échelon de la circonscription. Düring n'est pas un héros, un résistant. S'il hait le régime, c'est par dégoût de l'ignorance crasse de ses dirigeants, de ses chefs, à tous les échelons, qui en fait des brutes, plus que pour des raisons idéologiques, qui restent discrètes. Pourtant, parfois lui échappe un cri de colère rentrée contre Hitler et son peuple nazifié : "*Indifférent au destin de mon peuple ?! : Ceux-là qui se démènent en chemises brunes, déversent à pleins gaz ces airs martiaux, qui se gargarisent de mots de pacotille, tout cela n'est pas mon peuple ! C'est le peuple d'Adolf Hitler !*"

Mais, profil bas, bon gré, mal gré, il applique les consignes venues d'en haut. Son poing gauche, il ne le brandit pas, il le serre dans sa poche en exécutant de la main droite le "salut allemand". Il garde ses réflexes et réflexions pour lui. Il n'est pas suicidaire. Pourtant, la lâcheté du fonctionnaire du régime n'est pas sans faille : "Mais tout se révolte en moi à l'idée d'être forcé contre mon âme et conscience à danser avec les autres" et l'on pressent que si l'occasion se présente, Düring s'évadera du cercle maléfique : "... et je m'arrangerai pour agir en conséquence!" Au mieux, il tentera d'organiser un exil intérieur pour lui et la jeune fille avec qui il entretient une relation clandestine, Käthe (la fille de ses voisins, lycéenne en classe terminale), qu'il appelle sa "louve blanche".

Son amour quasi fusionnel de la nature, autre élément omniprésent dans l'écriture de Schmidt, offre en outre un réconfort fiable à Düring,

mari délaissé par sa femme. Un dimanche matin, Düring lit assis sur le pas de la porte. Il remarque : “*Un buisson* qui porte en guise de feuilles des mésanges arborant de coquets bérets basques noirs : effrontées, elles pointent en avant le poitrail vert canari et réclament sans gêne de quoi picorer. – « Y nous resterait pas une couenne de lard, Berta ! » ; mais ma femme était justement en train de balayer et me lança avec humeur : « M’embête pas maintenant. – Plus tard. » Je refermai la porte : *bueno* ; j’en avisai les mésanges et lus pendant quelques minutes...”

Parallèlement à une grinçante description de la vie quotidienne sous le III<sup>e</sup> Reich, parsemée de réflexions cinglantes et vengeresses : (“*Moi, à plaindre ? : Moi ?! : mais je peux penser ce qui me plaît !!* : J’ai mon chez-moi, un travail suffisamment obtus, et je possède un vocabulaire plus vaste que celui de tous les membres du parti pris ensemble ; en outre, je possède *two separate sides to my head*, alors que les nazis n’ont qu’un hémisphère cérébral. À plaindre ?! : Nooon !!”) et, comme en contrepoint à la brutalité acéphale du pays nazifié, court à travers toute l’œuvre un hymne vibrant aux lettres allemandes et, plus généralement, à la littérature et à la culture. C’est l’une des clés du *Faune*, tissé d’allusions savantes et de citations voilées des lectures de l’auteur, parfois réduites à quelques mots, alternant avec des épisodes sarcastiques, cocasses ou tragicomiques : la vie au bureau, dans la petite commune, la vie de famille (un échec navrant), descriptions où l’humour le plus fin alterne avec le trivial, le burlesque, et la grosse vanne graveleuse. Arno Schmidt fait feu de tous les registres de la langue (langue vulgaire – ô combien –, langue savante, voire pédantesque, parlers régionaux, inclusions de langues étrangères).

Le roman s’ouvre d’emblée sur une citation cryptée (il faudra s’y habituer) : “Ne pas montrer du doigt les étoiles ; ne pas écrire dans la neige ; dès qu’il tonne, toucher la terre.”

Autant dire que, sans les précieux décryptages réunis entre autres par le chercheur Dieter Kuhn dans son livre d’exégèse *Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Roman “Aus dem Leben eines Fauns”* (paru en 1986, Munich, édition text + kritik), le traducteur et même le lecteur allemand moyen étaient privés des sources de la plupart des allusions contenues dans *Scènes de la vie d’un Faune* et de leur sens. Le “nouveau lecteur” bénéficiera des notes explicatives jointes à la fin de cette nouvelle traduction grâce à ce “Manuel de commentaires pour le roman d’Arno Schmidt *Scènes de la vie d’un Faune*”.

On apprendra, grâce aux notes, que cette mystérieuse injonction inaugurale est une citation de l’ouvrage d’un historien de la philosophie, Johann Jacob Brucker, ouvrage paru en 1731, compendium des préceptes païens et croyances religieuses “depuis le commencement du monde jusqu’à la naissance du Christ”. Dès la suite de cette première phrase, on trouve déjà une profession de foi non conformiste et provocatrice du narrateur, ici porte-parole de l’auteur. Le ton du livre est donné : “et donc, j’ai pointé une main vers le ciel, avec un doigt emmailloté j’ai tracé la lettre « K » en écaillant la croûte argentée près de moi (pour l’instant, pas d’orage en vue, sinon j’aurais bien inventé quelque chose !)”.

Le lecteur, persévérant dans sa lecture, trouvera bientôt l'entrée de ce roman : "(Dans le cartable crisse le papier cristal du casse-croûte.) *La lune crâne rasé de Mongol* s'est rapprochée de moi. (Les discussions ne servent qu'à vous faire trouver après coup les bons arguments.) *La route* (vers la gare) garnie de bandes d'argent, bordée d'une haute congère en ciment, diamonddiamond (macadamisée ; c'était un beau-frère de Cooper, soit dit en passant). Les arbres se dressaient, géants au garde-à-vous, et mon pas s'activait sous moi avec diligence."

Dès lors, le lecteur comprend qu'il est invité à suivre le narrateur sur la route, accompagné de ses réflexions intimes (cet homme, donc, qui emporte son casse-croûte de rond-de-cuir enveloppé dans du papier cristal, pressant le pas vers la gare où il prendra son train matinal pour se rendre au bureau).

Une autre clé de lecture, non seulement du *Faune*, mais de tout le travail de Schmidt pour renouveler l'écriture narrative de son temps, c'est l'auteur lui-même qui la livre dès la deuxième page : Ma vie "n'est pas un continuum", assène-t-il par trois fois. L'écriture du roman reflétera donc cette saisie schmidtienne de la réalité, la discontinuité du vécu stratifié, le fil détors de la pensée, éclatée par l'intrusion de fragments de souvenirs, d'impressions simultanées, instantanées, fugaces, aléatoires, le tout ramassé, condensé par l'ellipse. Ces visions fragmentaires, carambolées, télescopées, qui constituent le tissu mosaïque de l'écriture, inspirent au grand photographe qu'est Arno Schmidt cette comparaison de la pensée avec des tirages en noir et blanc brillant dégringolant d'un tiroir, des prises de vue instantanées qu'en connaisseur du vocabulaire technique anglo-américain il désigne par le terme de *snapshot*.

Plus loin, pour indiquer l'intrusion d'un souvenir, donnant lieu à une digression dans le fil principal de l'épisode – une soirée en famille, il utilisera par deux fois un terme de la technique de montage cinématographique, "raccord sec", avant de reprendre le fil de l'épisode en cours. Ainsi, à table le soir en famille, écoutant distraitement la radio qui recommande aux Allemands d'acheter le portrait du Führer, Düring s'évade dans une parenthèse où défile ce film sur l'écran intérieur du souvenir : "(Là, soudain, comme un flash, le souvenir de Noël : La lueur des bougies éclairait avec un art recueilli nos tendres petits visages baignés d'or sur des cous blancs et maigres, inclinés, doux, de faux dévots. Il puait si familièrement, le vin chaud frelaté de cannelle et de clous de girofle rougeoyant dans les verres du dimanche ; et moi aussi, mes mains reposaient hypocritement dans mon giron, après avoir fumé en douce l'un des trois lourds brésils. Puis, n'y tenant plus, j'étais parti prendre mon vieil atlas de 1850 que je m'étais dégotté pour quelques pfennigs à Verden. Raccord sec.)"

Le roman – non seulement l'intrigue centrale mais l'intervention de la nature, des paysages comme protagonistes du récit – sera donc écrit comme une succession d'instantanés, d'alinéas introduits par des décrochements saillants en italique sur la marge gauche de la page, indiquant qu'on passe à une autre idée. Ces indications typographiques rendent

inutiles les transitions logiques des conventions classiques et servent de raccourcis comme dans le style télégraphique.

Un autre élément typographique, la ponctuation, servira également à déconstruire et reconstruire la narration classique de façon plus dynamique et libre de tout esprit de suite, de toute continuité – absents dans la réalité et artificiellement introduits dans le déroulement narratif conventionnel. De même que le discours narratif lui-même, sa ponctuation surprend d'abord, puis, à l'usage, on en perçoit la fonction, la justification, et elle devient l'un des traits caractéristiques qui singularisent l'écriture schmidtienne.

On découvre alors dans ce parcours, qui se révèle au fur et à mesure de la lecture, une riche panoplie de tournures et de trouvailles de l'auteur qu'on aurait du mal à recenser, dont on a peine à distinguer la qualification rhétorique exacte, et qui caractérisent l'écriture du *Faune*. Schmidt joue savamment d'une vaste palette de néologismes ("coldemarinier" : soldats en vadrouille, "elle morveusa" : se conduisit comme une "morveuse"), d'agglutinations ("talulquatrièmac'"), de mots-valises ("Cocorico-Cacacanaïlle"), de mixages sémantiques bilingues (au restaurant : "je gulpai... ma bière", de l'anglais *to gulp*), d'animation d'objets (dans le bureau privé du grand chef : "*Les sièges distingués* se carrèrent dans leur dossier, un petit air supérieur"), de fonctions syntaxiques subverties ("moi-même je rictussai avec dignité, cheffant de bureau", d'ellipses, d'élisions, de chimères d'hybridation qu'il emprunte à la poésie expressionniste ("mon âme-oiseau disparut dans le sous-bois [des forêts de 1812]"), avec au moins un double effet : une poétisation intense, une dramatisation de sa prose narrative en même temps que sa dynamisation et sa concision.

Quelques exemples du style descriptif :

"*Atmosphère ouatée des marais* : un paysan s'est dessiné à dix pas devant moi ; d'abord juste du gris, comme une fumée de cigarette (ensuite il portait semblait-il des pantalons bleus ; le dos courbé est resté incolore) ; les mains fumaient lentement au sol près de lui ; puis il s'est redressé de toute sa largeur, a fait claquer son fouet, l'air a gémi de douleur, caverneux, alors à côté de lui, le cheval de lambeaux d'ombre a disparu et lui-même, ensuite, ne m'est plus apparu. (Il s'était gommé ; dispersé ; en quelque sorte.)"

Personnification des éléments naturels, quelques exemples (tôt le matin, Düring traverse le jardin pour aller à la gare ; il a plu la nuit) :

"*Le vent, en claquant de la langue*, suivait à petits pas dans la pataugoïre du jardin."

Dans l'exemple suivant, la nature tout entière est convoquée pour évoquer à demi-mot la sanglante tragédie de la guerre d'Espagne : le soir, Heinrich regarde le ciel en attendant la nuit. Subliminal, un hommage élégiaque à la République espagnole dont la dernière phase de la chute se joue en mars-avril 1939, période couverte par la 1<sup>re</sup> section du *Faune* :

"*Et pour finir* : à l'occident, l'accumulation des moignons ensablantés des nuages, fosse commune de la lumière, jusque dans un profond sfumato fuligineux. (Les forêts cernaient mon horizon d'une mortuaire couronne de silence bleuté.) La lune, cierge funéraire, elle aussi se consumait

rapidement ; les maisons cubiques du lotissement glissaient doucement un œil jaune, d'un jaune velouté, depuis les coins des intérieurs, images très douces. (Cependant que dehors mouraient des nuages !) [...] « *Ma in Ispagna son gia mille e tre* » : au moins, oui, des morts ; la guerre civile semble toucher à sa fin (avec un grand dictateur en plus !)

Mais aussi des salves d'humour hilarant nous cueillent à chaque détour de phrase (ainsi, le titre de la thèse de doctorat du grand chef, dont le ridicule anachronique est accusé par un point d'exclamation : "*L'Évolution économique de la menuiserie dans le duché de Leiningen, son importance actuelle et ses perspectives d'avenir !*" ; ou encore, pour décrire l'ambiance et le niveau culturel d'une famille moyenne dans l'Allemagne de 1939, à la table dominicale :

"*Rôti braisé choucroute* (« Musique de table : du Deutschlandsender », une fois de plus farandole de vos mélodies populaires préférées, opus 0,5)."

Ou encore, cette exclamation (intérieure) du mari exaspéré par le navet de l'époque que sa femme l'a entraîné voir et dont l'ineptie éveille en lui des envies meurtrières : "Ah, mes aïeux ! Dommage que l'homicide soit si sévèrement réprimé !" ; humour noir à double détente, si l'on songe aux massacres concentrationnaires déjà mis en œuvre par le régime au moment de cette réflexion dans le roman.

Nous n'épuiserons pas ici les richesses inventives, comiques, sarcastiques de ce "réquisitoire antinazi" que sont les *Scènes de la vie d'un Faune*. Ce bref chef-d'œuvre dramatique en trois actes, denses et foisonnants, est magistralement construit. L'impressionnant crescendo du finale hyperréaliste – la scène apocalyptique du bombardement de l'usine de munitions – a été annoncé tout au long des deux premiers actes par des réflexions prémonitoires de l'antihéros Düring : "Et tous vos généraux et vos politiciens peuvent bien me rebattre les oreilles de l'assurance que nous vivons l'avènement de l'Âge d'or : dans dix ans, vous aurez rayé l'Allemagne de la carte ! Alors nous verrons qui avait raison : tous ces grands bonzes avec 95 % des Allemands ou le petit Düring !" (Dès le premier acte.) Puis, peu avant la débâcle annoncée, espérée : "À l'est, tout est déjà perdu, la France, les Allemands la retraversent à toute vitesse en direction inverse, et moi, je jubile en mon for intérieur : Un captif dans sa prison qui s'écroule enfin !! Et même si je suis mis au pain sec et à l'eau claire encore pendant cinq ans : au moins cette racaille est balayée, nazis et officiers, et pour moi ça vaut de l'or !" Les deux amants contemplant sereinement, soulagés, le cataclysme auquel ils viennent d'échapper car la débâcle de l'Allemagne de Hitler leur offre encore dix jours assurés de bonheur.

THE WATER CURE, DE PERCIVAL EVERETT

atelier d'anglais animé par Anne-Laure Tissut

Quand le texte impose au lecteur une réflexion sur la construction du sens, les fonctions et les limites du langage, et ce jusqu'à remettre en question la possibilité même de communiquer, le traducteur ne se doit-il pas de recréer cet effet, en proposant au lecteur une expérience de langage, risquée, et incertaine jusque dans son aboutissement ? Rien d'"extraordinaire", en apparence, à ce qui pourrait, certes en appuyant le trait, sembler définir le littéraire, son perpétuel travail des frontières du texte, qu'il déforme et distend. *The Water Cure*, de Percival Everett, met en scène sous une forme exacerbée des phénomènes à l'œuvre dans tout texte littéraire, conduisant le traducteur à dépasser l'aporie pour réfléchir sur sa pratique et mieux prendre conscience des enjeux de cette dernière, de ses limites et de ses possibles.

Il n'est point d'ordinaire dans la pratique du traducteur. Fût-elle limitée au passage d'une seule langue à une autre, eût-il décidé de se cantonner à un genre, les catégories génériques sont assez floues, les finesses de la langue trop peu répertoriées, pour que s'installe une routine et disparaisse l'émoi de la découverte. C'est d'autant plus vrai quand l'on traduit l'œuvre de Percival Everett, d'une diversité de genres, de styles et de tons remarquable. *Frenzy* est la réécriture des mythes grecs et des cérémonies dionysiaques, *Zulus*, une fable futuriste qui explore les potentiels créateurs. *Wounded*, roman expérimental aux yeux d'Everett, car réaliste, un genre auquel il ne s'était guère essayé, est un drame psychologique, *I Am Not Sidney Poitier*, une farce satirique sur l'Amérique et une méditation sur la langue ; *Assumption*, une parodie de polar, ou une version everettienne du genre, qui en met à mal les clichés et fondements mêmes.

Si donc chaque nouveau livre est pour le traducteur d'Everett une expérience inédite, *The Water Cure* (2007) le met face aux limites de sa pratique. Roman en fragments, et non fragmentaire, comme le souligne le narrateur,

*This work is not fragmented ;  
it is fragments<sup>1</sup>,*

1. Percival Everett, *The Water Cure*, Graywolf Press, 2007.

il présente une intrigue de manière non linéaire ni chronologique, entrecoupée de réflexions sur la situation politique aux États-Unis, alors sous la présidence Bush, sur la non-communication et la création. Soumise à d'innombrables torsions, inversions et substitutions, la langue devient quasi méconnaissable. Pourtant, elle fait sens, ou du sens, à partir des sonorités saillantes et des unités visuelles identifiables ; sens aussi dans l'atmosphère qui l'entoure, voire la génère, et en oriente la réception par le lecteur. Cette atmosphère accablante est due en partie au contenu événementiel : un père croit retrouver le coupable du viol et du meurtre de sa fillette de quatre ans et le torture dans sa cave. Mais la sensation oppressante par laquelle le lecteur est gagné naît plus largement encore de la dégénérescence de la langue qui se joue dans le roman, marquant l'échec de la communication. À moins que ne s'inventent à cette occasion d'autres modalités d'échange, plus incertaines et labiles encore que celles connues de nous, plus subjectives et exigeantes quant à l'implication créatrice des interlocuteurs, ou du lecteur et de l'écrivain. Du brouillard habilement créé par Percival Everett dans *The Water Cure*, émergent de nouveaux potentiels dans l'usage d'une langue ainsi enrichie, tandis que s'esquissent d'inédites modalités perceptives et plus largement relationnelles.

Pour le traducteur de *The Water Cure* se pose la question suivante, simple de formulation, mais ouvrant des abîmes de spéculation : comment traduire ?

*As a oneder-loving and wonder-see king sort, I will exhighbit esnuff off myshelf, my deep sadnest asidle, my disillusionmantle acider, my fear and lax thereof asighed, my asides aslide, to yiell a bravf picture of the main I yam, my preverse colloudiness aside. And so I weight, my bird, my spiright, my sorehorse, my slights havink flown. I leak abbot and keep yondering when my Pinel or Tuke might enthere and caste oft these chains. Nyet, I cuncider this life a prism, meself mbad, tall this in spite of my comforit, sew-called, exstream combfort that costs me so much discomford and then gilt for feeling bad about feeling good and one tit goes untillt the doctorn enters the asshighlum.*

(*The Water Cure*, p. 16.)

Le roman est émaillé de semblables paragraphes, plus ou moins suggestifs, du plus confus au plus évocateur. On peut être tenté de se demander d'abord quelle est l'expérience du lecteur anglophone. Celle d'un excès de sens, plus que du non-sens, vraisemblablement, qui exclut la tentative de passer par un texte "en bon anglais", à traduire en français pour le déformer ensuite. Le sens naît en excès sur un mode sonore et visuel à la fois, dans le respect de la structure syntaxique, pour produire un discours qui en rappelle de nombreux autres, selon une musique bien identifiable faute de paroles reconnaissables. Or, c'est justement une traduction parlée que ce texte appelle : la traduction française s'épanouit quand on la lit à voix haute. Faillite de la traduction que j'ai fini par proposer, après moult remaniements et transformations et ajustements ? Imaginaires propres à

chaque langue, qui admettraient à l'écrit plus de suggestivité en anglais qu'en français ? Il ne m'appartient pas de trancher, d'autant moins qu'on sait les effets du recul sur le traducteur, voyant aujourd'hui comment il aurait pu ou dû s'y prendre hier, ce qui garde sa fraîcheur à notre pratique : la traduction toujours est extraordinaire. J'aime à croire toutefois qu'une partie de la version française de *The Water Cure* est née de l'esprit de la langue française, de ses rythmes et sonorités suggestifs, tout comme l'original, produit en anglais américain par la force créatrice animant son auteur, a été directement façonné par les ressources de sa langue maternelle, et plus globalement, peut-être, par une conscience des langues, intuition, même évasive, des possibilités de la communauté humaine parlante.

“Moi, émerveille-amant glorifiant sa mer veilleuse quête, je mens faisandi racé sûrement comte, sans rien les séparaitre de ma profonde affric-tion, et encorbeau de ma désillusion ; leppers alarmanques passées souci lance, monsalence biaisé sous silence, pour débaucher le peurtrait del-lomme que j'essuie, sans mensonger ma coloration perversatile. Nereste que la pesattente, mon àmère, maudit scoor, mon chat grinche et mes affres enfouis. J'épille à l'entors et longuis, nasséchant quand mon Tuke, mon Pinel enfontra pour bruiser ces chaînes. Temps même, danse prisme quai lavis, je mi-voix démant, malgré temps d'inconfjord, puits de coulpe habilitée de messentir bien et ancide sweat juscalant très ducotoeur dans l'exsile<sup>1</sup>.”

Le texte original requiert, voire impose d'adopter une modalité de lecture plus large, à la fois visuelle et sonore, afin d'ouvrir le texte et non le clore. Tout en gardant à l'horizon de la démarche l'image hypothétique des impressions et sensations du lecteur, l'on peut chercher des notions, des thèmes ou des tonalités dominants (mensonge, enfermement, douleur, ironie amère), ainsi que les principes de (dé)construction et de (dys)fonctionnement à l'œuvre. Deux forces, de composition et d'imitation, s'exerçant dans le passage (et tout au long du livre), semblent en avoir partiellement régi la conception. On observe divers phénomènes de découpage ou de découplage, tel *wonder-see king*, qui peut se lire *seeking* ou *sea king* ; des mots-valises, comme *dissillusionmantle* ; l'homophonie est omniprésente, ainsi que la ressemblance visuelle, entre *mysheft* et *myself*, par exemple, *asides* et *aslide*, *preverse* et *perverse*, *aboot*, *abutt* et *about*. La structure syntaxique est conservée, on l'a dit, mais les relations ou connexions ne se font plus aux points de jonction ordinaires. Plus que jamais, les principes normatifs de séparation, d'union et de différenciation de langage étant mis à mal, l'on traduit des ensembles et non des mots ou des segments isolés, alors que le roman se donne explicitement pour fragmentaire. Plus loin, on s'aventure au-delà des frontières entre les langues pour accueillir dans la cible les traces de la source (*lepper*, *bruisse*, *sweat*), afin de rendre bien sensible l'identité de la traduction : *Le Supplice de l'eau*, roman américain en français et non roman français. La traduction montre alors avec évidence sa nature de processus relationnel : entre langues, cultures et imaginaires, à travers la relation qui s'instaure entre auteur et lecteur-traducteur.

1. *Le Supplice de l'eau*, Actes Sud, 2009 (trad. Anne-Laure Tissut).

Écriture et traduction, selon des modalités différentes, sont aussi lecture, lecture ici d'une langue inventée, qui semble illustrer l'irruption de l'étrange au cœur du familier. On fait dans *The Water Cure* l'expérience frappante du degré auquel la lecture repose sur l'anticipation et la projection : attentes, désirs, peurs orientent notre réception du texte, pour faire de l'œuvre le reflet partiel et partial du lecteur que nous sommes en un point donné, dans le temps et l'espace. Plus largement, dans ce roman d'Everett, se pose, cruciale, la question de la perception. Des dessins émaillent les pages du roman, rappelant ceux de l'enfance, et certains, plus proches des croquis, font peu à peu apparaître une tête de chat, qui ensuite, trait à trait, disparaît, Cheschire Cat du pays des merveilles contemporain. Sous forme d'énigme ou de charade est visuellement soumise au lecteur la question du moment auquel il reconnaît le chat, et à l'inverse, tandis qu'il s'efface, celle du moment où il ne le reconnaît plus, si tant est qu'il arrive jamais. Ce jeu sur mémoire et conscience a son pendant dans le texte même, lorsqu'un paragraphe repris, en bon anglais, vient éclairer *a posteriori* son jumeau déformé, provoquant un éclair d'illumination dans l'esprit du lecteur qui se rappelle confusément la première irruption d'un texte fort semblable, par ses sonorités et ses rythmes. Les remises en question qui s'opèrent dans *The Water Cure* sont radicales, et donnent à la lecture des enjeux philosophiques, existentiels, ontologiques, voire métaphysiques. Pourtant c'est un texte non élitiste, mais au contraire, accueillant, chaque lecteur pouvant laisser son imagination s'appropriier l'œuvre ouverte qu'on lui offre, à condition de consentir à s'y abandonner, un peu ; d'accepter de s'exposer à la rencontre, sans s'attacher aux idées préconçues, et de renoncer à cette "part de soi qu'on abandonne, en toute poétique, à l'autre<sup>1</sup>", selon la vision qu'Édouard Glissant propose du renoncement en traduction.

Pour qui traduit-on ? Pour ces lecteurs extraordinaires, ravis d'explorer de nouveaux univers, tout prêts à planter là routines et confort, pour s'aventurer sur les traces de l'auteur, guidés par le traducteur, au risque de se perdre.

Pourquoi traduire ? Pour se découvrir et se réinventer, en contribuant à la formation d'une communauté, ni nationale, ni linguistique, mais humaine, dans l'effort, à chaque geste ordinaire, de participer à l'invention extraordinaire de l'espèce, à la hauteur de ses exigences.

1. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

## ATELIER D'ITALIEN

*animé par Michel Orcel*

L'atelier d'italien consacré aux "Traductions extra-ordinaires" avait pour objets le *Roland furieux* de l'Arioste et la *Jérusalem libérée* du Tasse, œuvres dont, non seulement l'ampleur, mais la filiation et l'identité formelle justifient largement une étude groupée. Il m'a semblé bienvenu d'organiser la réflexion des participants sur deux aspects de ce travail.

J'ai donc invité d'abord les membres de l'atelier (parmi lesquels Mmes Chantal Moiroud et Rossana Jemma ont joué un rôle particulièrement actif) à réfléchir à la question de l'immersion du traducteur dans l'œuvre. Comme je souhaitais le faire comprendre, nous en sommes venus à la conclusion que c'est moins par un déchiffrement systématique du texte poétique et de la littérature critique dont il a été l'objet que par une sorte de plongée fantasmatique et identificatoire que le traducteur peut espérer atteindre à la fois la semblance et la violence indispensables à toute traduction moderne. Au cours de la discussion, les membres de l'atelier ont compris que, face à la traduction universitaire, la traduction authentique peut et doit, dans la rigueur même de sa tâche, se permettre une "ignorance" relative du texte, lequel doit garder assez de fraîcheur et d'imprévisibilité pour que le traducteur, imitant en cela l'auteur, soit plutôt porté par le rythme originel que par le "sens" et soit ainsi conduit à des solutions qui ne soient pas *préconçues*. Nous avons rappelé à ce propos les magnifiques pages introductives de *L'Évolution créatrice* de Bergson : "... personne, pas même l'artiste, n'eût pu prévoir exactement ce que serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu'il ne fût produit..."

L'autre aspect sur lequel ont réfléchi les participants de l'atelier concerne le choix de l'instrument formel propre à la translation de ces deux œuvres. Les acquis de la traductologie contemporaine permettent, face à de tels textes, d'éviter les deux écueils sur lesquels ne manquaient pas d'échouer les artisans de jadis : la traduction en prose, qui réduit ces poèmes chevaleresques à leur pure dimension narrative, et la traduction en alexandrins rimés, qui les travestit (dans le meilleur des cas) en variations sur *La Pucelle* de Voltaire. La redécouverte du décasyllabe (vers originel de l'épopée française), qui est l'exact correspondant de l'hendécasyllabe italien, fournit l'instrument idéal à la transmission du poème chevaleresque italien. Facilement

enrichi par une rime plate qui vient clore chaque strophe, exactement comme l'original italien, il permet de coller à la double dynamique de la cellule poétique (la stance) et de la narration. Une dernière expérience, très concrète, a permis aux participants de constater que la césure du décasyllabe, comme l'exige la prosodie classique, ne doit jamais tomber sur le cinquième pied, la subtile irrégularité du balancement 4/6 et 6/4 constituant le moteur même de la strophe et, partant, du récit chevaleresque.

## TRADUIRE LE *RAMAYANA*

*atelier de sanskrit animé par Philippe Benoît*

La version sanskrite considérée comme originale du *Ramayana*, l'une des deux grandes épopées indiennes (l'autre étant le *Mahabharata*), est attribuée à un auteur mythique, Valmiki. Le texte se serait fixé dans sa forme actuellement la plus courante un peu avant l'ère chrétienne, mais ses racines plongent certainement dans un passé plus ancien.

Ce texte long de vingt-quatre mille vers a fait l'objet de très nombreuses adaptations dans le monde indien et dans une grande partie de l'Asie. En Inde même, il existe des versions – souvent très inventives par rapport au modèle classique – dans la plupart des langues vernaculaires. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, de véritables traductions ont vu le jour dans les plus importantes des langues indiennes modernes et dans les langues européennes.

Une nouvelle traduction intégrale en prose du *Ramayana* de Valmiki a été éditée dans la Pléiade, chez Gallimard, en 1999, accompagnée d'un appareil critique et d'explications indispensables pour le lecteur francophone, non familier de cet univers littéraire et mythologique. Ce travail auquel j'ai eu l'honneur de participer, avec plusieurs autres, a été accompli sous la direction de deux indianistes renommées, Madeleine Biardeau et Marie-Claude Porcher. Cette traduction a fait l'objet en 2011 d'une nouvelle édition, accompagnée d'une très riche iconographie commentée par Amina Okada, du musée Guimet, dans une luxueuse édition réalisée par Diane de Selliers.

Le *Ramayana* peut être considéré comme une somme de la culture hindoue classique. La traduction intégrale d'Alfred Roussel, au début du XX<sup>e</sup> siècle, présentait l'inconvénient d'un langage vieilli, souvent trop ampoulé, malgré son indéniable qualité, après les quelques "belles infidèles" du XIX<sup>e</sup>. Cette traduction était aussi difficile à lire, n'étant pas accompagnée de notes explicatives et de nombreux termes sanskrits n'ayant pas été traduits, ou d'autres l'ayant été de manière malheureuse.

Pour le lecteur francophone, novice en matière de culture indienne classique, la lecture du *Ramayana* est une merveilleuse introduction à l'imaginaire indien, à travers l'une de ses expressions poétiques les plus célèbres. Loin de l'ésotérisme des Veda ou des grandes spéculations métaphysiques des Upanishad, ce texte donne accès à un courant très

largement répandu de l'hindouisme, en racontant l'intervention d'un dieu suprême, incarné sous forme humaine, pour sauver le monde de la soif démesurée de pouvoir d'un démon sanguinaire. Il ne s'agit cependant nullement d'une lutte du Bien contre le Mal, notions inconnues de la pensée hindoue, mais d'une lutte de l'ordre cosmique contre un facteur de désordre qui menace sa survie. Rama, le héros de ce récit épique, le champion de cet ordre cosmique, s'avère être un avatar du dieu Vishnou. Mais cela n'est dit que subrepticement dans la version sanskrite, alors que la plupart des adaptations indiennes qui ont suivi, dans diverses langues, surtout à la période médiévale, ont clairement fait de ce récit un chant à la gloire de Vishnou, vénéré comme dieu suprême, et une illustration des vertus de la dévotion vishnouite. Ravana, le monstre aux dix têtes et aux vingt bras, l'être le plus puissant de la création, semble-t-il, est l'incarnation de toutes les menaces contre l'ordre cosmique, perpétuellement en danger.

Une traduction du *Ramayana*, même si ce n'est pas la première tentative en français, comme il a été signalé plus haut, est donc une double entreprise : faire connaître un texte quasiment inconnu du grand public francophone et, à travers lui, faire connaître une civilisation, très vieille mais toujours très vivante.

Contrairement au énième traducteur de l'*Odyssee* ou de l'*Illiade*, que la notoriété du texte, partie intégrante de la culture occidentale, autorise à des expériences de traduction libérées du besoin d'expliquer ce qui est traduit et de présenter la civilisation qui s'exprime à travers le texte, le traducteur français du *Ramayana* en est encore au stade de la traduction "initiatique" ! Cette situation lui impose souvent de prendre le parti du sens, dans un moindre souci de la forme. Ce qui est un comble quand il s'agit d'un texte poétique issu d'une civilisation – la civilisation de l'Inde ancienne, toujours largement vivante – qui croit profondément depuis les temps les plus reculés à l'énergie du son, au pouvoir des mots prononcés, le langage étant avant tout parole.

Toutefois le *Ramayana* n'a pas le même statut que les Veda, lesquels, avec leurs hymnes, leurs formules, leurs mantras porteurs d'un pouvoir, d'une efficacité, sont considérés comme la Parole éternelle. La geste de Rama est d'abord un récit édifiant, chargé d'émotions, dont l'expression esthétique est nommée *rasa*, "saveur", en sanskrit. C'est une histoire profondément humaine, même s'il y est questions de dieux, de démons, d'ordre et désordre cosmiques.

Devant le traducteur face à son éternelle insatisfaction – naviguer de manière tâtonnante entre la forme et le sens – le *Ramayana* ouvre peut-être une voie, avec sa conception de la poésie fondée sur l'émotion qu'il énonce à son début. En effet, le deuxième chapitre du vaste poème sanskrit nous offre un véritable mythe fondateur de la poésie, et plus ample-ment de l'esthétique indienne classique.

L'ascète Valmiki – homme voué à la non-violence s'il en est – est témoin, au cours de ses pérégrinations dans la forêt où il vit retiré, du meurtre commis par un chasseur, qui tue le mâle d'un couple d'oiseaux surpris dans

ses ébats amoureux. Les lamentations de la femelle bouleversent Valmiki, qui aussitôt maudit le meurtrier.

Mais, sa malédiction à peine prononcée, Valmiki est vivement étonné de constater qu'elle a spontanément dans sa bouche pris la forme d'un vers régulier, respectant parfaitement les règles prosodiques, harmonieux et gracieux. Il établit un lien direct entre l'intensité de son émotion – le chagrin devant la mort de l'oiseau innocent, victime de la plus ignoble méchanceté – et la beauté formelle, doublée de la charge émotionnelle du vers qu'il a inventé en la circonstance.

Encore sous le double coup de l'émotion et de la création poétique consécutive, Valmiki reçoit la visite d'un personnage divin qui vient lui raconter l'histoire de Rama, par anticipation, et lui demander de la répandre partout dans le monde, le moment venu. Quand le dieu entend le vers inventé à l'instant par Valmiki, il lui enjoint de composer dans ce même vers le poème des exploits de Rama. C'est que l'histoire de Rama sera particulièrement riche de situations pathétiques, telle la séparation par la mort brutale du couple d'oiseaux. Mais tous les autres sentiments répertoriés par l'esthétique indienne classique – outre le pathétique, il y a l'amoureux, le comique, le tragique, le terrible, l'héroïque... – se côtoient dans cette vaste histoire de guerre et de relations humaines, dans toute leur complexité, avec tous leurs soubresauts, toutes leurs passions.

Ce mythe nous enseigne donc que la poésie – l'invention d'une forme poétique – naît de l'émotion, qui s'épanche en une aptitude à exprimer tout le pathos dont est constituée une histoire aussi humaine et aussi exceptionnelle que l'histoire de Rama et de son combat.

Les innombrables traducteurs indiens – “traducteurs-adaptateurs” serait plus approprié – qui, bien avant nous, depuis des siècles ont entrepris de diffuser cette histoire, ne s'y sont pas trompés : ce qui compte, c'est avant tout la transmission de l'émotion – des émotions multiples et variées –, c'est-à-dire la beauté, substance même du poème, au-delà de la littéralité de la forme et du sens, dans l'adéquation entre l'un et l'autre.

TABLE RONDE ATLF  
TOUT CE QUE VOUS AIMERIEZ SAVOIR  
SUR LE NUMÉRIQUE

*Table ronde animée par Olivier Mannoni,  
avec Évelyne Châtelain, Jean-Étienne Cohen-Séat,  
Geoffroy Pelletier et Camille de Toledo*

OLIVIER MANNONI

Bonjour à tous et merci d'être venus. Exceptionnellement, je vais peu parler, d'abord parce que je n'ai pas de voix et ensuite parce que, pour une fois, je connais effroyablement mal le sujet dont on va débattre. Cela tombe bien. Le but de cette table ronde était, grosso modo, de s'adresser aux nuls, à tous ceux qui ne connaissent rien au livre numérique. Cela fait des années que l'ATLF prévoit de faire cette table ronde. Chaque année, on se dit : on fera ça l'année prochaine, pour l'instant les choses ne sont pas mûres. L'année suivante, ça ne l'est toujours pas, tout a changé, tout a été chamboulé, tout ce que l'on nous avait annoncé ne s'est pas réalisé, et des choses se sont réalisées que personne n'avait prévues. De toute évidence, cela va continuer comme ça pendant encore quelques années. Donc, on s'est dit qu'à un moment ou à un autre il fallait quand même que l'on prenne la température pour obtenir une espèce d'instantané de la situation. C'est ce que nous ferons cette année, en essayant de vous dire où nous en sommes dans le domaine du livre numérique, de vous dire d'une part ce que c'est – c'est un premier point relativement important –, à quoi ça sert, quelles sont les perspectives que la numérisation ouvre pour les éditeurs et les auteurs, quels sont les problèmes juridiques que cela peut poser, dans quelle mesure cela peut mettre en péril l'équilibre de l'industrie du livre en France, et dans quelle mesure aussi le travail des traducteurs pourra être concerné par le développement du numérique – mais, pour cette année, ce ne sera pas le centre de la question.

Pour parler de cela, nous avons invité quatre personnes, que je vais présenter par ordre d'entrée en scène, si j'ose dire :

Évelyne Châtelain, à ma droite, qui est vice-présidente de l'ATLF. Elle est en charge notamment des questions informatiques, c'est elle qui s'occupe des problèmes de sites, de listes, etc., de notre association. Elle vous proposera, pour le coup, une espèce de livre numérique pour les nuls, avec un glossaire de tous les termes dont nous allons parler par la suite, en vous expliquant ce que c'est, de quoi il s'agit, à quoi ça sert.

Ensuite, nous avons la chance d'avoir avec nous Jean-Étienne Cohen-Séat, à ma gauche, que beaucoup d'entre vous connaissent pour l'avoir

rencontré dans le monde de l'édition. Vous avez été un des principaux rouages du groupe Hachette Livre, notamment de la maison Calmann-Lévy, mais aussi des éditions Mazarine, que vous avez fondées et dirigées pendant assez longtemps. Vous avez joué un grand rôle aussi au sein de Hachette dans la réflexion sur la numérisation. Je dois dire que j'ai passé avec vous, pour préparer cette table ronde, une heure de discussions sur le numérique qui m'a totalement subjugué. Donc, j'ai hâte que vous fassiez part à nos invités de tout ce que vous m'avez dit ce jour-là.

Toujours à ma gauche, mais un peu moins, Camille de Toledo, auteur notamment d'un livre dont on a énormément parlé, qui s'appelle *Vies potentielles*, et qui a une kyrielle d'activités diverses, entre autres président de la Société européenne des auteurs, société créée il y a trois ans, qui vise à faciliter, par les réseaux numériques, la circulation des œuvres et des idées en Europe.

Enfin, à mon extrême droite – c'est purement géographique ! – Geoffroy Pelletier nous a fait l'amitié de venir. Il est directeur général de la Société des gens de lettres et il nous a accueillis tout récemment chez lui pour un remarquable forum sur la traduction. Vous avez été longtemps au ministère de la Culture avant de prendre la direction de la SGDL où, je tiens à le dire, vous faites un très beau travail. Geoffroy nous parlera, pour ce qui le concerne, des problèmes juridiques liés au livre numérique et à sa diffusion.

Je vais laisser la parole à Évelyne, qui va simplement vous présenter les bases de ce qu'est le livre numérique et de ce qui l'entoure.

#### ÉVELYNE CHÂTELAIN

Contrairement à ce qu'a dit Olivier, je ne vais pas vous parler de technique, je vais vous parler d'histoire, une histoire très ramassée, très courte et très accélérée, un peu comme mon rythme de parole, mais je vais me calmer !

Il y a dix ans, en Arles déjà, j'étais là et je parlais à une assemblée des plus sceptiques d'Internet, de listes de diffusion, et certains me regardaient avec des yeux éberlués. Dix petites années se sont écoulées, et il n'y a plus de gros yeux, c'est terminé. Les moins convaincus de l'époque sont maintenant tous branchés en permanence sur l'Internet.

Le premier livre numérique ne remonte pas à dix ans, il est bien plus ancien, puisque, début 1971, on avait lancé ce qui s'appelait le Projet Gutenberg, qui consistait à mettre en ligne des livres du domaine public. À l'époque, la technique était encore archaïque ; les internautes volontaires et bénévoles retapaient les œuvres complètes de Shakespeare – je dis cela pour Jean-Étienne – et les publiaient sur le Net, ce qui, pour les anglicistes, était beaucoup plus pratique. On pouvait effectuer des recherches avec des moteurs de recherche et on trouvait tout de suite une citation, etc.

Bien sûr, avec l'arrivée des scanners, ça s'est un peu accéléré, mais ce Projet Gutenberg n'a réellement pris de l'ampleur que dans les pays anglo-saxons. Il y a maintenant 40 000 livres toujours disponibles, sur des formats peu agréables à lire, puisque c'est soit du texte seul, comme vous en avez l'habitude dans vos mails, soit du HTML assez simple, comme vous le voyez parfois dans les courriels plus élaborés. Cette initiative se poursuit encore,

mais elle n'a plus le même intérêt. Néanmoins, grâce au format rudimentaire, les livres du Projet Gutenberg restent disponibles et lisibles par tous.

Ensuite, les bibliothèques se sont mises à numériser, en particulier en France. Les premiers projets ont été initiés en 1992 et, à l'époque, les œuvres étaient scannées en format image ; cela signifiait que l'on ne pouvait effectuer aucune recherche. Les tout premiers livres numérisés par Gallica, lisibles en ligne sur une plate-forme spéciale, ne sont déjà plus accessibles. Ensuite, il y a eu un Gallica 2, qui numérisait les livres en format texte cette fois, ce qui permettait d'effectuer des recherches par mots à l'intérieur du texte. Toujours en ligne, les livres de Gallica 2 sont encore accessibles.

À présent, nous en sommes à Gallica 3, et l'on peut, grâce à une plate-forme élaborée, lire et feuilleter les livres, avec l'impression de tourner les pages. La Bibliothèque nationale commence à mettre des livres disponibles en téléchargement. Pour le moment – j'ai regardé il y a deux ou trois jours – très peu de titres sont proposés ainsi.

Tout cela passe par la lecture sur l'écran de l'ordinateur. Comme nous sommes souvent cloués devant nos écrans pour travailler, s'il faut encore lire devant notre ordinateur, cela devient pénible.

Il est arrivé sur le marché un petit appareil absolument génial, très pratique et très joli, que l'on a appelé liseuse. Il pèse 300 grammes et fonctionne avec une encre ou un papier électronique et ne consomme que très peu d'énergie. On peut lire en lumière naturelle ou artificielle, on peut l'emporter sur la plage et lire en plein soleil. Ces petites liseuses contiennent un nombre considérable de livres, je crois que l'on en est maintenant à 2 500 ou 3 000, soit beaucoup plus que vous ne pouvez lire pendant vos vacances et même pendant toute une année, voire toute une vie. En France, les premières font leur apparition grâce à des précurseurs dont je vais vous donner les noms : Jacques Attali et Erik Orsenna – cela ne vous dit rien, certainement ! Ils en ont lancé une en 1998 qui s'appelait le Cybook. Malheureusement, les précurseurs n'ayant pas toujours raison, l'entreprise a fait faillite et a été reprise par une autre, Bookeen, qui vient d'inaugurer en 2011 Bookeen Store.

Les liseuses ont fait beaucoup de progrès. Au début, elles n'étaient pas très lisibles, maintenant ce sont de vrais petits bijoux. C'est assez époustouflant et cela atteindrait la perfection avec un écran souple... On en parle déjà, l'avenir est tout proche.

Le problème de ces liseuses est qu'elles ne sont pas toutes compatibles. Vous connaissez certainement celle d'Amazon, la Kindle, qui permet d'acheter les livres proposés par Amazon au format Amazon. Vous pouvez lire aussi quelques PDF, mais pas très agréablement, et du texte simple, sans aucun format, mais si c'est pour revenir au Projet Gutenberg, ce n'est pas vraiment très intéressant.

La Kindle d'Amazon a été commercialisée dès 2007. Nous ne sommes qu'en 2011, donc ça va très vite. Amazon a mis en ligne une interface qui permet de convertir ses propres fichiers en fichiers Kindle afin qu'ils soient lisibles sur votre liseuse.

Jusqu'à il y a peu, ces liseuses étaient en noir et blanc. En 2011, on a vu apparaître une encre électronique en couleurs. La lecture est de plus en plus agréable. On aurait pu penser que tout était pour le mieux dans le monde des liseuses, sauf que, très vite, surgit ce que l'on appelle la tablette. La tablette, c'est comme une liseuse, ou presque, sauf qu'elle ne fonctionne pas avec de l'encre électronique. Elle a besoin d'un éclairage, comme l'écran d'un ordinateur, et consomme plus d'énergie. À part le café, elle peut faire à peu près tout. Avec une tablette, vous pouvez téléphoner, regarder des vidéos ou l'utiliser comme GPS quand vous êtes perdu dans Arles.

Ces liseuses-là utilisent un format que l'on appelle epub, pour *electronic publication*. Vous connaissez sûrement celle d'Apple, l'iPad, maintenant l'iPad 2, qui n'est pas si vieux que cela puisqu'il est sorti en 2009-2010. Le dernier date de 2011, la version 3 est annoncée pour 2012. Il coûte à peu près 500 euros. Vous pouvez parfois le trouver moins cher, mais avec un abonnement Internet, mais comme c'est souvent le cas : moins c'est cher, plus cela revient cher !

L'iPad d'Apple a tout de même un défaut, c'est qu'il ne peut vous connecter qu'avec l'AppleStore, qui propose les produits vendus (ou offerts, soyons honnêtes) par Apple. Avec votre iPad, vous ne pourrez pas lire les livres d'Amazon. Il faut choisir son système, et le choix est toujours difficile. Quelquefois Apple fait des bêtises, il vous donne accès à des textes dont il n'a pas les droits, et, tout d'un coup, il vous les retire, sans vous demander votre avis. Il vous les a donnés à tort et il vous les retire à raison, mais est-ce bien normal que l'on puisse entrer chez vous, sans vous demander la moindre autorisation, et pourquoi ne pas aspirer vos données, pendant qu'on y est ? C'est un peu inquiétant.

Cette tablette iPad est la plus connue, mais la concurrence n'a pas chômé pour autant. Très vite sont apparues d'autres tablettes, qui fonctionnent sous un autre système, Android, qui vient d'être racheté par un autre géant, Google. Bizarre ?

Contrairement au système Apple, Android est un système libre, c'est-à-dire que vous pouvez avoir une tablette qui fonctionne sous Android mais qui est fabriquée par HP, Samsung, etc. Mais vous ne pouvez pas lire les fichiers qui sont sur Apple, ce serait trop simple !

On peut aujourd'hui aussi lire sur les téléphones portables, vous en avez tous. Vous pouvez lire la presse, des bandes dessinées, des mangas. Parfois, il faut des petites applications pas très chères, mais à force de pas très cher, beaucoup de pas très cher, cela revient très cher ! C'est un peu le système des jeux vidéo dont on offre un échantillon. Selon une étude : les jeunes dépensent à peu près 15 euros par mois pour acheter des compléments à ces jeux vidéo. 15 euros par mois, ce n'est pas négligeable, surtout quand il y a plusieurs adolescents qui ne jouent pas aux mêmes jeux !

Je dois également vous dire un mot des DRM. Cela ne devrait pas nous effrayer. Tout le monde a entendu parler des fameuses DRM sans vraiment savoir de quoi il s'agit. En fait, c'est un concept. DRM signifie *Digital Right Management*, c'est-à-dire gestion des droits numériques. Jusque-là, rien

d'inquiétant, bien au contraire. Mais, en fait, quand on parle de DRM, on parle surtout du système de protection qui fonctionne par cryptage. Votre fichier contient une clé qui s'adapte à la serrure liée à votre appareil, et si vous rentrez la bonne clé dans le bon appareil vous pouvez lire vos documents. Cela limite malgré tout la portabilité, parce que même si certaines clés sont compatibles avec plusieurs serrures et vice-versa, ce n'est pas un sésame universel, cela ne peut pas tout ouvrir. L'emploi et parfois aussi la durée d'utilisation de vos données sont donc souvent limités. Il suffit que votre appareil tombe en panne pour que vous risquiez de perdre une partie de ce que vous avez acheté.

Il existe également des systèmes un peu moins rigides, ce que l'on appelle le "tatouage" ou les "signatures numériques". Le tatouage est très utilisé pour la photo. Cela consiste à mettre le nom de l'auteur en filigrane, mais lorsqu'on agrandit la photo, le nom de l'auteur devient énorme, ce qui fait qu'on ne peut pas l'utiliser à d'autres fins que celles qui ont été autorisées. Pour le livre, on recourt à une signature numérique qui l'authentifie : ce livre appartient à Untel.

Un autre système de cryptage consiste à se servir du numéro de la carte bleue utilisée pour le paiement comme clé de cryptage. Si quelqu'un décrypte le fichier, il décrypte également votre numéro de carte bleue, ce qui est pour le moins gênant. Ce système a été mis au point pour dissuader les échanges gratuits, car, si la technique se développe, le piratage se développe à peu près à la même vitesse, voire plus vite. Les internautes se sont habitués à ne rien payer et si tout travail mérite salaire, celui des auteurs semble exclu de l'adage. On a même quelques exemples éloquentes : un rappeur, dont j'ai oublié le nom, a été écouté 240 000 fois, et a touché 147 euros de droits d'auteur. Cela a de quoi nous inquiéter au plus haut point !

Les internautes se sont emparés de cette idéologie du tout gratuit, à laquelle nous avons tous contribué un jour ou l'autre. J'ai par exemple créé, il y a plus de dix ans, un petit portail présentant des glossaires et des dictionnaires, mis à la disposition de mes confrères. Nous avons tous été pris d'une forme d'engouement qui a aujourd'hui des retombées négatives. Et nous devons aujourd'hui lutter pour que notre travail ne nous soit pas confisqué.

Je vais à présent laisser la parole aux autres et je répondrai plus tard à vos questions si vous en avez.

OLIVIER MANNONI

Merci beaucoup, Évelyne. Tu as évoqué les principaux points, notamment la très grande diversité des systèmes qui va poser problème à un moment ou à un autre, et qui pose déjà problème puisqu'il y a des appareils qui ont disparu, on en reparlera tout à l'heure. Tu as aussi soulevé la question des droits d'auteur et de la possibilité pour l'auteur de disparaître pratiquement sous une vague.

Quand je vous ai rencontré à Paris, Jean-Étienne Cohen-Séat, le premier mot que vous avez employé est "tsunami", nous voici donc au cœur de la

question. C'est vrai qu'il est extrêmement difficile pour nous, simples béotiens, de voir ce qui nous attend. On scrute tous l'horizon, pour l'instant en ne voyant pas grand-chose venir. Pour vous, ce qui vient est énorme ?

JEAN-ÉTIENNE COHEN-SÉAT

Oui, ce qui vient est énorme. Vous allez certainement penser que j'exagère, que je fais le malin et que je dramatiser. J'essaie juste de vous donner le point de vue des éditeurs qui travaillent à fond sur la question du livre numérique, et je peux vous dire que ce que je vais vous dire n'est pas exagéré, même si cela peut vous paraître exagéré.

Il y a une chaîne du livre avec des auteurs, des traducteurs, des éditeurs, des libraires, le livre de poche, les clubs de livres, etc. C'est la chaîne du livre que nous connaissons. Cette chaîne ne va pas être impactée, elle est en train d'être impactée par le numérique avec une violence qui va être inouïe et qui commence, et que certains d'entre nous, quand on discute, comparent un peu à ce qui est arrivé à l'univers du cheval quand a surgi le train. Il y a encore des chevaux et des gens qui en vivent très bien. Cela peut vous paraître tout à fait emphatique, mais c'est la vérité.

On peut dire deux choses : d'abord, personne ne sait ce qui va se passer, ça change tous les jours. Cette nuit, une société japonaise qui s'appelle Rakuten a racheté Kobo. Kobo vient de passer un accord avec la FNAC en France. Rakuten, c'est l'Amazon japonais. C'est arrivé cette nuit, donc ça change tout le temps. Cela veut dire que des Japonais rachètent une société qui lance la liseuse à 99 euros – vous l'avez peut-être lu dans *Le Monde* – pour les fêtes à la FNAC et ils vont parfaitement pouvoir vendre des livres numériques en français à partir de Hokkaido.

On sait qu'il y aura toujours des gens qui voudront raconter des histoires – je parle de littérature générale –, il y aura toujours des gens qui auront envie de lire des histoires, c'est une bonne nouvelle pour les traducteurs, parce qu'il va y avoir besoin de traducteurs. Ce que l'on ne sait pas, c'est ce qui va arriver à l'ensemble des acteurs de la chaîne. Ils vont tous devoir se transformer de façon extrêmement profonde et il y aura certainement des morts. Il y en a déjà, quand Borders, la principale chaîne de librairies américaine, ferme trois cents magasins d'un coup.

Où en est-on aujourd'hui ? À la fin septembre, les ventes de livres sur lecteurs numériques – je ne parle pas des commandes *via* Amazon de livres physiques – représentaient entre 20 et 22 % des ventes aux États-Unis – je parle de la littérature générale. C'était 8 % à la même période l'an dernier, vous voyez la croissance. Dans le même temps, les ventes de livres de poche avaient chuté de 16 % aux États-Unis, je vais y revenir, et les ventes de livres en grand format nouveautés de 10 %. Autant dire que les libraires sont impactés de façon directe.

En France, on est autour de 1 % et ça se développe très lentement. En Grande-Bretagne, autour de 8 à 10 %, ça se développe beaucoup, on est entre les États-Unis et la France.

Beaucoup de gens disent que ça se développe plus lentement en France parce que le catalogue numérique disponible est trop court et parce qu'il n'y

a pas assez de liseuses bon marché. Ce sont des explications plus ou moins rassurantes, mais très largement fausses. La vérité est que ça se développe moins vite parce que nous avons un prix de vente du livre numérique, grâce aux positions qu'ont prises les éditeurs et grâce à la législation qui vient de passer, entre 15 et 25 % moins cher que le grand format actuellement. Donc, il n'y a pas un différentiel de prix énorme. Mais si l'on prend le dernier livre de Michael Connelly paru aux États-Unis, il était au même moment disponible à 25 dollars en *hardback* et à 8,95 sur Kindle. Et les lecteurs de livres de poche qui ne voulaient pas dépenser 25 dollars et qui attendaient un an pour l'acheter à 6,50 dollars en *mass market paperback* se sont mis à le lire sur numérique pour le lire en même temps que ceux qui peuvent payer 25 dollars. Cela veut dire que Little Brown, filiale du groupe Hachette que je connais bien, a plus vendu le premier mois le Michael Connelly en numérique qu'en papier.

Ce qui veut dire que la bataille sur le prix est absolument majeure. Si l'on ne veut pas que la chaîne du livre explose et si tous les acteurs de la chaîne du livre veulent avoir le temps – on n'y échappera pas – de se préparer aux transformations, il faut se battre pour le maintien d'un prix du livre numérique qui soit raisonnable, sachant qu'il y a de très fortes pressions des nouveaux acteurs, Google, Orange, etc., pour que le prix du livre numérique soit le plus bas possible. Pourquoi ces nouveaux acteurs, Amazon, Google, Orange, etc., se battent-ils pour un prix du livre numérique en dessous de 10 euros ? Parce que ce qui les intéresse, ce n'est pas du tout le contenu, c'est le nombre de clics, le flux. Ce qu'ils vendent, c'est du réseau, du flux, de la fréquentation de leurs sites, parce qu'ils vivent de la publicité sur leurs sites. Donc, plus le prix du livre sera bas, plus il y aura de flux ; les recettes sur le livre ne les intéressent absolument pas, en revanche plus ils auront de visiteurs, plus ils pourront valoriser leurs espaces.

Donc, il y a une bataille souterraine mais terrible entre les acteurs traditionnels du livre tels que nous sommes et ces grands entrants qui sont des acteurs qui ont des moyens centuplement plus grands que les nôtres, sur cette affaire de prix. Par exemple, les éditeurs ont imposé aux diffuseurs numériques ce que l'on a appelé le contrat de mandat. Cela veut dire que c'est l'éditeur qui fixe le prix de vente du livre numérique et que le diffuseur numérique n'a pas le droit de vendre à un autre prix que le prix fixé par l'éditeur, - 15 à - 25 % du prix du grand format papier. Ils nous ont attaqués *via* Bruxelles et la Commission européenne en délit d'entente. Certains d'entre vous ont peut-être entendu parler de cette affaire, avec descente de cow-boys dans les grandes maisons d'édition françaises et à Londres et évidemment du lobbying d'Amazon et de quelques autres, pour dire : "Votre contrat de mandat est un délit d'entente, vous n'avez pas le droit de le faire." Je pense qu'ils vont perdre, mais ce n'est pas sûr, parce qu'ils ont des moyens de pression qui ne sont pas les nôtres.

Quand bien même nous tiendrions notre position d'éditeurs sur le prix, ces grands opérateurs nouveaux du livre se rendent bien compte qu'ils ne vont peut-être pas arriver à nous faire plier vite, que notre bataille est pour sauvegarder le prix. Si le prix moyen d'un livre passe de 15 à 20 euros à

6 ou 8 euros, c'est l'ensemble des rémunérations de toute la chaîne qui sera impacté. D'accord, on augmentera les pourcentages, on les augmente déjà, mais passer de 10 % à 15 % ou à 17 % sur un prix qui est passé de 18 à 6... En plus, on va essayer, mais c'est compliqué d'aller contrôler les ventes en numérique.

Quelle est la dernière invention des grands opérateurs pour arriver à nous imposer une chute radicale du prix du livre qui va tous nous meurtrir pour le moins en direct ? C'est de se lancer comme éditeurs. À partir du moment où ils sont éditeurs, ils fixent les prix qu'ils veulent. Exemple : Amazon a embauché il y a trois mois aux États-Unis un monsieur qui s'appelle Larry Kirshbaum, qui a à peu près mon âge, qui est l'ancien président de Warner Book, et lui a dit : "Puisque les éditeurs nous imposent de vendre le livre numérique trop cher à notre goût, créez-nous une maison d'édition", et avec les moyens d'Amazon, c'est-à-dire que quand on propose à un éditeur 10 000 dollars d'avance, ce n'est pas un problème pour Amazon de rajouter un zéro ou deux. On est dans des univers qui ne sont pas de même taille.

Donc, Amazon a commencé à développer des lignes : une ligne de fantasy, une ligne de roman sentimental, etc. Il se passe des choses, on est surpris tous les jours, dans cet univers.

Savez-vous quels sont les types de lecteurs/lectrices qui, les premiers, se sont rués sur les liseuses ? On pensait que c'était des geeks technos, intéressés par le dernier cri de la technique. Pas du tout. Ce sont les lectrices de Harlequin ! Cela a été une très grosse surprise. Harlequin, qui est une société canadienne mondiale, est en train de basculer toute sa production sur numérique parce que les lectrices se fichent complètement de l'objet livre et téléchargent chaque mois leurs huit Harlequin et les lisent sur leurs liseuses. Après, on dit : c'est évident parce que, pour elles, l'objet livre... etc. Ce n'était pas du tout évident avant que cela arrive.

Donc, ils sont en train de s'instituer éditeurs, avec leurs règles du jeu à eux. Amazon vient de recruter en Espagne de nouveau un ex-grand patron de maison d'édition pour créer sa maison d'édition. Là, nous n'avons pas de remède. Rien ne peut interdire à Amazon d'aller acheter les droits des grands best-sellers ou de lancer une collection de littérature de recherche. Pour eux, ce n'est pas de l'argent, c'est symbolique, et rien ne leur interdit de vendre ces livres en numérique à 8 dollars ou 6 euros ou 1,82 dollars, ce qu'ils vont perdre leur est égal, c'est un outil pour amener du flux. Il y avait dans la revue des éditeurs américains, le *Publishers Weekly*, il y a quinze jours, un article de trois pages d'un grand expert qui expliquait que, maintenant, la valeur n'était plus dans le contenu – pardonnez la grossièreté du propos – mais dans le réseau. Ils trouvent normal, dans le *Publishers Weekly*, de faire trois pages sur ce sujet. Finalement, ce qui a de la valeur, ce n'est plus le texte, c'est l'ensemble de gens qui vont se grouper autour de ce texte.

On n'évitera pas le tsunami, mais on essaie de mettre des digues, des brise-lames, notamment autour du prix, de la législation, de la TVA, etc., pour le ralentir. Le système des libraires français a été sauvé par la loi Lang. Là, ce qui est en train de se passer est infiniment plus grave. Si les barrières

sautent, les premiers qui sont déjà gravement impactés – cela nous inquiète énormément et nous pensons, nous, éditeurs, qu'il faut tout faire pour les aider – ce sont les libraires. Le libraire est ce qui nous permet d'exposer nos nouveautés, nos prototypes. Nous créons des prototypes, c'est un marché d'offre, ce n'est pas un marché de demande. Personne ne va choisir *La Chartreuse de Parme* tant qu'elle n'est pas écrite. Là, cela va être très difficile, parce que les libraires ont déjà des petites marges, parfois de 1 à 3 % de leur chiffre d'affaires. Si le transfert vers la lecture numérique et la baisse du prix moyen du livre conjugués leur font perdre mettons 15 % de leur chiffre d'affaires – c'est le pronostic actuel, sachant que ça change tout le temps –, 15 % en trois ans, la plupart des libraires de centre-ville qui ont des loyers qui augmentent, etc., ne peuvent pas tenir, et si le nombre de librairies où l'on peut mettre en place un premier roman ou un nouvel auteur étranger que l'on traduit pour la première fois – actuellement, on met en place entre 250 et 500 points de vente maximum – tombe à 100, c'est toute l'échelle des tirages, des rémunérations, et même la capacité d'accès au livre qui disparaissent.

Très gros sujet, et je ne suis pas sûr que tous les éditeurs en aient conscience : il faut aider les libraires par des dispositions réglementaires, par des aides, par des modifications des bases de leur rémunération. Penser que si les libraires sont très durement impactés comme ils vont l'être, le reste de la chaîne du livre n'en souffrira pas, c'est une grosse bêtise.

Un mot pour conclure. Je pourrais vous parler de tout cela beaucoup plus longuement, mais je ne veux pas vous accabler par mon côté Cassandre – je vous rappelle quand même que Troie a été détruite ! Pour ce qui vous concerne, il faut se battre sur la valeur du livre, sur le prix du livre, c'est beaucoup plus important que sur les taux. J'entends des discussions sur les taux, les rémunérations, etc., qui sont légitimes. Les taux sont déjà en train de monter sur le livre numérique. Mais la vraie question, c'est l'assiette, c'est-à-dire à quel prix on va valoriser dans les mois et les années qui viennent l'achat d'un livre, quelle que soit sa forme.

Je ne vais pas revenir sur les points juridiques des contrats d'auteur, parce que je pense que notre ami en parlera.

Il y a un autre sujet qui est tout à fait intéressant, que je mentionne juste pour mémoire, mais dont on pourrait parler, c'est le *print on demand*, c'est-à-dire la capacité technique que nous avons maintenant de fournir un livre à tout moment, à un prix voisin du grand format, à une qualité voisine du grand format, à partir d'un fichier numérique. Cela veut dire qu'il va y avoir des machines produites par une société américaine qui a déjà une filiale en France. Vous êtes chez vous, vous ne voulez pas lire sur une liseuse, vous voulez lire sur du papier. À partir de votre ordinateur, vous commandez là où il y a la machine – cela peut être Attac, Super U, la pharmacie, le bureau de poste, etc. – et une heure après, vous allez chercher votre livre imprimé, relié avec la couverture d'origine, à un prix très peu supérieur au prix actuel du grand format. Cela veut dire qu'il n'y a plus de livres épuisés, le concept d'épuisé n'existe plus. Ce qui signifie que pour vous, traducteurs, quand les éditeurs étaient honnêtes, ils vous

rétrocédaient les droits de traduction si la traduction n'était plus exploitée ; ce concept va disparaître. Il y aura une nouvelle discussion sur ce que c'est qu'exploiter. Le fait qu'à tout moment un lecteur puisse commander un roman de Conrad ou un inédit de Murakami publié il y a vingt ans et le trouver à la pharmacie du coin pour 20 euros change complètement le rapport.

Pour finir, je reviens aux libraires et je conclus, je ne veux pas être trop long – je pourrais être beaucoup plus long. Je suis très préoccupé par les libraires. Si j'ai un appel à lancer ici – bien que je n'aie pas à lancer d'appel –, c'est mobilisez-vous tous pour défendre les libraires, parce que si ce chaînon lâche, d'abord c'est extrêmement triste, et ensuite c'est catastrophique pour tout le monde. On allait dans une librairie pour deux raisons : ou bien parce qu'on avait besoin d'un livre qu'on connaissait, ou bien parce qu'on avait envie de fréquenter des livres et de faire des découvertes. Si l'on a besoin d'un livre que l'on connaît, aller à la librairie aujourd'hui est un process généreux, sympathique, important, militant, mais qui n'est plus nécessaire. Quant à aller à la librairie pour rencontrer quelqu'un qui connaît le livre, vous conseille, vous guide, etc., oui, mais l'univers du livre numérique est en train de s'organiser pour être d'une pertinence inhumaine, puisque c'est de l'Internet, de l'écran, du virtuel, mais extrêmement précis sur les recommandations qu'il peut faire. Les jeunes lecteurs amateurs de fantasy, par exemple, se renseignent sur des sites dédiés, sur des blogs de spécialistes, etc., et commandent leurs livres papier éventuellement sur Amazon à partir des sites de fanatiques qui les renseignent probablement aussi bien qu'un responsable de science-fiction fantasy de la FNAC, qui est pourtant un homme très dévoué qui essaie de tout lire et de se tenir au courant.

Donc, il va y avoir un problème majeur. Je ne vais pas être plus long parce que je sais que le temps nous est compté. Vous pensez sûrement que je dramatise, mais le paysage aujourd'hui, pour les éditeurs qui sont conscients de ce qui se passe – ce qui n'est pas le cas pour tous, parce qu'il faut être suffisamment gros pour avoir le temps de s'informer, d'aller dans les séminaires, de voyager, de consulter, etc. –, est en train de changer. Je rencontre des confrères qui sont responsables de petites ou moyennes maisons et je me rends compte qu'ils ne sont pas toujours conscients de ce qui est en train de se passer.

OLIVIER MANNONI

Merci pour le tsunami. Il y a une question que l'on pourra peut-être aborder tout à l'heure, c'est comment rémunérer une traduction d'un gros livre qui va se vendre 6 euros. C'est aussi un problème économique majeur.

Camille, pour un auteur, au-delà des facteurs purement économiques, la numérisation, l'apparition du numérique, de l'impression à la demande, etc., qu'est-ce que c'est ? Un espoir, une manière de repenser le métier, une nouvelle manière de travailler ?

## CAMILLE DE TOLEDO

Si tu permets, je vais répondre quand même à ta question, parce qu'en même temps je pense que c'est pénible, les gens qui ne répondent pas aux questions. Tu me poses la question sur les pratiques de l'écriture. D'après ce que je vois chez les écrivains de ma génération, voire de celle d'au-dessus, François Bon en étant un exemple, il y a une fascination de certains pour l'outil qui prend la relève d'une histoire des avant-gardes, ce qui, à mon avis, est une erreur. C'est ce que je vois, ce que j'entends et ce que je comprends de l'œuvre par exemple de François Bon, qui est quelqu'un qui est fasciné par la technique, par le son, il l'a été dans les années 1970, il fait des livres sur le rock and roll, il a cette fascination pour l'outil, il va donc explorer toutes les possibilités techniques d'écriture nouvelle liée à la technologie. Pour moi, c'est un peu confondre le contenant et le contenu. Mais en tout cas, dans l'expérience de remue.net et de public.net menée par François Bon et beaucoup d'autres écrivains, il y a des choses qui sont pertinentes et justes. Par exemple, l'idée que cette révolution numérique induit une certaine forme de dissolution de la figure de l'auteur. Dans l'histoire littéraire, au XIX<sup>e</sup>, on voit la consolidation, le droit et la législation l'accompagnent, de la figure souveraine de l'auteur. Puis cette révolution numérique, qui fait basculer un certain nombre de législations également, entraîne effectivement une dissolution de la figure de l'auteur. Pour moi, c'est le groupe autour de François Bon, ce sont des gens qui sont fascinés par la technique.

J'ai une autre appréhension de la chose, peut-être inspirée par les travaux de Roger Chartier sur l'histoire du livre qui ont éveillé en moi une certaine forme de mystique du livre. Sur l'écriture et les formes d'écriture, la révolution numérique rappelle l'objet à des usages anciens et rappelle des fantômes. Qu'est-ce qu'on a, lorsqu'on lit sur une tablette ? On n'a plus un codex, c'est-à-dire un imprimé avec un début et une fin. Dans le rhizome des livres, à partir du moment où ils sont mis sur des plateformes, on est dans une circulation très borgésienne qui fait penser à la bibliothèque, c'est-à-dire qu'il n'y a plus ni début ni fin. Les fantômes qui sont rappelés au souvenir de l'objet, c'est que l'imprimé se dissolvant dans ce rhizome de texte est rappelé à un état du livre antérieur de scolies, de commentaires, de métatexte, le métatexte fantôme qui était là, très présent chez Borges, qui a toujours été là dans l'histoire littéraire, mais qui avait été réduit ou limité par l'imprimé. Or, il y a quelque chose là de pré-Gutenberg qui revient.

Autre rêverie pour un écrivain, liée à cette transformation technologique, c'est l'idée d'une coupure. Aujourd'hui, la position de l'industrie éditoriale est de penser que le livre numérique – cela a beaucoup fait rire Bernard Hœpffner tout à l'heure – est l'homothétie du livre papier. On prend le livre qui est imprimé et on le transpose dans le numérique. Je pense, pour ma part, que ce n'est pas neutre. Il y a quelque chose qui mérite une interprétation. Par exemple, la possibilité pour des écrivains d'introduire dans leurs autobiographies – imaginez cela, si j'ai un jour le courage d'y travailler, je le ferai sans doute – des films de l'enfance. Nos

vies d'enfant – en tout cas, pour ma génération – ont été archivées. Nous avons les films 16 mm de notre enfance. J'ai été confronté à la question de la conservation et de l'archivage de ces films 16 mm. Ces dernières années, tous les miens proches – père, mère, frère – sont décédés assez brutalement. *Vies potentielles*, dont tu as parlé, est un livre qui est très empreint de cette initiation à la mort. J'ai été confronté à cette question de l'archivage. La possibilité pour un écrivain, au XXI<sup>e</sup> siècle, dans l'écriture, de mêler de l'archive vidéo, du son et de l'écriture, va évidemment modifier les choses, et là je rejoindrai les expérimentations du groupe autour de François Bon.

Je reviens à ma mystique du livre. Je disais parfois en rigolant que j'ai longtemps cru que, quand on disait le peuple du Livre, c'était parce que c'était un peuple qui lisait beaucoup. J'ai appris ensuite que c'était le peuple qui était dans la Bible. Donc, il y a une rêverie qui est liée à l'objet. Dans *Vies potentielles*, qui est un cas concret de livre paru, j'ai pris la décision de ne pas signer les contrats de cession au numérique. Mon livre n'est donc pas disponible en format numérique. En revanche, dans l'écriture, le livre des *Vies potentielles* a intériorisé ce fantôme. Il y avait dans l'écriture – dans mes archives, il y a trace de cela – deux lectures : une lecture linéaire, le monde ancien, et une lecture arborescente, le nouveau monde ou le monde nouveau, comme je l'appelle parfois, parce que c'est quelque chose d'assez burlesque aussi. Il y avait donc deux lectures. Le livre est rappelé à l'état du livre de prières ou du livre sacré, c'est-à-dire un texte, la loi, le commentaire, l'exégèse, les scolies, etc. Dans la lecture arborescente, ça n'en finissait jamais, c'était quelque chose de totalement labyrinthique, mais dans sa matérialité d'objet livre, puisqu'il n'en existe pas aujourd'hui de version numérique, c'est un livre avec les fictions, des exégèses et un champ avec cette circulation et cette remontée, en quelque sorte de fantôme du commentaire.

Maintenant, on pourrait continuer à parler de la création, mais j'ai été un peu engagé dans cette discussion autour du livre numérique et j'aimerais revenir sur quelques points importants dont a parlé Jean-Étienne. Je suis assez d'accord avec le constat qu'il fait. Quand il dit : "Il faut défendre le prix unique du livre, il faut défendre la librairie", je suis entièrement d'accord avec lui, mais je voudrais insister sur un point dont il a parlé, c'est que cela implique de se battre contre le droit de la concurrence européenne. Lorsqu'on parle des petits miliciens, ou de cette armée qui s'est infiltrée, avec des perquisitions, dans les maisons d'édition à Paris pour littéralement confisquer les machines et voir s'il n'y avait pas cette entente, au nom de quoi le font-ils ? Au nom du droit de la concurrence européenne. Cette problématique est rattachée à une histoire que vous avez peut-être gardée en mémoire, dans les années 1990 sur le fameux GATT (General Agreement on Tariffs and Trade). C'était le droit de la concurrence pour la culture dans son ensemble pour dire que, le livre en faisant partie, c'est une marchandise comme les autres, et donc nous allons appliquer le droit de la concurrence au livre. Donc, le prix unique du livre qui permet de soutenir la librairie est illégal.

Lorsque Amazon et les grands entrants dont a parlé Jean-Étienne, comme Google et autres, essaient de se définir une place dans ce nouveau monde du livre, ils s'appuient sur le droit de la concurrence et ils vont s'appuyer sur ce droit pour faire tomber le château de cartes du livre.

Donc, c'est toujours vis-à-vis de l'Europe, et cette mobilisation des associations de traducteurs, des libraires, de la communauté des gens du livre, des éditeurs, etc., est délicate parce qu'il faudrait une mobilisation européenne, comme elle a eu lieu déjà à plusieurs reprises pour définir ce qu'était l'exception culturelle. C'est toujours cette même problématique : il y a une exception culturelle, la culture ne peut pas entrer dans le domaine marchand.

En fait, nous sommes plus nombreux que nous ne le pensons à être concernés par cela. Donc, l'attitude de résistance, qui est de persister, de créer des digues, engage le monde de la culture européen. C'est un point très important, parce que c'est très difficile à saisir.

Sur les tablettes et ce qui a été dit sur la multiplication des liseuses, cela a été présenté de façon amusante, mais, pour moi, cela signifie, pour le XXI<sup>e</sup> siècle, qu'il va y avoir une politisation de l'acte de lecture. Cela veut dire que, d'ores et déjà, vous êtes appelés à choisir sur quoi, avec quel outil, vous allez lire. Pour l'instant, je continue à lire sur du papier, parce que les écrans me fatiguent, mais il m'arrive quand même de lire beaucoup de choses sur écran. Dans le monde de demain et d'ores et déjà, il y a un choix. Il y a une chose qui, du point de vue de l'éthique du livre, est une hérésie absolue, ce sont les formats propriétaires. Qu'est-ce qu'un format propriétaire ? C'est quand Amazon dit : "Vous allez acheter un livre, mais vous ne pourrez le lire qu'avec une liseuse Amazon."

Qu'est-ce qu'un livre ? Un système clos de signes déchiffrables par tous ceux qui ont appris à déchiffrer ces signes par l'école, par l'instruction, par le savoir, etc. Qu'est-ce qu'un monde où il y a des systèmes technologiques qui permettent de casser cette relative universalité du système clos de signes ? Éthiquement, c'est injustifiable et c'est ce qui, à mon avis, d'ailleurs, causera l'échec de tous ces formats propriétaires et le triomphe des formats type iPad, transportables, etc.

On est ensuite dans le problème des formats transportables, c'est-à-dire la possibilité de donner à mes amis, etc., et donc en violation des droits d'auteur.

En tout cas, la chose qui est absolument certaine, c'est que, comme aujourd'hui vous avez le choix, lorsque vous allez au supermarché, entre des produits qui respectent une certaine éthique de production, des valeurs sanitaires, une certaine forme de respect des droits sociaux, etc., il en va de même pour la lecture. Avec la Société européenne des auteurs, nous essayons de réfléchir à cela, et c'est regrettable que ce ne soit pas pris en charge par toute la communauté du livre en Europe : il va falloir créer des plateformes de lecture, un peu comme il y a des bibliothèques qui ont une certaine éthique du savoir, de la transmission, etc., pour s'opposer à des logiques privées, qu'elles soient américaines ou japonaises, peu importe. Il faudrait qu'il y ait presque un lieu de service public.

Ce serait un peu long d'entrer dans des détails techniques, mais, en bref, la réflexion est celle-ci : soit vous achetez un livre sur une plateforme Apple et une commission est reversée à Apple, soit, comme cela existe dans le domaine de la musique, où il y a des sociétés de gestion collective, il y aurait la possibilité d'une redistribution aux ayants droit, une logique non bénéficiaire, non actionnariale, une logique de service public. Imaginez demain, communauté des traducteurs européens, communauté des auteurs, communauté des libraires, communauté des lecteurs, qui sont chaque fois des communautés conscientes d'une certaine éthique du livre, d'une certaine histoire du livre : vous avez le choix, dans dix ans, entre acheter ou louer des livres sur des plateformes privées, ou lire et vous abonner à des plateformes de service public. Ma décision est prise : je vais évidemment prendre un abonnement et acheter sur des logiques redistributives, au nom de cette éthique du livre. Je trouve regrettable, dans la mutation actuelle, qu'il n'y ait pas cette logique de service public, qui pourrait d'ailleurs être liée à Europeana et à la bibliothèque, et qui, en plus, rejoindrait la question du dépôt des textes.

J'en reviens à la rêverie, parce que c'est ce en quoi j'ai foi. La rêverie, c'est la répartition, dans une activité d'écrivain, entre ce qui est écrit pour le monde numérique et ce qui est écrit pour le monde papier. Il y avait récemment une discussion sur "que sont les brouillons devenus ?", à partir du moment où nous écrivons sur des machines et où la trace humaine, qui est toujours très émouvante chez un écrivain, disparaît, parce qu'il y a la machine. Et je disais : pour des éditeurs qui persisteront, dans les années à venir, à imprimer les livres, chez les auteurs il y a à mon avis ce retour de la main, ce retour du travail. C'est là où il y a ce retour des vieux fantômes pré-Gutenberg : avant Gutenberg, tous les livres étaient des beaux livres, au sens du soin, de l'écriture, des scolies, des enluminures, etc.

Le retour de la main : j'ai des projets de livres en ce sens, où je fais revenir le dessin, non pas l'écriture qui serait une sorte de fétichisme, mais le dessin, la composition. C'est un enjeu qui, d'ailleurs, a rendu fous les compositeurs du Seuil, avec *Vies potentielles*, parce qu'il y avait des signes qui n'étaient pas vraiment ceux dont ils ont l'habitude, des mots qui se cassaient, des champs avec des phrases. Ils disaient : "Ça nous prend des heures, on ne comprend pas" et je leur disais : "C'est comme ça", parce que j'avais fait mon travail de compositeur.

Je pense que, dans vingt ans, le livre papier aura cette charge-là de reprendre l'histoire du beau livre, là où le livre numérique sera le livre de flux.

Un dernier point qui nécessite d'être un peu plus éclairé – je reviens à l'industrie et moins à la rêverie de l'écrivain : pourquoi ça va vite aux États-Unis ? Parce que c'était un désert. Il n'y avait plus que des grandes chaînes qui proposaient des Marc Lévy locaux, avec des best-sellers – et je n'ai rien contre les best-sellers, c'est formidable tant que ça fait vivre la librairie et que ça permet la diversification. D'ailleurs, les éditeurs disent toujours : "Il faut des locomotives" – on appelle ainsi les écrivains qui

pondent beaucoup, je n'en fais pas partie – et il y a les wagons de queue – je dois en faire partie. Donc, c'est allé vite aux États-Unis parce que c'était un désert. Si vous habitez à Little America, au Texas ou à Corpus Christi, si vous avez envie de lire une traduction de Le Clézio – ce qui est peu probable – ou le dernier Pierre Senges – qui d'ailleurs n'a pas été traduit aux États-Unis –, c'est le désert. Il n'y a pas de troquet, il n'y a pas de librairie, il n'y a rien. Donc, qu'est-ce que vous faites ? Dans les années 1980, vous demandiez à votre tante qui habitait New York de vous envoyer le livre. Aujourd'hui, vous allez sur Amazon. Dans les zones creuses de l'Amérique, là où il y a encore des lecteurs, c'est une chance, ils vont sur ces réseaux, ils commandent, ils reçoivent chez eux, ils peuvent accéder à des savoirs qui n'étaient plus diffusés par les grandes chaînes.

En Europe, c'est différent. Il y a un maillage serré de libraires forts, enracinés, qui ont des associations de lecteurs parfois qui les soutiennent. Si le prix unique du livre est maintenu et si Amazon et le droit européen n'ont pas raison de ce système législatif, alors ça prendra du temps.

OLIVIER MANNONI

Merci beaucoup, Camille. Dans l'idée qu'une association comme la nôtre se fait du service public, il y a aussi le fait d'inviter les écrivains et les poètes à parler de l'industrie. Je suis très content que tu soies venu.

Je vais demander à Geoffroy Pelletier où en est le droit français en matière de droit d'auteur, est-ce qu'il est en état de faire face à la vague, comment va-t-il évoluer ?

GEOFFROY PELLETIER

Sur le droit d'auteur, c'est peut-être un peu compliqué, mais tout d'abord je partage à peu près tout ce qui a été dit avant sur le tsunami. On se demande quelle va être la hauteur de la vague, mais on est tous maintenant conscients que le tsunami arrive, donc il faut faire des digues, il faut se battre, entrer en résistance, et probablement au niveau européen, ce n'est pas le plus facile, et peut-être même au niveau mondial. On a intérêt à être tous solidaires. Il faut que l'on soit déjà tous d'accord sur le constat, et ensuite on pourra travailler ensemble, comme on l'a fait sur le prix unique du livre, auteurs, éditeurs et libraires, comme on essaie de le faire sur la TVA du livre numérique, comme on a essayé de le faire pour rendre à nouveau disponibles les livres indisponibles du xx<sup>e</sup> siècle. Il y a un projet de loi, je pense que vous êtes au courant, qui a été déposé à l'Assemblée nationale et au Sénat dans ce sens. Auteurs, éditeurs et libraires, l'ensemble de la chaîne du livre, ont tout intérêt à se battre ensemble.

C'est vrai qu'il y a la question du désert américain, en termes de librairies, qui fait que l'on est à 15 % aux États-Unis et que l'on n'est qu'à 1 % en France, mais je crois qu'il y a surtout la question du prix. Vous avez lancé un appel pour défendre la librairie, je lance un appel aux éditeurs : tenez bon sur le prix de vente, tenez bon sur l'assiette, pour que l'on puisse se battre sur les taux, sinon il n'y aura même plus nécessité de se battre les

uns contre les autres, parce que l'assiette sera tellement modeste que ça ne voudra plus rien dire.

Un point sur l'ensemble des discussions que l'on a eues entre éditeurs et auteurs, parce que cela fait un moment que l'on négocie : on a eu une première vague de discussions depuis la fin 2010 jusqu'à mars 2011, au Salon du livre, pour essayer de parvenir à un accord sur le contrat d'édition numérique. Le contrat d'édition tel qu'on le connaît aujourd'hui n'est absolument pas adapté aux nouveaux modèles économiques – je mets au pluriel, parce que je crois qu'il n'y aura malheureusement pas simplement un prix de vente comme on le connaît et une rémunération proportionnelle, il y aura sûrement beaucoup de possibilités et de modèles qui vont voir le jour. On a essayé de se mettre d'accord, on n'y est pas parvenu. Ces discussions ont repris dans le cadre du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique, dans une commission présidée par le professeur Sirinelli, où auteurs et éditeurs se retrouvent autour de la table pour essayer de discuter d'un certain nombre de points. À l'époque – on est toujours sur les mêmes – on avait repéré six points principaux sur lesquels je voudrais dire à peu près où on en est aujourd'hui, puisqu'ils impactent véritablement la rémunération et aussi l'ensemble de la vie des auteurs.

Premier point : le contrat numérique. La position des auteurs, en tout cas de la SGDL et d'un certain nombre d'organisations qui participaient à ces discussions, est d'avoir un contrat séparé pour le numérique. Je crois que tout ce que vous avez dit, même si les éditeurs n'arrivent pas à la même conclusion que nous sur le tsunami et tous les nouveaux modèles qui vont être imaginés dans le numérique, conduit à penser qu'il faut qu'il y ait un contrat spécifique pour encadrer la relation de ce couple magnifique, entre un éditeur et son auteur. Je crois qu'il y a vraiment nécessité à ce que l'on n'ait pas un nombre de clauses tout à fait important, où il y aurait un peu de papier et un peu de numérique, et où l'on ne sait plus très bien ce qui ressortit à l'un et ce qui ressortit à l'autre. Nous avons milité pour qu'il y ait un contrat séparé. Je sais que la position des éditeurs est différente. Il faudrait qu'à tout le moins – et je crois que l'on peut s'entendre sur ce point – il y ait dans un contrat, si contrat unique il continue d'y avoir, un chapitre spécifique consacré au numérique, où tout ce qui concerne l'exploitation de l'œuvre sous la forme numérique, que ce soit la durée de cession, la rémunération, le bon à diffuser, l'exploitation permanente et suivie dont vous avez parlé tout à l'heure, etc., tous ces points soient rassemblés ensemble dans une partie consacrée au numérique. Sinon, déjà que les contrats ne sont pas toujours faciles à lire aujourd'hui, quand on va y mélanger le papier et le numérique, cela risque de devenir très compliqué. Sur ce point-là, en tout cas, j'ai bon espoir que l'on puisse s'entendre sur, à défaut d'un contrat séparé, un chapitre unique dans le contrat d'édition.

Le deuxième point – sur lequel cela va être beaucoup plus compliqué de s'entendre – c'est la durée limitée. Vous avez dit tout à l'heure, en introduction de votre propos, que personne ne savait exactement ce qui allait se passer. Je partage ce point de vue. On ne sait pas exactement ce qui va se passer et on en tire des conclusions diamétralement opposées :

puisque l'on ignore ce qui va se passer, on souhaiterait justement que le contrat d'édition numérique soit limité dans le temps et que l'on puisse renégocier, à l'issue de ce contrat d'édition, un contrat d'édition limité dans le temps à trois, quatre ou cinq ans, avec éventuellement une clause de tacite reconduction qui fait que l'écrasante majorité des contrats perdurera au-delà de cette durée limitée. La conclusion des éditeurs est, quant à elle : chers auteurs, on ne sait pas ce qui va se passer dans les prochaines années, mais donnez-nous quand même vos droits pour soixante-dix ans après votre mort. Je caricature à peine, et c'est cela qui n'est plus acceptable pour les auteurs aujourd'hui.

On voit passer des contrats à la SGDL provenant d'éditeurs différents, qui commencent pour un certain nombre d'auteurs – et pas forcément les plus connus – à proposer des contrats à durée limitée. Dans le moment d'incertitude dans lequel on est sur le numérique, cela me semble être plutôt la bonne logique.

Pour autant, chez les éditeurs qui, majoritairement, continuent de refuser toute durée limitée en plaidant qu'il n'y a pas tant de différence entre le numérique et le papier, que ce sont dans les deux cas des droits premiers, donc que l'on peut avoir un seul contrat avec une durée qui doit être la même, que l'on fera au mieux et que l'on s'occupera très bien de votre livre, certains ont proposé une clause de rendez-vous. Sauf que quand on a commencé à en discuter, on s'est rendu compte que c'était vraiment un rendez-vous : on prend un café ou un alcool fort s'il y a des choses méchantes à dire, on discute, et si l'on n'est pas d'accord, on continue quand même comme ça, puisque le contrat, de toute façon, dure soixante-dix ans après la mort de l'auteur. C'était vraiment une clause de rendez-vous qui pouvait certes bien se passer, mais quand ça se passait mal, ça ne changeait rien. Dans ce cas-là, on souhaite que cela devienne, faute d'une durée limitée, une véritable clause de réexamen entre l'auteur et l'éditeur sur l'ensemble des points de ce contrat numérique, et notamment sur les questions de rémunération.

Personne ne sait quel sera le modèle économique de demain. Vous avez dit tout à l'heure, d'ailleurs, que peu importe de se battre sur les taux, puisque l'on ne sait pas quelle sera l'assiette. Oui, mais puisque l'on ne sait pas quelle sera l'assiette, ne fixons pas tout de suite un taux sur lequel on ne pourra plus bouger ensuite. Il faut qu'il y ait des possibilités de renégociation, si l'assiette change, si les modèles économiques changent, si les modes de rémunération changent : il pourra y avoir des rémunérations forfaitaires plus largement qu'elles n'existent aujourd'hui dans le papier, on sait que l'on aura des modèles où la rémunération se fera par la publicité, par le nombre de clics, par un tas de choses qui ne sont pas directement liées au prix de vente tel qu'on le connaît aujourd'hui. Comme on ne peut envisager tout cela aujourd'hui dans un contrat, il faut que ça puisse être ajouté, complété, mais surtout négocié entre l'auteur et l'éditeur à intervalles réguliers.

Ces clauses de rendez-vous, auxquelles je préfère nettement le terme de clause de réexamen ou de renégociation, on commence à les voir dans un

certain nombre de contrats. Il faut bien les lire parce qu'elles sont souvent assez complexes, mais c'est un point important parce que c'est justement l'acceptation par l'éditeur qu'il y aura chaque fois que les modèles changeront une renégociation avec son auteur. Ensuite, si l'auteur n'est pas d'accord sur les termes de cette renégociation et s'il veut sortir du contrat, soit directement, soit en faisant appel éventuellement à une instance d'arbitrage, il faudra aussi se mettre d'accord sur ce avec quoi l'auteur repart. Il ne s'agit pas de repartir avec le premier manuscrit adressé à l'éditeur mais bien avec le texte tel qu'il a été publié, celui sur lequel l'auteur a donné son accord dans le cadre d'un "bon à diffuser numérique".

Troisième point : les conditions de la rémunération. On en a parlé déjà un peu. C'est évidemment le point sur lequel nous avons beaucoup discuté et bataillé, même si, j'en suis tout à fait d'accord avec les éditeurs, l'objet n'était absolument pas de négocier un taux fixe pour les droits d'auteur, à 15 ou 20 %. Cela ne veut d'ailleurs rien dire quand on ne connaît pas l'assiette. Loin de moi l'idée de négocier un taux unique de rémunération, mais plutôt de s'accorder sur un principe, et je crois que vous avez un peu rappelé ce principe. Arnaud Nourry l'avait d'ailleurs clairement exprimé à Bruxelles il y a quelque temps, au moment du sommet de la CISAC : il ne faut pas que l'auteur perde en termes de rémunération, sous prétexte que le prix de vente des livres numériques baisserait. Le taux de droit d'auteur doit être réajusté *a minima* pour permettre que l'auteur continue de percevoir ce qu'il percevait dans le cadre d'une économie papier. Si on a un prix du livre qui baisse d'environ 30 % et une TVA à 19,6 % sur le livre numérique – je suis désolé, j'avais fait mes calculs avec un taux de TVA à 5,5 %, je ne les ai pas refaits avec un taux de TVA à 7 % – le taux de droit d'auteur devrait passer au moins à environ 17 % pour maintenir la rémunération de l'auteur, qui est en moyenne d'environ 10 % en littérature générale. Ce taux est, comme vous le savez, encore plus faible en littérature jeunesse, et encore plus faible dans le cadre de la traduction.

Un tel mécanisme devrait absolument se mettre en place. Je crois qu'Antoine Gallimard, en tant que président du SNE, a estimé qu'il était possible, avec un prix du livre numérique raisonnable, de continuer à pouvoir rémunérer à un même niveau que pour le papier l'auteur et le libraire, qui sont les deux maillons les plus fragiles mais les plus essentiels de la chaîne du livre. Donc, oui, cela fonctionne avec un prix raisonnable du livre numérique, mais la pression à la baisse est forte du côté des grands opérateurs – je vous rejoins tout à fait –, la pression est forte du côté de la Direction de la concurrence à Bruxelles, la pression est aussi forte du côté de certains consommateurs, et il faut également faire attention à ce que le piratage qui, pour l'instant, ne touche pas trop le livre, encore que cela commence à prendre des proportions assez ahurissantes, ne vienne pas aussi mettre à bas toute la chaîne du livre en prétextant des prix trop élevés.

Sur cette question de la rémunération, notre proposition est vraiment au minimum de maintenir la rémunération de l'auteur et, pour ce faire, d'augmenter le taux de droit d'auteur. On commence à le voir aussi dans certains contrats. Ce n'est pas du tout généralisé, pour l'instant, mais ça

ne concerne pas nécessairement des auteurs de best-sellers, mais principalement les auteurs qui osent le demander, et le discuter avec leurs éditeurs. Et c'est un point extrêmement important, il ne faut pas hésiter, il ne faut pas lire à moitié le contrat, le signer et le renvoyer en se disant : "C'est déjà ça." Non, le contrat peut être discuté et négocié avec son éditeur. Dès lors que ces auteurs en ont discuté, ils ont souvent réussi à obtenir des taux de rémunération un peu plus importants, en tout cas qui permettent une rémunération équivalente à ce qu'ils percevaient dans le cadre du papier.

Sur la rémunération, un point important aussi : ce n'est pas que le prix de vente qui va jouer. Il faudra que l'auteur puisse être rémunéré sur l'ensemble des rémunérations, que ce soit la publicité, que ce soit le clic, l'abonnement, etc. L'assiette de rémunération change complètement dans le numérique. Attention à ne pas signer, surtout si l'on est sur une durée très longue de cession des droits, uniquement sur la base du prix public de vente du livre.

Quatrième point important : l'exploitation permanente et suivie. Qu'est-ce que cela veut dire dans le numérique ? On savait à peu près ce que ça voulait dire dans le papier, même si l'on a, avec la loi sur les livres indisponibles, à peu près 500 000 titres qui sont toujours sous droits mais qui sont aujourd'hui indisponibles commercialement. On peut évidemment se poser la question de l'exploitation permanente et suivie de ces titres, mais les auteurs avaient et ont toute légitimité à demander la reprise de leurs droits sur ces titres en constatant leur épuisement.

Aujourd'hui, avec le numérique, qu'est-ce qu'une exploitation permanente et suivie ? Qu'est-ce qu'un épuisement des stocks ? Cela ne veut évidemment plus rien dire. On est obligé de le redéfinir, ce que l'on n'avait jamais fait, puisque je crois que, ni dans le CPI, ni dans le code des usages, il n'y avait vraiment une définition de l'exploitation permanente et suivie pour le papier. Il faut que, pour le numérique, on arrive à se dire quel est le minimum qu'un éditeur doit faire quand il dit qu'il exploite un livre. Si c'est uniquement avoir un fichier sur une base de données où peut-être un jour quelqu'un du fin fond de l'Arkansas ou de je ne sais où ira chercher le titre parce qu'il sait qu'il est là et qu'il a la volonté de l'acheter, on ne peut pas dire que ce soit vraiment une exploitation permanente et suivie de l'œuvre.

Donc, il y a un minimum de conditions, je peux vous les citer très rapidement, mais c'étaient celles sur lesquelles on s'était mis d'accord au mois de mars avec le SNE : l'œuvre doit être exploitée dans sa totalité sous une forme numérique, l'œuvre est présente au catalogue numérique de l'éditeur, l'œuvre est accessible dans un format technique exploitable en tenant compte des formalités du marché et de leur évolution – je rejoins tout ce qui a été dit au début –, l'œuvre est référencée par un nombre significatif des principaux distributeurs, l'œuvre est disponible pour les librairies en ligne et pour des sites non propriétaires, l'œuvre est accessible sur les principaux moteurs de recherche. C'est beaucoup et en même temps ce n'est pas énorme. C'est vraiment le minimum de ce que devrait être une exploitation numérique permanente et suivie. Dans le cas où l'ensemble

de ces critères ne seraient pas réalisés, le contrat spécifierait que l'auteur est en droit soit de mettre en demeure l'éditeur de le faire, soit de pouvoir reprendre ses droits. Ce serait, pour l'édition numérique, le pendant de l'épuisement des stocks qui permet à un certain nombre d'auteurs de reprendre les droits pour redonner une deuxième chance à l'œuvre.

Cinquième point : le bon à diffuser numérique. Il est clair qu'il y a un bon à diffuser dans le cadre d'une exploitation imprimée des œuvres. Il faut qu'il y ait un bon à diffuser numérique. Cela peut aller de soi et ça peut aller vite quand on est sur un livre purement homothétique, avec un epub ou un PDF de l'œuvre papier. Mais quand on pourra vendre chapitre par chapitre, est-ce qu'on sera bien sûr qu'on aura le nom de l'auteur à côté du chapitre, est-ce qu'on sera bien sûr qu'on aura le nom du traducteur à côté du chapitre – déjà que l'on n'est pas sûr de l'avoir sur un livre papier ! – ce sont des questions importantes et seul ce bon à diffuser numérique peut permettre de s'en assurer. Il est doublement important, parce que, dans le cas où l'auteur reprendrait ses droits – j'espère que ces cas arriveront le moins souvent possible, parce que cela voudra dire que tout se sera bien passé –, c'est sur la base de ce bon à diffuser numérique que l'auteur saura ce qu'il peut reprendre pour éventuellement donner une autre vie à son titre.

Dernier point : la reddition des comptes. C'est ce qui est embêtant quand on parle des difficultés du numérique, qui ne représente que 1 % du marché du livre mais qui occupe 99 % de notre temps, c'est qu'on a l'impression que, pour 99 % du marché du livre, tout se passe bien. Malheureusement, Dieu sait qu'il y a du travail et que la SGDL s'y attelle. La reddition des comptes ne marche pas très bien non plus pour l'exploitation papier, et on pourrait se dire que le numérique va permettre une reddition des comptes plus régulière, plus systématique, plus transparente. Ce n'est pas si évident. En tout cas, il y a du travail à faire pour se mettre d'accord sur ce que doit être une véritable reddition des comptes dans le cadre du numérique.

Je rends hommage au SNE sur l'état d'esprit dans lequel il a accepté de travailler sur la reddition des comptes dans le cadre de l'instance de liaison SGDL/SNE. On s'est mis d'accord, ce qui peut paraître simple, pour effectuer un rappel de la loi, un rappel du code des usages, un rappel des bonnes pratiques, et pour redire à tous, aux auteurs quand ils ne le savent pas, et aux éditeurs quand ils ne le savent pas ou quand ils ne le font pas, ce que doit être une reddition des comptes explicite et transparente pour leurs auteurs. C'est vrai pour le papier, mais c'est un point que l'on ne doit pas oublier quand on traite du numérique. Encore une fois, puisqu'il y aura beaucoup de modes d'exploitation différents, ce sera beaucoup plus difficile pour l'auteur de savoir exactement ce qui se passe, ce que l'on fait de son œuvre, et la reddition des comptes devra donc être encore plus explicite et transparente, je crois, dans le numérique.

Encore un point, je n'avais pas prévu d'en parler, mais puisqu'il en a été question : l'impression à la demande. C'est une très bonne nouvelle qui peut rapidement se transformer en une mauvaise nouvelle. La très bonne

nouvelle c'est qu'effectivement il n'y aura plus d'épuisement des ouvrages, tous les titres pourront être commandés à n'importe quel moment et c'est une chance pour les auteurs de savoir que leur œuvre n'est plus simplement dans un entrepôt quelque part dans une zone industrielle, mais que véritablement, si des lecteurs souhaitent pouvoir faire l'acquisition de ces titres, ils le pourront à n'importe quel moment, quel que soit l'état des stocks, puisqu'il n'y aura plus de stocks nécessaires.

La moins bonne nouvelle c'est que, du coup, l'une des rares possibilités pour l'auteur de reprendre ses droits, c'était justement de constater l'épuisement des stocks, avec un système qui était à la fois simple et complexe : il fallait écrire deux fois à l'éditeur en lui passant une commande de titre, et si cette commande n'était pas honorée, lui indiquer la reprise des droits. Avec l'impression à la demande, il n'y a quasiment plus aucune possibilité pour l'auteur de reprendre ses droits papier, puisqu'il suffira au distributeur qui aura cette capacité d'impression à la demande, de répondre à la commande de l'auteur. Le livre peut ne plus exister en papier, mais dans le cas où un auteur passe commande de trois exemplaires, on fait trois impressions à la demande qu'on livre à l'auteur et celui-ci ne peut plus récupérer ses droits.

C'est donc d'un côté une très bonne nouvelle et c'est comme cela qu'il faut la présenter et comme cela qu'il faut s'en servir. Cela pourra faire une source de revenus, à mon avis relativement symbolique mais complémentaire, aux auteurs. Par contre, attention : là aussi, je pense qu'il faut que l'on ait une discussion avec les éditeurs sur ce qu'est réellement l'impression à la demande, la différence avec les microtirages, et cette possibilité pour l'auteur de se dire à un moment donné : le travail de mon éditeur ne me convient pas, je pense que je mérite mieux que l'impression à la demande et quelques exemplaires qui vieillissent sous la poussière dans un entrepôt, je veux reprendre mes droits pour avoir une nouvelle chance, parce qu'un autre éditeur me l'a proposée. C'est un point qui n'est pas directement lié au numérique, mais que la technologie numérique permet, puisqu'on est dans l'exploitation papier.

OLIVIER MANNONI

Merci, Geoffroy. Vous l'avez compris, on aurait pu vraisemblablement passer trois heures à tenter d'aborder le sujet. Il est assez probable que nous nous retrouvions d'ici quelques années pour rediscuter de tout ça, pour voir où nous en sommes, tout aura sans doute profondément changé.

L'heure a passé très vite, il reste à peine quelques minutes, mais nous allons quand même en profiter pour vous laisser le temps de poser une ou deux questions aussi concises que possible à nos invités.

SYLVIE PROTIN

Une question qui est double sur le modèle commercial engendré par le numérique : tout d'abord, on n'a pas parlé de la convergence entre l'édition numérique contemporaine et la numérisation du patrimoine ancien. Maintenant, sur Gallica, on trouve à la fois des livres anciens numérisés

et de l'édition contemporaine sur le même support, comme si c'était à la fois une librairie et une bibliothèque. Déjà, cela pose question sur le modèle commercial.

Les grands diffuseurs type Amazon viennent d'une autre tradition commerciale, ils fonctionnent avec l'abonnement. Comment cela peut-il arriver à fonctionner, avec une rémunération qui aujourd'hui est au livre et non pas sur l'idée d'un abonnement ?

CAMILLE DE TOLEDO

Quand tu dis "abonnement", j'entends *streaming*, c'est-à-dire la possibilité d'avoir accès à plusieurs livres.

SYLVIE PROTIN

Ça peut être ça, mais ça peut avoir plusieurs formes.

JEAN-ÉTIENNE COHEN-SÉAT

Il y a autre chose. Il y a certains opérateurs avec lesquels vous payez 79 dollars par an et vous pouvez télécharger autant de textes que vous voulez. C'est le buffet.

CAMILLE DE TOLEDO

Cela peut être aussi, de façon plus positive, votre UGC Ciné, pour ceux qui habitent Paris, cela a beaucoup relancé la fréquentation dans les salles. Il ne faut pas tirer à vue sur le modèle du *streaming*. Il faut comprendre que c'est même la logique de la lecture en ligne. La lecture sur des plateformes numériques est avant tout une logique d'abonnement, un peu comme quand on a une carte de bibliothèque. On prend une carte de bibliothèque à l'année, on peut lire et emprunter un certain nombre de livres. C'est une logique que les éditeurs, évidemment, ne veulent absolument pas entendre. Jean-Étienne, tu répondras, parce que cela m'intéresse vraiment d'avoir ta position là-dessus : pour moi, c'est une erreur majeure des éditeurs de ne pas prendre en considération cette dimension du *streaming*, parce que, sinon, elle sera et elle est déjà proposée par les grands opérateurs et, à un moment donné, ils iront leur manger dans la main. Il faut absolument et vite imaginer qu'il y ait simplement un abonnement pour accéder par exemple au domaine français, avec un certain nombre de restrictions, sur un certain nombre d'éditeurs. Vous suivez les collections de Verdier, les Gallimard, etc. Parce que vous êtes critique, parce que vous êtes universitaire, parce que vous voulez faire de la recherche, vous pouvez volontiers payer, et je crois qu'il vaut mieux payer un abonnement à une plateforme qui serait montée par les éditeurs européens ou français pour avoir accès à un certain nombre d'ouvrages, que de le faire dans quelques années, parce que personne ne l'aura fait, sur les grands opérateurs, Amazon et d'autres.

JEAN-ÉTIENNE COHEN-SÉAT

On n'a pas parlé des bibliothèques, mais les bibliothèques, dans le monde entier, ont un problème majeur. Pourquoi aller chercher un livre en

bibliothèque ? Il y a un problème très grave que tous les bibliothécaires dans le monde entier ont à affronter, c'est que devient le rôle de la bibliothèque dans ce nouvel univers ? C'est un problème colossal.

Quant au mode de rémunération, je suis d'accord avec Camille pour dire que les modes de rémunération vont totalement changer et sur les bases, et sur qu'est-ce qu'on paie, sur les clics, sur l'abonnement, etc. Il faut être ouvert à tout. Cela va poser le problème de la gestion collective, de la gestion des droits majeurs, sur lequel on travaille avec les auteurs, notamment pour ce que l'on appelle la zone grise, où l'on sera allié à une des sociétés de gestion collective paritaire auteurs/éditeurs, parce que après cela il faut rémunérer, qui a lu quoi, etc.

Ce que je dis peut paraître un peu passéiste, mais il faut tout faire pour retarder le processus. Si les transformations qui sont en train de se produire traversent l'océan et nous arrivent en pleine tête, en trois ou cinq ans, toute notre chaîne actuelle va exploser. Donc, il faut gagner le temps qu'il faut en se battant contre Bruxelles, comme l'a dit Camille, contre les lobbies, contre Amazon, etc. Ce sont des gens qui peuvent payer quarante personnes à Bruxelles pour faire du lobbying. Nous, on envoie quelqu'un en Thalys une fois de temps en temps. La lutte est inégale, c'est Gulliver, mais il faut se battre parce que, si ça va trop vite, toute la chaîne explose, et notamment les libraires.

GEOFFROY PELLETIER

Je pense que ce serait complètement idiot d'être contre les nouvelles formes de commercialisation du livre, qui passeront par des abonnements, des achats par parties, etc. Ce qui est important, me semble-t-il, dans tous ces modes de commercialisation et de diffusion qui vont se mettre en place, c'est que la maîtrise du prix de vente final reste à l'éditeur. Il ne faudrait pas que ces formes d'abonnement passent à des opérateurs télécom, etc., qui décident de brader complètement, soit pour vendre du flux, soit pour vendre des tablettes, c'est-à-dire du contenant plus que du contenu. Il faut que la maîtrise du prix reste à l'éditeur. En disant cela, on soutient la loi sur le prix unique du livre numérique dont les décrets viennent d'être adoptés, même si l'on sait que ce n'est pas suffisant, parce que ça ne couvre pas tout, mais c'est déjà une pierre qui est posée pour rappeler que ce qui est important et ce qui a maintenu la chaîne du livre, bon an mal an, c'est que la maîtrise du prix de vente final est faite par l'éditeur.

SYLVIE PROTIN

Et pour le patrimoine ancien ?

GEOFFREY PELLETIER

Je répondais sur l'abonnement, je finis là-dessus. Par contre, en donnant tout pouvoir à l'éditeur, puisque c'est lui qui fixe finalement le prix de vente, la rémunération du libraire, la rémunération des auteurs, il a les pleins pouvoirs sur l'organisation de la chaîne du livre. Il doit se battre contre les grands opérateurs étrangers, et c'est bien qu'il ait les pleins

pouvoirs, mais en ayant les pleins pouvoirs, il en a aussi la responsabilité. Donc, c'est à lui qu'il incombe de trouver le juste prix qui permettra de continuer à rémunérer comme il se doit l'ensemble de la chaîne du livre, et notamment, pour ce qui me concerne, au sein de la SGDL, la création, les auteurs et les traducteurs.

OLIVIER MANNONI

Jörn a demandé la parole, ce sera malheureusement la dernière question, parce que le temps nous est compté, il y a une autre table ronde cet après-midi, je suis désolé.

JÖRN CAMBRELENG

Dans le prolongement des réponses qui viennent d'être données, la question de la maîtrise du prix de vente m'amène à une autre question que je voulais peut-être poser à Jean-Étienne Cohen-Séat, mais à tout le monde, sur l'extraterritorialité. Je suis novice en la matière, mais dans quelle mesure même la législation européenne nous sert-elle de rempart, ne sommes-nous pas soumis à des dangers de vente à partir de l'équivalent des paradis fiscaux, c'est-à-dire est-ce qu'à un moment donné le territoire d'origine du serveur sur lequel va être mis à disposition un livre est quelque chose de maîtrisable ?

JEAN-ÉTIENNE COHEN-SÉAT

Vous posez une question majeure et on n'a pas beaucoup de temps pour y répondre. Nous sommes un peu protégés par le droit français. Mais si vous prenez les éditeurs de langue anglaise, les éditeurs anglais et américains se répartissaient les droits mondiaux en langue anglaise des mêmes ouvrages, mais ne les publiaient pas forcément au même moment et ne les publiaient pas forcément au même moment en poche. Il y avait un marché de la langue anglaise dans le monde qui couvrait l'Inde, l'Australie, etc., où il y avait un équilibre entre les Anglais et les Américains pour se répartir le monde. À partir du moment où un livre en anglais est disponible à l'instant T., les systèmes de répartition entre les éditeurs anglais et les éditeurs américains explosent. C'est un exemple des problèmes d'extraterritorialité.

Quant aux barrières que nous mettons par la législation française, voire européenne – ce serait déjà mieux, Camille a raison de dire que l'on soit au moins européens sur ce terrain –, ce sont des barrières, vous avez raison, qui sont fragiles, parce qu'on n'a pas les moyens financiers et matériels pour aller se battre juridiquement contre tous les gens qui n'ont pas respecté la loi. Cela va être très difficile et très compliqué, et nos barrières vont retarder, je vous le disais, mais l'évolution globale se fera. Le tout est que l'on ait suffisamment de temps pour s'adapter. L'astéroïde qui a tué les dinosaures est arrivé brutalement. Peut-être que s'il était arrivé tout doucement, en deux cent mille ans, en flottant au-dessus de la Terre, les dinosaures auraient survécu.

OLIVIER MANNONI

On va clore le débat sur cette note d'espoir. J'ai un peu l'impression que non seulement on va affronter un tsunami, mais en plus on l'affronte en étant installés sur des sables mouvants. Les deux à la fois, je ne sais pas du tout ce que cela va donner !

Pour ceux qui veulent se documenter, je voudrais vous signaler deux ouvrages parmi beaucoup d'autres, l'un que j'ai lu avec intérêt et qui est assez récent, un ouvrage de Jean Sarzana qui s'appelle *Impressions numériques*, d'abord sorti sur le Net et maintenant aux éditions du Cerf. Pour ce qui concerne tout ce dont vient de parler Geoffroy, il y a un remarquable guide de la SGDL qui s'appelle *La Révolution numérique de l'auteur*, que je vous conseille très vivement.

Je voudrais juste préciser deux points concernant les négociations dont a parlé Geoffroy : l'ATLF est membre du Conseil permanent des écrivains qui menait ces négociations, c'est Évelyne qui nous représentait. Pour ce qui concerne les traducteurs, nous nous sommes alignés sur les positions qu'a défendues Geoffroy tout à l'heure.

Deuxième point, très rapidement, pour ceux d'entre vous qui sont à l'Association, mais je crois que tout le monde s'y intéresse : les négociations de l'ATLF avec le SNE. Les choses avancent extraordinairement bien, dans une très bonne ambiance, et nous avons bon espoir, d'ici la fin de l'année, d'avoir des résultats concrets.

CAMILLE DE TOLEDO

J'avais annoncé à quelques personnes hier soir que j'allais peut-être essayer de transformer cette tribune en assemblée générale pour un projet du CITL sur la Fabrique européenne de traducteurs. J'ai décidé de ne pas le faire, parce que je pense qu'il faut raison garder, mais je serais heureux que l'on puisse rediscuter avec les principaux artisans de ces initiatives, après cette table ronde passionnante.

OLIVIER MANNONI

Je partage ton souci d'information et de discussion.

Je vous remercie tous et, pour ce qui me concerne, à l'année prochaine. À bientôt.



TRADUIRE *LA DISPARITION*  
DE GEORGES PEREC

*Table ronde animée par Camille Bloomfield,  
avec Valéri Kislov, John Lee, Vanda Mikšić,  
Marc Parayre et Shuichiro Shiotsuka*

CAMILLE BLOOMFIELD

Bonjour à tous. Je voudrais tout d'abord remercier Hélène Henry, toute l'équipe d'ATLAS, toute l'équipe du CITL, pour l'accueil si chaleureux et l'organisation si réussie de ces Assises.

Je signale d'emblée une petite modification par rapport au programme en version papier sur lequel est indiquée la présence de Ian Monk, l'un des traducteurs de *La Disparition* vers l'anglais. Ian Monk ne sera pas là, mais nous avons en revanche John Lee, autre traducteur vers l'anglais du texte perecquien, qui nous a fait l'honneur de venir.

Je vais tout de suite commencer par présenter les intervenants, ensuite nous passerons aux questions, nous garderons un petit temps de discussion et nous terminerons par une lecture des différentes traductions de *La Disparition*, de Georges Perec.

John Lee est traducteur et interprète free-lance. Il vit et travaille en France depuis une quarantaine d'années. Parmi ses traductions littéraires, on peut citer *Nouvelles*, "La leçon du maître", *Le Sens du passé* de Henry James, mais aussi la traduction de Georges Perec, *Vanished!*, qui est parue en extraits dans *The Times Literary Supplement*, dans la *PN Review*, ainsi que dans la revue *Palimpsestes*. John Lee a aussi à son actif une quarantaine de publications de traductions dans le domaine du tourisme, de la traduction commerciale, technique, scientifique, juridique, de l'histoire et aussi de l'art, notamment l'art contemporain. Il est également écrivain. Je mentionne le titre de l'un de ses volumes inédits, *Vues de l'esprit*, et un volume en cours sur *La Disparition*. Nous serons très curieux d'entendre ce que John Lee a à nous dire.

Shuichiro Shiotsuka, docteur ès lettres de l'université Paris-III, est professeur à l'université Waseda au Japon. Il est l'auteur de plusieurs études consacrées à l'OuLiPo, notamment un ouvrage sur les recherches de Raymond Queneau sur les *Fous littéraires*, paru chez Eurédit en 2003, mais aussi *La Peinture comme modèle structural*, dont *Georges Perec : inventivité, postérité*. Shuichiro Shiotsuka est traducteur de Perec et de Queneau. Je mentionne notamment *Espèces d'espaces*, *Un cabinet d'amateur*, *Contes et propos*. Sa traduction de *La Disparition* est parue aux éditions Suisseisha sous le titre *En-Metsu*.

Vanda Mikšić est croate. Elle a fait ses études à la faculté de lettres de Zagreb et à l'Université libre de Bruxelles où elle a soutenu sa thèse de doctorat. Collaboratrice scientifique à l'Université libre de Bruxelles, elle est aussi membre de la rédaction de la revue littéraire croate *Tema* et elle enseigne actuellement à la faculté de lettres de Zagreb. Vanda Mikšić a publié une quarantaine de traductions d'auteurs italiens, parmi lesquels Agamben, Baricco, Calvino, De Luca, Eco et Pasolini, et d'auteurs français parmi lesquels Barthes, Baudrillard, Breton, Chevillard, Cioran, Derrida, Echenoz, Kundera, Moran, Queneau et Vian.

Vanda Mikšić traduit également de la poésie croate en français, je cite notamment *Points d'exclamation. Anthologie de la poésie croate contemporaine*.

Plusieurs prix lui ont été décernés pour son travail et elle va nous parler aujourd'hui de sa traduction de *La Disparition* qui est actuellement en cours.

À ma gauche, Valéri Kislov, traducteur et interprète bien connu ici, puisqu'il a été notamment en 2010 tuteur de la Fabrique des traducteurs au CITL. En littérature, il a traduit vers le russe entre autres Boris Vian, Raymond Queneau, Paul Fournel, Alfred Jarry, Eugène Savitzkaya et bien d'autres. De Georges Perec, on peut mentionner ses traductions d'*Un cabinet d'amateur*, de *W ou le Souvenir d'enfance*, d'*Un homme qui dort*, de *La Vie mode d'emploi* et de *L'Augmentation*. Sa traduction de *La Disparition*, *Istchezanie*, est parue chez Ivan Limbakh en 2009.

Enfin, tout à gauche, Marc Parayre est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'université de Montpellier-II, et enseignant à l'Institut universitaire de formation des maîtres de Perpignan. Il est auteur d'une thèse sur *La Disparition* de Georges Perec, sous la direction de Bernard Magné, en 1982. Il est coauteur de la traduction espagnole de ce roman, *El Secuestro*, parue chez Anagramma à Barcelone en 1997, qui a reçu le prix Stendhal de la traduction. Ses travaux et publications portent sur la littérature à contraintes et sur la littérature pour la jeunesse, ainsi que sur les questions de traduction littéraire.

Quant à l'œuvre... Faut-il encore présenter *La Disparition*? C'est une œuvre très connue, mais, au fond, assez peu lue. La plupart des lecteurs feuilletent le texte rapidement, le parcourant en diagonale comme pour vérifier qu'il respecte bien la contrainte lipogrammatique, dans l'espoir ingénu peut-être de trouver un *e* que personne n'aurait vu avant eux, ou par simple curiosité de la technique de l'écrivain. Si le roman de Perec est très peu lu, c'est aussi parce qu'il est difficile à lire, du moins comme un polar traditionnel. L'intrigue tortueuse de la disparition d'Anton Voyl et des décès brutaux d'un certain nombre de ses amis est parfois reléguée au second plan, derrière les énumérations folles et les explorations langagières jubilatoires de l'auteur.

Pourtant, l'œuvre a connu d'excellents lecteurs, patients, attentifs au moindre détail. J'ai cité, vous l'avez deviné, ses traducteurs. Depuis sa publication en 1969 chez Denoël, on ne compte pas moins de quatorze traductions achevées de *La Disparition*, dont quatre en anglais, une en

allemand, une en italien, une en espagnol, une en suédois, une en russe, une en turc, une en néerlandais, une en japonais, liste à laquelle il faudra bientôt en ajouter une quinzième en croate et une seizième en portugais. J'ai appris entre-temps qu'il existait aussi une traduction ukrainienne.

Ce désir que l'œuvre a suscité chez les traducteurs est bien compréhensible. Comme nous l'expliquera tout à l'heure Shuichiro Shiotsuka, son traducteur japonais, pour bien comprendre les subtilités de ce roman dont la construction et la fiction mêmes sont engendrées par la contrainte, dans lequel chaque phrase recèle des trésors de lecture, d'allusions intertextuelles, métatextuelles, "le meilleur moyen était de le traduire". On se trouve là confronté à tout le paradoxe de ce texte étonnant. La traduction serait donc le meilleur mode de lecture d'une œuvre pourtant considérée comme intraduisible. Impossible ici de faire le choix qu'impose *a priori* la traduction de la littérature à contraintes, c'est-à-dire entre le sens linguistique d'un texte d'une part, et le respect de la contrainte d'autre part. Impossible de faire ce qu'a fait par exemple la traductrice italienne de *La Vie mode d'emploi*, c'est-à-dire une traduction superficielle, où aucune contrainte du texte original n'a été reproduite. Pour absurde que puisse paraître une telle politique de traduction, elle n'en demeure pas moins possible sur certains textes. Mais *La Disparition*, par la radicalité de cette contrainte d'écriture, par la façon aussi dont le lipogramme en *e* envahit subrepticement le texte dans ses moindres replis, interdit toute traduction superficielle.

Je voudrais ajouter encore un mot. Il faut remarquer en effet que les traducteurs de *La Disparition* se sont beaucoup exprimés sur leur travail pour cette œuvre, et on les comprend. Chaque page, chaque ligne, presque chaque mot, implique une quantité de choix qui pourraient être commentés à l'envi et qui éclairent la pratique même de la traduction. Je vous renvoie par exemple, pour les traducteurs ici présents :

- à l'article de John Lee dans le volume dirigé par Mireille Ribière, *Parcours Perec*, qui s'intitulait "*La Disparition*, problèmes de traduction" ;
- au dossier spécial de la revue *Palimpsestes* n° 12 ;
- à l'article de Marc Parayre, "*La Disparition* : ah, le livre sans *e* ! *El Secuestro*, euh... le livre sans *a* !", dans le numéro 2 de la revue *Formules* ;
- à celui de Valéri Kislov, "Traduire *La Disparition* en russe" dans la revue *Formules* n° 10 ;
- à celui de Shuichiro Shiotsuka, "Deux romans lipogrammatiques en japonais : la traduction de *La Disparition* et *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente* de Tsutsui Yasutaka, *Formules* n° 16, "Oulipo@50", dans le prochain numéro de la revue *Formules* ;
- et enfin à l'article de Vanda Mikšić et de Morena Livaković "Voyle, voyelle, ou comment traduire le vide. Stratégie, pertes et compensations dans la traduction de *La Disparition* par Georges Perec en croate", dans les actes du colloque "Francontraste", Zagreb, 2010, parus au CIPA en 2011.

Mais il y aurait de nombreux autres exemples. C'est aussi que les textes à contraintes, pour reprendre une formule de Georges Perec dans

le post-scriptum de *La Disparition*, ont un pouvoir stimulant pour les traducteurs qui les oblige à assumer de manière très visible et systématique toutes les composantes de leur travail. Leur lecture des textes sources, leur choix esthétique et idéologique concernant la traduction, leur conception du statut des textes, mais aussi les enjeux et limites de leur propre travail d'écriture sont d'emblée perceptibles dans les textes cibles.

Les traductions de textes à contraintes interrogent également la frontière entre traduction, adaptation et réécriture, ou encore la question de la fidélité au texte. Comme l'a expliqué Umberto Eco dans son introduction à la traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau : "Il s'agissait de décider ce que signifiait, à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral. Être fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups."

C'est pourquoi il nous semblait intéressant aujourd'hui de rassembler ces cinq traducteurs de *La Disparition* pour voir comment ils ont "joué le jeu" proposé par Perec, quels ont été leurs "coups" selon les spécificités de la langue vers laquelle ils ont traduit et selon les règles des cultures auxquelles ils ont proposé le texte perecquien.

Je vais tout d'abord poser à ces cinq traducteurs une question un peu générale afin qu'ils présentent les grandes lignes de leur traduction, leur demander de nous présenter en quelques mots leur travail, notamment comment ils ont procédé par rapport à l'absence du *e*. Je signale immédiatement que l'absence du *e* n'est pas la seule contrainte du texte. Entre mille autres exemples possibles, la structure du livre elle-même est déterminée par le nombre de lettres de l'alphabet latin, 26, les parties sont déterminées par le nombre de voyelles dans cet alphabet, 6. Donc, ma première question s'adresse à tous : comment avez-vous traduit cette première contrainte du lipogramme en *e* et les autres contraintes structurelles de l'ouvrage ?

MARC PARAYRE

L'énorme avantage d'avoir à parler derrière Camille, c'est que son introduction était tellement brillante et elle a tellement tout dit que je me demande s'il faut ajouter quelque chose, je crois que ce n'est pas la peine ! Mais comme je suis un peu bavard, je vais quand même le faire, et je parlerai sous l'autorité de Perec, tout simplement, en disant que, puisque notre aventure, au départ, s'est faite un peu comme un atelier d'écriture, à la suite des travaux que j'avais eus pour ma thèse, j'avais imposé à mes malheureux étudiants d'étudier cet ouvrage de Perec. Par parenthèse, à propos de ce qu'a précisé Camille il y a un instant, ils m'en ont toujours voulu énormément, non pas de leur avoir fait lire ce livre, mais de leur avoir révélé, avant, le lipogramme, parce que justement ils n'ont jamais pu avoir cette lecture naïve et voir comment effectivement on trouvait le lipogramme – parce que je pense qu'à part René-Marie Albérès qui s'est rendu célèbre par un ridicule profond en n'ayant pas vu le lipogramme, il est totalement impossible de lire cette œuvre sans

s'apercevoir de cela. Mais il n'y a pas que ça, d'ailleurs. Donc, comme on a commencé par un atelier d'écriture, on s'est demandé s'il fallait enlever la même lettre. Comme Perec avait dit, je cite : "Écrire sans *a* est badin en français, périlleux en espagnol, c'est l'inverse pour le *e*", il nous a paru tout à fait logique que l'on prenne la voyelle la plus utilisée en espagnol pour l'enlever, c'est-à-dire le *a*, et que, malgré cela, on cherche à coller au maximum au plus près du texte. Je pense que l'on va en reparler plus en détail tout à l'heure.

VALÉRI KISLOV

J'ai toujours été persuadé que la voyelle la plus employée en russe était le *a*, donc j'ai commencé à traduire le texte perecquien en lipogrammatissant en *a*. Après, par souci d'honnêteté, j'ai vérifié, et il s'est avéré que la voyelle la plus employée était le *o*. J'ai essayé le *o*. Après, je me suis aperçu que la contrainte était beaucoup moins grande qu'en français, parce qu'il y a 10 voyelles en russe, tandis qu'il y en a 6 en français. Donc, il aurait fallu couper 2 voyelles. J'ai essayé de faire le *a* plus le *e*, c'était intenable. Finalement, je me suis arrêté au *o*, donc le texte russe est privé de la voyelle *o*, la plus employée. En plus, c'est une métaphore très jolie, parce que ça fait 0, ça fait le vide, et comme signe mathématique, le  $\emptyset$ , tous les mathématiciens savent ce que c'est. J'ai été amené à traduire *La Disparition* parce que avant j'ai traduit d'autres textes de Perec. Dans un certain sens, quand on rentre dans l'œuvre perecquienne, après on a du mal à s'en sortir, donc on est amené à continuer, et plus on y va, plus on s'enfoncé, on s'enlise.

VANDA MIKŠIĆ

Puisque le système linguistique croate diffère considérablement du système linguistique français et ressemble plutôt au système espagnol, j'ai hésité entre enlever le *a* ou le *e*. C'était un grand doute pour moi, et pendant longtemps j'ai cherché la réponse à cette question principale, parce que effectivement on ne peut pas commencer cette traduction sans avoir pris cette décision stratégique. Dans le système linguistique croate, de nombreuses raisons me poussaient à enlever le *a* ; il y avait des raisons extratextuelles également, si l'on prend en compte le fait que Perec rendait hommage à ses parents, toute l'histoire qui entoure le roman, etc. Les mots comme je, père, mère, jeu, contiennent le *e*, et en croate ces mots (*ja, otac, majka, igra*) contiennent le *a*, donc il paraissait évident d'enlever le *a*. Néanmoins, je me suis décidée à enlever la lettre *e*, et c'est dans le contenu même et dans le nom de Perec que j'ai trouvé l'appui pour cette décision. Parce que, pour Perec, c'est la lettre *e* qui était importante, puis, comme je viens de dire, dans le contenu même il y a tout un réseau de motifs qui m'ont poussée à lipogrammatiser ce roman en *e*.

JOHN LEE

Quant à l'anglais, c'est le *e* que je retiens, parce qu'il y a des références à Edgar Poe dans le livre. Dans *Le Scarabée d'or*, il y a un message codé qui

est décodé justement en utilisant la fréquence de la lettre *e*. S'il n'y avait pas de lettre *e*, le message serait totalement incompréhensible.

SHUICHIRO SHIOTSUKA

La traduction japonaise a éliminé la lettre la plus fréquente de la langue. Il est difficile de déterminer cette lettre, parce que les Japonais utilisent en même temps trois systèmes d'écriture : deux syllabaires, plus les caractères chinois. Selon l'enquête menée par un spécialiste, la lettre la plus fréquente du japonais moderne transcrit avec les caractères latins est le *a*. Par contre, dans la transcription avec les notations syllabiques, la lettre la plus utilisée est le *i*. Je devais donc m'imposer l'élimination de la lettre *i*. Or, cette contrainte ne serait pas aussi exigeante que celle de l'original, parce que l'on s'autoriserait l'utilisation d'autres lettres contenant la voyelle *i*.

Par ailleurs, dans le texte original, la lettre *i* est traitée non seulement comme une lettre, mais comme une voyelle. Il est donc souhaitable que la voyelle *i* soit éliminée de la traduction japonaise.

C'est ainsi que cela impose une solution de compromis, c'est-à-dire éliminer toutes les notations syllabiques qui contiennent la voyelle, ensuite éliminer les caractères chinois, les caractères latins dont la prononciation comprend la voyelle *i*. Ce faisant, la traduction japonaise ne contiendra ni la lettre syllabique *i*, ni la voyelle *i*.

CAMILLE BLOOMFIELD

Du coup, j'ai envie de vous redemander immédiatement, Shuichiro, et peut-être aussi aux autres, comment vous avez fait par rapport à cette influence du nombre de lettres sur l'organisation des chapitres et l'organisation des parties du livre.

SHUICHIRO SHIOTSUKA

Le nombre de lettres de l'alphabet latin basique détermine le nombre de chapitres. L'équivalent de ce symbole sera le nombre total de lettres syllabiques en japonais, c'est-à-dire 48. Même si les caractères chinois sont beaucoup plus nombreux, la traduction japonaise aurait dû être composée de 48 chapitres, mais en réalité elle n'en comporte que 39, car 9 lettres syllabiques ont été éliminées en raison de la contrainte.

Il faut donc diviser les chapitres afin d'en obtenir 39. L'opération n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Dans la mesure où l'on voit que la disparition se situe entre le chapitre IV et le chapitre VI du livre original, il est souhaitable que, dans la traduction, il existe une lacune entre deux chapitres discontinus. En procédant par tâtonnements, j'ai obtenu plusieurs épisodes qui évoquent la rupture, de manière à marquer une rupture à l'intérieur d'un chapitre. Par exemple, l'intervention chirurgicale, la disparition du personnage, le long silence, la séparation des deux amants, etc.

CAMILLE BLOOMFIELD

J'imagine qu'en russe aussi cela a dû avoir des conséquences sur l'organisation des chapitres.

VALÉRI KISLOV

Oui. En russe, il y a 33 lettres, donc, logiquement, on a 33 chapitres. Il y a 10 voyelles, donc 10 parties. Donc, j'ai dû restructurer. Voici, pour vous importuner un peu (*il désigne l'écran situé derrière*) : à gauche, on a la répartition française, parties, titres, personnages, chapitres et pages. À droite, la répartition en russe. J'ai dû transformer les parties en français en 4 parties en russe et y inclure beaucoup plus de chapitres. Les chapitres russes sont trop petits, condensés. En revanche, après, j'aurais dû gonfler et faire des chapitres trop longs, justement pour respecter cette correspondance. Le personnage Anton Voyl s'appelle en russe Anton Glass, "la voix" en slavon, il disparaît au même moment de l'intrigue que le personnage français. Pour cette histoire de l'alphabet et cette désignation métatextuelle, il aurait fallu éventuellement transformer les noms et les prénoms de certains personnages.

CAMILLE BLOOMFIELD

Cela nous mène à la question suivante. Il y a une dimension métatextuelle très importante dans l'écriture de Perec, plus particulièrement dans ce texte qui ne cesse de se référer à l'aspect matériel de l'écriture et de la lecture. Par exemple, il y a beaucoup d'allusions à la dimension graphique de la lettre *e*. La question que je voudrais vous poser est : comment traduit-on le métatextuel ? Comment avez-vous procédé pour ces passages où notamment vous avez dû utiliser une autre lettre ?

MARC PARAYRE

Je vais me servir un peu des images aussi, si vous permettez. Tout d'abord pour la question précédente, c'est-à-dire comment se débrouiller avec cet alphabet. On sait que la table des matières de *La Disparition* fait partie des innombrables indices destinés au lecteur, puisqu'elle se répartit en 6 parties, comme les 6 voyelles en français, et en 26 chapitres, comme les 26 lettres de l'alphabet. On remarque, dans la table des matières de *La Disparition*, que l'on a un manque, un blanc évident, un vide, qui correspond au chapitre *v* qui n'existe pas – je vous laisse compter jusqu'à la place de la lettre *e* dans l'alphabet – et à la deuxième partie qui n'existe pas non plus (place de la voyelle *e*) dans le roman. Ce qui fait que, si l'on souhaite produire cet effet dans une traduction, on est obligé de mettre 6 parties (6 voyelles aussi en espagnol) et 27 chapitres parce qu'il y a 27 lettres – cela nous a posé un problème parce que même les linguistes ne sont pas d'accord sur le nombre de lettres en espagnol – et évidemment c'est la première partie et le premier chapitre qu'il faut supprimer, ce qui est quand même assez bizarre quand on rend un livre et que l'on ne commence pas par le chapitre 1. Mais c'est un autre problème.

Sur le dessin, Perec avait beaucoup travaillé sur la forme de la lettre – je vous ai reproduit une page du manuscrit. Dans la toute première édition de *La Disparition*, si certains d'entre vous l'ont eue, on le voyait sur le panneau que l'on avait au départ, il voulait vraiment figurer une sorte de sens interdit avec cette lettre *e* qui se fermait presque complètement. On retrouve ce schéma dans de très nombreuses pages, comme celles-là, 18 et

19, où l'on voit que tous les croquis, toutes les images, les visions qu'ont les personnages correspondent soit à une forme de trident qui serait le E majuscule que j'ai mis en bas, au cas où vous auriez oublié la forme, et le e minuscule que l'on a à côté. Dans une traduction, si l'on choisit une autre lettre, il me semble qu'il faudrait que l'on essaie aussi d'avoir ce type de dessin. Dans le petit texte que j'ai placé à côté – je ne vais pas le lire, pour des raisons de temps –, nous avons essayé de figurer aussi le a, soit le A majuscule, soit le a minuscule, avec des choses un peu discutables, un neuf (9) avec un pied amputé, voilà ce que cela pourrait donner plus ou moins à droite.

Je ne voudrais surtout pas monopoliser le micro, mais dans le même genre, puisque cela concerne le métatextuel, citons une autre page de *La Disparition*. De toute façon, on pourrait prendre n'importe quelle page de ce livre, et je crois que tous mes collègues traducteurs sont d'accord, on trouve chaque fois un problème de traduction. Là, par exemple, on a une accumulation de termes, on ne voit pas très bien à quoi cela correspond, si j'ose dire, sauf si l'on s'aperçoit au bout d'un moment que cela renvoie à des monovocalismes, à des monosyllabes en e, c'est-à-dire feu, gueux, jeu, bœufs, queue, eux, nœud, vœux, yeux. Qu'est-ce que cela pouvait donner dans une autre langue ? Nous avons tenté cela en espagnol, mais l'ennui c'est qu'on n'avait pas pareille liste sauf pour quelques-uns des termes, donc on a été obligé de passer par *sal, mal, cal, plan, clan, pan, can, flan*.

JOHN LEE

Le métatextuel correspond au principe de Roubaud : “Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte.” C'est un peu ce que disait Mallarmé : “le langage se réfléchissant”. Dans le cas du lipogramme, cela mène à un paradoxe : marquer le manque, c'est au mieux allusif, et parfois contradictoire. On peut désigner le trou que l'on a creusé par le monticule que l'on a créé, mais comment expliquer qu'on a la bouche pleine ? Au festin de Don Giovanni, celui-ci fait chanter Leporello, parce qu'il vient de voler une cuisse de volaille, et c'est pour le punir de ce vol d'un poulet, c'est-à-dire d'une lettre. Or, c'est à ce festin que se présente le Commandeur qui chante : “*Don Giovanni, [...] m'invitasti*”, c'est cité dans *La Disparition*, et la suite : “*E son venuto*” : on peut entendre cela comme “le son – ou la note – e est arrivé”. Donc, on a un début de phrase à compléter. Ce genre d'allusion passe automatiquement dans une traduction – dans la mienne, en tout cas.

Le principe de Roubaud s'applique aussi naturellement à la traduction elle-même. Sara Greaves parle de “méta-métatextuel” dans ma version [revue *Palimpsestes*, n° 9]. Si je prends le nombre 20, par exemple, c'est le nombre de nos consonnes, c'est un nombre important, et en anglais il est difficile de dire *twenty*, parce que c'est un lipogramme en e. Le dictionnaire du dialecte écossais propose quatre variantes avec les autres voyelles : *twainty, twinty, twonty, twunty*. Chacune et toutes ensemble désignent la forme absente. C'est pourquoi je les utilise à tour de rôle. Elles soulignent

par ailleurs la notion de deux, *two*, de jumeaux, *twin*, de scission, *twain*, et, ce faisant, le rapport entre le texte original et la traduction.

Il y a aussi une contrainte biotextuelle, c'est-à-dire que tout dans ce livre se rattache à la mort de la mère de Perec, qui s'appelle Cécile, ou Cyrila, en polonais.

Je voudrais prendre l'exemple de mon titre, *Vanish'd!*, qui réunit tous ces éléments. Il y a des éditeurs qui ne l'ont pas aimé. C'était presque une tricherie, disait l'un d'eux, c'est-à-dire à peine un lipogramme. Je lui ai dit : il n'y a pas de *e*, donc c'est un lipogramme, il n'y a pas de problème. Il m'a dit aussi : il manque trop visiblement un *e* à cause de l'apostrophe. Il s'agit donc d'un méta-lipogramme qui parle haut et fort, et c'est là le problème pour un éditeur.

J'ai toujours dit que, vingt ans après sa publication [en 1988], le livre était notoirement écrit sans *e*, tout le monde le savait, et c'est même pour cela que les gens le lisaient. Le lecteur candide verrait un usage poétique de l'apostrophe, en tout cas littéraire, shakespearien peut-être, mais une forme tout de même familière. Y voir une tricherie montre que l'on pense déjà en termes de lipogramme, donc ce n'est pas une lecture aussi naïve qu'on veut le faire croire.

D'un côté il y a un métatextuel acceptable, d'ordre sémantique, qui signale un trou, et de l'autre côté il y a un métatextuel inacceptable qui relève de la matérialité du texte, qui dit ce qu'il fait et qui fait ce qu'il dit. Il creuse un trou dans ce mot qui désigne le trou.

Quant au méta-métatextuel que l'on a dans la traduction, je rappelle que le mot *vanish* est à l'origine une importation française du mot évanouir, et la forme initiale *evanish* existe toujours. Donc, un fonctionnement peut en cacher un autre, c'est la grande leçon de ce livre. On peut dire que mon titre est un cryptoportique, en somme.

Il y a aussi l'aspect biotextuel qui se rattache au décès de la mère, et c'est précisément dans ce registre poétique ou musical. Cécile est la sainte patronne de la musique. En poésie, l'apostrophe n'est pas la chute d'une lettre, mais la chute d'une syllabe, d'un son, et c'est par un poème précisément, *La Disparition* de Jacques Roubaud, que commence le livre – dans ma version, en tout cas (dans la version publiée, ce poème n'existe pas).

#### VANDA MIKŠIĆ

Je reviendrai un instant au système des chapitres, pour enchaîner ensuite. J'ai déjà évoqué le fait qu'en croate, à l'instar de l'espagnol, on a 5 voyelles. Vu le contenu et l'organisation du roman, qui exigeait une sixième voyelle, il était très difficile d'y parvenir dans la version croate, puisque le *y* n'existe pas. Je me suis servie d'une ruse et j'ai recouru à une semi-voyelle, plus précisément à la consonne *r* qui peut fonctionner en tant que voyelle si elle est entourée de consonnes. On a des mots imprononçables où la lettre *r* fonctionne en tant que voyelle. En plus, il y a une sorte de *e* muet qui se glisse dans la syllabe afin d'aider le *r* à remplir cette fonction de voyelle. C'est justement cette présence/absence sur laquelle mise Perec, et c'était

pour moi la seule possibilité, puisqu'en croate chaque graphème correspond à peu près à un phonème. Ce qui veut dire qu'en croate on est loin des possibilités de jeu dont disposait Perec.

Grâce à la lettre *r*, j'ai pu garder les 6 parties. En croate, la voyelle *e* se trouve à la 9<sup>e</sup> place de l'alphabet composé de 30 lettres. Donc, j'ai dû faire à peu près la même chose que Valéri, j'ai dû modifier la première partie et, au lieu de 4 chapitres, en avoir 8, ce qui est un peu gênant, j'avoue, mais dans un texte pareil on ne peut pas éviter des pertes et des remaniements. La deuxième partie commence ainsi par le neuvième chapitre et la chance a voulu que le chiffre 9 corresponde au miroir à la lettre *e*, ce qui n'est pas mal non plus.

Pour ce qui concerne la dimension graphique de la lettre *e*, ce n'était pas aussi difficile de reproduire les images, les métaphores. La difficulté se situait plutôt au niveau de l'homophonie et de la polysémie. Là, c'était vraiment très dur, puisque le système linguistique français permet un tas de jeux que le croate ne tolère pas, et j'ai vraiment rencontré beaucoup de problèmes. Un exemple : malédiction. Quand on enlève le *e*, on a la maldiction, le mot qui, dans le roman, concourt à l'évolution de l'histoire, qui est une clé supplémentaire pour le lecteur. La maldiction y est nécessaire, mais on ne peut pas reproduire ce jeu en croate, donc il faut se débrouiller différemment. Je pourrais avancer ici une possible solution : *loš izgovor*, signifiant à la fois une mauvaise diction/prononciation, et une mauvaise excuse. Par là, on recrée le jeu homophonique, même si c'est au prix de modifier légèrement le champ sémantique.

SHUICHIRO SHIOTSUKA

En parlant de la traduction du métatextuel, je cite un exemple. On rencontre dans *La Disparition* la figure suivante : "Un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial." Comme on le sait, le mot bourdon suggère des omissions dans le texte, le mot vol évoque une lettre volée. La couleur "blanc" fait penser à la lacune. Trois articulations représentent évidemment la forme du E majuscule. Cette figure d'insecte pleine d'astuces est transformée dans la traduction japonaise de la manière suivante : "Un scarabée roulant une boule, portant sur son thorax noir deux articulations blanches comme neige." Or, en japonais, scarabée se dit *kanabun*, alors que le mot *kana* peut signifier les notations syllabiques. Malheureusement, cette traduction a perdu l'allusion à la lettre volée, mais en revanche elle évoque *Le Scarabée d'or* d'Edgar Poe où l'on parle justement du décryptage et de la fréquence des lettres alphabétiques.

CAMILLE BLOOMFIELD

On est très impressionné par ces solutions et on a envie d'en savoir un peu plus. Une autre dimension importante du texte est sa dimension intertextuelle, qui va de l'intertextualité discrète à la citation clairement affichée. Quelle a été votre politique de traduction pour cet ensemble de références ? Je voudrais mentionner notamment la traduction des poèmes

qui se situent dans le livre, dont je ne donne ici que les titres lipogrammatiques : *Bris marin*, *Booz assoupi*, *Nos chats*, *Vocalisations*. Avez-vous plutôt fait appel à des classiques de votre langue ou avez-vous compté sur la connaissance de la littérature française par votre lecteur ?

MARC PARAYRE

Je n'aurai pas une seule réponse, mais, en trichant, on va en donner trois, pour essayer de faire le tour de la question. J'aimerais donner trois exemples. D'abord, un tout petit : "Il n'arrivait plus à dormir. Il s'alitait pourtant au couchant, ayant bu son infusion", etc. Quand on connaît un peu Perec, on sait que ce "il s'alitait pourtant au couchant" est une traduction intralinguistique à l'intérieur même du français, puisqu'il traduit le fameux incipit de Proust : "Longtemps je me suis couché de bonne heure." Quand on lit cette phrase-là dans *La Disparition*, on se dit : là, il y a une citation de Proust. Il se trouve que, comme vous l'aurez tous remarqué, "longtemps je me suis couché de bonne heure", Proust l'a dit sans doute, mais je n'ai pas la référence, c'est un lipogramme en *a*. Dans notre traduction, on a choisi carrément de mettre la citation en français, "en français dans le texte", comme on dit quelquefois, on a choisi de restituer cette formule. C'était un premier choix, ne serait-ce que le clin d'œil, en quelque sorte.

Le deuxième, je pense que beaucoup de mes collègues ici ont opté pour la même chose, c'est-à-dire que ces poèmes archiconnus devaient faire référence pour le lecteur en français. Je suis désolé, je paraphrase *La Disparition*, donc il y aura des *e* dans ma phrase. On a tous ces références de poèmes archiconnus. Il fallait que cette référence soit identique dans la langue d'arrivée. Donc, en espagnol, il fallait que l'on ait des grands classiques. Lorca ne le savait pas, mais quand il a commencé à écrire "*Verde que te quiero verde*", vous avez remarqué qu'il n'y a pas un *a*, tout au moins au début, après ça se gâte. Mais effectivement c'est ce poème-là que nous avons choisi, entre autres, de mentionner, bien sûr en le modifiant un peu et en le mettant en lipogramme en *a*.

Il y a eu d'autres poèmes de ce genre. Je profite de la tradition tauro-machique qu'il y a ici à Arles, pour citer le poème *Como el toro* qui s'imposait et qui figure dans le recueil.

Enfin il y a un troisième cas où l'on a gardé la référence des poèmes français, carrément, parce qu'on s'est dit qu'un poème comme *Voyelles* se surimposait, il était hors de question de se priver de ce poème. Rimbaud, à son insu, est devenu Rimbo.

VALÉRI KISLOV

J'enchaîne avec Rimbaud. J'ai gardé aussi le vers de Rimbaud, en remontant à l'ancienne tradition moyenâgeuse. J'ai dû remplacer les 6 vers par 9 vers. J'ai gardé A de Rimbaud, j'ai pris Alexandre Pouchkine, Lermontov, Tiouttchev, Bourliouk, Khlebnikov et Kharms. Ce sont des vers très connus, que l'on entend et que l'on apprend à l'école, qui renvoient d'une manière ou d'une autre toujours à l'absence, au vide, à la blancheur ou à la mort. Chaque texte, évidemment, est lipogrammaté en *o*.

CAMILLE BLOOMFIELD

Vous avez aussi choisi en fonction du contenu, du propos des poèmes, non ?

VALÉRI KISLOV

Oui, absolument.

VANDA MIKŠIĆ

Pour ce qui me concerne, je n'ai traduit pour l'instant que le poème de Mallarmé. De toute façon, je compte garder tous les poèmes, parce que c'est dans le programme des lycéens. Normalement, les jeunes Croates sont censés connaître tous ces auteurs et la plupart de ces poèmes ; pas aussi bien que les Français, mais ils devraient les connaître.

JOHN LEE

Mon conservatisme naturel m'a fait garder l'essentiel des poèmes, etc., tels que présentés en français. Après tout, une traduction est censée aussi introduire une culture étrangère au lecteur. Il y a une autre raison : par exemple, la citation de Proust, il y a toujours des raisons diverses de citer Proust et d'autres, parce que c'est le début du roman, mais automatiquement on va penser à la madeleine, à ce gâteau ovoïde. La notion d'*e* est déjà très présente, donc pas d'*e* quand on mange une madeleine, il n'y a plus d'œufs.

C'est une raison parmi trente-six. Quand on remplace Proust par autre chose, on a tendance à perdre ce genre d'élément. Il y a la formule *how much is that in dollars ?*, on a l'impression que c'est une phrase comme cela, mais il s'agit en fait d'un livre, très intéressant par ailleurs (Art Buchwalds, *How Much Is That in Dollars ?*, 1961) ; il contient des choses que je pourrais analyser, je ne vais pas le faire ici. Mais vous voyez le problème : si l'on transpose, tout cela disparaît aussi.

Comme nous sommes comme des chevaliers de la Table ronde ici, il y a une autre formule en anglais. Deux personnes arrivent : "*Good day, Sir Amaury [...] And good day to you too, sir Savorgnan.*" C'est tiré d'un livre de T. H. White, *The Once and Future King* (1958), qui raconte l'histoire du roi Arthur. Tout cela est important. J'ai voulu garder ce genre d'élément sans savoir ce que je gardais, parce qu'à l'époque je ne connaissais pas ces livres.

SHUICHIRO SHIOTSUKA

Ces 6 poèmes retenus dans *La Disparition* comprennent sans exception des mots et des images qui évoquent le blanc, le vide, le manque, le gris, et ils sont étroitement liés à la stratégie globale du roman. Par exemple, le vers célèbre de *Brise marine* "Sur le vide papier que la blancheur défend" est devenu dans la version lipogrammatique "Sur un vain papyrus aboli par son Blanc". Donc, j'aurais pu traduire littéralement ces 6 poèmes afin de respecter ces notions-clés. Mais, d'autre part, grâce à la notoriété des poèmes originaux, le lecteur peut mesurer la portée du lipogramme. Si j'avais traduit ces 6 poèmes dans la langue japonaise, dont le contexte

culturel est tout à fait différent, j'aurais privé le lecteur d'un jeu à la manière des *Exercices de style*. C'est pour cela que je me suis décidé à choisir, dans l'anthologie des poèmes japonais, 5 poèmes célèbres qui comprennent des images telles que le blanc ou le gris. Si j'ai mis 5 poèmes au lieu de 6, c'est parce que le nombre 6 étant celui des voyelles en français doit être remplacé par le nombre 5, celui des voyelles en japonais.

Prenons le plus célèbre poème : "La tristesse est salie", de Chuya Nakahara, que l'on qualifie souvent de Rimbaud japonais. Je cite le premier quatrain :

*La tristesse est salie et tombe sur elle  
Aujourd'hui comme hier une neige légère  
La tristesse est salie et sur elle  
Aujourd'hui comme hier passe même le vent*

J'ai réécrit en japonais sans *i*, et cela donne le sens approximatif suivant :

*La mélancolie est noircie et tombe sur elle  
Aujourd'hui encore une forte neige  
La mélancolie est noircie et contre elle  
Aujourd'hui encore bat même le vent.*

Ainsi, je mets en avant le contraste entre le noir et le blanc, tout en gardant la signification approximative du quatrain.

J'ajoute que, comme d'autres traducteurs, j'ai gardé le poème *Voyelles* de Rimbaud, mais beaucoup de lettres sont remplacées par celles du système syllabaire japonais.

#### CAMILLE BLOOMFIELD

Pour rester un peu dans le domaine de ce que vous avez trouvé, on parle souvent de la traduction en termes de manque, de défaite, d'absence, de perte. Le texte perecquien est tellement truffé de contraintes, de jeux de mots, qu'il est évidemment impossible de tous les retranscrire. La traduction – et vous êtes bien placés pour le savoir – est aussi invention, succès, victoire, et particulièrement la traduction de la littérature à contraintes. Je voudrais vous demander de nous citer, si possible, chacun, un exemple, peut-être une trouvaille de votre traduction, celle dont vous êtes le plus fier, ou une dont vous seriez fier.

#### JOHN LEE

Je n'ai pas de trouvaille, je suis un peu contre les trouvailles.

Il y a de fausses bonnes idées. J'ai essayé de travailler plutôt en réseau. Quand je faisais une légère entorse à la langue, comme mon titre avec l'apostrophe, je ne l'ai pas fait qu'une fois, j'ai systématisé un peu. Je ne peux pas isoler quelque chose. C'est plutôt le réseau qui m'a intéressé.

VALÉRI KISLOV

Cette question est très embarrassante, surtout quand on a en face ce genre de texte à traduire, on compte plus de pertes, donc c'est un travail très frustrant.

CAMILLE BLOOMFIELD

Mais justement, il faut inverser la tendance.

VALÉRI KISLOV

Cela s'appelle palindrome. On ne va pas palindromer ce qui est déjà lipogrammatisé !

Je donne un exemple qui n'est pas un exemple de réussite, mais un exemple... comment dirais-je ? Enfin, un exemple !

Ce qui est important pour le métatextuel, ce n'est pas seulement l'aspect graphique, mais aussi tout ce qui est numérique. Là où le texte français renvoie tout le temps à 25 ou 26, nombre de lettres, à 5 ou 6, nombre de voyelles, le texte russe renvoie à 32-33, nombre de lettres, à 9-10, nombre de voyelles. Quand il s'agit de boire 9 ou 10 coups, au lieu de boire 4 ou 5 coups, ça peut passer encore !

Quand il s'agit de voyage, notamment la femme qui ramène des jumeaux, qui traverse 5 villes, mon personnage traverse 9 villes, évidemment en gardant le monovocalisme de chaque nom de ville, ce n'est pas un problème. En revanche, ce qui était très problématique, c'est le nombre d'enfants. Comme on le sait, Amaury Conson a 6 enfants. Dans ma version, il devait normalement avoir soit 9, soit 10 enfants. Il fallait faire en sorte que lui, qui en a 6, en ait 9-10, mais il ne sait pas qu'il en a 9-10.

Dans le cas d'Amaury Conson, j'ai glissé qu'il y avait encore 4 enfants dont il ignorait l'existence.

C'est un des exemples. Évidemment, j'ai rajouté un peu. Dans le texte français, Amaury Conson a Aignan, Adam, Ivan, Odilon, Urbain et Yvon. Chez Amaury en russe, il y a 10 enfants (*énumération des 10 prénoms russes*). Évidemment, il n'y a pas de prénom qui commence par le *o*. Pour le deuxième personnage, qui a 6 enfants aussi dans le texte français, en russe il a 10 enfants, mais 3 ou 4 sont bâtards, donc ils n'ont pas été déclarés.

Donc, il a 6 enfants légitimes, plus 4 bâtards qui se sont perdus en cours de route.

JOHN LEE

Pour rester dans l'idée de la généralité, je pense que ce que j'ai essayé de faire – je ne sais pas si j'y suis arrivé – c'était de tenir compte de la musique de cette prose. Pour parler de l'effet de perte qui se transforme en succès, je crois que c'est le message du roman. Je prends l'exemple du titre, *La Disparition*, je vais vous montrer une image de Manet. Édouard Manet a peint *Le Torero mort*, ou *L'Homme mort*. Voilà, l'homme est bien mort, c'est Manet qui le dit. Il est allongé, les yeux fermés, la tête sur le côté, les pieds en éventail, une tache indique une blessure sans doute mortelle. Je vais commettre un petit sacrilège, on va ajouter une dimension supplémentaire,

comme si l'on avait un sans *e* et on ajoute un *e*, on va faire une rotation de 90°, voilà, il est tout ce qu'il y a de devant...

En alerte maximale, il attend de pied ferme le monstre.

MARC PARAYRE

Ici, en l'occurrence, ça s'appelle une naturelle. Une passe de la gauche, c'est une naturelle.

JOHN LEE

C'est ce phénomène-là qui se produit dans *La Disparition*. Notamment dans le régime biotextuel, on peut considérer que la mère de Perec, qui a disparu le 11 février 1943, a été déportée à Auschwitz, emmenée dans un train en Pologne, a été gazée, on lui arrache peut-être des dents en or avant le four crématoire. Georges Perec, lui, est emmené dans un autre train vers la France libre, il reçoit un coup de ski – ski comme dans *Polski*, la Pologne –, qui lui arrache deux dents, il est peut-être anesthésié au gaz par le dentiste qui le soigne. Il y a la mère qui est morte et l'auteur qui l'est presque, mais il est bien vivant, il est comme un chamane qui se regarde mourir. C'est cela que je voulais souligner : tout ce qui relève de la perte se transforme en quelque chose de très positif.

MARC PARAYRE

Je n'ai pas la modestie de mes collègues, donc, quand Camille demande quelles sont les réussites, j'ai dû m'arrêter à trois, mais...

Il y a les gens modestes et il y a les autres. Mais par exemple, pour la "maldiction" que citait tout à l'heure Vanda, cette création en français est peut-être une belle création de Perec, et pourtant on est dans le microscopique, puisqu'on est dans un seul mot, et c'est à la fois une mauvaise diction et une malédiction sans *e*. Un des membres du groupe, Regina Vega, a trouvé un jour ceci et a dit : "Il faut que ce soit la *perdiccion*." On a un peu cela : au-delà de la diction, d'une certaine manière, dans ce nouveau mot, et en même temps *perdiccion* que l'on entend. C'est une petite bricole, tout à fait limitée. Dans les innombrables choses intraduisibles que l'on trouve, il y a ça. C'est pour cela que, quand on me dit qu'on a lu *La Disparition* et qu'on n'a pas vu la perte du *e*, j'ai un doute.

Voilà le genre de phrase que l'on trouve : "Ils m'ont u, il m'a u", oui, très bien. Qu'est-ce que cela peut donner dans une traduction ? On a opté pour ceci, "*Se si no*", c'est-à-dire un cri incompréhensible. Pour ceux qui connaissent la langue espagnole, c'est quelque chose qui ressemblerait à un "on" indéfini, "oui", "non", et on ne voit pas du tout à quoi pourrait correspondre cette espèce de cri, sauf qu'effectivement cela donnerait *ase-sino* sans *a*, donc l'assassinat à ce niveau-là.

SHUICHIRO SHIOTSUKA

Je pourrais parler d'une trouvaille de la langue japonaise, qui n'est pas une trouvaille de moi. Dans l'écriture du japonais, on indique parfois la prononciation des caractères chinois par cette petite lettre syllabique placée à

côté. Cette petite lettre s'appelle le *rubi*. Je pense que le *rubi* est une arme de la langue japonaise. Par exemple, dans le japonais privé de *i*, je n'aurais pu écrire 9 livres. Cela comprend le *i*, mais j'ai mis ce mot en caractères chinois et j'y ai ajouté par le *rubi* une fausse prononciation qui ne comprenait pas la voyelle *i*. Par cette mesure, on peut signaler deux significations : tout d'abord, on peut ainsi respecter la règle tant bien que mal. Certes, la prononciation du mot n'est pas correcte, mais en tout cas elle ne comprend pas la voyelle *i*. Deuxièmement, en regardant une fausse prononciation, le lecteur sera amené à chercher la raison pour laquelle cette erreur n'est pas éliminée. Autrement dit, cela peut servir de clin d'œil au lecteur.

Dans l'original aussi, Perec fait exprès d'introduire des mots incorrects afin de susciter un intérêt chez le lecteur. En ce qui concerne le japonais, il n'est pas nécessaire de mettre de fausses prononciations. Par exemple, un mot japonais qui signifie la montagne couverte de neige possède deux prononciations (*yukiyama* et *setsuzan*). Celle-là, beaucoup plus fréquente que celle-ci, est interdite par la contrainte, puisqu'elle comprend la voyelle *i*. Donc, la mise en place de la prononciation aura le même effet.

La présence des caractères chinois m'a été très profitable. Dans le vocabulaire japonais, il y a plusieurs termes synonymes de blanc, dont le plus courant (*shiro*) est interdit en raison de la contrainte. Le reste des termes est difficile à comprendre, si le lecteur ne voit que la prononciation notée par les lettres syllabiques. Presque tous ces synonymes notés en caractères chinois comprennent la lettre qui signifie le blanc. Donc, même le lecteur peu cultivé peut deviner le sens de ces mots.

#### VANDA MIKŠIĆ

Il m'est peut-être difficile de parler de trouvailles, je préfère y voir des points de réflexion. À titre d'exemple, j'ai longuement réfléchi sur le titre, *La Disparition*. En croate, si l'on veut le traduire à la lettre, cela correspondrait à *Nestanak*, et puisqu'il y a un *e*, le mot est interdit. La deuxième possibilité serait *Išceznuće* : il y a également un *e*, ce qui le rend inacceptable. Il faut alors s'écarter du sens littéral en optant pour le mot *Gubitak* qui signifie *La Perte*, sinon *Praznina*, *Le Vide*. N'étant pas très contente de ces solutions-là, j'ai continué à réfléchir. Pour finir, je me suis dit : pourquoi ne pas garder le titre original au niveau de la sonorité, donc y faire un renvoi. J'ai trouvé le verbe *Ispario*, signifiant s'évaporer. Presque toutes les lettres de *La Disparition* sont là et le mot signifie bien "disparu". Ce qui peut s'avérer problématique, c'est le fait qu'il s'agit plutôt d'un registre familier. Quand on dit "s'évaporer", on réfère à l'eau le plus souvent, mais dans un registre familier ça peut facilement signifier "disparaître" et référer aux hommes. Et puisque Perec lui-même recourt abondamment à ce registre, je me suis dit que ce n'était pas si problématique que ça, et j'ai donc gardé *Ispario*. Ce qui me gêne un peu plus est la forme masculine du participe : "disparu" ; donc, la marque du féminin a été effacée. J'aurais aimé pouvoir garder la présence féminine dans le titre, mais je me rends compte que dans un travail pareil on ne peut pas tout garder. C'est pour cela que dire que c'est une trouvaille, c'est beaucoup dire ; disons plutôt que c'est le résultat d'une réflexion.

CAMILLE BLOOMFIELD

J'aimerais maintenant poser une question d'ordre un peu plus général. Puisque *La Disparition* est un texte qui invite à une lecture différente de la lecture usuelle, une lecture qui porte, vous l'aurez compris, une grande attention au signifiant, je voudrais demander aux uns et aux autres si la fréquentation assidue d'un tel texte a changé votre mode de lecture, voire votre mode d'écriture. Je voudrais commencer peut-être par Marc Parayre, puisque j'ai une autre question qui le concerne plus précisément : votre travail a commencé par la thèse sur *La Disparition* et ensuite par la traduction. Comment passe-t-on de l'un à l'autre et qu'est-ce que cela change profondément ?

MARC PARAYRE

Il y a prescription, puisque les gens du jury ont décidé de m'accorder la thèse, donc maintenant je peux parler comme je veux, mais j'ai tenté pendant sept cents pages de démontrer que, finalement, *La Disparition* était très simple à lire, que n'importe qui pouvait la lire et que pour tous les jeux de mots que l'on trouvait ici et là, il suffisait d'être un peu attentif. C'était une œuvre avec une force de démonstration énorme pour une lecture très attentive. Je sais que mon épouse est dans la salle, donc je me méfie beaucoup de ce que je peux dire. Elle-même m'a dit : "Je crois que tu exagères." Je vais prendre juste ce petit détail, c'est vers la fin de l'œuvre. On parlait avant-hier de monstre. Je me demande si ce n'est pas au-delà du monstre, il faudrait parler de vertige, d'une certaine manière. Comme on est dans une histoire qui prend l'aspect d'une histoire policière, on a ceci à la fin – puisqu'il va être question d'un assassinat –, l'assassin est en train de dire : "Mais j'ai sur moi un outil qui vaudra tout ça ! Il sortit son Smith-Corona. D'un trait, il raya Arthur Wilburg Savorgnan qui s'affaissa, mort." Si on lit vite et si on est un peu familier des récits policiers, on voit apparaître le Smith and Wesson (un revolver). Mais ce n'est pas de Smith and Wesson dont on vous a parlé, on vous a parlé de Smith-Corona (c'est-à-dire d'une machine à écrire)... c'est-à-dire qu'effectivement, dans le texte, on raye bien le personnage par l'écriture. Faire mourir le personnage est une métaphore de la fiction qui est absolument extraordinaire...

En fait, on ne vous l'a pas dit, mais on nous a lâchés il y a très peu, il n'y a que des fous autour de cette table... et c'est vrai qu'il faut être vraiment fou pour traduire un texte comme ça. Il faudrait quasiment s'arrêter sur tous les mots et se demander s'il n'y a pas un jeu.

VALÉRI KISLOV

Il faut dire tout d'abord que les premiers fous auraient plus de mal que les autres. Je profite de l'occasion pour remercier Marc Parayre qui a fait un travail gigantesque et les autres se sont appuyés sur son travail, parce que même en étant très attentif, sans ses prédécesseurs, on n'y arrive pas. J'en profite aussi pour remercier Bernard Magné, ici absent, mais qui a fait beaucoup pour tout le monde, et notamment

dans ses textes écrits, et avec moi personnellement par les e-mails que l'on échangeait.

Quelle est la question, déjà ?

CAMILLE BLOOMFIELD

Est-ce que cela a changé votre mode de lecture ?

VALÉRI KISLOV

Oui. Après la traduction de *La Disparition*, qui a demandé quand même plus de deux ans, je me suis aperçu, les deux ou trois premiers mois, quel que soit le texte que j'avais sous les yeux, que l'abondance de *o* me gênait !

Je me disais : ce n'est pas normal, il y en a trop !

CAMILLE BLOOMFIELD

Comme Perec a dû faire aussi, avec *Les Revenentes*.

VALÉRI KISLOV

Je voyais des *o* partout ! Après, je me suis rétabli, ça va !

C'est vrai, ce que Marc vient de dire : on devient plus attentif, plus méfiant, on devient paranoïaque, on devient complètement fou !

JOHN LEE

À propos du fait de voir trop de *o*, moi c'était les *e* que je voyais. Quand j'ai traduit le Mallarmé, *Bris marin*, il en est resté tellement que j'ai fait une deuxième version monovocalique que j'ai ajoutée aux métagraphes en fin de volume.

Si vous voulez une trouvaille, j'aurais pu citer celle-là.

(*La traduction monovocalique See Breeze apparaît sur l'écran.*)

SHUICHIRO SHIOTSUKA

Je ne sais pas si la fréquentation de *La Disparition* a changé mon mode de lecture ou d'écriture, mais elle a changé certainement ma conception du langage. Le traducteur néerlandais, M. Guido Van de Wiel, écrivait à la fin de sa traduction une chose impressionnante. En traduisant *La Disparition*, il a été hanté par l'idée que le néerlandais comprenait originellement 7 voyelles et que la langue actuelle en a perdu une. Je pense que le japonais dont je dispose quotidiennement est également marqué par ces limites invisibles. De fait, quand on veut transmettre quelque chose d'essentiel, la langue n'est pas forcément utile, mais il me semble que la langue déploie ses compétences uniquement quand elle veut transmettre des messages difficiles à exprimer. Si l'on ne disait que ce que l'on peut dire facilement, la langue ne serait pas nécessaire. En tournant autour du vide, en approchant obliquement de l'indicible, la langue fait la preuve de sa valeur. En exécutant ma traduction, j'ai conçu une telle conception du langage.

VANDA MIKŠIĆ

Toute traduction, tout ouvrage sur lequel on a longuement travaillé en rajoute à notre bagage, à la manière dont on lit les ouvrages suivants. Quand j'ai lu pour la première fois *La Disparition*, je l'ai lue un peu dans la clé mallarméenne, car je venais de terminer ma thèse sur les silences linguistiques et sur l'œuvre de Mallarmé. Après la traduction de cet ouvrage, qui, je le signale, n'est toujours pas terminée, je vais certainement lire différemment les ouvrages à suivre, et parmi eux mes prochaines traductions.

JOHN LEE

Quand j'ai commencé à traduire *La Disparition*, j'étais un peu dans un schéma ricardolien de surdétermination textuelle. La surdétermination veut dire que chaque élément du texte a plusieurs raisons d'être là. Donc, déjà, tout le texte est forcément surdéterminé parce qu'il y a le lipogramme d'un côté, le métatextuel de l'autre. C'est la surdétermination minimale, d'emblée. Ce qui m'est venu depuis, c'est la notion de synchronicité. Ce n'est plus Freud, c'est Jung maintenant. Tout dans *La Disparition* parle de la mort de la mère et du père, c'est comme si le monde entier parlait de cet événement. Ce sont d'heureux hasards, ce n'est plus le travail de l'écriture, c'est le monde entier qui se plie à cette exigence-là.

Je voulais vous donner un petit exemple du fonctionnement de la synchronicité. Je voulais donner une couleur arlésienne, puisqu'on est à Arles, j'ai quelques photos de vacances à vous montrer : *Le Bar à Thym*, pour les baratineurs que nous sommes. Je voulais parler des choses de la bouche, parce que c'est ce qui a été endommagé – Perec est très intéressé par les gens qui ont des becs-de-lièvre. *L'Affenag [e]*, c'est le restaurant où l'on a dîné hier soir, le *e* est tombé. C'était l'idée de parler de la femme, l'Arlésienne, le côté musical, le côté art. À *L'Arlatan* (mon hôtel), on entend art latent, et c'est cela qui nous intéresse : il y a toujours de l'art sous les mots.

MARC PARAYRE

Ce mot-là (Arlatan) n'est à aucun endroit dans *El Secuestro...*

JOHN LEE

Pour vous parler d'une de mes trouvailles, le mot *living-room* je l'ai traduit par le mot *living-room* (restaurant *Le Living-Room*).

Je pense qu'il s'agit d'un souvenir du roman de Bradbury, *Fahrenheit 451*, où le *living-room* contient la télé en trois dimensions, on parle de la famille comme si les personnages du feuilleton étaient de la famille. Je parlais de l'apostrophe, tout à l'heure. C'est le nom de la brasserie où j'ai mangé ce midi (brasserie *L'Apostrophe*).

Là, c'est la prohibition, version arlésienne (*No Pub*, sur une boîte aux lettres).

Là, c'était juste une petite catastrophe (*Le Vésuve*). Il y a beaucoup de catastrophes, dans ce livre.

CAMILLE BLOOMFIELD

En effet, il eût été dommage de ne pas passer ces beaux exemples d'environnement lipogrammatique dans la ville.

Je voulais amener la fin de notre discussion autour de la question de la tradition et de la réception. D'une part je me demandais s'il existait une tradition lipogrammatique dans les langues dans lesquelles vous avez traduit, et d'autre part s'il y avait eu des échos littéraires d'autres textes lipogrammatiques, même après vos traductions, ou en tout cas qui se seraient inspirés de Perec ou de *La Disparition*.

SHUICHIRO SHIOTSUKA

La langue japonaise s'appuie sur trois systèmes d'écriture, deux syllabaires plus les caractères chinois. On dit qu'il existe plus de 150 000 caractères chinois, et même si l'on se limite aux plus usuels, on en dénombre à peu près 2 000. Ainsi, les Japonais n'ont guère conscience de disposer d'un nombre limité d'éléments pour écrire. Malgré leur longue tradition de jeux verbaux, ils n'ont pas conçu de lipogramme à la manière occidentale. Par contre, comme le syllabaire japonais se compose de 48 lettres, il existe une longue tradition pangrammatique. L'exemple le plus connu est *Iroha-uta*, un poème composé avec la totalité des 48 lettres syllabiques du japonais, poème traditionnellement attribué au moine et savant bouddhiste Kūkai et riche de substances, en exprimant à peu près :

*Les couleurs sont parfumées,  
mais pourtant elles disparaissent  
Qui peut, dans notre monde,  
rester sans changement ?  
La haute montagne des aléas,  
aujourd'hui j'irai au-dessus d'elle.  
N'ayant ni les rêves vains,  
n'obtenant ni l'ivresse du vin.*

Avec cette chanson, un enfant japonais apprend les caractères japonais.

Bien avant la publication de ma traduction en 2010, certains amateurs de la littérature avant-gardiste connaissaient déjà l'existence légendaire de l'œuvre de Perec. Inspirée uniquement par la contrainte de *La Disparition*, Yasutaka Tsutsui, écrivain porté à l'expérimentation, avait rédigé en 1989 un roman lipogrammatique en japonais intitulé : *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente*. Tsutsui a inventé un autre type de contrainte pour réaliser son propre roman. Dans la langue japonaise, il n'est pas très difficile de rédiger sans utiliser l'une des 48 lettres syllabiques, même s'il s'agit de la lettre *i*, la plus fréquente de toutes. Contrairement à la traduction japonaise de *La Disparition*, qui s'interdit d'utiliser 9 caractères syllabiques contenant la voyelle *i*, Tsutsui s'impose de multiplier progressivement les lettres manquantes du texte, à raison d'un caractère par chapitre, et ce roman a eu un certain succès.

JOHN LEE

En Angleterre, il y a une tradition très ludique. J'ai perdu ma page.

CAMILLE BLOOMFIELD

C'est parce que j'inverse l'ordre des questions, c'est une contrainte supplémentaire !

JOHN LEE

Je déteste les contraintes ! Quand j'écris, c'est plutôt de façon organique. Je plante une petite graine et je laisse pousser, je ne sais pas où cela va m'entraîner.

Willard Espy, qui tenait une rubrique dans le *Herald Tribune*, a écrit un livre qui s'appelle *An Almanac of Words at Play*. Il reproduit *in extenso* *Eve's Legend* (cité à la fin de *La Disparition*), un texte écrit uniquement avec la lettre *e* comme voyelle, sauf qu'il comporte le mot *beckon*, donc un *o* qui s'est glissé dans ce texte prétendu monovocalique. Pour illustrer le lipogramme, il cite diverses variations de Ross Eckler sur la comptine *Mary Had a Little Lamb*.

En 1980, Gyles Brandreth publie *The Joy of Lex*. Il ajoute quelques extraits de ses propres réécritures de Shakespeare. Il parle de Triphiodore, de Rega, de Vega, de Wright, mais il ne connaît pas Perec.

En 1997, Ross Eckler lui-même publie *Making the Alphabet Dance*, sous-titré *Recreational Wordplay* : "Jeux de mots ludiques". Il commence par le lipogramme, il cite l'histoire du lipogramme, il cite aussi Perec et Harry Mathews pour leurs textes alphabétiques, il cite et commente deux extraits de *Gadsby*, livre sans *e*, très médiocre et moralisateur, et qui a été publié en réaction au *Gatsby* de Scott Fitzgerald. C'est là que l'on peut parler de prohibition, parce que c'est un livre prohibitionniste, mais il s'agit d'un fonctionnement métatextuel, peut-être le seul, d'ailleurs, et totalement involontaire, je crois, alors que, quand Perec parle de prohibition, c'est une beuverie "où l'on fut fin rond". Eckler parle ensuite, sans commentaires ni citations, de la "*Disparition*" (*sic*). Il parle aussi de la traduction d'Adair et des comptes rendus également lipogrammatiques parus dans *Time Magazine*. Sans commentaire ni citation. Dans ce volume, l'on présente également une interview imaginaire de Ronald Wilson Reagan n'utilisant que les 11 lettres de ce nom. C'est assez intéressant.

Mais pour ma traduction je n'ai pas pu me servir de tout cela que je ne connaissais pas. *Gadsby* était introuvable. Par contre, je me suis tourné vers Joyce qui est cité dans *La Disparition*, d'ailleurs. Pour imiter le sanskrit, Joyce utilise un monovocalisme en *a*. Le confort moderne, c'est *tālāfānā, ālāvātār, ātācāldā, wātāklāsāt*.

Ascenseur c'est *ālāvātār* (*elevator*). J'ai choisi un mot d'*Ulysse*, mais pas celui-là : un mot de 27 lettres qui connote les questions shakespeariennes, que je vais essayer de prononcer : *honorificabilitudinitatibus*.

CAMILLE BLOOMFIELD

D'ailleurs, Ross Eckler est un de ceux qui ont publié en premier les ouli-  
piens en anglais, dans la revue *Word Ways*, en 1976. Il y a publié notam-  
ment un article de Harry Mathews qui présente le groupe.

JOHN LEE

Je l'ignorais.

VANDA MIKŠIĆ

En Croatie, il n'existe pas de vraie tradition lipogrammatique, ludique  
non plus, d'ailleurs... mais ça viendra ! Tant que la traduction n'est pas  
publiée, on ne sait pas quelle sera sa fortune, quelle réception lui sera  
réservée. Mais, de ma part, c'est une sorte de gant lancé à la figure des  
puristes croates, parce qu'on mène de vraies batailles avec les gens qui  
"nettoient" après nous, les traducteurs, qui donc corrigent nos traduc-  
tions et nous disent : "Non, ce n'est pas du croate, il faut mettre un mot  
croate là." Maintenant ils vont voir que l'on peut bien faire des traduc-  
tions anti-puristes et que les lecteurs pourront bien comprendre le texte  
et y prendre du plaisir, j'espère, du moins. Ce sera un défi de ma part.  
J'aimerais stimuler la réflexion sur la langue qui s'est un peu perdue,  
parce que les tendances littéraires en ce moment, depuis une dizaine  
d'années, vont vers une littérature plutôt réaliste où on nous raconte des  
histoires plus ou moins graves, douloureuses ou atroces, mais où on ne  
réfléchit plus sur la langue, on ne joue plus. On est vraiment en train  
de perdre cet aspect de la littérature. C'est donc aussi une lutte contre  
cela, de ma part.

VALÉRI KISLOV

Juste une remarque : quand tu as parlé de la littérature réaliste, la littérature  
de Perec est très réaliste. Je pense que c'est le réalisme du langage, c'est la  
vie réelle de la langue, avec toutes ses péripéties, toutes ses aventures. On  
est dans une autre sorte de réalisme, on est dans le réalisme réel, eux sont  
dans le réalisme fantasmagorique.

Je ne connais pas de tradition lipogrammatique en russe. Il y a eu, au  
XIX<sup>e</sup> siècle, des petits vers de temps en temps, qui sont le plus souvent ran-  
gés dans les récréations littéraires, comme partout, et on ne peut pas parler  
vraiment de l'existence de la tradition, contrairement à la tradition latine,  
et justement en allemand, en français et en anglais après. Donc, pas de  
tradition. J'espère que ça va venir, mais pour l'instant non.

CAMILLE BLOOMFIELD

Et quelle réception y a-t-il eu pour cette traduction ?

VALÉRI KISLOV

Plutôt discrète, sauf que je suis content d'un seul article dans un journal  
d'un purisme littéraire pur et dur, pas croate mais russe, où l'auteur s'étonne  
que la maison d'édition, qui a une très bonne réputation, ait pu sortir ce

genre d'ouvrage où le traducteur ne s'est même pas aperçu que, dans le texte original, il n'y avait pas de *e*... et il a traduit tout le texte avec le *e* ! Et l'auteur me donne quelques leçons en disant : "Mais même le titre pouvait faire ceci ou cela, sans le *e*." C'est une des meilleures réceptions du livre !

MARC PARAYRE

Valéri, je te signale qu'on t'a copié, parce qu'on a eu la même chose : "C'est quoi, ce truc ? *El Secuestro* ? Ils ont déjà tout raté, d'entrée, dès la première lettre !"

Je vais tricher, comme d'habitude, avec les questions, mais c'est le sens du "clinamen" de Perec. Je ne parlerai pas vraiment de tradition espagnole du lipogramme. De toute façon, dans son "Histoire du lipogramme", Perec a fait un historique très intéressant. Il y a aussi l'article d'Éric Beaumatin à qui l'on pourrait renvoyer. J'ai même vu un site qui était directement lié au Collège international, où on repère quelques chansons lipogrammatiques actuelles en espagnol. Mais j'ai voulu tricher et parler un peu, par déformation professionnelle, de ce que je fais en ce moment, c'est-à-dire de la littérature pour la jeunesse. Il y a un beau renouveau à ce niveau-là. L'ouvrage de Pierre Gamarra, *On a mangé l'alphabet*, date un peu, mais le titre de celui-ci vous donne déjà une piste : *Le Roi qui n'aimait pas les E*, de Christophe Loupy. À l'intérieur, ce n'est pas vraiment un lipogramme, mais on parle de cela, et il y a tout un chapitre qui est lipogrammatique. C'est un roi qui a des obsessions.

Celui-ci, *La Loi du roi Boris*, de Gilles Barraqué qui est sans doute plus réussi, est aussi une histoire de dictature où on impose une loi, il ne faut pas parler avec certaines lettres, puis les opposants, vous le voyez, en revanche décident de parler avec un code : "Edmée et Thérèse me tendent les mêmes perches", et vont délibérément imposer le *e*. En quelque sorte, c'est un clin d'œil aux *Revenentes* de Perec. Il n'y a pas que les lettres *e*, mais aussi le son.

Un petit ouvrage que je vous conseille, si vous avez envie de rire un peu, il s'agit de nouveaux exercices de style : *Petits Chaperons dans le rouge*, où il y a des textes qui sont beaucoup plus savoureux que celui du lipogramme que j'ai cité ici uniquement pour cette raison.

Je voudrais terminer ce mini-éventail par une bande dessinée, quelque chose qui est tout à fait un autre genre, ne serait-ce que pour la première de couverture qui est déjà très surprenante, parce qu'une bande dessinée où il n'y a rien de dessiné (il s'agit d'une page blanche), ce n'est pas banal. En fait, ce numéro de *Capricorne* (série d'Andreas, ici le numéro 12), est lipogrammatique au niveau du dessin. Excusez-moi de cette paraphrase lamentable, mais il s'agit d'un personnage qui évolue dans un univers montagneux où l'on craint terriblement les avalanches, donc il est hors de question de faire du bruit, de parler, de faire quoi que ce soit qui fasse du bruit, parce que, sinon, on va déclencher l'avalanche. Le personnage fait "chut" et il n'y a jamais une seule parole dans toute la bande dessinée. Donc, c'est la nouvelle version de *La Disparition*. En langues, cela doit pouvoir se traduire beaucoup plus facilement, à mon avis !

CAMILLE BLOOMFIELD

Avant de passer le micro à la salle pour quelques questions, je voudrais remercier les cinq traducteurs ici présents, déjà pour avoir respecté le temps qui leur était imparti, et puis évidemment pour leur collaboration à cette table ronde. Je voudrais clore sur deux citations, une qui sera lue par Valéri Kislov, l'autre qui sera lue par moi. La première vient du post-scriptum de *La Disparition*, donc c'est du Perec : "Il assouvissait jusqu'à plus soif un instinct aussi constant qu'infantin" – j'ai coupé la citation – "son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation."

VALÉRI KISLOV

C'est un extrait qui, je crois, peut s'appliquer à nous tous : "Nous remplaçons les termes, nous péripétrisons les énoncés entiers, nous modifions tout le texte, nous altérons les détails, nous déplaçons les accents, nous changeons de nom et de titre, nous introduisons des personnages et des œuvres nouveaux, nous enlevons, nous rajoutons, nous archaïsons. Qu'est-ce qu'il reste de l'œuvre d'origine ? Nous avons pastiché, parodié, transféré, transgressé, transposé, faussé, violé, défiguré, dénaturé. Qu'est-ce que nous n'avons pas encore fait pour rester fidèles ?"

PATRICK QUILLIER

La question, c'est le mot qui a été prononcé tout à l'heure des *Revenentes*. Est-ce que vous avez l'intention de vous atteler à la traduction des *Revenentes* et quels problèmes cela vous poserait dans vos langues respectives, si c'était possible ?

MARC PARAYRE

C'est le seul non-traducteur de la table qui va répondre, parce que, comme je l'ai dit, je suis un traducteur d'occasion et je n'ai pas du tout la prétention d'être un traducteur. Donc, c'est à titre d'atelier d'écriture qu'on s'est lancé là-dedans. En plus, à titre personnel, j'ai une petite réticence pour *Les Revenentes* par rapport à *La Disparition*, parce que le nombre de licences est tel que, personnellement, je le trouve moins réussi. J'ai un peu peur que l'on reste uniquement au stade du jeu de mots. Mais c'est très personnel.

VALÉRI KISLOV

Je suis plutôt d'accord avec Marc. On peut écrire un texte monovocalique, mais ce ne sera plus la traduction des *Revenentes*. D'ailleurs, d'aucuns diront que, là, ce que vous avez commis, tous, ce n'est pas la traduction non plus. Il n'y a pas vraiment de frontière entre la traduction et ça, ça dépasse les bornes. En plus, étant donné que le texte est très franc et que nous sommes très pudiques, c'est peut-être cela qui nous retient aussi.

JOHN LEE

Je crois qu'il y a déjà une traduction anglaise.

JOSÉ ROBERTO ANDRADE FÉRES

C'est moi qui suis en train de faire la traduction vers le portugais en ce moment.

Merci. Je suis au début, je ne suis même pas arrivé à cent pages. J'ai plusieurs questions, mais c'est plutôt une curiosité. Il y a une phrase dans *La Disparition* qui pour moi est parfaite et je voudrais voir si vous pouvez la retrouver dans votre traduction et me la dire, c'est "il n'y a pas plus obscur qu'un blanc".

JOHN LEE

C'est dans quel chapitre ?

JOSÉ

Dans le voyage vers Azincourt, où Amaury Conson parle avec Savorgnan, je crois que c'est le chapitre IX.

VANDA MIKŠIĆ

Le mot blanc pose énormément de problèmes en croate. On dit *bijel*, où il y a évidemment un *e*. J'ai vraiment du mal à me débrouiller chaque fois – et c'est un mot très fréquent dans le texte –, à trouver un synonyme ou un substituant qui fonctionne bien. C'est vraiment difficile, parce qu'on ne peut pas contourner le problème. Souvent, je suis obligée de choisir parmi les adjectifs qui connotent la blancheur ou, s'il s'agit du substantif – le blanc –, d'opter pour un mot d'origine étrangère renvoyant à la blancheur, au vide (*blank*, *bjanko*, etc.).

JOHN LEE

En anglais, je traduis souvent le mot blanc par *whiting* que je fais rimer avec *writing* (écriture) dans le poème de Roubaud. *Whiting* est par ailleurs un poisson, le merlan. Il y a des histoires de poissons qui pendent beaucoup d'œufs.

Il y a notamment des histoires de caviar, entre autres choses parce qu'on le mange pour le faire disparaître (caviardage). Il y a aussi une recette de carpe farcie qui demande normalement une demi-douzaine d'œufs. Donc, *whiting* rentre un peu dans ce réseau-là. Quand je parlais de réseau, c'est ce genre de fonctionnement que j'essaie de mettre en place.

CAMILLE BLOOMFIELD

On a retrouvé la phrase en français : "Il n'y a pas plus obscur qu'un blanc, murmura Amaury."

MARC PARAYRE

Le système du blanc dans tout le livre connote effectivement la perte du *e*, mais ce n'est pas la seule. D'ailleurs, vous avez remarqué qu'avec Valéri on a fait exprès d'être l'un en blanc, l'autre en noir, parce que, de toute manière, dans le livre, il y a ce jeu constant entre soit le noir pour vraiment désigner la perte, soit le blanc. Le jeu est exactement au même endroit. Il y a toute une page où c'est beaucoup plus significatif : un remède pour

“vos lombrics, vos poignards [...] vos nuits sans roupillon”, tout renvoie au blanc, les vers blancs, les armes blanches, les nuits blanches. Mais il y a aussi le système du noir, puisqu’il y a un roi noir. On ne peut pas dire que c’est un système unique pour connoter le manque, c’est soit le blanc, soit le noir. En espagnol, on a eu énormément de mal, parce que tous les synonymes n’étaient pas utilisables. C’est une des innombrables, hélas, failles de cette traduction : chaque fois, on a mis un mot très littéraire, c’est un pis-aller, mais on n’a pas pu trouver autre chose. J’ai parcouru le passage, voilà les subterfuges que l’on a utilisés.

Ce qu’a lu Camille au tout début a été vraiment notre credo, c’est-à-dire ce que disait Umberto Eco pour la traduction des *Exercices de style*. Pour prendre une image de Perec, on s’est constitué au départ une sorte de cahier des charges, exactement comme quand il a écrit *La Vie mode d’emploi*. Pour telle page, avec tous les jeux de mots, il va falloir qu’en face on retrouve, sinon l’équivalent, du moins quelque chose qui puisse compenser. Cela a été notre credo depuis le début.

Dans l’immense prétention de tous les collègues du groupe et de moi-même, il fut un temps où l’on disait : ouvrez le livre à n’importe quelle page et on est capable de vous dire que, là, de toute manière, il y a eu un travail mot par mot. Dans *La Disparition*, aucun mot ne doit son apparition au hasard. C’est un peu cela. C’est très prétentieux quand on dit cela d’un travail, mais c’est un peu vrai, d’une certaine manière.

CAMILLE BLOOMFIELD

S’il n’y a pas d’autres questions, on peut peut-être passer à la lecture.

MARC PARAYRE

Excusez-moi, je vais encore un peu monopoliser la parole, mais il se trouve que ces Assises m’ont permis de retrouver quelqu’un qui a été d’une gentillesse absolue avec nous et notre traduction. La signature ne se voit pas (une copie de l’article est projetée sur le mur), parce que c’est juste dans l’angle droit ici – c’est très pereccien, cela aussi, un angle qui est mangé, voir *La Vie mode d’emploi* – mais c’est Martine Silber qui, ce matin, m’a dit au déjeuner qu’elle regrettait de ne pas pouvoir être là cet après-midi. À l’époque, elle travaillait au *Monde des livres*, et c’est elle qui a fait ce splendide article sur notre traduction. Rien que son titre était savoureux : *Espèce d’espace espagnol*. Elle n’est pas là, mais je sais qu’elle a des espions, alors dites-lui !

CAMILLE BLOOMFIELD

C’est intéressant d’entendre aussi ces textes dont vous avez entendu parler, mais ils ont aussi une sonorité particulière. Je vais vous lire d’abord le texte en français, ensuite les différentes traductions vont apparaître en regard dans PowerPoint. C’est le début du premier chapitre qui s’intitule : “Qui, d’abord, a l’air d’un roman jadis fait où il s’agissait d’un individu qui dormait tout son saoul.”

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisisait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.

Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou.

Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.

Sur l'abattant du vasistas, un animal au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artisan, s'avancait, traînant un brin d'alfa. Il s'approcha, voulant l'aplatir d'un coup vif, mais l'animal prit son vol, disparaissant dans la nuit avant qu'il ait pu l'assaillir.

VALÉRI KISLOV  
(*Lecture en russe.*)

VANDA MIKŠIĆ

Avant la lecture, j'aurais une parenthèse à faire, qui concerne le nom du personnage, Anton Voyl. Comme vous pouvez le voir à l'écran, je l'ai transformé, parce qu'à mon avis il s'agit de tout un programme et il faut donc que ce programme soit à la portée du lecteur. Car, si l'on veut que le lecteur joue le jeu de l'auteur, et du traducteur, il faut lui donner des moyens pour jouer.

Pour ce qui concerne la version originale, on voit bien que dans la suite "Voyl" il manque deux *e* pour obtenir "voyelle". Évidemment, son nom de famille pourrait également être prononcé comme "voile" ; en effet la voyelle *e* y est voilée. En croate, je n'ai pas pu, comme d'habitude, refaire le même jeu, mais j'ai tenu à reproduire le programme. En croate, si l'on dit *vokal*, il n'y a pas de *e*, il n'y a rien d'omis, de caché, et c'est pour cela que j'ai opté pour une coupure : j'ai mis un V., comme si c'était un deuxième prénom du protagoniste, et j'ai un peu masqué son nom de famille, Ockall, pour que ça ait l'air un peu étranger à un lecteur croate. Au niveau graphique, on ne voit pas de *e* : Anton V. Ockall. Au niveau de la prononciation, par contre, le *e* fait apparition : /anton ve okal /. La partie /veo/ signifie "le voile". *Vokal*, c'est "la voyelle". J'ai essayé de retenir les deux éléments du jeu voyelle/voile qui sont ici disposés différemment, mais ils sont là : il y a toujours cette présence/absence de la voyelle *e*.

(*Lecture en croate.*)

SHUICHIRO SHIOTSUKA  
(*Lecture en japonais.*)

JOHN LEE

*(Lecture en anglais.)*

MARC PARAYRE

En espagnol, je ferai la même remarque que Vanda, c'est-à-dire que, sur le nom, on ne pouvait pas mettre *Vocal*, donc c'est devenu *Vocel*, et évidemment pas *Antonio*, mais *Tonio*.

*(Lecture en espagnol.)*

CAMILLE BLOOMFIELD

*Thank you*, pour finir, à vous, à tous, au scrivain, au roman du scrivain qui nous stimula jusqu'à la fin, jusqu'à son post-scriptum conclusif. Pardon pour la formulation d'alambic du propos ici dit, mais j'ai promis cinq ou six fois à mon ami V. Kislov. Or, j'ai obligation de maldiction. *Thank you*.

HÉLÈNE HENRY

Merci. Je suis désolée : si je dis merci en français, il y a un *e*. Si je le dis en russe, il y a un *o*. Si je le dis en anglais, il y a un *a*. À tous les valeureux participants de cette table ronde, merci pour cette merveilleuse "fin" des Assises, ce qui ne signifie pas "disparition" – vous avez beaucoup parlé de Mallarmé, alors disons disparition élocutoire. Nous comptons sur une réapparition l'année prochaine. Merci à tous d'avoir été là. À bientôt.

## BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

### CAMILLE BLOOMFIELD

Vient d'achever une thèse en littérature générale et comparée à l'université Paris-VIII, sous la direction de Tiphaine Samoyault, qui porte sur l'histoire et la sociologie de l'OuLiPo, et sa traduction et réception aux États-Unis et en Italie. Elle s'est occupée pendant trois ans de la mise en valeur des archives de l'OuLiPo à la bibliothèque de l'Arsenal. Elle enseigne désormais la littérature contemporaine dans le master de traduction littéraire de l'université Paris-Diderot, et traduit de l'italien et de l'anglais (notamment *Poèmes de l'Himalaya*, de Yuyutsu Sharma, L'Harmattan, coll. "Accent tonique", 2009).

### PHILIPPE BENOÎT

Maître de conférences à l'INALCO, Paris ; enseignant de bengali, de sanskrit, de littératures et civilisation de l'Inde. Traducteur du sanskrit et du bengali. Titulaire d'une thèse de doctorat sur le *Ramayana* de Valmiki et son adaptation médiévale en bengali, le *Ramayana* de Krittibas (xv<sup>e</sup> siècle). Outre la participation à la traduction de l'intégrale du *Ramayana* de Valmiki dans la Pléiade, publication de nombreuses traductions de l'écrivaine bangladaise Taslima Nasreen ; sous presse : un roman de l'écrivain du Bengale indien Shankar, intitulé *Chouringhee* (1960). Recherches sur la modernisation de la littérature en Inde, et plus particulièrement au Bengale, au xix<sup>e</sup> siècle, à l'époque de la colonisation britannique triomphante, dans le contexte de la "rencontre Orient-Occident".

### PHILIPPE BRUNET

Il a traduit du grec ancien, sous une forme rythmée d'après le mètre antique, Sappho (*L'Âge d'Homme*, 1991), *La Batrachomyomachie* (Allia, 1998), Hésiode (*Livre de Poche*, 1999), *Antigone* de Sophocle (éditions du Relief, 2009), *l'Iliade* (Seuil, 2010).

Il a édité *L'Égal des dieux. Cent versions d'un poème de Sappho* (Allia, 1998). Il est professeur à l'université de Rouen. Avec la compagnie Démodocos, il met en scène depuis 1995 le répertoire antique sous une forme bilingue, et notamment des traductions rythmées nouvelles de *l'Odyssée*, de *l'Orestie* (trad. Guillaume Boussard, Ayméric Münch), des *Perses* (trad. G. Boussard, Y. Migoubert, A. Münch), des *Grenouilles* d'Aristophane (trad. Sylvie Brunet), d'*Antigone*. Depuis 2009, il interprète le répertoire antique sur la lyre éthiopienne et propose de revenir à la chorégraphie qui fonde la rythmique des vers grecs.

## JÖRN CAMBRELENG

Directeur du Collège international des traducteurs littéraires (CITL) depuis janvier 2009. Lui-même traducteur et homme de théâtre, il nourrit ses traductions de son expérience du plateau, en tant que comédien, metteur en scène ou dramaturge. Pour le théâtre, il a traduit Schiller, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Elfriede Jelinek, Andreas Marber, R. W. Fassbinder, Lothar Trolle, Anja Hilling... Avec la maison Antoine-Vitez et le bureau de lecture de France Culture, il participe à la traduction et à l'exploration du répertoire théâtral le plus contemporain. Il est en outre traducteur de Juli Zeh, et travaille actuellement à une retraduction de réflexions sur la photographie de Walter Benjamin. Après avoir été coordinateur des études à l'École supérieure de théâtre de Bordeaux Aquitaine, il s'attache à développer au CITL une plateforme de professionnalisation et de formation permanente, à améliorer les conditions d'accueil des résidents et à développer des rencontres littéraires tout au long de l'année.

## ALEXANDRA CARRASCO

Elle a passé sa petite enfance au Chili, pays qu'elle a quitté pour venir en France à la suite du coup d'État de 1973. Après des études de lettres et de philosophie, elle se lance dans la traduction littéraire. Elle a traduit à ce jour une cinquantaine de romans (Rolo Diez, Manguel, Triana, Cabrera Infante, Zoe Valdés...) et a découvert depuis quelques années le plaisir de traduire des bandes dessinées et des romans graphiques. Parallèlement, elle écrit sous diverses formes (notamment pour le théâtre), enseigne la traduction à l'université de Cergy-Pontoise et anime des ateliers d'écriture dans les écoles.

## ÉVELYNE CHÂTELAIN

Traductrice depuis de longues années, de romans policiers, de textes généraux, ou d'ouvrages spécialisés qui demandent une grosse documentation, elle s'est attachée, le plus tôt possible, à faire entrer le monde des traducteurs, encore un peu frileux, dans l'ère de l'informatique et du numérique. Vice-présidente de l'ATLF.

## JEAN-ÉTIENNE COHEN-SÉAT

Après des débuts comme lecteur chez Gallimard pour Pierre Nora, Jean-Étienne Cohen-Séat rejoint la Librairie Hachette en 1974, où il dirigera notamment Hachette Littérature, les éditions Marabout, les éditions Mazarine qu'il a fondées. Il sera ensuite président-directeur général de Calmann-Lévy de 1985 à 1996 puis de 2000 à 2007, directeur délégué d'Hachette Livre en charge notamment des relations humaines et de la branche littérature (1996-2003), conseiller du président du groupe (2003-2011).

## CÉCILE DENIARD

Diplômée en 2002 du DESS de traduction littéraire anglais-français de Paris-VII et heureuse traductrice à plein temps depuis lors... Trésorière de l'ATLF.

## JEAN-MICHEL DÉPRATS

Homme de théâtre et maître de conférences en littérature anglaise et arts du spectacle à l'université de Paris-Ouest, il a traduit trente des quarante pièces de William Shakespeare publiées par Gallimard sous sa direction dans la collection de la Pléiade, mais aussi des pièces de théâtre de Howard Barker, John Ford, David Hare, James Joyce, Christopher Marlowe, John Millington Synge, Arnold Wesker, Oscar Wilde et Tennessee Williams. Il a obtenu en

1996 le Molière du meilleur adaptateur d'une pièce étrangère et en 2002 le prix Halpérine-Kaminsky Consécration de la SGDL.

## HÉLÈNE HENRY

Traductrice littéraire (russe-français) depuis 1975 dans des domaines variés : poésie, théâtre et prose du xx<sup>e</sup> siècle, théorie de la littérature, histoire du théâtre. Pasternak (Gallimard, 1982), Mandelstam, Tsvetaïeva (Gallimard, 1998), Nabokov (Gallimard, 2000), E. Vakhtangov : *Écrits sur le théâtre* (L'Âge d'Homme, coll. "TXX", 2000). Domaine contemporain : Brodsky, Rubinstein, Krivouline, Schwarz, Markish, Popov, Kononov, frères Presniakov.

Dernier ouvrage paru : Dmitri Bykov, *Boris Pasternak* (Fayard, 2011).

Normalienne, universitaire (Paris-Sorbonne, ENS). Travaux de recherche sur l'histoire de la traduction dans les littératures russe et française. Coresponsable du comité russe à la MAV. Secrétaire du jury du prix de traduction de poésie Nelly-Sachs. Présidente d'ATLAS depuis 2006.

## GUY JOUVET

Professeur honoraire de philosophie (IUFM de Bourgogne). Traducteur et commentateur de Sterne. Publications : *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy*, vol. I-II, Tristram, 1988 ; rééd. 2004. Parmi ses nombreux travaux sur Sterne, on citera : "Laurence Sterne : l'assassinat du pathétique ou Le shaker de Charlot", suivi de "Onze lettres de Sterne et l'autobiographie de l'auteur" (traduction et annotation de G. J.), *La Nouvelle Revue française*, "Actualité de Sterne", janvier 2005, et "Lettre à Lady D", trad., *L'Immature*, 1992, etc.

Colloques : Paris-III Sorbonne Nouvelle, 2000 ; ENS de Lyon 2006. Émissions radiophoniques : France Culture, Radio suisse romande, RFI.

## BERNARD HCEPFNER

Traducteur (anglais-français, français-anglais) depuis vingt-cinq ans ; Robert Burton, Thomas Browne, Mark Twain, Robert Coover, Gilbert Sorrentino, etc.

## VALÉRI KISLOV

Né en 1963 à Léningrad. Traducteur du poldève et du français vers le russe d'une trentaine d'ouvrages dont *L'Arrache-Cœur* de Boris Vian, *Exercices de style* et *Saint-Glinglin* de Raymond Queneau, *L'Amour absolu* et *L'Amour en visites* d'Alfred Jarry, *W ou le Souvenir d'enfance*, *La Disparition* et *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

Auteur de textes plus ou moins hétéroclites sur la littérature et autres sujets dont "OuLiPo" (*Mitine Journal*, n° 54, Saint-Petersbourg, 1997) ; "Pereestroïka" (*Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, Paris, 1998) ; *АЕЁИОУЭЮЯ* (Clinamen, Saint-Petersbourg, 1999) ; "Konstantin Olympov, procréateur de l'Univers" (J.-J. Lefrère, Paris, 2003) ; "Traduire *La Disparition*" (*Formules*, n° 10, Paris-Leuven, 2006) ; "Conclusion à la translation" (*TLE*, n° 25, Saint-Denis, 2008) ; "Traduction potentielle" (*Innostrannaïa Litératoura*, n° 2, Moscou, 2009). Docteur en littérature française (Paris-VIII, 2005).

## JOHN LEE

Né en Angleterre en 1952, vit et travaille en France depuis une quarantaine d'années.

Traductions littéraires, principalement : Henry James, *Nouvelles / La Leçon du maître* (L'Équinoxe / Points Seuil, 1984, en collab.) ; Henry James, *Le Sens du passé* (La Différence /

Points Seuil, 1991), Georges Perec, *Vanish'd !* (1987-1988, inédit, extraits *TLS* du 2 septembre 1988, *PN Review*, *Palimpsestes* n° 9 et 12).

Traducteur-interprète free-lance : traduction simultanée, tourisme, commercial, technique (travaux autour du Mont-Saint-Michel, diverses machines, instruments de laboratoire...), scientifique (recherche médicale...), juridique (contrats, jurisprudence, litiges, contrefaçons...), histoire (Normandie, Seconde Guerre mondiale), art, notamment contemporain. Une quarantaine de publications.

Écrivain : plusieurs volumes inédits sous le titre générique *Vues de l'esprit*, dont un en cours sur *La Disparition* (t. I à III, 500 p.), et d'un essai sur Manet, *La Fenêtre ouverte / The Open Window*.

## OLIVIER MANNONI

Traducteur de l'allemand. Outre des romans (Martin Suter, Zsuzsa Bank, Botho Strauss, H. G. Adler, Maxim Biller, Uwe Tellkamp...), il est le traducteur en France du philosophe Peter Sloterdijk (*Sphères, Le Palais de cristal, Colère et Temps, Tu dois changer ta vie*) et de plusieurs nouvelles traductions de textes de Freud (*L'Homme aux loups, Le Rêve de l'injection faite à Irma, Le Président Schreber, L'Inquiétant Familier...*), dont il a aussi traduit la correspondance avec Max Eitingon (Hachette Littérature) et avec Anna Freud (Fayard, à paraître). Il a également traduit de nombreux essais historiques, dont les thèmes tournaient pour l'essentiel autour du nazisme et de son analyse : *La Fascination du nazisme* et *L'Allemagne et sa mémoire* de Peter Reichel (Odile Jacob), *L'Organisation de la terreur* de Wolfgang Sofsky (Calmann-Lévy), *La Bombe de Hitler* de Rainer Karlsch (Calmann-Lévy), *La Médecine nazie et ses victimes* (Actes Sud), *La Résistance allemande à Hitler* de Joachim Fest (Perrin). Il est en outre l'auteur de plusieurs livres centrés sur des biographies d'écrivains et sur l'histoire de l'Allemagne, dont *Günter Grass. L'honneur d'un homme* (Bayard, 2000) et *Manès Sperber. L'espoir tragique* (Albin Michel, 2005). Il préside depuis 2007 l'Association des traducteurs littéraires de France.

## ANDRÉ MARKOWICZ

Il a traduit plus d'une centaine d'ouvrages (Dostoïevski, Pouchkine, Mandelstam) et une soixantaine de pièces de théâtre (Tchekhov avec Françoise Morvan, Gogol, Lermontov, Shakespeare...). A publié des recueils de poèmes, *Figures*, Seuil, 2007, *Les Gens de cendres*, publie.net.

## VANDA MIKŠIĆ

Née en 1972 à Šibenik (Croatie). Elle a fait ses études à la faculté des lettres de Zagreb et à l'Université libre de Bruxelles, où elle a soutenu sa thèse de doctorat. Collaboratrice scientifique à l'Université libre de Bruxelles, membre de la rédaction de la revue littéraire croate *Tema*, elle enseigne actuellement à la faculté des lettres de Zagreb. Elle a publié une quarantaine de traductions, en rapprochant du lecteur croate des auteurs italiens (Agamben, Baricco, Calvino, De Luca, Eco, Pasolini) et français (Barthes, Baudrillard, Breton, Chevillard, Cioran, Derrida, Echenoz, Kundera, Morin, Queneau, Vian). Elle traduit également de la poésie croate en français (*Points d'exclamation. Anthologie de la poésie croate contemporaine*, Paris, 2003 ; *Mars poetica*, en collaboration avec Brankica Radić, Zagreb-Paris, 2003, etc.). Plusieurs prix lui ont été décernés pour la traduction. Ses textes poétiques et théoriques ont été publiés dans différentes revues littéraires et/ou scientifiques.

## MICHEL ORCEL

Après une maîtrise de philosophie, il obtient un DEA d'islamologie, et soutient enfin un doctorat ès lettres en études italiennes et une habilitation à diriger des recherches doctorales. Son œuvre personnelle couvre presque tous les champs de l'expression littéraire (poésie : *Élégie*, *Destin*, *Odor di femina* ; fictions : *La Lunette de Stendhal*, *Le Sentiment du fer*, *Histoire d'une ascension*, *Napoléon promenade* ; essais et voyages : *Langue mortelle*, *Trois Guerriers plus un*, *Italie obscure*, *Verdi*, *Les Larmes du traducteur*, *Voyage dans l'Orient prochain*, *De la dignité de l'islam*, etc.

Son œuvre de traducteur (l'Arioste, le Tasse, Giacomo Leopardi...) lui a notamment valu les prix Diego-Valeri (Italie), Nelly-Sachs, et Jules-Janin de l'Académie française.

Il demeure à Marrakech, où il exerce la psychanalyse et la psychothérapie. Il est membre praticien de la Société de psychanalyse freudienne (SPF) de Paris.

## MARC PARAYRE

Maître de conférences en langue et littérature françaises, il est enseignant-formateur à l'IUFM et chargé de cours à l'université de Perpignan.

Il a soutenu une thèse sur *La Disparition* de Georges Perec sous la direction de Bernard Magné (université de Toulouse-Mirail, 1982). Il est coauteur de la traduction espagnole de ce roman, *El Secuestro*, Anagrama, Barcelone, 1997 (prix Stendhal de traduction 1998).

Travaux et publications sur la littérature à contraintes (OuLiPo en général, Perec en particulier) ; sur la littérature pour la jeunesse (intertextualité et intericonicité ; problèmes de réception ; enseignement : initiation à la lecture littéraire, productions d'écrits) ; sur la traduction littéraire (difficultés et stratégies).

## GEOFFROY PELLETIER

Il a rejoint le 1<sup>er</sup> juin 2010 la Société des gens de lettres, en qualité de directeur général, où il est notamment chargé, en lien avec le président et l'ensemble de l'équipe, de l'instruction des grands dossiers en cours et des relations avec les partenaires de la chaîne du livre et les pouvoirs publics.

Diplômé de l'école de commerce de Nantes et titulaire du master de l'édition de l'ESCP, Geoffroy Pelletier a été précédemment chef du département de l'Édition et de la Librairie au service du Livre et de la lecture du ministère de la Culture et de la Communication.

## PATRICK QUILLIER

Né à Toulouse en 1953. Il a longtemps erré en Europe, Afrique, Océan indien, notamment comme enseignant de lettres classiques dans l'île de la Réunion, au Portugal, en Autriche, en Hongrie. Depuis 1999 il enseigne la littérature générale et comparée à l'université de Nice. Traducteur et éditeur de Fernando Pessoa en Pléiade, il a traduit des poètes portugais et hongrois contemporains. A publié les recueils de poèmes *Office du murmure* (1996) et *Offices du murmure* (2010) aux éditions de la Différence. Le "murmure" est pour lui le modèle du poème et de la musique, répétition tremblée de la force fragile du vivre, inlassable ostinato de liberté et de révolte, mélodie d'Éros... Il espère que cela est sensible non seulement dans ses poèmes et ses compositions musicales, mais aussi dans ses articles, préfaces et essais universitaires. Professeur invité à la Freie Universität de Berlin d'octobre 2005 à février 2006.

## DOMINIQUE REYMOND

Actrice française née en Suisse. Elle a été élève au conservatoire de Genève et a eu Antoine Vitez pour professeur à Chaillot. Grande actrice de théâtre, elle travaille, entre autres, avec

Sobel, Grüber ou encore Lassalle, Bondy... Elle obtient son premier rôle au cinéma en 1984 dans *Pinot simple flic*. Puis on l'aperçoit chez Dupeyron, Chabrol et Garrel, elle tourne ensuite avec Sandrine Veysset, Olivier Assayas, Thomas Vincent, Nassim Amrouche.

#### TIPHAINE SAMOYAUULT

Normalienne, universitaire (université Paris-VIII), critique littéraire (*La Quinzaine littéraire*), essayiste (*Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999 ; *La Montre cassée*, Verdier, 2004), romancière (*La Main négative*, Argol, Paris, 2008). Cotraductrice de la nouvelle édition d'*Ulysse* de James Joyce.

#### ALINE SCHULMAN

Elle a fait sa carrière universitaire à la Sorbonne où elle a enseigné la littérature espagnole et latino-américaine contemporaine. Parallèlement, elle est devenue la traductrice attitrée de l'écrivain espagnol Juan Goytisolo. Elle a traduit aussi des écrivains latino-américains, comme José Donoso, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, et Carlos Fuentes. Elle a mené à bien une traduction moderne de *Don Quichotte* (Le Seuil, 1997), de *La Célestine* de Fernando de Rojas, en version intégrale (Fayard, 2006) et du roman picaresque de Quevedo *La Vie du truand don Pablos de Ségovie* (Fayard, 2010). Elle a publié un roman, *Paloma*, Le Seuil, 2001. Pendant six ans, elle a occupé la fonction de secrétaire générale d'ATLAS.

#### SHUICHIRO SHIOTSUKA

Docteur ès lettres de l'université Paris-III Sorbonne Nouvelle, Shuichiro Shiotsuka est professeur adjoint à la faculté des lettres de l'université de Hokkaido (Japon). Traducteur de Georges Perec (*Espèces d'espaces*, Suiseisha, 2003), il est l'auteur de plusieurs études consacrées aux auteurs de l'OuLiPo.

#### NICOLE TAUBES

Née à Paris en 1939. Après une licence de biologie à la Sorbonne, elle obtient un poste de *Diplomantin* à l'Institut für Allgemeine Biologie, à Berlin-Est. Elle reste douze ans dans cette ville, mais change de voie pour atteindre son véritable but, la destination secrète de son voyage : la pratique de la traduction de l'allemand. D'abord la traduction technique, ou généraliste. Revenue à Paris, ainsi formée "sur le tas" elle se perfectionne en autodidacte. Membre de l'ATLF depuis 1992 – après une première publication (*Tonio Kröger* de Thomas Mann chez Gallimard), elle se consacre entièrement à la traduction littéraire et reçoit en 1998 le prix Gérard-de-Nerval de la SGDL à l'occasion de la parution chez Corti de sa traduction de *La Nef des fous* de Sébastien Brant. Quelques autres traductions : deux volumes de poèmes et un volume de prose de Heinrich Heine (Cerf) ; *Petits textes poétiques* de Robert Walser (Gallimard) ; *Gedichte/Poèmes*, bilingue, d'Eduard Mörike (Belles-Lettres) ; *La Foire / Les Choses superflues de la vie* de Ludwig Tieck et *Les Trois Noix et autres récits* de Clemens Brentano (Aubier) ; *Les Veilles de Bonaventura* (Corti) ; *Rosa* de Heike Geissler (Albin Michel) ; et dernièrement, *Scènes de la vie d'un Faune* d'Arno Schmidt (Tristram).

#### ANNE-LAURE TISSUT

Professeur de littérature américaine à l'université de Rouen. Ses spécialités de recherche sont la littérature américaine contemporaine, l'esthétique et la traduction. Elle traduit les œuvres de Percival Everett, Steve Tomasula, Nick Flynn, ainsi que certains des textes d'Adam Thirlwell, Laird Hunt et Blake Butler.

## CAMILLE DE TOLEDO

A étudié l'histoire et les sciences politiques à l'IEP de Paris ainsi que le droit et la littérature à l'université de la Sorbonne, Censier. Il a poursuivi ses études à Londres, London School of Economics, puis à la Tisch School de New York pour le cinéma et la photographie. De retour en France, il fonde le magazine *Don Quichotte* pour lequel il fut à la fois photographe et reporter. Auteur de nouvelles, il est le lecteur des *Rêves* sur Radio Nova. Sur France Culture, avec le philosophe Dominique Quessada, il présente *Les Mythophonies*, en hommage à Roland Barthes. En 2004, il obtient la bourse de la villa Médicis. Au printemps 2008, il fonde la Société européenne des auteurs, une institution visant à créer une communauté intellectuelle et littéraire par-delà les langues et les nations. Il vient de faire paraître *Vies potentielles* dans la collection "La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle", au Seuil.

## MICHEL VOLKOVITCH

Traducteur de grec (poésie, théâtre, prose), il enseigne la traduction au CETL de Bruxelles et à l'université Paris-VII (institut d'anglais Charles-V, DESS de traduction littéraire) depuis 1991. Lauréat du prix Nelly-Sachs en 1996, du prix de l'Association des traducteurs littéraires de Grèce en 1999 pour les traductions parues dans les *Cahiers grecs*, du prix Laure-Bataillon en 2004 pour sa traduction du *Miel des anges* et du prix Amédée-Pichot en 2004 également. Membre des jurys du prix de traduction Nelly-Sachs et du Prix européen. A publié *Le Bout du monde à Neuilly-Plaisance*, *Transports solitaires*, *Verbier*, *herbier verbal* et *Coups de langue* aux éditions Maurice Nadeau, *Elle, ma Grèce* et *Babel & Blabla* sur [publie.net](http://publie.net).

## FRÉDÉRIC WERST

Né en 1970. Agrégé de lettres modernes. Vit et enseigne à Paris. Auteur de *Ward I<sup>er</sup>-I<sup>er</sup> siècle*, éditions du Seuil, 2011.



ANNEXE  
SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*  
DE 1984 À 2010



## 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 : Écriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des 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 collègues internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde "Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?", animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kas-saï, 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 et Inès Oseki-Dépré

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

- Table ronde "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 Élisabeth Janvier. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des 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 "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 "*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 “La traduction littéraire : qui juge ?”, animée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génès et Jean-Pierre Salgas

– Prix ATLAS Junior

– Biobibliographies des 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 Laure Bataillon, Jean-Paul Faucher, Jean-René Ladmiraal et Roger Munier

– 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 “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 “L’informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires”, animée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiraal, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Édith Ochs

– Biobibliographies des 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 Pierre Cottet, Marc de Launay, Georges-Arthur Goldschmidt, Jean-Michel Rey et Céline Zins

– 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 Jjiangang, 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

– Biobibliographies des intervenants

– Prix ATLAS Junior

### SIXIÈMES ASSISES

– Avant-propos, par Sylvère Monod

Traduire le théâtre

– Table ronde “Traduire, adapter, écrire”, animée par Jacques Thiériot, avec Florence Delay, Philippe Ivernel, Jean Jourdheuil et Bernard Lortholary

– 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 Schwarzinger

Ateliers de langues

– Allemand (Georg Büchner), animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dort

– Allemand (Heiner Müller), animé par Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel

– Anglais (Shakespeare), animé par Jean-Michel Déprats et François Marthouret

– Anglais (Sam Shepard et Joseph Chaikin, USA), animé par Michel Gresset et Shira Malchin-Baker

– Espagnol (*La Célestine*, anonyme), animé par Florence Delay

- Italien (Goldoni), animé par Ginette Henry et Jean-Claude Penchenat
- Russe (Tchekhov), animé par Georges Banu, Christine Hamon et Alain Ollivier

#### Le déroulement des Assises

- La séance d'ouverture
- Hommage à Elmar Tophoven
- Le prix Nelly-Sachs
- L'inauguration du CITL à l'espace Van Gogh
- Le prix ATLAS Junior, par Gabrielle Merchez
- Réunion du CEATL
- L'avenir de la traduction théâtrale
- Biobibliographies des intervenants
- Répertoire des sigles

## SEPTIÈMES ASSISES

### PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1990

#### Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Sylvère Monod
- “Du poème à la mélodie : quelques exemples de traduction”, par Jean Gattegno
- Table ronde “Proust traduit et retraduit”, animée par Yinde Zhang, avec James Grieve, Maria Gueorguieva, Tsutomu Iwasaki et Irina Mavrodin
- Hommage à Laure Bataillon : dédicace de la bibliothèque du CITL, 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
- Biobibliographies des 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 Élisabeth Gaudin et Jacques Jouet
  - Catalan, animé par Mathilde Bensoussan
  - Italien, animé par Jean-Baptiste Para
- Biobibliographies des 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
- Biobibliographies des 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 Élisabeth Parinet (École 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 Türkkân et Nedim Gürsel (turc), et Jusuf Vrioni et Ismail 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
- Biobibliographies des 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’Édouard Glissant
- Table ronde “La traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde”, animée par Michelle Giudicelli, avec Claire Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert, Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thiériot (Brésil), avec la participation des écrivains : Mia Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Égyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli

– “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII<sup>e</sup> 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

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

- Biobibliographies des 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), Jeanne Holierhoek (Pays-Bas), Ladislav Lapsansky (République slovaque), David Le Vay (Grande-Bretagne) et Isabel Sancho López (Espagne)

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, Écrits 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
- Biobibliographies des 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 et 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
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1995

## 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 de Heinrich Heine”, animée par Michel Espagne, avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1997

Ateliers de langues

- Espagnol, “Les mots des mets”, animé par Denise Laroutis
- Anglais (USA), “Faulkner”, animé par Marie-Claire Pasquier
- Anglais, “L'oral dans l'écrit”, animé par Claude Demanuelli
- Allemand, “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d'écriture, animé par Michel Volkovitch
- “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)”, conférence d'Hélène Henry
- Table ronde organisée en collaboration avec la maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre”, animée par

Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzingger et Karin Wackers-Espinosa

– Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

– Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

– Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)

– Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)

– Inuttit, animé par Louis-Jacques Dorais

– Hébreu, animé par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1997

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

## QUINZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 13 NOVEMBRE 1998

– Allocutions de Paolo Toeschi, maire d’Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS

– “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante» ?”, conférence inaugurale de Jacques Derrida

– Table ronde “Les traducteurs de Jean Rouaud”, animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud, Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne) et Barbara Wright (Grande-Bretagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 14 NOVEMBRE 1998

Ateliers de langues

– Anglais : “Sous-titrage (fiction)”, animé par Brigitte Hansen

– Anglais : “Toni Morrison”, animé par Jean Guiloineau

– Allemand : “Theodor Fontane”, animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven

– Italien : animé par Marilène Raiola

– Atelier d’écriture : animé par Pierre Furlan

– “Une lettre de Rilke à son traducteur”, conférence de Gerald Stieg

– Table ronde “Audiovisuel : traduire au fil des images”, animée par Rémy Lambrechts, avec Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zaborowski

– 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 et 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 Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Mikhaïl Maïatsky (Russie), Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Astra Skrabane (Lettonie), Paco Vidarte (Espagne) et David Wills (Nouvelle-Zélande)

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1997

## 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) et Simon Werle (Allemagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1999

– Table ronde “Les réseaux européens de traducteurs littéraires”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude Bleton, Geneviève Charpentier, Giuliano Soria, Françoise Wuilmart et 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 et 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 et 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 Élyette Benjamin-Labarthe

– Grec : Constantin Cavafis, par Dominique Grandmont

– Biobibliographies des 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 et 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, Maïte Solana, Catherine Vélistaris, Jan Vilikovsky, Françoise Wuilmart et 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'Étienne Barilier, Pierre Lepori, Laurence Montandon, Alix Parodi et 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'Évelyne 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 : Évelyne Châtelain
- Atelier d'écriture : Michel Volkovitch
- Biobibliographies des 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 : Jean Guiloineau
- “Hantise de mort, hantise de mots : traduire le yiddish”, conférence de Rachel Ertel
- Table ronde “La traduction de Franz Kafka”, animée par Jürgen Ritte, avec la participation de Bernard Lortholary, Axel Nesme, Gérard Rudent et 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<sup>e</sup> siècle”, animée par François Mathieu, avec la participation de Françoise Cartano, Évelyne 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 : Évelyne Châtelain (assistée de Jean-Luc Diharce)
- Biobibliographies des 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 Anna Devoto, Frants Ivar Gundelach, Zsuzsua Kiss, Volker Rauch 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, Igor Navratil et Carol O’Sullivan

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”, 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
- Biobibliographies des intervenants
- 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
- Traduire la poésie arabe : Catherine Charruau et Mohamed El Amraoui
- Atelier d’écriture : Jean-Yves Pouilloux
- Célébration des Vingtièmes Assises, allocution de Sylvère Monod
- “À 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

- Table ronde ATLF “Code des usages – droit de prêt”, animée par Jacqueline Lahana, avec Yves Frémion (CPE), François Mathieu (ATLF)

Ateliers de langues

- Atelier Hölderlin : Sybille Muller
  - Croate : Khedidja Mahdi-Bolfek
  - Anglais : Bruno Gaurier, lauréat du prix Nelly-Sachs
  - 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 Hoepffner, avec Jacques Aubert, Pascal Bataillard, Michel Cusin et Tiphaine Samoyault

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

- Traduire *Ulysses* de James Joyce : Tiphaine Samoyault
  - Sécurité informatique : Évelyne 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

- Allemand : Eryck de Rubercy, lauréat du prix Nelly-Sachs
  - Écriture : 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 Manoni, avec Yves Coleman, Jacqueline Lahana, Joëlle Losfeld et Catherine Richard
  - "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 Éric Prenowitz
- 
- Biobibliographies 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 Olga Koustova, Jean-Paul Manganaro et Jonathan Pollock
- “Hommage à Michel Gresset”, avec Marie-Françoise Cachin, Françoise Cartano, Claire Gresset, Marie-Claire Pasquier et Marie-Claude Peugeot

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

- Espagnol : François Gaudry
- Russe : Hélène Henry
- Écriture : Jean Guiloineau
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
  
- “Pasternak traducteur”, conférence de Michel Aucouturier
- “Carte blanche”, avec Catherine Dufлот, Liliane Giraudon et Angela Konrad
- 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 (Grande-Bretagne) : Philippe Loubat-Delranc
- Italien : Françoise Liffra
- Bosnienne : Aleksandar Grujičić
  
- Table ronde ATLF “Le traducteur face aux mutations de l’édition”, animée par Jacqueline Lahana, avec Christian Cler, Boris Hoffman, Olivier Mannoni et Marion Rérolle
- “Violence de la traduction : traduire l’intraduisible”, conférence de Barbara Cassin
  
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2004

## VINGT-TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 2006

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “La musique comment dire”, conférence de Christian Doumet
- Table ronde “Traduire *Un soir au club* de Christian Gailly”, animée par Jean-Yves Pouillou, avec Anders Bodegård, Maria Madalena Cruz Beja, Doris Heinemann et Georgia Zakopoulou
- Rencontre au Collège avec les jeunes traducteurs, par Françoise Cartano et Olivier Mannoni

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 2006

Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun

- Russe-italien : Jacques Michaut-Paternò
- Anglais : Françoise du Sorbier
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- “Hommage à Sylvère Monod”, par Marie-Claire Pasquier
- “Surtitrage d’opéra”, avec Claire Jatosti, Heinz Schwarzinger, Mike Sens
- Rencontre avec Philippe Fénelon, compositeur, avec Jean-Yves Masson
- Proclamation des prix de traduction

#### TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2006

##### Ateliers de langues

- Allemand : Philippe Marty
- Anglais : Jean-Michel Déprats et Lewis Furey
- Espagnol : Claude de Frayssinet
- Italien : Valérie Julia
- Persan : Charles-Henri de Fouchécour

- Table ronde ATLF “Traduction : de la prospection à la promotion”, animée par Olivier Mannoni, avec Corinne Atlan, Pierre Deshusses, Philippe Picquier et Aude Samarut
- Table ronde “La traduction entre son et sens”, animée par Patrick Quillier, avec Robert Davreu, Lucien Guérinel, Jannis Idomeneos et Stevan Kovacs Tickmayer

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2005

## VINGT-QUATRIÈMES ASSISES

#### PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2007

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “En quelle langue Dieu a-t-il dit « *Fiat lux* » ?”, conférence inaugurale par Maurice Olender
- Table ronde “Traduire Braudel”, animée par Paul Carmignani, avec Helena Beguivinová, Alicia Martorell Linares, Sian Reynolds et Peter Schöttler

#### DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2007

##### Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais : Mona de Pracontal
- Italien : Marguerite Pozzoli
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- Écriture : Frédéric Forte

- Table ronde “Traduire le texte historique”, animée par Antoine Cazé, avec Sophie Benech, Jacqueline Carnaud, Olivier Mannoni et Anne-Marie Ozanam
- Table ronde “Traduction et histoire culturelle”, animée par Peter France, avec Bernard Banoun, Yves Chevrel, Sylvie Le Moël, Jean-Yves Masson et Miguel-Angel Vega
- Proclamation des prix de traduction

#### TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2007

##### Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun
- Anglais pour la jeunesse : Michel Laporte
- Espagnol : Philippe Bataillon

– Polonais : Isabelle Macor-Filarska

– Thaï : Jean-Michel Déprats

– Table ronde ATLF “La situation du traducteur en Europe”, animée par Olivier Mannoni, avec Anna Casassas, Martin De Haan, Holger Fock, Alena Lhotova et Ros Schwartz

– Conférence “Traduction et mondialisation de la fiction : l'exemple d'Alexandre Dumas père en Amérique du Sud”, par Jean-Yves Mollier

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2006

## VINGT-CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2008

– Allocution d'ouverture par Hélène Henry, présidente d'ATLAS

– “Lire en traduction”, conférence de Claude Mouchard

– Table ronde “Traduire, écrire”, animée par Nathalie Crom, avec Silvia Baron-Supervielle, Florence Delay et Claire Malroux

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2008

Ateliers de langues

– Albanais : Fatos Kongoli / Agron Tufa, traductrice Anne-Marie Autissier

– Allemand (Autriche) : Josef Winkler / Rosemarie Poiarkov, traducteur Bernard Banoun

– Anglais (Canada) : Neil Bissoondath / Zoe Whittall, traductrice Laurence Kiefé

– Arabe (Égypte) : Gamal Ghitany / Ahmed Abo Khnegar, traducteurs Yves Gonzalez-Quijano et Khaled Osman

– Coréen : Ko Un / Ch'ôn Myônggwan, traducteurs Tai Qing et Patrick Maurus

– Espagnol (Guatemala) : Rodrigo Rey Rosa / Alan Mills, traducteurs François-Michel Durazzo, André Gabastou, Claude-Nathalie Thomas

– Polonais : Hanna Krall / Mariusz Szczygieł, traductrice Margot Carlier

– Portugais : Gonçalo M. Tavares, par Dominique Nédellec

– “Lidia Jorge, l'Europe et l'espace ou l'auteur, le traducteur et les idées reçues”, par Patrick Quillier

– Turc : Enis Batur / Yiğit Bener, traducteur Timour Muhidine

– Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2008

– Table ronde ATLF “Qu'est-ce que la critique d'une traduction ?”, animée par Olivier Mannoni, avec Pierre Assouline, Antoine Cazé, Laurence Kiefé et Christine Raguet

– Rencontre “Traduire/écrire”, animée par Natalie Levisalles, avec Agnès Desarthe, Mathias Énard, Rosie Pinhas-Delpuech et Cathy Ytak

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2007

## VINGT-SIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 2009

– Allocution d'ouverture par Hélène Henry, présidente d'ATLAS

– “Pour un éros grammairien”, conférence d'Alain Fleischer

- Table ronde “Traduire les libertins”, animée par Jean Sgard, avec Anders Bodegård, Terence Hale, Ilona Kovacs et Elena Morozova

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais (USA) : Marie-Claire Pasquier
- Arabe : Catherine Charruau
- Grec ancien : Daniel Loayza
- Portugais : Michelle Giudicelli
- Turc : Rosie Pinhas-Delpuech

- “Hommage à Henri Meschonnic”, par Patrick Quillier
- “Les filles d’Allah”, conférence de Nedim Gürsel
- Table ronde “Le texte érotique en traduction française”, animée par Jürgen Ritte avec Giovanni Clerico, Laurence Kieffé, Maryla Laurent et Éric Walbecq
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Anglais : Karine Reignier
- Chinois : Pierre Kaser
- Espagnol : Aline Schulman
- Hébreu : Laurence Sendrowicz
- Italien : Giovanni Clerico
- Latin : Danièle Robert

- Table ronde ATLF “Traduction/édition : état des lieux”, animée par Olivier Mannoni, avec Christian Cler, Susan Pickford et Martine Prosper
- Carte blanche à Leslie Kaplan
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2008

## VINGT-SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 5 NOVEMBRE 2010

- Allocution d’ouverture, par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- *Je est-il-moi ou un autre ?* conférence de Marina Yaguello
- Table ronde “Traduire l’épistolaire” animée par Christine Raguét, avec Elena Balzamo, Anne Coldefy-Faucard, Bernard Lortholary et Françoise du Sorbier
- Lettres et le divan, par Laurence Kieffé

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 6 NOVEMBRE 2010

- Rencontre Russie : un écrivain avec son traducteur

Ateliers de langues

- Allemand : Stéphane Michaud
- Anglais : Claude et Jean Demanuelli
- Russe : Nadine Dubourvieux

- Épistoliers russes en langue française à l’époque de Pouchkine, par Véra Milchina
- Table ronde “Traduire *Les Liaisons dangereuses*”, animée par Laure Depretto, avec Cinzia Bigliosi, Helen Constantine et Wolfgang Tschöke

- Lecture en promenade aux arènes d'Arles :
- La fabrique des traducteurs
- Boris Pasternak : Lettres à Evguénia 1922-1932
- Lecture par Didier Bezace
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 7 NOVEMBRE 2010

Ateliers de langues

- Anglais : Laurence Kiefé
- Espagnol : André Gabastou
- Italien : Chantal Moiroud
- Atelier d'écriture : François Beaune

– Table ronde ATLF "Formation à la traduction littéraire : où allons-nous", animée par Olivier Mannoni, avec Véronique Béghain, Jörn Cambreleng, Jacqueline Carnaud, Anne Damour, Sandrine Détienne et Valérie Julia

– Carte blanche à Frédéric Jacques Temple, lecture à deux voix, avec Patrick Quillier

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2009



OUVRAGE RÉALISÉ  
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD  
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER  
EN OCTOBRE 2012  
PAR NORMANDIE ROTO IMPRESSION  
61250 LONRAI  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS  
ACTES SUD  
LE MÉJAN  
PLACE NINA-BERBEROVA  
13200 ARLES



DÉPÔT LÉGAL  
1<sup>RE</sup> ÉDITION : NOVEMBRE 2012

N° impr. :  
*(Imprimé en France)*