

VINGT-NEUVIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2012)

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 Marie-Claude Auger,
Anne Damour, Paul Lequesne, Marianne Millon,
Mona de Pracontal et Dominique Vittoz.

VINGT-NEUVIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2012)

Traduire le politique

THÉÂTRE ET POLITIQUE
par Jean-Pierre Vincent

TRADUIRE LES TEXTES POLITIQUES
(Augustin, Machiavel, Marx)

RENCONTRE AVEC BOUBACAR BORIS DIOP

TRADUIRE *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE*
DE GUY DEBORD

TABLE RONDE ATLF :

La place du traducteur dans le théâtre

RENCONTRE AVEC VALÈRE NOVARINA
ET SES TRADUCTEURS

avec la participation de :

MICHEL BATAILLON
OLIVIER BERTRAND
JÖRN CAMBRELENG
EMMANUELLE DE CHAMPS
HENRY COLOMER
BOUBACAR BORIS DIOP
CATHERINE-LISE DUBOST
HÉLÈNE HENRY
BERNARD HOEPPFNER
VALÉRIE JULIA
LAURENCE KIEFÉ
MAKOTO KINOSHITA
MATEUSZ KWATERKO
MARC DE LAUNAY
JEAN-PIERRE LEFEBVRE
RENÉ LOYON
SÉVERINE MAGOIS

PATRICK MARCOLINI
ANNE-MARIE MARSAGUET
FEDERICA MARTUCCI
DONALD NICHOLSON-SMITH
VALÈRE NOVARINA
EMMANUELLE PÉCHENART
SYLVAIN PRUDHOMME
ZSÓFIA RIDEG
BEHROUZ SAFDARI
LAURENCE SENDROWICZ
AURÉLIEN TALBOT
CHRISTILLA VASSEROT
LÉOPOLD VON VERSCHUER
JEAN-PIERRE VINCENT
JEAN-CLAUDE ZANCARINI
ILANA ZINGUER

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)

Patrick Quillier (vice-président)

Chantal Moiroud (secrétaire générale)

Béatrice Trotignon (secrétaire générale adjointe)

Geneviève Charpentier (trésorière)

Antoine Cazé (trésorier adjoint)

Corinna Gepner, Bernard Hoepffner, Marianne Millon,

Jürgen Ritte, 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 CNL (Centre national du livre)

le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

le conseil général des Bouches-du-Rhône

l'Institut français

la SOFIA (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit)

le ministère de la Culture et de la Communication (Délégation générale à la langue

française et aux langues de France)

la Maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale

l'ATLF (Association des traducteurs littéraires de France)

la Société des gens de lettres (SGDL)

le programme Éducation et formation tout au long de la vie de l'Union européenne

Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture

l'Association du Méjan

l'antenne universitaire de la ville d'Arles

l'université de Hyogo, à Kobé

l'Oiseau Indigo diffusion

l'UPOP, université populaire du pays d'Arles

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 9 novembre 2012

ALLOCUTION D'OUVERTURE par Hélène Henry, présidente d'ATLAS.....	11
THÉÂTRE ET POLITIQUE Conférence de Jean-Pierre Vincent	17
TRADUIRE LES TEXTES POLITIQUES Table ronde animée par Marc de Launay, avec Olivier Bertrand, Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Claude Zancarini.....	25
ENCRES FRAÎCHES DE L'ATELIER TURC	43

DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 10 novembre 2012

ATELIERS DE TRADUCTION	
<i>Allemand</i> : Jean-Pierre Lefebvre.....	49
<i>Anglais (théâtre)</i> : Séverine Magois	51
<i>Chinois</i> : Emmanuelle Péchenart.....	55
<i>Espagnol (théâtre)</i> : Christilla Vasserot	61
LECTURE-RENCONTRE AVEC BOUBACAR BORIS DIOP Animée par Jörn Cambreleng, avec la participation de Sylvain Prudhomme.....	63

TRADUIRE <i>LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE</i> DE GUY DEBORD Table ronde animée par Patrick Marcolini, avec Makoto Kinoshita (japonais), Mateusz Kwaterko (polonais), Donald Nicholson-Smith (anglais), Behrouz Safdari (persan)	83
PERSPECTIVES NUMÉRIQUES. <i>L'ATELIER DU TRADUCTEUR</i> par Henry Colomer, Anne-Marie Marsaguet	105
PRÉSENTATION DU SITE DE <i>TRANSLITTÉRATURE</i> par Valérie Julia	107
PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION	111

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 11 novembre 2012

ATELIERS DE TRADUCTION	
<i>Anglais</i> : Emmanuelle de Champs	119
<i>Danois (théâtre)</i> : Catherine-Lise Dubost	123
<i>Espagnol</i> : Aurélien Talbot	125
<i>Italien (théâtre)</i> : Federica Martucci	129

TABLE RONDE ATLF :	
LA PLACE DU TRADUCTEUR DANS LE THÉÂTRE	
Animée par Laurence Kiefé, avec Michel Bataillon, René Loyal, Séverine Magois, Laurence Sendrowicz	131

RENCONTRE AVEC VALÈRE NOVARINA ET SES TRADUCTEURS	
Table ronde animée par Bernard Hoepffner, avec Valère Novarina, Zsófia Rideg, Leopold von Verschuer, Ilana Zinguer	161
Biobibliographies des intervenants	187

ANNEXE	
Sommaires des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2011	197

PREMIÈRE JOURNÉE

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

Monsieur le président du Centre national du livre, monsieur le président de la région PACA, monsieur le maire d'Arles, chers confrères et consœurs, chers amis,

Je suis heureuse de vous accueillir si nombreux dans cette salle du Méjan, que certains retrouvent, que d'autres découvrent, mais que tous, dimanche soir, auront peine à quitter.

Il faut, en ces vingt-neuvièmes Assises, saluer les nouveaux venus et les anciens ; ceux qui habitent à deux pas et ceux qui viennent de loin ; ceux qui traduisent et ceux qui ne traduisent pas ; ceux qui écrivent, ceux qui éditent, ceux qui étudient, ceux qui cherchent ; saluer les intervenants de ces Assises “politiques”, qui sont là avec des idées et des textes pour une conférence ou une table ronde, pour un atelier, pour une lecture, et qui acceptent de nous donner un peu de leur temps, de leur savoir et de leur passion.

Il faut saluer les membres des deux conseils d'administration, celui d'ATLAS qui a préparé ces Assises, celui de l'ATLF qui a jadis fondé ces rencontres ouvertes et chaleureuses. Laurence Kiefé, sa présidente, sera ce soir au Collège, avec Emmanuèle Sandron, pour vous en dire plus sur l'ATLF et sur nos structures associatives. ATLAS et l'ATLF, ensemble, publient depuis 1991 *TransLittérature*, une revue écrite et conçue par les traducteurs pour les traducteurs : désormais on pourra la lire et la relire sur la toile. Valérie Julia, conceptrice du projet, viendra, samedi, vous présenter brièvement le site où vous la trouverez.

Il faut saluer nos alliés fidèles : la SGDL, qui a choisi, depuis toujours, Arles pour y décerner, demain soir, son grand prix de traduction, et dont le secrétaire général, Dominique Le Brun, sera parmi nous demain ; la Maison Antoine Vitez, qui nous rend visite à chaque retour des Assises, et qui vient cette année, en partenaire privilégié, fêter avec nous ses vingt ans d'existence. Son président, Michel Bataillon, est ici, ainsi que ses fidèles permanents : Laurent Muhleisen, directeur artistique, et Marianne Clévy, secrétaire générale. Bienvenue à eux. Nous sommes heureux aussi d'annoncer, cette année, une première collaboration avec l'UPOP', l'Université populaire d'Arles. C'est grâce à elle que nous rencontrerons, demain,

Boubacar Boris Diop. Je voudrais aussi saluer la présence dans cette salle d'une ancienne amie : Françoise Wuilmart. Vous la connaissez comme directrice de l'école de traduction de Bruxelles et du Collège de Seneffe ; elle est aussi co-organisatrice des congrès de l'association Petra à Bruxelles. Elle en revient avec le texte publié des recommandations finales, qui nous concernent tous et que vous pouvez lire dès aujourd'hui ici même.

Oui, beaucoup d'amis déjà.

Mais ce n'est pas tout : il faut citer les jurys et les lauréats des prix de traduction, le prix ATLAS Junior, le prix Amédée-Pichot, le prix Nelly-Sachs, le grand prix de la SGDL déjà mentionné ; et aussi, pour une grande première fois, WebTVCulture, en charge de la captation des Assises – une captation que nous appelions de nos vœux et que le CNL nous aide, cette année, à réaliser. Julien Avrameas et Rudy Esilva sont ici avec trois caméras, merci à eux et à WebTVCulture. Cette captation participera, elle aussi, à la réussite et à la publicité de ces Assises, et viendra compléter le travail de l'équipe technique du Méjan qui, traditionnellement, enregistre nos débats. Nommons enfin Henry Colomer, ancien ami d'ATLAS lui aussi : avec sa productrice, Anne-Marie Marsaguet, il viendra, samedi, présenter le projet de "collection" sur la traduction intitulée par lui "L'Atelier du traducteur".

Ces Assises, enfin, ne seraient pas ce qu'elles sont sans l'équipe de nos permanents : vous ferez, nouveaux venus, la connaissance de Justine Simonot, notre assistante à Paris, arlésienne pour l'occasion ; celle de Christine Janssens, coordinatrice générale au CITL, une amie fidèle, qui ce soir à 18 heures vous présentera le Collège, celle de Caroline Roussel et celle de Chloé Roux, qui ordonnent et font grandir la bibliothèque, organisent les animations et les formations. Et vous aurez, en ces trois jours, plus d'une occasion d'entendre et de rencontrer Jörn Cambreleng, directeur du CITL.

Eh oui, il faut, pour construire ces Assises internationales de la traduction, bien des efforts conjoints. Ces efforts ne seraient rien, chers amis, sans l'appui réitéré, en des temps où chacun se mobilise pour la culture, de nos partenaires financiers. Ceux-là sont nombreux, divers, anciens et fidèles : en cela est notre force.

C'est pourquoi je redis : merci, monsieur le président, du soutien appuyé qu'apporte le CNL, financièrement et institutionnellement, à la cause des traducteurs, ce dont témoigne votre présence ici ; sans vous, que seraient la tenue des Assises, le fonctionnement d'ATLAS et celui du Collège ? Les crédits que nous alloue le CNL font exister ATLAS partout où s'exerce son action, et offrent au CITL la garantie d'une équipe de salariés pérennes, efficaces, attachés à leur travail d'accueil et d'animation. L'alliance des instances nationales et des instances régionales dans le financement de notre fonctionnement général est pour nous cruciale et déterminante. Merci, monsieur le maire, vous qui êtes notre aide la plus proche, la plus tangible, puisque, non content de nous aider à bâtir ces Assises, vous offrez aux traducteurs résidents du Collège arlésien ce lieu légendaire au centre d'Arles – une aile de l'Espace Van Gogh. Jeunes traducteurs, que vous veniez de France ou d'autres pays, même très lointains (surtout très lointains), le Collège vous accueille.

Monsieur le maire, monsieur le président, vous êtes, en quelque sorte, les piliers les plus solides de notre édifice ; nous remercions avec la même reconnaissance tous ceux qui rendent possible notre double ancrage arlésien et parisien, et encouragent notre vocation (centripète et centrifuge) méditerranéenne et internationale. Merci, très particulièrement, à la région Provence-Alpes-Côte d'Azur pour son apport décisif à notre fonctionnement et à notre expansion ; merci au conseil général des Bouches-du-Rhône, qui nous aide à maintenir et embellir le Collège et qui nous garantit le retour régulier de nos Actes des Assises, une collection de vingt-huit livres déjà. Merci à la Sofia (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit) qui, pour la première fois, apporte sa contribution à nos travaux : aide pour les Assises, aide pour les formations au Collège. Merci à la DGLFLF du ministère de la Culture. Merci au ministère des Affaires étrangères (pôle de l'artistique et de l'écrit), que je salue en la personne de Mme Muriel Vandeventer, qui nous fait l'amitié d'être parmi nous aujourd'hui, merci à l'Institut français, ainsi qu'à la Commission européenne, qui subventionnent certains des événements construits au Collège, et grâce à qui y sont organisées des formations à la traduction, les Fabriques, qui, depuis un an, ont essaimé dans plusieurs pays de l'espace européen, méditerranéen et moyen-oriental. Vous pourrez entendre, ce soir même au Collège, à 18 heures, les jeunes traducteurs de la Fabrique turque, que vous présentera Jörn Cambreleng.

Traduire "le politique". Sujet urgent, sujet vaste. Nous avons eu envie, cette année, de débattre à nouveau, un peu comme nous l'avions fait lors des Assises "Traduction/Histoire" en 2007, de ce que fait la traduction envisagée dans sa relation à la structuration de la société humaine, la traduction, quand elle se saisit des textes qui traitent de la cité et des hommes dans la cité. Aux moments d'édification et de construction, mais aussi à ceux de la mise en débat. De ces moments, de grands textes portent témoignage : ouvrages théoriques et généraux ; écrits conjoncturels, en prise sur l'actualité ; textes de médiation par le fictionnel et l'artistique. Nous ne pouvions pas tout embrasser.

Nous avons donc écarté le travail sur ce qui fait, d'ordinaire, le pain de notre travail de traduction : la prose de fiction, en particulier romanesque. Le grand roman social des XIX^e et XX^e siècles ne sera pas au rendez-vous dans ses incarnations plurilingues. Pas plus – et nous le regrettons – que la littérature fictionnelle de l'utopie – Thomas More! – et de l'anti-utopie – Orwell, Huxley ou Evgueni Zamiatine. Il n'y aura pas non plus la poésie "engagée", ce geste verbal "agissant" parfois jugé obsolète, mais qui, avec Maïakovski ou Pablo Neruda, nous a donné quelques-uns des plus grands textes poétiques du XX^e siècle. Nous n'avons pas non plus mis l'accent sur les textes d'actualité : journalisme, pamphlets, manifestes, déclarations, libelles, accusations et indignations...

Nous sommes allés à la source : d'abord aux grands textes théoriques fondateurs. Aujourd'hui même, sous la conduite de Marc de Launay, philosophe, un ami d'ATLAS, traducteurs et chercheurs vont confronter leur

réflexion sur la traduction/réception de certains d'entre eux, très différents : Jean-Claude Zancarini a traduit Machiavel ; Jean-Pierre Lefebvre, Karl Marx ; et Olivier Bertrand a travaillé à l'édition critique de la première traduction en français par Raoul de Presles de *La Cité de Dieu* de saint Augustin, en préalable à l'établissement d'une histoire du lexique politique français. Des ateliers feront écho à ce débat en le prolongeant : Jean-Pierre Lefebvre proposera un atelier Marx ; un atelier d'espagnol sera animé par Aurélien Talbot, traducteur de *Métaphores du pouvoir*, de José M. González García, un livre qui traite de l'utilisation de la métaphore dans le discours politique. Le domaine chinois sera présent grâce à un atelier animé par Emmanuelle Péchenart, et Emmanuelle de Champs, en historienne et en philosophe, mettra à l'épreuve sa démarche de traductrice de Jeremy Bentham (1748-1832).

Nous avons envie, pour une deuxième table ronde, d'interroger les modalités du passage dans une autre langue/culture d'une pensée politico-sociale perturbatrice. Nous avons d'abord pensé à Jean-Jacques Rousseau, dont c'est justement le tricentenaire de naissance. Mais la tentation était grande, plus près de nous, d'essayer, entreprise difficile, de monter une table ronde sur Guy Debord, et plus particulièrement sur *La Société du spectacle*. Justement, venait de paraître le livre important de Patrick Marcolini *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*. Patrick Marcolini a aussitôt accepté de coordonner une table ronde réunissant quatre traducteurs passionnés du livre de Debord en quatre grandes langues/cultures : Donald Nicholson-Smith pour l'anglais, Makoto Kinoshita pour le japonais, Mateusz Kwaterko pour le polonais, et Behrouz Safdari pour le persan. Les questions seront légion : problèmes de recontextualisation du texte/rupture de Debord pour et par la traduction, conditions de la production et de la diffusion d'un écrit de ce type, modalités de la mise en circulation du livre traduit et constitution d'un lectorat, évaluation du risque de réappropriation ou de récupération, prise en compte par la traduction de la dimension autoréflexive du texte, travail d'écart par rapport à la norme dominante du langage du texte/cible, etc.

Au cœur du débat de ces Assises, le rapport du politique à la langue dans le passage à l'autre langue. Précieuse est la position de Boubacar Boris Diop, auteur sénégalais qui écrit en wolof et en français et à qui il arrive de s'autotraduire. Faisant glisser le débat du côté de la multiplicité des langues et de leur rapport à l'oralité encore dominante, dans la prise en compte du faisceau de contradictions dans lequel se trouve enserrée la littérature africaine contemporaine, il déplace radicalement le point de vue sur la question. En dialogue avec Jörn Cambreleng et Sylvain Prudhomme, il nous ouvre, sur politique et traduction, des perspectives insoupçonnées.

Profitant d'un partenariat naturel avec la Maison Antoine Vitez à l'occasion des vingt ans d'activité de la Maison, nous faisons, à ces Assises, la part belle au théâtre. Tout travail sur la traduction de la dramaturgie à thème politique commence par la réaffirmation de la connivence fondatrice du théâtre et du politique. Le théâtre sera présent au commencement de

ces Assises et à leur fin. En ouverture, nous avons demandé à Jean-Pierre Vincent, en metteur en scène “politique” entre tous, en “gérant joyeux du désordre des vivants”, de venir nous parler de son trajet, de l’“entreprise politico-artistique” “à plusieurs” qui est celle du théâtre comme “imagerie critique du monde” et “divertissement critique nécessaire”. Peut-être, plus particulièrement, nous parlera-t-il de son expérience du texte de théâtre traduit : Jean-Pierre Vincent a une conscience aiguë, acquise en travaillant avec Peter Brook ou les théâtres allemands, qu’il existe des rapports différents aux langues et qu’il faut en tenir compte. Metteur en scène de Brecht, du *Woyzeck* de Georg Büchner et des *Pièces de guerre* d’Edward Bond, il est traducteur lui-même – de l’anglais (Martin Crimp) et de l’italien (*Le Silence des communistes*, 2006, pièce politique sur l’histoire de la gauche italienne, montée à Avignon en 2007). À nous d’écouter son expérience.

En clôture, Valère Novarina (qui, justement, a été mis en scène par Jean-Pierre Vincent) sera entouré de ses traducteurs de l’allemand (Leopold von Verschuer), du hongrois (Zsófia Rideg) et de l’hébreu (Ilana Zinguer), pour une réflexion sur ce que veut dire traduire un théâtre qui est parole-torrent, parole-action, manipulée et manipulante, et qui démontre à chaque instant la puissance des mots dans le politique. Comment, à ce passage à la limite, dans cette méfiance du langage “qui nous perd et nous sauve”, situer le geste traductif?

Entre ces deux moments, le théâtre sera présent de cent autres façons : par les ateliers – théâtre danois avec Catherine-Lise Dubost, palestinien d’Israël d’expression anglaise, avec Séverine Magois, théâtre italien avec Federica Martucci, espagnol avec Christilla Vasserot ; par les lectures, particulièrement présentes aux Assises cette année : Fabrique turque ce soir ; “Croissants littéraires” demain matin, avec la participation de la Maison Antoine Vitez, lecture de textes de Boris Diop, lecture/récital d’Angélique Ionatos avec Katerina Fotikari...

Enfin, la Table ronde ATLF refait, cette année, un point sur la situation du traducteur de théâtre. Sous la direction de Laurence Kiefé, des gens de théâtre présents à tous les postes – Michel Bataillon, président de la MAV, historien de la scène, qui fut le dramaturge de Planchon, Laurence Sendorowicz et Séverine Magois, comédiennes et traductrices, René Loyon, metteur en scène, directeur de compagnie et promoteur à l’Atalante des rencontres annuelles “Transmettre-traduire” – débattront des difficultés et des perspectives de la traduction dans la chaîne d’élaboration du spectacle. La table ronde ATLF est toujours l’un des moments forts des Assises, un moment privilégié de reconnaissance du traducteur par lui-même : soyez nombreux au Méjan dimanche matin, toutes les questions sont bienvenues.

J’ai le plaisir de donner la parole à Jean-Pierre Vincent.

THÉÂTRE ET POLITIQUE

Conférence de Jean-Pierre Vincent

J'ai accepté, il y a quelques mois, de faire cette petite entrée en matière sur le thème intrigant de vos rencontres : "Traduire le politique". Une bonne question à travailler... Et puis, il y a trois jours, j'ai regardé un peu par hasard sur Internet, j'ai vu le programme et j'ai lu : "Jean-Pierre Vincent : Théâtre et politique." Effroi ! Car dès que vous dites "théâtre et politique", vous voyez un mur vous tomber dessus... C'est un thème dont on parlait toutes les semaines dans les années 1960-1970. On ne faisait pas un débat, on n'ouvrait pas une brochure, on n'allait pas dans un théâtre sans un débat sur "théâtre et politique". Puis petit à petit ça s'est raréfié, ça s'est absenté. Ça ne s'est absenté de mes pensées, mais c'est vrai que ça a pris un autre cours, un autre sens, une autre réalité sensible dans la vie du travail théâtral. Donc je me suis dit : "Quand même je vais faire quelque chose sur « traduire le politique au théâtre », ce qui revient à peu près au même que de parler de théâtre et politique, mais de façon peut-être un peu plus centrée. De plus, je pensais avoir du temps ces jours-ci, mais j'ai été accaparé par un projet très important pour moi qui m'a tenu très fort toute la semaine dernière : je travaille à Marseille avec quarante amateurs sur *Les Suppliantes* d'Eschyle : une tragédie où, d'ailleurs, *traduction* et *politique* se trouvent au cœur du sujet... Traduction, théâtre et politique, donc...

Chaque fois qu'on me demande : "Qu'est-ce que c'est pour vous la mise en scène?", le premier mot qui me vient à l'esprit est "traduire". "Je traduis" des œuvres qui sont d'une certaine nature, littéraires au départ, en tout cas des caractères noirs sur papier blanc, de mon époque ou d'époques plus anciennes. Je les traduis dans un autre langage. Je parle ici du théâtre d'interprétation des textes. Je ne parle pas de tout le théâtre d'aujourd'hui. Il y a aujourd'hui un théâtre d'interprétation des textes, de mise en scène des textes, et un théâtre que j'appellerais, pour faire court, "de création", avec ou sans texte, mais qui développe l'imaginaire d'un créateur. Moi, je ne suis pas un créateur. Je suis un interprète/traducteur de textes. Je traduis des textes écrits en textes joués, en textes "complexes", qui prétendent ou veulent ou souhaitent avoir une action morale ou politique ou imaginaire sur le public de mon époque. L'œuvre sur le papier est une œuvre rêvée. Je lisais ces jours-ci le texte de Walter Benjamin sur

le traducteur. Pas facile... Ce que j'ai compris en tout cas du début de ce texte, c'est qu'une œuvre poétique n'a pas finalement de destinataire très précis la plupart du temps, mais qu'au moment de la traduction, alors elle prend un destinataire précis. Un auteur veut faire quelque chose au monde, il veut intervenir précisément sur le monde, mais en même temps son œuvre est rêvée aussi, et universelle. Si je la traduis – traduction littéraire, puis traduction scénique – cela prend un destinataire plus précis. On s'efforce de garder le caractère universel de la chose, mais l'objectif, fatalement, se resserre. L'auteur a une vision ou une visualisation du texte qu'il écrit. Il a une idée de la façon dont cela devrait être présenté. Parfois pas du tout. Quand il monte, quand il traduit en scène sa pièce, il affronte un certain nombre de réalités opaques, compactes : les acteurs, la matière, les décors, le temps, l'espace-temps de la scène et il voit bien que son œuvre deviendra autre chose, est en train de devenir autre chose que ce qu'il avait rêvé, ou pas. Mais nous les interprètes, nous ne l'avons pas rêvée au départ. Il faut d'abord, je crois, pour traduire, savoir lire, apprendre/réapprendre à lire, à lire le plus précisément possible le geste précis qui est à l'œuvre, comment cette œuvre traverse l'univers, comment elle traverse le monde, de quoi elle parle et de quoi elle ne parle pas, à quelle vitesse, avec quelle richesse de vocabulaire, quels niveaux de langue, etc. Et nous devons, dans cet exercice de traduction, bien sûr ne pas renoncer à faire acte créatif. Pour être au service d'une œuvre, pour traduire une œuvre, il ne faut pas seulement s'y soumettre, nous avons à apporter un certain nombre de choses : ne pas se croire plus intelligent que l'œuvre, et se mettre en position de lui apporter un "plus". Par exemple, je sors de la mise en scène de *Dom Juan* de Molière et j'ai étudié pour savoir la lire, j'ai étudié comment elle a été lue par les érudits, comment elle a été lue de façon universitaire, comment elle a été lue par les collègues metteurs en scène qui m'ont précédé. J'ai observé souvent, soit dans les commentaires, soit dans les mises en scène qu'on mélangeait beaucoup les choses. *Dom Juan* de Molière est une œuvre très particulière. Son point d'impact est particulier. Elle parle d'un certain point de vue, de *Dom Juan*, du donjuanisme certes, mais on y a souvent ajouté des donjuanismes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles : des *Dom Juan* psychanalysés, des *Dom Juan* existentialisés, chargés de tout ce que les sciences humaines et les romanciers et les poètes ont greffé dans cette histoire-là, jusqu'au très étrange *Don Juan* de Peter Handke. C'est un livre que j'aime beaucoup, mais je n'avais pas à mélanger le *Don Juan* de Peter Handke avec celui de Molière. Celui de Molière a des objectifs, il est une île précise au milieu de la mer du répertoire, et c'est de cette précision-là que j'essaie de m'approcher à propos de toutes les pièces. Donc il faut savoir lire, se défier de goûts trop personnels, se libérer des conventions de lecture accumulées et il faut chercher, acquérir et renforcer des moyens artistiques concrets, tangibles, visibles, audibles pour transférer le texte rêvé, abstrait, du départ dans un espace-temps réel. Cet espace-temps est celui de la scène, avec ses lois, avec ses contraintes, et le transférer dans une société, c'est-à-dire que le public doit déjà être là, d'une certaine façon, au moment de la traduction, dans l'acte des répétitions.

Le public, son état historique, ce qu'on peut en penser, ce qu'on peut en savoir, et le public dans sa constitution politique. Je me vis comme traducteur. C'est un goût que j'ai eu tout petit. Mais ça a commencé même avant la traduction, avant le langage. Imitateur. Je suis devenu acteur parce que j'imitais plein de gens : je les traduisais, en quelque sorte. J'imitais en interprétant. Mes mathématiques, ça a été le latin et le grec. J'ai appris l'italien tout seul pour pouvoir lire des pièces de Goldoni qui n'étaient pas traduites en français et dont les résumés m'intéressaient beaucoup, et je me suis mis à traduire Goldoni. J'ai même traduit un livre magnifique de Mario Baratto sur Goldoni, avec quelques approximations de débutant bien sûr... Mais j'avais cette passion et puis j'ai renforcé cette passion avec mon camarade Jean-Michel Déprats ici présent, que j'ai lancé dans la traduction shakespearienne, que j'ai accompagné dans la première traduction, *Peines d'amour perdues*, une traduction qui tient toujours le coup. Ça fait combien de temps? Trente ans? Oui, bien trente ans, oui. Alors, c'est assez intéressant, qu'elle tienne le coup. C'est rare, je trouve, car les langues bougent. C'est aussi un problème dans la traduction de théâtre. Les langues bougent comme les continents : l'Afrique se rapproche ou s'éloigne de l'Asie, je ne sais plus. L'anglais, l'allemand, l'italien, tout cela bouge, l'anglais élisabéthain bouge par rapport à l'anglais d'aujourd'hui, mais ça bouge par rapport aux différentes sortes de français, ça bouge par rapport à l'allemand, etc. Il faudrait pouvoir, tous les vingt ans, refaire toutes les traductions de toutes les pièces. Il faut s'y attaquer. Quand je monte une pièce étrangère, quand je connais la langue, bien ou moyennement, ou peu, ou même pas, je m'échine à fouiller la traduction, à aller voir le cœur du texte. Ce travail, je le fais sur absolument toutes les pièces. Non par méfiance envers le traducteur, mais c'est comme un besoin physique d'aller intimement chercher le geste de chaque mot, l'intimité de la progression des phrases, d'une phrase sur l'autre. En répétition, je suis en train de traduire aussi. Ce rapport que je peux avoir avec une pièce étrangère, je l'ai aussi avec les pièces en français ou des pièces francophones. Edward Bond disait, mais je crois qu'il citait quelqu'un, que toute pièce est écrite dans une langue étrangère que nous avons à traduire. En français, je sais que, par exemple, Marivaux écrivant pour les acteurs italiens ou Marivaux écrivant pour les acteurs français, ce n'est pas tout à fait la même langue. Ce n'est pas la même assise, ce n'est pas la même respiration, ce n'est pas la même pulsion de langue parce qu'il écrivait – ça peut arriver aussi – plus précisément, il écrivait pour des acteurs précis. Écrire pour Silvia, cette Silvia qui revient dans plusieurs pièces italiennes de Marivaux, Silvia était un sacré caractère, elle avait une certaine chose en elle, une intelligence de la vie, une nervosité, qui aidait Marivaux à écrire un français un peu particulier, ce qui n'est pas le cas des pièces plus écrites pour les Comédiens-Français. Autre chose : la brochure des acteurs, je la tape moi-même et je me traduis Molière ou X, mot à mot, avec le souci de regarder chaque mot pour traduire correctement. L'essentiel de tout ce travail, ce qui parfois, peut-être souvent, manque dans le théâtre français aujourd'hui, c'est ce qu'on appelle *la dramaturgie*. C'est la présence de cette

instance, de ce souci dans le travail, de ce souci de cohérence, de ce souci de profondeur dans la recherche. Nous avons en 1968 avec Jean Jourdeuil, puis avec Bernard Chartreux et d'autres, essayé d'imposer cette notion dans le travail. Pour que la dramaturgie prenne pied et continue en France, c'est laborieux. Nous manquons de solidité. Il n'y a pas assez de dramaturgie de l'acteur, du jeu d'acteur, en France. Les acteurs sont un peu à vau-l'eau. On ne manque pas de talent, il y a des talents énormes en France, mais franchement, je vous le dis, la plupart des acteurs ne savent pas travailler. Or, je vois bien comment travaillent les acteurs allemands, ils savent travailler. Ils héritent d'une histoire de la dramaturgie. Chez nous, il n'y a pas assez de dramaturgie du jeu, pas assez de dramaturgie de l'espace, de réflexion sur l'espace. Il y a quelque chose qui nous manque et qu'il faudrait travailler dans les écoles. On n'a pas assez d'une vie pour faire tout ça.

Théâtre et politique, à présent, puisque c'était la question. Le théâtre est au départ et à l'arrivée traduction, mais il est aussi, au départ et à l'arrivée, politique. Disons, la politique telle que Brecht la nommait : "les relations des êtres humains entre eux". Le théâtre du xx^e siècle a traversé des moments plus ou moins ouvertement "politiques", directement liés à une action politique, militante (les diverses "agit-prop" et leurs influences sur le théâtre proprement dit). Ce n'est pas le chemin que j'ai emprunté. C'est d'autre chose que je veux parler, d'un théâtre où la politique (*le* politique, comme on dit élégamment) relie tous les éléments de la vie, des plus intimes aux plus publics. D'un théâtre *transitif*, actif, intervenant, nouant des liens critiques entre des aspects de la vie qui semblent *a priori* si loin les uns des autres. J'ai toujours besoin d'une "piste" politique pour me motiver, une idée, un slogan paradoxal, mettant en jeu un moment de l'histoire des conflits humains (ceux qui font qu'il y a théâtre). Parfois ce n'est qu'une phrase, un noyau qui va lancer et irriguer tout le travail de l'équipe. En certaines occasions, mon travail a parlé plus explicitement des questions politiques. Récemment par exemple, *Le Silence des communistes*, bâti sur des lettres non pas d'anciens dirigeants communistes italiens, qui réfléchissaient après le sabotage de leur parti, au silence qui succédait et entamaient une réflexion sur le monde d'aujourd'hui et ce qu'ils pourraient avoir à en dire avec leur culture de communistes italiens. Plus anciennement nous avons inventé à Strasbourg *Vichy Fictions*, un immense spectacle de soirée sur la période de Vichy. Plus récemment, c'était à Nanterre *Karl Marx Théâtre Inédit*, qui mêlait des textes de Derrida, Marx, Shakespeare et Bernard Chartreux. Au fond, mon théâtre politique à moi est plus ou moins ouvertement politique. Je ne peux pas commencer un travail si je n'ai pas cette motivation. Mais je sais aussi que cela ne suffit pas, évidemment. Comme Brecht prend la précaution de le dire dans *Le Petit Organon*, le théâtre est d'abord un divertissement, c'est la meilleure définition qu'on lui ait trouvée. Il n'y a pas de théâtre si on ne s'adresse pas à la fantaisie profonde du spectateur, quelle que soit sa visée par ailleurs. À partir de là, on peut faire quelque chose qui s'oriente vers une utilité politique ou une utilité sociale. Il y a des moments où c'est presque invisible,

mais moi je l'ai, la motivation. Par exemple, ce que je viens de vivre avec *Dom Juan* de Molière est assez significatif. Bien sûr, la pièce parcourt des thèmes très divers autour du séducteur, du "mythe" de Don Juan. Mais le centre obsessionnel de la visée de Molière est polémique, politique. Il y a eu avant lui des Don Juan insolents, provoquant Dieu ouvertement. Mais la punition du mauvais garçon finissait toujours par faire triompher l'ordre établi. Celui de Molière, malgré ses abus, est plus humain, plus "sympathique", mais il est au fond plus radical dans sa résistance à la croyance, à la *crédulité*. Tous les autres personnages, même les plus émouvants comme Elvire, sont crédules, aveuglés par des croyances diverses. L'ennemi de Molière, ce n'est pas tant Dieu, ou "le Ciel" que la crédulité humaine, et ce que l'Église en fait. C'est que le clan intégriste était actif et violent autour du jeune Louis XIV. Probablement que ce camp a gagné la bataille et fait disparaître la pièce (durant deux cents ans!). Le pamphlet de Molière avance masqué sous la légende romanesque. Notre spectacle aussi avait ce côté obsessionnel dans l'écoute du message de Molière, tout en ne boudant aucun plaisir aux rebondissements de ce roman d'aventures. Tout théâtre est plus ou moins ouvertement politique, comme le mien, il y a des politiques simples et des politiques complexes. Aujourd'hui, on a des textes souvent trop simples d'ailleurs, dans le répertoire français. Des monologues, beaucoup, du genre "J'ai mal", "J'ai mal à la vie", "J'ai mal à mon sexe", "J'ai mal à ma sœur", etc. Alors, monologues ou dialogues, avec des personnages qui s'appellent A et B, qui n'ont pas de métier, qui n'ont pas de place dans la vie... et il y a des pièces complexes et plongées dans le réel, surtout en Angleterre, Allemagne et même Italie. Ces pièces, comme l'explique très bien Edward Bond, ont un point de départ très concret, une situation perceptible dans la vie des gens, alors que ce ne sont pas du tout des pièces naturalistes. Mais à partir de cette prise sur le réel, commence le développement de ce que Bond appelle "la logique de l'imagination". Des péripéties, tout aussi réelles, se greffent sur la première situation et emportent le scénario vers des configurations énormes, inattendues. Il nous manque ça en France.

Pour finir, en renversant les termes "théâtre" et "politique", un dernier petit mot quand même sur la *politique du théâtre*. Nous avons (encore...) en France une politique culturelle bien connue, "que le monde entier nous envie". On connaît le refrain, depuis Malraux et ses divers relanceurs. C'est un immense réseau diversifié par une série de couches successives, complexes, difficiles à décrire et à comprendre, même pour ceux qui arrivent par exemple au ministère de la Culture ou dans les grandes collectivités territoriales. On a maintenant les défauts de ces qualités, c'est-à-dire que l'on a un théâtre français très riche et, en même temps un peu perdu dans sa propre forêt, perdu aussi dans son rapport entre l'exceptionnalité et dans la tension entre l'excellence et ce que l'on appelle la "démocratisation" ou la "popularisation". La classe politique aujourd'hui a tendance à confondre la popularisation, l'aspect pédagogique que peut avoir l'art dans la société et l'exceptionnalité ou l'excellence (la rareté fondamentale de l'art). Moi, je ne suis pas un artiste barbare, je ne suis pas

un artiste anarchisant, je suis quelqu'un qui prend l'art tel qu'il est, qui se demande ce qu'il faut casser, mais ce qu'il faut aussi reconstruire avec les morceaux qu'on a cassés. Autant que faire se peut, avec tout ce qu'on peut mettre de force personnelle, populariser, étendre, étendre le cercle des connaisseurs, comme disait Brecht, élargir le cercle des connaisseurs. Et c'est principalement au théâtre que cette problématique de la "démocratisation" se pose et se produit, puisqu'il ne peut pas y avoir de théâtre sans public. Les autres arts peuvent se passer de public. On peut écrire dans sa chambre, on peut faire du violoncelle dans sa chambre, on peut faire des poèmes, on peut peindre pour soi. Du théâtre, on ne peut pas en faire pour soi. Il faut au moins un spectateur en chair et en os. Et ce spectateur représente toute l'humanité. Moi, je fais du théâtre pour les gens qui sont là, mais aussi pour les gens qui ne viendront pas et en plus pour ceux qui sont déjà morts et ceux qui ne sont pas encore nés, comme le disait Jean Genet. Et je n'hésite jamais à me livrer à toutes interventions pédagogiques, à démultiplier la rareté de ce que je sais. C'est un acte de traduction entre l'excellence et la popularisation. Ce travail d'intercession entre des parties de plus en plus hétérogènes de notre société, dont parlait brillamment M. Vauzelle tout à l'heure. Mais une petite histoire à ce propos... Avant *Le Silence des communistes*, j'avais fait un spectacle très dur, une pièce d'Edward Bond pour les adolescents : *Onze débardeurs*. À la troisième scène, un gosse poignarde sa proviseur à la sortie du collège et ça se développe dans une histoire incroyable, c'est-à-dire qu'à l'armée il n'arrive pas à poignarder une botte de paille, puis il tue un ennemi dont il voudrait absolument apprendre la langue, pour comprendre ses ultimes paroles, sauf qu'il n'a rien appris à l'école... Enfin, c'est un choc pour les gosses, extraordinaire, très fort, très violent. J'avais monté ça à Paris et la région PACA a soutenu et subventionné une tournée dans la région, principalement tout autour de l'étang de Berre et je ne vous dis pas les représentations avec les gosses des lycées techniques de Port-de-Bouc, Istres et tout ça, c'était formidable, c'était risqué et généreux. M. Vauzelle n'est jamais venu voir le spectacle. J'ai insisté. Il devait venir à la dernière, ici à Arles, il n'est pas venu. Aujourd'hui, il fait son discours, je parle, il s'en va. Je ne le prends pas comme une chose vexante, sauf que les objets intéressants qu'il subventionne, sur le plan culturel, il les loupe. Ils ont d'autres choses à faire. Pas seulement lui, mais ils ont tous d'autres choses à faire, quelles que soient les couleurs politiques, parce que la vie politique s'est professionnalisée. Du coup, on se "désartifie". On se déculture. La déculturation de la classe politique, j'en suis vraiment un témoin amical et navré. Je voulais quand même, à propos de théâtre et de politique, parler de ça, parce que nous avons besoin de vigilance, de beaucoup de vigilance pour ne pas laisser se déliter notre politique artistique et culturelle. Nous savons que nous avons des problèmes énormes devant nous ou autour de nous, mais sincèrement la diminution de cinq pour cent du budget de la culture, c'est un très mauvais signal et ça va dans ce même sens. Je me multiplie, à la limite de mes forces souvent, pour répandre cette idée de l'art et du théâtre, mais j'entends bien que ce soit moi qui le décide. Je ne veux pas

que ce soit un système égalisateur et se contentant d'une certaine médiocrité artistique qui me le demande ou qui me l'impose, parce que c'est un très mauvais avenir pour moi, pour nous, pour vous. Je veux continuer à traduire! Voilà, c'est l'heure. Merci.

TRADUIRE LES TEXTES POLITIQUES

*Table ronde animée par Marc de Launay,
avec Olivier Bertrand, Jean-Pierre Lefebvre
et Jean-Claude Zancarini*

MARC DE LAUNAY

J'ouvre la table ronde en remerciant tout d'abord Laurence Kiefé, Hélène Henry et Antoine Cazé qui m'ont invité à jouer les modérateurs, ce qui, avec l'entourage qui est le mien, est une sorte de tâche luxueuse et je les en remercie très vivement.

Cette table ronde porte sur "Traduire le politique". Je vais tout de suite décevoir les attentes de notre président de région pour qui j'ai la plus profonde sympathie citoyenne, dans la mesure où les traducteurs littéraires que nous sommes ne sont pas voués aux tâches de vulgarisation ou d'interprétariat de la parole politique dans l'instant et l'urgence immédiate. Ce n'est pas leur fonction. Le choix des intervenants de cette table ronde l'illustre immédiatement, puisque nous faisons un petit bond de deux siècles en arrière avec Marx, mais surtout un énorme bond en arrière avec Machiavel et, qui plus est, saint Augustin, c'est-à-dire que nous revenons au xv^e et au iv^e siècle, au début de notre ère, pour une raison qui me semble devoir être soulignée : la fonction des traducteurs, comme c'est le cas avec les personnes qui m'entourent, lorsque les traducteurs redéfinissent l'histoire de la formation d'un lexique, l'histoire de la formation d'une langue, d'un discours politique ou d'un discours théorique, ils redessinent évidemment un passé, et c'est la fonction des traducteurs, qui sont aussi des interprètes, de redéfinir le passé en fonction d'attentes présentes, lesquelles sont autant de manières d'anticiper ou de dessiner des anticipations. Par conséquent, les traducteurs jouent un rôle clé dans les périodes charnières de notre histoire culturelle, car c'est sur eux que repose précisément la redéfinition du passé, c'est-à-dire ce que l'on va aujourd'hui ou demain considérer comme un passé ou une généalogie linguistique, culturelle, thématique ou problématique. Ce sont en général les traducteurs qui opèrent cette conversion des manières d'envisager le passé, cette conversion qui se répercute sur de nouvelles attentes, et qui donc redéfinissent un paysage au présent.

Il y a quelques années, quand les Assises de la traduction littéraire à Arles ont débuté, ces propos que je viens de tenir auraient demandé de très longues explications. On peut constater aujourd'hui et s'en féliciter,

s'en réjouir même, que de pareils propos passent à peu près directement dans l'intelligence du public qui n'est plus effarouché par de tels propos sur le rôle particulier des traducteurs. Il faut y voir le formidable progrès accompli en moins d'un demi-siècle, pas simplement par les Assises littéraires, pas simplement par cette institution et ces rencontres, mais tout simplement par l'ouverture de la problématique de la traduction à des domaines où elle a cessé de paraître marginale. Je veux dire par là qu'aujourd'hui personne ne s'étonne de considérer que les problèmes de traduction sont aussi des problèmes herméneutiques, donc des problèmes philosophiques, des problèmes qui se posent en esthétique, des problèmes qui, par conséquent, ont cessé d'être cantonnés à une corporation et intéressent évidemment tout le monde.

Lorsque l'on réfléchit sur ce que pourrait être la traduction du politique, on se pose un problème de spécificité. On aurait l'impression que traduire le politique est un problème que l'on peut poser comme on a posé le problème de traduire le théâtre, traduire le roman policier, etc. Or, je ne vois aucune espèce de spécificité formelle dans l'interrogation sur la traduction de textes politiques, pas de spécificité méthodologique particulière qui ferait que les traducteurs de textes théoriques politiques seraient confrontés à des réalités tout à fait différentes du point de vue méthodologique de celles qu'affrontent les traducteurs d'esthétique, les traducteurs de philosophie ou les traducteurs littéraires.

Il y a en revanche une spécificité du matériau. Pourquoi? Parce qu'il y a un ancrage particulier des lexiques, des problématiques, et tout le monde en conviendra : on ne se pose pas le problème politique de la gestion des cités de la même manière dans l'Antiquité tardive et à la fin du Moyen Âge. Pas davantage il n'y a d'identité, du point de vue matériel, avec les problématiques que l'on peut découvrir au milieu du XIX^e siècle.

Mais, formellement, la question se pose, pas simplement pour la traduction de textes politiques, mais pour la traduction de textes théoriques, dans le domaine de ce que l'on appelle, suivant les traductions, les sciences humaines, les sciences morales ou les sciences de l'homme et de la société, dans la mesure où il n'est pas certain que la question telle qu'elle est posée n'intéresse pas également les textes littéraires, les textes philosophiques, les textes essayistes en général, pour la raison que lesdits textes théoriques ont toujours nécessairement une dette à l'égard d'un travail historique constant sur le matériau linguistique dont ces textes disposent et qu'ils transforment.

La grande question que les traducteurs de sciences humaines ou de textes théoriques se posent toujours est la question que l'on peut résumer par une sorte d'alternative qu'il leur incombe de résoudre pratiquement, c'est l'objet propre de leur travail préalable, c'est-à-dire l'alternative entre la terminologisation du lexique qu'ils rencontrent dans un texte, ou au contraire la volonté d'ancrer davantage le texte théorique dans la réalité historique de l'état de langue au sein duquel et à partir duquel ces textes théoriques ont été écrits. D'un côté, on a affaire à une voie qui conduit à la conceptualisation, de l'autre, au contraire, une voie qui conduit vers

une tentative de rendre des effets de parole, au sens où Saussure emploie le terme, c'est-à-dire des effets de discours.

Cette grande question, il se trouve que les trois intervenants qui sont à mes côtés se la sont posée, et ils l'ont thématifiée.

Par exemple, M. Zancarini, qui a signé une traduction de Machiavel qui devrait être prescrite un peu partout dans nos écoles, si elles étaient ce qu'elles devraient être, et *a fortiori* dans nos universités, si d'aventure les étudiants d'aujourd'hui consentaient à lire.

(Rires.)

Ce serait évidemment très utile pour eux de découvrir un Machiavel que personne n'a encore lu en France. Je laisse évidemment de côté tout le problème extraordinairement douloureux de la réception française de la pensée italienne, car je pense que, comme disent les *Tontons flingueurs*, on se fâcherait.

L'autre intervenant, Olivier Bertrand, a entrepris une tâche tout à fait considérable qu'il étudie sur une longue période, rien de moins que la formation du lexique français en matière politique issu des traductions de *La Cité de Dieu* d'Augustin. C'est une longue période qui traverse une partie du Moyen Âge, et Dieu sait si l'histoire de la constitution de ce lexique est complexe. C'est une question qu'il a également posée non seulement d'un point de vue historique, qu'il a essayé de thématifier à travers sa manière d'entrevoir le rôle décisif de Charles V en France, mais c'est une tâche énorme de lexicographie sur une longue période, tâche qu'aujourd'hui nous pouvons imaginer entreprendre avec profit, mais qui, il y a quarante ans, faisait figure de vue de l'esprit.

Enfin, le renouvellement de la lecture de Marx qu'a entrepris mon ami Jean-Pierre Lefebvre – il n'a pas simplement entrepris une relecture de Marx, il a entrepris aussi une relecture de Hegel, il entreprend une relecture de Freud. Ces relectures sont des réinterprétations. Le point commun de ces tentatives faites par lui est précisément ce que j'évoquais tout à l'heure, c'est-à-dire le souci de faire entendre une parole ancrée le plus possible dans un contexte où la conceptualisation dont ces textes ont été l'occasion n'était pas encore acquise. La traduction qu'il a donnée par exemple de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel est une traduction où l'on entend Hegel en train de roder ce qui va devenir ensuite sa langue, c'est-à-dire celle que l'on pourra ensuite figer en hégélianisme de glossaire.

Les trois intervenants ont en commun cette alternative que j'ai indiquée tout à l'heure, ils l'ont thématifiée, et j'aimerais bien apprendre d'eux comment ils s'y sont pris concrètement, pratiquement, pour faire face à cette alternative essentielle.

OLIVIER BERTRAND

Mon objet d'étude est le lexique français, *Histoire de la langue française*, spécifiquement l'histoire du vocabulaire politique. Je suis parti d'un constat qui est que le vocabulaire français de la politique que nous pratiquons aujourd'hui s'est constitué au cours des siècles et a principalement deux grandes sources, la première étant la fin du Moyen Âge, l'autre la

Révolution française, on renouvelle le vocabulaire politique, puis une troisième source qui est plutôt la source contemporaine. Ce qui m'a intéressé à première vue et *a priori* a été d'aller chercher les origines du lexique politique au Moyen Âge en français, et comment sont nés, ont vécu, et parfois sont morts, certains lexèmes de la langue politique.

Pour résumer très brièvement l'objet d'étude qui est le mien, je suis parti du constat, que font d'ailleurs les historiens médiévistes, qui est que, sous Charles V, entre 1364 et 1380, il y a eu un véritable engouement dans les traductions des textes d'autorité. Ces textes d'autorité, qui étaient grecs et latins pour la plupart, ont été traduits avec frénésie parfois, en dix, quinze ans de temps. On a traduit Aristote, on a traduit saint Augustin, on a traduit Jean de Salisbury, donc des textes d'inspiration augustiniennne, d'inspiration aristotélicienne. Pendant dix, quinze ans, ces traducteurs, qui ont été choisis par le roi, ont été confrontés à des problèmes conceptuels de traduction : comment traduire des réalités politiques de l'Antiquité grecque et latine au XIV^e siècle ? Pour ne vous donner qu'un ordre d'idée, lorsque Jean II le Bon, le père de Charles V, meurt en 1364, il y a dans la bibliothèque royale un peu moins de cent manuscrits. Lorsque Charles V meurt en 1380, il y en a plus de mille. C'est vous dire si, en très peu de temps, il y a eu cette politique de constitution d'une bibliothèque qui deviendra plus tard partiellement la Bibliothèque nationale de France.

Chaque traducteur a été confronté à des problèmes très spécifiques. On ne traduit pas la *Politique* d'Aristote comme on traduit *La Cité de Dieu* de saint Augustin. Et pourtant, ces traducteurs traduisent au même moment ces textes-là, des textes qui datent d'avant la révélation chrétienne et des textes qui sont issus de cette révélation chrétienne. Il y a donc plusieurs types de vocables à traduire et c'est à cette période que l'on va traduire des termes comme "démocratie", "oligarchie", que dans le giron de la théologie, de la religion, on va traduire – justement saint Augustin – des termes de latin chrétien qui n'existent pas, qui n'ont aucune réalité dans le monde lexical et lexicographique français, des mots comme "usurper", "trionphant", l'Église triomphante et l'Église militante ; "corruption", le terme apparaît dans son acception morale et politique dans la traduction précise de *La Cité de Dieu* par Raoul de Presles en 1375, c'est-à-dire que le mot "corruption" en français existait déjà, mais avec un sens très concret qui était le sens du latin classique de l'altération physique. Or, lorsque le traducteur doit traduire la corruption des mœurs, la corruption des sens, lorsqu'au chapitre XVII ou XVIII du premier livre de *La Cité de Dieu* on parle du viol des femmes romaines par les Barbares, il y a le terme de "corruption" qui est utilisé au sens très concret d'altération du corps, mais cette altération est produite par une altération morale, et là il y a par synapse corruption de mœurs. Le terme est introduit par Augustin au V^e siècle en latin chrétien et n'est traduit que bien plus tard, au XIV^e siècle, avec ce sens-là par Raoul de Presles. À partir du XIV^e siècle, tout un lexique de la science politique et morale va naître sous la plume des traducteurs.

Je pourrai y revenir peut-être un peu plus tard, si vous le souhaitez, et donner quelques exemples, parce que c'est aussi à cette époque-là que

d'autres traducteurs – par exemple, Nicole Oresme traduit la *Politique, l'Éthique et l'Économique* d'Aristote ; il choisit de traduire des concepts qui n'existent pas en français à l'aide de glossaires. Dans les manuscrits du XIV^e siècle, on voit en prologue, ou alors à la fin du manuscrit, des listes, avant même tout dictionnaire. Je vous rappelle que les dictionnaires en langue française n'apparaissent que bien plus tard. Ce sont les premiers glossaires dans lesquels le traducteur nous livre sa compréhension de ce qu'il traduit. Je vous donne un exemple : le mot "oligarchie". Le traducteur Nicole Oresme nous le donne dans une table des notables et dans une table des mots de la politique, des mots *estranges*, et il dit : "Une oligarchie est une des six espèces générales de politie mises en VIII^e ou IX^e chapitre du *Tiers livre*." Il y a là une véritable volonté de renvoyer le lecteur au chapitre précis : vous voulez savoir ce que signifie oligarchie ? Nous ne l'avons pas en français. Je vous explique ce que cela signifie et je vous renvoie à un chapitre précis dans le manuscrit. "C'est là où les gens riches et puissants tiennent le gouvernement à leur propre profit et contre le profit public. C'est une politique pire que ne l'est démocratie et moins mauvaise que tyrannie" – comme cela, on sait tout !

(Rires.)

Et il dit : "De *oligo* en grec, qui est peu ou petit nombre, et de *archos*, qui est prince."

Les traducteurs avaient à leur disposition des versions latines des textes d'Aristote et non pas des versions grecques, mais c'est intéressant de voir comment le traducteur a utilisé des techniques particulières : le glossaire, l'emprunt lexical, la glose périphrastique, la synapsie, le commentaire. Dans toutes les grandes traductions des textes d'autorité de cette époque, il y a une constante qui est que chaque chapitre traduit est suivi systématiquement d'une exposition du traducteur, c'est-à-dire que le métier de traducteur tel qu'il était conçu à cette époque nécessitait manifestement le désir d'explicitier la traduction offerte au lectorat contemporain. Donc, dans ces gloses qui doublent la traduction, vous allez avoir à la fois des commentaires relevant de la langue : "Voilà pourquoi moi, Raoul de Presles, j'ai traduit ce mot-là, comment je l'ai compris." C'est très précieux pour le chercheur d'aujourd'hui qui essaie de comprendre comment, au XIV^e siècle en France, on comprend la réalité du IV^e-V^e siècle chez Augustin. Puis, parfois, il donne des commentaires d'ordre historique, d'ordre philosophique, politique. Par exemple, Raoul de Presles dit : "Ici, saint Augustin cite Oroze. Plus personne ne connaît de nos jours l'historien Oroze, donc je vous explique qui il est", etc.

C'est intéressant de voir comment la traduction telle qu'elle est envisagée chez ces traducteurs de Charles V est une traduction qui utilise évidemment tous les procédés disponibles à l'époque : le binôme synonymique, etc., pour bien rendre intelligibles des néologismes qui n'ont aucune réalité dans la vie des contemporains de Charles V. Mon travail de linguiste, d'historien de la langue, est de repérer ces néologismes dans les traductions, dans les manuscrits, de voir ce que ces mots signifiaient en grec ou en latin, ce qu'ils ont significé précisément en 1375, par exemple,

quand on traduit *La Cité de Dieu*, puis de voir comment le terme évolue jusqu'en français moderne. Lorsque Nicole Oresme traduit la *Politique* d'Aristote, évidemment il traduit pour la première fois en français le mot "démocratie". C'est intéressant de voir que l'on peut épinglez et dater de façon très précise la première apparition des mots "démocratie", "oligarchie", en français, sous la plume d'un traducteur.

Ce qui m'intéresse aussi est de voir comment le mot entre dans la langue, comment il est introduit, intégré lexicalement, morphologiquement aussi, puis comment le mot évolue en français moderne et contemporain. Pourquoi, dans *La Cité de Dieu*, trouve-t-on les mots "bonheur", "bonheureté", "bienheureté"? En fait, quand on regarde le texte latin, ces mots traduisent des réalités latines qui sont différentes. Vous allez avoir un panel très large de termes latins qui vont être reproduits dans le lexique français, mais ces termes-là ne vont pas survivre et vont être des néologismes éphémères.

Il y a aussi, dans cette période assez fluctuante du point de vue du lexique et du vocabulaire, de nombreux néologismes éphémères qui vont disparaître au bout de dix ans, quinze ans ou vingt ans, mais que l'on va retrouver dans les manuscrits de cette période.

MARC DE LAUNAY

Merci beaucoup. Je repose la même question à M. Zancarini.

JEAN-CLAUDE ZANCARINI

C'est une question compliquée. Première chose : on n'a pas traduit Machiavel tout seul, on a traduit d'autres gens de la même époque, Savonarole, plusieurs textes importants de Guicciardini, dont *La Storia d'Italia*. C'est assez gros, cela fait quatre millions de signes. Une des questions que l'on se posait et que l'on pouvait poser à Machiavel, c'est quelle lecture peut-on faire de Machiavel, est-ce que l'on peut trouver un moyen d'enlever la lecture encore malheureusement récurrente du machiavélisme, la fin justifie les moyens, les méchants, etc. Ou, de l'autre côté : non, vous n'avez vraiment rien compris, ce n'est pas ça du tout, c'est le livre des républicains, il faut regarder de biais, etc. Enlever, cela voulait dire le situer dans un moment historique, le moment des guerres d'Italie, lui redonner un sens qui était lié à sa propre activité comme secrétaire de la chancellerie florentine, qui était une tentative de mettre en place une armée florentine qui dise dans sa constitution même le lien possible entre les paysans du *contado* et les bourgeois des villes. Je ne l'ai pas inventé, c'est dans Gramsci, tous les lecteurs de Gramsci savent cela. On le faisait en l'encerclant par cet ensemble de textes qui montraient cela.

La deuxième chose revient à la question que posait Marc, qui est liée au lexique. Tout ce qu'il écrit dans *Le Prince* – on n'a pas traduit les *Discours*, mais deux autres collègues de notre groupe de travail, Alessandro Fontana et Xavier Tabet, ont traduit les *Discours* chez Gallimard, avec à peu près les mêmes critères que nous –, il l'écrit avec les mots de l'usage courant, les mots du vulgaire florentin, les mots qui sont à la fois les mots des marchands, de la ville, de la place, et les mots de la chancellerie liés

à l'héritage latin. Avec ces mots de l'usage courant, il dit des choses qui sont liées à un moment historique spécifique, donc il faut dire des choses nouvelles avec des mots anciens. On n'était pas les premiers à traduire *Le Prince*, on n'a pas été les derniers, et même cela s'accélère, il doit y avoir une nouvelle traduction depuis la semaine dernière. On était la ving-cinquième. Au XVI^e siècle, il y en a eu quatre, dont trois publiées et une restée manuscrite ; au XVII^e siècle il y en a eu deux. Au XIX^e-XX^e, ça s'accélère à une vitesse exponentielle. De toute façon, maintenant, il n'y a plus besoin de savoir l'italien pour le traduire, il n'y a qu'à faire une combinaison et c'est bon!

(Rires.)

La question était : est-ce que l'on prend un terme comme "monarchie" pour dire – un terme qui revient soixante fois – *principato*? De bons traducteurs de Machiavel avaient traduit "monarchie". Dans l'édition de Bec ou de Lévy, *principato* c'est "monarchie". C'est le pouvoir du prince, donc on met "monarchie". C'est parfaitement understandable, c'est un argument fort. Nous, on ne l'a pas pris, on a re-sémantisé le mot ancien, *principat*, pour dire qu'il ne s'agit pas du dialogue de Machiavel avec Aristote. Il y a des rayons entiers de bibliothèques sur : "Est-ce que Machiavel a vraiment lu Aristote?" Untel dit qu'il ne l'a pas lu, un autre dit : "Il dit qu'il ne l'a pas lu, parce qu'en fait il l'avait lu", etc.

(Rires.)

C'est tout ce qu'il y a de vrai, ce n'est pas juste une blague. On a vraiment des débats entre les grands exégètes italiens, Martelli d'un côté et Sasso de l'autre sur : "Oui, il a lu Aristote." Quand il dit dans une lettre à son ami Vettori : "Je ne sais pas ce que dit Aristote, mais je sais ce qu'il se passe dans la réalité", il dit cela sur un point où, en fait, son ami s'était trompé et avait fait dire à Aristote une erreur. C'est pour lui dire : "Je l'ai mieux lu que toi."

La question est que, là, il discute avec ses concitoyens, éventuellement avec un prince qui pourrait, dans l'état de la conjoncture politique, sauver la cité de Florence, parce que c'est cela qui est au cœur de la question et de Machiavel et de ses camarades autour, Vettori, Guicciardini, etc. Il y a une profusion énorme de littérature à ce moment-là, parce qu'avec ces guerres d'Italie on n'est pas sûr que Florence continuera, maintiendra son état et sa liberté. Donc, c'est à eux qu'il parle. Gramsci écrit : "*Per chi non sa*" – Pour ceux qui ne savent pas. Qui sont ceux qui ne savent pas, à ce moment-là? Les forces progressistes de l'époque sont cette bourgeoisie florentine, celle qui a créé *il comune*, les formes communales, mais qui n'ont pas dépassé le stade corporatif économique. Il écrit pour eux. Là, il emploie le terme *principato*, parce qu'il y a des *principi* dans la plupart des autres villes d'Italie, parce qu'un des risques pour la république florentine est que précisément il y ait un prince qui vienne prendre le pouvoir et qu'il n'y ait plus *il comune* ni la *repubblica*.

Autre exemple d'un terme qui revient cent seize fois : *stato*. C'est beaucoup de choses. Ce n'est pas encore ce que nous appelons l'État, le concept d'État, mais c'est parfois une forme politique, très souvent un territoire,

les forces du territoire, les hommes du territoire, les hommes capables de faire la guerre. Puis des verbes qui vont avec : *acquistare lo stato*, l'acquérir, le conquérir. *Mantenere lo stato*. On n'est pas loin de l'idée de garder le pouvoir. Chacun de ces termes-là, chacune des configurations de l'usage de *stato* pourrait donner lieu à une traduction spécifique, ce qui ne serait pas faux non plus mais qui perdrait le mécanisme même de l'écriture de Machiavel. L'écriture de Machiavel, c'est précisément de prendre ce mot-là et de lui donner une pluralité sémantique ou une tension des sens du même terme. Donc, on a voulu que le lecteur français se coltine les cent seize fois "état". Pour bien montrer que ce n'est pas l'État, on a mis une minuscule, d'où des discussions à n'en plus finir avec les correcteurs.

Dernier exemple : l'idée qu'il y a des choses que l'on est obligé d'expliquer parce que ce sont des clins d'œil, c'est le style de Machiavel, il y a beaucoup d'humour, de clins d'œil, de reprises, etc. J'en explicite une seulement. Dans la fameuse lettre où il énonce à l'un de ses copains, Francesco Vettori : "J'ai écrit un petit opuscule sur les principats, dans lequel je dis ce que sont les principats, comment ils se gagnent, comment ils se perdent", etc., c'est le 10 décembre 1513, il dit : "Si quelqu'un le lisait, il verrait que, pendant les quinze ans où j'ai été *a studio all'arte dello stato*, je n'ai ni dormi, ni joué." L'art de l'état, l'art de la politique, le concept, il ne faut pas le louper. Sauf qu'il ne dit pas qu'il a inventé l'art de l'état et l'art de la politique, il dit : "J'ai été dans la corporation de l'état", au sens de l'organisation sociale de la ville de Florence. Si on lit toutes les lettres, on sait qu'un an avant il écrit à Vettori : "Comme je ne sais discuter ni *dell'arte della lana* ni *dell'arte della seta*, il faut que je parle de mes *castellucci*, sinon il faut que je fasse le vœu de rester muet." Le traduire, c'est facile, mais il fallait mettre une note, parce que si l'on met "l'art de l'état", on en fait l'inventeur de l'art de l'état ; alors, on a mis le métier. On aurait pu mettre la corporation, on a mis le métier.

Voilà un peu le travail que l'on a essayé de faire.

MARC DE LAUNAY

Merci. On aura l'occasion de vous redonner la parole. Pour l'instant, je vais la donner à mon camarade Jean-Pierre.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

De toute façon, les choses sont assez homogènes pour circuler facilement. Il s'agit de trouver le truc pour ne pas créer un faux concept qui ensuite peut faire des petits tout à fait intéressants d'ailleurs, mais pas forcément adéquats en l'espèce. Quelquefois un contresens commis dans des textes historiques produit des choses plus intelligentes que ce que finalement une traduction correcte aurait produit, plus plates. Il y a un inconscient du traducteur quelquefois qui produit cela mais, en général, l'intérêt social et éthique est évidemment de restituer ce que cet auteur a voulu dire, autant que possible.

S'agissant de Marx et de tout ce qu'il y a autour, je voudrais dire un premier mot qui m'est venu à l'esprit en écoutant Vauzelle, tout à l'heure,

avec mes réflexes instantanés de traducteur observant un discours. Il a développé une seule phrase, il n'y a eu qu'un seul point final, il a toujours enchaîné avec des coordonnants ou des subordonnants, c'est-à-dire qu'il a créé un fil logique à tout son discours qui a installé sa parole dans la rationalité démocratique, avec des parce que, quoi que, si jamais, etc. Toute la grammaire y est passée, engendrant chez l'auditeur la conviction plus ou moins consciente pour lui que cet homme-là discourait de manière rationnelle. Il se peut qu'il y ait effectivement un fond rationnel à tout ce qu'il a dit, mais il a lui-même semblé en douter par moments, d'ailleurs...

(Rires.)

Je veux dire que le traducteur a aussi cette fonction politique, dès lors qu'il est l'un des officiants de la parole publique et privée les plus attentifs aux phénomènes sur lesquels bien des auditeurs peuvent passer sans s'arrêter, il a ce statut d'emmerdeur langagier qui peut être accolé à la fonction du traducteur dans la société. Il n'est pas le seul à le faire. J'ai en mémoire un très bel article de Poirot-Delpech – qui n'est pas traducteur ; sa fille, je crois, est traductrice –, qui avait fait le procès du discours gouvernemental et en particulier le procès du mot "gouvernance", qui est une espèce de néologisme français qui servait à ne mouiller personne. On ne dit pas : "C'est le gouvernement qui a fait cela", on dit : "C'est la gouvernance." Il a dénoncé tous ces trucs, ces termes dont usent et abusent tous ceux qui sont en charge des décisions et qui disent : "Nous ferons en sorte que." Au lieu de dire : "Nous ferons ceci ou nous ferons cela", comme disent les anarchistes dans leurs chansons, non, eux c'est : "Nous ferons en sorte que", c'est-à-dire qu'ils se sont protégés de tous les malheurs du futur en mettant "en sorte que". Il n'y a que "en sorte que" qui aura manqué à la fin du quinquennat.

Le traducteur observe ce genre de choses, quelquefois il les reproche au texte qu'il traduit. Quand il les entend dans le public, il le regrette comme une régression. Par exemple : "Cela va nous permettre la possibilité de." C'est encore une façon de mettre des édredons entre le réel et la parole.

Je dis cela en matière de préambule parce que, finalement, c'est un peu le noyau du problème général de la traduction des textes politiques, à partir du moment où ils sont censés remuer la vase publique et produire des effets réels dans la vie par la voix des programmes et par la voix des critiques.

S'agissant de Marx, on a des textes qui sont animés par une conception de la vie sociale, de la vie économique, et structurés par la lutte des classes qu'il n'a pas inventée mais qu'il a récupérée pour s'en servir lui-même. Son discours est très souvent un discours théorique de dénonciation de la parole dans laquelle s'exprime le protagoniste principal dans la lutte des classes qu'est le capital, la bourgeoisie, etc., à l'époque où il écrit, et qui présente les choses dans de pseudo-négociations et dans une pseudo-contractualité avec les travailleurs qui permet de masquer la réalité. Le discours de Marx, l'invention de certains termes, l'usage de certains autres termes déjà courants sont toujours au service de cette fonction critique.

L'éthos du traducteur devant ces textes-là, selon moi, doit être, et depuis longtemps, chez tous les traducteurs de textes philosophiques et même de

certains textes religieux, de ne pas manquer dans le discours d'un théoricien, quel que soit ce dont il parle – et cela peut être un physicien ou un entomologiste –, la vertu critique d'un nouveau terme. C'est malheureusement le problème des textes théoriques : ils sont censés avoir une efficacité si rapide, ils correspondent tellement à un besoin, que les premiers traducteurs agissent toujours un peu dans l'urgence, c'est-à-dire que les premières traductions – je prends le cas de Freud qui était un homme politique aussi à sa manière, on va le voir dans quelques jours avec la discussion sur le mariage homosexuel : il y a urgence pour lui à ce qu'autour de son discours, de ses analyses, de sa parole, de ses concepts, se crée une corporation de personnes qui vont porter la bonne parole, qui vont pratiquer la psychanalyse, qui vont rapporter des expériences qui vont enrichir la science, qui vont procéder à des vérifications exactement comme le font des médecins par ailleurs, dans le cadre de nouvelles hypothèses de travail.

Dans le cas de Marx, ce problème s'est manifesté à la fois avec cette espèce d'ironie historique et d'effet retard qui est le suivant : son premier traducteur en langue française était un proudhonien. D'ailleurs, tous les premiers traducteurs de Marx en langue française étaient des proudhoniens, puisqu'ils étaient très familiers à la fois de l'allemand dont ils lisaient les philosophes et de la langue française que Proudhon écrivait. Évidemment, cela n'arrangeait pas du tout Marx d'être traduit par un proudhonien parce que son grand ennemi était Proudhon, en tout cas depuis 1847. Le dernier traducteur trouvé s'appelait Joseph Roy, c'était un jeune homme de Bordeaux qui avait participé à la Commune, qui était pourchassé, proscrit, planqué dans des marécages et qui traduisait, c'était quelque chose d'assez héroïque et rocambolesque, et il traduisait dans la langue de l'époque. Le concept que Marx introduit dans *Le Capital* dont la traduction a été confiée à Joseph Roy est le concept de *Mehrwert* en allemand. C'est un concept qui n'existe pas dans la langue économique allemande avant que Marx le crée, et il en a besoin pour dépasser les autres termes qu'il utilise pour parler de cet accroissement de la valeur dans la dénonciation qu'il expose de l'exploitation capitaliste, parce qu'il soupçonne que tous les termes employés jusqu'à présent, gain, profit, bénéfice, etc., sont destinés à tromper le chaland, le pseudo-contractuel ouvrier qui vend sa force de travail, et donc à dissimuler ses intentions. C'est le côté machiavélique du capitalisme pour Marx, grand lecteur et de saint Augustin et de Machiavel par ailleurs.

Donc, il a besoin d'un concept nouveau qui va servir à expliquer ce qui se passe dans la réalité et qui va servir à détruire le langage économique qui est pratiqué par les capitalistes et les économistes de son temps. C'est pourquoi *Le Capital* s'appelle *Critique de l'économie politique*, c'est-à-dire critique des concepts dont se servent encore les économistes de la radio et de la télévision aujourd'hui, quand ils commentent les histoires de Bruxelles et autres, cela n'a pas changé.

Il y a donc une dimension de respect à la fois de l'intention et éventuellement de l'efficacité du concept dans la réalité sociale, qui affecte le travail du traducteur et qui donne à son travail, à un moment – je l'ai vécu

comme cela – d’une certaine manière j’ai touché au feu du ciel, comme on dit chez les Grecs, c’est-à-dire au théologico-politique. À peine avais-je proposé à l’équipe qui traduisait tous les textes économiques de Marx de traduire *Mehrwert* par sur-valeur, étant donné que l’on avait traduit *Mehrarbeit* par sur-travail, etc., qu’aussitôt j’ai entendu sonner les cloches du Vatican rouge disant : “Non, cela va désespérer les gens”, et autres choses dans ce genre-là, ce que pour rien au monde je n’aurais voulu. Cela m’a appris que, d’une certaine manière, c’était vrai, c’est-à-dire qu’il faut tenir compte, il faut s’expliquer abondamment. On ne peut pas se contenter de lancer des choses à la sauvette, parce que ces choses ont des effets en l’espèce dans toutes les écoles syndicales, dans les centres de formation de la CGT, par exemple, où l’on apprend aux gens à discuter avec un patron, à défendre les intérêts des uns et des autres avec de bons arguments, etc. Cela pouvait poser des problèmes.

La traduction qu’avait choisie Proudhon et dont Marx ne s’est pas méfié parce qu’elle ressemblait à l’anglais dans lequel il avait produit d’abord *surplus value*, ça lui ressemblait tellement qu’il ne s’est pas méfié, il l’a laissé passer. Or, c’était une catégorie de la comptabilité publique et de la fiscalité. Donc, cela avait des effets théoriques et pratiques nocifs, dans la mesure où cela ne permettait pas de voir ce qu’il se passait vraiment. En traduisant par sur-valeur, on s’installait dans la logique politique de Marx.

Je donne un autre exemple, en passant, de perversité du langage adopté : l’allemand a une expression complètement folle et en même temps très astucieuse de la part de ceux qui en profitent, qui a déjà été dénoncée par Engels, qui était le compagnon de lutte et de travail de Marx, qui est que pour dire le patron, en Allemagne, on dit : c’est l’homme qui “donne le travail”, et l’ouvrier est celui qui “prend le travail”. Pour rester installé dans les symétries du discours de Marx, c’est exactement le contraire, d’une certaine manière, de la réalité. C’est quand même l’ouvrier qui fournit le travail, et ce que le patron donne et souvent impose, ce sont les conditions dans lesquelles l’ouvrier travaille. Ces façons patronales de dire les choses ne sont d’ailleurs pas seulement politiques, mais proprement étatiques : ce sont les termes officiels...

Il y a des enjeux, évidemment pas toujours, cela ne vaut que pour un certain nombre de termes, mais tout ce qui touche au politique requiert du traducteur non seulement de la réflexion, mais beaucoup de communication avec autrui pour savoir quel effet cela peut faire, comment c’est compris, pour vérifier le niveau, pour sortir de l’idiosyncrasie un peu étroite dans laquelle on peut pratiquer le langage, et faire l’expérience de solutions. Autrement dit, on est assigné au travail social et à la sortie de la solitude, quand on se trouve dans une situation de cet ordre, ce qui était mon cas à l’époque, puisque j’étais responsable d’un groupe de traducteurs. Dès que l’on touche aux mots de l’autorité, aux mots qui créent de l’autorité, je le vérifie en ce moment avec Freud, c’est exactement la même chose, c’est-à-dire aux mots qui sont employés pour structurer ou qui fondent le discours qui structure l’unité de groupes ayant des intérêts professionnels, par exemple, je pense aux groupes de psychanalystes qui

parfois s'opposent, se constituent en groupes antagonistes sur la base de différences de traductions de termes.

D'une certaine manière, je crois que, par définition, le vocabulaire politique est un vocabulaire qui désigne des instances condamnées à la dissimulation. Vous vous souvenez peut-être du film *Planète Barouya*, un film anthropologique où il n'y avait que les vieilles qui avaient compris que ce que les hommes allaient faire dans la cabane, dans les séquences d'initiation, en fait c'était de la rigolade, tout était faux. Il n'y avait que les vieilles qui le savaient, mais le reste de la société y croyait, et on disait : "Les vieilles sont folles." En fait, c'étaient les vieilles qui disaient la vérité. Mais la loi était du côté de la parole des hommes.

Il y a un terme, chez Spinoza, qui revient dans le *Traité politique*, c'est *imperium*. D'une certaine manière, Spinoza est protégé par le fait qu'il reste dans la langue latine, comme cela on est tranquille. Plus personne ne la parle, en plus, cela reste ambivalent, on met ce que l'on veut dedans, c'est-à-dire que l'on y met ce que l'on a intérêt à y mettre. Le traducteur, lui, sera obligé de sortir de l'ambivalence ou, pire, d'en produire une autre.

Je prends un dernier exemple. Il y a toute une diatribe pour savoir si le poète Hölderlin était bonapartiste ou pas. On appuie la démonstration sur le fait que, quand Bonaparte a pris le pouvoir en 1799, le 18 Brumaire, il écrit à un frère ou à un ami : "On nous dit que Bonaparte serait devenu une espèce de...", et là il n'utilise pas le mot qu'il a utilisé toute sa jeunesse pour désigner le même genre de personne, c'est-à-dire tyran, il dit "une espèce de *Diktator*". Mais en 1802 *Diktator* a le sens latin et n'a aucun sens dans le vocabulaire politique de l'époque. Que va faire le traducteur ? Il va pouvoir laisser le latin, mais en tout cas il va une fois de plus vérifier avec plaisir, fierté, arrogance parfois, tout le bénéfice qu'il y a à être dans la vie sociale, en particulier dans sa forme politique, entraîné comme on l'est spécialement par la traduction à examiner le discours d'autrui et à avoir comme instinctivement, même quand il ne s'agit pas de politique, une espèce de sens critique permanent qui, évidemment, dans le domaine politique, est quelque chose de sollicitable immédiatement, dès lors que c'est le modèle par excellence de ce que l'on a appelé déjà les langages d'autorité.

MARC DE LAUNAY

Merci. Ton propos me faisait penser à une table ronde qui s'est déroulée ici même en 1988, *Traduire Freud, traduire la psychanalyse*. Les plus anciens d'entre nous se souviennent que, comme on dit, il y avait du vent dans les voiles, c'est le moins que l'on puisse dire ! Les gens pouvaient toucher du doigt des conflits très précis d'intérêts, de corporations notamment, à travers l'empoignade sur la terminologisation.

J'aimerais reposer la même question que tout à l'heure, mais sous une autre modalité, et cette fois-ci non pas en pensant aux plus vieux d'entre nous, mais en pensant aux plus jeunes, ceux qui se forment à la traduction professionnelle et, maintenant, par des voies institutionnalisées, des masters, en posant la question qui fait toujours problème et semble paradoxale : la traduction de termes théoriques semble gagner en clarification

dès lors que la conceptualisation que l'on propose en traduisant déshistoricise le terme précisément pour le propulser dans une sorte de ciel conceptuel aussi muséal que celui des idées de Platon. Or, le paradoxe n'est pas mince qui consiste à essayer de faire comprendre, ce qui est plus difficile, pourquoi il faut tout au contraire faire l'effort d'historiciser des termes, de les contextualiser, opérations qui sont gages de la meilleure restitution d'une parole. Le danger est immédiat, et certains en font une objection immédiate : c'est l'idée qu'au fond la traduction ou les traducteurs, réputés traîtres, seraient relativistes ou enclins au relativisme. Or, je prétends que c'est tout le contraire. C'est la contextualisation, c'est l'historicisation, qui est gage du fait que la théorie ne se fige pas en histoire des idées.

Je voulais poser cette question-là à mes trois collègues, question de pratique de la traduction.

OLIVIER BERTRAND

Évidemment, nos traducteurs de la fin du XIV^e siècle sont, je crois, en tout cas à la lecture des manuscrits, des gens honnêtes qui essaient au mieux de restituer une réalité antique. J'ai évoqué tout à l'heure ce désir de traduire et de faire suivre la traduction par un commentaire. Lorsque l'on étudie les sources qu'utilise le traducteur au XIV^e siècle, on s'aperçoit que plus de 50 % des sources utilisées sont postérieures à Augustin lui-même, c'est-à-dire que Augustin a ses propres sources, il va chercher Tite-Live, Virgile, Aristote, pour expliquer, dans les premiers livres de *La Cité de Dieu*, la chute de Rome. En revanche, le traducteur, pour expliquer *La Cité de Dieu*, va avoir recours à d'autres types d'autorités que sont par exemple Isidore de Séville, saint Thomas d'Aquin, qui sont postérieurs à saint Augustin.

Il y a des techniques, des méthodes, il y a cette volonté véritable de restitution d'une parole, et cette restitution de parole se fait par le truchement d'autres autorités. C'est cela qui me frappe lorsque je lis la toute première traduction en français de *La Cité de Dieu* ou la toute première traduction de la *Politique* d'Aristote. C'est cette volonté véritable d'aller au plus juste, honnêtement, par des biais différents, par des techniques et des procédés différents, mais, à chaque fois, le traducteur essaie d'aller au-delà de la traduction simple. D'ailleurs, la traduction en elle-même, si l'on regarde le texte latin, est très libre de ce point de vue-là. Donc, il faut entendre la traduction non pas simplement au regard du texte qui est produit, mais véritablement avec les sous-titres, si j'ose dire, que sont les gloses qui suivent chaque chapitre.

JEAN-CLAUDE ZANCARINI

Nous avons une pratique – quand je dis nous, ce n'est pas un nous de majesté, c'est Jean-Louis Fournel et moi qui avons fait cette édition-là et l'ensemble des travaux dont j'ai parlé tout à l'heure et, pour l'*Histoire de l'Italie*, un groupe de traducteurs, un travail collectif. J'adhère complètement à l'idée que, sur des textes aussi sensibles, c'est très difficile de se fier uniquement à sa propre pratique de la langue. La comparaison permanente est utile.

J'ajoute un dernier point. Dans mon labo, on a inventé un logiciel, l'hyperprince, qui permet de comparer les traductions, qui met en parallèle les quatre premières traductions du *Prince* du XVI^e siècle, celles de Jacques de Vintimille, Guillaume de Cappel, Gaspard d'Auvergne et Jacques Gohory, avec la première édition italienne (Blado, 1532) et qui met en évidence la façon dont les gens traduisaient. C'est une vraie question de savoir les effets de sens que cela peut avoir de choisir tel ou tel terme, de choisir strictement tel ou tel mot, dans la cohérence ou pas. Pour nous, c'est vraiment une approche historiciste. On pense que cela s'insère dans un ensemble, dans un moment historique, ce moment des guerres d'Italie, 1494. L'historiographie dit 1559 parce que c'est le traité de Câteau-Cambrésis, mais en fait en 1530 c'est terminé. Charles Quint a gagné, les Français sont dehors. C'est un moment historique, avec des questions spécifiques à Florence, complètement liées à : est-ce que la République va demeurer, est-ce que les Médicis vont revenir, parce qu'ils ont été chassés en 1494, à l'occasion de l'arrivée des troupes françaises de Charles VIII. C'est l'historicisation et la philologie strictes. Après, le reste, c'est du travail. Le texte de Humboldt dit très clairement cela. Ce n'est pas une œuvre, c'est un travail. Le terme clé de ce travail est que l'on ne prétend pas que nos choix sont les meilleurs, mais qu'ils sont cohérents. C'est quelque chose qu'avait mis en avant quelqu'un que sans doute beaucoup d'entre vous connaissent, Bernard Simeone, dans un très beau texte sur la traduction, *Écrire et traduire en métamorphose*. La traduction s'impose par sa cohérence. C'est un acte d'écriture qui a la valeur d'un acte d'écriture, c'est de l'écriture au sens strict. Il n'y a pas la transparence, il n'y a pas la fidélité à la lourdeur, la trahison, etc., il y a un acte d'écriture qui s'impose par sa cohérence. C'est ce que l'on a essayé de faire, c'est la seule chose à laquelle on prétend. On ne prétend pas avoir répondu à toutes les questions et avoir pris les bonnes décisions en traduisant *stato* par état, *principato* par principat, etc. C'est un problème de réflexion, mais en tout cas la cohérence y est.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

C'est cette cohérence qui permet notamment aux éditeurs qui ne sont pas locuteurs de la langue du livre qu'ils lisent avant de l'éditer – quand ça arrive, quand ils le lisent – de repérer, c'est leur seul critère, en définitive, leur seul bâton de pèlerin, dans le texte, la cohérence. Ils ne sont pas encombrés par le texte de départ, donc ils sont focalisés sur la cohérence. Ils ont une vigilance plus grande, peut-être, de ce point de vue, et cela leur permet parfois de signaler à des traducteurs des passages où effectivement, dans le texte de départ, il y avait des problèmes qui ont pu aboutir à l'apparence d'une incohérence, mais avec la possibilité toujours pour le traducteur de dire : "Je suis désolé, mais l'incohérence est dans le texte de départ et pas dans le texte d'arrivée." Mais, là encore, on s'explique, on est dans la discussion. Ce qui se passe, c'est que nous sommes dans une *épistémé*, dans une idéologie générale des possibilités, bien analysée dans les travaux de Virilio, où, de plus en plus, l'accueil fait aux événements du monde est très structuré par l'accélération, l'immédiété, la transparence,

tous concepts qui, en fait, présupposent une certaine philosophie néoplatonicienne ou autre, face à laquelle va se développer – on l’a vu dans la philosophie française des deux dernières décades – une philosophie qui va davantage traquer les incohérences inévitables, le trouble, ce qui vient troubler précisément le breuvage de l’amateur de cohérence. Il y a cela dans la poésie de Paul Celan aussi : “Il faudra bien que tu passes par là, ami lecteur, si tu veux vraiment parvenir au sens.”

Les technologies actuelles favorisent ce présupposé de la possibilité de la transparence. On voit à la télévision Sarkozy parler à Merkel, on ne voit aucun traducteur, lui ne parle pas un mot d’allemand et elle ne parle pratiquement pas un mot de français, mais on a vraiment l’impression qu’ils se parlent comme s’ils avaient été élevés ensemble. Le mal est fait, l’idée qu’il n’y a pas besoin de s’expliquer, pas besoin de traduire. En général, les traducteurs sont absents, et plus ils sont réputés avoir réussi, plus on dit que c’est parce qu’on ne les a pas vus, ils sont transparents.

Au Moyen Âge, quand on traduit Aristote, quand on le retrouve et qu’il n’a pas brûlé comme dans *Au nom de la rose*, effectivement on a affaire à une corporation habituée à la diatribe, que je vais appeler néo-talmudique, qui est celle des Dominicains, des Franciscains, de tous les ordres qui s’occupent des textes, qui traduisent, etc. Le trouble, ils en vivent. La *disputatio*, c’est tous les jours, c’est quelque chose de normal et cela se retrouve dans la grande prudence avec laquelle ils traduisent. On n’accepterait pas une traduction sans ces préalables, ces considérants, ces gloses, et glose est presque devenu un mot péjoratif en français. Or, malheureusement, c’est bien souvent là que l’on s’explique, mais il y a un tel goût de la rapidité, c’est comme les films pornographiques : il n’y a pas de discours avant, pas de préalables, pas de préambule, on est tout de suite dans le concept.

(Rires.)

Il n’y a pas de glose, si je puis dire. Je pense qu’une des fonctions des traducteurs est aussi de toujours rappeler qu’ils sont membres d’une corporation et d’une société dans laquelle on parle, on communique, on cherche, dans laquelle les choses ne sont pas évidentes et où l’on essaie le moins possible d’entourlouper les interlocuteurs, comme le fait le patron dans le chapitre I du *Capital*. On s’était amusé, à l’époque, avec Étienne Balibar, à le transformer en pièce de théâtre. Il y avait le patron et l’ouvrier. Le patron dit : “Je te donne tant pour ça”, l’ouvrier dit : “Oui, mais j’habite loin”, il y avait un dialogue qui durait longtemps mais qui servait à démontrer qu’en gros les mots qu’employait *Le Capital* servaient à légitimer rationnellement ce qui, en fait, était le désir de *Shylock*, la peau et les os, l’appât du gain.

Nous sommes peut-être la dernière corporation qui porte sur ses épaules une fonction morale, par les temps qui courent et qui ont considérablement aggravé le statut de la parole, malgré les apparences. Propos d’un retraité!

(Rires et applaudissements.)

MARC DE LAUNAY

C’est parfait. Tu me permets de m’acheminer lentement vers la conclusion de cette table ronde en revenant au thème et en variant sur l’adjectif

“politique” adjoint au terme de “traduction” et du travail des traducteurs. Il est évident que les deux collègues qui s’occupent du Moyen Âge et du tournant vers la Renaissance sont au cœur du moment historique, pas simplement contre le latin, pas simplement contre une forme de tradition. Les traducteurs ont une fonction politique au sens où ils créent une langue. Ça s’appelle le français parce que ça se passe en Europe, essentiellement autour de la France, mais pas seulement en France. Les choses se passent à peu près de la même façon, à la même époque, en Allemagne. Je prends le mot “Politique” avec un P majuscule, si je fais varier le terme de “politique” en employant l’expression “grande politique culturelle”, ce sont les traducteurs qui sont la cheville ouvrière de cette grande politique culturelle par laquelle on change le paradigme traditionnel. On aboutit à des langues nationales. C’est un geste politique. Les choses ne sont plus dites de la même manière lorsqu’on est dans un périmètre national et, comme vous le savez, il y a des politiques culturelles qui sont engendrées par le fait que, d’une culture à l’autre, on ne thématise pas de la même manière des problèmes qui, du même coup, ne sont plus tout à fait les mêmes. C’est un premier point où l’on peut envisager le rapport de l’activité du traducteur avec la politique.

Ce que disait Jean-Pierre à propos du type de discours critique que tient Marx dans sa théorie est une autre fonction de la politique qui est de faire se dissiper des illusions, des légitimations abusives, donc de dénoncer des pratiques idéologiques. Les traducteurs qui arrivent après sont investis nécessairement du même rôle et de l’actualisation de ce rôle dans le contexte où ils traduisent, cela va de soi. C’est le deuxième aspect de la déclinaison politique de l’activité du traducteur.

Il y a un troisième aspect très concret, qui est présupposé par la présence ici de mes trois collègues : il y a une politique de la traduction du point de vue des éditeurs. Je veux dire par là qu’il faut bien persuader les éditeurs que toute traduction va appeler, à un moment donné ou à un autre, une retraduction. Bien évidemment, pendant tout un temps, les éditeurs étaient extrêmement réticents, pour des raisons économiques évidentes, à financer des retraductions. Le cas de Machiavel est absolument exemplaire. Il se distribue sur les tables aujourd’hui dans les librairies je ne sais combien de versions de ces traductions qui sont purement et simplement des objets commerciaux. L’intérêt pour les éditeurs est maintenant de comprendre que la concurrence du poche étant arrivée à un point critique, il est indispensable qu’ils changent de politique de rentabilité et qu’ils adoptent la politique de rentabilité qui consiste à investir dans de nouvelles traductions pour relancer, au moins au niveau de l’économie marchande, une concurrence plus vive et qui bénéficie aux traducteurs de manière secondaire.

Il y a un autre point qui était sous-entendu et qui a été évoqué parfois, qui est le problème des notes. Évidemment, dans la traduction de Fournel et Zancarini du *Prince*, on n’a pas simplement des notes. Ils ont fourni un travail considérable qui consiste en quelque sorte à donner un commentaire presque ligne à ligne, parfois mot par mot, du petit traité des

Principats. Là encore, la politique des traducteurs dans le domaine théorique – mais, encore une fois, les frontières sont extrêmement perméables, à mon sens – est de représenter aux éditeurs qu’il y va de leur intérêt de ne pas freiner le travail de glose, le travail de commentateur, d’explicitateur, donc le travail des notes.

Voilà une déclinaison multiple de la manière d’entendre le rapport entre traduction et politique.

Je pense que nous pouvons être d’accord pour conclure là cette table ronde à peu près à l’heure. Merci.

(Applaudissements.)

HÉLÈNE HENRY

Un très grand merci pour cette table ronde qui était à la fois d’une pénétration et d’une profondeur incroyables et qui nous touchent dans notre pratique d’aujourd’hui. Les deux choses sont très importantes quand elles vont ensemble.

Malheureusement, nous n’avons pas le temps, exceptionnellement, de donner la parole à la salle pour des questions que nous aurions tellement aimé poser à nos intervenants, parce qu’il nous faut préparer la salle pour la lecture qui va suivre. Veuillez nous en excuser, et encore remercier les intervenants.

(Applaudissements.)

ENCRES FRAÎCHES
DE L'ATELIER TURC

La Fabrique européenne des traducteurs

À l'issue d'un programme de dix semaines, six jeunes traducteurs turcs et français lisent quelques moments de leurs traductions élaborées entre Arles et Gümüşluk. Ces lectures sont mises en voix par Zeynep Su Kasapoğlu.

Au programme :

Yüsf ile züleyha de Nazan Bekiroglu
traduit par Zehranur Yilmaz-Kahyaogullari

Sinek Isiriklarinin Müellifi de Baris Biçakçi
traduit par Claire Simondin

La Mer noire de Kéthévane Davrichewy
traduit par Orkun Yeltepe

La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle d'Anne-Marie Thiesse traduit par Rahsan Aktas

Uranie de Camille Flammarion
traduit par İpek Esra Kinay

Chien blanc de Romain Gary
traduit par Asli Sümer

L'atelier turc de la Fabrique européenne des traducteurs est coréalisé par l'association Kalem Kültür (Turquie) et ATLAS/CITL, grâce au soutien financier de l'Union européenne, de l'Institut français, du ministère de la Culture (Délégation générale à la langue française et aux langues de France), du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du conseil général des Bouches-du-Rhône, de la ville d'Arles, de la Sofia et de Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture.

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Jean-Pierre Lefebvre

Notre atelier a porté sur un texte extrait de la *Gazette rhénane* du 14 juillet 1842.

Il y avait beaucoup de monde et la discussion a été animée. Outre les questions propres à la langue de Marx, le texte a aussi été l'occasion de commenter des questions ordinaires de la traduction de l'allemand. J'ai un bon souvenir de cette longue matinée dans les hauteurs de la maison.

Karl Marx / *Rheinische Zeitung*,
Nr 195. 14. Juli 1842. Beiblatt.

[extrait non exhaustif]

Zunächst wird die Frage gestellt: »Soll die Philosophie die religiösen Anliegenheiten auch in Zeitungsartikeln besprechen?«

Man kann diese Frage nur beantworten, indem man sie kritisiert.

Die Philosophie, vor allem die deutsche Philosophie, hat einen Hang zur Einsamkeit, zur systematischen Abschließung, zur leidenschaftslosen Selbstbeschauung, die sie dem schlagfertigen, tageslauten, nur in der Mitteilung sich genießenden Charakter der Zeitungen von vornherein entfremdet gegenüberstellt. Die Philosophie, in ihrer systematischen Entwicklung begriffen, ist unpopulär, ihr geheimes Weben in sich selbst erscheint dem profanen Auge als ein ebenso überspanntes wie unpraktisches Treiben; sie gilt für einen Professor der Zauberkünste, dessen Beschwörungen feierlich klingen, weil man sie nicht versteht.

Die Philosophie hat, ihrem Charakter gemäß, nie den ersten Schritt dazu getan, das asketische Priestergewand mit der leichten Konventionstracht der Zeitungen zu vertauschen. Allein die Philosophen wachsen nicht wie Pilze aus der Erde, sie sind die Früchte ihrer Zeit, ihres Volkes, dessen subtilste, kostbarste und unsichtbarste Säfte in den philosophischen Ideen roulieren. Derselbe Geist baut die philosophischen Systeme in dem Hirn der Philosophen, der die Eisenbahnen mit den Händen der Gewerke baut. Die Philosophie steht nicht außer der Welt, so wenig das Gehirn außer dem Menschen steht, weil

es nicht im Magen liegt; aber freilich die Philosophie steht früher mit dem Hirn in der Welt, ehe sie mit den Füßen sich auf den Boden stellt, während manche andere menschliche Sphären längst mit den Füßen in der Erde wurzeln und mit den Händen die Früchte der Welt abpflücken, ehe sie ahnen, daß auch der »Kopf« von dieser Welt oder diese Welt die Welt des Kopfes sei.

Weil jede wahre Philosophie die geistige Quintessenz ihrer Zeit ist, muß die Zeit kommen, wo die Philosophie nicht nur innerlich durch ihren Gehalt, sondern auch äußerlich durch ihre Erscheinung mit der wirklichen Welt ihrer Zeit in Berührung und Wechselwirkung tritt. Die Philosophie hört dann auf, ein bestimmtes System gegen andere bestimmte Systeme zu sein, sie wird die Philosophie überhaupt gegen die Welt, sie wird die Philosophie der gegenwärtigen Welt. Die Formalien, welche konstatieren, daß die Philosophie diese Bedeutung erreicht, daß sie die lebendige Seele der Kultur, daß die Philosophie weltlich und die Welt philosophisch wird, waren in allen Zeiten dieselben; man kann jedes Historienbuch nachschlagen, und man wird mit stereotyper Treue die einfachsten Ritualien wiederholt finden, welche ihre Einführung in die Salons und in die Pfarrerstuben, in die Redaktionszimmer der Zeitungen und in die Antichambres der Höfe, in den Haß und in die Liebe der Zeitgenossen unverkennbar bezeichnen. Die Philosophie wird in die Welt eingeführt von dem Geschrei ihrer Feinde, welche die innere Ansteckung durch den wilden Notruf gegen die Feuersbrunst der Ideen verraten. Dieses Geschrei ihrer Feinde hat für die Philosophie dieselbe Bedeutung, welche der erste Schrei eines Kindes für das ängstlich lauschende Ohr der Mutter hat, es ist der Lebensschrei ihrer Ideen, welche die hieroglyphische regelrechte Hülse des Systems gesprengt und sich in Weltbürger entpuppt haben. Die Korybanten und Kabyren, welche mit lautem Lärm der Welt die Geburt des Zeuskindes eintrommeln, wenden sich zunächst gegen die religiöse Partie der Philosophen, teils weil der inquisitorische Instinkt an dieser sentimental Seite des Publikums am sichersten zu halten weiß, teils weil das Publikum, zu welchem auch die Gegner der Philosophie gehören, nur mit seinen idealen Fühlhörnern die ideale Sphäre der Philosophie tangieren kann, und der einzige Kreis der Ideen, an dessen Wert das Publikum beinahe soviel glaubt wie an die Systeme der materiellen Bedürfnisse, ist der Kreis der religiösen Ideen, endlich weil die Religion nicht gegen ein bestimmtes System der Philosophie, sondern gegen die Philosophie überhaupt der bestimmten Systeme polemisiert.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Séverine Magois

Au cours de cet atelier, nous avons abordé un texte de Daniel Keene, auteur australien avec lequel j'ai noué une longue relation de travail. Ce choix s'est imposé pour deux raisons. Travailler sur un texte de Keene me permettait de décrire aux participants mon compagnonnage avec cet auteur, que je traduise des pièces déjà écrites ou que je "l'escorte" dans son processus de création, quand il s'agit pour lui de répondre à la commande d'une compagnie française – dans ce dernier cas, le travail de traduction se double souvent d'un travail de dramaturgie. Mais dans tous les cas, un dialogue s'instaure entre nous, ne serait-ce que par le biais des nombreuses questions que je lui pose, tant sur le sens que sur l'écriture.

Ayant traduit une quinzaine de pièces longues et une quarantaine de pièces courtes de cet auteur, je n'avais que l'embarras du choix. Mais il s'agissait de retenir un texte qui puisse avoir un lien avec la thématique des dernières Assises, "Traduire le politique". J'ai donc écarté les pièces plus intimistes (même si elles sont souvent éminemment politiques) et envisagé celles que Keene écrit dans une forme d'urgence, pour répondre à un état du monde sur lequel, comme il le dit lui-même, il lui serait impossible de se taire. Son besoin de réagir est viscéral, et son seul moyen, c'est d'écrire une pièce. Ainsi a-t-il par exemple écrit en l'espace d'une nuit un monologue en réponse à un reportage qu'il venait de voir à la télévision sur le sort des enfants dans les orphelinats roumains, un autre sur les déplacements de population lors de la guerre du Kosovo. Pour les besoins de l'atelier, mon choix s'est porté sur *Because You Are Mine* (*Puisque tu es des miens*) que l'auteur présente en ces termes :

Because You Are Mine est une pièce en deux actes. Elle a pour cadre une ville d'Europe de l'Est jamais nommément citée. Pour époque, le temps présent. La guerre civile a éclaté après une longue période d'instabilité politique. Les gens de la ville sont apeurés et incertains. Les rumeurs se répandent, l'étendue de la guerre n'est pas claire, ses effets commencent tout juste à se faire sentir.

La pièce suit les destins croisés de douze individus ordinaires (huit femmes et quatre hommes), comme ils s'efforcent de continuer à vivre

ou survivre au cœur du chaos grandissant. Ces histoires s'entremêlent, se rejoignent. La pièce est ponctuée par "la parole des mortes", chœur ou monologues portés par quatre des personnages féminins, qui s'adressent directement au public. Ce sont les témoins "apaisés" de cette histoire.

Because You Are Mine est une pièce qui examine les conséquences que peut avoir une guerre civile sur une petite communauté, l'accent étant particulièrement porté sur les femmes de cette communauté. C'est une pièce qui, malheureusement, n'a rien perdu de son actualité, elle est aussi "pertinente" aujourd'hui qu'au moment où elle a été écrite, il y a plusieurs années, en réponse à la crise qui se déroulait alors dans les Balkans, et qui s'est rallumée dernièrement. Partout les victimes de guerres civiles continuent de proliférer ; des populations continuent d'être anéanties par la haine et la violence. *Because You Are Mine* tente de donner à ces victimes un "visage humain" ; d'identifier les vies individuelles qui sont éclipsées et oubliées dans les abstractions souvent écrasantes des statistiques.

Après ce préambule, j'ai demandé à deux des participants de lire à haute voix les extraits retenus, centrés sur le personnage de Rachel, une marginale vivant dans un abri de fortune où elle a recueilli un petit garçon en fuite. Dans le premier extrait, elle s'adresse à lui, faisant les questions et les réponses, habituée qu'elle est à parler toute seule, dans une langue vive, légèrement décalée et teintée d'humour. Dans le second, gagnée par la folie, sa parole se délite, la grammaire devient incohérente, les images se bousculent dans une écriture proche d'un poème halluciné. Suite à cette lecture, les participants ont tour à tour pris en charge la traduction de quatre ou cinq répliques – jamais plus, tant chacune d'elles méritait d'être examinée de près, aucun mot ne devant être laissé au hasard. Les traductions proposées étaient le plus souvent justes, mais parfois un peu trop "sages" – il y manquait les aspérités de cette langue singulière. J'ai alors attiré l'attention sur tout ce qui, chez ce personnage, s'écartait de la norme (le genre d'écart que je vérifie toujours avec l'auteur), sur le rythme bien particulier de sa parole. Et insisté sur le fait qu'il ne fallait pas hésiter à bousculer le français, à recréer une langue qui ne se livrait pas forcément d'emblée, mais que l'acteur saurait s'approprier et faire entendre sur un plateau. Chaque mot, voire chaque syllabe, doit pouvoir résonner, frapper l'oreille du spectateur, l'enjeu n'étant pas de traduire de manière confortable, ni pour l'acteur ni pour le public. En cela, je m'inscris un peu en faux contre l'idée selon laquelle la traduction au théâtre devrait nécessairement être "fluide". Puis nous avons réexaminé chaque réplique, et pesé chaque mot, à la lumière de ces quelques consignes. Et constaté ensemble qu'en dernière analyse, quand plusieurs solutions s'offraient à nous, le choix qui s'imposait était toujours guidé par le rythme et la sonorité des mots... par le désir aussi de produire de l'inattendu.

Un des participants m'a fait remarquer que finalement, traduire du théâtre c'était aussi exiger que de traduire de la poésie... Je ne me l'étais jamais formulé ainsi, mais oui, sans doute. Et après tout, la poésie aussi

était à l'origine destinée à être dite, publiquement dite, et donc écoutée, et éventuellement retenue. Et c'est vers cette oralité-là, me semble-t-il, que la traduction théâtrale doit tendre.

ET NOMMER JOUR LE JOUR...

*Atelier de traduction du chinois vers le français
animé par Emmanuelle Péchenart*

Pour l'atelier des Assises, l'idée de proposer des poèmes m'est venue tout de suite. Par goût, et aussi parce que l'occasion était trop tentante de partager avec d'autres traducteurs les questions que je m'étais posées, devant différents textes traduits ces dernières années. Beaucoup d'entre eux collaient avec le thème de l'année, "Traduire le politique". Œuvres d'auteurs très différents par le style et la personnalité, ils montraient pourtant les mêmes préoccupations, aussi brûlantes dans le monde chinois que partout ailleurs : questions de l'exil, du déracinement, des frontières, des langues, de domination et d'oppression, d'identité et de mémoire. J'ai choisi deux poèmes, textes entiers donc, et un extrait d'un texte en prose – ce qui constituait déjà un matériau assez foisonnant.

"La langue maternelle", premier poème, a été écrit en 2009 par Hsi Muren, peintre et poète taiwanaise, d'origine mongole. Née en 1943 au Sichuan, elle a beaucoup publié, ses poèmes sont appréciés aussi bien en Chine continentale qu'à Taiwan. Certains, mis en musique, sont devenus des chansons. Du fait de sa participation au festival Poestate de Lugano en 2012, il m'avait été demandé de traduire huit de ses poèmes, dont celui-là.

L'auteur du deuxième texte, "À Dhondup Wangchen emprisonné", Meng Ming, est né en 1955 sur l'île de Hainan. Après avoir participé au mouvement des étudiants à Pékin juin 1989 il est venu poursuivre ses études en France où il vit et travaille aujourd'hui. Alors qu'un recueil de ses poèmes traduits était presque achevé pour une publication chez Cheyne en 2011, Meng Ming m'a demandé de traduire ce dernier poème, qu'il venait d'écrire pour Dhondup Wangchen, documentariste tibétain emprisonné depuis 2008 après avoir diffusé son film *Surmonter la peur*.

Le troisième auteur, Wuhe, n'écrit pas de la poésie, mais il mène une recherche formelle qui s'en approche. Il a participé à un atelier Alibi début 2012 (les ateliers Alibi sont un programme dirigé par Annie Curien à la Fondation Maison des sciences de l'homme, ils réunissent deux auteurs, de langue chinoise et de langue française, autour de textes qu'ils ont produits pour l'occasion, et les traducteurs de ces textes). C'est un extrait du récit de Wuhe, sorte de conte fantastique au style inclassable, qui a été en troisième lieu proposé aux participants de l'atelier.

Ceux-ci disposaient des trois textes en chinois et en traduction française. J'aurais souhaité leur faire entendre des enregistrements des deux premiers poèmes lus par leurs auteurs, mais faute de pouvoir le faire, je me suis contentée de les lire, en partie. J'ai préféré ne pas ajouter une troisième version, phonétique, des textes : celle-ci aurait été en *pinyin*, système complet et bien fait, mais qui pose des difficultés aux lecteurs français. Dans le temps imparti, je préférerais concentrer notre attention sur l'écoute et sur l'écriture. Il s'agissait de caractères chinois non simplifiés, selon les versions éditées par les trois auteurs, y compris celui qui est originaire de République populaire de Chine – choix politique, et également esthétique. Les participants qui ne connaissaient pas le chinois, mais avaient évidemment bien d'autres compétences, se sont vite laissé convaincre qu'il y avait moyen de trouver quelques repères dans les caractères chinois, et d'en reconnaître certains. Il me semble que cela n'a pas manqué d'agréablement pour tous. La discussion a été animée et instructive.

Avant même d'entrer dans le vif du sujet, un détour par la question de la transcription des noms propres chinois constituait une bonne mise en train. Ainsi, le nom de 席慕蓉, Hsi Muren, dans l'orthographe qu'elle utilise elle-même, est un nom sinisé, adapté de son nom de naissance mongol, Hsilianbo Mörön. Comme beaucoup de Taiwanais, Hsi Muren a pris dans sa jeunesse un prénom occidental, Joyce, elle s'est donc appelée, lorsqu'elle était étudiante en Europe, Joyce M. J. Hsi (le J. correspond à la prononciation en français de l'initiale "r"). Enfin, étant célèbre en Chine continentale, son nom est couramment orthographié Xi Murong selon la transcription *pinyin*, en vigueur en République populaire de Chine et de plus en plus répandue dans le monde. D'ailleurs, au moment de préparer l'édition pour le festival Poestate, il a fallu que j'insiste pour qu'on veuille bien indiquer le nom de l'auteur dans l'orthographe Hsi Muren, suivie si on le souhaitait de Xi Murong entre parenthèses, et non l'inverse.

Si on n'était pas là tout à fait dans la poésie (quoique?), on était déjà de plain pied entré dans le politique.

"La langue maternelle" est dédié à un poète mongol, Ba Lhagvasüren. Nous avons considéré tout d'abord le titre, 母語 *mǔyǔ* (mère/langue). Il est d'une concision que j'ai déploré ne pouvoir rendre en français ; nous avons examiné ces caractères, les avons comparés à ceux qui composent le mot 語言 *yǔyán* (langue/parole) "langue", et avons commenté la formation des mots en chinois moderne, qui privilégie les mots de deux syllabes, l'une précisant l'autre, et qui fait donc de 母語 un seul mot, au même titre que 語言.

Ici ou ailleurs, il était important de trouver les moyens d'équilibrer cette concision en la restituant en français dans d'autres vers voisins : par exemple, dans le vers

為你披沙揀金而成的語言和文字
wèi nǐ pīshājīnjīn ér chéng de yǔyán hé wénzì

pour / toi / écarter-sable-ramasser-or / ainsi / achever / (particule de détermination) / langue / et / écriture
l'écriture et la langue orpaillés pour toi

L'expression en quatre caractères (figure de type catachrèse, omniprésente en chinois), 披沙揀金 *pīshājiǎnjīn* est rendue par un seul mot, “orpaillés” ; ce néologisme inventé pour l'occasion a été approuvé par les participants.

Nous avons détaillé, dans le début du poème qui dit, en traduction :

Qui es-tu toi qui as su
sur la terre qui est tienne
nommer astres les astres et nommer jour le jour

le troisième vers :

指日就是日	指月即是月
<i>zhǐ rì jiù shì rì</i>	<i>zhǐ yuè jí shì yuè</i>
désigner / soleil / alors / être / soleil	désigner / lune / ainsi / être / lune

Nous arrêtant notamment sur les différents sens des mots 日 *rì* et 月 *yuè*, “soleil” et “lune”, mais aussi “jour” et “mois”, nous étions d'accord, il me semble, pour juger fondamental, dans le cadre de notre sujet d'aujourd'hui, ce qui s'exprime dans ces lignes. Si on considère que la langue maternelle est celle qui permet, en nommant, d'identifier ce qui constitue notre monde, cette phrase est une sorte de critère permettant de la définir. Le verbe “nommer” paraissait adéquat pour rendre la valeur performative du geste : tu reconnais les choses en les désignant par ces mots que tu apprends à dire dans ta (tes) langue(s).

Lorsque j'avais rencontré Mme Hsi Muren à Taiwan en février 2012, je lui avais demandé si elle savait écrire le mongol. À ce moment j'ai vu ses yeux s'emplier de larmes. Elle m'a répondu que dans sa jeunesse elle n'avait guère eu d'attention pour cette langue et cette culture, et qu'elle n'avait pas pris le temps de s'y intéresser. Ce n'était qu'après la mort de ses parents qu'elle avait pris conscience de leur douleur d'exilés. Hsi Muren est aujourd'hui historienne de la Mongolie, elle s'y rend souvent.

Étant passés au poème de Meng Ming, “À Dhondup Wangchen emprisonné”, nous avons à nouveau commenté la transcription des noms propres du poème (nom du dédicataire, noms de lieux), transcrits en caractères chinois puis en version française, non pas en *pinyin* mais selon l'orthographe employée pour les noms tibétains.

Nous avons encore examiné ici les moyens d'équilibrer la densité de la langue, allégeant sur un membre de vers ce qui est alourdi ailleurs. Par exemple, le poème commence par les mots 岩鸚飛來 *yánliù fēi lái* (accenteur / voler / venir). Les sonorités du nom “accenteur”, mot que d'ailleurs

j'ignorais, me semblant bien dures en comparaison du chinois, j'ai fait commencer la traduction par l'expression "à tire-d'aile". Mais comme dans le deuxième vers apparaît le mot "ailes", en chinois 翅膀 *chībāng*, mot charnu et consistant, tant du point de vue oral qu'écrit (avec les éléments graphiques signifiant "plumes" pour le premier caractère et "chair" pour le second), je l'ai traduit par "plumage".

Dans ce beau texte sont évoquées les traditions des pêcheurs Jun-pa, qui utilisent des radeaux en peau de yak appelés coracles. J'ai appris ce mot trop tard pour l'introduire dans le poème publié, mais je n'avais pas regretté car le mot me semblait trop savant en regard du mot chinois 筏 *fá*. Une des participantes m'a fait remarquer que le terme "coracle" était plus adapté et correspondait à la forme exacte de l'embarcation, et je ne peux que lui donner raison, ayant noté par la suite que j'avais très naturellement employé le mot "yak" pour 牛 *niú* générique des bovins.

Nous avons retrouvé ici, bien sûr, la langue 語言 *yǔyán*, dans le vers

你的語言在高原上，沙啞，但清亮

nǐde yǔyán zài gāoyuán shàng, shāyà, dān míngliàng

ta / langue / à / hauts plateaux / sur, enrouée, cependant / claire

ta langue des hauts plateaux, rauque, mais claire

et un autre composé avec 語 *yǔ*, 心語 *xīnyǔ* (cœur/langue), traduit "parole du cœur".

Sur ces deux poèmes, nous avons discuté de l'opportunité d'employer les mots "clan" ou "peuple" pour le mot 族 *zú* : ici à propos de 我，一異族兄弟 *wǒ, yige yizú xiōngdì* "Et moi, ton frère d'un autre peuple" (fallait-il traduire "Et moi, ton frère étranger" ?). À ce sujet, nous avons évoqué les différentes façons de dire "étranger" en chinois, dont celles qui ont servi à traduire le titre du roman d'Albert Camus, 局外人 *júwàiren* (étranger à un fait, à une situation, au premier sens d'*outsider*) et 異鄉人 *yìxiāngrén* (originaire d'une autre contrée).

Pour finir, nous avons examiné quelques passages du texte de Wuhe, 撕人撕歌 / 任何歌來 / 歌皮撕到歌心 *sī rén sī gē / rènhé gē lái / gē pī sī dào gē xīn* "Chant déchirant du déchireur / d'où qu'il vienne le chant / s'écorce et jusqu'au cœur se déchire" : son titre, ses multiples répétitions et jeux de mots, ainsi que la ponctuation. Il ne restait plus beaucoup de temps, nous nous sommes contentés de quelques remarques sur ce texte qui pose à lui seul quantités de questions, avec ce que l'auteur y fait subir à la langue, dans l'objectif revendiqué d'éveiller le lecteur, de l'alarmer sur l'état du monde.

Justement, ce projet, et cette langue tirée vers ses limites, nous ramènent au lien entre politique et poésie : le poème, qui travaille plus que tout autre écrit une langue de lisières, de passage de frontières, de transgression, ne serait-il pas foncièrement politique ? La question reste en suspens, bien

sûr sans réponse, au moins pour aujourd'hui. Mais elle offre de belles perspectives quand on souhaite comme moi poursuivre la traduction de poèmes, et cet atelier a été la possibilité d'élargir les perspectives et de préparer d'autres terrains.

LA LANGUE MATERNELLE

Hsi Muren (Xi Murong)

pour le poète mongol Ba Lhagvasüren

Qui es-tu toi qui as su
sur la terre qui est tienne
nommer astres les astres et nommer jour le jour
Enclore l'univers dans ton verbe la perfection dans tes mots

Qui es-tu toi qui as su
comme par mégarde recueillir le don dispensé par les anciens
explorer à ta guise les monts et les cours d'eau
chacune de leurs âmes
chacune de celles des plantes et des arbres
et accepter en partage avec un tel élan
l'héritage de tout un peuple
mots et paroles orpillés pour toi
dans le déferlement des âges toi qui as su
ta vie entière écrire tes poèmes en ta langue maternelle

Ce bien est de l'essence la plus précieuse
que tu as reçu du sein de ta mère
et moi qui suis-je
pour l'avoir laissé s'envoler
malgré moi et malgré moi le perdre
dispersé au vent...

3 septembre 2009

TRADUIRE LE POLITIQUE / TRADUIRE LE POÉTIQUE
(UN ATELIER DE TRADUCTION THÉÂTRALE)

Atelier d'espagnol animé par Christilla Vasserot

Traduire le théâtre et traduire le politique : tels étaient les deux critères devant présider au choix des textes qui serviraient de support à cet atelier. Très vite, un nom s'est imposé : Angélica Liddell. En 2010, cette auteure, metteuse en scène et comédienne espagnole avait créé l'événement au festival d'Avignon avec deux spectacles qui lui avaient valu d'être qualifiée d'artiste en colère : *L'Année de Richard* et *La Maison de la force*. Le premier, librement inspiré du *Richard III* de Shakespeare, mettait en scène un monstre pour mieux interroger les mécanismes du pouvoir ordinaire. Le second emmenait les spectateurs, cinq heures durant, sur les sentiers de la violence et des rapports de force, à l'échelle intime ou collective, que ce soit au sein du couple ou dans la ville mexicaine de Ciudad Juárez où, depuis les années 1980, le viol, la torture et le meurtre de centaines de femmes sont demeurés – demeurent encore – impunis. Le théâtre d'Angélica Liddell nous entraînait, pensais-je, au cœur du politique.

L'atelier s'est ouvert sur une approche des difficultés propres à la traduction théâtrale. Avec sous les yeux le texte de la pièce, les participants ont écouté l'extrait d'une captation de *L'Année de Richard* dans une mise en scène de l'auteure : on y entendait Richard (interprété par Angélica Liddell), assenant à une vitesse effroyable – véritable performance d'actrice – des considérations abjectes sur le pouvoir et la politique. Le surtitrage n'était pas forcément lié à la problématique qui nous intéressait : "traduire le politique". Néanmoins, il était l'un des aspects de la traduction théâtrale que je désirais aborder. Premier constat, sous forme de clin d'œil : la performance devenait un parfait exemple de surtitrage impossible tant le débit de parole du monstre était... monstrueux. Le théâtre nous plonge ainsi dans un autre temps d'écoute, et même de lecture (en cas de surtitrage), dont le spectateur ou le lecteur n'est pas entièrement maître.

Si les temps du théâtre peuvent conditionner les principes de traduction – parce qu'il faut parfois traduire dans l'urgence, ou parce qu'un surtitrage doit tenir compte du rythme de la représentation –, le temps de la traduction en atelier est tout autre. Afin de croiser les genres et les difficultés, j'ai proposé d'aborder un autre texte d'Angélica Liddell, sur lequel se concentrèrent finalement les interventions des participants : *Belgrade*.

Cette pièce, écrite en 2008, n'a jamais été mise en scène par l'auteure. Elle constitue, au premier abord, un parfait exemple de théâtre politique. Dans l'ex-Yougoslavie, à l'heure des funérailles de Slobodan Milošević, Angélica Liddell y dessine une mosaïque de voix parfois contradictoires pour exprimer la douleur, la colère, la haine parfois. Les rencontres entre personnages tournent au règlement de comptes et la décomposition du pays est perceptible dans la fragmentation, voire la déconstruction du texte.

Ensemble, nous avons examiné les principes d'écriture de la première scène : l'impossible dialogue entre Dragan, le gardien du musée dans lequel est exposée la dépouille de Slobodan Milošević avant son transfert à Požarevac, et Baltasar, le protagoniste, "l'Européen responsable" venu à Belgrade afin de mener une enquête de terrain pour le compte de son père. Dialogue impossible, en effet, dans le fond comme dans la forme : l'un pose des questions, l'autre se méfie de l'étranger autant que de ses compatriotes ; en fait de dialogue, le lecteur a accès à deux longues tirades au sein desquelles il peut identifier les répliques fusionnées d'un dialogue avorté. La lecture, alors, tourne au décryptage. Dès les premières lignes, les niveaux de parole s'entremêlent et, derrière le discours officiel (celui du gardien du musée dans l'exercice de ses fonctions), on entend les mots de la peur ou de la douleur qui affleurent. Et soudain, cette phrase : "C'est bizarre. Que cette ville puisse continuer à s'appeler Belgrade, qu'on puisse encore partir en voyage à Belgrade, dire je pars à Belgrade, ou bien je vais prendre un avion pour Belgrade, et même que Belgrade existe, c'est bizarre, de dire Belgrade, le mot Belgrade, et que Belgrade soit une ville, et qu'il y ait des gens qui vivent dans cette ville, des gens de Belgrade, dans la ville des assassins." L'une des clés de lecture de la pièce se trouve peut-être dans ces premiers mots prononcés par Baltasar, qui n'ont pas échappé à ceux et celles qui ont participé à l'atelier. Nous avons même évoqué la traduction de Belgrade, "le mot Belgrade", qui n'a plus rien, en français, de la "ville blanche" que le terme désigne. Comment "dire Belgrade, le mot Belgrade", c'est aussi demander : comment écrire l'horreur ? Et comment traduire cette écriture ?

Plusieurs mois se sont écoulés depuis cet atelier et je n'ai pas le souvenir exact des propositions de traduction – pertinentes, variées, parfois contradictoires – qui ont été faites par les uns ou par les autres. Mais l'atelier a révélé qu'il existait autant de lectures que de lecteurs, autant de traductions que de traducteurs. Et, contre toute attente, l'atelier de traduction est tout sauf le lieu d'une traduction collective, consensuelle : il souligne, au contraire, les perceptions individuelles, les choix propres à chaque traducteur. Pour les révéler, il fallait un texte qui ne confine pas dans une lecture unique. Tel est, me semble-t-il, le cas de *Belgrade* car, au-delà du politique, la voie choisie par Angélica Liddell est bien celle de l'engagement poétique.

LECTURE-RENCONTRE
AVEC BOUBACAR BORIS DIOP

*animée par Jörn Cambreleng,
avec la participation de Sylvain Prudhomme*

JÖRN CAMBRELENG

Bonjour à tous. Bonjour, Boubacar Boris Diop. Je voudrais rappeler quelque chose qui a déjà été évoqué plusieurs fois au cours de ces Assises : la responsabilité politique des traducteurs, le geste politique que représente l'acte de traduire, et il se trouve que le point de rencontre qu'est le Collège des traducteurs nous permet de voir combien les flux de traduction sont étroitement corrélés à la géopolitique. En portant un regard rétrospectif sur la programmation des Assises de ces dernières années et sur l'origine géographique de nos invités, il nous est apparu que, pour des raisons qui sont aussi géopolitiques, de grandes parties du monde en étaient furieusement absentes. Ces dernières années, nous avons pu élargir notre spectre au-delà des frontières de l'Europe, en invitant des intervenants japonais, chinois ou venus des États-Unis. Mais nous avons pensé que la thématique particulière de ces Assises, *Traduire le politique*, nous donnait enfin l'occasion, et je dirais même nous obligeait à prendre un peu des nouvelles du reste du monde, et de l'Afrique subsaharienne en particulier.

Un premier cliché, un premier réflexe est de penser qu'il ne s'écrit de littérature que dans la langue des ex-colons, c'est-à-dire le français, l'anglais, le portugais. Or, ce n'est pas vrai et c'est là qu'intervient la rencontre avec le projet de festival porté par l'Oiseau Indigo, qui est une structure de diffusion des éditeurs du Sud, en particulier du monde arabe et de l'Afrique. Grâce à Isabelle Grémillet, nous avons rencontré Boubacar Boris Diop qui, vous allez l'entendre, est sans doute l'une des personnalités les mieux placées pour nous parler de la littérature en langues africaines. Au moment où nous développons le projet de faire venir Boubacar aux Assises, l'Université populaire et citoyenne du pays d'Arles avait également le projet d'organiser ici un débat sur la portée politique de l'utilisation des langues écrites, en particulier des langues africaines. Il nous a donc paru opportun de réunir nos forces et de co-organiser cette rencontre.

Je dis deux mots sur notre invité : Boubacar Boris Diop est un écrivain sénégalais, l'une des figures majeures de la littérature africaine d'aujourd'hui, il est par ailleurs journaliste, universitaire et a fondé à l'université

Gaston-Berger de Saint-Louis du Sénégal un Centre de recherche sur les civilisations africaines. Auparavant, il a été *visiting professor* à la Rutgers University dans l'État du New Jersey et *writing fellow* à l'université Witwatersrand de Johannesburg. Il est l'auteur de plusieurs essais et écrits politiques. Il a notamment collaboré à un ouvrage collectif intitulé *L'Afrique répond à Sarkozy*, suite au discours de Dakar, et il est l'auteur de plusieurs romans, pour la plupart publiés chez Stock, puis chez Philippe Rey, lorsque celui-ci a fondé sa propre maison d'édition, l'un de ses titres ayant d'ailleurs récemment été réédité chez Zulma (il s'agit de *Murambi. Le livre des ossements*, qui traite du génocide au Rwanda).

Boubacar Boris Diop a majoritairement écrit en français, mais il est par ailleurs l'auteur d'un roman en wolof, *Doomi Golo*, qu'il a lui-même traduit en français sous le titre *Les Petits de la guenon* et il vous en parlera au cours d'une communication d'environ une demi-heure qu'il a préparée et pour laquelle nous l'abandonnerons seul sur scène. Puis nous le rejoindrons, Sylvain Prudhomme et moi-même, pour une conversation portant sur sa démarche d'écriture et de traduction, et je vous expliquerai alors les raisons de l'invitation de Sylvain Prudhomme qui est, entre autres, le traducteur depuis l'anglais de *Décoloniser l'esprit* de Ngugi Wa Thiong'o, un essai dans lequel l'auteur nous explique pourquoi il dit adieu à l'anglais et n'écrira désormais plus qu'en kikuyu.

Nous ouvrirons ensuite le débat à la salle et, pour finir la rencontre, nous entendrons Boubacar Boris Diop nous lire un extrait de *Doomi Golo* en wolof et dans sa propre traduction française.

Je passe la parole à Marie Lesavre qui va vous dire quelques mots au nom de l'Université populaire d'Arles.

MARIE LESAVRE

Je prends deux minutes la parole pour l'Université populaire du Pays d'Arles. Notre association existe depuis déjà six ans à Arles. Comme beaucoup d'universités populaires en France, nous proposons de faciliter l'accès au savoir, la transmission et le partage de l'accès à la culture, de la démocratiser, et nous essayons de faire en sorte que toutes les manifestations et les rencontres que nous proposons soient libres d'accès et gratuites pour tous. Notre prochaine rencontre sera le mardi 20 novembre dans cette salle où nous allons recevoir, dans le cadre des Rencontres d'Averroès et avec Actes Sud, un écrivain qui s'appelle Christos Chryssopoulos, avec un vidéaste, qui nous parleront entre autres d'Athènes actuellement en période de crise, mais de façon assez poétique.

En tout cas, si cela vous intéresse, nous avons des programmes que vous pouvez retrouver à la sortie. Nous vous proposons cette année une douzaine de rencontres, débats, ateliers, tous d'accès libre. Pour les Arlésiens ou pour ceux qui viennent assez régulièrement, vous pouvez laisser votre mail notamment sur notre site www.upoparles.org.

Nous voulons vous dire aussi que nous ouvrons tous nos conseils d'administration à tous ceux qui le désirent, notamment à nos membres. Sur notre site, il y aura toutes les dates inscrites.

Nous qui souhaitons œuvrer pour le développement de l'esprit critique et pour l'engagement citoyen de tous sommes très heureux d'entendre aujourd'hui Boubacar Boris Diop, un homme aux engagements très forts.

Je vous remercie beaucoup et j'espère que vous passerez un excellent moment ensemble cet après-midi.

(*Applaudissements.*)

BOUBACAR BORIS DIOP.

Merci, Marie. Merci, Jörn.

Bonjour à chacune et à chacun d'entre vous.

J'avais en réalité prévu d'expliquer, en toute simplicité, par quel processus le roman en wolof *Doomi Golo* est devenu *Les Petits de la guenon*, de décrire le passage d'une langue à une autre, la navigation d'un écrivain entre deux langues, entre les deux rives de ses émotions, pour ainsi dire. Mais je me suis rendu compte que ce serait peut-être mieux de restituer le paysage littéraire auquel appartient *Doomi Golo* avant – j'espère que le temps le permettra – d'en venir à ce processus de traduction qui m'en a beaucoup appris à la fois sur la création romanesque en général et sur ma propre façon d'écrire.

Lorsqu'on parle de littérature africaine, les noms qui viennent le plus souvent à l'esprit sont – j'en cite quelques-uns au hasard – ceux du Nigérien Chinua Achebe, de l'Angolais Pepetela ou du Mozambicain Mia Couto, mais aussi naturellement ceux des plus célèbres auteurs d'expression française, qu'ils soient d'Afrique du Nord ou d'Afrique subsaharienne : Kateb Yacine, Ahmadou Kourouma, Senghor, etc. On l'aura noté, tous ces auteurs écrivent en français, en portugais ou en anglais, autrement dit dans les langues de leurs anciens colonisateurs, les langues de ceux qui ont conquis et occupé leur pays, parfois pendant plusieurs siècles.

Il résulte de ce constat initial une quasi impossibilité de penser la littérature africaine en dehors du contact entre l'Afrique et l'Occident. C'est à partir de ce que le romancier sénégalais Cheikh Hamidou Kane appelle "le premier matin de l'Occident en Afrique" que s'écrit son histoire. On vous dira par exemple que *Force Bonté* de Bakary Diallo, paru en 1926, est le premier roman d'Afrique noire francophone.

C'est en fonction de cet ouvrage dépourvu de tout intérêt esthétique, par ailleurs naïf éloge de la colonisation, que va se lire toute l'évolution de notre littérature. (Pour ne pas rendre le tableau encore plus confus, je m'en tiendrai ici à l'Afrique d'expression française.) Une de ses grandes dates a été la naissance à Paris, vingt et un ans après ce premier roman, de *Présence africaine*, revue de la rue des Écoles qui a servi de point d'appui au mouvement de la négritude. Cette dernière a suscité bien des débats mais il y a eu d'autres controverses littéraires. Des critiques se sont notamment demandé qui de l'Afrique ou de l'Amérique latine est l'inventeur du réalisme magique ; ce qu'on peut appeler le modèle Kourouma – l'auteur ivoirien s'est servi du malinké pour en quelque sorte recoloniser le français – a également été mis en discussion. Au fil des décennies, les écrivains africains ont été de plus en plus visibles dans les médias et, comme

vous le savez, le prix Renaudot a récompensé il y a quelques jours *Notre-Dame du Nil* de la Rwandaise Scholastique Mukasonga. Mais une telle visibilité, aussi gratifiante soit-elle, reste surtout "parisienne". D'un autre côté, le grand intérêt des universités américaines pour la création francophone renforce le sentiment que cette littérature est validée hors du continent. Aussi curieux que cela puisse paraître, ses instances de légitimation se trouvent ailleurs qu'à Dakar, Bamako ou Abidjan.

L'institution littéraire ainsi décrite peut sembler d'une parfaite banalité. Elle souffre pourtant d'une anomalie fondamentale dans la mesure où les textes écrits dans les langues africaines avant et après la colonisation n'y ont *aucune* place. Dire que l'Afrique francophone n'a commencé à s'exprimer littérairement qu'en 1926, c'est accrédi-ter la fameuse théorie de la table rase, pilier du projet colonial que l'on peut résumer ainsi : l'Africain étant vierge de toute culture et de toute ambition humaine, il revient au colonisateur, dans son immense noblesse d'âme, de lui faire don de sa langue et, entre autres bienfaits, de construire pour lui des routes, des écoles et des hôpitaux. L'idée que notre continent, berceau de l'humanité, est resté silencieux et sans énergie spirituelle jusqu'à l'arrivée des Européens est, hélas, plus largement partagée que l'on ne croit, y compris par les Africains. C'est à la fois étrange, rageant et significatif.

Voilà sans doute pourquoi dès l'origine l'écrivain africain moderne pense, ressent et crée en fonction de l'Autre. L'Autre : le colonisateur. Très vite, après une première phase, appelée celle de la "littérature du consentement" – dixit Madior Diouf –, on s'emploie à démonter les mécanismes de la domination coloniale tout en revendiquant de plus en plus haut et clair sa propre humanité. Dans *Discours sur le colonialisme*, Césaire reprend un mot de l'ethnologue allemand Leo Frobenius à propos des Africains ("Civilisés jusqu'à la moelle des os! L'idée du Nègre barbare est une invention de l'Occident!"), et on peut dire de ces deux phrases qu'elles ont rythmé les combats de la génération d'intellectuels de *Présence africaine*.

Dans ces conditions le propos n'est jamais anodin, la seule affirmation des valeurs culturelles du monde négro-africain devient un acte radicalement subversif. Le chemin est balisé qui mène à la protestation ouverte contre un système inique et violent, l'écrivain se dit prêt à mourir pour la libération de son peuple. Et ici encore c'est Aimé Césaire qui se propose, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, de faire hurler "les voix qui s'affaissent au cachot du désespoir".

Les remarques que je viens de faire ne sont pas innocentes, car elles visent à soulever la question que voici : pourquoi à aucun moment ces révolutionnaires radicaux ne se sont-ils donc sentis gênés par la langue du maître? Loin de la récuser, beaucoup d'entre eux semblent y prendre goût ou même être complètement fascinés par elle. Beaucoup d'entre eux auraient pu presque dire comme le francophile Senghor que le français est "une langue de gentillesse et d'honnêteté". Le paradoxe est frappant mais quand on y réfléchit bien, l'attitude des ces auteurs engagés est bien plus logique qu'il ne peut sembler à première vue. Pourquoi donc? Eh bien, parce que la littérature africaine n'est pas née pour s'adresser directement

aux Africains. C'est au colonisateur qu'elle parle, avec du reste les meilleures intentions du monde, c'est de lui que l'écrivain veut être compris car c'est à lui qu'il veut arracher la liberté de son peuple.

C'est un cas de figure singulier et peut-être même unique dans l'histoire humaine.

Je crois que c'est le Sud-Africain John Coetzee qui a exprimé avec le plus de force cette formidable ambivalence. Coetzee est un auteur très connu. Nobel de littérature en 2003, il a aussi été Booker Prize pour *Michael K, sa vie, son temps* puis pour *Disgrâce* et a failli remporter ce prix une troisième fois avec son tout dernier livre, que je trouve juste magnifique, *Summertime*. Mais le passage auquel je me réfère ici est extrait de son recueil de nouvelles *Elizabeth Costello*. Ce personnage éponyme, une romancière australienne à succès plutôt désabusée, revient d'un récit à l'autre et je peux dire que dans l'un d'eux, intitulé "The novel in Africa" j'ai été tout simplement bluffé par la lucidité de Coetzee. Il y raconte une croisière de luxe au cours de laquelle Emmanuel Edugu, un auteur nigérian un peu ridicule, bassine tout le monde avec la vitalité des Africains, leur sensualité, etc. Cela agace Elizabeth Costello qui lui jette ceci à la figure : "Le roman anglais est avant tout écrit par les Anglais pour les Anglais. C'est son essence même, c'est ce qui fait que l'on parle du roman anglais. Le roman russe est de même écrit par des auteurs russes pour leurs compatriotes. Mais le roman africain, lui, est écrit par les Africains, mais il ne s'adresse pas aux Africains. Certes, les romanciers africains parlent de l'Afrique, décrivent des expériences africaines, mais j'ai l'impression qu'ils sentent tout le temps par-dessus leur épaule le regard des étrangers en train de lire leur texte. Que cela leur plaise au non, ils se sont résignés au rôle d'interprètes, ils expliquent l'Afrique. Or, comment un romancier peut-il explorer un univers humain dans toute sa profondeur s'il lui faut mobiliser autant d'énergie pour l'expliquer à des étrangers?" Soit dit au passage, cette dame a des raisons personnelles d'en vouloir au romancier nigérian : ils ont eu une liaison, ça n'est pas allé au-delà de la première nuit passée ensemble et elle en garde encore une profonde amertume. Mais cela est un détail, l'important c'est ce qu'elle dit – ce que dit Coetzee. C'est d'ailleurs ce que Fatoumata Seck, une jeune universitaire de Stanford, en Californie, appelle le péché originel de la littérature africaine. Cela ne pouvait la mener qu'à l'impasse et placer, en fin de compte, la question même de la langue de travail de l'écrivain au cœur de son processus de création.

C'est devenu une véritable obsession esthétique.

Le Kenyan Ngugi wa Thiong'o a été un des plus vigoureux pourfendeurs de cette logique d'écriture mettant entre parenthèses le lecteur africain. Régulièrement cité pour le Nobel, Ngugi est une des figures littéraires majeures de notre époque. Il a consacré à la question de la langue plusieurs articles et ouvrages. Le plus connu d'entre eux a été traduit sous le titre *Décoloniser l'esprit* par Sylvain Prudhomme qui se trouve cet après-midi parmi nous et qui va en parler tout à l'heure.

Ngugi est né en 1938. À vingt-quatre ans, il est étudiant en Ouganda, dans la prestigieuse université de Makerere, lorsque s'y tient une conférence

sur les écrivains africains d'expression anglaise. Il a suffi au jeune homme de publier deux nouvelles dans une revue pour être invité à ce prestigieux événement. Il est toutefois assez honnête et clairvoyant pour s'en étonner : "Comment se fait-il que je sois là, moi, un jeune homme, alors que tant d'auteurs importants écrivant dans les langues africaines sont exclus de cette rencontre?" Il se dit qu'il y a quelque chose qui ne tourne pas rond et, très tôt, il commence à réfléchir sur le sujet. Il s'engage ainsi dans une voie qui l'amènera à changer de nom – il s'appelait à l'époque James Ngugi – et de langue d'écriture, passant, dans des conditions complexes, de l'anglais au kikuyu.

La démarche de Ngugi consiste à redéfinir le champ littéraire africain et à exclure du nouveau découpage les œuvres conçues sur le continent dans les langues européennes. Il appelle celles-ci la littérature afro-européenne. Même s'il m'est difficile de partager la radicalité de Ngugi, je dois avouer que sa suggestion est intéressante. On peut discuter à perte de vue sur la question mais ici le temps ne nous le permettra pas et peut-être Sylvain y reviendra-t-il.

Ce qu'il faut surtout retenir de la prise de parole de Ngugi, c'est l'idée que tout auteur doit écrire dans sa langue maternelle. Je ne puis cependant m'empêcher de relever ici quelque chose de frappant : dans le monde littéraire anglophone, Ngugi est pratiquement le seul à accorder une telle importance à la question linguistique. Achebe et Soyinka en particulier estiment que c'est un combat d'arrière-garde. Certes il y avait déjà eu le grand poète ougandais Okot p'Bitek qui avait d'abord écrit *The Song of Lawino* en acholi. Il n'en reste pas moins que les auteurs les plus connus du Kenya ou du Ghana se sentent parfaitement à l'aise avec l'anglais et ne sont pas loin de soupçonner l'auteur de *Petals of Blood* d'étroitesse d'esprit.

Dans l'univers francophone en revanche, les écrivains sont obsédés par la question de la langue. L'historien Cheikh Anta Diop et le poète David Diop ont, tous les deux, mis en exergue le concept de transition littéraire. En quoi consiste-t-elle? Selon eux, jugée à l'aune d'une histoire littéraire s'étendant sur plusieurs siècles, voire sur des millénaires, les œuvres écrites par les auteurs africains en anglais, en français ou en portugais font bel et bien partie de la littérature africaine. Elles sont toutefois une simple littérature de transition, produite pendant une brève parenthèse historique appelée à se refermer. Cette thèse n'est pas seulement séduisante : je la crois personnellement juste, frappée au coin du bon sens. Même si on ne peut pas balayer du revers de la main la production littéraire africaine en langues européennes, il ne faut pas non plus la prendre plus au sérieux qu'elle ne le mérite. Je ne peux pas imaginer que l'avenir de la littérature au Sénégal – où d'ailleurs plus personne ne parle français – soit la langue de Molière...

Mais la littérature c'est d'abord une affaire d'itinéraires individuels et, si vous le permettez, je m'en vais dire deux mots sur le mien avant d'en venir à la traduction de *Doomi Golo*.

Ce n'est jamais du jour au lendemain qu'un auteur africain comprend la nécessité d'écrire dans sa propre langue et ose le passage à l'acte. J'avoue avoir été pendant longtemps très sensible aux arguments des adversaires

des langues africaines. Je me disais en effet que nous devons regarder droit devant nous, que l'histoire ne repasse pas les plats, comme on dit, qu'en somme il nous fallait nous résigner au verdict de l'histoire. J'étais également sensible, comme tant d'autres de mes amis, au potentiel de dissension de nos langues dans une Afrique balkanisée. J'ai toujours prêté une oreille attentive à ceux qui me parlent des menaces pesant sur l'unité nationale déjà si fragile de tel ou tel pays africain. Il se trouve aussi qu'étant devenu moi-même écrivain après avoir lu des auteurs russes, français ou anglais, j'étais enclin à considérer les langues européennes comme celles de la modernité, celles qui nous insèrent dans notre époque.

Tous ces arguments, qui restent d'une grande valeur, ont pourtant fini par être balayés par ce que je peux appeler les enjeux esthétiques de la création en wolof. Rien n'en rend mieux compte à mon avis que les célèbres vers du poète haïtien Léon Léau : *D'Europe, sentez-vous ce désespoir à nul autre égal / Et cette souffrance / De dire avec des mots de France / Ce cœur qui m'est venu du Sénégal?* Ce que m'a appris une vie de réflexion sur mon travail d'écrivain, c'est que pour un romancier la langue n'est ni un outil simple ni un simple outil. Cela veut dire, ainsi que l'a toujours souligné Cheikh Anta Diop qu'il n'est point de salut en littérature comme dans les autres domaines de la vie, en dehors de nos langues.

Très souvent on m'oppose l'argument commercial : "Ah oui, vous écrivez en wolof, mais qui va acheter votre livre?" La question semble sensée mais elle est dérisoire et ne mérite pas qu'on s'y arrête. Elle n'a en effet de pertinence que pour les auteurs qui se résignent au diktat de la réception du texte. Je préfère me focaliser sur les conditions de son émergence. Autrement dit, l'important à mes yeux ce n'est pas où va le texte mais d'où il vient. Après tout, personne n'est prêt à considérer Guy des Cars comme un authentique écrivain. Même s'il a vendu en son temps plus de livres que Sartre et Camus réunis, il est complètement oublié aujourd'hui. Au final, les vitrines des librairies et les écrans de télévision ne disent presque rien sur les vraies dynamiques de la création littéraire. Nous devrions peut-être nous rappeler plus souvent que toute littérature est conçue au départ pour une minorité de lettrés et ne peut s'imposer que sur la durée. Parlant de ses propres romans, Stendhal résume en une phrase somptueuse ce pari fou de l'écrivain sur l'avenir : "Je mets, disait-il, un billet à la loterie dont le gros lot se réduit à ceci : être lu en 1935."

Cependant, au-delà des visées esthétiques d'un auteur, le débat sur la langue comporte des aspects pratiques non négligeables. Il en est ainsi au Sénégal, où l'effondrement du système éducatif classique est un argument de taille en faveur de l'utilisation des langues nationales. Le fait est que dans la société où je vis, plus personne ne parle le français. Cela crée une situation où on perd sur les deux tableaux : on n'est performant ni en wolof ni en français. D'ailleurs, les spécialistes disent des Sénégalais qu'ils sont semi-lingues, ce qui est une façon élégante de suggérer que nous sommes doublement analphabètes.

Last but not least, mon séjour au Rwanda – marqué par la découverte choquante de la complicité de l'État français avec les génocidaires – a joué

un certain rôle dans ma prise de conscience linguistique. Ce volet est toutefois si complexe qu'il mériterait d'être traité à part.

Je vais essayer à présent de dire ici comment j'ai été amené à traduire *Doomi Golo* du wolof vers le français.

Le livre a été publié en 2003 et, dès le lendemain de sa parution, on a commencé à me demander si la version française était disponible. La question était frappante par son extraordinaire précocité, car il s'écoule toujours un temps plus ou moins long entre la parution d'un livre et sa traduction. Mais j'ai bien entendu les mots qui n'étaient pas clairement proférés par mes interlocuteurs et ces mots les voici : "Tu t'es fait plaisir, l'ami, tu as écrit dans ta langue, on a bien vu, bravo, maintenant donne-nous quelque chose à lire dans une vraie langue littéraire." Cela n'avait rien de méchant, c'était d'ailleurs souvent de vieux complices littéraires qui me parlaient ainsi et je n'ai pas mal pris la chose. Cela m'a néanmoins amené à penser très tôt que *Doomi Golo*, ce roman mal né, mal aimé, devait apprendre à grandir tout seul. Au fond ce qu'on me disait se ramenait à ceci : *Doomi Golo* est la preuve qu'il est possible d'écrire un roman en wolof, nous en prenons acte mais nous n'allons pas le lire.

Je me suis juré qu'il n'en serait pas ainsi, que mon livre ne serait pas un simple étendard flottant au vent mais un authentique moyen d'échange avec mes semblables. Voilà pourquoi j'ai décidé de laisser passer du temps, cinq, six ans, avant de le traduire. Le livre s'est assez bien débrouillé tout seul. Puis, en 2007, je reçois à Mexico une lettre du musée du Louvre, qui m'invite à une lecture organisée par Toni Morrison. Il faut savoir que chaque année le Louvre demande à une personnalité littéraire ou artistique d'envergure internationale de prendre en charge pendant un mois une partie de sa programmation. Et Toni Morrison avait demandé à Michael Ondaatje, Edwige Danticat et moi-même de venir lire des extraits de nos textes. Je dois aussi préciser que Toni Morrison avait beaucoup aimé et aidé à faire connaître en Amérique la version anglaise de *Murambi. Le livre des ossements*, qu'elle avait même cité en quatrième de couverture. Elle s'attendait probablement à ce que je lise en sa présence quelques pages de ce roman mais j'ai décidé de la surprendre, j'ai juste choisi de traduire et de partager avec le public un chapitre de *Doomi Golo*. Mon éditeur Philippe Rey était dans la salle et à la fin il m'a dit : "C'était bien, est-ce que tu peux continuer à traduire pour qu'on publie très vite tout le roman?"

Je me suis alors souvenu qu'à l'époque, à Mexico, la traduction de ce chapitre avait été très facile et j'ai immédiatement répondu oui à Philippe avec enthousiasme. Mais quand je me suis mis au travail, cela a été une autre histoire : je n'y arrivais tout simplement plus ! J'ai d'ailleurs dû appeler mon éditeur pour lui proposer de repousser d'une année la date de publication du roman. En fait, je n'aurais pas dû être surpris par la difficulté de la tâche car lorsque deux langues sont aussi éloignées l'une de l'autre, la traduction porte davantage sur la restitution du contexte culturel, sur l'aptitude à suggérer une certaine atmosphère, que sur le texte lui-même. Ainsi, les trois premiers mots du roman en wolof sont : "Àddina : dund, dee." Eh bien, il m'a fallu à peu près deux pages pour les rendre correctement en français.

Je vais m'en expliquer brièvement.

Ces trois termes signifient littéralement : "Ici-bas : vivre, mourir." Qui peut accepter une traduction aussi plate ? En fait, si cela marche si bien en wolof, c'est pour des raisons purement culturelles. Il s'agit en effet d'une formule quasi rituelle accompagnant l'annonce d'un décès. Chaque fois que nous avons perdu un proche, c'est ainsi que ma mère m'en a informé et dans ma mémoire ces mots sont liés à des silences, à une gestuelle, à de la mélancolie, à la force écrasante du destin et au fait que la vie humaine ce n'est quand même pas grand-chose. Je me suis heurté à beaucoup de difficultés similaires au cours de la traduction mais ce qui rendait le jeu particulièrement excitant c'est qu'il me donnait beaucoup de liberté, une nouvelle marge de création, faisant presque du texte original un palimpseste. L'avantage lorsque vous traduisez votre propre livre, c'est que vous pouvez vous en écarter à loisir, vous ne travaillez sous la surveillance de personne.

Je me suis même permis de faire permuter deux chapitres et je n'ai pas non plus hésité à supprimer un passage en wolof qui, à mes yeux, ne présentait aucun intérêt pour un lectorat non wolof. J'ai de surcroît étoffé le chapitre sur Gibraltar en y ajoutant les personnages de Rodrigo Mancera et Babouin. Au final, la version française s'est avérée plus volumineuse que l'originale.

Si je devais résumer cette expérience je dirais que le passage de *Doomi Golo* aux *Petits de la guenon* a consisté à traduire le roman wolof sans le traduire tout à fait, tout en le traduisant quand même. En définitive, j'ai proposé deux livres à la fois identiques et radicalement différents, en ce sens que chacun d'eux restitue à sa manière, avec ses outils propres, un certain coloris émotionnel, un univers culturel particulier. J'ai surtout cherché, en définitive, à respecter le balancement de chaque lecteur entre l'universalité et la singularité de sa conscience. Ce que je veux dire par là c'est que si *Anna Karénine* par exemple nous émeut c'est parce que nous n'arrivons jamais à décider jusqu'à quel point le roman de Tolstoï nous est familier ou étranger : l'essentiel de la jouissance littéraire gît peut-être dans ce flottement, dans cette tyrannique incertitude.

La traduction de *Doomi Golo* en français est bien la preuve que contrairement aux êtres humains toutes les langues sont capables de se parler. À partir de cette version, d'autres traductions ont été faites en anglais et en espagnol qui vont paraître à Oxford et à Las Palmas.

Pour conclure, je vais rappeler ce que j'ai dit hier à Jörn et à Sylvain à propos de ce roman : *Les Petits de la guenon* est très différent, d'après les critiques, de ceux que j'ai écrits directement en français. C'est là un sujet important et j'espère que le débat va nous permettre d'y revenir.

Je vous remercie de votre attention.

(*Applaudissements.*)

JÖRN CAMBRELENG

Merci beaucoup, Boris. Je voudrais d'abord saluer Sylvain Prudhomme et le présenter en deux minutes à la salle. Vous êtes écrivain. Vous avez grandi au Niger, au Burundi, à l'île Maurice. Vous êtes auteur de quatre romans,

dont le dernier, qui s'appelle *Là, avait dit Bahi*, est paru chez "L'Arbalète", Gallimard. D'ailleurs, les Arlésiens qui le souhaitent pourront vous rencontrer à ce sujet au Collège des traducteurs vendredi prochain. Si vous êtes ici aujourd'hui, c'est en tant que traducteur de Ngugi wa Thiong'o dont nous avons parlé, et c'est vous qui avez traduit *Décoloniser l'esprit*. Ce livre est un adieu à l'écriture en anglais. C'est un des premiers points de rencontre avec Boubacar Boris Diop et c'est par ce point de rencontre que j'ai pensé à vous convier à cette table.

Par ailleurs, vous étiez jusqu'à très récemment directeur de l'Alliance française à Ziguinchor, en Casamance, dans le Sud du Sénégal, et, en tant que tel, un observateur particulièrement avisé de la scène littéraire sénégalaise.

Cette présentation étant faite, je vais en revenir tout de suite à ce qui a été évoqué à l'instant et vous parler de l'expérience de la lecture que j'ai eue pour préparer cette rencontre. Parmi vos romans qui précèdent *Les Petits de la guenon*, j'ai eu le plaisir de lire *Le Cavalier et son ombre*. En deux mots, le cœur du roman raconte l'histoire d'une femme qui, pour se sortir de la misère, accepte un travail tout à fait singulier qui consiste à s'asseoir sur le seuil d'une porte et à raconter des histoires à l'intention d'un riche employeur qui reste dans une pièce obscure et qu'elle ne verra ni n'entendra jamais, l'intercession étant faite par un serviteur. L'histoire de cette conteuse nous est elle-même racontée dans un récit-cadre par l'homme qui l'a aimée, etc. On peut lire dans le métier de cette femme une métaphore du métier d'écrivain qui adresse ses récits à quelqu'un qu'il ne connaît pas encore. Vous avez insisté tout à l'heure sur la question de la réception, vous avez dit que vous refusiez la dictature de la réception au moment de l'écriture, et en même temps vous mettez en scène une question particulièrement brûlante pour un écrivain comme vous, étant donné toutes les questions linguistiques que l'on a évoquées : écrire en français ou écrire dans une langue de plus grande diffusion au Sénégal, puisque, lors de notre première conversation, vous m'avez appris que seuls 18 % des Sénégalais comprennent le français aujourd'hui.

Donc, nous sommes dans cette problématique : écrire pour qui ? Cette problématique a-t-elle une incidence sur ce choix d'écrire en wolof ? J'imagine que oui, mais peut-être que vous allez nous détailler cette réponse.

BOUBACAR BORIS DIOP

Volontiers. Vous savez, on peut écrire dans la même langue et être dans des situations très différentes. Par exemple, la condition *sine qua non* pour être un écrivain francophone, c'est de ne pas être français. Pourquoi cette bizarrerie ? Allez savoir ! Mais c'est un fait d'évidence, on a chaque jour mille et une occasions d'en faire le constat et je dirai, sans vouloir être méchant, qu'il y a une hiérarchie implicite : à l'étage au-dessus, sont les auteurs français, pour ne pas dire parisiens, et plus bas la horde des sans-grades belges, québécois, suisses romands, camerounais, nigériens ou gabonais. Cela se traduit par deux logiques assez différentes de réception des textes.

Et pour les auteurs africains – ce sera là mon second élément de réponse, Jörn – la situation est d'autant plus compliquée que leurs textes n'ont de

réelles chances de survie qu'en Occident. Dans les conditions actuelles de l'offre littéraire, mes livres sont plus faciles à trouver à Paris, à Bruxelles et à Strasbourg qu'à Dakar. Je ne conseille non plus à personne de les chercher à N'Djamena, à Niamey ou encore moins les pays anglophones ou lusophones ! La situation est la suivante : sur la scène parisienne, l'auteur africain francophone se trouve enfermé dans un ghetto peu valorisant mais c'est la seule possibilité d'exister qui s'offre à lui puisque ses compatriotes accèdent très difficilement à ses livres. Et cela donne en termes de vie littéraire quelque chose de très cocasse : des écrivains congolais ou camerounais qui pérorent sur les plateaux de télévision parisiens à propos de la misère en Afrique, des guerres, de la corruption, etc. Et cela renvoie très précisément à votre question, celle de savoir à qui s'adressent en définitive nos œuvres. Eh bien, en agissant de la sorte, ces écrivains parlent à leurs lecteurs qui sont très majoritairement français. Après tout, la démarche normale d'un écrivain c'est de souligner les tares d'une société, la sienne, pour faire de ses compatriotes d'éventuels acteurs du changement. Quel sens cela peut-il avoir pour un intellectuel sénégalais de ressasser pendant des années aux auditeurs de Canal Plus ou de France Culture que l'Afrique se porte mal ? Ça ne leur fait ni chaud ni froid, ils s'en fichent et ils ont bien raison ! En fait, c'est le tête-à-tête originel dont j'ai parlé à l'entame de mon propos qui se poursuit de nos jours sous d'autres formes. Finalement, le principal mérite d'une création littéraire en langues africaines, ce serait de rendre inconcevable – au propre comme au figuré – un roman comme *Le Cavalier et son ombre* auquel vous venez de faire allusion.

JÖRN CAMBRELENG

Au cours de notre conversation préalable, vous avez évoqué le fait que vous aviez participé à une entreprise journalistique qui était de publier un journal en deux langues qui s'appelle *Lasli/Njëlbéen*. Peut-être pouvez-vous en dire deux mots. Cette initiative prouve combien la polarité de la réception du wolof n'est pas forcément celle que l'on attend. Il y a une polarité qui s'inscrit, vous me l'avez raconté, entre les villes et les campagnes. C'est une expérience qui paraît intéressante à partager avec le public ici, parce que c'est un peu inattendu.

BOUBACAR BORIS DIOP

Lasli/Njëlbéen est un journal bilingue, moitié wolof, moitié pulaar. Il existe depuis douze ans et s'il est mensuel c'est parce que nous n'avons pas beaucoup de moyens. Son fondateur, Seydou Nourou Ndiaye, est le directeur de Papyrus, la maison d'édition qui a publié *Doomi Golo*. Seydou et moi, nous nous sommes connus autour de Cheikh Anta Diop et, politiquement, nous venions tous deux de l'extrême gauche, plus précisément de la famille maoïste. *Lasli/Njëlbéen* est un journal que vous ne verrez jamais dans les grandes villes sénégalaises mais qui est très apprécié en milieu rural. Chaque fois qu'il tarde à paraître, nous recevons des coups de téléphone, surtout du nord du pays où se trouve en majorité la communauté hal-pulaar, et les gens nous disent : "Mais où est donc passé notre

journal? Nous l'attendons." Cela veut dire qu'au Sénégal ceux qui n'ont pas le choix, ceux qui n'ont pas été à l'école française lisent *Lasli/Njëlbeén*. Ce sont des cireurs dans les grandes villes, des paysans, etc., et leur profil correspond exactement à ce qu'écrit Ngugi wa Thiong'o dans *Décoloniser l'esprit*. En revanche, les élites urbaines éduquées ne s'intéressent absolument pas à un tel journal. Il est vrai aussi que la situation est en train de changer lentement mais sûrement. À force de se cogner la tête contre les murs, beaucoup comprennent de plus en plus clairement que le contournement de soi-même n'est pas une solution mais bel et bien un problème.

JÖRN CAMBRELENG

Une dernière question avant de donner la parole à Sylvain. Vous l'avez souligné tout à l'heure, nous avons tous les deux été frappés par la différence de style qu'il peut y avoir entre *Le Cavalier et son ombre*, où la phrase se déploie avec une certaine complexité syntaxique, et l'oralité que l'on trouve dans *Les Petits de la guenon*. Est-ce le fait d'écrire en wolof qui donne cette impression d'oralité à la traduction, ou est-ce au contraire le sujet, une adresse d'un grand-père à son petit-fils qui passe par l'écrit faute de mieux, alors qu'il veut rétablir un contact oral avec lui? Est-ce ce sujet qui a commandé pour vous l'usage du wolof, en dehors de toute considération de choix politique d'écrire en wolof?

BOUBACAR BORIS DIOP

Les processus de l'écriture – je suppose que beaucoup de personnes dans cette assistance en ont fait l'expérience – sont toujours largement inconscients. Le texte nous arrive par-derrrière, nous n'avons presque aucune emprise sur lui. Mais même au cours de ce qui s'apparente à un voyage de nuit sans boussole, certains repères restent visibles. Pour ce roman, par exemple, la question de l'oralité m'est très vite apparue comme une donnée fondamentale de la fable, elle m'a littéralement hanté. J'ai senti qu'il était vital de laisser parler mes personnages et cela m'a encouragé à m'affranchir du format romanesque dans lequel un narrateur – omniscient ou jouant à ne pas l'être – se tient en retrait du monde et le décrit à la troisième personne, s'ingéniant à l'écrire plutôt qu'à le faire dire par ses personnages. Mon parcours ultérieur m'a confirmé la validité de ce choix. Je veux dire par là que j'étais loin de me douter en écrivant *Doomi Golo* qu'il me vaudrait d'enseigner un jour la création romanesque de langue wolof à l'université Gaston-Berger de Saint-Louis et que ce travail sur nos textes me permettrait de mieux prendre la mesure du phénomène de l'oralité. À mon humble avis, les récits les moins efficaces sont ceux où l'auteur essaie de faire avec des mots wolof du Balzac ou du Flaubert, ce que j'ai appelé une fois écrire des romans français en langue wolof. La question de l'oralité, on la retrouve aussi au niveau de la réception du texte. Je le dis parce que mon livre a suscité de l'intérêt chez deux types de lecteurs très différents : ceux qui n'ont jamais appris à lire et ceux qui, bardés de diplômes, sont illettrés en wolof. Comment ont-ils tous fait pour s'appropriier *Doomi Golo*? Ils ont simplement demandé à quelqu'un de leur lire

le roman... Et cette écoute du texte, qui est parfois collective, en privé je veux dire, est très importante. À la sortie du livre, mon petit-neveu Badou, qui avait huit ans, ne pouvait évidemment pas comprendre tout le roman mais certains passages le faisaient réagir très fort, tout comme à Saint-Louis la famille Diédhiou, enfants compris, s'est accordée plusieurs sessions de lecture. Ma mère, qui n'a jamais mis les pieds dans une école, n'est plus parmi nous mais *Doomi Golo* est le seul de mes livres qu'elle aurait pu entendre et comprendre. À tous ces niveaux-là, la question de l'oralité est cruciale.

JÖRN CAMBRELENG

Sylvain Prudhomme, vous avez eu connaissance, bien sûr, au Sénégal, de l'œuvre de Boubacar Boris Diop et, en tant que directeur de l'Alliance française, vous avez rencontré un certain nombre d'auteurs. Donc, vous aviez des échos de ce débat sur l'utilisation du français ou du wolof. Quelle a été votre expérience là-dessus? Je rappelle pour la salle que votre rencontre a eu lieu hier, vous ne vous êtes donc pas rencontrés au Sénégal précédemment.

BOUBACAR BORIS DIOP

Je n'ai fait la connaissance de Sylvain qu'hier, j'avais lu et apprécié sa traduction de Ngugi wa Thiong'o et cela m'a fait énormément plaisir de le rencontrer.

SYLVAIN PRUDHOMME

Je suis très content aussi parce qu'au Sénégal j'avais beaucoup lu Boris, sans jamais le rencontrer. Il était venu à Ziguinchor peu de temps avant que j'y sois. Sa venue était tout à fait mémorable, parce qu'il y avait cinq cents étudiants, un véritable engouement. C'était à propos de *Murambi. Le livre des ossements*.

Je ne suis pas traducteur du tout. Je me reconnaissais un peu dans ce que racontait Jean-Pierre Vincent de sa traduction de Goldoni. Je ne suis pas très fort en anglais, mais c'est un texte qui m'avait profondément marqué et je m'étais dit : je vais me débrouiller, il faut traduire cela. Quand je suis arrivé à Ziguinchor, je venais de terminer cette traduction, donc j'étais un peu dans cette idée qu'il fallait écrire absolument en langue nationale, et j'ai eu des déconvenues. J'ai vu que c'était quelque chose qui n'était pas encore accepté par tous les écrivains au Sénégal, loin de là. Boris le disait, c'est une position qui est encore minoritaire, et dès que l'on mettait cette question sur le tapis, on s'exposait à des réactions assez violentes. On avait l'air d'accuser de trahison ou de complicité. C'est une question que je voulais poser à Boris : quels sont ses rapports avec les autres écrivains, est-ce qu'il y a une coupure entre ceux qui ont choisi cette langue et beaucoup d'autres qui sont dans une reconnaissance d'un autre type?

BOUBACAR BORIS DIOP

Cela dépend des pays et des itinéraires particuliers des écrivains. Ce qui rend la discussion difficile sur le sujet, c'est que beaucoup d'auteurs africains ne

connaissent plus leur langue maternelle et n'ont pas le courage de l'avouer. Cela ne devrait pourtant pas être un problème de répondre aux curieux : "Écoutez, je suis né en France – ou j'y suis venu avec mes parents à cinq ou six ans – et je ne peux rien dire du potentiel littéraire de ma langue maternelle, que je ne connais pas du tout." À force de contorsions mentales, certains finissent par dire n'importe quoi. J'ai beaucoup plus de respect pour Marie Ndiaye qui, bien qu'étant de père sénégalais, reconnaît n'avoir rien à voir avec le Sénégal.

D'autres auteurs africains jugent dangereux, comme je l'ai signalé tout à l'heure, d'agiter la question des langues parce que cela peut réveiller ou aviver des tensions ethniques. Vous en avez aussi qui sont sincèrement amoureux de la littérature française, qui la mettent au-dessus de tout sans pour autant renier leur africanité.

Cela dit, j'ai l'impression que pour la majorité la question est si complexe ou "irritante" – le mot est de Tchicaya U Tam'si – qu'ils choisissent de ne pas y penser. Ceux-là sont faciles à reconnaître, ils réagissent toujours avec une sourde colère chaque fois qu'on les taquine sur le sujet. Autre chose, qui me paraît essentiel : la prise de conscience linguistique s'opère souvent sur le tard chez un écrivain africain. Je me suis moi-même longtemps senti très à l'aise avec le français avant de commencer à me rendre compte peu à peu que j'étais en train de faire fausse route.

SYLVAIN PRUDHOMME

Une chose qui m'a frappé, c'est que certains étaient assez sincères quand ils disaient : "Ma langue pour écrire, c'est le français, j'ai appris le français depuis le début, je m'entends en écrivant en français." L'écrivain Marouba Fall commence à écrire de plus en plus en wolof.

BOUBACAR BORIS DIOP

Oui, Marouba Fall s'est mis au wolof et d'autres auteurs sénégalais écrivent à la fois en français et dans leur langue maternelle. C'est le cas notamment de Cheik Aliou Ndao, de Mame Younoussé Dieng et de moi-même.

SYLVAIN PRUDHOMME

Il racontait cette difficulté d'écrire en wolof, alors que c'est sa langue parlée. C'est une question que je voulais vous poser, l'espèce de saut dans l'inconnu que décrit aussi Ngũgĩ avec le kikuyu. Concernant le wolof, il y a longtemps que de grands linguistes sénégalais ont fixé sa graphie, mais au moment où Ngũgĩ wa Thiong'o écrit, en plus il est face à des problèmes, par exemple comment distinguer les mots qui ont des voyelles courtes des mots qui ont des voyelles longues. Il se rend compte que, même pour fixer le sens du texte, il a des problèmes, il est obligé d'inventer de doubles ou triples voyelles pour différencier les mots. Il dit : "Le matin, j'ai l'impression que ce que j'ai écrit la veille n'a plus de sens, ou un autre sens que ce que je pensais."

Il y a aussi la question que vous avez un peu abordée tout à l'heure de savoir ce que l'on peut écrire, car on s'adresse à un lectorat qui n'est plus

du tout le même, qui n'a pas les mêmes codes. Ngugi wa Thiong'o raconte que ses grands modèles sont Conrad, Faulkner, il a écrit avec cela toujours en tête. Forcément, quand il sait qu'il va écrire pour un lectorat complètement différent, il ne veut pas non plus faire simple, parce que ce serait insultant. Il y a cette espèce de dilemme, donc je me demandais comment cela se passait, sachant que Marouba Fall racontait quelque chose de très beau, il disait que la première fois qu'il avait écrit un texte en wolof, cela avait été un peu un électrochoc, c'était au moment où son frère venait de mourir, et il s'est dit : "Je ne peux pas écrire ce texte-là en français, personne de ma famille ne le comprendra." Donc, il a écrit avec beaucoup de difficulté ce texte sur la mort de son frère et sa mère en a été bouleversée. Il racontait qu'elle lui avait dit : "Cela fait quarante ans que je te vois à la télévision raconter plein de choses auxquelles je ne comprends rien, et là, pour la première fois, j'ai pleuré en t'entendant."

BOUBACAR BORIS DIOP

J'ai entendu un poète de langue pulaar raconter la même histoire. Finalement, toute la question est de savoir si on est prêt à faire droit aux émotions littéraires de chacun ! Et de ce point de vue, la question de la mère est essentielle. Que se passe-t-il par exemple avec Ousmane Sembène lorsque, ouvrier à Marseille dans les années 1950, il termine son premier roman, *Le Docker noir* ? Voici ce qu'il écrit en exergue : "Je dédie ce livre à ma mère. Elle ne sait pas lire mais de savoir qu'elle va promener sa main sur ces pages suffira à mon bonheur..." N'est-ce pas formidable, cette entrée en littérature du grand Sembène ? Ça donne un sens encore plus fort aux propos de Marouba Fall.

Une autre remarque m'interpelle, il s'agit de la difficulté qu'ont nos intellectuels à admettre qu'ils sont illettrés dans leur langue maternelle et à se résoudre, en toute humilité, à l'apprendre.

Je veux saisir cette occasion pour revenir sur un cas particulièrement intéressant, celui de Cheik Aliou Ndao. Il écrit dans les années 1960 un court roman en wolof, *Buur Tilleen*. Personne ne veut le publier. Alors il le fait paraître en français à *Présence africaine*, enferme l'original dans un tiroir et attend. Trente-cinq ans plus tard, les conditions sont réunies pour que la version wolof puisse être éditée à Dakar. Et lorsqu'on compare les deux textes, on mesure l'immensité de la perte pour chaque auteur qui laisse de côté sa langue maternelle. Cette dernière ne doit certes pas être fétichisée et je lui préfère de plus en plus le concept de "langue de vie", qui varie d'un écrivain à l'autre. La mienne, mon matériau littéraire, c'est celle que j'entends et pratique tous les jours au Sénégal mais si un auteur ivoirien a vu le jour ici à Arles, même s'il parle le senoufo, sa "langue de vie", à la télé, avec ses collègues, dans la rue, ce serait le français.

ANTOINE CAZÉ

Merci pour cette conférence et ce débat très intéressant. En vous écoutant, je me disais : au fond, cette situation des écrivains qui écrivent dans des langues qui leur sont étrangères ou à moitié étrangères, maternelles ou à

moitié maternelles, je ne sais pas trop, c'est une situation qui caractérise une grande partie de la littérature mondiale. J'avais en tête deux grands auteurs, et je pense que plusieurs personnes dans la salle y ont pensé : l'un a été mentionné, c'est Franz Kafka, Austro-Hongrois qui écrit en allemand, l'autre est Samuel Beckett, Irlandais qui écrit dans deux langues étrangères, d'une certaine façon : l'anglais qui est la langue d'un oppresseur pour un Irlandais, puis le français, et qui se traduit lui-même. Il y a cette autotraduction dont vous avez parlé, qui est très intéressante. Je me demandais si la situation que vous avez décrite pour les auteurs africains n'était pas un reflet, une transformation, une nouvelle incarnation contemporaine d'une condition beaucoup plus générale de la littérature. Proust a très bien dit que l'on écrivait de la littérature en langue étrangère de toute façon dans sa langue maternelle.

Est-ce que, pour vous, il y a un rapport ou au contraire une différence sensible, peut-être d'ordre politique – ce serait intéressant d'en parler – avec mon raisonnement ? On pourrait dire que la situation en Afrique en ce moment répète une situation qui s'est déjà produite en Europe. On pourrait parler des écrivains yiddish qui ont écrit dans une langue identitaire, dans un milieu qui oppressait cette langue, et ont fait peut-être le choix d'écrire dans une autre langue. Ce sont des situations qui ne sont pas propres à l'Afrique. Y a-t-il un enjeu littéraire différent, une situation politique différente, par rapport à ces autres exemples de littérature multilingue ?

BOUBACAR BORIS DIOP

Oui, on peut effectivement dire que nous sommes au temps de Babel avec toutes ces langues qui s'entrecroisent parfois de manière si délicieuse. Souvent, lors des soirées entre amis les sonorités de l'anglais, de l'arabe, du sonrhäï, du français s'entrechoquent et ce phénomène, sans être propre à notre époque, y est tout de même très prégnant. Il y a également un fait littéraire nouveau auquel on ne prête pas suffisamment attention, c'est la possibilité croissante pour des auteurs africains d'écrire dans des langues européennes non coloniales, ce qui veut dire qu'à la faveur des mouvements migratoires le cordon ombilical est en train d'être coupé et qu'on a une chance de sortir du fameux tête-à-tête dont j'ai parlé au début. Cette littérature de la migration prospère surtout en Italie et concerne des écrivains originaires d'Éthiopie, du Togo ou du Sénégal comme Pap Khouma, le pionnier, qui s'est rendu célèbre avec *Moi, vendeur d'éléphants*.

Cela dit, on peut effectivement proposer comme modèles d'écriture transfrontalière Beckett, Kafka et d'autres. Sauf qu'ici tout se passe à l'intérieur de l'Europe et qu'on parle des choix faits par des individualités. C'est très différent de la situation des auteurs africains forcés d'adopter une langue qui leur était totalement étrangère et qui était le signe le plus visible de leur domination et de leur oppression. Ce qu'il s'agit de prendre en compte ici, c'est le fait que l'auteur africain ne choisit pas librement d'écrire dans une langue européenne. Cela rend sa blessure identitaire plus profonde. Il s'agit donc d'une question éminemment politique, un aspect

de la question que du reste les défenseurs de la francophonie ne perdent jamais de vue. La vérité, l'amère vérité, c'est que l'on ne voit dans nos livres que des symboles du rayonnement de la langue française. Et cela fait de nous des auteurs sous surveillance. J'ai fait scandale dans une conférence en rappelant que nous sommes pris en charge par le contribuable français. Ce n'est pas agréable à dire mais ce sont des ministères comme les Affaires étrangères ou la Coopération, à Paris, qui financent la quasi-totalité de nos activités littéraires. Vous voyez donc que nous sommes très loin des choix esthétiques ou de vie d'écrivains comme Kafka ou Beckett.

JÖRN CAMBRELENG

Je voulais juste citer une phrase que j'avais relevée dans *Le Cavalier et son ombre*, qui relate un dialogue entre Khadidja, dont j'ai parlé tout à l'heure, et son amant. Vous écrivez : "Pendant un moment, ils parlèrent de choses à la fois prétentieuses et prudemment terrestres, et comme toujours lorsque deux Africains se rencontrent, surtout en territoire ennemi, de la nécessité de prouver au monde que nous ne sommes pas si cloches que cela." Ça répond vraiment à ce que vous venez de dire, à propos de ce passif historique.

SYLVAIN PRUDHOMME

Par rapport à cette question, il y a la gestion de la spécificité de la blessure africaine qui fait que le rapport au français ou à l'anglais reste très particulier. Il y a un argument que l'on oppose souvent : est-ce que c'est d'aujourd'hui de vouloir aller travailler une langue qui est parlée par peu de gens, est-ce que cela ne va pas contre le mouvement général de Babel, le fait que chacun parle de plus en plus de langues et que l'on peut écrire dans toutes les langues ? Une chose qui permet de répondre à cette objection est le fait qu'il y a une réception du texte, sans parler de réception commerciale qui n'est pas à l'esprit de l'écrivain au moment où il écrit, il y a l'évidence que cela touche tout d'un coup un public que cela ne touchait pas du tout avant. Par exemple, Ngugi wa Thiong'o raconte la réception de son roman *Matigari*. C'est un ancien héros de la conquête de l'indépendance qui revient dans son pays après être resté trente ans en forêt et qui découvre que rien n'a changé. C'est un roman de dénonciation très virulent. Le livre a eu une telle fortune dans les campagnes, où il y avait des lectures publiques qui s'organisaient à partir de quelques exemplaires qui étaient disponibles, il a tellement circulé que la police s'est mise à penser qu'il y avait un agitateur qui était Matigari et s'est mise à rechercher activement Matigari en voulant l'arrêter. Ils ont mis du temps à comprendre que c'était juste le personnage du roman et ils ont saisi le roman.

C'est ce que disait Boris à partir de l'exemple du journal qui est attendu par des gens qui, d'habitude, ne lisent pas. Cela donne tout d'un coup une espèce de pertinence au projet. Je me demandais quelle avait été la réception de *Doomi Golo*, est-ce qu'il y avait eu des moments très forts de réception par un lectorat absolument autre ?

BOUBACAR BORIS DIOP

Doomi Golo est en cours de réédition et sera disponible dans moins de deux semaines. Cela veut dire que le premier tirage de trois mille exemplaires a été épuisé. Ce n'est pas énorme, mais ce n'est pas rien non plus. Il existe également sur le site Internet www.ebook-africa.com, spécialement conçu à cette fin, une version audio et numérique de *Doomi Golo*, ce qui nous ramène, par un autre biais, à la question fondamentale de l'oralité évoquée il y a un instant. C'est moi-même qui ai lu en juillet 2007 tout l'ouvrage dans les studios de Indiana University, ce qui a représenté vingt-quatre CD d'une heure chacun. Par la suite le maître d'œuvre, Joe Gai Ramaka, par ailleurs cinéaste connu, a ramené cet enregistrement brut à quinze heures.

Encore une fois, nous sommes conscients de poser des actes essentiellement politiques. Même si nous sommes sur le terrain de la culture, nous sommes dans une logique militante.

C'est aussi pour cette raison que lorsqu'un ami bordelais, Guy Lenoir, m'a proposé de monter un atelier d'écriture à Bordeaux, j'ai préféré travailler autour du wolof avec des jeunes Français d'origine sénégalaise. À la fin de l'atelier, j'ai écrit le livret d'un opéra urbain, *Léna*, qui a été joué par les jeunes en question avec l'appui artistique et financier de l'Opéra de Bordeaux. La première au Rocher de Palmer le 8 mars 2011 a été un peu ratée, mais ça s'est beaucoup mieux passé en septembre suivant au Palais des sports, en présence de mille deux cents personnes.

JÖRN CAMBRELENG

Je suis vraiment désolé, j'aurais aimé pouvoir prendre d'autres questions, mais il est 15 h 27, il nous reste trois minutes pour entendre un peu de wolof et peut-être un peu de français, si vous voulez bien nous lire un peu des *Petits de la guenon* ou *Doomi Golo*.

BOUBACAR BORIS DIOP

Avant d'aller plus loin, je tiens à partager avec vous les mots célèbres du poète Serigne Moussa Kâ :

*Bépp làkk rafet na buy yee ci nit xel ma
Di tudd ci jaam ngor la.*

En voici la traduction française : "Toute langue est belle qui élargit l'horizon intellectuel de l'être humain et redonne à l'esclave le goût de la liberté."

Je vais à présent vous faire entendre ce que le narrateur de *Doomi Golo*, Nguirane Faye, dit à son petit-fils Badou Tall parti vivre dans il ne sait quelle ville lointaine :

[Lecture en wolof.]

Et voici le même passage, mais cette fois-ci en français :

Je n'arrive pas à me défaire de l'idée que Niarela [c'est le quartier où ils vivent à Dakar] doit te manquer cruellement. C'est ici que tu es né, que tu as joué au foot à moitié nu sous la pluie et que tu as connu tes premiers

émois amoureux. Ces moments de ton enfance doivent être encore très vifs dans ta mémoire. Comment fait-on, Bagou, pour aller, si jeune, s'installer à l'étranger? Les temps ont bien changé. Moi, je n'aurais jamais pu. Même ici, au Sénégal, je ne peux m'imaginer vivant ailleurs qu'à Niarela.

Il arrive pourtant que l'un ou l'autre de mes amis Al-Pulaar du quartier se mette à me taquiner gentiment : "Que fais-tu donc parmi nous, maudit Sérère? Qu'attends-tu pour retourner dans ton Sine natal où t'attendent tes fétiches?" Pour toute réponse, je me contente de secouer la tête avec un petit sourire. Oui, j'ignore tout du vaste monde. Niarela est le seul endroit sur cette terre que je puisse me vanter de connaître. Mais comme je le connais, mon quartier! Même les yeux fermés, je peux voir Niarela vivre pour de vrai, sentir ses pulsations les plus secrètes. Il me suffit pour cela de tendre l'oreille à certains bruits familiers. Quand j'entends tinter des clochettes dans le silence de l'aube, je sais que le charretier Ousmane Sow est en train de mettre le harnais à son cheval Tumaini, juste là, au coin de notre ruelle de sable. À cette heure matinale, la rosée mouille encore le sol. Les manguiers et les citronniers que l'on aperçoit par-delà les clôtures des maisons ont eux aussi le feuillage tout humide. Le froid, très vif, peut vous pénétrer les os et Ousmane Sow, seul avec Tumaini, claque parfois des dents. Il ajuste ses gris-gris sur son bras et murmure de longues prières. Il ne demande pas l'impossible au ciel, le charretier, il lui dit : "Puisse le Tout-Puissant m'aider à avoir beaucoup de clients pendant cette journée." Le cœur d'Ousmane bat très fort pendant sa prière et je sais bien pourquoi. Pour des gens comme lui et moi, les temps sont durs et il nous est de plus en plus difficile de trouver de quoi nourrir nos familles [...]

C'est un esprit fort, pour ainsi dire, l'ami Ousmane, tout prolétaire qu'il est. Je lui ai demandé un jour ce que signifiait le nom de son cheval. Il m'a répondu : "Tumaini veut dire espérer, en swahili", en plongeant son regard malicieux et limpide dans le mien. "Si tu entends ce mot dans des pays comme la Tanzanie, le Rwanda, le Kenya, l'Ouganda, sache, Nguiran, que cela signifie espoir." Nous nous sommes observés quelques instants en silence, puis il a ajouté, sans me quitter des yeux : "Tu devines sûrement pourquoi j'ai choisi ce nom, Nguiran..."

— Bien sûr, ai-je répondu, bien sûr, Ousmane. Nous vivons tous d'espoir, nous, les petites gens de Niarela. Mais dis-moi, Ousmane, c'est un mot bien compliqué, Tumaini. Pourquoi un simple charretier de Niarela devrait-il aller chercher le nom de son cheval à l'autre bout du monde?"

Ousmane Sow a fait un mouvement du buste en arrière en écarquillant les yeux. Mais il m'a semblé que c'était plus par jeu que par surprise. Ce diable de charretier, bien difficile à prendre en défaut, avait apparemment prévu ma réaction. Ce dont je me souviens en tout cas le plus en ce moment, c'est de son fou rire. Il se tenait le ventre, plié en deux, littéralement incapable de se retenir. [...] Ousmane m'a lancé, en redevenant grave :

"C'est terrible, Nguiran, de voir comme les fers de l'esclave restent si longtemps attachés à ses mains et à ses pieds, même des années après

sa libération ! Le Maître a-t-il d'ailleurs encore besoin de nous mettre des chaînes ? Il nous laisserait aller et venir, que nous rentrerions chaque soir à la plantation comme du bétail à l'étable : nos chaînes sont dans nos têtes. Ainsi toi Nguiran Faye, qui ne connais rien à la langue des Blancs, tu oses me dire qu'elle est plus proche de nous que le swahili ?” Je n'ai su que répondre. *Ce boroom saret* était décidément vicieux. Ousmane Sow a laissé la colère monter en lui, avant de déclarer sur le ton d'un homme qui en voulait au monde entier :

“Pourquoi n'aurais-je pas le droit d'appeler mon cheval Tomaini dans votre fichu pays ?”

(Applaudissements.)

JÖRN CAMBRELENG

Merci. Bon après-midi encore à tous.

TRADUIRE *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE*
DE GUY DEBORD

*Table ronde animée par Patrick Marcolini,
avec Makoto Kinoshita (japonais), Mateusz Kwaterko (polonais),
Donald Nicholson-Smith (anglais), Behrouz Safdari (persan)*

PATRICK MARCOLINI

Je voudrais commencer simplement par remercier le Collège international des traducteurs littéraires et l'équipe d'ATLAS d'accueillir cette table ronde autour de la traduction de *La Société du spectacle*.

En préambule, pour les personnes qui ne l'auraient pas lu ou pour rafraîchir la mémoire des autres, nous pouvons peut-être commencer par évoquer très brièvement le livre lui-même, c'est-à-dire à la fois son contenu et son mode de composition.

La Société du spectacle est un texte publié en 1967 par Guy Debord, primitivement aux éditions Buchet-Chastel. Il sera repris ensuite aux éditions Champ Libre, puis chez Gallimard dans l'édition actuelle que l'on peut trouver dans le commerce en France.

Au moment où Guy Debord publie *La Société du spectacle*, en 1967, il est déjà depuis dix ans l'animateur de l'Internationale situationniste, qui est une avant-garde artistique, mais aussi un mouvement révolutionnaire d'inspiration marxiste. *La Société du spectacle* est l'un des deux principaux ouvrages théoriques du mouvement situationniste, l'autre étant le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, de Raoul Vaneigem, qui est paru également en 1967. Nous sommes donc un an avant Mai 1968 en France, révolte à laquelle les situationnistes vont prendre part de façon intense, et qu'ils ont contribué à préparer dans les années qui ont précédé. C'est d'ailleurs à cet événement qu'ils sont encore largement associés aujourd'hui dans l'histoire des idées, dans l'histoire française, et aussi dans l'imaginaire des événements de Mai.

Que raconte *La Société du spectacle*? Qu'est-ce que le "spectacle"? Contrairement à une idée très répandue que l'on entend souvent chez les journalistes et les commentateurs politiques, le spectacle, au sens de Guy Debord, ce ne sont pas les médias, ce n'est pas non plus le règne des images dans les sociétés contemporaines, c'est avant tout, comme le dit Debord dès les premières lignes de l'ouvrage, un rapport social, c'est-à-dire un mode de socialisation, une manière d'être ensemble qui est propre au capitalisme avancé. La société du spectacle, pour le dire de manière plus précise, est une société dans laquelle on donne à contempler aux masses

des personnes et des marchandises qui représentent des rôles prédéfinis, des manières de vivre enviables. En contemplant ces objets et ces personnalités (qu'il s'agisse de vedettes ou de leaders politiques), le spectateur s'identifie à ce qu'ils représentent, et a l'impression de capter un peu de cette vie désirable. Concrètement, toutefois, cette contemplation maintient les populations dans la passivité, les dissuade d'intervenir dans leur propre vie, dans la réalité sociale.

Le concept de spectacle a par conséquent des usages très variés. Prenons deux exemples. Le premier : le spectacle politique. Dans les régimes libéraux, il prend la forme de la représentation politique, c'est-à-dire du système parlementaire, dans lequel des individus spécialisés dans la chose politique agissent à la place des autres citoyens, des hommes et des femmes ordinaires. Dans les régimes de type totalitaire, le spectacle politique s'observe dans ce que l'on a appelé le culte de la personnalité : la mise en avant, orchestrée par les appareils de propagande, de leaders charismatiques qui concentrent en eux tous les pouvoirs. Ce sont ces leaders qui décident et agissent à la place des autres membres de la société, et le reste de la population est maintenu dans un état de contemplation impuissante.

Mais le spectacle est aussi un terme qui, chez Debord, a un sens économique. Je vous ai parlé du fait que ce concept était lié à une période spécifique du capitalisme, celle dans laquelle nous sommes encore aujourd'hui. La forme la plus évidente du spectacle économique, c'est la publicité et le marketing, c'est-à-dire la représentation de marchandises comme objets dotés de qualités hors du commun, de propriétés magiques, qui leur assurent la puissance de procurer du bonheur aux individus qui les consomment. Le concept économique de spectacle doit donc être rattaché aux analyses de Marx, dans *Le Capital*, sur le "fétichisme de la marchandise".

Mais on pourrait aussi décliner d'autres sens encore du terme "spectacle", comme le spectacle culturel, avec le rôle qu'y jouent les intellectuels, les spécialistes du savoir qui ont le monopole de la réflexion au détriment du reste de la population dépossédée des moyens de comprendre le monde de façon autonome, ou les artistes, qui créent à la place des gens ordinaires, ces derniers étant empêchés de donner libre cours à leur créativité par les contraintes sociales, au premier rang desquelles l'obligation de travailler et donc de rester dans un emploi du temps ainsi qu'une gamme de comportements étroitement définis.

Ce sont toutes les significations de ce concept de spectacle que Debord décline dans son ouvrage. Mais je voudrais revenir à la question qui est à mon sens la plus importante : comment se maintient le spectacle, c'est-à-dire d'où la société du spectacle tire-t-elle son efficacité comme forme de domination ? Comme je l'ai dit plus haut, la réponse de Debord est : par l'identification. Au sein du spectacle, les gens s'identifient affectivement aux rôles, aux personnages, aux formes de vie qui leur sont donnés à voir, et il y a une sorte de participation affective à distance qui se produit, qui est en fait une *illusion* de participation : le spectateur ne peut pas réellement intervenir dans ce qu'il contemple, il ne peut rien y modifier d'essentiel. Et c'est précisément cette illusion de participation qui maintient

la population dans sa passivité. On s'identifie à un homme politique, aux idées qu'il personnifie, et on se borne à voter pour lui. On se projette dans l'image d'un tableau qui nous plaît, mais la satisfaction que cela provoque joue un rôle compensatoire par rapport à une vie quotidienne banale et décevante. On croit se reconnaître dans une marque, dans le style des objets qu'elle fabrique, dans l'imaginaire qu'elle promeut, mais ce faisant on se trouve dépossédé de son propre imaginaire.

La Société du spectacle est donc un ouvrage de théorie sociale et politique. Plus encore, il développe une critique sociale révolutionnaire, puisque la visée de Debord, lorsqu'il écrit ce livre, est avant tout d'impulser un mouvement de subversion généralisé, qui touche tous les domaines de la société et tous les pays, à l'Ouest comme à l'Est. Cette impulsion révolutionnaire explique que la théorie debordienne, et plus largement situationniste, s'enracine dans le marxisme et dans l'ensemble des théories critiques développées tout au long du XIX^e et du XX^e siècle.

Voilà ce qu'on peut dire à propos du contenu du livre.

Sur le plan formel, parce que cela pose comme vous allez le voir des questions de traduction, l'écriture adoptée par Debord dans son ouvrage est une écriture aphoristique. *La Société du spectacle* se compose de deux cent vingt et une thèses numérotées, isolées les unes des autres sous forme de petits paragraphes, qui exposent la théorie du spectacle dans un style surveillé, d'une très grande maîtrise en même temps que d'une très grande beauté. À côté de cette dimension esthétique – on pourrait presque dire littéraire –, la caractéristique de l'écriture propre à *La Société du spectacle* est aussi une rigueur logique absolue, une certaine dureté de l'exposé qui donne au propos son caractère implacable et presque mathématique par moments.

Une autre singularité de l'ouvrage, sur le plan formel, doit être notée : le fait que de nombreux fragments qui composent les thèses, apparemment écrits par Debord, sont en réalité des détournements. Qu'est-ce qu'un détournement ? C'est la reprise d'un fragment de texte emprunté à un autre auteur, mais au prix d'une légère modification : Debord va changer un mot, substituer un concept à un autre, pour réintégrer ensuite ce fragment à son propre texte de manière discrète, sans mettre aucune des références ou des marques de citations que l'on utilise habituellement. L'intérêt est de créer dans la mémoire du lecteur des formes de résonances entre la théorie du spectacle, les énoncés debordiens, et les autres textes auxquels sont empruntés les fragments en question. Par là, il s'agit pour Debord de réactualiser des énoncés critiques du passé. Il y a aussi dans ce mode d'écriture une rupture complète avec toutes les règles de la propriété privée en matière littéraire. Une forme de communisme de l'écriture, comme on a pu le dire pour Lautréamont, qui a été l'un des praticiens les plus avertis de cette technique littéraire (ou antilittéraire).

Ce procédé d'écriture, le détournement, Debord l'a lui-même théorisé dès les années 1950, avec son complice Gil Wolman. C'est un procédé d'écriture qui fait la marque du mouvement situationniste en général : on le retrouve dans un grand nombre de ses publications, quels que soient les auteurs et quelles que soient les époques.

On se doute évidemment des problèmes que cela peut poser pour des traducteurs, mais on aura l'occasion d'y revenir. Je ne m'étends pas plus sur la présentation de *La Société du spectacle*, et je me propose de vous présenter tout de suite nos invités.

Je commence par Donald Nicholson-Smith, qui a l'avantage et l'honneur d'avoir été lui-même membre de l'Internationale situationniste entre 1965 et 1967, et qui a notamment traduit *La Société du spectacle* en anglais en 1994. Il faut d'ailleurs noter que ce n'était pas la première édition en langue anglaise – il nous parlera peut-être de son rapport aux précédentes traductions qui avaient été tentées. Il a également traduit le *Traité de savoir-vivre* de Raoul Vaneigem, mais aussi Henri Lefebvre, un auteur qui a été très important pour les situationnistes, ainsi que d'autres ouvrages très différents, comme le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis ou plusieurs romans policiers.

Mateusz Kwaterko, diplômé en philosophie, a traduit *La Société du spectacle* en polonais en 2006 (il s'agissait de la première traduction dans cette langue), les *Commentaires sur la Société du spectacle*, dans lesquels Debord revient en 1988 sur les mutations sociales propres aux vingt années écoulées depuis Mai 68, le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, mais aussi des livres d'Albert Cossery ou de Giorgio Agamben, entre autres.

Makoto Kinoshita est professeur de littérature et de civilisation européennes à l'université de Kobé. Il est le traducteur de *La Société du spectacle* en japonais, dans une traduction qui est parue pour la première fois en 1993. Il est également traducteur de Victor Segalen en japonais.

Behrouz Safdari est le traducteur de *La Société du spectacle* en persan (la première édition de cette traduction est parue en 2001). Il est aussi le passeur en langue persane de plusieurs ouvrages de Raoul Vaneigem, de Friedrich Nietzsche, et d'autres textes de poésie et de philosophie qui pour l'instant n'ont pas pu entrer en Iran. Il faut noter qu'un certain nombre de ces traductions ont été publiées en Iran de façon normale, sur le marché de l'édition officielle, comme c'est le cas pour *La Société du spectacle*, mais un certain nombre d'autres traductions ont été publiées dans la diaspora sous forme de samizdats et circulent en Iran sous le manteau, encore à l'heure actuelle.

Comme vous le voyez, dans chacun de ces cas, on a des contextes de traduction qui sont très différents les uns des autres. Mais peut-être pourrions-nous commencer par savoir quel a été le premier contact entre chacun d'entre vous et *La Société du spectacle*, comment chacun en est venu à découvrir cet ouvrage, et ce qui lui a donné l'idée de le traduire dans sa propre langue.

DONALD NICHOLSON-SMITH

Merci, Patrick. Je voudrais tout d'abord remercier tous les organisateurs des Assises, car je comprends la dimension de cette entreprise, mes interlocuteurs et surtout Patrick Marcolini qui a plus ou moins organisé cette discussion.

Pour répondre à la première question, comment je suis venu à m'intéresser à ce livre, il a déjà répondu en partie, parce que je faisais partie de

l'Internationale situationniste au milieu des années 1960. La première fois que j'ai entendu parler de l'IS, j'étais à Londres, c'est Richard Hamilton qui m'en a parlé. J'étais avec un copain, on voulait lancer une revue, on avait beaucoup d'idées très amusantes, on était très jeunes et on allait voir plusieurs personnes pour leur demander des articles ou un appui financier, dans l'intelligentsia de Londres. C'est Hamilton qui nous a parlé de cela pour la première fois et il nous a dit que nous étions mal partis parce que tout ce que nous avions envie de faire était déjà fait depuis longtemps par les Français, notamment à Paris. C'était en 1964. Un peu plus tard, je suis allé à Paris pour y vivre, j'y suis resté deux ans et demi et je suis entré en contact avec des gens qui sont venus me chercher pour faire une traduction d'un texte de Debord, *Le Déclin et la Chute de l'économie spectaculaire-marchande*. Il voulait que ce texte sorte en anglais avant même qu'il paraisse dans la revue de l'IS. Cela traitait des émeutes de Watts (Los Angeles) qui venaient d'avoir lieu, on était à la fin de 1965. J'ai traduit cet article assez mal. Il m'est arrivé de le retraduire tout récemment parce qu'il a été repris dans un livre qui s'appelle *La Planète malade* de Guy Debord, qui a été publié de façon posthume. Je l'ai relu il n'y a pas si longtemps, j'ai eu beaucoup de choses à changer. Mais c'était amusant de revisiter un texte que j'avais traduit il y a si longtemps.

Après, je me suis intéressé, comme tous les situationnistes, à faire des traductions vers des langues étrangères, et naturellement, après la publication de *La Société du spectacle* et du *Traité de savoir-vivre* de Vaneigem, c'était en 1967, on avait toujours en tête l'idée de traduire vers l'anglais.

Je raconterai après les aventures de la traduction, mais voilà la réponse à la question initiale.

MATEUSZ KWATERKO

Je ne sais pas si mes modestes déboires personnels ont un intérêt général, mais 1989-1990 c'est à peu près l'époque de la transformation sociopolitique en Pologne, j'avais quinze ans, à l'époque, je commençais à participer à certaines manifs. Il y avait différents groupes qui protestaient un peu contre la situation du moment, des anars jusqu'aux groupes de droite. Heureusement, les anars m'ont paru les plus rigolards. J'ai donc contacté un groupe. C'était le moment du nouveau mouvement anarchiste en Pologne, qui avait disparu depuis soixante ans. Ces gens du groupe de Varsovie avaient un peu plus de conscience et de connaissances historiques que les groupes qui se formaient dans d'autres villes. Quelques personnes avaient lu des études dans des traductions anglaises et connaissaient un peu la contre-culture française, américaine, etc. J'avais déjà eu une première approche de ces textes.

Un moment important pour moi a été la venue à Varsovie d'un de nos collègues traducteurs, Ken Knabb, qui a aussi traduit beaucoup de textes situationnistes et qui, à ce moment-là, était venu prêcher la bonne nouvelle situationniste dans les pays d'Europe de l'Est. Il est resté une semaine chez moi, on discutait beaucoup. Le point de désaccord était que tout ce qui était la tradition marxiste ne nous intéressait pas tellement, on polémiqueait

très fort, et je me rappelle une phrase, je ne sais plus s'il l'a lancée en parlant ou dans une lettre ensuite : "Si les anarchistes polonais ne lisent pas Marx, cela veut dire que Staline a vaincu." Cet aphorisme nous a donné à penser, surtout à moi, et, pour empêcher le mauvais Staline de vaincre, j'ai commencé à me pencher sur Marx, Lukács, Hegel, et sur tous les situationnistes que je commençais à connaître dans les originaux.

Le premier livre que j'ai traduit était celui de Vaneigem, qui n'avait peut-être pas cette stylistique hégélo-marxienne. Vaneigem est plus dans la lignée de Lautréamont, au niveau stylistique, parce qu'au niveau des idées peut-être que cela se recoupait. Je l'ai traduit en 1996. Deux ans après, dans la même maison d'édition, est parue une traduction de *La Société du spectacle* mais qui était complètement illisible. Il y a eu beaucoup de mauvaises traductions de *La Société du spectacle*, mais je crois que celle-ci était vraiment la pire. Debord avait dit que les éditions italiennes étaient les pires, mais les éditions polonaises les ont battues ! J'ai repris et retraduit cet ouvrage en l'accompagnant des *Commentaires sur la Société du spectacle*.

PATRICK MARCOLINI

Tu parles du jugement de Debord sur les mauvaises traductions. Il ne faut pas oublier que Debord lui-même était traducteur. Il a traduit plusieurs ouvrages depuis l'italien et depuis l'espagnol en français, aussi bien des ouvrages à caractère politique que de la poésie. Il savait donc de quoi il parlait en la matière, et il évoque notamment les traductions qui ont été faites de *La Société du spectacle* dans la préface à la quatrième édition italienne, dans des termes qui sont assez amusants.

MATEUSZ KWATERKO

Pour vous montrer un peu la spécificité de ce livre, là où il parle de traductions, je vais citer une petite phrase :

Des traductions de ce livre, publié à Paris vers la fin de 1967, ont déjà paru dans une dizaine de pays ; et le plus souvent plusieurs ont été produites dans la même langue, par des éditeurs en concurrence ; et presque toujours elles sont mauvaises. Les premières traductions ont été partout infidèles et incorrectes, à l'exception du Portugal et, peut-être, du Danemark. Les traductions publiées en néerlandais et en allemand sont bonnes dès les secondes tentatives, encore que l'éditeur allemand ait négligé de corriger à l'impression une multitude de fautes. En anglais et en espagnol, il faut attendre les troisièmes pour savoir ce que j'ai écrit. On n'a pourtant rien vu de pire qu'en Italie où, dès 1968, l'éditeur De Donato a sorti la plus monstrueuse de toutes ; laquelle n'a été que partiellement améliorée par les deux traductions rivales qui ont suivi. D'ailleurs, à ce moment-là, Paolo Salvadori, étant allé trouver dans leurs bureaux les responsables de cet excès, les avait frappés, et leur avait même, littéralement, craché au visage : car telle est naturellement la manière d'agir des bons traducteurs, quand ils en rencontrent de mauvais. [*Rires.*] C'est assez

dire que la quatrième traduction italienne, faite par Salvadori, est enfin excellente.

PATRICK MARCOLINI

Makoto, cette rencontre avec *La Société du spectacle* s'est-elle faite dans un contexte plus apaisé?

MAKOTO KINOSHITA

Je ne peux pas parler couramment en français, donc j'ai préparé mon manuscrit et je prends beaucoup de temps. J'ai traduit *La Société du spectacle* en 1993 dans la collection d'un éditeur. Avant de traduire, je n'avais pas beaucoup de connaissance des situationnistes et de Guy Debord. J'avais trouvé leurs noms dans des livres sur Mai 68 qui étaient beaucoup publiés au Japon et j'avais entendu parler de temps en temps du situationnisme parmi mes amis dans les milieux militants de mouvements contestataires des années 1970 et 1980. Mais je n'avais pas lu les livres de Vaneigem et de Debord. Un traducteur, qui était militant comme moi, m'a conseillé de traduire le livre majeur de Debord, pour essayer de comprendre, sans la connaissance profonde de l'histoire du mouvement marxiste et l'histoire du mouvement artiste et littéraire du xx^e siècle, et en même temps sans l'expérience contestataire. Je suis entré à l'université de Kyoto en 1975 pour étudier la littérature française et plus exactement pour lire Arthur Rimbaud en français.

Je m'étais aussi intéressé aux surréalistes et aux dadaïstes à l'âge de dix-neuf ans, mais pas beaucoup à la politique. Mais mon université était alors très animée. Il y avait beaucoup d'activité, des groupes de gauchistes, marxistes, communistes révolutionnaires, armée rouge japonaise, trotskistes, des groupes politiques de gauche et même d'extrême droite, et en plus des membres du parti communiste japonais, complémentaire, dans mon université, de l'autorité universitaire. Le syndicat étudiant Doga Kai a une sorte de pouvoir indépendant vis-à-vis de l'autorité universitaire. Par exemple, il favorise un système d'inscription court. Si les étudiants veulent s'inscrire, il faut qu'ils aillent au bureau du syndicat étudiant au lieu du bureau de l'université. Il a annulé presque tous les examens de fin d'année. Les résidences étudiantes et la Maison de l'étudiant étaient autogérées. Ils occupaient en plus quelques bâtiments et bureaux universitaires. On peut dire que l'autorité universitaire ne peut rien faire sans l'accord du syndicat.

Je doutais un peu de l'efficacité du mouvement politique, parce que je m'intéressais plutôt à la littérature et je faisais des activités plutôt culturelles comme la création de films expérimentaux américains ou l'organisation de réunions artistiques, même si je participais aux réunions et manifestations politiques régulièrement. Mais après six mois d'expérience, je me suis transformé en militant très actif. J'ai lu Marcuse, Guevara, etc. Je travaillais jour et nuit dans l'université, je suis devenu un dirigeant de Doga Kai et du Comité de lutte de la faculté de lettres. J'ai milité, j'ai écrit des tracts, peint des panneaux, organisé des débats, parlé dans des haut-parleurs, dirigé des manifestations, construit des barricades, fait de la bagarre, etc.

J'ai aussi beaucoup voyagé partout au Japon.

La deuxième année de ma vie étudiante, en 1977, il y a eu une grande lutte à l'université. Le doyen essayait d'expulser un assistant qui avait été accusé de conspiration du meurtre d'un soldat de la force d'autodéfense japonaise. Il avait participé à la lutte des années 1968-1969. Au début des années 1970, il a attiré des sympathisants avec sa théorie de la révolution violente. Nous n'étions pas tout à fait d'accord avec lui, mais nous étions contre l'université, parce que ce serait notre tour d'être expulsés de l'université. Nous avons organisé une grande lutte pour arrêter la décision du conseil universitaire, la lutte a continué à peu près un an avec la mobilisation de milliers d'étudiants qui ont lutté contre les CRS introduits sur le campus par le doyen. Après la décision au mois de juin, nous avons commencé la lutte de revanche, arrêté de force tous les cours et expulsé du campus le doyen et les professeurs qui avaient voté pour. Des membres du parti communiste ont essayé de faire des cours. Il y a eu des bagarres, des incidents violents, poursuites de la police, arrestations d'étudiants, etc.

Je n'ai pas abandonné mes études. J'ai organisé des soirées de cinéma avec des films militants et continué à faire personnellement des films, cette fois non expérimentaux, plutôt des documentaires. En automne de l'année suivante, j'ai organisé avec des amis une sorte de contre-festival officiel des étudiants qui s'est déroulé pendant une semaine autour de deux bases à Kyoto, l'une à notre université, l'autre à une autre université qui se situe à un kilomètre de là. On a rassemblé des artistes avant-gardistes, des étudiants d'autres universités, des voyous dans les rues, et essayé de construire une situation insurrectionnelle qui critiquerait la politique oppressive, surtout la nouvelle loi interdisant aux motos de circuler collectivement dans la rue, l'interdiction de marcher et de manifester collectivement. On a fait le théâtre, la danse noire, le cinéma, le concert d'un groupe de musique rock qui était interdit de jouer dans toutes les salles de la ville à cause de ses relations avec les voyous. Pendant la séance, ces voyous circulaient dans Kyoto, suivis de voitures de police. Quelques amis et moi avons dessiné des graffitis sur les murs de la préfecture de police et, quelques jours après, nous avons tiré un feu d'artifice dans le bâtiment de la police. Ce n'était que des jeux d'étudiants, il n'y avait pas de théorie cohérente qui puisse critiquer la société japonaise, mais nous voulions réaliser la jonction entre les activités politiques et les activités culturelles, sans connaître les situationnistes.

C'était ma première expérience. Après quelques années, j'ai changé de forme, j'ai fondé un groupe de recherche sur la culture, et en même temps j'ai commencé à traduire, avec d'autres personnes et, petit à petit, je me suis entraîné à traduire. En même temps, je suis entré à l'université comme professeur et j'ai continué à mener des activités, comme du soutien aux exilés chinois après Tien An Men. J'ai aussi continué à rassembler des chercheurs indépendants. C'est à cette époque-là que j'ai connu *La Société du spectacle*. Après avoir lu ce livre, j'ai eu l'impression que tout était expliqué là-dedans, pour mes expériences de jeunesse, mais aussi la situation des années 1960 à 1989 et 1990 de la société japonaise était déjà expliquée par ce livre de Debord. Ce fut ma motivation pour traduire.

Après, j'ai écrit la préface pour l'édition japonaise. Puis je suis allé à Champot, en Auvergne, rencontrer Debord. Il s'est montré très accueillant, très gai, alors que c'était peu de temps avant sa mort. Il m'a proposé de correspondre, il m'a demandé d'écrire sur la situation japonaise, etc. Je pensais que j'avais une dette envers Guy Debord, parce que j'avais traduit seulement *La Société du spectacle*, mais il m'a donné beaucoup de choses, son premier livre *Mémoires*, et aussi l'espoir de continuer la lutte sous d'autres formes. J'ai demandé à notre éditeur de publier la traduction de tous les livres de l'Internationale situationniste, six volumes en japonais. Après la publication du premier volume, Guy est mort, en 1994. J'ai continué. Cette traduction est une traduction collective. C'est une sorte de continuation du mouvement en groupe. J'ai traduit d'autres titres, comme *Commentaires sur la Société du spectacle*, *Œuvres cinématographiques*.

PATRICK MARCOLINI

Il est effectivement utile de rappeler ce contexte historique, parce qu'on a l'impression que le mouvement de révolte des "années 1968" s'est limité à l'Europe, mais il a aussi été très important et a eu une longue postérité au Japon.

MAKOTO KINOSHITA

La situation de Kyoto est un peu différente du centre du Japon, c'est-à-dire de Tokyo. À Tokyo, tout le mouvement a été détruit au début des années 1970, mais à Kyoto, qui est un peu plus loin du centre, les choses ont été conservées et ont continué.

PATRICK MARCOLINI

Behrouz, en Iran il s'agit encore d'un contexte assez différent, avec une forme de censure plus directe.

BEHROUZ SAFDARI

Bonjour tout le monde, et merci de votre présence. J'aimerais aussi remercier les organisateurs des Assises pour cette rencontre, et particulièrement Patrick de sa belle initiative qui m'a beaucoup touché personnellement sur un plan émotionnel, parce que c'est au bout de plus de vingt ans que j'ai ressenti une certaine forme de reconnaissance autour de cette activité.

Pour qualifier mon approche ou mon itinéraire, je voudrais reprendre un mot d'un auteur belge que j'aime beaucoup, que j'ai rencontré, quand il parle d'une approche viscérale. Mon rapport à la traduction était directement lié à mon vécu, comme tout le monde, mais c'est surtout pour dépasser le mal et le désarroi. Je suis arrivé en France en 1977, avec quelques dictionnaires pour apprendre le français. Peu de temps après, il y a eu les mouvements contre la dictature du régime du shah, puis cela allait être remplacé par un régime complètement anachronique que vous connaissez, la théocratie islamiste, en même temps profondément et intrinsèquement lié au capitalisme actuel mondialisé.

À ce moment-là, le champ intellectuel iranien était complètement dominé par les idéologies, comme dans la plupart des pays. Je parle plutôt de ceux qui se disent de gauche ou du militantisme de gauche. Il y avait des marxistes-léninistes, des maoïstes, des stalinistes et ainsi de suite.

En ce qui concerne le champ intellectuel un peu plus universitaire ou littéraire, le rapport à la France en était resté à Sartre et, sur le plan proprement politique ou critique, c'était Régis Debray avec sa théorie de guérilla en Amérique latine.

C'était une certaine façon d'aller à contre-courant et aussi de comprendre. À l'époque j'écrivais des articles avec des pseudonymes, mais cela ne me satisfaisait pas. Avec une certaine immodestie de ma part et un peu d'ambition, je cherchais comment lier le contexte politique iranien avec le contexte international, parce qu'il y avait des choses qui précédaient, mais ne pas tomber non plus dans une analyse purement politique et presque journalistique de la situation.

Dans ces années-là s'est déclenchée la guerre Iran-Irak. Pour situer ce rapport personnel, et cela entre aussi en résonance, pour moi, avec le cœur de la pensée situationniste qui est une critique de la séparation, donc ne pas séparer le vécu humain du contexte général, voire exiger une certaine totalité de l'être. J'avais perdu des amis et des membres de ma famille dans cette guerre.

Je me suis inscrit en sociologie, et je ressentais une certaine affinité, proche des thèses de Bourdieu, je travaillais avec un professeur qui était un ami de Bourdieu. Je l'ai rencontré à Strasbourg et je voulais aussi traduire un extrait de ses ouvrages. Il m'a laissé le champ libre pour faire un recueil de ses thèses ou de ses analyses. Mais j'ai dû abandonner ce projet.

Pendant la guerre et la façon dont j'ai été touché, comment résumer cela, et surtout devant ce nouveau champ intellectuel, les militants iraniens, les va-t-en-guerre, à la fois nationalistes, derrière le drapeau du régime iranien, ils étaient tous pour la guerre. L'"extrême gauche", si l'on peut dire, iranienne était vraiment pour la guerre. C'est en tombant sur un texte de Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, que je me suis senti un peu consolé. Le premier texte que j'ai traduit du français en persan était ce texte de Péret.

À la faveur de cette rencontre, j'ai lu un livre d'Ernest Cœurderoy pour lequel Raoul Vaneigem avait écrit une introduction, *Terrorisme ou révolution*. C'est le premier texte que j'ai lu de Raoul. Par la suite, j'ai lu d'autres livres, surtout le deuxième livre de Raoul, *Le Livre des plaisirs*. J'ai commencé à traduire des extraits de ce livre, mais aussi à faire un résumé sur le mouvement situationniste et je l'ai envoyé pour une revue de la diaspora. C'est en 1992, chronologiquement parlant, que, pour la première fois dans la littérature persane, on parle du mouvement situationniste. Cette année-là aussi j'avais écrit un article dans une revue de la diaspora iranienne autour du livre de Raoul, tout en présentant le mouvement situationniste et son rôle dans les événements de Mai.

Face à l'ampleur de la dévastation en Iran, pour pouvoir supporter et lutter contre cette situation et aussi pour pouvoir transmettre quelque

chose, j'ai recouru à la traduction. Pour donner un exemple, c'est à ce moment-là que j'ai commencé à connaître et à lire les œuvres de Nietzsche et des auteurs allemands comme Wilhelm Reich. Pour moi, c'était vraiment le passage entre les langues et les expériences. J'ai aussi traduit un poète argentin, Roberto Juarroz, avec qui j'ai eu une correspondance, c'est un très beau texte sur cette traduction transversale d'une langue à une autre. Mon rapport à Reich, c'était la psychologie de masse du fascisme, et son analyse de la "peste émotionnelle". C'est cette approche un peu multiple, pour pouvoir comprendre et supporter la situation, et pouvoir aussi lutter contre ou contribuer à éclaircir ou à prendre conscience de la situation.

On aura peut-être le temps d'aborder les conditions matérielles des éditions de livres. Dans les années 1992-1993 j'avais terminé ma traduction de trois textes de Debord, mais je retravaillais sur la mise en page et le traitement de texte, parce que le logiciel adéquat n'existait pas pour la langue persane, et cela impliquait des complications. Finalement quand j'ai eu la possibilité de me rendre en Iran j'ai pris ma traduction de Debord en deux disquettes, et je suis parti pour Téhéran, avec une certaine émotion et une crainte liée à mes activités politiques et littéraires. Je me disais : le texte de Debord a franchi la frontière de ma langue, est en train de traverser la frontière géographique de mon pays natal. Je me souviens de cela parce que c'était émouvant pour moi. Mais j'ai eu un refus des éditeurs. Aucun éditeur ne connaissait Debord, parfois il se moquait : "Vous ne voulez pas traduire Sartre encore ?" Donc, la première fois cela n'a pas marché. On rentrera peut-être après dans les détails pour dire comment cela a été finalement édité.

Quatre ou cinq ans après, il y avait de nouveau une revue iranienne dans la diaspora. Pour la deuxième fois avec mon nom, et non plus mon pseudonyme, j'ai écrit une vingtaine de pages des notes d'un traducteur. La première fois, c'était un article où il y avait un résumé du mouvement situationniste et donc des extraits du livre de Raoul. La deuxième fois c'était à proprement parler sur le livre de Debord, mais avec beaucoup d'aspects linguistiques que l'on abordera, ainsi que les difficultés que l'on rencontre pour traduire. Le livre a été édité pour la première fois à Téhéran entre 2001 et 2002 en échappant aux filets du ministère de la Guidance islamique, on appelle cela le ministère de la Censure. Le livre étant épuisé assez rapidement nous nous efforçons depuis de faire paraître une deuxième édition. Il y a à peu près un mois, j'ai dit à mon éditeur que j'allais participer aux Assises, il m'a envoyé le fichier en PDF. J'ai d'autres traductions de Raoul et d'autres textes. Je pense que je vais opter pour un site Internet et rendre tout cela accessible et, tant qu'il y a cette situation en Iran, ne plus compter sur les possibilités d'édition et de publication, mais profiter de ce moyen de diffusion par Internet. Entre-temps, depuis cette traduction, il y a beaucoup de jeunes qui ont découvert Henri Lefebvre. Ce qui est très surprenant, c'est la façon dont cela a été accueilli en Iran surtout par les générations actuelles, beaucoup moins idéologisées par rapport aux militants du gauchisme iranien, il y a une autre ouverture qui

fait que l'on en redemande. Dans les petites villes, il y avait des groupes de jeunes lecteurs qui ont écrit à mon éditeur pour poser des questions.

PATRICK MARCOLINI

Puisque tu parles des conditions de réception du texte, du fait qu'il y avait des groupes de lecteurs qui se formaient autour du livre, je propose que l'on aborde cette question rapidement.

Makoto, je ne sais pas si le contexte de réception du livre au Japon a suscité des transformations dans les mouvements politiques ou bien même dans les sciences humaines.

MAKOTO KINOSHITA

Au Japon, dans les années 1970 et 1980, l'importation des pensées contestataires et critiques de la France a été interdite. Mais il y avait beaucoup de traducteurs qui s'intéressaient aux événements de Mai 68, même si la plupart étaient sans expérience révolutionnaire. Beaucoup de textes ont été traduits en japonais et publiés en 1993, dont *La Société du spectacle*. Un texte situationniste de Guy Debord avait été traduit en 1963 par la Ligue des communistes révolutionnaires (les *Zengakuren*) qui avait contacté Debord la même année. Mais c'était la situation antérieure. En 1970, la traduction de *La Misère en milieu étudiant* avait été publiée dans une revue gauchiste, mais il était presque impossible de la trouver après.

Un seul auteur, à cette époque-là, a mentionné exactement les pensées situationnistes de Debord et surtout Vaneigem. La situation de la société japonaise s'aggravait, dans les années 1980, quand j'ai traduit *La Société du spectacle*, il y avait une dégradation des penseurs et intellectuels japonais.

En japonais, la chute et la lutte sont homonymes. *Traité de la chute* était le titre d'un livre écrit par un auteur qui, par hasard, avait le même âge que moi, qui était de la faculté d'économie de l'université de Kyoto. Ce livre s'est vendu à plus de cent cinquante mille exemplaires en un an. Ce livre présentait les pensées françaises de Derrida, entre autres, d'un point de vue schizophrénique par opposition à paranoïaque. Selon lui, Guy Debord est paranoïaque. Mon ami m'a conseillé de traduire *La Société du spectacle*, mais c'était très compliqué. Autour de lui s'est formée une bande d'intellectuels et d'artistes nommée *new academism*, qui a exercé une influence importante sur les penseurs japonais à cette époque-là. Mais en dehors du milieu étroit des intellectuels médiatiques, il existait des luttes d'autres Japonais. En 1986, la catastrophe nucléaire de Tchernobyl a généré une série de grandes manifestations avec des dizaines de milliers de participants dans toutes les villes japonaises. En 1988-1989, avant la mort de Hiro Hito, il y avait une obéissance des Japonais, une admiration spontanée mais forcée de tous les événements joyeux. Malgré cela, il y avait beaucoup de mouvements de désobéissance. Il y a eu d'autres mouvements, contre la polyvaccination, le néo-libéralisme dans les années 1980. Il leur a manqué la théorie unique et totale. C'était juste avant la traduction de *La Société du spectacle*, qui a paru en 1993 en grand format. Les trois mille exemplaires

du premier tirage ont été vite épuisés. En 2005, un autre éditeur a décidé de publier ma traduction en format de poche.

Au début, jusque vers 2000, c'est surtout des intellectuels, des étudiants et des activistes indépendants qui se sont intéressés à ce livre. Ils y ont trouvé non seulement la théorie politique situationniste, mais aussi leur histoire à travers les années 1960 en France et en Europe. C'était assez différent au Japon.

J'ai écrit mon propre texte sur l'histoire. Des dizaines de personnes se rassemblaient pour faire des lectures avec moi et, petit à petit, le lectorat a changé, s'est agrandi. Ce sont plutôt des artistes, des cinéastes, des sociologues, etc., qui se sont intéressés à ce livre.

PATRICK MARCOLINI

Donald, Mateusz, Behrouz, peut-être pourriez-vous dire en deux mots quel impact a pu avoir la traduction de *La Société du spectacle* dans vos propres pays, puis peut-être en venir à des questions de traduction que l'on avait évoquées en introduction, notamment sur la manière de transcrire ce concept de spectacle dans d'autres langues. Car ce concept, lorsqu'on l'utilise, introduit lui-même un rapport particulier à la langue : on parlait du détournement tout à l'heure, mais le mot même de "spectacle", comme celui de détournement d'ailleurs, sont des mots *détournés* de leur usage courant dans la langue française, dans le but de les faire servir à un projet subversif. Comment rendre cette distorsion dans d'autres langues ?

DONALD NICHOLSON-SMITH

Il y a deux questions. Il est vrai que le mot "spectacle" n'a pas exactement la même extension en anglais qu'en français. Le mot "spectacle", chez Debord, reste dans une certaine connotation, par exemple l'idée de show-business était dans l'usage français, on parlait du spectacle au sens de l'industrie du spectacle. En anglais, on n'a pas exactement ce sens, c'était largement la même extension, mais pas exactement. Mais, de toute façon, il n'y avait pas moyen de changer ce mot. À un moment donné, on avait appelé cela *show*, mais c'était déjà faux. Je ne serai pas partisan, mais il est bon de ne jamais oublier que c'est le même mot, mais ce n'est pas exactement le même sens.

PATRICK MARCOLINI

En revanche, à propos d'autres concepts qu'utilise Debord, et dont on discutait hier, tu disais par exemple que le mot de "détournement" était directement transposé du français à l'anglais.

DONALD NICHOLSON-SMITH

Sur la question de comment traduire "détournement", il n'y a pas de bonne réponse, il y a pas mal de mauvaises réponses, mais il n'y en a pas de bonne. Maintenant, on est dans ce que j'appelle la période académique de l'étude de l'IS, je pense que très souvent on laisse le mot en français, c'est devenu un terme d'art plus ou moins pour les spécialistes et un peu pour les gens en général. Il y a eu des solutions barbares qui étaient très courantes, par

exemple on disait *detourning*, c'était vraiment un très mauvais choix, mais parmi les traductions cela a duré longtemps et ça existe toujours. Mais ce n'est pas du tout conseillé. Personnellement, récemment, j'ai décidé de lancer une autre traduction, *repurposing*, mais c'est un peu trop tard.

PATRICK MARCOLINI

Dans la mesure où les adeptes des situationnistes constituent souvent un milieu assez fermé, qui ressemble à une sorte de petit ghetto artistico-politique, je suppose aussi que le fait d'utiliser un terme français directement transposé en anglais permet de se distinguer : cela participe d'une identité de groupe, avec son vocabulaire et son style spécifiques.

DONALD NICHOLSON-SMITH

La question que tu poses là est beaucoup plus large, pour comprendre tout ce qui s'est passé par rapport non seulement à ce livre en particulier, mais à tous les textes. Je pense que, d'abord, on a été mal servi au départ par les traductions. Ensuite, des textes mal traduits ont donné de mauvais usages de ces textes. En Angleterre, il y a eu quelques années d'agitation qui dépendaient beaucoup des idées situationnistes, mais qui en même temps, pendant cette période, ont créé en Angleterre – je ne parle pas de l'Amérique – une autre activité qui s'imaginait situationniste mais qui n'était pas vraiment situationniste, en tout cas pas d'une manière reconnaissable par les Français ou les autres qui avaient inventé le système situationniste. C'est une période où il y a eu beaucoup d'actions et d'activités très intéressantes. Je parle des années 1970. À la fin de cette période, on est rentré dans une autre période où, finalement, le fait que l'on n'avait pas de bonnes traductions ni de bons commentaires laissait les Anglais créer quelque chose d'autre qui était très anglais. Ce n'était pas une mauvaise chose, mais ce n'était pas quelque chose qui était reconnaissable comme situationniste.

Je dois ajouter quelque chose à ce que je disais avant. Je suis entré dans l'IS par le truchement de la traduction et j'en suis sorti aussi de la même manière, parce que je pense que, finalement, mon rôle – je ne l'ai pas exactement choisi mais je l'ai assumé – était de traduire, dans le sens le plus large imaginable du terme, les idées situationnistes en anglais pour les Anglais. Je pense que je n'ai pas réussi, mais on a traduit quand même quelque chose, et ce quelque chose est devenu encore quelque chose de particulier et d'anglais.

(Rires.)

C'est un peu comme les Français quand ils traduisent ou quand ils prennent des choses qui sont très américaines. En imitant, ils font autre chose. Il y a un mimétisme, dans un premier temps, mais le mimétisme crée quelque chose d'autre d'extrêmement français. Je prends le roman noir français, par exemple. On arrive à un genre qui est très français, le néo-polar. Le polar américain dit *hard boiled* en était le modèle, mais on a créé quelque chose de français. Dans le même sens, les Anglais ont pris les idées situationnistes, mais ils en ont fait quelque chose d'autre et ils ont appelé cela *situationist*. Ce n'est pas toute l'histoire, mais il y avait cela.

Pour revenir à la question du livre de Debord, il ne faut pas oublier que l'on a eu une mauvaise traduction en 1970 qui était bien intentionnée, mais vraiment très mauvaise, et on n'a pas eu une bonne traduction de ce livre avant 1994. Pour ce qui est de l'influence de ce livre spécifiquement, cela a créé des choses imaginées qui n'étaient pas dedans. Je simplifie énormément, bien entendu, mais il ne faut pas oublier que l'étude sérieuse de tout cela n'est jamais venue, il a fallu vingt ans pour que cela arrive, et ce n'est pas la solution, parce que le but du livre était justement de ne pas passer tout de suite à l'Académie, au musée. Mais en réalité quelque chose d'autre s'est passé pendant cette période dans le monde anglo-saxon et je ne peux pas dire que ce livre a eu un effet incroyable sur l'activité politique ou contestataire ou quoi que ce soit. C'est un peu dur de ma part de dire cela, mais je pense que c'est vrai.

PATRICK MARCOLINI

Je ne sais pas si tu peux confirmer, mais on a un peu l'impression que, pendant toute la durée où le mouvement situationniste (au sens large : y compris après la dissolution de l'IS) a pu exercer une action sur les mouvements politiques, sur la vie intellectuelle, il l'a fait uniquement à partir de mauvaises traductions. Et on dirait que les bonnes traductions sont arrivées à un moment où le mouvement avait cessé d'exercer une influence aussi directe, immédiate et vivante qu'auparavant – un moment où il s'était en quelque sorte refermé sur lui-même.

DONALD NICHOLSON-SMITH

C'est exact.

PATRICK MARCOLINI

Je crois que c'est la même chose en Pologne.

DONALD NICHOLSON-SMITH

On ne dirait pas la même chose de l'Italie, par exemple, où cela a eu un autre effet. Mais pour les Anglais et les Américains, c'est cela.

MATEUSZ KWATERKO

Je pense que l'on a affaire à des problèmes ou des difficultés qui sont valables pour la traduction de tout ouvrage, mais pour ce qui est de Debord et de ce livre en particulier, cela prend une autre dimension. Pour *La Société du spectacle*, chacun d'entre nous – je pense que c'est valable pour la plupart des traducteurs – a un rapport très personnel avec ce livre. J'ai traduit d'autres textes, par exemple des textes juridiques où je me suis permis de grandes libertés. J'ai traduit des textes techniques, je ne comprenais rien au texte original, je ne comprenais rien à ce que je traduais ensuite en polonais, mais je n'avais pas de problème avec cela. Pour les textes juridiques, je me disais que si un pays déclare la guerre à un autre parce que j'ai fait une mauvaise traduction, ou pour un texte technique, si un pont s'écroule, ce n'est pas très grave.

(Rires.)

Pour ce qui est du texte de Debord, si je malmène sa pensée, ce sera vraiment un crime impardonnable, du moins au départ, parce que j'avais commencé aussi à traduire ce livre lorsque j'avais dix-sept ans, j'étais encore au lycée, avec un petit stylo, je voyais que c'était assez mauvais.

J'ai eu aussi plusieurs années de travail comme traducteur, donc j'ai un peu appris à exercer ce métier, et j'ai pris un peu de distance vis-à-vis de ce texte, parce que le problème est que tous les traducteurs, surtout dans ce moment militant, dans ce moment chaud, considéraient que traduire ce livre était un peu comme traduire les Saintes Écritures. Chaque éloignement, chaque écart, même infime, était vraiment une trahison. Le poids de la responsabilité était accablant. On revenait à des traductions littérales, presque mot à mot et qui, finalement, étaient complètement illisibles, très infidèles en ce sens que le livre de Debord est très bien écrit. Quand j'ai commencé à travailler sur ce livre, la chose la plus importante pour moi était : je sais que je ne peux pas traduire ce livre à genoux, parce qu'on ne peut pas traduire à genoux, mais ce doit être aussi un texte qui doit être bien écrit en polonais, pour que le lecteur ait un certain plaisir à le lire.

Pour ne vous donner qu'un exemple des choix que j'ai dû faire, le marxisme-léninisme a été le langage de l'idéologie dominante pendant une cinquantaine d'années en Pologne, donc il y a beaucoup de vocables attachés à ce langage qui ont pris des connotations qui ne sont peut-être pas les mêmes en France ou dans d'autres pays. Si en France on parle de valeurs bourgeoises, par exemple, avec un certain dénigrement, on pense au dénigrement des valeurs bourgeoises d'un Aristide Briand ou à celui auquel ont procédé les surréalistes. En Pologne, on pense à des textes d'apparatchik. Quand quelque chose ne nous plaisait pas, on disait que c'était bourgeois. En polonais, on emploie souvent deux termes plus ou moins équivalents pour cette connotation, un terme plus slave, plus historique, et un terme qui a déjà aussi une histoire de cent ou deux cents ans, mais qui vient du latin. On a *burzuazja*, la bourgeoisie, ou *mieszczanstwo*. Ce sont des mots équivalents, construits similairement mais qui peuvent avoir une connotation différente. Le traducteur doit avoir seulement un peu d'intuition, il n'y a pas de méthode. J'ai considéré que, pour bourgeoisie, je pouvais le plus souvent laisser *burzuazja*, ou *mieszczanstwo* lorsque l'on parlait plus particulièrement de la bourgeoisie du XVII^e ou du XVIII^e siècle, au sens premier du terme. Mais pour les adjectifs, bourgeois ou petit-bourgeois, je préférais utiliser l'autre terme, *mieszczanski* parce que je pensais que cela aurait moins ce petit aspect de langue de bois.

Je pense que c'est un type de problème que les premiers traducteurs, les pionniers héroïques, ne se posaient pas forcément.

PATRICK MARCOLINI

Une question plus profonde sur le texte de Debord : une caractéristique de *La Société du spectacle* est que c'est un ouvrage théorique qui instaure

une sorte d'autoréflexivité de la théorie, ce n'est pas seulement un exposé théorique, c'est aussi un questionnement de la théorie sur ses propres conditions d'énonciation, de production linguistique. On le voit bien tout au long de *La Société du spectacle*, Debord pose en permanence la question de l'écriture de la théorie comme écriture en rupture avec un certain ordre du monde, avec un certain ordre social. Déjà, en français, cela suppose un travail de creusement de la langue, avec des artifices dont on a déjà parlé, comme le détournement, mais la question que je me pose est qu'est-ce que cela donne, ce travail de creusement de la langue, surtout dans des transpositions dans des langues étrangères qui sont d'autant plus éloignées du français. Par exemple, Behrouz, en persan, qu'est-ce que cela donne, pour le traducteur, cette idée de transfert d'un écart vis-à-vis de la langue dominante, du langage, surtout dans une société iranienne par ailleurs bien verrouillée?

BEHROUZ SAFDARI

J'en ai pleuré! Le défi ne concernait pas seulement les signifiants, mais aussi les signifiés, ainsi que les particularités de la langue persane. Comme vous le savez, parmi les pays conquis par l'Islam, l'Iran a gardé sa langue, mais le persan a été touché par l'influence de l'arabe. La littérature persane est évidemment imprégnée de mots arabes. Mais il y a un conflit permanent, un désir presque inconscient ou une tentation, toujours, d'avoir une approche puritaine et de se dire que l'on peut écrire sans avoir recours aux mots arabes, avec les connotations que cela peut prendre, surtout depuis la théocratie et la référence permanente du régime actuel à la langue sacrée.

Dans ces conditions, je voyais qu'il y avait d'abord le style de Debord, inédit et sans précédent dans ma langue. Donc, à quoi se référer? Je voyais parfois certaines tonalités dans le texte de la littérature classique persane, je m'en suis peut-être un peu inspiré. Il y avait aussi le contexte. Je savais que ce que j'étais en train de faire n'était pas raisonnable, dans le sens : à qui va s'adresser ce texte que je vais traduire? Je crois que ce qui m'a un peu consolé et encouragé, c'est quand je demandais aux amis français de lire le texte de Debord en français et que je voyais que ce n'était qu'au bout de la troisième ou quatrième lecture d'un paragraphe qu'ils pouvaient comprendre ce que voulait dire Debord. Et je me disais : si j'arrive à faire la même chose en persan et si les gens comprennent au bout de cinq ou six fois, ce n'est pas grave, c'est que c'est bien ça!

(Rires.)

On dit souvent qu'il ne faut pas traduire mot à mot. Mais comment être fidèle à ce texte? Debord, comme Raoul, ont vraiment un rapport poétique avec les mots, donc avec la chair de la langue. Comme tout traducteur, quand on ressent cela dans la langue d'origine et qu'on le restitue dans la langue cible, il y a toujours ce problème de frustration, on se sent frustré de ne pas pouvoir faire cela. Il y a l'usage de dérivations chez Debord. Quand je voyais unifier, unitaire, union, unique, uni, unité, unification, il fallait garder une cohérence dans l'usage de ces mots-là parce qu'il y avait ces renvois permanents. J'ai opté par la force

des choses pour cette approche du traductologue Lawrence Venuti, de ne pas du tout tenter de supprimer le dépaysement chez le lecteur, ou d'enlever l'étrangeté de ces mots, prendre vraiment le mot, en gardant l'unité de la traduction, et ne pas tomber dans le piège, sinon cela devient incompréhensible. Est-ce que je prends l'emploi archaïque des mots de la littérature classique ou de la langue sans utiliser les mots arabes? Finalement, c'est un mélange.

L'autre jour, je voulais voir comment j'avais terminé. J'avais réécrit le manuscrit une dizaine de fois et l'avais tapé avec divers logiciels de traitements de texte. Il s'agit à la fois de *La Société du spectacle*, des *Commentaires* et de la préface à l'édition italienne. J'ai réuni ces trois textes en un seul volume. J'y voyais toutes les traces de mes hésitations, de mes multiples remaniements. Au final, l'anecdote que je vais vous raconter va peut-être exprimer ou traduire la difficulté. Mon éditeur avait soumis ma traduction à une relecture finale par un correcteur qui ne connaissait pas du tout l'œuvre de Debord. J'étais à ce moment-là à l'Ouest de l'Iran. Il me téléphone et me demande : "Est-ce que tu veux relire encore le texte?" J'ai dit : "Non, s'il n'y a pas de changement", et donc je n'ai pas fait de dernière lecture avant que ça aille à l'imprimerie. Le livre sort et je vois qu'à peu près 70 % des notes de bas de page sont supprimées et, dans le texte même, il y a des simplifications, par exemple pour les dérivations, les mots, etc. Je lui téléphone et lui demande : "Qu'est-ce qui s'est passé?" Il me dit que c'était le conseil de quelqu'un pour simplifier le texte. C'est la plus grande maison d'édition laïque, ils ont beaucoup de problèmes et de difficultés, maintenant ils sont interdits pour beaucoup de titres.

J'ai contesté cette relecture simplificatrice pleine de méprises. La correspondance avec mon éditeur est aussi très intéressante. Pendant un mois et demi, on a échangé, il a dit : "D'accord, vous avez raison." La diffusion du livre avait déjà commencé sur le marché, environ deux cents exemplaires de la première édition étaient déjà vendus. L'éditeur, avec un remarquable respect pour ma demande, a ramassé le reste et a refait la première édition, cette fois-ci en prenant mon texte sans les suppressions et les interventions de ce conseiller correcteur.

Alice Debord m'a accompagné chez Gallimard pour des questions de droits et autres. Comme elle constituait aussi des archives des traductions de Debord et que j'avais gardé la première édition, elle m'a demandé quelle était la différence entre les deux. Il y a simplement une page de plus à la fin de la deuxième édition.

Au niveau de la langue, il y avait ce problème. Entre-temps, puisque cela fait maintenant quatre, cinq ans, j'ai retravaillé parce qu'il y avait encore certaines impuretés, mais je suis plus satisfait, tout en sachant, comme disait Debord lui-même, que c'est toujours perfectible, on ne peut jamais se contenter définitivement d'une traduction.

Je crois que maintenant, parmi les jeunes générations – même si je ne me sens pas si vieux! –, il y a l'accroissement de cet enthousiasme-là, avec le fait que les langues bougent, même le persan, après dix ou douze ans. Il me semble que ma traduction est un repère pour ce texte et ce style, mais

je ne sais pas quel sera vraiment l'apport de nouveaux lecteurs dans la suite de ce genre de traduction. J'ai fait vraiment mon possible.

Avec Debord, je me suis arrêté à ces trois textes. Par contre, j'ai continué avec les livres de Raoul Vaneigem, j'en ai plusieurs. Il y en a un qui est sorti dans la diaspora, *Pour une Internationale du genre humain*. C'est avec le soutien de la communauté francophone belge que j'ai pu publier cela dans la diaspora et le diffuser, tant bien que mal, par samizdat vers l'Iran. En traduisant les livres de Vaneigem, je suis allé vers l'œuvre de Charles Fourier, qui est tout à fait d'un autre style, mais de même sensibilité et perspective. Je crois que je suis imprégné, c'est devenu un peu ma tonalité, à la fois par désir de fidélité à un style et par souci de rendre le sens d'un texte.

MATEUSZ KWATERKO

Un des problèmes que j'avais, ce n'était pas dans *La Société du spectacle*, mais, je crois, dans les *Ceuvres cinématographiques complètes*, parfois Debord cite ou détourne des auteurs non français, il aime beaucoup Shakespeare et Omar Khayyam. Parfois, ce sont des textes qui ont été traduits ici en France par Amelot, qui avait traduit Omar Khayyam, qui traduisait de l'anglais, et parfois même Debord corrigeait ces traductions pour qu'elles aient une tonalité qui lui convienne. Je voyais les traductions polonaises des philologues, cela n'avait parfois pas grand-chose à voir!

Je n'ai pas eu ce problème, il ne citait pas de Japonais non plus, il était plutôt tourné vers la Chine, comme on sait. Mais ce serait un problème pour moi s'il citait un grand poète polonais et si la citation n'avait rien à voir avec l'original!

BEHROUZ SAFDARI

C'était le seul moment de grande jouissance pour moi. Il est finalement arrivé un quatrain de Khayyam, j'avais plusieurs traductions, mais Debord n'a pas changé, il a cité vraiment la bonne traduction. J'ai repris évidemment exactement le quatrain de Khayyam en persan, c'est le seul moment où je n'ai pas eu de problème!

PATRICK MARCOLINI

Il nous reste quelques minutes, nous pouvons donner la parole à la salle et prendre des questions.

MARIA ALLEGRIA DI BAPTISTA

Je suis argentine. J'ai été très touchée par le sujet, parce que je ne connais pas la traduction de *La Société du spectacle* en Espagne ni qui l'a faite, mais en tout cas ce livre a été très bien reçu en Argentine. Je ne peux malheureusement pas vous dire qui était le traducteur, parce que, dans mon pays, c'était un peu particulier. En tout cas, je voulais savoir si vous aviez des informations, puisque vous avez parlé de la traduction en espagnol. Quelle a été la réception en Espagne et pourquoi cette traduction en espagnol, en tout cas celle qui a été publiée en Espagne, a été considérée comme mauvaise? Est-ce que vous avez des réponses?

MATEUSZ KWATERKO

La seule chose que je sais, c'est que les premières traductions des textes de l'IS ont été publiées en Argentine, parce que jusqu'à la chute de Franco ce n'était pas possible de publier ces textes en Espagne. Souvent il y avait des éditions qui paraissaient aussi bien en Argentine qu'en Espagne, mais je ne les connais pas. J'ai essayé de traduire *Panegyrique*, je me suis un peu servi de la version espagnole qui me paraissait bonne, mais je ne peux pas vraiment considérer la qualité du texte en espagnol.

MAKOTO KINOSHITA

Je crois que le français, l'italien et l'espagnol sont des langues proches, donc n'importe qui peut essayer de traduire.

(Rires.)

PATRICK MARCOLINI

Behrouz fait remarquer quelque chose d'assez juste : Debord lui-même, traduisant depuis l'espagnol, était capable de juger de la qualité de la traduction de son œuvre. Après, dans le détail, je ne sais pas ce qui l'a heurté dans ce type de traduction, mais en tout cas c'était un avis éclairé sur la traduction en espagnol.

MAKOTO KINOSHITA

L'une des traductions de texte espagnol par Debord a été publiée sous la forme d'un livre bilingue.

PATRICK MARCOLINI

C'est vrai que les traductions que Debord a effectuées à partir de l'espagnol, surtout des textes de Manrique et de García Lorca, sont souvent des traductions publiées en version bilingue, ce qui permet à chacun de se faire une opinion sur le travail du traducteur sur son œuvre et sa fidélité ou non.

MAKOTO KINOSHITA

La traduction bilingue en français et en espagnol, c'est mieux pour comprendre!

MATEUSZ KWATERKO

Les premiers traducteurs de Debord souvent traduisaient mot à mot. Pour des langues romanes comme l'espagnol et l'italien, cela devait être encore pire que pour le japonais ou autre où il y a forcément un écart un peu plus grand.

UNE INTERVENANTE

Ce n'est pas encore clair pour moi. Est-ce que les traducteurs n'étaient pas professionnels, donc ne faisaient pas un bon travail de toute façon, ou bien est-ce que la pensée de Debord est très difficile à comprendre?

PATRICK MARCOLINI

Les deux.

(*Rires.*)

MATEUSZ KWATERKO

Le professionnalisme d'un traducteur n'est pas non plus gage de qualité. Parfois, c'étaient des militants qui n'étaient pas professionnels, donc ils avaient leurs problèmes. Parfois, ils commençaient seulement à apprendre comment traduire un écart par rapport au texte en traduisant justement ce texte-là. Par contre, les professionnels de la traduction ne comprenaient pas un mot. En Pologne, pas seulement pour Debord, mais pour tout ce qui est la *French philosophy*, si l'on peut dire, le traducteur lit Derrida, il n'y comprend rien, mais il est content, ça lui plaît, il traduit de la même façon. Le plus souvent, le lecteur aussi, d'ailleurs, s'en contente, parce que c'est un peu comme de la poésie.

DONALD NICHOLSON-SMITH

C'est vrai aussi que le texte est très difficile et très spécial. Ce n'est pas un texte accessible, il faut vraiment réfléchir, chercher les sources, parce que les détournements sont légion. En plus, le style est spécial, c'est un composé de citations. C'est comme Walter Benjamin qui voulait faire cela. Debord l'a fait, une version extrême de cette idée, mais c'est vraiment un composé de mille citations. C'est un travail énorme pour le traducteur, c'est très difficile. On n'arrête jamais d'améliorer. Personnellement, je pense que je n'ai pas fini. J'ai peut-être fini, cela dit, mais je n'aurais pas dû finir encore!

(*Rires.*)

MATEUSZ KWATERKO

Ce qui est très drôle, c'est que l'on a en même temps un texte composé de citations, un projet un peu d'avant-garde, et un projet philosophique grandiose de faire un petit volume, peut-être, mais quelque chose comme Hegel.

DONALD NICHOLSON-SMITH

Il y a le passage du temps, aussi, même pour les francophones. Debord avait une certaine justification quand il donnait des citations obscures et sans citer l'auteur, parce qu'à ce moment précis dans l'histoire ou dans le temps, la plupart des jeunes gens dans les universités françaises étaient plongés dans une culture marxo-hégélienne, etc., et on pouvait imaginer qu'ils comprendraient la plupart des citations parce qu'ils les étudiaient depuis longtemps. Maintenant, quarante ou cinquante ans plus tard, ce n'est plus le cas. Imaginez pour les étrangers : on n'est même pas là au début. Il aurait pu demander aux gens de reconnaître les choses. C'était légitime, d'une certaine manière. C'était une sorte de test, mais c'était légitime. Maintenant, je ne sais pas dans quelle mesure c'est légitime, mais pour moi, si jamais je reviens sur ce livre, je mettrai plein de notes, parce que justement lui-même donnait les sources (même s'il ne les donnait jamais toutes!).

C'est justement une question que je voulais poser aux autres : est-ce que vous mettez les sources des détournements ou pas, dans vos éditions respectives?

MAKOTO KINOSHITA

J'ai à peu près quatre-vingts notes, seulement pour les noms propres. Pour les détournements, je n'ai que trois notes, pour Hegel, Marcuse et Lautréamont, parce que ce n'est pas un livre académique. Je n'ai pas reconnu tous les détournements, j'ai essayé de trouver les sources, mais si on les mentionne dans les notes, c'est trahir la volonté de Guy. J'ai essayé plutôt d'utiliser les styles d'origine dans la traduction en japonais. Je crois que c'était mieux.

PATRICK MARCOLINI

Le travail du détournement suppose toujours un jeu de piste de la part du lecteur lui-même. L'ajout d'une notation finit par gêner en quelque sorte le dispositif.

DONALD NICHOLSON-SMITH

Ce n'est pas neutre, bien entendu. Après, on n'est plus dans la situation de l'auteur, en réalité.

MATEUSZ KWATERKO

S'il détournait Marx, il prenait une traduction de Marx déjà existante, il changeait un mot, ce n'était pas reconnaissable pour le lecteur. Si l'on prend ensuite une traduction du détournement, c'est facilement reconnaissable.

DONALD NICHOLSON-SMITH

Pour tous les détournements que j'ai reconnus, j'ai pris les textes qui existaient en anglais, qui étaient plus ou moins acceptés, et j'ai simplement fait une sorte d'imitation du détournement, dans la mesure du possible. Évidemment, ce n'est pas complet. Le résultat, c'est que les gens ne reconnaissent toujours pas l'origine!

(Rires.)

Ce n'est pas grave. Je pense qu'il faut faire cela quand même, mais maintenant je mettrai des notes, franchement, parce que cela ne prouve rien de ne pas les mettre.

(Applaudissements.)

PERSPECTIVES NUMÉRIQUES
L'ATELIER DU TRADUCTEUR

*par Henry Colomer
et Anne-Marie Marsaguet*

Je perçois une parenté artisanale entre mon métier et celui des traducteurs : un travail de choix très visible. Devant la richesse d'un texte ou l'énigme de la personne qu'on est en train de filmer, il faut interpréter, éclairer certains aspects, en sacrifier d'autres, trouver *la juste pesée du pinceau*.

Dans les années 1980, j'ai tourné deux films : *Jean Michel Déprats traduit Shakespeare*, et *Claire Cayron traduit Miguel Torga*. Les possibilités offertes par Internet m'ont donné envie d'enrichir cette démarche. Avec mon amie productrice Anne-Marie Marsaguet, nous avons réalisé le pilote du site que nous présentons ici.

L'atelier se propose d'explorer en détail la traduction d'une page de la littérature universelle. Une scène de théâtre, un poème, une page d'un roman, d'une nouvelle, d'un essai, un texte retraduit ou inédit. Par des choix successifs (langues, puis textes) on arrive à une double page, l'original et sa traduction française en regard. Une dizaine de liens mis en évidence sur des mots ou des paragraphes renvoient à des vidéos dans lesquelles le traducteur précise ses choix, ses hésitations, ses trouvailles, les raisons qui ont emporté sa décision. Leur consultation représente une trentaine de minutes de lecture attentive. C'est le cœur de chaque entrée du site : l'accès à la parole vivante du traducteur et – c'est ce qu'apporte Internet par rapport au défilement rapide des textes dans un film – la possibilité d'explorer à loisir l'original et sa traduction.

Il y a évidemment beaucoup plus. L'internaute est introduit jusqu'au texte par des "sas" consacrés à l'auteur, au texte, au traducteur, eux-mêmes enrichis de liens contextuels. Pour notre pilote (*Bernard Hœpffner traduit une page d'Aventures d'Huckleberry Finn*), il peut ainsi écouter l'intégralité du livre en anglais, feuilleter les illustrations de l'édition originale, accéder à une bibliographie de Twain et de ses traductions ou encore au site de Bernard. Des liens communs à tout *L'atelier* renvoient à des outils d'aide à la traduction (lexiques, etc.) ou aux institutions concernées par la traduction.

Ce site est destiné aux lecteurs curieux, aux étudiants en langues, aux élèves de terminale avec l'accompagnement de leurs professeurs. Nous avons engagé un tour de table pour financer la suite. S'il aboutit, nous

pourrons ajouter une entrée par mois à ce site qui voudrait être un éloge des nuances et une invitation à explorer la richesse des langues et des cultures.

PRÉSENTATION DU SITE DE *TRANSLITTÉRATURE*

par Valérie Julia

Bonsoir, ce soir j'ai le plaisir de vous présenter le tout nouveau site Internet de *TransLittérature*. J'aimerais avant tout faire un petit rappel de ce qu'est *TransLittérature*, pour ceux qui sont nouveaux aux Assises et qui ne connaîtraient pas bien notre revue. Nous publions deux numéros par an, en janvier et en juillet. À ce jour, quarante-trois numéros sont parus. *TransLittérature* a été créée en 1991 à l'initiative de l'ATLF et d'ATLAS. Nous tirons actuellement à mille cinq cents exemplaires, diffusés principalement auprès des adhérents des deux associations. Nous avons aussi quelques abonnés payants mais cela reste assez marginal. En 2009, soit dix-huit ans après la création, nous avons renouvelé notre maquette. C'est la charte graphique de cette maquette qui a inspiré le site.

Je voudrais profiter de cette occasion pour rendre hommage aux personnes qui ont créé la revue, d'abord à Jacqueline Carnaud qui l'a animée jusqu'en 2003. Je pense que c'est elle, et les membres de son comité de rédaction de l'époque, qui ont posé les bases de la revue, ce qui nous a permis, à nous leurs successeurs, de nous couler dans un cadre qui était très bien défini. Les grandes orientations étaient là, ce qui était assez confortable pour nous. Je voudrais remercier aussi les membres "historiques", des personnes qui sont là depuis le début et qui participent encore aujourd'hui à l'élaboration de la revue. Je pense à Michel Volkovitch, qui est maintenant directeur de la publication. Michel Volkovitch et ses avatars, bien sûr (ils sont nombreux et je ne vous les révélerai pas ce soir). Merci aussi à Hélène Henry, à Jacqueline Lahana, à Françoise Cartano qui n'est plus au comité mais qui, elle aussi, a beaucoup contribué à définir les orientations de la revue.

Depuis, d'autres personnes sont arrivées : Laurence Kiefé qui, depuis quelques années, en est la rédactrice en chef. Pour ma part, j'ai assuré la coordination éditoriale pendant une dizaine d'années, et puis il y a eu Françoise Brun, Marie Vrinat et Karine Lalechère. Aujourd'hui, le comité de rédaction est composé d'une dizaine de personnes. Je suis toute seule ce soir à cette table, mais c'est un peu dommage : j'aurais pu demander à tout le monde de monter sur la scène... bref, ils (ou plutôt elles) sont là

parmi vous dans cette salle : Corinna Gepner, Sarah Gurcel, Susan Pickford, Béatrice Trotignon, Emmanuèle Sandron qui a repris la coordination éditoriale il y a deux numéros de cela, et Marie-Françoise Cachin qui vient d'entrer au comité.

Je voudrais aussi remercier les quelque trois cent trente contributeurs de la revue, qui sont tous bénévoles. Nous avons fait un gros travail pour retrouver leurs coordonnées. Certains sont encore membres de nos deux associations, et pour ceux-là, il a été facile de les retrouver. Mais il y a aussi beaucoup d'auteurs qui ne sont plus ou n'ont jamais été adhérents et là, ça a été un peu plus difficile. Je profite d'avoir la parole ce soir pour redire aux personnes qui n'auraient pas reçu le message de demande d'autorisation de mise en ligne de leurs textes, et qui ne sont pas d'accord pour qu'ils soient mis en ligne, qu'elles n'hésitent pas à se manifester, nous pouvons tout à fait retirer leurs textes de la consultation.

Je voudrais maintenant aborder les choix qui nous ont guidés pour concevoir ce site. Comme vous le voyez, sur la page d'accueil, il y a beaucoup de blanc aussi. Nous étions tous assez d'accord, dans le comité, pour dire que cette présentation était assez reposante et que c'était bien ainsi ! (comme dans le site l'Atelier du traducteur que viennent de vous présenter Henry Colomer et sa productrice). Nous avons voulu conserver la verticalité de la page de texte.

Pourquoi avoir choisi un site propre au lieu d'un portail de type Revues.org ? Tout simplement parce que c'est une revue assez différente d'une publication universitaire, et qu'elle ne répond pas aux mêmes critères.

La vocation de ce site, c'est avant tout de donner accès aux archives de la revue, et pas d'être animé sur une base quotidienne, avec sans cesse de nouvelles actualités. Nous avons voulu concevoir un outil qui puisse servir à toutes les personnes qui s'intéressent aux problématiques de la traduction. C'est donc un site de ressources, fondé sur une base de données qui donne accès à tout le corpus selon différents critères. Les textes sont consultables au format PDF. C'est, pour l'instant, celui qui nous a semblé le plus adapté. Il y aura sans doute des évolutions technologiques mais pour l'heure, c'est le choix que nous avons fait.

En préparant cette mise en ligne, j'ai eu l'occasion de relire tous (ou presque tous) les articles parus depuis les origines. À cette occasion, j'ai pu constater à quel point *TransLittérature* est une belle aventure éditoriale. Vingt et un ans, c'est un bel âge pour une revue de ce type animée par des bénévoles et dont les contributeurs aussi sont bénévoles. Il y a une belle énergie qui sous-tend toute cette aventure. Moi qui ne connaissais pas tout le corpus de TL, je m'y suis plongée avec beaucoup d'intérêt et de plaisir : on y trouve à la fois des articles de fond qui rendent compte de la professionnalisation de notre métier au cours des dernières décennies et aussi de tout le travail associatif accompli par l'ATLF et ATLAS, des articles qui disent le plaisir de traduire, de chercher sans cesse le mot juste, ce plaisir qui nous réunit ici chaque année aux Assises. Bref, autant

de bonnes raisons de se réjouir que ces archives soient maintenant accessibles en ligne au plus grand nombre.

Ce site est une étape de la vie de la revue, mais l'aventure continue, le comité de rédaction est très stable et fidèle, il ne demande qu'à être enrichi. Nous sommes toujours à la recherche de bonnes volontés, pas uniquement pour donner un avis sur des textes mais aussi pour mettre les mains dans le moteur, aller chercher des textes. C'est un travail énorme.

Je vais maintenant vous présenter le travail qu'a fait Sophie Desmyter, une personne vraiment précieuse, graphiste et créatrice de sites, qui a fait un travail énorme. Elle s'est occupée de toute la partie graphique et informatique. C'est à elle que j'ai fourni tous les contenus. On a travaillé main dans la main, c'est quelqu'un de très patient, de très méticuleux, et qui a bien su comprendre tout ce qu'on attendait de ce site.

Je vais rapidement détailler les pages du site : sur la page d'accueil, une présentation générale du site et dans le petit encadré gris, le sommaire du numéro à paraître. Nous avons fait le choix de continuer à privilégier la version papier, la version numérique sera mise en ligne six mois après la parution papier. Sur la page "Qui nous sommes", une présentation générale de la revue avec le détail des rubriques et la composition du comité de rédaction, et un lien vers un bulletin d'abonnement à la revue papier. Ensuite, on rentre dans le vif du sujet, à savoir les archives. Il y a différents modes d'accès : par numéro (avec accès au sommaire de ce numéro puis au PDF complet de chaque numéro ou de chaque article), par auteur (avec une réglette alphabétique), par mots-clés (il y a deux ou trois thèmes par article).

On a voulu quelque chose de simple, qui puisse être un bon outil de travail, je pense que nous avons atteint cet objectif. Le site a été mis en ligne lundi dernier, le 5 novembre 2012, j'imagine que certains d'entre vous sont déjà allés le voir. Pour ceux qui n'y sont pas encore allés, je ne peux que vous conseiller d'aller vous y promener, pour lire ou relire tous ces articles. C'est passionnant!

PROCLAMATION
DES PRIX DE TRADUCTION

PALMARÈS DU PRIX ATLAS-JUNIOR 2012

Allemand

1^{er} prix : Alicia Theokritoff et Julie Peters – première ES, lycée Georges-Duby, Luynes

2^e prix : Nathalie Jobert – première S1, lycée Georges-Duby, Luynes

Anglais

1^{er} prix : Marion Gilly et Lisa Lopez – premières L et ES, lycée Paul-Cézanne, Aix-en-Provence

2^e prix : Manon Calmeil – première L, lycée Viala-Lacoste, Salon-de-Provence

Espagnol

1^{er} prix : Christopher Salmeron – terminale, lycée Saint-Joseph, Avignon, et Paul-Enguerrand Seisson – terminale, lycée Saint-Joseph, Avignon

2^e prix : Adrien Saura – terminale L, lycée Pasquet, Arles

Italien

1^{er} prix : Emeline Napierala – première L, lycée de l'Arc, Orange

2^e prix : Tristan Billet – seconde 4, lycée Périer, Marseille

Provençal

1^{er} prix : Rémy Gaillon – terminale S2, lycée Ismaël-Dauphin, Cavaillon

2^e prix : Étienne Thomas et Cysique Aurélia – secondes 1 et 10, lycée Pasquet, Arles

PRIX DE TRADUCTION DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES

Laurence Sendrowicz pour *1948*, de Yoram Kaniuk, traduit de l'hébreu, Fayard, 2012

PRIX NELLY-SACHS

Danièle Robert pour *Le Rime*, de Guido Cavalcanti, traduit de l'italien, éditions Vagabonde, 2012

GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA VILLE D'ARLES : PRIX AMÉDÉE-PICHOT 2012

Dominique Vitalyos pour *Le Talisman*, de Muhammad Basheer, traduit du malayalam (Inde), Zulma, 2012

TROISIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

TRADUIRE LE POLITIQUE

Atelier d'anglais animé par Emmanuelle de Champs

*Political Tactics*¹ du philosophe anglais Jeremy Bentham (1748-1832) n'est ni un pamphlet, ni un libelle, ni un texte polémique, mais il soulève des questions de traduction propres aux ouvrages politiques ou qui portent sur des sujets politiques. Cet atelier avait plusieurs objectifs : mettre en lumière l'importance de la terminologie dans les textes politiques, illustrer le rôle historique de la traduction dans l'histoire des institutions politiques françaises, et enfin comprendre les enjeux de la traduction, aujourd'hui, d'un texte politique du passé – c'est-à-dire qui fait référence à des procédures dont certaines sont désuètes, mais dont les principes peuvent être pertinents pour la compréhension des institutions actuelles. Cet atelier venait ainsi illustrer un certain nombre des problématiques soulevées lors de la table ronde du vendredi.

Rédigé peu après 1789 par un penseur anglais francophile, *Political Tactics* est un texte technique consacré à la procédure parlementaire. Il présente le fonctionnement des débats à la Chambre des Communes et suggère de nouvelles formes d'organisation des délibérations. C'est aussi une réflexion sur la concordance entre la terminologie et les comportements en matière politique : dans ce texte, Bentham montre comment le fait de nommer de nouvelles procédures pourra faire naître de nouvelles institutions. Dans le chapitre sur lequel nous avons travaillé, l'auteur explique que ni la langue ni la procédure française de l'Ancien Régime ne distinguent les actions de "débatte" et de "voter". Effectivement, le député qui se lève donne son "opinion" qui vaut à la fois argument et vote. Or dans la culture politique anglaise, les deux opérations sont distinctes : il s'agit donc d'inventer, en cette période révolutionnaire, une langue politique nouvelle – avec le secours de la traduction².

1. J. Bentham, *Political Tactics*, M. James, C. Blamires, C. Pease-Watkin, éd., in *The Collected Works of Jeremy Bentham*, Oxford, 1999.

2. Sur *Political Tactics*, voir P. Niesen, "Une petite mappemonde du chaos : la délibération parlementaire chez Bentham et Dumont", in E. de Champs et J.-P. Cléro, éd., *Bentham et la France. Fortune et infortunes de l'utilitarisme*, Oxford, 2009, p. 129-141.

En outre, l'histoire du texte illustre l'importance accordée à la traduction dans la formation des institutions représentatives en France : elle montre dans quelle mesure, et avec quelles limites, la procédure parlementaire française a pu s'inspirer de la pratique anglaise. *Political Tactics* est rédigé à Londres, en anglais, pour répondre à des questions politiques qui sont alors au cœur des débats politiques français. En 1788, Louis XVI a annoncé la convocation des états généraux. Mais sous quelle forme faut-il les convoquer ? Selon quelles modalités vont-ils siéger ? Cette assemblée ne s'est pas tenue depuis le début du règne de Louis XIII, en 1614. On reprend donc en 1788 un certain nombre de procédures anciennes. Mais une fois les états généraux réunis, un certain nombre de députés et d'observateurs notent le grand désordre des débats, la longueur des prises de parole, la difficulté d'arriver à une délibération sereine. Depuis 1689, le Royaume-Uni fait figure de modèle politique en Europe. Ses institutions représentatives ont été louées par Montesquieu et par Voltaire. En 1789, Mirabeau, grand admirateur du modèle britannique, demande à ses collaborateurs de rédiger une présentation des règles de procédure aux Communes à l'usage des Français. Cet ouvrage paraît en 1789 sous le titre *Règlemens observés dans la Chambre des Communes pour débattre les matières et pour voter*¹. Nous regardons rapidement un extrait de ce texte qui rassemble les règles non-écrites de la pratique anglaise. Les auteurs définissent un certain nombre de termes anglais afin d'éviter les mauvaises interprétations : le *speaker* ne désigne pas "celui qui parle" mais le "président de l'Assemblée". Malgré cette mise en garde, les *Règlemens* traduisent *speaker* par "orateur". D'autres termes du vocabulaire politique anglais sont présentés : *motion*, *question*, *to amend*, *to collect the votes*. Ces définitions sont importantes car le vocabulaire du scrutin se modifie de façon considérable en France entre la fin de l'Ancien Régime et le XIX^e siècle ; et ce texte participe à l'enrichissement terminologique du vocabulaire politique français².

Au moment où ce texte est rédigé, Jeremy Bentham, qui est proche des collaborateurs anglais de Mirabeau, saisit l'occasion pour proposer sa propre réflexion sur la pratique anglaise, soit les chapitres de *Political Tactics* sur lesquels nous travaillons. Le texte ne sera pas traduit à l'époque, six principes en seront pourtant extraits, sans indication d'auteur, dans *Le Courrier de Provence*, l'un des journaux de Mirabeau. Mais durant la Révolution la procédure parlementaire en France met du temps à s'installer : on refuse d'importer les habitudes de l'ennemi et la monarchie parlementaire est très vite écartée. Le texte de Bentham est oublié. Pourtant, il refait surface en France – il est toujours inédit en Angleterre – en 1816, sous le double titre *Tactique des Assemblées législatives et Tactique*

1. S. Romilly, *Règlemens observés dans la Chambre des Communes pour débattre les matières et pour voter*, Paris, 1789.

2. Jacques Guilhaumou a consacré plusieurs ouvrages à l'analyse langagière des concepts socio-politiques, voir notamment *La Langue politique de la Révolution française*, Méridiens Klincksieck, 1989, et, aux mêmes éditions, le *Dictionnaire des usages socio-politiques du français*, coordonné par Marie-France Piguet et Raymonde Monnier de 1985 à 2006.

*des assemblées politiques délibérantes*¹. Au cours de l'atelier, nous regardons cette traduction historique pour mettre en lumière les différentes raisons qui poussent le traducteur genevois Étienne Dumont à publier ce texte dans le contexte de la Restauration.

Oublié pendant près de deux siècles, ce texte – dans ses différents avatars – suscite un regain d'intérêt aujourd'hui, alors que se multiplient les travaux universitaires sur la démocratie représentative et son histoire. Ainsi, Jon Elster, philosophe et sociologue norvégien, titulaire de la chaire de rationalité et sciences sociales au Collège de France de 2006 à 2011, l'a cité récemment lors d'un cycle de conférences sur l'élaboration des décisions politiques. Elster citait le texte anglais. Mais dans une traduction française, la traductrice (Marie Gravey) a repris la traduction de 1816 "à quelques exceptions près", ces exceptions concernant des structures archaïques, mais pas le vocabulaire politique lui-même². Au cours de l'atelier, nous soulevons la question de la retraduction et soulignons les tensions entre une traduction au plus près du texte dans sa dimension historique et une traduction qui mette en valeur les aspects théoriques qui importent pour les sciences politiques d'aujourd'hui. Dans la perspective d'Elster, les idées de Bentham peuvent contribuer à l'amélioration des systèmes adoptés dans les démocraties représentatives modernes.

La séance s'est conclue en abordant une série de problèmes pratiques soulevés par les traductions / la traduction du texte. Comment rendre le titre? Quels outils utiliser pour la recherche du vocabulaire politique spécialisé? Comment aborder le passage d'une culture politique à une autre? Autour d'un travail sur un paragraphe tiré du texte, la discussion s'engage entre tous les participants, chacun-e mettant sa culture linguistique, politique et historique au service des enjeux de traduction soulevés par le texte.

1. J. Bentham, *Tactique des Assemblées législatives*, suivi d'un *Traité des sophismes politiques*, éd. et trad. E. Dumont, Genève, 1816.

2. J. Elster, "Dialogue avec Bentham : du secret et de la publicité dans les assemblées parlementaires", in C. de Galembert, O. Rozenberg, C. Vigour, éd., *Faire parler le Parlement*, LGDJ, à paraître. Chapitre traduit par Marie Gravey.

ATELIER DE DANOIS

animé par Catherine-Lise Dubost

L'atelier de danois s'est déroulé sur un extrait de la pièce *De Europæiske Medier*.

Son auteur s'appelle Claus Beck-Nielsen. Il a de particulier qu'il affirme que son identité est morte en 2001. Il a organisé ses propres funérailles, sa tombe se trouve à Copenhague. Il parle de lui à la troisième personne. À sa place, il y a maintenant une personne qui se présente comme étant dépourvue de nom, employée par la compagnie Das Beckwerk, qui produit livres, musiques et happenings. Le Beckwerk se donne pour objet de documenter la vie et l'œuvre, le passage et la disparition de Claus Beck-Nielsen.

DAS BECKWERK

THE EUROPEAN MEDIA / DE EUROPÆISKE MEDIER
version 24 Juni 2010

- En skueproces uden pauser -

MEDIERNE

I løbet af seancen optræder 8 lokale europæiske medier: nogle unge, nogle lidt ældre og mere erfarne, og et par ældre (gerne kendte, velansete, "skuespillere", som nyder respekt i den nation, hvor seancen finder sted.)

I løbet af processen bruges ofte mediernes virkelige navne, fornavn(e)/ kaldenavn(e), samt efternavn(e), de navne, som de enkelte medier/skuespillere er kendt under i offentligheden. I denne version af manuskriptet optræder navnene Leo, Daniel Schwartz, Eric Uno, Nick Mundo, Alex Benedict, Maria Ross og Anna Juli. Det er helt tilfældigt udvalgte navne, de skal ikke betyde noget, men står der bare som en slags X,Y,Z, der skal skiftes ud med mediernes virkelige navne.

På samme måder kan der vise sig at være visse passager, der ikke stemmer overens med de faktiske forhold på teatret eller i byen eller nationen, hvor processen finder sted, eller passager med detaljer fra det enkelte medies private liv eller karriere, der ikke stemmer. Alle disse passager

skal tilpasses de reelle forhold og omstændigheder, så at det private og det stedsspecifikkes pludselige opdukken får størst mulig EFFEKT.

DE IKKE-EUROPÆISKE MAGTER, DER TALER GENNEM
MEDIERNE

RUPERT MURDOCH (det menneske på jorden, der råder over, ejer
fleste medier)

BÅDFLYGTNINGEN, DEN ILLEGALE IMMIGRANT FRA
AFRIKA. som 1. er i en båd i havet mellem Afrika og Europa. 2. er
en af de sidste overlevende i båden, der nu er ud for Europas kyst og
beder om en frelsende hånd, der kan bringe ham i land. 3. i talens øje-
blik er druknet.

NIKE et medie klædt i anti-Nike-demonstrations-tøj, taler med Nikes
stemme

GOOGLE, en repræsentant for Google-fællesskabet - Google taler til
os gennem et medie, og senere taler Kina til os gennem Google.

DEN NÆSTE (ISLAMISKE?) TERRORIST (SOVENDE CELLE)
I EUROPA

KINA/REPRÆSENTANTEN FOR EN KINESISK STATSFOND
OG DET KINESISKE FOLK - repræsenteres i løbet af Akt I af 2
forskellige medier.

PHULAN, 11-ÅRIG THAILANDSK DRENG - hans medie: en
midaldrende mand.

MÉTAPHORES DU POUVOIR
DE JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA

Atelier d'espagnol animé par Aurélien Talbot

L'atelier était consacré à un ouvrage espagnol contemporain intitulé *Metáforas del poder* (1998) dont j'ai proposé une traduction aux éditions MIX., publiée en 2012. Les recherches de son auteur, José María González García, se situent à la confluence de plusieurs disciplines, notamment la sociologie, la littérature et les arts, avec pour fil rouge la philosophie. L'hypothèse centrale du livre est qu'il n'est pas possible de penser la politique sans en réfléchir les métaphores. Dès l'introduction, l'auteur suggère ainsi que l'élaboration de métaphores "susceptibles d'agréger les désirs et les attentes des électeurs" contribue, en régime démocratique, à la prise ou à la conservation du pouvoir, ce qu'il résume par l'énoncé suivant : "les métaphores aussi votent!". Chacun des huit chapitres du livre analyse ensuite un noyau métaphorique fondamental ayant pu accompagner la pensée politique à différentes époques et dans différentes aires culturelles.

Du point de vue de la traduction, cet ouvrage se révélait intéressant tout d'abord parce qu'il noue deux régimes d'écriture parfois considérés comme exclusifs l'un de l'autre. Le propos de González García étant, en effet, de mettre en lumière les métaphores employées, par exemple, par Thomas Hobbes, Saavedra Fajardo, Machiavel, Kant ou Max Weber, tout en montrant comment on peut en trouver l'écho dans diverses traditions littéraires et iconographiques, le discours démonstratif, à vocation scientifique, propre aux ouvrages académiques, y est profondément imprégné de réseaux signifiants qui forment le foyer de l'argumentation.

Dans le domaine français, certains travaux de Jacques Derrida² ou de Paul Ricoeur³ constituent peut-être les textes les plus connus ayant approfondi cette voie que le philosophe allemand Hans Blumenberg a choisi, pour sa part, de désigner par le terme de "métaphorologie". Or la traduction est souvent abordée par le biais de la métaphore au point qu'Antoine Berman, dans le chapitre intitulé "Le traducteur dans les filets de la

1. González García, J. M., *Métaphores du pouvoir*, MIX., 2012, p. 9-10.

2. Voir notamment "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique", in Derrida, J., *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, p. 247-324.

3. Voir Ricoeur, P., *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

métaphore” de son livre inachevé consacré à Jacques Amyot, a pu constater “la parenté immémoriale de la traduction et de la métaphore” et évoquer un “ordre de choses” dans lequel “traduction et métaphore sont (...) formellement identiques¹”. L’atelier partait, par conséquent, d’une volonté d’explorer brièvement comment la question de la métaphore pouvait intéresser non seulement notre rapport à la politique mais aussi à la traduction.

Pour ce faire, plusieurs passages du deuxième chapitre de *Métaphores du pouvoir*, ayant pour titre “De la métaphore à l’image : emblèmes politiques dans le baroque”, ont été examinés en espagnol et en français. Ce chapitre est spécifiquement consacré à deux œuvres du XVII^e siècle, l’une de Saavedra Fajardo, l’autre de sor Juana Inés de la Cruz, deux œuvres destinées en premier lieu à des gouvernants sur le point d’exercer le pouvoir et “qui relèvent de cette littérature particulière qu’est la littérature emblématique²”. L’auteur y focalise son argumentation sur les liens qu’on y trouve entre l’image picturale et les métaphores textuelles et revient sur différents “concepts pour les yeux³”.

Afin de dégager l’enjeu de ce texte pour la traduction, la référence aux réflexions que développe Giorgio Agamben dans “L’image perverse. La sémiologie du point de vue du Sphinx” (quatrième partie de *Stanze*⁴) a été utile. En effet, après avoir expliqué combien “l’intention emblématique⁵” nous est aujourd’hui devenue étrangère, le penseur italien étudie le rapport entre métaphore et emblème pour mettre au jour une approche sémiologique qui, à rebours de la “structure métaphysique du signifier⁶”, n’adopterait plus le point de vue d’Œdipe, mais celui du Sphinx. En vis-à-vis d’un modèle sémiologique classique où le signifiant cacherait un signifié, où la métaphore cacherait un terme propre (Œdipe déchiffrait l’énigme), Agamben propose de retrouver un autre modèle insistant sur la “fissure”, la “béance” ou la “barrière” entre le signifiant et le signifié, d’où surgit, selon lui, toute possibilité de signifier (le paradoxe de la parole du Sphinx “qui se rapproche de son objet en le tenant infiniment à distance⁷”).

On le sait, la traduction est traditionnellement envisagée comme un transport du signifié de l’énoncé. Il est néanmoins possible de la considérer aussi selon cet autre modèle de la métaphore, qui tire parti de la méditation sur les emblèmes. Le geste du traducteur consisterait alors à trouer et à ouvrir pour faire place, dans la “mouvance de l’entrelangue⁸”, à un espace, à un écart, à un “tiers différent⁹” qui n’entre plus dans le schéma sémiologique et figé du signifié et du signifiant. Le lien entre la métaphore et la traduction se trouverait ainsi réévalué.

1. Berman, A., *Jacques Amyot, traducteur français*, Belin, Paris, 2012, p. 97.

2. González García, J. M., *op. cit.*, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. Agamben, G., *Stanze*, trad. Y. Hersant, Rivages poche, Paris, 1998, p. 235-266.

5. *Ibid.*, p. 225.

6. *Ibid.*, p. 250.

7. *Ibid.*, p. 230.

8. Vegliante, J.-C., *D’écrire la traduction*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996, p. 51.

9. Agamben, G., *op. cit.*, p. 249.

Concrètement, nous nous sommes arrêtés sur plusieurs réseaux signifiants qui irriguent le texte de González García. À commencer par le réseau du théâtre et de la représentation, le terme de “représentation” ayant plusieurs acceptions et le prince, comme le représentant élu du peuple, devant bien jouer son rôle sur la scène du monde. Dans ce contexte, j’ai proposé la traduction systématique des termes *espejo* et *mirar* par “miroir” et “mirer” (le peuple se mire dans le miroir du prince et inversement) afin de restituer des paronomases perdues ailleurs. Certains mots fondamentaux du baroque espagnol nous ont retenus : le couple *engaño/desengaño* dans son lien avec la *burla*, l’importance du *desengaño* pour le baroque espagnol pouvant être comparée à celle de la *Bildung* pour le romantisme allemand. Nous avons alors évoqué la nécessité de respecter les mentions des cinq sens car, dans ce cadre, les sens sont trompeurs et peuvent abuser le prince. Le néologisme *perspectivos*, qui désigne des marchands faisant apparaître leurs étoffes sous une lumière avantageuse, devait-il être ici également traduit par un néologisme (“perspectiveurs”) ? La question a été débattue, de même que l’opportunité ou non de traduire le terme d’*empresa*, cette cousine de l’emblème dont on trouve un correspondant dans le lexique italien (*impresa*), et qui évoque l’idée d’entreprendre : l’*empresa* pousse à l’action, doit enclencher l’action, mouvoir l’âme et la volonté (“*mover el ánimo*”). Par rapport à ces réseaux signifiants, l’accent a porté sur l’importance d’une démarche visant à rendre en français la systématité d’un texte espagnol dense et souvent complexe.

À cet égard, la concision érudite de l’original pouvait appeler une remarque concernant la valeur du concept. L’hispaniste Florence Delay observe ainsi : “Qui dit « concept » en espagnol dit à la fois pensée et expression formelle de cette pensée selon la méthode la plus rapide sur terre, celle du jeu de mots. Le *concepto* à l’espagnole est une pensée aiguë, voilée par sa concision, confuse forme belle qui se termine en pointe et vous atteint d’un trait¹”. Or une telle caractéristique s’est vérifiée tout au long de l’atelier de traduction. L’*agudeza*, cette acuité que l’on peut précisément définir par le geste de trouser et d’ouvrir mentionné plus haut, est liée à cette valeur du concept insistant sur la barrière entre signifiant et signifié.

Pour conclure, certaines métaphores politiques du baroque espagnol ont semblé non seulement pouvoir ouvrir une réflexion sur la politique, mais aussi constituer une occasion d’enquêter, plus généralement, sur le rapport de la traduction à la métaphore. Entre métaphore et tautologie, l’atelier a ainsi voulu étudier la possibilité d’une traduction “non relevante²” c’est-à-dire qui choisit de creuser l’espace entre signifiant et signifié plutôt que de relever le signifié de l’énoncé.

1. Delay, F., *Mon Espagne or et ciel*, Hermann, 2008, Paris, p. 137.

2. Voir Dayre, É., *L’Absolu comparé. Littérature et traduction*, Hermann, Paris, 2009, p. 13 (en référence à la conférence inaugurale de Derrida, J., “Qu’est-ce qu’une traduction « relevante » ?”, in *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire*, ATLAS / Actes Sud, Arles, 1999, p. 21-48).

ATELIER D'ITALIEN (THÉÂTRE)

animé par Federica Martucci

Le thème de ces Assises, “Traduire le politique”, se prêtait particulièrement bien au théâtre italien qui foisonne d’auteurs et de pièces qui auraient trouvé une juste place dans cet atelier.

Le choix qui n’a pas été facile s’est finalement porté sur deux textes très contemporains, de deux auteurs que je connais particulièrement bien, au style, aux influences et aux démarches différentes, mais qui, par le choix des sujets traités, se rangent du côté des artistes imprégnés des réalités sociopolitiques de l’Italie d’hier et d’aujourd’hui. Il s’agit de *Les nuages retournent à la maison*¹ de Laura Forti et *Italbanais*² de Saverio La Ruina.

Le choix d’un focus sur ces deux textes était lié tout d’abord aux thématiques : pour le premier texte, la question de l’immigration et du regard que l’Italie, cette fois pays d’accueil, pose sur les migrants qui débarquent sur ses côtes ; pour le second, la question de l’identité et de la nationalité, à travers l’histoire d’un enfant né en 1951 d’une mère albanaise et d’un père italien arrivé avec la conquête italienne et reparti lors de la guerre froide. Des thématiques qui font écho aux débats qui agitent la politique italienne d’aujourd’hui et dont les auteurs s’emparent avec théâtralité.

Toutefois, il a aussi été question durant l’atelier du *teatro di narrazione* (théâtre-récit), courant très répandu en Italie depuis la fin des années 1980 qui a marqué deux générations d’auteurs et en influence encore beaucoup aujourd’hui. Bien qu’il n’y ait pas de manifeste du théâtre-récit, que les modalités varient d’un auteur à l’autre (Baliani, Paolini, Curino, Celestini, Perrotta, Musso...), cette forme théâtrale épurée à l’artifice scénique dépouillé est essentiellement fondée sur le récit et place au centre de la scène la parole, l’art du comédien qui devient auteur-acteur-narrateur. Né en pleine crise idéologique et économique, certains voient en lui un théâtre de l’urgence qui réinvestit les champs civique et politique en partant du bas pour toucher le plus grand nombre. Du point de vue de la traduction, ces œuvres liées à un auteur-acteur posent la question de l’adaptation du texte

1. Éditions Actes Sud-Papiers, 2010 ; traduction de Federica Martucci.

2. Traduite par Federica Martucci et Amandine Mélan, avec le soutien de la Maison Antoinette Vitez.

à un autre récitant, question qui, en pratique, est résolue de manière plus ou moins fidèle sur les scènes françaises : réappropriation par un acteur-adaptateur, mise en scène autonome où l'auteur devient un seul personnage ou encore plusieurs personnages confiés à plusieurs acteurs, appropriation par un acteur-traducteur ou par un traducteur et un acteur qui collaborent à une "traduction en bouche" si l'on peut dire.

Avant de travailler avec les participants sur deux extraits des pièces choisies et d'entrer ainsi dans le vif de l'exercice de la traduction, il m'a semblé essentiel d'attirer leur attention sur la spécificité de la traduction théâtrale. En la matière, une traduction fidèle passe par une compréhension des mécanismes de ce genre particulier qui tient à la nature et à la destination du texte, pensé et écrit pour la scène, pour des voix et des corps. J'ai invité les participants à réfléchir sur le rôle du traducteur théâtral. Ce dernier a pour mission de fournir un matériau de travail pour les interprètes (metteur en scène, comédiens...), il est un passeur. En travaillant sur un extrait du texte de Laura Forti, les participants ont été amenés à réfléchir sur la manière de donner au texte une ouverture possible vers une scène française face à un public français. Les participants ont été invités à proposer des solutions en partant d'un dialogue entre une Italienne et une Albanaise. Celui-ci, teinté de plusieurs références à la langue et à la société italiennes, aurait désorienté un public français s'il avait été traduit uniquement du point de vue du sens sans tenir compte du destinataire final et de sa condition de spectateur en France (exemple tout simple, si on traduit "*parli bene l'italiano*" par "tu parles bien italien" alors que le personnage en question parle en français).

Par ailleurs, il échoit au traducteur d'être à l'écoute des contraintes et lois du plateau et de ses destinataires premiers, à savoir les acteurs, metteur en scène et le public, pour transmettre un matériau de travail qui soit non seulement juste mais doté aussi d'une "efficacité" théâtrale. Dans la mesure où le texte doit prendre corps et voix sur une scène, la traduction théâtrale est un exercice linguistique mais aussi dramaturgique qui demande de transmettre le visible et l'invisible en "sentant" la voix, la respiration, le rythme de l'œuvre source.

Pour que ces sensations sonnent de manière plus tangible, à titre d'illustration, les participants ont pu entendre un extrait du spectacle *Italbanais* interprété en Italie par Saverio La Ruina qui en est l'auteur, l'interprète et le metteur en scène. Ce texte et, en particulier, l'extrait choisi devaient permettre aux participants à l'écoute de la rythmique, des sonorités et du souffle de comprendre l'importance de l'inscription du corps dans le texte et d'anticiper la difficulté qu'il peut y avoir à transposer les éléments d'une langue corporelle de la langue source à la langue cible. Saverio La Ruina dit à ce sujet : "Lorsque j'écris, je dis à voix haute ce que j'écris. Tout ce qui résonne dans le corps et accroche des gestes reste. Ce qui se révèle inerte, littéraire, je le réécrit."

Et en effet, il ne faut pas oublier que le théâtre, c'est un spectacle vivant.

TABLE RONDE ATLF :
LA PLACE DU TRADUCTEUR DANS LE THÉÂTRE

*animée par Laurence Kiefé, avec Michel Bataillon, René Loyon,
Séverine Magois et Laurence Sendrowicz*

LAURENCE KIEFÉ

Nous voilà réunis pour la table ronde annuelle de l'ATLF. Cette année, nous allons parler de la place du traducteur dans la production théâtrale, dans le spectacle vivant comme on dit. On va aborder cette place sous plusieurs angles, la place créatrice ou créative du traducteur, puis on parlera d'aspects plus difficiles, en tout cas plus arides, qui sont les conditions dans lesquelles se fait cette création.

Je vais commencer par vous présenter les quatre personnes qui sont autour de moi.

Laurence Sendrowicz, que vous avez vue hier, puisqu'elle a reçu le prix de la Société des gens de lettres, qu'il ne faut plus appeler le prix Halpérine-Kaminsky, comme a dit Dominique Lebrun. Laurence est à la fois comédienne, auteur de théâtre et traductrice. Elle a introduit en France, très souvent en collaboration avec Jacqueline Carnaud, un dramaturge israélien bien connu, Hanokh Levin. Après avoir vécu treize ans en Israël, elle est rentrée en France il y a plus de vingt ans. Quatre pièces de Levin sont actuellement à l'affiche en région parisienne.

Après, nous avons René Loyon qui est metteur en scène. Acteur dès 1969, René Loyon a coanimé le Théâtre populaire de Lorraine jusqu'en 1975. Après quoi, il a fondé un théâtre qui s'appelait Je/Us. Il nous expliquera peut-être l'origine de ce nom tout à l'heure. De 1991 à 1996, il a travaillé au Centre dramatique national de Franche-Comté, à Besançon. En 1997, il a créé la Compagnie René Loyon qui a joué des auteurs français et étrangers. Il a lui-même traduit *Summer*, d'Edward Bond, en 1991.

RENÉ LOYON

Pas tout seul, avec Jean-Louis Besson.

LAURENCE KIEFÉ

Actuellement, une de ses mises en scène est au Lucernaire, une pièce de Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*. Il nous parlera tout à l'heure d'une initiative originale qui s'appelle "Traduire/Transmettre" et qui fonctionne depuis trois ans déjà.

Michel Bataillon, que tout le monde ici connaît, je pense, est le président de la Maison Antoine Vitez. Il est germaniste, dramaturge, traducteur et spécialiste de littérature allemande. Il a travaillé au théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Il a été le collaborateur de Planchon à Villeurbanne. Il va nous parler de la MAV et de bien d'autres choses.

Enfin, Séverine Magois. Elle est traductrice, angliciste, elle a aussi une formation de comédienne et elle s'est orientée assez rapidement vers la traduction théâtrale. Elle travaille depuis 1992 avec la Maison Antoine Vitez dont elle coordonne aujourd'hui le comité anglais. Depuis 1995, elle est la traductrice et l'agent de Daniel Keene, un auteur australien très présent sur la scène française. Elle s'intéresse aussi au destin théâtral d'un auteur dramatique gallois pour enfants, Mike Kenny. En 2005, elle a reçu, avec Didier Bezace, le Molière de la meilleure adaptation d'une pièce étrangère. Il s'agissait de *La Version de Browning* de Terence Rattigan. Elle est depuis 2010 membre du Collectif artistique de la Comédie de Valence.

Je vous ai présenté très rapidement chacun des intervenants. Je pense qu'au fur et à mesure de notre table ronde leurs talents et leurs personnalités s'affirmeront à travers ce qu'ils diront.

RENÉ LOYON

C'est dur, comme challenge!

(Rires.)

LAURENCE KIEFÉ

La présentation est toujours une opération délicate! Je pense que nous allons peut-être commencer par Séverine, pour parler du rôle du traducteur dans le spectacle vivant, de la mise en bouche de son propre texte, de la différence entre le traducteur de théâtre et le traducteur de littérature, etc.

SÉVERINE MAGOIS

Cela va venir au fil de la discussion. À la différence de Laurence Sendorowicz, je ne traduis que du théâtre, je n'ai jamais traduit autre chose que du théâtre. Je traduis du théâtre anglo-saxon, sachant que le théâtre anglo-saxon recouvre énormément de territoires dans tous les pays anglophones. Il y a évidemment Daniel Keene, qui est australien, mais il y a aussi le théâtre britannique, le théâtre irlandais, américain, canadien anglais, d'Afrique du Sud. Donc, on a accès, quand on traduit du théâtre anglo-saxon, à énormément de textes. Il y a une très grosse production par l'écriture. Cela ne veut pas dire pour autant que l'on tombe sur beaucoup de bonnes pièces. Il faut qu'on lise énormément de textes avant de trouver ceux qui méritent véritablement d'être traduits. C'est quand même un avantage. On n'est pas comme dans les langues rares où il n'y a pas énormément d'auteurs de théâtre.

Revers de la médaille de cette langue que tout le monde pratique plus ou moins : quand on traduit du théâtre, on est confronté à deux choses, d'une part toute personne qui bredouille un peu l'anglais peut s'improviser traducteur de théâtre, parce qu'on a l'impression que, pour traduire du

théâtre, il n'y a pas forcément un savoir-faire, un métier derrière. Il y a une part d'improvisation, d'adaptation, donc on peut toujours se débrouiller, au moment du plateau, avec les comédiens, pour établir une traduction. Donc, les gens ont parfois tendance à ne pas du tout confier la traduction d'une pièce qu'ils ont envie de monter à un traducteur, mais à la faire eux-mêmes. Je ne parle même pas des reprises de certains textes classiques, par exemple Shakespeare, où quelqu'un va pouvoir prendre quatre ou cinq traductions existantes, les bricoler et finalement signer la traduction. Pour eux, cela a deux avantages. Ils font l'économie de la commande même de la traduction, évitant ainsi de payer le traducteur, ensuite, au théâtre, on est rémunéré en droits d'auteur quand les pièces se jouent. Si des metteurs en scène qui bredouillent l'anglais font la traduction, ils vont en plus encaisser les droits d'auteur après. Donc, on est parfois totalement écarté des productions. Je connais mal le domaine du roman, mais j'ai l'impression que cela se passe beaucoup moins. Un éditeur va difficilement confier un roman à quelqu'un qui n'est pas traducteur. Au théâtre, cela se passe tout le temps. On a déjà ce problème-là : comment faire comprendre qu'il y a une nécessité de confier une traduction à un véritable traducteur ?

L'autre problème auquel on est confronté, c'est que comme tout le monde pense plus ou moins parler anglais, à partir du moment où l'on a une pièce anglaise qui est montée par des comédiens metteurs en scène, on nous demande très souvent : "Je vais monter votre traduction. Est-ce que vous pouvez nous envoyer l'original ? On aimerait vérifier." Il y a tout de suite une sorte de suspicion. On le fait, on a relativement confiance dans le travail que l'on a pu effectuer, mais on sent que, tout de suite, cela va être examiné, on va nous poser des questions. Pourquoi pas ? Je suis pour qu'une traduction évolue, avec une petite marge quand même, parce qu'il y a des choses sur lesquelles je ne peux pas revenir, mais il faut être relativement souple et pouvoir entendre les remarques des comédiens. Si un comédien vous dit : "Je n'aime pas ce mot-là, je ne parle pas comme ça", on lui dit : "Votre travail est de vous approprier une langue, vous n'êtes pas sur une scène pour parler comme vous parlez dans la vie, donc faites votre travail." Mais, au-delà de cela, il est tout à fait important d'entendre les remarques des uns et des autres, parce que souvent, quand on traduit, on est face à l'ordinateur, et après il faut que la parole soit portée par un acteur, on a besoin de l'entendre, c'est fondamental dans la traduction théâtrale.

On en arrive effectivement à des gens qui font des remarques sur tout. On peut assister à une séance de travail avec le metteur en scène et les comédiens, et tout le monde a son mot à dire sur la traduction, donc il faut être extrêmement ferme. C'est le gros inconvénient de cette langue que tout le monde partage plus ou moins. On est sur la sellette, tout le monde pense pouvoir juger votre travail. C'est un petit problème de l'anglais.

LAURENCE KIEFÉ

Oui, mais finalement, dans l'édition, on a quelque chose qui peut ressembler à cela aussi, tout le monde croit avoir une compétence en anglais.

SÉVERINE MAGOIS

Oui, mais là, on l'a en direct, c'est-à-dire que dès que l'on est invité à une séance de répétition ou de travail à la table de lecture, c'est tout de suite, on a les gens en face de nous. Cela se passe parfois très bien aussi, il ne faut pas généraliser.

LAURENCE SENDROWICZ

Par la manière dont nous avons été placées, Séverine et moi, chacune à un bout de la table, on pourrait dire que cela représente aussi les deux extrêmes de ce que l'on peut trouver en tant que position du traducteur, en tout cas dans le théâtre, puisque effectivement je traduis de l'hébreu, qui est une langue rare et, par chance, je ne suis encore jamais tombée sur un metteur en scène me disant : "Je comprends l'hébreu, envoie-moi le texte pour que je puisse contrôler!"

(Rires.)

Je pourrai parler après, si cela vous intéresse, des différences entre la traduction littéraire et la traduction théâtrale, parce que je fais les deux à plein temps, mais on va parler de traduction théâtrale. Avec Jacqueline Carnaud, depuis vingt ans, c'est une chance, on a réussi à introduire un auteur de théâtre, Hanokh Levin, qui aujourd'hui est reconnu et, je ne veux pas dire par chance, mais qui est aussi mort.

(Rires.)

Je dis cela parce que nous sommes la parole de Levin en France. Vraiment, je sens que l'on a une position privilégiée. Cela commence en amont, c'est-à-dire le choix des textes : qu'est-ce que l'on va traduire de Levin, c'est nous qui choisissons en fonction de ce qui nous semble le plus pertinent, le plus important à un moment donné. Levin a écrit une cinquantaine de pièces, on en a traduit vingt-cinq. Au départ, c'était ce qui nous semblait le plus représentatif, puis on continue ce travail. Nous choisissons les pièces à traduire. On n'a pas encore trouvé de metteur en scène nous disant : "Nous avons lu en hébreu, nous aimerions telle ou telle pièce", puisque les metteurs en scène n'ont pas accès, sauf une fois, un metteur en scène avait eu accès à des traductions en russe.

LAURENCE KIEFÉ

Je suppose que Levin a des ayants droit. Quelles sont vos relations avec ses ayants droit?

LAURENCE SENDROWICZ

On rentre un peu dans le côté pratique de la chose. Levin a été marié trois fois et c'est sa troisième veuve... – pardon, sa dernière femme...

(Rires.)

Si cela vous intéresse, il y a une tribu Levin en Israël, les trois femmes sont très copines, il y a quatre fils. Il y a trois ans, on était en Israël avec Jacqueline et la dernière femme avait organisé une rencontre avec les traducteurs de Levin, les agents de Levin, les femmes, les enfants, c'était très sympa, cela faisait beaucoup de monde. La veuve de Hanokh Levin a la

quarantaine. Cela aussi est très drôle, parce que, de temps en temps, les compagnies invitent Mme ex-Levin, qui vient d'ailleurs avec son mari : "Je vous présente Mme ex-Levin avec son mari", elle est comédienne et c'est elle qui gère. Levin a un agent en Israël qui s'occupe des droits pour le monde entier. Quand nous avons commencé à traduire Levin, les droits étaient gérés, en Israël, à l'américaine, ce qui veut dire que les premiers metteurs en scène qui ont voulu monter du Levin se sont adressés à l'agent israélien qui, avant de leur parler, leur a dit : "C'est deux mille dollars."

Les metteurs en scène français ne fonctionnent pas comme cela. C'était la meilleure manière pour ne jamais monter du Levin en France. J'ai parlé à Mme veuve Levin et je lui ai expliqué qu'il fallait absolument que nous récupérions les droits en langue française. On se trouve maintenant dans un cas de figure idéal, c'est-à-dire que les éditions Théâtrales qui publient les textes de Levin font aussi fonction d'agent. Il y aurait eu la possibilité que, comme Séverine, je sois l'agent de Levin, mais franchement je ne m'en sentais absolument pas capable. Donc, l'agence Althéa, fondée par Jean-Pierre Engelbach et aujourd'hui dirigée par Pierre Banos, gère les droits de Levin pour tout ce qui est administratif. Mais nous, traducteurs, sommes garants de la parole de l'auteur, ce qui fait que tous les metteurs en scène qui veulent monter du Levin sont obligés de me ou nous rencontrer pour obtenir les droits administratifs. Il y a vraiment une collaboration main dans la main entre l'agent de Levin pour la langue française et nous, traductrices, pour l'obtention des droits, ce qui fait que tous les metteurs en scène passent par nous, que ce soit des petites, grosses ou moyennes compagnies, que ce soit le directeur du théâtre de la Colline ou le petit jeune qui vient de fonder sa compagnie au fin fond de la France. On les rencontre tous, ce qui est très important parce qu'on transmet, on ne fait pas un examen de passage aux metteurs en scène, mais, comme l'a bien dit Séverine, le théâtre c'est quand même du spectacle vivant.

Cela veut dire qu'un metteur en scène reçoit un texte, il se l'approprie, il le passe aux comédiens qui veulent se l'approprier, et c'est tout à fait normal. Le texte de l'auteur est gravé dans le marbre, on n'y touche pas. En plus, en l'occurrence, il est mort, le pauvre, donc il ne pourrait même pas y toucher. En revanche, la traduction, elle, vit, je n'ai vraiment aucun problème avec cela, et je demande très souvent à venir en amont aux premières lectures pour entendre le texte, même si je l'ai déjà entendu quinze fois, même s'il a été joué. Parfois, certains comédiens apportent certaines choses. Tout d'un coup, au bout de dix ans, on a une illumination. Vous le savez tous, on a laissé quelque part dans sa mémoire des choses qui ne nous satisfont pas à cent pour cent. Parfois, je fais des propositions, parfois les comédiens disent : "Non, on préfère ce qui est écrit", on discute, c'est vivant, il n'y a pas de problème.

En revanche, je leur dis : si vous voulez faire des changements, même des coupes, c'est possible, mais tout doit passer par moi. Je l'exige. Tout passe par moi et, à quatre-vingt-dix pour cent, cela se passe extrêmement bien. En ce qui nous concerne, les metteurs en scène sont extrêmement respectueux, et le fait aussi que Levin soit mort y ajoute. J'ai la parole.

Malheureusement, il y a des éclaircissements que l'on ne peut plus demander à Levin et qu'il faut accepter. Même nous, en tant que traducteurs, on dit : "Je ne sais pas. On l'a traduit, mais ça nous échappe. Faites-en ce que vous voulez." Il y a quand même une part de liberté.

Je me sens vraiment très privilégiée avec tous les metteurs en scène, à quatre-vingt-dix pour cent. Il m'arrive d'entendre des mauvaises choses, on peut aussi en parler, mais vraiment le fait d'avoir une langue rare nous protège énormément.

LAURENCE KIEFÉ

Nous avons deux sons de cloche différents. Maintenant, je me tourne vers le metteur en scène : que dit-il entre ces deux sons de cloche ?

RENÉ LOYON

Ils ne sont pas très différents. Mon rapport à la traduction est évidemment un peu particulier. Je voulais justement corriger un peu ce que tu disais à propos de ma part de traduction dans la pièce d'Edward Bond. Séverine parlait des gens qui bredouillent l'anglais, c'est mon cas, je ne connais l'anglais que de façon tout à fait scolaire, mais j'ai été passionné par le théâtre d'Edward Bond et j'ai demandé à Jean-Louis Besson, qui est germaniste mais qui a aussi une excellente connaissance de l'anglais, de traduire cette pièce et je lui ai demandé si je pouvais participer à cette traduction. Évidemment, c'est lui qui faisait le plus gros travail, c'est un excellent traducteur qui connaît les techniques de traduction. J'ai appris à ses côtés énormément de choses. Puis, dans l'élaboration du texte français, j'ai apporté ma modeste part.

Ce qui a été passionnant pour moi, c'est que le travail de traduction a été un excellent travail de préparation dramaturgique. La meilleure façon de s'approprier un texte, d'entrer dans sa signification, c'est peut-être la traduction. Je garde un excellent souvenir de ce travail que j'ai fait avec Jean-Louis il y a maintenant une vingtaine d'années, et je regrette d'avoir été un mauvais élève au lycée en anglais et dans d'autres langues étrangères. C'est peut-être d'ailleurs parce que j'ai été un mauvais élève en langues étrangères, pour des raisons que je n'ai pas encore élucidées, que je me suis passionné pour les questions de la traduction.

J'ai commencé par être acteur et, quand j'étais jeune acteur, j'ai eu à jouer des textes traduits et, dès ce moment-là, je me suis posé la question de la traduction. J'ai joué, par exemple, Tchekhov et j'ai lu plusieurs traductions, non pas pour mettre en doute le choix qu'avait fait le metteur en scène à l'époque d'une traduction de Tchekhov, mais parce que j'avais envie de savoir quelles étaient les différentes versions d'un texte aussi subtil que celui de Tchekhov. Quand j'ai commencé à mettre en scène, la question s'est posée pour moi assez rapidement. J'ai commencé à mettre en scène des textes français. J'avais malgré tout comme une espèce de doute. Travailler un texte traduit, c'est forcément le mettre en doute, c'est se dire qu'il n'est peut-être pas dans la vérité la plus exacte par rapport à la langue originelle. Au fond, en y réfléchissant, je me suis dit que

si pendant longtemps je n'ai monté que des textes français, c'est peut-être parce que j'avais une espèce d'appréhension par rapport à des textes traduits. Puis j'ai eu l'occasion de monter *Antigone* de Sophocle. Pour moi, cela a été extrêmement important, parce que j'ai lu une quinzaine de traductions avant de me décider pour une traduction. J'ai monté *Antigone* à trois reprises et chaque fois dans une traduction différente. Évidemment, la traduction des textes de la tragédie grecque pose des problèmes tout à fait spécifiques qui n'ont rien à voir avec la traduction des langues vivantes, mais c'est extrêmement passionnant de voir l'éventail tout à fait inattendu, en tout cas pour un profane comme moi, des traductions des tragiques grecs. Cela pose toutes sortes de questions que j'ai trouvées très passionnantes.

Je parlais tout à l'heure de cette pièce de Bond, mais j'ai fait des commandes de traductions, et en particulier j'ai monté une pièce de García Lorca, *Yerma*, et j'ai demandé à Denise Laroutis de traduire pour moi cette pièce. Le travail avec Denise a été extrêmement passionnant parce qu'elle me donnait à entendre la problématique de son travail de traduction, et qu'on en a beaucoup discuté. Ensuite, Denise a été présente à certains moments des répétitions et sa présence a été à la fois bienveillante et très productive pour les acteurs. Ce qu'elle a pu dire aux acteurs a beaucoup compté dans le travail.

Récemment, j'ai mis en scène une pièce de Tennessee Williams, *Soudain l'été dernier*, et j'ai demandé à Jean-Michel Déprats et à Marie-Claire Pasquier de traduire cette pièce. Vous le savez, les pièces de Tennessee Williams aujourd'hui connaissent un regain d'intérêt, mais jusqu'à une date récente les seules traductions qui existaient étaient très anciennes, vieilles, il faut bien le dire, et c'était tout à fait passionnant de retraduire ce grand auteur considéré un peu trop comme obsolète.

Donc, les questions de la traduction m'ont toujours passionné et j'ai pensé, il y a quelques années, que ce serait intéressant d'imaginer une manifestation qui mettrait en quelque sorte à l'honneur les traducteurs.

LAURENCE KIEFÉ

Michel, nous serions heureux de vous entendre parler de la place de la traduction et de la marge de manœuvre dont disposent les traducteurs.

MICHEL BATAILLON

Tu viens de faire la différence importante entre des années de travail sur des textes en langue française, puis un passage lent à des textes traduits. On a souvent l'impression, quand on observe le comportement des metteurs en scène, qu'ils se mettent à bicher quand ils passent à des textes traduits. Lorsqu'ils travaillent sur des textes de langue française, même s'ils font des versions scéniques, même s'ils interviennent en permutant des scènes, en organisant la conduite du récit de façon légèrement différente, on a l'impression qu'ils ne touchent pas au texte et qu'il n'y a pas deux couches sur le texte et que, tout d'un coup, il y a un grand défouloir quand on rentre dans les textes étrangers, là, on peut y aller, et on peut y aller en se mettant à écrire.

Lorsque je dis cela, je veux simplement insister sur l'immense variété des situations. On peut intervenir en brochant complètement. Je reviens en arrière sur un point. Il y a de longues années, ici, on a eu des Assises consacrées à la traduction théâtrale. Il y avait dans la salle une personnalité tout à fait respectable, un éminent représentant de la Société des auteurs, Jacques Boncompain, et nous avons eu une prise de bec violente avec lui parce qu'il défendait mordicus les positions de la SACD qui, à cette époque, avait rayé de son lexique le mot "traducteur". Il n'y avait que le mot "adaptateur" et la SACD n'admettait que ce terme-là, c'est-à-dire qu'elle consignait le fait que, dès l'instant où l'on passait d'une langue à l'autre, le champ des variations était absolument libre.

Il y a un tas de statuts. Je prends l'exemple de Planchon : Planchon a à ses côtés un pédagogue sauvage dont tu vas parler tout à l'heure, qui était Arthur Adamov. Tu vas en parler, parce que tu as une énigme à lever. Arthur Adamov connaissait remarquablement, par la fréquentation de son vieil ami Artaud et de nombreuses personnes, des choses assez peu connues qui étaient les Élisabéthains. Adamov le pousse vers Marlowe et *Édouard II*. En plus, tout le monde savait à cette époque-là que Brecht avait fait un *Édouard II*. Adamov traduit, avec l'aide de Jacqueline Autruhot, angliciste, l'*Édouard II* de Marlowe. Planchon en fait une première mise en scène en 1964. Quelques années plus tard, il a oublié l'existence de la traduction d'Arthur et il fait pour Orange sa propre version complètement nouvelle où, là, il se défoule.

Si l'on veut essayer de voir à quel moment Planchon devient auteur dramatique à part entière, c'est vraisemblablement en réécrivant la traduction d'*Édouard II* de Marlowe.

Les statuts sont très différents et cela rend la chose compliquée.

Une deuxième chose m'accroche dans ce que tu as dit : "techniques de traduction". Je ne sais pas si j'arriverai à dire qu'il y a des techniques de traduction. En revanche immédiatement après, tu as dit sans doute la chose fondamentale, c'est une préparation dramaturgique. En réalité, je crois que traduire du théâtre, c'est entrer à l'intérieur d'une rhétorique très spécifique. Cette rhétorique, c'est l'écriture dramatique et la poésie dramatique. C'est du travail de dramaturge. Peut-être n'y a-t-il pas d'ailleurs de travail de metteur en scène. Peut-être le travail de metteur en scène n'est-il qu'une lecture de la dramaturgie extrêmement profonde qui, après, va se traduire par des voies naturelles en des actes scéniques.

Je crois que tu touches du doigt le centre de cette chose-là. C'est ce qui fait la différence entre traduction littéraire et traduction théâtrale. Il y a un espace, c'est l'espace dont on débat ici, qui nous réunit tous et qui nous divise, c'est sûr.

SÉVERINE MAGOIS

À la différence de Laurence, les auteurs que je traduis sont des auteurs vivants avec lesquels j'ai énormément de dialogues, de contacts, et ce travail de dramaturgie dont tu parles, Michel, je le fais, mais uniquement dans l'acte de traduire. Par exemple, Daniel Keene, cet auteur australien

que je traduis depuis dix-sept ans, m'envoie régulièrement ses nouveaux textes. Il me demande un regard, il me demande mon avis, et généralement je suis vraiment capable de lui faire des retours en disant : là, peut-être, il y a un problème de rythme. C'est à l'épreuve de la traduction. Je ne suis pas vraiment capable de le faire en première lecture, mais quand je suis réellement immergée dans le texte, je me rends compte où ça coince, où il y a quelque chose qui n'est pas logique, ou je peux être amenée à lui poser certaines questions sur le texte, et lui-même me répond : "Là, ce n'est pas un problème de traduction, c'est un problème d'écriture. Donc, là, je vais réécrire. Si tu me poses cette question, ce n'est pas que tu n'arrives pas à traduire, c'est que ce n'est pas écrit d'une façon suffisamment condensée ou claire." On a un dialogue assez passionnant, mais je ne peux faire ce travail que quand je suis dans l'acte de traduire, pas avant.

LAURENCE KIEFÉ

Si je puis me permettre d'intervenir, moi qui ne suis pas du tout traductrice de théâtre, cette intimité du texte, on la conquiert de la même façon en littérature. Quand un éditeur nous propose un texte, on le lit avant de l'accepter, mais alors on a juste un œil de lecteur. La vraie connaissance du texte, la promiscuité, on ne l'a qu'en commençant à traduire, et c'est seulement à partir de ce moment que quelque chose s'inscrit entre le traducteur et le texte, jamais avant.

SÉVERINE MAGOIS

L'avantage du théâtre étant que ce dialogue avec l'auteur peut permettre après de changer, de faire évoluer la pièce, puisque généralement elle n'est même pas publiée quand je la reçois, le texte est brut, c'est un manuscrit. Quand on traduit un roman, souvent il a déjà été publié dans la langue d'origine, donc on ne peut plus tellement le changer, alors que ce n'est pas le cas du théâtre, le texte peut évoluer, de même qu'il va évoluer après, avec le travail de plateau, surtout dans le cas de commandes. Daniel Keene a énormément écrit de textes de commande émanant de compagnies françaises. À ce moment-là, je suis un peu l'interface entre la compagnie et l'auteur. On continue à faire ce travail-là. Il y a le retour du metteur en scène qui dit : "Là, il manque une scène. Là, c'est trop long", et le texte évolue comme ça. C'est assez court, finalement, une pièce de théâtre. Donc, on peut la faire évoluer plus facilement qu'un roman, j'imagine.

LAURENCE SENDROWICZ

Je voudrais intervenir sur la différence qui est pointée. Je pense qu'en majorité vous êtes des traducteurs littéraires. Fondamentalement, au niveau de la manière dont on respire avec l'auteur, il n'y a pas de différence, c'est-à-dire que ce processus, quand on est seul à sa table en train de traduire, c'est exactement la même chose, on rentre dans le texte, on se rend compte des incohérences, on analyse, on essaie de refaire un processus, vous connaissez cela par cœur. La grosse différence, c'est après. Une fois que la traduction existe, en littérature, on rend le manuscrit à

l'éditeur, au directeur de collection, on discute, puis le texte est publié et on n'y touche plus.

Au théâtre commence une nouvelle vie pour le texte et, quand les choses se passent bien, pour le traducteur aussi, qui est impliqué. Après, cela dépend des rapports que l'on a avec les compagnies et les metteurs en scène, mais c'est vrai que l'on peut en plus suivre la vie d'un texte et sortir aussi de la solitude de notre travail. Au théâtre, ce qui compte énormément, c'est la mise en bouche, et très souvent on entend dire : "Ce texte est magnifique, on le met en bouche tout de suite", ou au contraire : "Est-ce qu'à tel endroit, il n'y aurait pas moyen de trouver une autre formulation, parce que c'est vraiment dur à dire?" Et ce n'est pas toujours parce que le comédien est paresseux.

De temps en temps – gros privilège, je pense –, des metteurs en scène ou des acteurs, et souvent des acteurs, sans s'en rendre compte, m'ont éclairée. Au bout de tant et tant d'années, tout d'un coup je vois un acteur qui fait quelque chose sur scène et je me dis : "C'est l'écriture de Levin, c'est cette dynamique-là." Par exemple, un acteur m'a fait comprendre, après six ou sept ans de traductions, et permis de formuler une chose très lévinienne : les personnages parlent avant de penser. En voyant un acteur, je ne sais pas s'il l'a fait d'une manière consciente ou pas, mais peu importe, j'ai dit : il parle et après il comprend ce qu'il a dit.

Du coup, quand je rencontre les autres metteurs en scène, je leur dis : "Il y a quelque chose de très intéressant dans l'écriture de Levin, c'est que..." Et le metteur en scène me dit : "Ah, oui!"

(Rires.)

LAURENCE KIEFÉ

Cela veut dire que l'inconscient de l'acteur précède.

LAURENCE SENDROWICZ

Comment vous le faites et comment vous l'obtenez de l'acteur, je n'en sais rien. Cela dépend des metteurs en scène, mais le metteur en scène est souvent inquiet, il se dit : "J'ai le traducteur qui n'est pas l'auteur. Elle exige de me rencontrer. Est-ce qu'elle va aussi exiger de mettre en scène?" C'est toujours très compliqué. Notre position, c'est ce que je leur explique, est : je suis là pour aider, éclairer. J'ai une grande intimité avec l'auteur, cela fait longtemps qu'on se connaît. Je peux raccourcir le processus de dramaturgie, vous donner quelques clés, vous dire certaines choses. L'expérience me permet de vous dire : si vous allez dans cette direction, vous allez vous planter, ce n'est pas la peine de perdre du temps. Mais je m'arrête aux portes du plateau, c'est-à-dire que je n'interviens jamais sur la mise en scène.

Au niveau de l'autorisation même des droits, ce n'est pas parce qu'un metteur en scène a fait, à mon goût, une mauvaise mise en scène de Levin qu'il sera interdit de monter du Levin. On n'est pas autorité. En revanche, un metteur en scène qui a pris le texte de Levin – cela m'est arrivé une fois –, qui l'a massacré, qui a enlevé un acte, qui a changé les

personnages, celui-là ne montera plus de Levin en langue française. C'est là où l'on peut intervenir.

LAURENCE KIEFÉ

C'est davantage une histoire de respect de l'œuvre que de littérature.

RENÉ LOYON

À propos de ce mot de "technique" que Michel a relevé, je ne sais pas s'il est exact, mais je parlais tout à l'heure de cette traduction que j'ai faite avec Jean-Louis Besson. C'est vrai qu'il m'a appris des choses, du point de vue de la façon d'approcher les problèmes de la traduction, et en particulier il m'a appris qu'un mot pouvait dans un texte se répéter et que c'était intéressant, du point de vue de la traduction, d'essayer de trouver pour ce même mot, dont la répétition faisait sens, un mot français. Cette pièce de Bond dont je parlais avait été traduite une première fois, assez mal, il faut bien le dire. Il y avait un mot qui faisait sens dans la traduction et qui était traduit en français par cinq ou six mots différents. La leçon que m'avait donnée de ce point de vue-là Jean-Louis est qu'il fallait chercher de façon systématique la répétition des mots qui font sens. Je ne sais pas si c'est une technique, mais pour moi c'était une chose tout à fait nouvelle et qui m'a servi par la suite.

LAURENCE KIEFÉ

Plutôt que de technique, on pourrait parler de savoir-faire.

MICHEL BATAILLON

Je ne pense pas du tout que ce soit une technique. Je pense que ne pas être très proche de la rhétorique, du phrasé, de la précision du texte dramatique, cela coûte beaucoup plus cher au théâtre qu'en littérature. On le paie au prix fort. Je prends une anecdote à propos d'une petite pièce de Brecht du tout début des années 1930 que nous ne connaissons qu'en fragments, mais il y a quand même huit cents feuillets, qui s'appelle *Le Commerce de pain*. Au début, c'est une femme qui vit dans un quartier, elle a vraiment une tête impossible, elle s'appelle Nioblé. Elle a une ribambelle d'enfants, elle est sans mari. Elle attaque la pièce et le camarade Badia, remarquable germaniste, très bon connaisseur de l'Allemagne des années 1930, avait fait une traduction. Nous répétons avec deux zigotos qui ne parlaient pas un seul mot de français. L'un d'eux s'est mis à le parler en essayant de ne jamais le bien parler, c'est Matthias Langhoff, qui mettait un point d'honneur à parler un français compliqué. Quant à Karge : "Je suis prussien, je parle le prussien." On répète et ça achoppe. La comédienne était très bien, mais ça achoppe longuement. À ce moment-là, Karge, qui sent tout par le jeu du comédien, dit : "Qu'est-ce qu'il y a dans le texte, comment est-ce traduit? Reprenons cela." L'allemand disait (phrase en allemand) : "Je suis la veuve Queck." *Queck*, en allemand, veut dire "extrêmement rapide". C'est le mot que vous avez en anglais dans *quick silver*. Cela veut dire vif au sens de vif-argent, alors qu'elle est absolument tout sauf vif-argent. Cette

veuve Queck a (en allemand) “un loyer en arrière”. Le camarade Badia avait traduit : “La veuve Queck, c’est moi, et j’ai des loyers en retard.” Il voulait qu’elle entre en scène et qu’absolument radieuse, pas du tout accablée par la situation de ses enfants et de ses loyers en retard, elle dise : “Je suis l’homme aux poings de fer.”

(Rires.)

Parce que le texte de Brecht dit : “Voilà mon blason. Sachez une fois pour toutes que, dans cette pièce, je suis la veuve Queck qui aujourd’hui, toujours, demain, aura toujours au moins un loyer en retard.” Il est évident qu’il fallait traduire : “Je suis la veuve Queck au loyer en retard.”

C’est la posture, c’est l’entrée en scène, cela ne relève pas d’une technique, il faut rester absolument le plus proche. Je raccroche cela à votre remarque qui me semble extrêmement juste : si vous voulez ne jamais commencer à répéter réellement avec une équipe de comédiens, quand on est sur une pièce traduite, laissez libre cours aux suggestions des comédiens pour modifier les mots. Vous pouvez être sûr que les répétitions ne commenceront pas!

(Rires.)

Quand le texte a été fixé, on le garde. On va le modifier après, mais pas au niveau de la répétition, sinon c’est la pire des catastrophes, parce que la modification ne porte pas sur un mot, elle porte sur une rhétorique, sur une posture.

LAURENCE SENDROWICZ

Sur une situation.

MICHEL BATAILLON

Oui, et j’insiste beaucoup sur les problèmes de rhétorique qui jouent un rôle absolument énorme. Si un auteur étranger prend la période racinienne où Titus dit, en deux ou trois vers : “J’ai souhaité la mort de mon père, et pourtant je l’aimais, et pourtant j’ai fait cela pour lui, et pourtant c’est la chose la plus chère de ma vie”, après, vous avez cinq circonstancielle, une immense période. Si vous permutez les propositions, si un acteur ne joue pas cette chose fugitive de façon qu’elle soit dans l’oreille de tous les auditeurs, à ce moment-là c’est fichu. Et si un traducteur étranger s’amusait à couper cela, à ne pas garder la période ou à la permuter, c’est fichu. Ce sont ces questions-là qui se posent à nous, qui font la différence essentielle avec la traduction de la prose.

SÉVERINE MAGOIS

Quand je traduis une pièce, je commence par un premier jet très rapide, sans trop me poser de questions, parce que j’ai besoin d’avoir la totalité de la pièce à l’esprit. Je sais très bien que ce que je vais traduire dans la scène I va peut-être se retrouver dans la scène III, il y aura un écho, quelque chose se répétera plus tard. Il y a quelque chose d’organique. Traduire une pièce, ce n’est pas traduire une succession de répliques, c’est traduire un souffle. Donc, à partir du moment où quelqu’un va changer quelque chose, c’est

tout votre édifice qui s'écroule. Si vous changez là, il faut changer ailleurs, mais il s'en fiche un peu. Il faut être très vigilant. Jean-Pierre Vincent a employé le mot "cohérence". La traduction d'une pièce de théâtre doit être extrêmement cohérente, pour retrouver ces échos, etc., même si c'est tout à fait subliminal pour le spectateur. Je sais très bien à quel endroit un mot va revenir. Si on change au coup par coup, en fonction des scènes, c'est extrêmement dommageable pour votre travail.

LAURENCE KIEFÉ

Du point de vue du spectateur, c'est la psychologie du personnage, tout ce qui se dégage de lui, qui s'écroule.

LAURENCE SENDROWICZ

Pour rebondir sur ce qu'a dit Michel sur les questions de rhétorique et de période, un exemple très concret : ma première traduction de théâtre, c'était *Yacobi et Leidenthal*. Vers la fin de cette pièce, il y a un monologue d'un personnage qui n'a quasiment rien à voir avec l'intrigue, où il parle du sein de la femme, on a l'impression que cela n'a rien à voir, c'est une écriture différente. C'était ma première pièce, je n'avais pas encore l'expérience, je me suis dit : "Il faut absolument que je différencie cette écriture-là du reste, je vais faire des alexandrins." Levin n'en avait absolument pas fait, d'ailleurs les alexandrins n'existent pas en hébreu, mais je me suis dit : "Je peux, ça va être génial." Je me suis bien amusée, j'ai fait un beau monologue avec de beaux alexandrins glorifiant le sein de la femme, donc c'était très drôle. La traduction a même été publiée. J'entends la pièce, et arrive ce monologue. C'est presque vers la fin, il faut terminer, et on se retrouve avec ce pavé en alexandrins. J'ai trouvé cela soporifique, insupportable, et je me suis dit : "Ce n'est pas possible!" J'ai réécrit ce monologue, de toute façon j'ai refait toute cette traduction après l'avoir entendue. Quand on regarde le texte écrit, beaucoup me disent : "C'est drôlement bien, pourquoi l'as-tu enlevé?" Je réponds : "C'est l'épreuve du plateau." Et puis Levin n'avait pas écrit d'alexandrins, quelle idée j'ai eue de mettre des alexandrins, c'est ridicule! Il fallait chercher ailleurs et rester quand même très proche au niveau de la rhétorique, de la période et du rythme imposé par l'auteur, même avec des langues extrêmement différentes comme l'hébreu et le français.

LAURENCE KIEFÉ

On dirait qu'il y a quand même quelques connexions entre la traduction poétique et la traduction théâtrale.

LAURENCE SENDROWICZ

Il y a l'oralité.

LAURENCE KIEFÉ

Le temps passe et malheureusement nous allons devoir interrompre cette discussion pour enchaîner sur des sujets moins théoriques et expliquer un peu plus les conditions dans lesquelles vous travaillez. L'un d'entre vous a

parlé tout à l'heure de la SACD. Je ne suis pas sûre que le rôle de la SACD soit très clair pour tout le monde dans la salle. Il serait intéressant d'expliquer comment fonctionne la Maison Antoine Vitez, qui occupe une place importante dans le théâtre en France. Et bien sûr, il conviendrait d'aborder les conditions de rémunération...

LAURENCE SENDROWICZ

Le traducteur de théâtre est rémunéré à la commande de sa traduction, en général. On paie pour la traduction. En général, ce n'est pas un à-valoir énorme, ce n'est pas cela qui va vous permettre de vivre. Ce qui vous permet de vivre, ce sont les droits d'auteur quand la pièce est représentée. Il y a une enveloppe droits d'auteur qui est prélevée par la SACD, que vous soyez traducteur ou non. Entre 10 et 12 % de la recette va à l'auteur. C'est une enveloppe générale. Quand c'est un auteur français, il prend cette enveloppe dans sa poche. Quand c'est une pièce traduite, c'est à partager entre l'auteur et le traducteur, à charge pour le traducteur de négocier avec son auteur le partage des droits. Dans les plus mauvais cas, c'est 20 % pour le traducteur, 80 % pour l'auteur. Dans le meilleur des cas, très rarement obtenu, 50 % pour l'auteur, 50 % pour le traducteur. En général, quand on est bien servi, on arrive à 40 % pour le traducteur et 60 % pour l'auteur.

SÉVERINE MAGOIS

C'est le barème proposé par la SACD, en général, quand ils font une proposition, c'est 40 % pour le traducteur, 60 % pour l'auteur.

LAURENCE KIEFÉ

L'un de vous peut-il expliquer précisément ce qu'est la SACD, à quoi elle sert, à quel moment elle intervient dans l'histoire?

SÉVERINE MAGOIS

C'est une société privée de perception des droits. Il faut d'abord être membre, pour que la SACD gère nos droits d'auteur. En amont, ils s'occupent des autorisations également. Quand une compagnie veut monter une pièce, normalement elle n'a pas le droit de la monter sans autorisation préalable qu'elle obtient auprès de la SACD qui répercute auprès des auteurs ou des traducteurs. On établit ce que l'on appelle une lettre contrat qui peut prendre plusieurs formes, cela dépend s'il y a une exclusivité à la clé ou pas. S'il y a une exclusivité, on est en mesure de demander une avance sur droits, etc., c'est un peu compliqué. S'il n'y a pas d'exclusivité, c'est la lettre contrat type qui précise l'étendue territoriale de l'autorisation, la durée, savoir s'il y a une exclusivité ou pas. On demande en général des droits de musique de scène à percevoir en plus des droits d'auteur. Parfois, les metteurs en scène mettent beaucoup de musique, et il m'est arrivé de partager les droits d'auteur et les droits musicaux. La part du texte est toujours la même, mais sous prétexte qu'il y avait beaucoup de musique, il fallait que je partage les droits.

LAURENCE SENDROWICZ

Si vous voulez des détails administratifs, ce sont vraiment des détails administratifs ridicules. C'est en fonction de la manière dont on signe le bulletin de déclaration que ces droits musicaux sont imputés ou non à l'enveloppe générale des droits d'auteur texte.

SÉVERINE MAGOIS

On le fait toujours préciser sur la lettre contrat. À partir de là, la lettre contrat est établie, ce qui permet aux compagnies d'avoir un blanc-seing et de dire : "J'ai le droit de jouer." Cela définit également les taux de perception. C'est 12 % à Paris, 10,5 % en province. Je n'ai jamais trop compris pourquoi, mais c'est comme ça ! Il y a l'assiette SACD, il y a la retenue statutaire, il y a beaucoup de choses. On nous prend pas mal de droits au passage, il y a les charges sociales en plus. En fonction des lieux dans lesquels on est joué, dans les théâtres publics, en général, il y a un minimum garanti par représentation, c'est-à-dire que même s'il y a trois personnes dans la salle, on est sûr d'obtenir l'équivalent d'une jauge remplie à 30 %. Ce qui est intéressant avec la SACD, c'est que, malgré les différentes façons dont l'auteur peut être payé, ce sera toujours selon la formule la plus favorable à l'auteur. Si tout d'un coup il y a une énorme billetterie, on touche quelque chose sur chaque billet vendu. Si la billetterie est trop faible, on applique le minimum garanti.

L'autre solution est ce que l'on appelle une part sur la cession des droits. Quand un théâtre achète un projet et va payer une certaine somme pour pouvoir jouer la pièce, on nous dit : vous aurez 10 % du prix de cession. Très souvent, d'ailleurs, quand il y a des tournées, le prix est plus intéressant.

La lettre contrat définit un peu tout cela.

MICHEL BATAILLON

Il y a un problème tout à fait important qu'il faut dire, pour ceux qui ne sont pas du tout dans le bain des problèmes théâtraux, c'est que cela peut prendre dix ans pour que la pièce que vous avez traduite vous rapporte, par les petits tantièmes de chaque représentation, l'avance sur droits. Vous pouvez gagner 50 euros, vous aurez récupéré ces 50 euros au bout de dix ans. Mais si vous êtes dans de bonnes conditions, si c'est une pièce qui marche, si vous avez de très bonnes conditions de contrat, etc., tout d'un coup vous pouvez vous retrouver avec des droits d'auteur que les traducteurs littéraires ignorent. Ils n'ont pas idée de ce qui peut tomber du jour au lendemain. Cela peut être 15 000 euros qui tombent en trois mois.

SÉVERINE MAGOIS

Et ça peut être beaucoup plus que cela dans le théâtre privé. Dans le théâtre public, même avec des salles pleines, ce n'est jamais énorme.

MICHEL BATAILLON

Cela n'a rien à voir avec des droits d'édition.

LAURENCE SENDROWICZ

Dans la traduction littéraire, on ne comble jamais notre avance.

MICHEL BATAILLON

Le fait que ce puisse être vraiment un rapport important et, dans certains cas, un petit pactole explique l'extrême complexité. De même que le fait que la SACD ait précédé tout agent ; qu'il n'y ait pas d'agents en France ; que, malgré tout, il y en ait quelques-uns ; que les éditions de l'Arche, qui sont presque exclusivement sur le répertoire théâtral, aient réussi, après une bagarre qui a duré un demi-siècle, à gérer elles-mêmes leurs auteurs et à percevoir directement, parce que la SACD avait imaginé quelque chose d'absolument diabolique : si vous êtes un théâtre, vous jouez un répertoire d'auteurs qui sont à la SACD, vous signez une convention générale, et la SACD perçoit sur absolument toutes les soirées que vous donnez. Le jour où vous jouiez un jeune auteur qui n'était pas inscrit à la SACD, ce soir-là la SACD percevait sur cet auteur qui n'était pas dans son cheptel, et s'il voulait toucher des droits, il devait s'inscrire à la SACD. C'était verrouillé, une situation uniquement française très complexe et assez folle.

SÉVERINE MAGOIS

Ils font les autorisations, après il y a la perception. Ils perçoivent pour nous auprès des théâtres, c'est eux qui font les factures. Le théâtre est censé dire, après avoir fait des représentations, dans les trois mois qui suivent la fin des représentations – mais cela ne se passe jamais comme ça : voilà l'état de la billetterie, on a fait tant de recettes, à vous de nous faire une facture en fonction de ce qui sera le plus favorable à l'auteur. Les théâtres peuvent traîner, la SACD peut traîner. Il m'est arrivé de toucher des droits d'auteur sept ans après avoir été jouée. J'attends un ou deux ans. Si rien ne vient, je commence à faire une réclamation. Je me suis battue pendant cinq ans, au bout du compte j'ai dû récupérer 35 euros ! C'est ridicule de passer autant de temps pour récupérer ça. Un jour, c'est arrivé cinq ans plus tard, je ne sais pas pourquoi. Régulièrement je suis obligée d'adresser à la SACD un inventaire de mes impayés en disant : "S'il vous plaît, relancez le théâtre." Ils ont tout un vocabulaire : relance faite, facture pas encore établie. Ils ont trois ou quatre cas de figure comme cela, et chaque fois ils disent : "Ce n'est pas encore pour ce mois-ci." On touche nos droits mensuellement, à peu près le 15 du mois on reçoit nos recettes.

Pour rebondir sur ce que disait Laurence, il y a la commande et après on est payé pour notre travail de traduction, et ensuite on a des droits d'auteur. Il faut aussi savoir que le traducteur est souvent un découvreur de textes. On traduit des pièces et après on fait un pari. Je dis souvent que traduire du théâtre, c'est faire un pari sur certaines pièces et sur certains auteurs. On traduit des auteurs sans aucune rémunération, en disant : "Je fais un pari sur cette pièce-là, elle sera jouée, donc un jour je récupérerai des droits d'auteur." En fait, une grande partie de notre travail n'est pas rémunérée, à l'origine. Le premier travail ne l'est pas. Simplement, on

peut espérer avoir un peu de flair et se dire : “Quelqu’un va s’en emparer, donc un jour je toucherai des droits d’auteur.”

À l’inverse, si l’on n’est pas toujours rémunéré pour le travail que l’on fait sur le moment, une fois que notre pièce est au répertoire et qu’elle est jouée... J’ai une pièce qui est jouée régulièrement depuis dix ans, je ne travaille plus du tout dessus, à part d’aller rencontrer une compagnie au début des répétitions, mais ce n’est pas vraiment du travail ; je continue à toucher des droits d’auteur sur des pièces sur lesquelles je n’ai plus rien à faire. Cela compense un peu. C’est comme cela que l’on arrive à s’en sortir à peu près.

LAURENCE KIEFÉ

C’est peut-être le moment de parler de la Maison Antoine Vitez et de son système de bourses.

MICHEL BATAILLON

On va parler de la Maison Antoine Vitez, mais on embraye sur des choses qui ont déjà été dites. Sur le problème de l’examen détaillé de l’écriture, de la spécificité de l’écriture théâtrale et des problèmes que cela pose dans la traduction, c’est le point de départ de la Maison Antoine Vitez. La MAV est née d’un besoin chez des universitaires et des gens de théâtre. Jean-Pierre Vincent à Strasbourg, avec des garçons de l’école, a envie de monter *Peines d’amour perdues*, très difficile, pas formidablement traduit. Il y a un jeune universitaire, linguiste plutôt brillant, qui s’appelle Jean-Michel Déprats, et Vincent lui dit : “Tu te mets au travail, on va regarder cela dans le détail et on aboutira à quelque chose qui pourra être joué.”

C’est parti d’un autre pôle, une personnalité bizarre, parce que ulmien, brillant universitaire, qui s’est dit : “À Ulm, on peut fonder un théâtre.” Après, il a sorti son théâtre d’Ulm, c’est devenu l’Aquarium, il s’agit de Jacques Nichet, qui était un peu les deux à la fois, qui a dit : “Il est indispensable de se mettre à examiner les spécificités de la traduction théâtrale.” Comme Nichet a été nommé à Montpellier dans un centre dramatique, c’est ainsi qu’est née une Maison portée par ce besoin et des doubles personnalités universitaires/gens de théâtre, à Montpellier. La Maison Antoine Vitez, centre international de traduction théâtrale à Montpellier, a été portée par l’État, par la ville qui nous a hébergés longuement. Georges Frèche s’est intéressé à nous. Je n’entre pas dans les débats autour de Frèche, mais je peux dire que, pendant tout le temps où l’on a été à Montpellier, Frèche a été d’une loyauté absolument impeccable, sur des petites choses, mais quand on chiffre les petites choses : trois pièces tout à fait vivables, dans une cour pavée, avec des mûriers, où l’on pouvait taper à la machine en plein air, c’est bien ! Donc, la Maison Antoine Vitez a commencé comme cela. Elle s’est donné pour mission de découvrir du répertoire théâtral et elle s’est structurée très vite en comités linguistiques. Comme les germanistes sont toujours partout...

(Rires.)

... on a eu très vite un comité germaniste extrêmement important, avec une pléthore de très bons traducteurs, et cela demeure un des piliers de la Maison. Un comité anglais, avec tous les domaines de l'anglais, vous les avez cités tout à l'heure. L'un des nôtres, Jean-Pierre Richard, a joué un rôle important pour l'Afrique du Sud. On s'est structuré comme cela, puis il y a eu des comités beaucoup plus compliqués. On n'a pas exactement un comité ouzbek, mais on a un comité chinois, un comité hébraïque, vous trouverez la liste de ces comités.

Un comité, c'est une personne totalement dévouée. Tout ceci étant bénévole, les membres de la Maison paient une cotisation et, s'ils entrent dans un comité, c'est totalement bénévole. S'ils animent un comité, c'est assez compliqué, cela veut dire relancer continuellement les traducteurs de cette langue et leur dire : "Vous devez être à l'affût de tout, vous devez être des chasseurs." En réalité, ce sont des chasseurs. Ils chassent dans les rues, dans les théâtres, ils vont dans les pays continuellement et ils disent : "Telle pièce est vraiment une très bonne pièce, on peut en faire quelque chose. Ce n'est pas mon truc, mais il faut la mettre en traduction." C'est ainsi qu'il y a un travail de découvreur. Quelqu'un a prononcé le mot "découvreur", tout à l'heure, je l'ai noté en me disant : "C'est une des fonctions importantes de la Maison Antoine Vitez."

Résultat de cette chasse, en vingt ans : nous avons à l'heure actuelle six cents textes qui ont été traduits avec le soutien de la MAV. Que veut dire le soutien ? Cela veut dire que l'argent que nous récoltons – je vais être extrêmement brutal – c'est exclusivement au niveau de l'État, au niveau central. Nous nous sommes battus pour des brouilles auprès de la ville, du département, de la région, tant que nous étions à Montpellier, mais l'argent central représentait la part principale. J'expliquerai après pourquoi nous sommes montés à Paris. Mais maintenant que nous sommes à Paris, c'est la même chose, on a vraiment de l'argent qui vient du ministère de la Culture. Nous sommes dans un système associatif traditionnel, mais ce n'est pas une association d'associations, c'est une association de personnalités physiques qui, toutes, sont dans le travail de la traduction ou de la mise en scène. Il y a à peu près cent trente traducteurs qui cotisent et qui constituent l'association Maison Antoine Vitez. Nous décidons, au conseil d'administration et à l'assemblée générale, que le plus possible de l'argent que nous avons ira à faire pratiquer la traduction par des traducteurs et que l'on en mettra le moins possible dans l'appareil. L'appareil, aujourd'hui, c'est un directeur et il n'est pas à plein temps, c'est Laurent Muhleisen. Il a une petite partie de son temps comme conseiller de Muriel Mayette à la Comédie-Française. Il y a une secrétaire générale qui est à trois quarts de temps, Marianne Clévy, et nous avons à plein temps – je vais employer un mot qui n'est plus très usité, mais je ne le prends pas au sens péjoratif – Aurélien, qui est un factotum. Il sait tout faire et il fait tout, il est formidable en informatique, il est d'une extrême ponctualité dans les liens avec les traducteurs, c'est un secrétaire qui sait tout faire.

Comme vous le voyez, c'est un tout petit appareil. On met l'argent dans les traductions. De quelle façon ? On essaie d'avoir des enveloppes

dans lesquelles on met de l'argent pour que, pendant un mois et demi ou deux mois, un traducteur puisse dire : "Je m'enferme et je me consacre à cette traduction."

Comment décide-t-on que l'on va traduire? C'est déjà plus compliqué. Les comités linguistiques nous apportaient des textes, et à un certain moment c'est devenu une amicale foire d'empoigne...

(Rires.)

... où les uns et les autres défendaient leurs textes en disant : "Il n'y a pas de raison que...", etc. Donc, on a pris la décision d'avoir un comité de lecture qui fait l'arbitre, et il arbitre en fonction des besoins généraux de la Maison. Si on a soutenu beaucoup de textes d'une langue l'année précédente, on essaie de profiter de l'occasion d'un très bon texte dans une langue pas soutenue pour le faire apparaître. On arrive de cette façon-là, avec l'argent de la Maison, à avoir trente textes par an qui sont financés par les fonds de la Maison. Puis toutes les fois que les gens nous disent : "On veut faire traduire ça, on peut mettre 2 000 euros, est-ce que vous avez quelqu'un qui peut le faire?"... on a des commandes qui arrivent qui représentent presque autant. Les traductions faites par les traducteurs sont financées par l'argent propre et par l'argent extérieur.

Voilà, en gros, comment cela fonctionne. Il y a un problème que toutes les associations connaissent : nous essayons – c'est un de mes dadas et les membres qui sont là vont sourire, j'insiste toujours pour que la part de l'argent destinée à la production soit toujours beaucoup plus importante que la part de l'argent destinée à faire savoir, ce que l'on appelle aujourd'hui la com. Je ne voudrais pas que la com prenne le pas sur la production. Pour communiquer, il faut avoir produit. Donc, on essaie d'avoir beaucoup de productions, mais on essaie de faire connaître parallèlement, par de nombreuses manifestations, des séances de lecture, des choses extrêmement intéressantes. On prend un texte, un auteur et ses traducteurs de quatre ou cinq langues européennes diverses, on fait un séminaire ouvert pour se pencher là-dessus. La secrétaire générale sait que cela coûte des petits sous. Donc, on est tout le temps en train de chercher des équilibres.

Nous ne sommes pas un syndicat, nous n'avons pas comme mission première de défendre nos traducteurs et les traducteurs en général, mais nous sommes confrontés continuellement à des pratiques absolument impossibles. Elles peuvent venir de la SACD, elles peuvent venir de directeurs d'institutions théâtrales, elles peuvent venir des éditeurs. On a donc essayé de rédiger, avec énormément de soin, une charte de bonne conduite, et cela a été un échec. Cette charte n'a été signée ni par le syndicat des éditeurs, ni par les éditeurs spécifiquement théâtraux, ni par aucun directeur d'institution. La chose la plus bénigne dans la charte, c'est que le nom du traducteur figure à l'affiche et dans le programme, parce que le spectateur entend la langue du traducteur et il n'entend pas la langue de l'auteur, donc que soient associés le nom de l'auteur et le nom du traducteur. Les directeurs des grands théâtres publics et des théâtres privés ont refusé de la signer.

Autant je peux être optimiste sur le travail qui a été effectué par les traducteurs en vingt années, autant, sur le terrain du statut du traducteur, nous sommes face à des problèmes continuels, vous en avez toutes les deux évoqué des aspects extrêmement importants, comme la façon dont les metteurs en scène qui parlent une langue se substituent au traducteur pour signer et empocher les droits. On m'a reproché de parler de cupidité, mais c'est vrai, nous assistons, pas souvent, mais tout de même régulièrement, à de la cupidité pure et simple. Vous avez tous été confrontés à des moments où l'on fait disparaître le traducteur. On est face à ce véritable problème.

Sur la Maison Antoine Vitez, on pourrait dire encore bien d'autres choses.

LAURENCE KIEFÉ

Je crois que vous nous avez déjà tracé un tableau assez complet...

MICHEL BATAILLON

Mais c'est extrêmement compliqué. Il y a les problèmes d'exclusivité. Nous essayons que le traducteur ait toujours l'autorisation de l'auteur, c'est très important. Je vais vous citer un cas de figure qui est un cas d'école. Il existe des auteurs – très peu – qui choisissent leur malheur et se tirent une balle dans le pied. La Maison Antoine Vitez et ses membres, notamment Valéria Tasca, Marie-France Sidet, Ginette Herry qui a été parmi nous dès le début et qui était une grande traductrice, ont traduit et fait connaître Dario Fo, elles ont assuré un succès français à Dario Fo à travers la dramaturgie, et Dario est connu en France grâce à cette poignée d'italianisantes absolument remarquables. Puis le temps passe. Les traductions sont là, elles sont éditées. Dario vieillit. Il n'a jamais été facile de caractère, sa femme Franca Rame encore moins, et aujourd'hui ils ont décidé que tout avait changé, que les pièces n'étaient plus les mêmes, que l'époque n'était plus la même, et ils interdisent l'utilisation des traductions éditées et existantes en France. Ils se laissent séduire par un Italien dont nous savons par expérience qu'il n'est pas spécialement apte à traduire de l'italien en français. Nous avons un cas tel que, vraisemblablement, il y aura une lettre ouverte adressée par de très nombreuses personnalités théâtrales à Dario et Franca en leur disant : "Ne devenez pas fous!"

Cela peut être un des problèmes auxquels on est confronté.

LAURENCE KIEFÉ

Si je comprends bien, ils ont verrouillé complètement les traductions françaises?

MICHEL BATAILLON

Cet Italien essaie de capter l'autorisation et Dario et Franca interdisent toute utilisation des textes existants. L'autorisation de l'auteur ou de l'agent est un problème très important pour les traducteurs. C'est un des points où la fragilité du traducteur est la plus grande.

LAURENCE KIEFÉ

On peut revenir peut-être sur le rôle de l'agent.

SÉVERINE MAGOIS

Là encore, je vais parler du domaine que je connais, l'anglais. Pratiquement tous les auteurs anglo-saxons ont un agent, même s'ils commencent tout juste. Donc, nous, forcément, n'avons pas tout de suite accès à l'auteur. Grâce à Internet, parfois ils ont un blog ou quelque chose où l'on arrive à les joindre, mais il faut toujours passer par l'agent. Le problème des agents anglo-saxons est qu'ils ont une visée avant tout commerciale, pour ne pas dire mercantile. Quand on leur demande l'autorisation de traduire un auteur, ils vous disent tout de suite : "OK, vous voulez un contrat, pour traduire cet auteur c'est 3 000 euros." On essaie de se servir de la position de la Maison, d'être en force avec une institution derrière nous pour leur dire : on ne vous demande pas les droits de production, on n'a pas de spectacle à la clé, pour l'instant, on veut faire découvrir cet auteur, c'est dans son intérêt d'être traduit pour, après, trouver une production en France. La Maison n'a pas les moyens, ce n'est pas une maison de production, c'est une maison de traducteurs. On commence tout juste à faire comprendre aux agents anglais qu'il faut qu'ils nous donnent l'autorisation de traduire des auteurs puisque, même si tout le monde bredouille un peu l'anglais, il est quand même très rare que les gens lisent directement des textes en anglais. C'est le paradoxe que l'on a dans notre domaine. Cela commence un peu à faire son chemin, mais c'est très long.

Par ailleurs, j'ai été amenée à devenir l'agent de deux auteurs que je traduis, Daniel Keene, l'Australien, et Mike Kenny, auteur anglais. Quand je les ai rencontrés, eux-mêmes n'avaient pas d'agent, donc je n'ai pas eu à traiter avec un agent anglo-saxon. Et puis cela m'intéressait de ne pas me limiter à la traduction pure, qui est un travail un peu trop solitaire, puis cela me permettait de contrôler un peu. Mais cela n'a été qu'une conséquence. Je suis totalement protégée, dans la mesure où, étant leur agent, je peux difficilement être évincée d'un projet, parce qu'il n'y a que moi qui traduis Mike Kenny et Daniel Keene. Maintenant que l'on a accès aux textes originaux, tout le monde peut traduire Daniel Keene, mais personne n'aura le droit de l'utiliser. Si quelqu'un veut monter du Daniel Keene, cela passe forcément par mon autorisation. C'est un terme un peu usurpé de dire que je suis leur agent, je n'ai pas le statut, je n'ai pas de numéro SIRET, je n'ai pas de licence. Je suis leur mandataire auprès de la SACD. Ils m'ont mandatée pour signer tous les papiers pour eux. La seule chose que je ne fais pas, c'est d'encaisser les droits. Je n'ai pas envie d'avoir ça pour leur redistribuer l'argent après, ils touchent directement leurs droits de la SACD. C'est une façon d'être protégée.

Après, c'est aussi une question de survie. Tant que Daniel Keene écrira, je préfère le traduire, parce que les productions de Keene en France sont une de mes sources principales de revenus. On peut me le reprocher, les gens peuvent dire : "Mais pourquoi ne connaît-on Daniel Keene qu'à travers vos traductions?" Quand je ne serai plus là, ce sera très bien, tout le monde pourra se mettre à traduire du Daniel Keene!

À l'origine, le premier éditeur de Daniel Keene voulait devenir son agent, mais c'était très compliqué. C'était Émile Lansman en Belgique. Il

s'occupait d'énormément d'auteurs, il ne connaissait pas toutes les pièces de Keene. Quand on connaît un auteur, que l'on a tout lu de lui, que l'on a traduit presque toutes ses pièces, on en a quand même une connaissance très intime. Le rapport avec les metteurs en scène, quand on les rencontre, c'est d'un peu cerner la pièce qui pourrait les intéresser. Je vois tout de suite quel type de pièce je peux proposer. L'éditeur ne peut pas avoir cette connaissance-là. C'est là où il y a ce lien qui se crée et je me dis : "Après tout, pourquoi ne pas le faire moi-même? Je serai peut-être la porte-parole de mes auteurs tout bêtement parce que j'en ai une connaissance approfondie. C'est normal, quand on traduit un auteur." Mais ce n'est qu'après que je me suis rendue compte que cela avait aussi l'avantage de me protéger énormément. Rien ne peut se passer sur Daniel Keene et Mike Kenny sans que je sois au courant, d'une part, et sans que ce soit moi qui les traduise. Mais c'est plus une conséquence, je ne l'ai pas fait dans ce but-là, à l'origine.

LAURENCE SENDROWICZ

C'est une position unique. Y a-t-il d'autres exemples comme celui-là?

SÉVERINE MAGOIS

Il y a eu Kahane. Éric Kahane a fait pour Pinter ce que j'ai fait pour Keene. Il avait inventé cela bien avant. Kahane a été pendant toute sa vie le traducteur exclusif de Pinter. Sur la fin, on commençait à dire que les traductions de Kahane étaient un peu obsolètes. Son gros problème sur Pinter est que, très souvent, il l'a traduit sous texte. Quand vous examinez un texte de Pinter, c'est vertigineux pour un acteur. Il y a trente-six pistes possibles. Il avait un peu tendance à franciser, à adapter pour la France, il y a des choses vraiment très françaises dans ses traductions. Sur la fin, les gens ont commencé à alerter Pinter sur le fait que ses traductions avaient peut-être besoin d'être refaites, et l'attitude de Pinter a été magnifique, il a dit : "Je dois tout sur la France à Éric Kahane. Pour l'instant, je n'autoriserai rien d'autre." Il s'est trouvé que M. Kahane est décédé, et l'on a commencé à envisager de nouvelles traductions de Pinter. C'est un peu technique, mais Gallimard, qui avait les droits d'édition également, ne savait pas du tout comment gérer les droits de représentation. Ce sont deux choses très différentes. Quand on est éditeur, on ne sait pas comment ça se passe au théâtre. Donc, ils ont confié à L'Arche les droits de représentation, tout en gardant l'édition, en se disant en même temps : maintenant, Pinter est un peu démodé. Une fois que notre stock de Pinter sera épuisé, pourquoi pas, vous pouvez faire de nouvelles traductions et les publier. C'était très bien. L'Arche m'a contactée pour me dire que, maintenant, on pouvait retraduire Pinter. Puis, patatras, Nobel. Gallimard s'est dit : "Maintenant, Pinter revient, on va le revendre, il va être remonté." Donc, Gallimard ne veut plus céder les droits de publication à L'Arche. C'est très compliqué.

Je continue à retraduire Pinter, de façon assez occasionnelle. Gallimard ne veut pas publier mes traductions. Pourtant, cela a été monté une fois à la télé, ce ne sont pas des petites productions. En revanche, les seules nouvelles traductions de Pinter que Gallimard accepte sont celles de Philippe

Djian. Un des aspects de la traduction est qu'il y a des stars de la traduction. Donc, quand Philippe Djian traduit Pinter, cela devient un événement, tout le monde en parle, et puisque c'est un auteur Gallimard par ailleurs, Gallimard publie ses traductions. Je sais que je ne ferai jamais publier une traduction de Pinter chez Gallimard, mais ce n'est pas grave.

C'est pareil pour le roman, mais la retraduction est quelque chose de très complexe, parce qu'on ne veut pas faire de plagiat. Donc, même si l'on trouve la même chose, comme va-t-on prouver que l'on a trouvé ça sans être allé regarder avant? Une petite anecdote, pour revenir sur le fait que les metteurs en scène essaient de s'accaparer les choses : récemment, pour ma traduction de *Trabison*, une production belge devait se mettre en place. Ce monsieur connaissait uniquement la traduction de Kahane de *Trabison*. L'Arche l'a tout de suite prévenu en lui disant : "Maintenant, on a une nouvelle traduction à notre disposition, on vous l'envoie." Il a lu les deux, il m'a contactée en me disant : "A priori, j'aime mieux la vôtre, elle me semble plus actuelle, est-ce qu'on peut en parler? J'ai quand même des petites réserves." Pourquoi pas? De mon côté, je lui ai dit que j'avais retravaillé avec Pauline Sales, dramaturge. Je reçois une lettre magnifique. Il avait pris la première scène, il m'a fait toutes ses remarques avec ses corrections, en me disant : "Voilà la première scène avec toutes les corrections, certaines sont de moi, d'autres sont puisées dans la traduction d'Éric Kahane. Éric Kahane traduit de façon beaucoup plus naturaliste. Comme je veux faire une mise en scène un peu psychologique de Pinter, je pense que c'est plus naturel pour les acteurs. En même temps, vous êtes plus moderne, donc je vais faire un mix des deux. Mais au bout du compte, il y aura tellement de modifications que je pense qu'une nouvelle traduction signée par moi ne serait pas mal. Qu'en pensez-vous?"

(Rires.)

Je lui ai dit que je ne voulais même pas m'en occuper. Il a employé ces deux mots, actuel et naturel. C'est insupportable. Je lui ai dit : "Voyez avec L'Arche. Si L'Arche veut vous autoriser à en signer une nouvelle, je vous interdis d'utiliser le moindre mot de la mienne", et d'ailleurs L'Arche lui a interdit de traduire.

LAURENCE SENDROWICZ

C'est un bel exemple!

RENÉ LOYON

C'est peut-être le moment de parler de cette manifestation que nous appelons Traduire/Transmettre. Il y a trois compagnies qui se sont rassemblées, la mienne, celle d'Agathe Alexis, puis celle d'Alain Barsacq qui dirige le petit théâtre de l'Atalante, trois compagnies qui font des choses ensemble et il y a eu cette idée d'une manifestation consacrée aux problèmes de la traduction. C'est une façon de mettre en avant le travail du traducteur, mais c'est aussi une façon de le mettre à l'honneur, tout simplement, parce que, pour les raisons que vous connaissez tous, souvent le travail du traducteur est un peu mis sous le boisseau. En ce qui concerne le théâtre, l'anecdote rapportée

par Séverine le dit bien : très souvent, le traducteur est utilisé comme une espèce de matière taillable et corvéable à merci. On se sert de son texte, on le modèle à sa façon, sans se soucier d'une question essentielle qui est celle du style, parce que les traductions faites de bric et de broc, comme des patchworks, j'ai eu l'occasion d'y travailler par la force des choses en tant qu'acteur. Quand on est acteur et que l'on est sensible à la langue, on est vite sensible au style hétéroclite, fait précisément de pièces rapportées. Un traducteur est un auteur à sa façon, c'est-à-dire qu'il impose un style.

LAURENCE KIEFÉ

C'est un auteur, pas "à sa façon", le traducteur est l'auteur de sa traduction. J'insiste!

RENÉ LOYON

D'accord, c'est un auteur, et on doit, si on l'a choisi, respecter son style. Cette manifestation Traduire/Transmettre existe maintenant depuis trois ans. On a parlé longuement de la Maison Antoine Vitez. La MAV est associée à notre manifestation, ainsi que le Centre national du théâtre. C'est une manifestation qui prend de plus en plus d'ampleur. C'est très simple : une semaine dans l'année, en général au mois de mai, on propose la traversée de la dramaturgie d'une langue, ce qui veut dire que ce ne sont pas uniquement des textes contemporains que l'on donne à entendre, mais des textes du répertoire qui ont une importance considérable dans l'histoire de la dramaturgie d'un pays, évidemment à travers des traductions.

La première année était consacrée au russe. Chaque année, il y a un invité d'honneur. Quand il s'est agi du russe, l'invitée d'honneur était Lily Denis, qui a fait un travail considérable en ce qui concerne la traduction des auteurs russes, en particulier un auteur russe qui est méconnu en France, qui est pourtant fondamental dans l'histoire de la dramaturgie russe, Ostrovski.

La deuxième année était consacrée à l'espagnol d'Espagne. C'est une langue plus compliquée. C'est Denise Laroutis qui a été notre invitée d'honneur.

La troisième année était consacrée à l'allemand d'Allemagne et c'est Jean-Louis Besson qui a été notre invité d'honneur.

Il s'agit d'une approche très rapide, à travers la lecture de plusieurs pièces. Chaque soir, pendant une semaine, des pièces sont lues par des acteurs, sous la direction d'un metteur en voix, et chaque lecture est suivie d'un débat avec des traducteurs, et c'est souvent extrêmement passionnant. D'année en année, on a vu le public s'intéresser de plus en plus à cette question de la traduction qui est évidemment passionnante.

J'en profite pour dire un mot d'Antoine Vitez. On a beaucoup parlé de la Maison Antoine Vitez, mais Antoine Vitez, vous le savez, était un grand homme de théâtre, acteur, metteur en scène, mais c'était aussi un grand traducteur. C'était un homme qui était littéralement passionné par les langues. J'ai travaillé avec lui en tant qu'acteur et c'était formidable de voir à quel point il aimait parler des langues étrangères de façon générale.

Lui-même en parlait un certain nombre et était un grand traducteur du russe. Sa traduction, par exemple, de *La Mouette*, de Tchekhov, continue à être une traduction repère. D'autres traducteurs d'importance ont traduit *La Mouette*, mais c'est impossible de travailler sur Tchekhov sans lire la traduction de Vitez, parce qu'elle est d'une grande intelligence et d'une grande tenue stylistique.

J'ai oublié de dire que Traduire/Transmettre a lieu au petit théâtre de l'Atalante, c'est une petite salle qui se trouve place Charles-Dullin, sous le théâtre de l'Atelier. En 2013, la langue que nous avons choisie, pour des raisons politiques, d'une certaine façon, c'est le grec. Vous comprenez tous pourquoi le grec, à la fois pour des raisons politiques et pour des raisons fondamentales, parce que nous sommes redevables tous au théâtre grec et à la culture grecque de façon générale. Nous ne savons pas encore qui sera l'invité d'honneur, mais il y a de nombreux auteurs grecs passionnants et de nombreux traducteurs de grec tout aussi passionnants.

MICHEL BATAILLON

Qu'est-ce que tu entends par traduction repère ?

RENÉ LOYON

Pour moi, c'est la traduction d'un metteur en scène. J'ai en tête la mise en scène qu'avait faite Antoine. C'est quelqu'un qui a choisi des solutions, je suis évidemment incapable d'en juger par rapport à la langue russe, mais en ce qui concerne Tchekhov j'ai lu de nombreuses traductions et les traductions d'Antoine, qui sont celles d'un praticien de la scène, me paraissent de bonnes solutions. Quand je lis d'autres traductions, en particulier celles d'André Markowicz, pour lesquelles j'ai beaucoup d'estime, je me réfère à la traduction de Vitez pour voir quelle est la solution que propose Vitez. C'est dans ce sens-là que je dis que, si je dois choisir une traduction, je ne peux pas ne pas lire cette traduction repère qui est celle de Vitez.

MICHEL BATAILLON

J'éprouve tout le temps le besoin que les choses soient retraduites. La variété des traductions me plaît énormément. Donc, je suis complètement acquis à la formule de Vitez : il faut retraduire, retraduire, tous les dix ans, c'est indispensable.

Les droits réservés exclusifs, on en a vu les conséquences. Une femme de lettres absolument remarquable, proche de Beauvoir et de Sartre, collaboratrice des *Temps modernes*, Renée Saurel, s'était prise d'amour pour l'œuvre de Horváth. Elle parlait très mal l'allemand et pendant vingt-cinq ans Horváth n'a été accessible qu'à travers des traductions approximatives injouables. Horváth est un des plus compliqués, il a une langue qui est le reflet d'une réalité francisco-joséphinienne d'Allemagne du Sud. Horváth n'était pas jouable, jusqu'à la mort de Renée Saurel.

Donc, on est face à ce problème : à qui se référer ? J'ai besoin, à certains moments, d'une traduction référence. Bernard Hoepffner m'a redit hier soir que traduction référence est quelque chose qu'il déteste, il ne

peut pas même accepter le concept de traduction référence. Je le comprends, en même temps. Mais on est amené à prendre des positions. La Maison Antoine Vitez se trouve parfois dans des situations de censeur. Nous sommes, par rapport à l'hébreu, face à deux problèmes : avec de très bons auteurs, nous avons des traductions insatisfaisantes de gens qui ont la confiance de l'auteur et c'est injouable. Que doit-on faire ? La Maison Antoine Vitez doit-elle prendre une position de censeur, écrire à l'auteur en disant : "Vous êtes dans les mains de quelqu'un de pas fiable" ? Faut-il faire cela ? C'est complexe. Nous ne le faisons pas, bien sûr, c'est difficile. Mais je peux être extrêmement brutal. L'œuvre de Sobol ne vient pas en France. Vous ne la connaissez pas et elle ne peut pas venir en France dans l'état où elle se trouve à l'heure actuelle en français.

C'est un énorme problème qui se pose de façon majeure avec les langues qui ne sont plus enseignées et plus apprises. Tout le monde sait que les Langues orientales ne sont plus les Langues orientales et que l'on n'y apprend plus le serbo-croate, par exemple. Tout le monde sait que, pour des raisons de survie, les gens des pays de l'Est viennent en France, s'installent en France et s'improvisent traducteurs, et nous avons dans les mains des traductions absolument impossibles. Il m'est arrivé à deux reprises, mais dans une autre instance, de dire non à des traductions faites par une universitaire diplômée mille fois, connue, professeur en France, d'origine tchèque. Elle traduit avec une précision absolument formidable. Quand je lis ses traductions, j'ai l'impression que la chemise a été trempée dans de l'amidon, elle écrit un français amidonné, absolument impossible.

La question des traductions à quatre mains est une question brûlante par laquelle nous passons tous. Laurent Muhleisen le fait, dans certains cas, avec des gens en qui il a toute confiance, notamment avec une Lituanienne. Il m'est arrivé de le faire à trois reprises avec une amie yougoslave, parce qu'elle revendique le serbo-croate. Elle me dit : "Je n'arrive pas à courir toute seule les derniers cent mètres, parce que jamais je ne saurai pourquoi vous dites « du » ou « de », je n'arrive pas à trouver de loi pour cela." Donc, on travaille à quatre mains.

C'est insatisfaisant et je lance un plaidoyer pour l'enseignement et l'apprentissage des langues.

(Applaudissements.)

À la Maison Antoine Vitez, on a en ce moment de nouveau un traducteur de magyar qui est francophone et qui traduit du hongrois en français, ce qui est une chose absolument capitale. On a besoin de tout cela.

Dernière indication : la Maison Antoine Vitez est maintenant à Paris, à la demande insistante du ministère de la Culture. Elle y est dans de bonnes conditions parce que le ministère de la Culture a accepté que nous n'entrions pas dans un plan de mutualisation. C'est un mot obscène et nous avons le risque d'être mutualisés. Mais heureusement nous sommes sous-locataires dans une institution nommée Centre national du théâtre, avec toute notre autonomie. On n'est plus en Languedoc-Roussillon. Finalement, on s'en porte mieux parce qu'on est à Paris au cœur des problèmes de traduction. En même temps, nous sommes tous des

décentralisateurs forcenés, donc on a un petit pincement au cœur de penser que l'on a quitté la province et que l'on a fait de la peine à Dorothea Suarez, qui est dans la salle et qui a été la secrétaire générale de la Maison Antoine Vitez à Montpellier, qui est elle-même montpelliéraine, mais on a été contraints de faire cela. Donc, 134 rue Legendre, vous trouvez la Maison Antoine Vitez.

LAURENCE KIEFÉ

Sur cette adresse, qui n'est pas du tout une conclusion, mais au contraire une ouverture vers la salle, à vous les questions.

PATRICK QUILLIER

Je tiens tout d'abord à vous remercier tous, parce que nous avons suivi une table ronde passionnante, avec plein de pistes, de savoirs, de connaissances, de choses qui sont parfois soupçonnées mais pas vraiment connues. Il se trouve qu'en ce qui me concerne j'ai été amené, il y a déjà presque un quart de siècle, à traduire des fragments théâtraux de Pessoa pour le Festival d'Avignon. Donc, j'ai reconnu un peu les cas de figure.

Ensuite, je me suis occupé en Autriche d'un théâtre universitaire francophone pour lequel je faisais de la mise en scène et, la dernière année, j'ai fait moi-même, avec l'aide d'un dramaturge, un montage du *Faust* de Pessoa que j'ai traduit moi-même et mis en scène. Mais c'était dans le cadre d'une activité amateur, donc ce n'est pas allé plus loin.

En revanche, il y a un cas sur lequel j'aimerais vous questionner, que je connais aussi, c'est que beaucoup d'hommes de théâtre, metteurs en scène, se saisissent de textes non théâtraux de Pessoa et font des spectacles avec. Du coup, j'ai été parfois confronté à des situations particulières. La plupart du temps, ça se passe bien parce qu'on me contacte en amont, on m'invite à des lectures à la table, on se penche ensemble sur des questions de mise en bouche, de rythme, ce qui est tout à fait naturel. Ensuite, on m'invite à la première, on me demande d'intervenir dans un débat avec le public. Mais pour ce qui est des droits... C'est incroyable, parce que la plupart du temps, quand vous signez pour une traduction de poèmes, par exemple, l'éditeur dit une petite chose : le traducteur cède ses droits à l'éditeur pour tout ce qui est... C'est un cas de figure sur lequel j'aimerais avoir votre avis, parce que parfois je suis frustré.

LAURENCE SENDROWICZ

Je peux tout à fait réagir là-dessus, étant donné qu'il y a une nouvelle de Levin, pas du tout écrite pour le théâtre, qui a été adaptée pour le théâtre, ce sont deux choses différentes. Il y a la traduction, puis il y a les droits de représentation. Une fois que la nouvelle a été adaptée, c'est devenu un spectacle. Il y a l'auteur, il y a le traducteur, puis il y a l'adaptation. En ce qui me concerne, par exemple, on a dit : l'auteur va toucher 50 %, il reste 50 %. Sur ces 50 %, en tant que traductrice, le metteur en scène n'a pas eu accès au texte en hébreu, il a eu accès au texte en français, donc 25 % pour ma traduction, et il reste encore 25 %. Comme j'ai participé à l'adaptation

théâtrale avec le metteur en scène et, en l'occurrence, avec le comédien, on a encore partagé en trois les autres 25 %. Le droit de représentation n'a rien à voir avec la traduction littéraire. C'est un contrat à négocier. Ça passe par la SACD, ça devient un texte de théâtre. C'est du vol, tu t'es fait avoir!

(Rires.)

On est extrêmement désarmés. On peut même y aller au bluff. Il y a la SACD, il y a la Maison Antoine Vitez, et vous dites : c'est comme ça, à la Maison Antoine Vitez, et à la SACD ils font des contrats comme ça, point, et ce n'est pas négociable. Il faut essayer de tenir comme cela. Quand on est très sûr de soi, souvent ça marche. Il n'y a aucune raison. Le texte, c'est ton texte.

ANTOINE GUILLEMAIN

Je voulais vous demander si vous pouviez revenir sur un terme qui a été évoqué assez rapidement, mais qui m'intéresse parce que je n'ai pas pu m'empêcher de penser au monde de ce que certains appellent la traduction audiovisuelle, dans lequel le mot de "traducteur", en tout cas de mon expérience très courte de ce milieu, est un mot tabou. On parle éventuellement d'adaptateur et surtout d'auteur pour désigner ce que les universitaires appellent les traducteurs audiovisuels. Évidemment, il y a des comédiens, des directeurs de plateau, dans ce milieu-là, qui considèrent les traducteurs comme équivalant à un bouquin de traduction, et le travail ne peut être naturel et spontané que si l'on parle d'adaptateur, finalement.

Ma question est très simple : dans votre milieu, quelle est la tendance ? Est-ce que la majorité des traducteurs – pas vous, visiblement – dans le domaine du théâtre se considèrent comme des adaptateurs, ou est-ce que c'est très partagé, ou est-ce que l'on parle vraiment de traducteurs ?

SÉVERINE MAGOIS

On a un peu évoqué cela tout à l'heure. Je revendique haut et fort le terme de "traducteur", je n'adapte pas, d'autant moins que, dans ma conception de la traduction, j'essaie d'être la plus fidèle possible au texte original. La part d'interprétation du traducteur doit s'effacer. Je ne me considère absolument pas comme une adaptatrice.

En revanche, j'ai un autre problème, qui dépasse un peu votre question, mais quand tout d'un coup il y a une pièce qui se passe dans un petit salon bourgeois et qui, pour des raisons de mise en scène, par un coup de génie du metteur en scène, est transposée dans une salle de classe, il a changé trois mots. Quelque chose qui faisait un trou dans la moquette est devenu quelque chose qui rayait le parquet, le metteur en scène m'a demandé un droit d'adaptation là-dessus. C'était purement de la mise en scène, mais il se considérait comme un adaptateur du texte.

MICHEL BATAILLON

Je peux dire une chose qui n'est peut-être pas tout à fait exacte, j'y vais prudemment : je pense que le terme "adaptateur" est utilisé beaucoup plus largement dans le théâtre privé que dans le théâtre public. À la SACD,

adaptateur, cela fait plus de droits pour l'adaptateur que pour le traducteur. La question se résout comme cela. Qu'est-ce que c'est qu'une version scénique? On est tout le temps dans des domaines limites, extrêmement complexes. Au TNP, on invite *Mangeront-ils?* Mise en scène de Benno Besson, absolument splendide. On découvre que le texte a été porté à la connaissance du public récemment, bien après la mort de Victor Hugo, et que le texte n'est pas dans le domaine parce qu'il a été porté à la connaissance du public et que c'est cela qui fait référence. Donc, on paie les droits sur une pièce de Victor Hugo. Pire encore : Benno Besson a permuté deux scènes et il a demandé 40 % des droits de Victor Hugo pour la permutation de deux scènes...

(Rires.)

... et c'était signé. Nous avons payé des droits à Benno Besson qui ne faisait pas autre chose que son travail de metteur en scène. Ce sont des choses qu'il faut faire savoir. La notion de "version scénique" permet absolument tout, de même que le mot d'"adaptation".

Quand vous avez parlé des droits audiovisuels, cela m'a fait penser à un domaine dont on n'a pas parlé, on avait l'intention d'en parler, c'est extrêmement d'actualité : vous avez la traduction littéraire, puis la traduction théâtrale. Il y a un espace. C'est la même chose et pas la même chose. Vous avez une traduction faite pour la scène. Pour des raisons de tournées, vous allez devoir la transformer en des titres projetés pour que le spectateur puisse suivre plus facilement une pièce, c'est le sur-titrage. Il y a autant d'espace entre la traduction pour la scène et le sur-titrage qu'entre la traduction littéraire et la traduction pour la scène. Il y a un espace absolument énorme, qui tient à des quantités de choses : bien sûr, aux contraintes techniques, à la longueur des choses projetées, qui tient au rythme, au jeu des comédiens. Aujourd'hui, le sur-titrage est devenu un domaine extrêmement important. Je lance un appel vraiment urgent à tous les traducteurs de théâtre : il faut qu'ils intègrent petit à petit l'idée qu'à un moment quelconque ils vont avoir à sur-titrer et qu'ils ne peuvent pas laisser faire le sur-titrage n'importe comment. La jungle dans le domaine du sur-titrage est absolument totale. Il y a tous les statuts, tous les salaires, toutes les façons possibles, parce qu'en réalité le sur-titrage couvre plusieurs techniques et plusieurs métiers différents. Dans le sur-titrage, la première question qui est posée est : où envoie-t-on les titres, sur quelle surface? Est-ce qu'on surtitre sur un écran ou dans le décor? C'est un débat actuel où le metteur en scène a son rôle à jouer. Deuxième question : avec quel type d'appareil fait-on le sur-titrage? Avec un vidéoprojecteur ou avec des diodes? Les diodes sont utilisées à l'opéra, le vidéoprojecteur est bien plus souple et bien plus formidable, mais il peut y avoir un ronflement. Dans les spectacles musicaux, on n'aime pas trop les vidéoprojecteurs.

Après se pose la question absolument centrale : qu'est-ce qu'un sur-titrage? Est-ce que c'est, comme au cinéma muet, un ensemble de huit cents, mille ou mille cinq cents cartons que l'on envoie? Sous quelle forme? Sous forme d'image, c'est-à-dire PowerPoint, ou sous une forme numérique, c'est-à-dire Word? Là, on est à l'intérieur du problème. Qui fait

ces titres? Quelqu'un qui part d'une traduction? Est-ce qu'une traduction déjà existante peut être utilisée pour faire un sur-titrage?

Nous sommes nombreux à sur-titrer, présents dans cette salle. Nous savons tous que l'on part avec plein de bonnes intentions, on se dit : "Je vais gagner du temps, je vais utiliser la traduction d'Untel, c'est la mieux." Puis, une fois que l'on rentre dans le sur-titrage, on s'aperçoit que l'on est obligé de changer, changer, changer, parce que ce que joue l'acteur est différent. J'en viens, après des années de sur-titrage, à me dire que je sur-titre autant une pièce qu'un jeu d'acteur et qu'à certains moments la tournure que je vais prendre, le texte que je fais mettre sera extrêmement proche de ce que joue l'acteur et il sera peut-être plus loin des traductions déjà existantes.

Tout cela se traduit par du travail. Je peux affirmer de façon extrêmement violente que si vous voulez sur-titrer une pièce longue comme *Arturo Ui*, il y a un bon mois de travail avec la vidéo du spectacle et l'écriture de mille cinq cents titres. Prenez-le au coût vraiment le plus bas, c'est 2 000 ou 2 500 euros.

L'autre métier, c'est la personne qui est assise et qui va cliquer mille cinq cents fois en deux heures quarante, c'est-à-dire une régie qui est dix fois plus importante qu'une régie son ou une régie lumière. C'est un travail absolument énorme pour cette personne-là que l'on appelle le topeur – je préfère dire le régisseur des titres. L'amplitude d'une régie des titres va de 250 euros à 60 euros, dernier tarif proposé par Avignon cet été. Le Festival d'Avignon a fait des propositions qui n'étaient pas celles d'une femme de ménage, des choses absolument monstrueuses. Le topeur peut ne pas être le rédacteur et peut ne pas parler le français. L'assistante du metteur en scène allemand, qui connaît le spectacle absolument par cœur, si elle utilise un très bon logiciel – et il y en a plusieurs –, elle a sur l'écran le texte joué, donc la langue source, et le texte projeté dans la langue cible. Une assistante du spectacle peut très bien envoyer les tops sur la langue jouée. Les métiers sont différents.

Je ne vais pas plus loin. Je voulais simplement dire : les traducteurs de théâtre doivent s'intéresser au sur-titrage et la Maison Antoine Vitez va s'y intéresser de façon très pratique dans les mois qui viennent.

LAURENCE KIEFÉ

Il y a encore des milliers de choses à dire sur la traduction théâtrale. C'est un métier qui bouge beaucoup, un métier en pleine évolution. Il faudra sûrement bientôt refaire une table ronde sur la traduction théâtrale! Merci à tous.

(*Applaudissements.*)

RENCONTRE AVEC VALÈRE NOVARINA
ET SES TRADUCTEURS

*Table ronde animée par Bernard Hoepffner,
avec Valère Novarina, Zsófia Rideg (hongrois),
Léopold von Verschuer (allemand), Ilana Zinguer (hébreu)*

BERNARD HOEPFFNER

C'est avec un immense plaisir et un peu d'effroi que je me retrouve à cette table pour, non pas réellement l'animer, mais simplement être présent pour cette carte blanche à Valère Novarina et ses traducteurs.

Valère, c'est intéressant de le voir devant des traducteurs parce qu'il ne parle qu'une seule langue, la sienne. Il connaît très mal les langues étrangères, et ne connaît vraiment que la sienne. En même temps, depuis que je le connais, je l'ai toujours retrouvé dans des circonstances de traduction, car il s'intéresse beaucoup à la traduction.

Très rapidement, la façon dont nous nous sommes connus : je faisais partie de l'équipe de traduction d'*Ulysse*, de Joyce, et il y avait cet immense épisode qui s'appelle *Circé*, qui est énorme et très compliqué. Je n'ai accepté de travailler sur cet épisode que parce que je devais le faire avec Valère Novarina. Il s'est trouvé, pour la raison que j'ai évoquée de sa méconnaissance des langues étrangères, anglais compris, qu'il a fini par me demander de faire un mot à mot de *Circé*, j'ai dû m'arrêter au bout d'une demi-heure, et par la suite je me suis retrouvé tout seul, puisqu'il n'avait pas le temps non plus de travailler sur le texte. Donc, le plaisir que j'aurais pu avoir à travailler pendant deux ans avec Valère Novarina sur la recreation de *Circé* a disparu, mais nous voilà une fois de plus ensemble aujourd'hui.

Je vais d'abord vous présenter les trois traducteurs présents.

Zsófia Rideg, traductrice de Valère Novarina en hongrois. Ils se présenteront eux-mêmes un peu plus longuement quand j'arrêterai de parler.

Léopold von Verschuer, traducteur de Valère Novarina en allemand, et vous verrez ce que veut dire traducteur "de" Novarina tout à l'heure.

Ilana Zinguer, qui traduit Valère Novarina en hébreu.

Avant de passer la parole à Valère Novarina, je vais commencer par lire deux petits textes très courts, le premier sur la langue, le deuxième qui a un peu à voir avec la traduction.

Le premier est tiré de *Pendant la matière*, texte 604 :

Le français, une langue tenue, maintenue par la voix. Il n'y a que le hongrois qui soit aussi beau. Le français, une langue en suspens, comme

suspendue au-dessus de la pensée, sans accent tonique, en attente musicale, étendue sans fin, imprévisible et suspendue, la seule langue qui soit en attente au-dessus de la pensée, la seule langue qui marche au-dessus des mots.

Le deuxième est tiré de *Une langue inconnue* :

Chaque fois que nous sommes placés dans le travail du langage, écriture ou traduction, ou jeu de l'acteur, au lieu du revers, la frontière respiratoire dans la zone de réversibilité des mots, chaque fois que nous sommes embarqués dans le drame respirant, pris et libérés par lui, captifs, sauvés par la réversibilité du drame, alors nous sommes sur le gué, au passage entre les deux rives, au lieu de la solution dialectique, au point pascal qui délie, chaque fois que nous sommes en face-à-face avec le drame respiratoire, et dedans, nous tombons juste.

VALÈRE NOVARINA

J'ai appris beaucoup des acteurs en les observant chaque soir sur le plateau, et j'ai appris beaucoup, tout autant, des traducteurs en les rencontrant, en leur posant des questions, en les regardant travailler. La plupart du temps sans savoir leur langue ou très peu. Mais il y a beaucoup à apprendre des langues qu'on ne possède pas. D'ailleurs *possède-t-on* jamais une langue ? C'est ce qui nous *échappe* qui nous instruit. À toute idée mécanique du langage, il faut opposer la science lente, tactile, des traducteurs – la science somatique, répétitive des acteurs – le travail patient et le savoir du corps. J'ai donc beaucoup reçu de Gioia Costa, de Louisa Mitsakou, de Fernando Gómez Grande, d'Angela Leite Lopes, d'Elena Flašková, de Natalia Mavlevitch... Je les ai rencontré tous par Jacques Le Ny. C'est donc lui que je voudrais ici d'abord saluer et remercier ; lui et cet Atelier européen de la traduction qu'il anime avec tant d'intelligence et de ferveur ; c'est à lui que je dois d'avoir rencontré Zsófia Rideg, Ilana Zinger, Leopold von Verschuer qui ont bien voulu venir participer à cette table ronde.

J'ai un rapport d'amour aux langues que je ne comprends pas. J'ai proposé un jour à Jacques Le Ny de dire non plus que tel livre avait été "traduit" par Bernard Hoëpffner ou par Zsófia Rideg, mais que tel livre avait été *transporté* par eux. Un travail de métaphore, de voyage, mais aussi un *transport amoureux*. Voyager entre deux langues, c'est aller dans le vide entre elles, et le vide est le lieu de l'amour, de l'attrait, du mouvement, le lieu des attractions. Il me semble donc que le travail de traduction, n'est pas sans rapport avec le travail du drame du langage dans l'espace qui a lieu sous nos yeux au théâtre.

Je viens de longer le Rhône en train. Là-bas, dans les Alpes, où il coule entre les montagnes et où il prend sa source, il y a un *nouement*, un enchevêtrement extraordinaire de plusieurs langues : l'italien, le romanche, le franco-provençal, le français, l'allemand. Je viens de là. Je ne parle facilement aucune langue étrangère, mais je suis né dans un nœud de langues. Quand vous êtes en Savoie, d'un côté du col on parle italien, de

l'autre l'allemand. Lorsque j'étais adolescent, à deux heures de vélo, en pleine montagne, on entendait le franco-provençal qui était une langue magnifique, pas du tout du français abâtardi, mais une autre façon de descendre du latin.

J'ai beaucoup écouté et parfois enregistré des amis paysans. Et recueilli des mots, des expressions mais aussi des sons extraordinaires. Je me souviens d'avoir enterré un ami très cher, "sépulturé" comme on dit en Savoie ; je suis allé à la sépulture de François Ducret et devant sa tombe je me suis dit, ça n'est pas seulement la tombe de Fanfoué Ducret qui est là mais aussi la tombe des *l* mouillés ; Ducret disait "la bouteill-le", "la famill-le" et émettait quantité d'autres sons tout à fait extraordinaires, jusqu'à des triphthongues, presque des quadriphthongues. Par exemple, pour l'eau, on dit "l'é-au" ou "l'é-au-u". Il y avait des phonèmes d'une richesse sonore palpable extraordinaire et charnelle, venant de sa bouche. Toutes les langues du monde sortent des personnes avant de sortir des livres.

Je vais lire dans le dernier livre paru (*La Quatrième Personne du singulier*) quelques lignes où il est question du langage. Elles se trouvent dans un chapitre intitulé "La respiration figure la pensée".

La *source* de toute pensée – là d'où elle sort – est le drame de la respiration : *agonie* et *antagonie*, retournement des jeux d'énergies, perte et retrouvailles dans le labyrinthe du souffle, par ses carrefours de sens, ses croisements d'air autour du *point impensé*, autour du point insaisissable de son renversement.

La pensée procède de la respiration ; elle vient *accomplir la respiration animale* ; animale, elle va animer ce qui est en face ; elle porte vie, voit en mouvement ; elle apporte la *contradiction de la vie* et le croisement respiratoire au monde inerte.

La pensée est un geste. La pensée, la parole – car *pensée* et *parole* sont magnifiquement synonymes – offre la respiration au monde d'en face. La parole est un geste de vie. Elle applique la respiration animale *au-dehors* ; elle l'annonce à l'extérieur et dit que le *réel respire* ; elle dénoue, elle ouvre les pierres.

Le croisement de souffles, la croix de la pensée, reconstruit et détruit, inspire et expulse, élève et met bas le mur d'hébétude, ajoute les pierres, démonte l'idée fixe – c'est pour en finir avec la *monologie*, l'adoration d'arbres et cailloux, l'idolâtrie des mots, lutter contre l'idole des mots devenus inertes.

La pensée est l'ardeur des mots. Par le feu dialectique de la respiration, le *théâtre*, lieu de la flambée des lettres dans l'espace, *lieu du livre*, utopie exacte, scène où se joue, en surface profonde et en se creusant, le drame de la pensée, nous retourne et nous renvoie sans cesse à ce point de bascule et d'inversion de l'énergie : la croisée des sens.

Sens (*le sens, les sens*) : profondeur ambivalente de ce mot. C'est dans les mots réversibles que notre langue (comme toutes les langues) en sait le plus. Passage, renouveau, mutation, renaissance, métamorphose, naissent d'un faux pas, d'une chute, passent par la perte de

l'équilibre. C'est *traversée par le déséquilibre* – et comme passant par un pont vide – et comme prise en faute, touchant sa limite – que la pensée reprend son élan.

La traduction me semble un art “pascal”, en ce sens qu'elle passe, qu'elle “trépassé” quelque chose. Qu'elle passe au travers. Qu'elle traverse le mur opaque, incompréhensible qui sépare. Aucune langue ne communique, même les sœurs. Le français, l'italien, sont profondément *autres*. Il y a toujours un passage par la mort et une résurrection du texte dans l'autre langue. C'est ce que j'ai observé, c'est ce que réussissent ou pas les traducteurs.

BERNARD HOEPFFNER

Ce que tu dis me fait penser à ce que nous avait donné Georges-Arthur Goldsmith qui est pratiquement bilingue en allemand et en français, qui parlait de cet abîme, de ce gouffre qu'il trouvait quelquefois entre les langues. À un moment, en traduisant, il avait l'impression, un millionième de seconde, qu'il y avait un gouffre, tout d'un coup il n'y avait plus de langue, ce n'est que plus tard qu'il retrouvait l'autre langue, dans laquelle il traduisait.

VALÈRE NOVARINA

Il y a une étape muette où l'on a l'impression d'une impossibilité. Je n'imaginais pas une seconde que l'on puisse traduire les *Fables* de La Fontaine en allemand, et cependant cela doit exister.

BERNARD HOEPFFNER

Il faudrait lire La Fontaine en anglais par Marianne Moore.

VALÈRE NOVARINA

Je le ferai... je vais lire maintenant un extrait de *Lumières du corps*.

La scène où l'acteur entre est à chaque fois *la table de l'espace* offerte et nouvelle devant nous : un vide où opérer l'homme disséminé, épars, déconstruit en paroles, faits et gestes, chutes, stations. L'acteur porte l'homme devant lui : il marche sur le plateau qui apparaît soudain comme une *portée humaine*. Mi-bête mi-homme, tigre et dompteur, centaure parlant, moitié d'animal, homme hors de lui, il retourne le corps humain à l'envers, il présente l'homme en anatomie ouverte et en grammaire apparente : tout l'intérieur humain exposé devant nous, répandu, sacrifié aux points cardinaux. Chaque fois qu'un acteur entre, *de l'homme* apparaît offert et sans aucun sous-entendu humain.

L'acteur entre séparé, *personnage défait*, “personne”, négatif de tout l'espace : point vide, point qui parle et qui nie au milieu. Un morceau de la terre, ramassé par une main, isolé : une île devant nous en proie au vide humain.

L'acteur creuse l'homme, évide sa représentation – c'est un *désadhérent* profond ; l'acteur se retire de l'homme : c'est un pratiquant du vide,

un sacrifié aux quatre dimensions et aux points cardinaux : l'animal du portement et de l'offrande.

La scène n'est le cadre d'aucune représentation, le support d'aucun discours, l'écran d'aucune image, la vue de rien – mais un carré de l'espace terrestre *ici* montré comme le lieu du retrait humain. La terre du théâtre est en face, avec nous, *Jean Sujet*, absent au milieu... L'émotion vient de voir l'espace ici s'ouvrir – et l'homme, dedans, s'y inscrire pour la première fois – comme aux dés, dans la figure du 5, le point *Un*, prisonnier au milieu de l'espace quatre.

“L'homme est l'être le plus vide de toute la création, c'est pour cela qu'il peut devenir un théâtre”, disait Louis de Funès en entrant – et il sortait aussitôt.

Sur la table de la scène, le premier sacrifié c'est le personnage, le deuxième c'est l'acteur, et le troisième c'est toi, spectateur...

Mais commence toujours par dire à un acteur qui sort de scène : “Ah! vous avez magnifiquement *décarné* Sganarelle!”

L'acteur ôte la figure humaine, l'enlève, la souffle ; le théâtre est profondément *défiguratif* : il défait les traits, efface les tracés, ignore les passages reconnus ; il jette partout des lignes nouvelles, des jaculations imprévues, lance des flèches sans retour. La cabane humaine est ici reconstruite à l'envers. L'acteur défait l'homme : c'est l'homme franchi ; il a démonté notre effigie et nous a très méticuleusement décomposés.

“Il n'y a pas d'intérieur humain – et s'il y en avait un, il serait dépourvu d'intérêt”, disait Louis de Funès.

Si l'acteur joue l'homme, c'est non comme on le représenterait, feindrait, simulerait, mais comme on joue sa vie en la lançant dans le vide : l'acteur ne montre jamais l'*homme* construit sur ossatures de sciences humaines, coiffé de charpentes psychiques, avec un contrefort : assises lyriques, rengaine du sous-sol et souvenirs de romans... – non ! il le montre toujours inextricable, indémêlable, enchevêtré, lié et “de surface”, *drame croisé*, corps dans l'espace qui émet au secours des signaux humains, point qui le troue, vide qui appelle, vide qui danse. Il montre l'homme *négalif de la matière* et “théâtre” de la catastrophe du langage dans l'espace.

À la fin, plus personne sur scène : la figure humaine a été répandue. Nous sommes venus au théâtre assister à la passion du langage : l'offrande de la parole a eu lieu devant nous, son effusion, comme si le langage était le vrai sang.

BERNARD HOEPFFNER

Merci. Nous allons passer maintenant à la deuxième partie, avec le traducteur et les traductrices qui sont là, qui vont parler de la façon dont ils sont rentrés dans ce transport amoureux, dans ce transport émouvant qu'est la traduction de *Novarina*. Ce traducteur et ces deux traductrices que nous avons là sont non seulement traducteur et traductrices de *Novarina*, mais ne sont traducteur et traductrices *que* de *Novarina*, ce qui est assez intéressant et que je viens d'apprendre hier soir.

Nous allons voir qui ils sont et comment ils sont entrés en Novarina, si je peux utiliser cette expression, et nous allons le faire dans l'ordre chronologique : Léopold a été le premier à lire et à traduire Novarina. Ensuite Zsófia, en hongrois, puis Ilana, en hébreu.

LÉOPOLD VON VERSCHUER

Je suis acteur, comédien, j'ai rencontré Valère Novarina dans un couloir d'un théâtre d'une ville moyenne, Remscheid, dans la province allemande. J'avais lu la *Lettre aux acteurs*, mise de côté sans rien comprendre, relue plus tard. Puis ce premier transport amoureux s'est fait par un corps à corps des deux langues. Cette première traduction n'était pas une traduction au sens habituel, car il s'agissait d'une énumération de noms de rivières. La pièce *La Chair de l'homme* finit par la question : "Au bord de combien de fleuves, rivières, torrents et ruisseaux vous êtes-vous assis et avez-vous laissé couler vos larmes?" Puis la réponse de la comédienne Roséliane Goldstein consistait en trois cents noms de rivières françaises. J'avais été appelé à collecter une liste de rivières allemandes. N'ayant en ces temps-là pas encore le net à ma disposition j'avais donc pris un grand plan de l'Allemagne pour en arriver à cinquante noms de rivières.

Mais ce qui m'a sidéré, c'était surtout ce dos à dos des deux langues, d'une manière tout à fait concrète – ce sont des rivières! – et à la fois dépourvu de toute narration, il y avait là comme un corps à corps physique de deux langues. Jamais auparavant je n'avais ressenti ô combien nos langues sont physiquement différentes dans leur texture, dans leur musicalité, et c'est cela qui a été la base de tout le travail déclenché par cette rencontre, aussi bien en tant qu'acteur travaillant avec Novarina en France, qu'en tant que traducteur vers l'allemand, comme metteur en scène et interprète en Allemagne : la joie de retrouver toujours à nouveau cette réalité tout à fait physique de la langue dans l'espace.

Quand cette première fois l'on me demanda : "Traduis un paragraphe de Novarina pour que le public allemand ait une idée de ce que cela peut représenter", je me suis dit : "D'abord, je ne suis pas traducteur de formation, c'est un peu osé, je ne vais donc pas prétendre faire la traduction juste, mais je ferai une traduction pour et dans ma bouche, dans l'objectif de *dire* ce texte sur un plateau." Bien sûr, au fil des années, on affine un peu ses outils, mais en réalité cela est resté la trame sur laquelle je travaille, surtout que l'impression se maintient chez moi que, souvent, à la première rencontre de ces textes par un lecteur, celui-ci croit ne rien comprendre, tandis qu'à l'écoute du même texte à haute voix, les choses tout à coup deviennent saisissables. On découvre cette parole à l'oreille, me semble-t-il, plus facilement qu'à la lecture. D'ailleurs, la *Lettre aux acteurs* commence par la phrase : "J'écris par les oreilles", et l'on peut dire qu'on comprend Valère Novarina aussi et surtout par l'oreille.

ZSÓFIA RIDEG

Je suis dramaturge (conseiller littéraire) au théâtre Csokonai de Debrecen, une compagnie reconnue en Hongrie. Je faisais toujours du théâtre,

je n'étais pas préparée à devenir traductrice, même si je faisais des études à l'université au département de langue et littérature française. Ensuite, j'ai eu la possibilité de venir en France faire des études théâtrales théoriques et pratiques, des ateliers, par exemple chez Ariane Mnouchkine, chez Anatoli Vassiliev. Quand j'étais encore universitaire en Hongrie, on "se torturait" avec des exercices de Jerzy Grotowski. (J'utilise cette formule, parce que c'est lui qui l'a employée au théâtre de l'Odéon lors de ses conférences du Collège de France en disant : "Il y a beaucoup de jeunes qui se torturent avec des exercices physiques en se réclamant de moi.") Je commence par cela juste pour préciser qu'il y avait toujours dans mon cas ce côté de la pratique d'acteur. Chez Vassiliev à Moscou, quelques années avant ma rencontre avec l'univers de Valère Novarina, j'ai assisté aux répétitions, j'ai participé aux entraînements avec les acteurs. Je ne suis pas actrice, mais cela me tentait d'expérimenter le travail du plateau. Dans ce théâtre de Vassiliev il y avait cet exercice verbal où la ponctuation est très importante. Il y avait différentes intonations, comment on envoie le mot dans l'espace, avec quelle énergie pour faire l'intonation narrative, l'intonation affirmative qui est la plus difficile, et l'intonation exclamative.

J'ai rencontré Valère Novarina à Bratislava, par l'intermédiaire d'Elena Flašková, que je vois ici dans la salle. Il a parlé avec des étudiants de Bratislava sur l'importance de la ponctuation dans le travail des acteurs, ainsi que l'importance de la respiration. Je me suis dit que ces pensées sont comprises dans le théâtre russe. Jacques Le Ny m'a proposé de traduire *Les Lumières du corps*. Pour moi, c'était une rencontre magnifique parce que, quand le traducteur rencontre un texte qui dit ses pensées, ses impressions que peut-être lui-même ne serait jamais capable de formuler avec une telle justesse et une telle énergie, cela est un cadeau. C'est comme si c'était un texte qui venait de mes propres expériences.

Nous avons un poète hongrois qui s'appelle János Pilinszky, un excellent poète, mort en 1981, qui avait une vision théâtrale particulière. Valère, tu m'as une fois raconté que tu avais l'expérience du *Prince Constant* de Grotowski et d'un spectacle de Bob Wilson (*Le Regard du sourd*) qui t'ont beaucoup marqué. Ces deux mêmes spectacles ont eu une influence essentielle sur la réflexion théâtrale de János Pilinszky. Je le mentionne car sans savoir tout cela j'avais découvert une parenté spirituelle entre Novarina et Pilinszky dans leurs écrits sur le théâtre. Cela m'a facilité d'une certaine manière la traduction des *Lumières du corps*.

Je viens de traduire ce matin quelques lignes de Pilinszky pour vous faire voir combien il est proche de Novarina. Pilinszky n'a pas pu réaliser en pratique ses pensées théâtrales, mais elles ont beaucoup alimenté les praticiens de théâtre. Il a écrit des pièces en forme d'oratorio, où l'importance est dans la voix.

Avant de lire ma petite traduction de ce matin, je tiens à rappeler aussi que chez Vassiliev on rencontre cette pensée qu'il y a deux théâtres différents – je simplifie maintenant : soit le drame se passe dans la sphère des relations psychologiques (humains), soit le drame se passe dans le texte. Chez Pilinszky, c'est dans le mot prononcé où se trouve l'action : "Notre

vie est devenue des phrases dans lesquelles il y a une place, voire beaucoup, pour les adjectifs, pour les adverbes, pour les articles, pour les noms, singuliers et pluriels. Seulement, le verbe ne se fait pas. Il est là, mais il n'est pas présent. C'est comme si nos phrases et notre vie n'avaient qu'une dimension horizontale, une plaine, sans que la verticalité du verbe, la perpendiculaire de *hic* et *nunc*, les cloue, les creuse, les opère." Cela pourrait être un paragraphe des *Lumières du corps*.

ILANA ZINGUER

Comme disait Valère tout à l'heure, il faut se lancer dans le vide. Quand vous savez que se lancer dans le vide, c'est approcher l'inconnu. C'est un peu cela que j'ai fait, c'est un peu ce qu'a été mon chemin pour arriver à réaliser le passage du texte de Novarina. Dans ma jeunesse, je ne lisais que du théâtre, et quand je suis arrivée à l'heure décisive du choix d'un sujet de thèse, je me suis trouvée devant Montaigne ; toute ma vie je n'ai fait que du XVI^e siècle, je n'ai parlé que d'implicite, d'hermétisme, d'alchimie, de non-dit ; un monde merveilleux, d'ailleurs. Je n'ai pas traité de théâtre ou à peine, un théâtre basé sur des interdits calvinistes. J'habite Israël où le théâtre est un événement de tous les jours, je veux dire qu'aller au théâtre fait partie du quotidien, de plus en plus. Lorsque Hanokh Levin est mort, ce fut un choc pour tous, pour le monde du théâtre certainement, le choc pour le vide qu'il laissait dans l'imaginaire théâtral et surtout dans le domaine langagier qui lui était unique. En effet, ce géant du théâtre avait porté l'expression hébraïque de la scène à une richesse de nuances et de subtilités que nul n'avait imaginé entendre sur la scène. Le nombre de traductions et de représentations des pièces de Hanokh Levin l'a assez prouvé à ce jour. Je décidai très rapidement d'organiser un colloque en son honneur. Pour donner plus d'ampleur culturelle à cet événement, je voulais jumeler Levin avec un autre auteur contemporain qui m'avait très fortement intriguée avant tout par son langage qui ne laissait d'étonner pour son abondance suggestive, pour une syntaxe théâtrale inattendue ; et aussi pour les ambiguïtés, les non-dits, les allusions qui désorientaient. C'est ainsi que j'ai demandé à Valère Novarina d'accepter ce jumelage qui reposait davantage sur l'exceptionnel en matière de langage. Cela n'était pas évident pour tous. Cependant nous avons réalisé un événement exceptionnel. L'ambassade de France a invité Valère avec quelques-uns de ses acteurs pour qu'il fasse connaître son théâtre ; il y eut des représentations à Jérusalem, à Tel-Aviv et à Haïfa. Pour moi, c'était un point de départ sans échéance aucune. Faire connaître Novarina devenait possible. C'est tout ce qui comptait.

Je mentionne que, pour préparer la venue de Valère, il fallait préparer un texte à diffuser à cette occasion. J'ai donc traduit la *Lettre aux acteurs*. Le texte le plus accessible à l'époque, qui introduit bien la vision et le caractère de l'acteur novarinien. Une lecture magnifique a été faite devant le public par un acteur israélien, Ilan Toren. À ce propos, je ne peux taire un petit fait certes anecdotique, déjà raconté récemment ici même : lors d'un voyage banal, en autobus, au centre-ville de Tel-Aviv,

je me suis trouvée assise près d'un jeune étudiant qui lisait la *Lettre aux acteurs*, de Novarina, en hébreu. Le petit fascicule rouge et blanc qui portait, sur la couverture, le dessin d'Adramelech ne pouvait passer inaperçu. J'étais curieuse de savoir comment il en était arrivé à lire Novarina. Il a répondu avec beaucoup de naturel : "Je suis en classe de théâtre et c'est un texte obligatoire au programme." J'étais ébahie, ravie, heureuse de savoir que le texte de Valère Novarina avait été fait texte obligatoire dans les écoles de théâtre en Israël. En fait, c'était exactement pour cela que la *Lettre* avait été traduite. Pourquoi m'étonner alors ? Oui, cet étonnement disait bien la viabilité infime que je donnais à mon propre acte, faire lire du Novarina en hébreu. Plus tard, dix ans plus tard, j'ai pu m'apercevoir de cet acte très osé en traduisant *Lumières du corps*. Il est vrai, la *Lettre aux acteurs* a un rôle bien défini auprès de l'acteur, elle lui fournit des directives précises pour le travail du corps, sur les planches : respirer et encore respirer, que faire de sa respiration, de toutes ses entrailles, de son souffle et de son esprit, de son âme.

Quand Valère est arrivé en novembre 2012 pour diriger un atelier de théâtre, les étudiants ont déclaré qu'ils avaient déjà lu cette *Lettre*. Cela a mis Valère à l'aise, il a pu monter un atelier où les étudiants de l'université de Tel-Aviv et de l'école de théâtre Nissan-Nativ ont joué des morceaux assemblés sur place, avec eux, à la vue de vidéos de *Chair de sang*, donné à l'Odéon. Si le retour de Novarina en Israël avait pour mission de donner un atelier, la traduction de *Lumières du corps* était l'accomplissement du passage d'un autre texte novarinien en langue hébraïque.

Il y eut bien sûr, en ce qui me concerne, un parcours personnel novarinien : traduire *Lumières du corps*, c'est un véritable engagement troublant, j'ai longtemps lu le texte avec beaucoup d'identification. Le texte me proposait des choix déterminants, spirituels et religieux, que l'auteur et le lecteur traversent avec un certain étonnement, à travers un terrain langagier étrange et étranger, où l'acte théâtral devient un culte et où le corps parlant connaît des moments sacrificiels. D'autre part, la rhétorique créée par les images et les métaphores nombreuses implique une tension croissante et renouvelée par une multitude de points de vue empruntés aux différentes pièces de Novarina lui-même. Le langage devient, dans ces cas, recherche intentionnelle, plus subtil, plus énigmatique, et la traduction demande alors une inventivité renouvelée et raffinée. N'oublions pas que la langue hébraïque est considérée langue récente, jeune, neuve. Elle peut accepter tous les qualificatifs quant à son âge mais on ne peut oublier qu'elle est biblique. La Bible est riche justement dans les situations évoquées par Novarina qui redonne au mot la place sacrée du verbe biblique. Ce verbe a toujours été dirigé pour éveiller les foules à naître, pour éveiller sa conscience et ses croyances. Donc, j'étais prête à recevoir *Lumières du corps* que j'ai traduit avec vraiment beaucoup de saisissement, parce que chacune des pages rappelait ce sens du sacré ressenti à chaque lecture des *Lumières du corps*. Je dois avouer que l'époque de la traduction de ce texte fut particulière. Je suis née dans la langue française ; avoir eu la chance d'apprendre la langue hébraïque est un événement personnel très significatif. L'utiliser

tous les jours, l'enseigner à mes enfants, la parler à la poste, au lycée ou à l'université, est vécu comme un événement exceptionnel. J'ai eu la prétention de croire un instant que je contribuais, par ma traduction, à faire revivre la langue hébraïque. Traduire *Lumières du corps* m'a donné l'occasion de relever cette gageure. Des efforts particulièrement intenses ont été investis pour rassembler un vocabulaire qui reflète le caractère historico-spirituel-culturel mais aussi moderne et quotidien de l'hébreu. Je vis mal les blessures quotidiennes faites à cette langue, en escamotant ses racines, en intervertissant les lettres, en ignorant les genres des mots, en lui ajoutant des mots étrangers, etc. Mais il y a heureusement une institution dans l'Académie israélienne vouée à l'enrichissement de la langue, elle fournit dix mots nouveaux régulièrement. Leur destin s'avère fragile.

BERNARD HOEPFFNER

Merci. J'aimerais faire un second tour de table avec les trois traducteurs. Quand j'ai découvert pour la première fois l'écriture de Novarina, d'un côté j'ai trouvé que c'était une écriture étrange, une écriture que je ne connaissais pas encore. En général, c'est ce qui m'intéresse quand je découvre un auteur. Je n'ai pas lu tout ce qu'il a écrit, mais, dans tout ce que j'ai lu de lui, j'ai toujours eu l'impression que c'était une écriture profondément enracinée dans la langue française. C'est comme si elle était une émanation naturelle de la langue française, ce qui est, dans un certain sens, le meilleur compliment que l'on puisse faire à un auteur, surtout un auteur qui ne parle pas de langue étrangère.

Je voudrais demander aux trois traducteurs dans quel sens, en Allemagne, en Hongrie ou en Israël, le pays dans lequel ils traduisaient était un pays préparé à l'arrivée d'un texte qui, en français, paraît parfaitement, complètement, extrêmement français, et comment ces pays peuvent l'accueillir, quelles ont été les techniques employées. Il y a un mélange de deux choses : simplement du pratique, c'est-à-dire comment est-ce que l'on présente ce texte à des metteurs en scène, à des théâtres, et, en même temps, en quoi Valère Novarina est-il d'un intérêt pour ces trois pays ?

LÉOPOLD VON VERSCHUER

Le début de cette aventure a été ma rencontre avec cet auteur et sa langue, puis ma curiosité : qu'est-ce qu'il se passe si je dis les mêmes choses que je viens de dire en français, trois mois plus tard en allemand, sur un plateau en Allemagne ? De l'autre côté, il faut dire que c'est un auteur qui semble faire peur aux théâtres allemands. La porte d'entrée des répertoires des théâtres en Allemagne sont les dramaturges (au sens allemand du terme), ce sont des gens qui lisent des textes. À la suite de la première parution allemande en 1998 d'un texte intégral de Novarina – la *Lettre aux acteurs* –, les premiers appels sont arrivés : “Bonjour, monsieur. Nous avons lu la *Lettre aux acteurs*. Est-ce qu'il y a des pièces de cet auteur ?” Je leur ai envoyé des extraits, n'ayant pas encore traduit les quatre pièces que j'ai traduites entre-temps. Les réponses ont été modestes, l'on balbutiait au téléphone : “Nous avons lu, nous avons du mal à imaginer comment mettre en scène.” Il y

avait absence totale d'imagination, comment cela pouvait se réaliser sur un plateau. Ce n'est qu'à partir du moment où j'ai pu convaincre ces dramaturges d'aller à Strasbourg, à Paris, regarder les spectacles mis en scène par l'auteur lui-même, que, à la vision de ce qu'il se passait dans les salles, de la réaction extrêmement vive du public, il y a eu comme une idée de ce qu'il pourrait se passer, quand on réalise ce type de texte.

Quant à la résurrection du texte en allemand, lorsqu'il s'agit comme ici d'un texte profondément enraciné dans la langue française, la traduction, pour moi, doit représenter un texte profondément enraciné dans la langue allemande. Je veux dire par là que toute cette grande aventure dans votre langue française, très sauvegardée, me semble-t-il, doit se refaire de manière semblable dans ma langue à moi, tous ces mots inventés, ces néologismes, ces distorsions de grammaire, les ordres des mots inversés doivent se faire en allemand aussi. Et je peux vous assurer que l'allemand se prête extrêmement bien à ce type de travail. On peut, à partir de la racine, du radical d'un mot, très bien bâtir une multitude de constructions apparentées, même si quelquefois ce mot n'a même pas existé avant ou a été oublié.

C'est bien sûr une question que, de temps en temps, je dois poser à l'auteur : inventé oui ou non ? – Oui, dit-il, je l'ai inventé. Et puis, dans un très vieux dictionnaire de 1906, je trouve ce mot, qui donc avait été enterré et réinventé parmi toute une panoplie de possibilités.

À deux reprises j'ai eu la chance de pouvoir monter des grandes pièces, *L'Opérette imaginaire* (*Die eingebildete Operette* en 2001 au Theater Rampe à Stuttgart), puis *L'Origine rouge* (*Der rote Ursprung* en 2007 au Theater am Neumarkt à Zurich). Surtout pour la deuxième, c'était un temps de bonheur. Le public semblait découvrir un théâtre nouveau, quelque chose qu'il n'avait ni vu ni entendu auparavant. En même temps, pour les collègues, comédiens français venus voir ce spectacle en allemand, cela était extrêmement étrange. Comme si vous voyiez votre frère, le reconnaissez, mais qu'il avait changé de visage. Ils retrouvaient des phrases, reconnaissaient des mots, ressentaient toute une dynamique du spectacle, mais dans une langue qu'ils comprenaient à peine ou pas du tout.

Et maintenant, après quinze ans, voilà enfin un éditeur (Matthes & Seitz Berlin) qui semble décidé à s'engager en continuité – fini les publications isolées à droite et à gauche. Il est vrai aussi que le théâtre allemand en ce moment n'est pas vraiment basé sur le texte. Il y a le répertoire classifié, Shakespeare, Schiller, Tchekhov, etc., donc tout ce qui est familier, ce que l'on aime monter et réinterpréter, jusqu'à le déconstruire au plaisir. Il y a au niveau de la mise en scène une liberté extrême qui va très loin.

En revanche, au niveau des textes de jeunes auteurs, tout cela me semble assez sage. Des figures comme Heiner Müller, je n'en trouve quasiment pas en ce moment. Et du côté des théâtres avancés, il n'y a plus de demande de textes. Il y a plutôt une recherche de documentaire, d'authentique, de performatif, de comportement à la limite du privé des acteurs, etc. Peut-être faut-il attendre le moment où cela rebascule de l'autre côté pour retrouver le goût de grands textes.

VALÈRE NOVARINA

En regardant travailler les traducteurs, je m'aperçois que les difficultés changent de lieu selon les langues. Mais le problème principal à résoudre est celui du presque constant changement de registre. À tout moment, la langue peut passer à un autre niveau. Descendre profonde ou remonter. Se souvenir d'une langue ancienne ou courir vers la langue future. Zigzaguer entre les dialectes, passer sans prévenir de la langue journalistique, à l'argot ou au français du XVI^e siècle, ou à une langue pulsive, onirique, inventée. Je me suis toujours représenté le langage comme un puits profond. Et celui qui écrit comme un qui se penche sur ce puits... On descend dans les soubassements profonds, latins et grecs, du français, on remonte toucher aux langues des campagnes, à l'argot écolier, aux tags, aux graffitis, à la langue des médias... Le texte est profondément instable et il y a un changement de plan perpétuel... Là est le piège principal... Quand je travaille avec les traducteurs, je leur dis : "Attention, là, ce sont les sonorités du patois savoyard, mais pas les mots... ici, c'est une phrase que j'ai entendue d'un gitan... là c'est un terme de Maurice Scève, ici c'est une expression qu'utilisait Gaillotineaux avec qui j'étais en quatrième chez M. Escallon, là c'est l'ombre d'un vers de Mallarmé."

Je préviens le traducteur de l'instabilité du texte... Après, il fait son travail. Zsófia Rideg a eu la très belle idée de s'inspirer du vieil hongrois des Csangos de Transylvanie pour certains passages archaïsants de *L'Opérette imaginaire*.

ZSÓFIA RIDEG

Tu as dit ce que je voulais dire de toi. À force de creuser dans sa langue maternelle, Valère nous motive pour creuser aussi dans la nôtre en traduisant. Il y a une phrase d'un spectateur...

VALÈRE NOVARINA

Oui, j'ai appris cela ce matin à Zsófia, elle ne le savait pas. Nous avons joué *L'Opérette imaginaire* à Debrecen, pas très loin de l'Ukraine et de la Roumanie. Une spectatrice est venue me dire un soir quelque chose qui m'a beaucoup touché : "Merci! Vous m'avez fait redécouvrir la beauté du hongrois!"

(Rires.)

C'était là le résultat du travail très profond, très respiratoire de Zsófia. Dès notre première rencontre, j'ai dit à Zsófia : rien ne sert d'avoir de très bons acteurs, un beau théâtre, un texte fort, une ingénieuse scénographie... Le vrai combustible, le matériau fondamental de notre spectacle sera ta traduction. Donc, viens chez moi à la montagne quinze jours, avec Adélaïde Pralon qui m'assistait – et qui est traductrice elle aussi – enfermez-vous et travaillez. Je ne sais pas un mot de hongrois, mais je répondrai à vos questions le soir, s'il y en a. La traduction – le texte devenu vivant dans l'autre langue – est la terre sur laquelle tout repose. Elle est la nourriture, le combustible des acteurs. L'ardeur, la joie du spectacle viendra de lui.

Le lieu clos du théâtre est un extraordinaire endroit où observer le langage : la physique des langues. Un laboratoire où étudier la linguistique à vif, où voir le verbe vivant.

ZSÓFIA RIDEG

On a souvent posé la question à Valère : comment peux-tu vérifier si la traduction est juste?

VALÈRE NOVARINA

Par le jeu des acteurs, surtout. Leur justesse, leur savante inquiétude rythmique. Par la sensation qu'ils donnent d'avoir été mis en face d'une partition forte. Par l'émotion, le mouvement musical de ta traduction.

ZSÓFIA RIDEG

Il nous a dit que la traduction mettait en mouvement les acteurs de la même façon que le texte français. Mais le plus grand compliment pour moi c'était une phrase que Valère m'a chuchotée à l'oreille durant la première en voyant que ça marchait, il m'a dit : "Tu as donné du pain dans la bouche des acteurs." C'était très beau.

VALÈRE NOVARINA

Il faut que je vous raconte une anecdote curieuse. À la fin de *L'Opérette imaginaire*, il y a une sorte de dernière réplique muette : les acteurs déploient une banderole sur laquelle est écrit, en rouge : "L'amour est voyant." En français, pas de problème... l'amour est un. En hongrois, une question se pose : de quel amour s'agit-il ? En hongrois, l'amour est séparé : charnel ou spirituel. Il faut choisir. *Szerelem* ou *szeretet*. Une actrice m'a dit : si tu choisis *szerelem*, je ne comprends plus rien à la pièce, une autre : si tu choisis *szeretet*, je ne peux plus de jouer la scène. Alors j'ai rusé... Nous avons déployé la banderole si vite qu'il était très difficile de dire à laquelle des deux traductions du mot "amour" j'avais donné la préférence.

Là où les langues en savent le plus, c'est dans leurs mots ambivalents, réversibles. Ce sont des points de renversement et d'instabilité. Des lieux de chutes profondes et de retournement de tout. Le mot "personne" en français qui désigne quelqu'un ou son absence, le mot "espace" en arabe qui dit d'un même mot l'espace et le vide.

ZSÓFIA RIDEG

À propos de ces différents registres, je reviens sur ce que Léopold a dit : je devais constamment questionner Valère, est-ce que ce mot existe vraiment ou est-ce ton invention ? Si c'était ton invention, j'ai essayé de reconstruire la genèse du mot. Valère essaie de trouver l'état printanier de la langue. J'ai beaucoup recouru à mes enfants. Quand Valère dit que c'est comme un enfant qui commence à apprendre la langue, il le fait de façon très inventive. J'ai écouté mes enfants qui en étaient au stade de l'apprentissage de la langue maternelle et ils m'ont été d'un grand secours.

Pour les mots d'argot, il y avait Christian Paccoud, qui est un grand spécialiste de l'argot, c'est un grand voyou. C'est lui qui a fait la composition musicale et cela vaudrait la peine de parler de la traduction de la musique, parce qu'il y avait aussi une traduction de la musique dans cette histoire. J'ai été aidée par une excellente musicienne qui s'appelle Cecilia Szentai, qui est pianiste dans notre théâtre, elle a travaillé avec Christian pour mettre la musique et les paroles des chansons sous la prosodie hongroise. Quand il y avait d'autres registres, je demandais à Valère, et il m'a dit une fois : "Fais comme si c'était de l'ancien français ou du patois et essaie de chercher l'équivalent en hongrois." Je me suis dit que l'équivalent en hongrois pouvait être le csango, la langue d'un peuple qui vit en Roumanie, très isolé, très loin de la Hongrie. Ce peuple parle une langue hongroise presque du xv^e siècle. C'était très beau pour moi. J'ai volé un peu de Demeter Lakatos, qui était un simple villageois csango (tshango) du xx^e siècle, qui a écrit des poèmes magnifiques. C'est vraiment comme si c'étaient les premiers souvenirs linguistiques hongrois.

VALÈRE NOVARINA

Je vais lire un extrait de l'*Opérette*, un bref dialogue entre l'Homme d'Outre-Ça et la Dame Autocéphale.

L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – Nous passerons aux actes kilométriques grâce à elle : le long des tables, des chênes, le long des platanes, sous les verts-signaux, le long des routes autoroutées, en restaurant rouge et rapide nous accomplirons.

LA DAME AUTOCÉPHALE. – Où ça nous-nous dormirons-nous?

L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – Nous reposerons au-dedans de l'intérieur de nous. Dans des lits de marbre.

LA DAME AUTOCÉPHALE. – Où? Et si nous ne dormons plus? Où? Lorsque nous dormiâmes sous la terre, je craignus que nous n'y vilissions plus personne : préférâmu la veille!

L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – Oc! öil! Oc! oc! Cher public d'opérette, je souffre dedans moi."

ZSÓFIA RIDEG (même lecture en csango/hongrois)

J'aime bien rapprocher le travail de Valère de celui de Béla Bartók qui a fait tout un recueil de chansons populaires. Cette passion pour les dialectes et pour les surnoms, par exemple, dans le patois, m'a fascinée. Cela m'a enrichie et dans le savoir de la langue française et dans le savoir de ma langue maternelle.

ILANA ZINGUER

J'ai été passionnée par tout ce que j'ai entendu. Avant même de prendre connaissance de l'ouvrage à traduire, le titre *Lumières du corps*, m'a interpellée. J'ai pensé aux *Lumières de la ville*, de Charlie Chaplin, qui a été traduit en hébreu *Horoith ha krakh*. J'ai fait un rapprochement rapide et j'ai pensé par analogie au titre possible de *Horoith ha Gouf*, mais ce n'était

pas acceptable. Puis j'ai eu cette intuition et j'ai prononcé en moi-même : *Zohar Hagouf*. Or, vous savez comme moi que *Zohar* est un mot délicat et difficile d'usage dans une œuvre qui n'est pas sacrée. Mais plus je maintenais mon choix, plus je trouvais qu'il était approprié, parce que c'est à la lecture du texte que le titre s'est de lui-même confirmé. Il n'est question que de lumière, de transfiguration, de renaissance, de résurrection, même le mot "splendeur" apparaît dans le texte à plusieurs reprises, et c'est ainsi que j'ai adopté *zohar*. De nos jours, qui n'a pas entendu parler du *Zohar*? Aujourd'hui, *Le Zohar* est une œuvre appartenant à la culture mondiale, et nul n'ignore son prestige spirituel, bien sûr, ni la profondeur de sens de son rayonnement et de son langage et de sa pensée. *Le Zohar* étudie la Bible selon les étapes de développement culturel et ce sont les vies secrètes de la Kabbale qui sont à la base de sa dialectique.

Je ne dirais pas que le texte de Valère est kabbalistique, mais souvent nous avons une impression d'émanation de sens différents, infus, mystérieux, complexes et troublants à dessein. Dans l'interprétation des textes, il y a un mot en hébreu, que d'ailleurs je retrouve dans la critique de textes du monde entier, c'est le *pardess*, qui est fait de quatre lettres, initiales des quatre mots suivants : *perouch*, c'est-à-dire le sens ; *remetz*, signifiant "allusion" ; *pschat* pour le commentaire ou sens obscur et le *drach*, qui, enfin, est le sens clair ou adopté. Cette approche herméneutique, c'est l'Éden ou le Paradis (mot à comparer avec *pardess*). Traduire et lire Novarina, c'est suivre cette herméneutique. Lire et traduire *Lumières du corps* exige ces quatre sens du texte. Dans le paragraphe 156, nous avons les quatre états du texte.

Il nous rappelle que pour Philon, Clément d'Alexandrie, Aboulafia, etc., pour les pères comme pour tous les anciens rabbins, l'Écriture sainte a quatre sens. Valère adapte ces quatre niveaux de lecture au théâtre. Le premier lieu où le théâtre se joue, c'est la boîte crânienne qui enregistre d'abord la pièce par la lecture. Le deuxième lieu, c'est le théâtre lui-même. Le troisième, les acteurs se lèvent et commencent à jouer. Valère nous parle du quatrième sens dont il n'a eu conscience que lors d'une expérience personnelle. À la suite d'un incident au Festival d'Avignon, la représentation, une fois terminée, s'était révélée à lui d'une autre manière, sa pièce avait un autre visage. Le sens se révélait à son auteur d'une autre façon.

C'est un peu ce que nous dit le *pardess*, c'est-à-dire que cette allusion de sens n'est pas claire dès le départ et que l'on peut la découvrir par la suite. C'est ce qui m'a attirée dans ce texte et qui a constitué l'enjeu de la traduction. Les procédés et allusions dans *Lumières du corps* sont innombrables, nous ne pouvons pas tout nommer. Rappelons par exemple l'usage du grec, de l'araméen. L'hébreu apparaît plus souvent ; par exemple, le mot "chose" ; en hébreu, c'est de la racine *daber* – parler, mais aussi *dav(b)ar*, qui est une chose. Il y a toujours cette relation au mot. La chose et la parole, c'est *dav(b)ar* et *daber*. Sujet d'importance pour les linguistes. Michel Foucault, qui cherchait dans *L'Archéologie du savoir* les mots et les choses, dit : "L'épistémé ou les conditions du discours décrivent la ressemblance ou la similitude au mot comme idée fondamentale de l'origine du mot." C'est justement ce problème philosophico-linguistique que Valère

aborde dans son texte. Il est aussi question de latin. Texte très riche en sédiments et en couches linguistiques apportés de toutes parts ; à cause du sujet traité, c'est-à-dire des connotations du langage et de la transfiguration qu'il peut apporter à la représentation théâtrale. Voilà tout un monde de références à traduire.

BERNARD HOEPFFNER

Dans à peu près un quart d'heure, nous passerons la parole au public pour que vous puissiez poser des questions. Avant cela, il serait intéressant aussi d'entendre parler de quelques problèmes précis, particuliers, que chaque traducteur a rencontrés. Puis Valère va lire en français deux courts passages que nous allons ensuite entendre dans les trois langues traduites.

Pour commencer, assez rapidement, quelques problèmes précis, dans votre langue, de certains mots, ou même de mots qui ont les mêmes problèmes, qui ont été résolus de façon différente dans toutes les langues.

ZSÓFIA RIDEG

Il vaut peut-être mieux rester sur *Lumières du corps*, pour parler du problème de la personne.

LÉOPOLD VON VERSCHUER

En français, *personne* veut dire à la fois *quelqu'un* et *pas quelqu'un*. C'est un problème qui revient tout le temps, il y a certains mots ou certaines phrases qui réapparaissent presque dans chaque livre. Pour le mot "personne", il n'y a pas de choix, il faut faire le choix. En allemand, j'ai la possibilité de prendre *niemand* ou *jemand*, donc *personne* au sens de *pas quelqu'un* ou *quelqu'un*. Dans *niemand*, il y a *jemand*. Je me suis rendu compte que, au niveau de la compréhension de la phrase, cela peut revenir au même aussi longtemps que ce n'est pas *LA PERSONNE* – *die Person* – qui entre en jeu. Il faut éclairer le point névralgique, le faire apparaître en tant que tel et l'assumer à travers la traduction.

En revanche, ce qui peut paraître un problème de néologisme – il y a un petit numéro d'acrobatie dans ce livre (*Lichter des Körpers* – traduction de *Lumières du corps*) – l'est en fait beaucoup moins quand il est clair que nous sommes face à une chose inventée, il faut donc à son tour inventer dans sa propre langue. Alors que, quand vous êtes dans un texte de réflexion, et que celle-ci s'avance jusqu'à la limite du compréhensible ou disons du mystique, le défi est d'être aussi précis dans l'incompréhensible allemand que l'est l'incompréhensible français. Mon père, qui maîtrise les deux langues, avait lu *Lumières du corps* en français et me disait : "Dans le dernier tiers, le sens commence à m'échapper." Puis après la lecture de ma traduction il me dit : "Oui, maintenant, je commence à comprendre beaucoup mieux." J'ai eu très peur!

(Rires.)

Je me suis dit : "Là, il y a danger." Il faut être extrêmement précis, mais sans rendre plus compréhensible que cela ne l'est dans l'original.

ZSÓFIA RIDEG

Le problème avec la personne est effectivement un grand problème. En hongrois, si l'on dit *perszóna*, c'est péjoratif, cela signifie pratiquement "putain". Il a fallu garder "personne" en français et expliquer, mais c'était difficile parce que ce n'est pas un texte explicatif, il fallait éviter de rentrer dans l'explication, sinon les mots perdent l'énergie. C'est un texte théâtral. Nous avons des acteurs qui ont fait une lecture magnifique de ce texte. Une fois, je me suis permis de mettre entre parenthèses, après le mot français "personne", *személyisenki*. Il y avait cette règle du jeu qui était introduite et, à partir de là, j'ai utilisé selon le contexte, et quelquefois en rappelant cette ambiguïté du mot. C'était une solution, bonne ou pas, je ne sais pas.

ILANA ZINGUER

À propos du même mot, j'ai amorcé mon explication tout à l'heure, j'y reviens. La personne, c'est *ben adam*, comme Adam, le premier homme. *Ben Adam*, c'est le fils de cet homme. Ben Adam veut dire "une personne". Comment alors traduire "personne" dans "il n'y a personne", c'est-à-dire le négatif? On ne peut soustraire ni *ben* ni *adam*. On utilisera une autre tournure avec une conjonction du négatif. Dans la même catégorie, il y a un autre mot, *panim*, ce mot signifie "le visage, la face". "*Panim el panim*" utilisée par Novarina veut dire que nous sommes la face devant une autre face, mais laquelle? C'est peut-être la face de Dieu? Nous sommes face à face, c'est-à-dire que nous sommes à nouveau une personne bien définie quand nous nous présentons devant Dieu. Je crois que Valère a utilisé un autre mot pour désigner une personne, qui est le mot *prosopone*, en grec, qui est proche de *panim*, un "face-à-face". Cela a été lu tout à l'heure dans le texte de Novarina, quand l'acteur portait son visage devant lui. C'est ainsi que la face de l'homme est portée devant lui-même pour être une personne.

Les exemples sont très nombreux où il est question de Jésus, de la croix, etc. Un petit exemple plus amusant est celui qui est tiré du *Malade imaginaire*, quand Diafoirus veut présenter à sa fiancée une leçon d'anatomie. Valère nous donne le texte de Diafoirus constitué par une liste des morceaux de viande du bœuf que l'on trouve chez tout boucher en France. Cette liste est introuvable en Israël. Jusqu'à il n'y a pas longtemps, on mangeait de la viande importée, le boucher la découpait en morceaux, on ne savait pas du tout si on mangeait de l'épaule ou du jarret. Il a fallu que je fasse des recherches très précieuses, si je puis dire, pour reconstituer la liste de Molière. C'était la une des tâches du traducteur. Même difficulté avec la liste des instruments de chirurgie que je n'ai pu identifier complètement, j'ai dû inventer quelques-uns des termes. Imitant en cela l'auteur lui-même qui a inventé des noms d'appareils. Comment traduire ses inventions à lui sinon par des inventions, jouant comme lui avec les sonorités, le rythme, la longueur des mots.

BERNARD HOEPPFNER

Valère va lire un texte en français tiré de *Lumières du corps*. Ensuite, les trois traducteurs vont lire leur traduction.

VALÈRE NOVARINA

Ces six lignes sont vers la fin du livre, au moment où tout devient plus elliptique, plus mystérieux ou plus brut. Ces six lignes sont nées d'un mot et de son ombre, de la presque homophonie qu'il y a entre *résonner* et *raisonner* : Le professeur de mathématique résout à haute voix une équation et la pièce résonne de son *raisonnement*.

Désarraisonner et faire résonner : lier et faire sauter les liens, mettre en action le lien *délivreur*. Espérer l'action du lien *délieur*. Attendre le *Délivreur*. *Désarraisonnement* par analogies déchaînées. Enlever les ancrés et les liens, sauter dans la logique de catastrophe, procéder ainsi par *désarraisonnements*.

LÉOPOLD VON VERSCHUER

Le mot casse-gueule, c'est bien sûr "désarraisonner", "désarraisonnement", qui veut dire : décharger un bateau pour contrôler la cargaison.

BERNARD HOEPFFNER

Nous nous sommes posé la question hier soir, nous avons regardé dans le dictionnaire. Dans le Littré, il y a "désarrimage", mais il n'y a pas "désarraisonner".

LÉOPOLD VON VERSCHUER

Mais je l'ai trouvé dans un travail scientifique quelque part dans le net, il semble que quelqu'un ait créé ce mot. Un des grands problèmes de la traduction, ce sont souvent les mots homophones en français, il y en a beaucoup plus qu'en allemand. Par contre, en allemand, il y a le mot *Klinge* qui est la lame du couteau et *klingen* qui veut dire résonner. Il y a l'expression "faire passer au fil de l'épée". En allemand, c'est *über die Klinge springen lassen*. Il y a comme une parenté avec "désarraisonner", et j'ai rajouté la "raison" pour fabriquer ceci :

Sinne-über-Klingen-springen und zum Klingen bringen: binden und die Bande sprengen, die *erlösende* Bindung zum Einsatz bringen. Hoffen auf den Auflöser, den Einsatz der *entbindenden* Bindung. Den *Erlöser* erwarten. Sinnklingenübersprünge durch entfesselte Analogien. Die *Anker* und die Bindungen entfernen, in die Katastrophenlogik springen. So vorgehen durch Sinnklingenübersprünge.

(*Applaudissements.*)

C'est le seul numéro d'acrobatie que j'ai osé dans ce livre!

VALÈRE NOVARINA

Je ressens ici ton texte comme des graffitis écrits dans l'urgence, avant de partir à l'échafaud, sur les murs du cachot : les toutes dernières résolutions!

(*Rires.*)

ILANA ZINGUER

Je crois que cela va être de l'hébreu pour vous!

(Rires.)

Je n'ai pas compris *déraisonner* comme tout le monde l'a compris. C'est le déraisonnement, c'est-à-dire ne pas raisonner. Alors que le mot *Haded*, c'est résonner, du mot "son".

(Lecture en hébreu.)

Je suis toujours restée dans le résonnement et le non-résonnement, et pas autre chose.

ZSÓFIA RIDEG

Dans ce paragraphe, j'avoue que j'ai échoué, donc je ne vais pas le lire.

(Rires.)

Je vais en lire un autre. C'était ma première rencontre avec Valère, c'était déjà la fin du texte, je n'avais plus de souffle. Justement, en ce qui concerne le mot "souffle", Valère m'a fait découvrir, par rapport à ma langue, que l'esprit respire. Je vais lire ce paragraphe, mais ça vaut la peine de le lire en français d'abord. C'est le 207.

VALÈRE NOVARINA

"L'esprit respire." Voilà ce que notre pensée, notre langue oublie toujours. Le français ni l'allemand, ni les autres langues d'Europe n'ont su conserver le même mot pour l'"esprit" et pour le "souffle", comme le font l'hébreu dans *rouah*, le grec dans *pneuma*. Le *spirituel*, ce n'est pas l'immatériel, c'est le *respiré* : l'esprit n'est pas le contraire de la matière mais sa métamorphose, son offrande. L'esprit est une *donnée* de la matière.

ZSÓFIA RIDEG

J'ai fait une découverte. Le hongrois a gardé cela. Peut-être que d'autres n'ont pas besoin de traduire Valère Novarina pour sentir cette racine. Chez nous, *lélegzet* (souffle) a cette racine où l'on peut découvrir *lélek* (esprit). Respirer, c'est *lélegzik*.

(Lecture en hongrois.)

ILANA ZINGUER

Le mot "esprit", en hébreu, c'est aussi le mot "vent". C'est assez intéressant de voir que le vent respire.

(Lecture en hébreu.)

BERNARD HOEPFFNER

Maintenant, la parole va être à vous, mais je voudrais juste rappeler le thème de ces Assises qui est : *Traduire le politique*. *Traduire le politique*, ici à cette table ronde, a été le fait que, pour une fois, les traducteurs ont parlé bien plus que les auteurs!

(Rires et applaudissements.)

PATRICK QUILLIER

Merci d'avoir prononcé le mot de "politique", mais en fait il était sous-jacent pendant toute cette table ronde, autrement que ce que tu en as dit, et je voudrais peut-être l'explicitier, d'une certaine façon. J'ai été frappé par l'allusion à Pilinszky, par exemple, ou par le choix de *zohar*. Ce à quoi nous avons été confrontés de manière très forte, et il ne pouvait pas ne pas en être ainsi, quand on a lu Novarina, on sait que l'on est projeté dans ce tourbillon-là et celui de la sacralité de la langue. Or, la sacralité de la langue, quelqu'un l'a dit à un moment donné, peut servir à manipuler, à aller du côté du théologico-politique. Ma question est une question que je pose aussi bien à Valère Novarina qu'à ses traducteurs : comment avez-vous été confrontés au fait que, justement, chez Novarina, cela ne va pas dans le théologico-politique, cela va ailleurs, à mon avis.

VALÈRE NOVARINA

J'ai toujours été hostile au mot "sacré" ; j'ai même écrit un texte, dans *La Quatrième Personne du singulier*, un texte dont le titre (un peu inspiré d'Artaud!) est *Pour en finir avec le sacré*. Je préfère le mot "saint" au mot "sacré".

Le sacré délimite, met une barrière, tient à distance. Il me semble, au contraire que toute la Bible est un livre du toucher. Si Moïse enlève ses sandales pour monter au Sinaï, c'est pour toucher le roc avec sa chair. Le Christ touche : l'aveugle, le paralytique, le sourd. Le Christ est un messie *touchant*. On dit aussi "touché par la grâce". Dieu est incompréhensible, invisible mais se touche. Il y a dans la prière quelque chose comme un toucher respiratoire, un échange charnel profond. Un toucher du divin vide. Du *creux* lieu de l'amour : le théâtre des forces et des attractions.

De même, notre langue me semble quelque chose qui se touche. Dans les périodes où le travail d'écriture avance, c'est toujours un peu malgré soi : c'est l'animal alors qui travaille, le corps qui pense pour nous, la langue qui parle, non l'écrivain.

Il y a une sorte de toucher de la langue. Il y a quelque chose de très tactile, chaque phrase est un animal... J'ai travaillé l'année dernière avec une très bonne actrice, Nora Krief. Elle a joué *Le Vrai Sang* une trentaine de fois, elle disait chaque soir je ne sais plus quelle phrase parfaitement, tout le monde comprenait, rien ne semblait manquer, je n'avais rien à redire... et voilà qu'un soir, au milieu de notre tournée, à Clermont-Ferrand, quelque chose change : les quatre lignes écrites deviennent miraculeusement vraies. À la fin du spectacle, je me suis précipité dans les loges et je lui ai dit : "Ça y est ! tu as compris que cette phrase était une truite ! "Tu l'as soudain saisie sous le rocher, vivante."

Que le langage sorte vivant du livre, se redresse, qu'il devienne vivant. Que l'on touche au théâtre notre langue, que l'on touche aussi le mystère de parler et que l'on s'étonne d'être des animaux parlants. On travaille au langage (que l'on soit traducteur, acteur ou écrivain – mais le traducteur est un écrivain !) et l'on n'est dans ce travail jamais assez concret, jamais assez près de la matière. Il faut écouter ce que nous enseigne la chair même du langage.

Il me semble que l'acteur est un grand passif, comme le traducteur et comme l'écrivain. Beaucoup travailler, mais ne pas être volontaire. Il y a un moment où c'est le corps qui doit penser pour nous. Je me souviens d'une répétition à la Comédie-Française avec Christine Fersen. Elle jouait, dans *L'Espace furieux*, le rôle du Prophète. J'avais mon idée et je lui ai dit plusieurs fois : "Le monologue du prophète est comme un lac gelé, tu avances comme sur un lac gelé", et elle m'a répondu : "Mais qu'est-ce que tu racontes? Et d'abord, pourquoi m'appelles-tu « le Prophète » ? Je suis née à Suresnes ; tu devrais appeler ton prophète la Dame de Suresnes. Parce qu'on n'est pas prophète, ça n'est pas un état, c'est un passage. Ça peut arriver à n'importe lequel d'entre nous. Personne n'est prophète à vie, on est prophète parfois... Tu me dis que je dois insulter Dieu, comme dans les synagogues en Pologne, parfois les femmes venaient tout déchirer et insulter Dieu, ça s'appelait le *Zerrissen*... Qu'est-ce que tu me racontes? Sois concret : dis moi : où je pose mon regard, où je mets mes pieds."

Il me semble qu'en allant au théâtre ou en lisant un livre, on réapprend que le langage est un fluide dans l'espace et que la linguistique n'est qu'une partie de la physique des fluides.

Je ne fais pas du tout de distinction entre l'acteur et le lecteur. Vous lisez un livre, même si vous ne le lisez pas à haute voix, d'abord vous le prenez dans vos mains, vous l'ouvrez, vous le déployez, vous ouvrez un volume, vous l'ouvrez en volume et vous lui donnez votre respiration. Le livre est une pierre tombale morte dans le cimetière de la bibliothèque, et soudain vous lui prêtez souffle, vous lui portez secours et le livre va revivre. Il y a quelque chose de *résurrectionnel* dans la lecture et de très physique.

Je dis aux très jeunes acteurs qui souvent ne savent pas bien lire : il y a beaucoup plus d'informations sur cette page que vous ne le pensez. Tout parle. La ponctuation, les sons, la respiration typographique, le théâtre de la page. Mes textes ont besoin de votre chair. De son offrande. De l'offrande du langage à ceux qui sont en face. C'est ce que je voulais dire dans *L'Acteur sacrifiant*. Il faut donner les mots, les présenter, les offrir, comme les mangues dans les restaurants asiatiques : coupées, tailladées, retournées et offertes.

BERNARD HOEPPFNER

J'ai toujours considéré que la traduction était un artisanat, au sens de travail physique. Pour moi, traduire est un travail physique. Ce n'est pas se battre avec la langue, mais c'est un travail physique. Quand on regarde d'autres traducteurs en train de travailler, il y a un travail physique du corps. Ce n'est pas seulement quelque chose comme ça qui se passe dans la tête.

VALÈRE NOVARINA

De même que les acteurs disent : "Il faut que le texte descende en moi, jusqu'au sol, jusqu'à mes pieds ancrés au sol", je pense que le traducteur aussi doit infuser le texte, l'absorber, s'en alimenter, passer des nuits avec

le texte – et, le matin, se trouveront les mots. Toute la question est de mettre le corps entier au travail. Celui du jour et celui de la nuit. Notre intelligence obscure, notre intelligence aveugle, elle aussi, doit travailler.

BERNARD HOEPFFNER

Il faut descendre dans les puits et remonter ensuite.

VALÈRE NOVARINA

J'avais rencontré le traducteur Pierre Léry. C'était fascinant, on était quatre ou cinq chez lui, on parlait, puis tout à coup il dit : "Attendez, je cherche un mot." Sa tête bascule en arrière, il reste dix minutes comme ça. On attendait, on se demandait s'il fallait continuer à parler ou pas. Après, il avait trouvé le mot – ou pas trouvé, d'ailleurs – c'était très somatique. Tout travail est somatique, il n'y a pas de vie intellectuelle sèche, toute vie intellectuelle est charnelle.

ILANA ZINGUER

J'aimerais revenir à la question politique. J'ai fait un petit parcours des œuvres que je connaissais de Valère et du politique. Comparons avec simplement deux autres textes, comme *L'Atelier volant*, où il est question de la répression sociale, et la *Lettres aux acteurs*, où il y a le politique de l'acteur en ce qui concerne son apprentissage et son évolution. Avec *Lumières du corps*, il y a le politique aussi, le politique de ce langage que tu viens de tenir, qui est la recherche du sacré constante dans chacun des mots que nous employons tous les jours, surtout les intellectuels et les auteurs, et peut-être les traducteurs. Il y a une attitude politique, mais pas politique au sens que nous connaissons, mais il y a le politique de la traduction et du traducteur, le politique de la création, le politique du langage. Dans *Zohar hagouf*, *Lumières du corps*, il y a le politique dans la langue de traduction. Dès que j'ai choisi le mot *Zohar*, j'ai été politique. J'aurais pu dire *Orot hagouf*, et ç'eût été aussi normal que pour mes collègues qui ont traduit par "lumières". Or, *Zohar* engage, et cela m'oblige à trouver dans le texte des références qui légitiment ce choix. Je les ai trouvées.

JÖRN CAMBRELENG

Puisque le mot "sacré" a été re-prononcé, je voulais poser la question à Léopold, parce que je vais le crucifier : tout à l'heure en entendant la différence entre "sacré" et "saint", comment fait-on en allemand ? C'est bien compliqué, avec *heilig*.

LÉOPOLD VON VERSCHUER

J'ai deux autres réponses. Dans *Pour Louis de Funès*, il y a *heiliger Affe*, "un singe très saint". Il m'intéresse, ce terme de "sacré". En Allemagne, au théâtre, tout ce qui est de l'ordre religieux semble faire peur. Je ne sais pas si c'est la même chose en France. Comme si c'était le dernier tabou, on sent une certaine réticence. Vous pouvez citer des phrases du bouddhisme, de l'islam, de toutes les religions du monde, mais tout ce qui est

de l'ordre chrétien fait peur aux artistes. Le singe très saint est traduit par *Affe auf dem Hochseil, ein eiliger Heiliger*. Mais je pense que, quand il est question de saint, de sacré, de religieux, il est aussi question de blasphématoire. Dans presque toutes les pièces, il y a des *Notre Père* détournés, il y a la Cène où "Dieu est petit", avec les apôtres. Quand mes enfants, sortant du chœur de la cathédrale de Cologne, allaient jouer la messe dans leur salle de jeux, cela n'avait rien de blasphématoire. Je crois que le jeu avec le sacré n'est ni religieux ni blasphématoire, mais simplement très proche du centre la condition humaine.

Il y a une phrase chez Michel Corvin faisant un commentaire sur je ne sais plus quelle pièce, qui m'a semblé apte à prendre la peur de toutes ces choses d'ordre religieux. Il dit : le théâtre n'est pas une métaphore du religieux mais, au contraire, tout ce qui est religieux est une métaphore du théâtre. Cela me semble très juste. Dans toutes les pièces de Valère Novarina, l'acte majeur est celui de DIRE. Quand j'essaie de m'expliquer aux acteurs allemands, je leur dis : "Le plateau est vide, il n'y a rien, il n'y a pas de fiction, il n'y a pas de château, ni de salon, il n'y a pas la belle-mère, il n'y a rien. Vous entrez dans un vide et ce n'est qu'à partir du moment où vous dites que quelque chose apparaît. C'est à travers la parole que se crée une réalité sur un plateau." C'est cela, être humain. Saint ou pas saint, religieux ou pas, cela touche à la même essence.

BERNARD HOEPFFNER

Pour terminer, puisqu'il nous reste cinq minutes, il y a une petite vidéo, Zsófia va nous expliquer ce que c'est.

ZSÓFIA RIDEG

C'est un monologue d'une quarantaine de minutes à peu près, à la fin de *L'Opérette imaginaire*, on l'a réduit à vingt minutes pour notre spectacle. Valère va vous expliquer pourquoi il a fait ce monologue.

VALÈRE NOVARINA

J'avais lu dans un ouvrage d'Antoine Albalat, *Le Traité du bien écrire*, ou *Le Mal d'écrire*, je ne sais plus... l'auteur affirmait que le cauchemar du romancier était les verbes donnant la parole, ce que j'ai appelé les *verbes logodores* : "parla", "répliqua", "dit", "s'écria", "rajouta", "s'étonna", etc.

J'ai constitué à partir d'eux et à partir de la question du renouvellement du verbe *logodore*, un petit roman interminable, venant soudain s'inscrire dans la scène finale de *L'Opérette imaginaire*... Je vais vous en lire deux épisodes : le début et la fin. Le personnage qui soudain arrive et déploie son roman s'appelle l'Infini Romancier.

Pendant ce blanc, puis-je vous lire le début de mon roman? Je viens d'écrire un roman.

— Vous pouvez le lire.

— Très volontiers.

— Je vous en prie.

L'INFINI ROMANCIER : "Roman". C'est un roman. Puis-je?

— Allons-y donc, Faites seulement.

L'INFINI ROMANCIER : "Voyez", dit Jean ; "Soyez attentifs!" ajouta Jacques ; "S'arrêtera-t-il?" demanda Pierre ; "Oui", répondit Marie ; "L'arrêterons-nous?" reprit Josette."

Je saute quinze pages.

Allons plutôt nous coucher", titubèrent Henri, Lisette, Bérengère, Béatrice et Eusèbe ; "Ça finira mal", prophétisa Marjolaine ; "Quelle manne!" laissa tomber Raoul ; "Qu'est-ce que c'est?" s'interrogea Ernest ; "L'emballage n'est pas d'origine", remarqua le docteur Gauthier vêtue de son nouveau tailleur pied-de-poule ; "Tu ne vas tout de même pas me la dévorer, ma petite rose?" rougit Laurence ; "Hem!" lâcha Corentin ; "Oh là là!" prospecta Ciboire ; "Là, j'hésite", balança Nestor ; "Je suis s'ivre", zigzagua Boniface ; "Slptatracthurch!" dégringola Caroline ; "Attention à la marche!" prévint Prudence ; "Oh, pardon!" péta Philibert ; "Soupe-à-la-grimace-amaigris-la-louche", oulipa Babouin ; "Éric, il faut un calme et bon caviste pour eux sept", glissa l'adjutant Robillard ; "C'est une contrepèterie?" subodora Gaëtan ; "L'amateur de Nô habite à Mézières-sur-Couesnon", renchérit [...]"

Je saute et je vais plus loin :

[...] "Ben tiens!" plaça machinalement Picard ; "Le mal est fait", épilogua Victoire ; Balbulus fit graver sur sa tombe : "Amis, dis-je, si vous m'aimez, dis-je, faites graver sur ma tombe, dis-je, ces six mots : *Je je vous avais bien dit que j'étais vraiment malade.*"

(*Applaudissements.*)

ZSÓFIA RIDEG

Il a fallu faire toute une traduction culturelle de ce monologue, déjà choisir les prénoms. Juste un exemple très simple : "*dramatisa Rodrigue*". Pour le public hongrois, cela ne dit pas grand-chose, sauf peut-être pour quelques francophones. J'ai mis : "*dramatisa Bánk*", parce que notre grand classique (disons notre *Le Cid*) est le *Bánk bán*, tout le monde sait que c'est une grande figure du drame. Il y avait des histoires personnelles de Valère, il a mis des amis dedans. J'ai mis alors mes amis...

(*Rires.*)

... et même des acteurs. Au milieu du monologue, il y a une phrase : "Changeons de décor, proposa..." je ne sais pas qui chez Valère, j'ai mis le nom de l'acteur qui jouait le monologue, évidemment tout le monde connaît cet acteur dans notre théâtre, et c'était drôle parce qu'il parlait depuis un quart d'heure, et tout à coup il dit : "« Changeons de décor », proposa Tibor juste pour dire quelque chose."

LÉOPOLD VON VERSCHUER

Je voudrais ajouter qu'à la création allemande de ce texte, après un quart d'heure, la moitié du public commençait à crier : "Arrêtez! Arrêtez!" et l'autre moitié : "Continuez! Continuez!" C'était un chahut magnifique!

(Projection vidéo.)

(Applaudissements.)

HÉLÈNE HENRY

Il nous reste à vous remercier d'avoir si bien fait résonner (ou raisonner) la chair des mots. Merci cent fois.

Merci à vous tous d'avoir été là jusqu'au bout et pour cette fin passionnante des Assises. La pièce est terminée. Il y en aura une autre l'année prochaine, ce sera le trentième anniversaire d'ATLAS, donc venez nombreux! Merci.

(Applaudissements.)

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

MICHEL BATAILLON

Né à la Chaise-Dieu en 1939. Germaniste formé à la Sorbonne et à l'université Karl-Marx de Leipzig, il est dramaturge et traducteur, spécialiste de littérature allemande. Il a traduit Peter Weiss, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Lothar Trolle... Il a travaillé dans l'équipe de recherches théâtrales du CNRS avec Denis Bablet et Jean Jacquot, a rejoint Gabriel Garran en 1964 pour fonder le théâtre de la Commune d'Aubervilliers, et a été le collaborateur de Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne. Il assure la présidence de la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale.

OLIVIER BERTRAND

Professeur des universités en linguistique historique et lexicographie médiévale à l'université de Cergy-Pontoise. président du département des langues et cultures de l'École polytechnique, il dirige au CNRS et au sein du Conseil européen de la recherche un programme scientifique intitulé "Histoire du lexique politique français" dans lequel il étudie les toutes premières traductions en français des grandes œuvres de l'Antiquité, en particulier les premières traductions en français de la *Politique* d'Aristote et de *La Cité de Dieu* de saint Augustin qui datent du XIX^e siècle. Expert auprès de plusieurs organismes de recherche scientifique (ERC, AERES, FNRS), Olivier Bertrand est lauréat de la médaille de bronze du CNRS 2011 et membre du jury de l'agrégation interne et du CAPES externe de lettres modernes.

JÖRN CAMBRELENG

Directeur du Collège international des traducteurs littéraires (CITL) depuis janvier 2009. Lui-même traducteur et homme de théâtre, il a nourri 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 avec le bureau de lecture de France Culture, il a participé à la traduction et à l'exploration du répertoire théâtral le plus contemporain. Il a en outre traduit Juli Zeh, et plus récemment un recueil de textes 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.

EMMANUELLE DE CHAMPS

Maître de conférences en histoire britannique au département d'études des pays anglophones (université Paris-VIII – Vincennes à Saint-Denis). Elle fait partie du Groupe de recherches en histoire intellectuelle (EA 1571) et du Centre Bentham (École de droit de Sciences Po). Spécialiste d'histoire intellectuelle, elle travaille sur l'utilitarisme de Jeremy Bentham (1748-1832). Elle a coordonné la traduction de *l'Introduction aux principes de morale et de législation* parue chez Vrin en 2011. Dans le cadre d'une étude sur la circulation des doctrines utilitaristes en Europe au XIX^e siècle, elle s'intéresse aux enjeux politiques des traductions.

HENRY COLOMER

Concepteur et réalisateur de *L'atelier du traducteur*, il a réalisé une trentaine de films dont un long métrage de fiction, *Nocturnes*. Parmi ses documentaires, des portraits d'écrivains (*Salvador Espriu* ; *Primo Levi* ; *Victor Hugo-L'exilé* ; *Vies métalliques-Rencontres avec Pierre Bergounioux*) et d'artistes (*Iddu* ; *Ricercar*), ainsi que des films historiques explorant les grands bouleversements du début du XX^e siècle (*Monte Verità* – prix du meilleur documentaire de la Scam et du festival du film historique de Pessac ; *Optimum* ; *Sous les drapeaux* – Award for Best Use of Footage, Focal International Awards Londres 2010). Deux films sur la traduction : *Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare* ; *Claire Cayron traduit Miguel Torga*.

BOUBACAR BORIS DIOP

Écrivain sénégalais né à Dakar, il est auteur de plusieurs romans, dont notamment *Les Tambours de la mémoire* (Nathan, 1987 ; Harmattan 1990), *Le Cavalier et son ombre* (Stock, 1997, Philippe Rey 2010), *Murambi. Le livre des ossements* (Stock, 2000) et *Kaveena* (Philippe Rey, 2006). *Les Petits de la guenon* est la version française de son roman en wolof *Doomi Golo* (Papyrus-Afrique, Dakar 2003) dont il a lui-même assuré la traduction. Ancien directeur de publication du quotidien indépendant sénégalais d'informations générales *Le Matin*, Boubacar Boris Diop collabore régulièrement depuis une quinzaine d'années avec plusieurs titres de la presse internationale.

Co-auteur, avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave, de *Nérophobie* (Les Arènes, 2005) on lui doit aussi un essai intitulé *L'Afrique au-delà du miroir* (Philippe Rey, 2007). Il a collaboré en 2008 à l'ouvrage collectif *L'Afrique répond à Sarkozy*, chez le même éditeur. Il a été en 2004 et 2008 *visiting professor* à Rutgers University, dans l'État du New Jersey et en 2010 *writing fellow* à l'université Witwatersrand de Johannesburg.

Il enseigne actuellement la littérature de langue wolof à l'université Gaston-Berger de Saint-Louis du Sénégal, à la section "Langues et Cultures africaines" de l'UFR/CRAC.

CATHERINE-LISE DUBOST

Née à Lyon en 1974. La traduction littéraire et théâtrale est son occupation principale. Depuis décembre 2006, elle coordonne le comité de lecture nordique de la Maison Antoine Vitez et fonde, au sein du réseau TER, le comité de lecture de Copenhague. Depuis 2000, elle a traduit, entre autres, des auteurs de théâtre contemporain danois, parmi lesquels Christian Lollike (éditions Théâtrales), Astrid Saalbach (éditions Théâtrales), Line Knutzon (éditions Espaces 34), Jokum Rohde et, tout dernièrement, Nielsen.

Ses traductions de Christian Lollike ont été portées à la scène par Simon Delétang avec *Angoisse cosmique ou le Jour où Brad Pitt fut atteint de paranoïa* (théâtre de l'ENSATT, 2011) et *Chef-d'œuvre* (École du théâtre national de Bretagne, 2012), et par deux fois présentées

aux Ateliers de Lyon avec *Service suicide*, mise en lecture par Arnaud Ankaert en 2010 et *La Vie normale*, mise en lecture par Simon Boberg en 2012.

KATERINA FOTINAKI

Née à Athènes, elle fait des études de lettres classiques à l'université d'Athènes et travaille sa voix aux côtés du baryton Spyros Sakkas, à l'Institut de recherche vocale. Elle quitte la Grèce en 2006 suite à l'invitation d'Angélique Ionatos pour l'accompagner pour la reprise du spectacle *Sappho de Mytilène* en Suisse et en Belgique. Elles poursuivent alors leur collaboration en duo avec la création du spectacle *Comme un jardin la nuit...* (Accords Croisés, CD/DVD) et un nouveau spectacle, toujours en duo, *Anatoli*. En 2012 elle gagne le premier prix au concours national de composition lyrique en Grèce, organisé par la fondation Onassis et la Radio-TV nationale.

HÉLÈNE HENRY

Traductrice littéraire (russe-français) depuis 1975 dans des domaines variés : poésie, théâtre et prose du xx^e siècle, théorie de la littérature, histoire du théâtre. Pasternak (Gallimard 1982), Mandelstam, Tsvetaieva (Gallimard 1998), Nabokov (Gallimard 2000), E. Vakhtangov : *Écrits sur le théâtre* (L'Âge d'Homme, 2000). Domaine contemporain : Brodsky, Rubinstein, Krivouline, Schwarz, Markish, Kononov, Frères Presniakov. Normalienne, universitaire (Paris-Sorbonne, ENS). Travaux de recherche sur l'histoire de la traduction et de la réception créatrice dans les littératures russe et française. Co-responsable du comité russe à la MAV. Formatrice à Bruxelles. Secrétaire du prix de traduction de poésie Nelly-Sachs, présidente d'ATLAS de 2006 à 2013.

Dernier ouvrage paru : Dmitri Bykov : *Boris Pasternak* (Fayard 2011, prix ReadRussia 2012 de l'Institut russe de traduction).

BERNARD HOEPFFNER

Traducteur (anglais-français, français-anglais) depuis vingt-cinq ans ; Robert Burton, Thomas Browne, Mark Twain, Robert Coover, Gilbert Sorrentino, etc.

ANGÉLIQUE IONATOS

Après des études en Belgique où sa famille s'installe, elle vit entre la France et la Grèce depuis 1982. Son univers atypique et singulier lui a valu des collaborations ponctuelles et des créations originales avec des musiciens du monde classique ; elle a aussi composé un opéra pour le jeune public *Le Prince heureux* d'après le conte de O. Wilde. En 2004, elle crée un nouveau spectacle *Eros y muerte* où elle compose aussi en espagnol sur des poèmes de Pablo Neruda. En 2007, elle entame une nouvelle et fructueuse collaboration avec la chanteuse et guitariste Katerina Fotinaki et elles enregistrent ensemble l'album *Comme un jardin la nuit*. En 2011, elles créent ensemble un nouveau spectacle, *Anatoli*, présenté pour la première fois au théâtre Kléber-Meleau, avec la collaboration artistique de Philippe Menthath. En juin 2012, elle présente, dans le cadre des "Chantiers d'Europe" du théâtre de la Ville (Paris), une nouvelle création *Et les rêves prendront leur revanche*, retransmis en direct par Médiapart. Angélique a collaboré avec un grand nombre d'artistes et de musiciens : Henri Agnel, Christian Boissel, Cesar Stroschio, Claude Tchamitchian, Michael Nick, Renaud Garcia-Fons, Jean-F. Roger, Bruno Sansalone, Ramon Lopez, Paul Broutin, Hélène d'Autry, Gustavo Beytelmann, etc.

CHRISTINE JANSSENS

Née en Belgique, où elle enseigne dans le secondaire pendant quelques années. Elle arrive à Arles en 1982. Elle travaille au Collège international des traducteurs littéraires depuis son installation à l'Espace Van Gogh en 1989. Elle en assure la coordination administrative et financière.

VALÉRIE JULIA

Traductrice professionnelle (anglais, italien). Elle exerce principalement dans l'audiovisuel (sous-titrage et doublage de films documentaires), mais aussi dans le domaine de l'opéra : traduction de livrets pour l'édition et les programmes de salle, sous-titrage de mises en scène filmées et sur-titrage de spectacles vivants. Après avoir assuré pendant une dizaine d'années la coordination éditoriale de *TransLittérature*, elle a mis en œuvre le projet de numérisation de la revue et de ses archives.

ZEYNEP SU KASAPOĞLU

Comédienne et metteur en scène franco-turque. Après avoir étudié les arts du spectacle à l'université Sorbonne-Nouvelle Paris-III, elle met en scène *Lettres aux arbres et aux nuages* de Matei Visniec pour le festival franco-turc du théâtre d'Istanbul et *Ces gens-là*, adaptation de Peter Handke, au théâtre de l'Octroi. Elle crée plusieurs ateliers de théâtre au sein de l'association ACORT (Paris) et continue sa carrière de metteur en scène avec la compagnie Théâtre à Venir. Elle met en scène et joue dans *La Joconde et Si-Ya-Ou* et dans *Nasrettin Hodja* qui sont présentés dans plusieurs festivals en France et en Turquie. Elle dirige également une anthologie des écritures théâtrales turques, *Un œil sur le bazar*, publiée aux éditions L'Espace d'un instant. Elle est assistante à la mise en scène auprès d'Isil Kasapoğlu pour son adaptation de *Blanche-Neige* et assiste également Serkan Keskin dans sa mise en scène de *Metot*. Elle travaille actuellement à sa propre mise en scène, *Portrait d'une exécution* de Howard Baker au théâtre de Semaver à Istanbul.

LAURENCE KIEFÉ

A toujours exercé parallèlement les métiers d'éditeur et de traductrice (de l'anglais). Elle a traduit plus de deux cents livres (littérature générale, littérature jeunesse, psychologie), en a publié autant (en littérature jeunesse) et créé plusieurs collections de fiction chez Nathan, Hachette et Mango. Elle assure également des cours autour de la traduction dans différents masters et formations. Elle est présidente de l'ATLF.

MAKOTO KINOSHITA

Né en 1956, professeur de l'université de Hyogo, à Kobe, enseigne la littérature et la civilisation européennes. Il est spécialiste d'Arthur Rimbaud, Victor Segalen, Guy Debord et du mouvement situationniste. Il a traduit des œuvres de Segalen : *Essai sur l'exotisme* (1995), *Équipée* (1995), *Les Immémoriaux* (2003), *Peintures* (2007), etc., et des œuvres de Debord : *La Société du spectacle* (1993, 2003), *Commentaires sur la société du spectacle* (2000), *Cœuvres cinématographiques complètes* (1999), et a dirigé et traduit tous les numéros de l'*Internationale situationniste* avec des documents (1994-2000). Il a écrit aussi beaucoup d'articles sur Rimbaud, Segalen et Debord, et prépare la traduction de l'*Œuvre complète* de Guy Debord.

MATEUSZ KWATERKO

Diplômé en philosophie. Historien des idées. A traduit en polonais, entre autres, de Raoul Vaneigem : *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* ; de Guy Debord : *La Société*

du spectacle ; *Commentaires sur la société du spectacle* ; *Cœuvres cinématographiques complètes* ; de Michel Onfray : *Traité d'athéologie* ; d'Albert Cossery : *La Violence et la dérision*, de Giorgio Agamben : *Profanazione* (de l'italien), ainsi que quelques centaines de films documentaires et longs métrages (du français, de l'anglais, de l'espagnol et de l'italien).

MARC DE LAUNAY

Né en 1949, chercheur au CNRS en philosophie (Archives Husserl de Paris – ENS-Ulm) et traducteur de poésie et de philosophie allemandes (Kant, Nietzsche, Rilke, Hermann Cohen, Gershom Scholem, Walter Benjamin, Habermas).

Il enseigne la philosophie post-kantienne à l'ENS et donne un séminaire sur les théories modernes de la traduction dans le cadre du mastère de traduction littéraire de Charles V (Paris-Diderot). Il est membre de la commission extradition du CNL. Il a publié chez Vrin, en 2008, *Qu'est-ce que traduire?*

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Né à Boulogne-sur-mer en 1943, il est actuellement professeur de littérature allemande à l'ENS. Ses deux principaux domaines de recherche et de traduction sont d'une part l'œuvre de Paul Celan et d'autre part les liens entre poésie et philosophie dans la première moitié du XIX^e siècle en Allemagne, autour de figures comme Hölderlin, Heine et Hegel. Il a aussi traduit Goethe, Bertolt Brecht ou Rainer Maria Rilke. Il dirige aujourd'hui la cellule de recherche de l'ENS consacrée à Paul Celan, qui travaille à la fois à l'exégèse de son œuvre et à l'édition de sa correspondance ou de ses notes de lecture. Traducteur de la *Phénoménologie de l'esprit*, mais aussi de textes de Kant ou Freud, il a également édité les œuvres de Karl Marx aux éditions sociales et est codirecteur de la collection *Philosophies* des Presses universitaires de France. Son *Anthologie bilingue de la poésie allemande* parue dans la collection de la Pléiade en 1993 a été récompensée par le prix Gérard de Nerval de la Société des gens de lettres. Il a obtenu en novembre 2008 le prix Grimm du DAAD qui récompense chaque année un germaniste dans le monde pour l'ensemble de son œuvre. La même année, il a aussi été élu à l'Académie allemande.

RENÉ LOYON

Acteur dès 1969, il a joué avec de nombreux metteurs en scène (Jacques Kraemer, Bernard Sobel, Bruno Bayen, Gabriel Garran, Claude Yersin, Antoine Vitez, Gildas Bourdet, Charles Tordjman, Alain Françon, entre autres).

En 1976, il crée le théâtre Je/Il(s) avec Yannis Kokkos et met en scène Gide, Feydeau, Hugo, Segalen, Roland Fichet, Pirandello, etc. De 1991 à 1996, il dirige le Centre dramatique national de Franche-Comté où il met en scène Bond, Koltès, Molière, Jean Verdun, Botho Strauss, Sophocle, etc. En 1997, il crée la Compagnie R. L. avec laquelle il met en scène entre autres *Les Femmes savantes* de Molière, *Le Jeu des rôles* de Pirandello, *Isma* de Nathalie Sarraute, *Yerma* de Federico García Lorca, *La Double Inconstance* de Marivaux, *L'Émission de télévision* de Michel Vinaver, *La Fille aux rubans bleus* d'Yedwart Ingey, *Le Tartuffe* de Molière, *Rêve d'automne* de Jon Fosse, *Antigone* de Sophocle, *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams, *Dom Juan* de Molière et *Retour à Ithaque* d'après Homère.

SÉVERINE MAGOIS

Elle travaille depuis 1992 au sein de la Maison Antoine Vitez, dont elle coordonne le comité anglais. Depuis 1995, elle traduit et représente en France l'œuvre de Daniel Keene (Australie) et le théâtre pour enfants de Mike Kenny (G.-B.). Elle a par ailleurs traduit des pièces

de Sarah Kane, Harold Pinter, Martin Crimp, Simon Stephens, Matt Hartley... En 2005, elle reçoit, avec Didier Bezace, le Molière de la meilleure adaptation d'une pièce étrangère pour *La Version de Browning* de Terence Rattigan. Depuis janvier 2010, elle est membre du collectif artistique de la Comédie de Valence.

PATRICK MARCOLINI

Docteur en philosophie, il est actuellement conservateur des bibliothèques, ainsi que chercheur en philosophie et en histoire des idées au sein de l'Équipe de recherche sur les rationalités philosophiques et les savoirs (ERRAPHIS, université de Toulouse-II – Le Mirail). Ses travaux portent sur les croisements entre culture et politique du XIX^e siècle à nos jours, et tout particulièrement sur les formes de contestation sociale et esthétique de la modernité capitaliste industrielle. Dans ce cadre, il a récemment publié un ouvrage intitulé *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle* (L'Échappée, 2012).

ANNE-MARIE MARSAGUET

Productrice de *L'atelier du traducteur*, a contribué en tant que producteur exécutif à une trentaine de films, en majorité des documentaires à caractère historique ou culturel diffusés par Arte et France Télévisions. Depuis quelques années, elle produit au sein de Saraband Films dont elle est la fondatrice et la gérante. Dernièrement *Vies parallèles* et, prochainement, *Feux*, deux films d'Henry Colomer.

FEDERICA MARTUCCI

Comédienne. Elle a été formée au Conservatoire du 7^e arrondissement (Paris) puis à l'école Les Enfants Terribles. Parallèlement, elle a poursuivi des études à la faculté de droit et est diplômée de Sciences Po Paris. Avant de se consacrer entièrement au métier de comédienne, elle a collaboré ponctuellement pendant deux ans à l'Unesco, au service de la promotion du droit des femmes et exercé en tant qu'avocate pendant cinq ans à Paris. Elle est également traductrice de théâtre, elle a traduit *Les nuages retournent à la maison* de Laura Forti, publié aux éditions Actes Sud-Papiers en novembre 2010. Elle vit actuellement à Paris.

MARIANNE MILLON

Traductrice de fiction contemporaine espagnole (*L'Appât*, José-Carlos Somoza, Actes Sud), catalane (*Pandora au Congo*, Albert Sánchez-Piñol), cubaine (*Poser nue à La Havane*, Wendy Guerra, Stock), argentine (*Les Cousines*, Aurora Venturini, Laffont), mexicaine (*Emilio, les blagues et la mort*, Fabio Morábito, José Corti).

DONALD NICHOLSON-SMITH

Né à Manchester en 1943, New-Yorkais depuis bien des années. Membre de l'Internationale situationniste à Paris (1965-1967), il est le traducteur vers l'anglais de *La Société du spectacle* (Debord), du *Traité de savoir-vivre* (Vaneigem), et de *La Production de l'espace* (Lefebvre). Par ailleurs il a traduit le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Pontalis et Laplanche, ainsi que des ouvrages de Jean Piaget, Apollinaire, Artaud, Jean-Patrick Manchette, Thierry Jonquet, Paco Ignacio Taibo II, etc. Il est membre de Translators' Association (Londres) ; PEN Translators Committee (New York).

VALÈRE NOVARINA

Il passe son enfance et son adolescence au bord du lac Léman et dans la montagne. À Paris, il étudie la littérature et la philosophie, rencontre Roger Blin, Marcel Maréchal, Jean-Noël

Vuarnet, veut devenir acteur mais y renonce rapidement. Il écrit tous les jours depuis 1958 mais ne publie qu'à partir de 1978. Une activité graphique, puis picturale se développe peu à peu en marge des travaux d'écritures : dessins des personnages, puis peintures des décors lorsqu'il commence, à partir de 1986, à mettre en scène certains de ses livres.

On distinguera, dans sa bibliographie, les œuvres directement théâtrales : *L'Atelier volant*, *Vous qui habitez le temps*, *L'Opérette imaginaire*, *L'Acte inconnu* – et le “théâtre utopique”, romans sur-dialogués, monologues à plusieurs voix, poésies en actes : *Le Drame de la vie*, *Le Discours aux animaux*, *La Chair de l'homme* – et enfin, les œuvres “théoriques”, qui explorent le corps de l'acteur où l'espace et la parole se croisent dans le foyer respiratoire : *Pour Louis de Funès*, *Pendant la matière*, *Devant la parole*, *L'Envers de l'esprit*. Insaisissable et agissant, le langage y apparaît comme une figure de la matière.

Auteur européen associé à la saison 2011 du théâtre de l'Odéon, Valère Novarina y a mis en scène sa dernière pièce, *Le Vrai Sang*. *L'Atelier volant*, créé le 6 septembre de cette année au Rond-Point, est actuellement en tournée en France.

EMMANUELLE PÉCHENART

Elle traduit de la littérature chinoise moderne, romans et poésie (Chine continentale et Taïwan), ainsi que des textes sur l'architecture. Elle participe un temps, comme assistante de recherches, à des études sur la ville chinoise ; ensuite, dans le souci de faire converger littérature et histoire urbaine, elle mène un travail (thèse de doctorat) sur la traduction d'un court roman d'Eileen Chang, icône shanghaienne morte en exil. Elle consacre une partie de son temps à un collectif de soutien aux migrants. Elle vit en famille à Chartres.

SYLVAIN PRUDHOMME

Né en 1979, il a grandi au Niger, au Burundi et à l'île Maurice avant d'entamer des études de lettres à Paris. Il est l'auteur de quatre romans, dont *Tanganyika Project* (Léo Scheer, 2010) et *Là, avait dit Bahi* (“L'Arbalète”, Gallimard, 2012). Il a également réalisé des reportages en feuillets pour le magazine *Le Tigre* (“La Vie dans les arbres”, “Africa Queen”) et traduit l'essai *Décoloniser l'esprit* (La Fabrique, 2011) de l'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o. Son dernier roman, *Là, avait dit Bahi*, évocation d'un vieil homme au volant d'un camion dans l'Algérie d'aujourd'hui, a reçu le prix Louis-Guilloux.

ZSÓFIA RIDEG

Dramaturge, traductrice, née en 1970 à Budapest. Après des études de langue et de littérature françaises, elle décide de se consacrer au théâtre : elle suit alors une formation à l'université, et participe à différents ateliers, au contact de metteurs en scène tels qu'Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Anatoli Vassiliev, Josef Nadj, Attila Vidnyánszky ou Valère Novarina. Elle travaille également en tant que traductrice et rédactrice de la revue *Világszínház* (théâtre du Monde) avec Nina Király, directrice de l'Institut du théâtre à l'époque.

En 2006 elle devient dramaturge et coordinatrice des relations internationales du théâtre Csokonai de Debrecen. Elle poursuit par ailleurs ses activités de traductrice, du français vers le hongrois, avec les éditions de l'Harmattan hongrois : le *Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis, *Nous, les héros et Règles de savoir-vivre dans la société moderne*, de Jean-Luc Lagarce, et différents ouvrages de Valère Novarina : *Lumières du corps*, *Le Théâtre de la parole* et *L'Opérette imaginaire*. Ce dernier est présenté au théâtre Csokonai en 2009 dans la mise en scène de l'auteur avec les excellents acteurs de la troupe hongroise. Le spectacle est ensuite invité à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2010. En 2011, elle traduit *Les Fourberies de Scapin* de Molière en collaborant avec le metteur en scène roumain Silviu Purcărete.

BEHROUZ SAFDARI

Il apprend le français en arrivant en France en 1977. Il a fait des études universitaires en sociologie mais il a rarement exercé le métier de sociologue. La traduction ne cesse de constituer le cœur de ses activités où "l'exilé" trouve son refuge et son remède dans le passage des significations.

Il a traduit de la poésie, de la philosophie et des textes jusque-là inconnus dans le monde persanophone. Il y a introduit ainsi la pensée du mouvement situationniste. Ses traductions ont été publiées soit en Iran quand c'était possible, soit dans la diaspora et par samizdat.

EMMANUÈLE SANDRON

Licenciée de l'École d'interprètes internationaux de Mons et formée au CETL de Bruxelles, elle est traductrice de néerlandais et d'anglais (jeunesse et fiction adultes) et anime des ateliers de traduction à l'université de Liège. Derniers titres parus : *Le Message du pendu*, de Pieter Aspe (Albin Michel) et *La Question de 10 heures du soir*, de Kate de Goldi (Alice Jeunesse). Elle est critique à *La Quinzaine littéraire*. Membre du CA de l'ATLF, elle coordonne la revue *TransLittérature*. Elle vit entre Luxembourg, Paris et Liège.

LAURENCE SENDROWICZ

Née à Paris qu'elle quitte en 1975 pour Israël où elle devient comédienne. Retour en France en 1988. Auteur de théâtre et traductrice, sa rencontre avec le théâtre de Hanokh Levin date des années qu'elle a passées en Israël et, depuis 1991, elle consacre une partie de son travail et de son énergie à traduire et à promouvoir son œuvre en France.

AURÉLIEN TALBOT

Ancien élève de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris (ÉSIT), Aurélien Talbot est traducteur professionnel (anglais-espagnol-italien > français). Il a notamment traduit deux essais philosophiques espagnols : *Mimuit dans l'histoire* de M. Reyes Mate (Mix., 2009) et *Métaphores du pouvoir* de J. M. González García (Mix., 2012). Il est doctorant en littérature comparée (théories de la traduction) au CERCC de l'ENS Lyon.

CHRISTILLA VASSEROT

Maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris-III, ses recherches portent principalement sur le théâtre latino-américain. Elle traduit des romans et du théâtre d'Espagne et d'Amérique latine, notamment Rodrigo García et Angélica Liddell. Elle vient de diriger, avec Denise Laroutis, le cahier n° 9 de la Maison Antoine Vitez : *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine. 30 auteurs sur un plateau*, éditions Théâtrales, 2012.

LEOPOLD VON VERSCHUER

Né à Bruxelles en 1961 de parents allemands, il a travaillé comme acteur, traducteur, metteur en scène et réalisateur de radio en Allemagne, Autriche, Suisse, France et au Portugal. Depuis 1994 il collabore régulièrement avec Valère Novarina dans toutes ces fonctions. Ses traductions et articles ont paru chez les éditeurs Alexander Verlag, Verlag der Autoren et Matthes & Seitz à Berlin, Verlag der Autoren à Francfort, Divadelný Ústav à Bratislava, Agora à Athènes, José Corti à Paris, Mimos et Limmatverlag en Suisse. Pour sa traduction de *L'Origine rouge* de Valère Novarina il a obtenu le prix de traduction de la ville de Brême 2001. Leopold von Verschuer vit avec l'auteur et dramaturge autrichienne Kathrin Röggla à Berlin.

JEAN-PIERRE VINCENT

Metteur en scène, c'est-à-dire traducteur... Après avoir débuté avec Patrice Chéreau, il a fondé sa première compagnie avec Jean Jourdheuil, puis dirigé le Théâtre national de Strasbourg (1975-1983), la Comédie-Française (1983-1986) et le théâtre des Amandiers à Nanterre (1990-2001). Depuis 2002, il a fondé une nouvelle compagnie, Studio Libre, en compagnie de son dramaturge Bernard Chartreux. Il est très engagé dans la pédagogie théâtrale, ainsi que dans le militantisme professionnel (SYNDEAC).

JEAN-CLAUDE ZANCARINI

Professeur émérite à l'École normale supérieure de Lyon. Ses travaux portent sur les liens entre histoire, langue et politique dans l'Italie du xvii^e siècle.

Il a procuré, en collaboration avec Jean-Louis Fournel, les éditions françaises commentées de textes politiques italiens majeurs du xv^e et du xvi^e siècle (Savonarole, *Sermons et écrits politiques* ; Francesco Guicciardini, *Avertissements politiques [Ricordi], Histoire d'Italie, Écrits politiques* ; Machiavel, *Le Prince*).

Il a également traduit des ouvrages de Beppe Fenoglio, Fruttero et Lucentini, Franco Vegliani, Raffaele Nigro, Salvatore Lupo et, récemment, le livre d'Adriano Sofri, *La notte che Pinelli : Les Ailes de plomb*, Verdier, 2010).

ILANA ZINGUER

Israël, docteur ès lettres. Est encore actuellement fascinée par les langages hermétiques et ésotériques de la Renaissance. Les textes de Novarina fournissent des correspondances troublantes qui sont autant d'éclairages sur notre époque et sur l'être aux prises avec le déchiffrement d'une évolution spirituelle enchanteresse quoique déroutante. Là, lire c'est d'abord traduire.

ANNEXE
SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*
DE 1984 À 2011

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 collèges internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde "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 Chandaigne 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 Kassā, 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 Türkkan 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 : Mía Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Égyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli

– “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII^e siècle”, conférence de Françoise du Sorbier

- Table ronde “Julien Gracq et ses traducteurs – Traduction du style et style de la traduction”, animée par Michel Murat, avec Carl Gustaf Bjurström (Suède), Micaela Ghitescu (Roumanie), Dieter Hornig (Autriche), Michaela Jurovska (République slovaque), Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1994

- Table ronde “Pour un contrat de commande de traduction d’une œuvre dramatique”, animée par Jean-Michel Déprats (maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers

Ateliers de langues

- Anglais, animé par Pierre Furlan
- Allemand, animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel

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 Schwarzinger 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 Beudet 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 Vélisaris, 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^e 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 Kiefé, 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 Kiefé

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

VINGT-HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 2011

- Allocution d'ouverture, par Hélène Henry, présidente d'ATLAS
- "Avec Maurice Nadeau", conférence de Michel Volkovitch
- Table ronde "Monstres en traduction" animée par Tiphaine Samoyault, avec Guy Jouve, André Markowicz, Patrick Quillier et Aline Schulman

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 2011

Ateliers de traduction

- Anglais : Jean-Michel Déprats
- Espagnol : Alexandra Carrasco
- Grec ancien : Philippe Brunet
- Wardwêsân : Patrick Quillier et Frédéric Werst

- "Traducteurs extra-ordinaires", conférence de Bernard Hoepffner
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2011

Ateliers de traduction

- Allemand : Nicole Taubes
- Anglais (USA) : Anne-Laure Tissut
- Italien : Michel Orcel
- Sanskrit : Philippe Benoît

- Table ronde ATLF "Tout ce que vous aimeriez savoir sur le numérique", animée par Olivier Mannoni, avec Évelyne Châtelain, Jean-Étienne Cohen-Séat, Geoffroy Pelletier et Camille de Toledo
- Table ronde "Traduire *La Disparition* de Georges Perec", animée par Camille Bloomfield, avec Valéri Kislou, John Lee, Vanda Mikšić, Marc Parayre et Shuichiro Shiotsuka

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2010

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 2013
PAR CORLET NUMÉRIQUE
À CONDÉ-SUR-NOIREAU

DÉPÔT LÉGAL
1^{RE} ÉDITION : NOVEMBRE 2013
N° impr. :
(Imprimé en France)

