

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par Anne Wade Minkowski et François Xavier Jaujard

DEUXIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
EN ARLES

Illustration de couverture :
Delia Cugat
© Actes Sud, 1986
ISBN 2-86869-114-5

ACTES DES DEUXIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 1985)

avec la participation de :

JEAN GATTEGNO
MICHEL PEZET
JEAN-PIERRE CAMOIN

CLAUDE SIMON

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

COSTAS TAKTSIS

C. G. BJURSTRÖM
JOHN FLETCHER
DAVID HOMEL
JUKKA MANNERKORPI
INES OSEKI-DÉPRÉ
HELMUT SCHEFFEL

LUCIEN DÄLLENBACH
UFFE HARDER
WILLIAM MC CORMACK
GUIDO NERI
JEAN-PAUL PARTENSKY
ELMAR TOPHOVEN

JEAN-PIERRE ARMENGAUD
ODILE BELKEDDAR
SUZANNE BUKIET
MICHEL GRESSET
ÉLISABETH JANVIER
GEORGES KASSAI
BERNARD LORTHOLARY
HUBERT NYSSSEN
MIMI PERRIN
MARINA YAGUELLO

LAURE BATAILLON
ALBERT BENSOUSSAN
FRANÇOISE CARTANO
JACQUELINE GUILLEMIN-
FLESCHER
F. X. JAUJARD
JACQUES LACARRIÈRE
HENRI MESCHONNIC
BENITO PELEGRIN
MICHEL VOLKOVITCH
CÉLINE ZINS

ATLS
IAS
ACTES SUD

Sous le Haut Parrainage de
Monsieur le Président de la République
et de :
M. Jack Lang, ministre de la Culture,
M. Michel Pezet, président du Conseil régional
Provence/Alpes/Côte d'Azur,
M. Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles.

COMITÉ ORGANISATEUR

Laure Bataillon
Françoise Campo-Timal
Annie Morvan
Nicole Tisserand
Liaison en Arles : Michelle Granju
Préfiguration du Collège international
des Traducteurs :
Françoise Campo-Timal
Nicole Tisserand

Conseil d'Administration d'ATLAS :
Laure Bataillon (présidente),
Françoise Campo-Timal (vice-présidente),
Françoise Cartano (vice-présidente),
Claire Cayron, Michel Gresset,
François Xavier Jaujard, Claire Malroux,
Annie Morvan (secrétaire générale),
Hubert Nyssen, Benito Pelegrin,
Frédéric-Jacques Temple,
Nicole Tisserand (trésorière),
Elmar Tophoven.

Parmi les organismes publics et privés
qui ont rendu ce colloque possible
et nous ont apporté une aide précieuse,
nous tenons à remercier tout spécialement :
La Direction du Livre et de la Lecture,
le Centre national des Lettres,
la Ville d'Arles,
le Conseil régional Provence/Alpes/Côte d'Azur,
le ministère des Relations extérieures,
le service des Affaires internationales
(direction des Affaires culturelles),
la Direction régionale des Affaires culturelles
de Provence/Alpes/Côte d'Azur,
le Conseil général des Bouches-du-Rhône,
l'Association des Traducteurs littéraires de France,
l'Association pour le Développement de
l'Édition française,
le Syndicat national de l'Édition,
le British Council,
les Éditions Gallimard,
les Éditions Gründ,
les Éditions Actes Sud,
les Éditions du Seuil,
les Dictionnaires Le Robert,
le Crédit agricole,
ainsi que les instances officielles
des pays suivants :
Danemark, Finlande, Italie, Québec.

*Noble friends,
That which combined us suas most great, and let not A leaner action
rend us. What's amiss,
May it be gently heard. When we debate
Our trivial difference loud, we do commit
Murder in healing wounds. Then, noble partners,
The rather for I earnestly beseech,
Touch you the sourest points with sweetest terms,
Nor curstness grow to the matter.*

WILLIAM SHAKESPEARE
Anthony and Cleopatra (II, 2)

NOTICE PRÉLIMINAIRE

En préparant pour la publication les Actes de ces Deuxièmes Assises de la Traduction littéraire en Arles, nous nous sommes aperçus qu'un problème, presque d'éthique, se posait à nous. Fallait-il reproduire, comme dans un miroir, le contenu exact de ce qui avait été dit, et par conséquent entendu, pendant les quatre journées que durèrent nos rencontres ? Ou fallait-il tenir compte du cheminement de pensée suivi par plusieurs intervenants pour qui elles furent, semble-t-il, l'occasion d'approfondir leur réflexion sur le métier de traducteur, avant et pendant les Assises, et après, aussi bien ? L'un d'eux n'allait-il pas jusqu'à nous envoyer trois moutures successives de son intervention ?

Disons-le tout de suite : nous avons opté pour la deuxième solution. Sachant que l'élaboration du manuscrit reposait essentiellement sur des textes sténotypés, on pourra se représenter que le travail n'en fut pas facilité. Outre les retouches indispensables à tout passage de l'oral à l'écrit, il nous a fallu voir comment pouvaient s'insérer dans le corpus brut recueilli en Arles les textes que l'on nous remettait a posteriori (et pas tous en même temps), éviter les redites et retrouver des enchaînements disparus.

Nous avons préféré mettre en annexe les textes qui ne trouvaient pas leur place dans la séance à laquelle ils étaient destinés. Dans le même esprit, nous avons ajouté un entretien de Laure Bataillon avec Inès Oseki-Dépré, qui devait paraître ultérieurement dans *Impressions du Sud* mais a eu lieu pendant les Assises. Enfin, nous prions les lecteurs de se reporter au n^o 40 du *Bulletin* de l'ATLF pour prendre ou reprendre connaissance du stimulant article écrit par Henri Meschonnic : « Le traducteur et la haine de la poétique », et publié dans la foulée de nos rencontres.

Si nous livrons ces « secrets de fabrication », c'est pour expliquer à un public attentif et doté d'une bonne mémoire - qualités développées chez ceux qui s'adonnent à la traduction - pourquoi il ne reconnaîtra pas dans ce livre le mot à mot de ce qui fut prononcé en novembre 1985 aux Assises d'Arles. En effet, nous avons cru qu'il serait regrettable de ne pas faire participer la communauté des gens concernés de près ou de loin par l'acte de traduire à ce processus

d'approfondissement évoqué plus haut. D'autre part, un des buts de l'ATLF et d'ATLAS, on le sait, est de valoriser la profession du traducteur, ce qui implique un effort pour définir son métier autant que son statut. Peut-être pourrions-nous démontrer ici que si nous ne sommes pas tous d'accord sur les voies à emprunter — et fort heureusement, d'ailleurs — nous sommes convaincus de l'urgence qu'il y a à chercher des voies et à échanger ce que nous découvrons au long de nos parcours solitaires.

A. W. M.

TABLE

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE

Ouverture des Assises

Allocution de Laure Bataillon	15
Allocution de Jean-Pierre Camoin	19
Allocution de Michel Pezet	22
Allocution de Jean Gattegno	25
L'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven	30

Les partis pris de traduction

Table ronde animée par Hubert Nyssen avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kassâï, Bernard Lortholary, Henri Meschonnic, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello, Céline Zins	33
La lettre de l'étranger, par Inès Oseki-Dépré	71
Traduction littérale ou littéraire ? par Albert Bensoussan	76
Interpréter Cortázar, entretien de Laure Bataillon avec Inès Oseki-Dépré	79

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE

Claude Simon et ses traducteurs européens

Débat dirigé par Lucien Dällenbach avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri, Helmut Scheffel.....	85
--	----

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE

Ateliers de traduction

Le dialogue dans le roman	
Un problème de traduction, par Albert Bensoussan	115
Notes sur un atelier, par Albert Bensoussan	117
« On juge un traducteur à ses dialogues », par Michel Gresset	118
Improviser comme les jazzmen, par Mimi Perrin	122

La poésie	
De la traduction du poème à la traduction poétique, par Benito Pelegrin	125
Autour d'un sonnet de Shakespeare : atelier animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard	131
La littérature enfantine	
Traduire pour les enfants, par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet	134

Deux auteurs grecs et leurs traducteurs français

Débat dirigé par Jean-Pierre Armengaud avec Philippos Dracodaïdis, Costas Taktsis, Jacques Lacarrière et Michel Volkovitch	137
--	-----

QUATRIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE

Le traducteur dans la société

Canada/Québec, par David Homel	165
L'expérience du Canada francophone, par Jean-Paul Partensky	172
Le statut du traducteur littéraire en France, par Françoise Cartano	180
Pour un statut européen du traducteur littéraire, par Elisabeth Janvier	190
Débat	193

<i>Concours Atlas Junior</i>	201
------------------------------------	-----

Liste des participants et intervenants étrangers	205
--	-----

Liste des participants et intervenants français	209
---	-----

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

ALLOCUTION DE LAURE BATAILLON
présidente d'ATLAS et de l'ATLF

LE COLLÈGE INTERNATIONAL DES TRADUCTEURS
EN ARLES

Cette année, je ne vous parlerai pas de nos Assises. Leur création et leur succès, l'an dernier, nous ont conduit tout naturellement aux Assises de cet automne même si, pour renaître chaque année, elles nous demandent beaucoup de travail.

Ce qui pour nous, il y a deux ans, était l'avenir est devenu ce présent qui nous tient à cœur. Et c'est de nouveau vers l'avenir que je me tourne aujourd'hui avec vous.

Cet avenir s'appelle le Collège international des Traducteurs. Collège » dans le sens d'assemblée et « des traducteurs » parce qu'il sera fait *par* et *pour* les traducteurs.

Deux désirs, maintenus constants depuis longtemps, sont à l'origine de cette entreprise :

Des années de pratique de mon métier de traducteur m'ont révélé la nécessité de pouvoir consulter l'auteur d'un texte à traduire ou des spécialistes de sa langue d'origine et aussi de pouvoir débattre de points de difficulté et de méthode avec d'autres traducteurs. J'avais également la conviction grandissante avec les années que *la Traduction fa s'apprend*, et que ça s'apprend même sans cesse. Avec cette réserve cependant : seule s'en apprend la partie artisanale ; la part d'art, elle, est affaire de sensibilité personnelle — comme d'ailleurs pour tant d'autres métiers de création.

Ce sentiment d'une double nécessité cherchait à se concrétiser depuis l'été 1980, quand une nouvelle équipe, dont je fais partie, a animé l'ATLF (l'Association des Traducteurs littéraires de France).

A côté de cette volonté, existait celle, nourrie d'expérience, d'Elmar Tophoven, fondateur du Collège européen des Traducteurs de Straelen en Allemagne fédérale. Il me répétait à chacune de nos assemblées générales : « Il faut construire votre Collège; en France, en France aussi. » Exigence qui me paraissait totalement irréalisable en l'état des choses d'alors.

Et pourtant, en persuadant l'ATLF de fonder ATLAS et d'organiser nos Assises, je savais qu'elles devraient un jour déboucher sur l'établissement de ce Collège.

Ce que je n'imaginai pas, c'est ce que Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles, allait me répondre à l'automne 1983. quand, avec Françoise

Campo, Annie Morvan et Claire Malroux, je lui fis part de ce projet à long terme. « J'ai ce qu'il vous faut, nous dit-il aussitôt, une partie de l'ancien hôpital Van Gogh qui va être rénové. »

Et c'est ce jour-là qu'un projet qui était du domaine des spéculations lointaines a basculé dans le domaine du possible.

Mais, pour passer du possible à la réalisation, il aura fallu d'autres concours :

- le soutien actif de ce grand animateur de la ville d'Arles qu'est Hubert Nyssen, écrivain et éditeur;
- l'écoute de plus en plus attentive de Jean Gattegno, directeur du Livre au ministère de la Culture; puis son soutien essentiel en matière de financement.

— Il aura fallu enfin la réussite de nos premières Assises, il y a juste un an, donnant la preuve qu'il y avait là un corps de métier qui entendait se faire reconnaître et faire reconnaître l'importance de son travail. Cette réussite aura été, tout au long de l'année, un passeport auprès de nos interlocuteurs pour aller de l'avant.

Je ne voudrais pas finir ce tour d'horizon préalable sans rendre un hommage particulier, d'abord à Françoise Campo et à Annie Morvan, qui depuis le tout début d'ATLAS, en décembre 1983, alors qu'il nous fallait partir de rien, ont apporté une ferveur et une somme de travail considérables à la réalisation de nos projets. Un hommage aussi à Nicole Tisserand qui, au début de l'été 1984, est venue nous prêter main forte, de façon également inlassable. Hommage enfin au conseil d'ATLAS tout entier et à ses membres associés dont l'aide et la réflexion sont indispensables, particulièrement dans cette opération longue et délicate que va être la mise en place des structures du Collège.

Et je sais bien, en regardant l'importance de la tâche qui est devant nous, qu'il nous faudra trouver d'autres traducteurs qui se passionnent pour ces réalisations pratiques que nous abordons, et viennent nous rejoindre.

Imaginons maintenant, grâce à l'exposition que vous pouvez voir dans le hall de l'hôtel de ville, ce que va être ce Collège qui se situera dans une aile de l'Espace Van Gogh.

Quels services offrira-t-il?

Nous voulons que ce centre soit avant tout un lieu de recherche et de CONCERTATION; mais aussi de libre formation et de diffusion.

Notre premier souci sera donc de :

- Favoriser les échanges entre traducteurs d'une même langue et leurs homologues étrangers.
- Permettre la rencontre d'écrivains (tant français qu'étrangers) avec leurs traducteurs.
- Assurer par des séminaires avec des spécialistes un travail de recherche théorique et pratique dans le domaine de la traduction.

— Enfin, créer un grand centre de documentation, tant par l'écrit que par l'informatique, pour tout ce qui touche à notre domaine.

Quant à la formation, elle sera nécessairement très informelle, très variée, comme peut l'être une formation permanente.

Elle sera assurée, par exemple, par le suivi de discussions sur des textes, par des séminaires de réflexion avec des spécialistes de tous ordres, par l'étude, plus pratique, des possibilités de modernisation de notre profession.

Pour ce qui est de la diffusion, nous voudrions qu'elle ait plusieurs visages :

— Promouvoir la littérature étrangère en France et française à l'étranger.

— Mais aussi : faire connaître le résultat des travaux, des recherches et les comptes rendus des séminaires qui se feront au Collège.

Qui pourra bénéficier des services et des logements du Collège?

Pourra venir, pour des périodes de travail de deux à huit semaines, tout traducteur, français ou non, qui en fera la demande à ATLAS en exposant son projet. Le Conseil examinera les demandes et établira des priorités en fonction de ce qui pourra être le plus intéressant pour notre profession. Sans doute aurons-nous à privilégier ce qui est rencontres : le Collège est conçu pour cela.

Le logement sera assuré aux traducteurs. Les moyens de travail du centre seront mis à leur disposition. Un projet est même à l'étude avec plusieurs organismes pour le remboursement éventuel de leurs frais de voyage.

En contrepartie des services fournis, le traducteur laissera trace de son travail afin que le mécanisme de celui-ci, de ses trouvailles, apparaisse de façon claire, sous forme de fiches par exemple, pour que ses confrères, débutants ou non, puissent en profiter. Ces fiches, converties en informatique, compléteront les dictionnaires existants, souvent très déficients pour le travail du traducteur.

Lors d'un séjour de longue durée, il sera souhaitable que le traducteur participe à la vie culturelle locale avec les associations, les librairies, les radios et les lycées.

Qui permettra au Collège de fonctionner de la sorte? Qui le financera ?

Les deux principaux tuteurs... de cet enfant du XXI^e siècle sont à l'évidence la Direction du Livre et la Municipalité d'Arles. Il nous en faut remercier tout particulièrement M. Jean Gattegno et M. Jean-Pierre Camoin.

La ville d'Arles fournit le lieu, à l'Espace Van Gogh (nous aurions pu tomber plus mal) ainsi que plusieurs services.

La Direction du Livre, elle, assure la charge vitale de la majeure partie du budget de fonctionnement.

Mais il est certain qu'il nous faudra trouver, comme pour nos Assises, d'autres soutiens tant publics que privés.

Il est certain aussi que le Collège devra, au fil des ans, assumer une partie de son financement.

Qui gèrera le Collège ?

Dès sa création, en décembre 1983, l'association ATLAS avait pour but déclaré, par delà des Assises, de faire aboutir le Collège. Elle semble donc toute désignée pour en assurer la responsabilité et la gestion. Pour désigner un directeur qui lui-même désignera son assistant.

Il est évident que la création du Collège va nécessiter un travail plus important, plus varié, que celui de nos colloques actuels, auxquels d'ailleurs il va s'ajouter.

ATLAS devra donc s'étoffer, s'ouvrir sur d'autres professions qui concourent à la réalisation du livre traduit, donc se diversifier et probablement modifier ses statuts. Pour cela, il nous faudra trouver des bonnes volontés, des gens qui s'y passionnent, des compétences nouvelles.

Mais ce n'est qu'en 1988 que le Collège trouvera sa forme définitive, quand ses locaux seront disponibles.

D'ici là va courir une période transitoire, de préfiguration, pendant laquelle nous allons le préparer et nous y préparer :

— Par des activités réduites qui nous permettront de nous former nous-mêmes à son fonctionnement.

— Par un début d'équipement dans un local provisoire où nous commencerons sans doute à créer une bibliothèque de travail.

— Dans un avenir proche, quatre chambres pourront accueillir les premiers hôtes du Collège. A nous de savoir les recevoir et les aider dans leurs travaux. Il va sans dire qu'alors, l'aide des traducteurs établis dans la région, des particuliers dont la bibliothèque et les connaissances pourraient répondre aux questions des traducteurs étrangers nous sera précieuse.

— Au début de l'année 1988, une brochure exposant de façon détaillée les buts, les moyens et les activités programmées du Collège, ainsi que les conditions d'admission, sera mise en circulation parmi les traducteurs et les spécialistes.

Ce n'est que progressivement que la gestion du Collège s'étoffera. Nous allons commencer avec modestie et saurons, là aussi, tirer parti de l'expérience de ces deux années. Les responsables de cette période transitoire du Collège seront, je l'espère, les mieux placés, par leur expérience acquise, pour prendre en main le Collège définitif en 1988.

ALLOCUTION DE JEAN-PIERRE CAMOIN
maire d'Arles

On a coutume de dire qu'un événement, lorsqu'il se renouvelle, perd de son impact, édulcore sa portée, banalise son audience. C'est particulièrement vrai si les acteurs qui le créent ne sont pas eux-mêmes animés de la conviction de l'importance de leur rôle. On a beaucoup dit sur les traducteurs littéraires, ces écrivains de l'ombre, méconnus, éparpillés, et pourtant ambassadeurs d'un immense patrimoine.

En novembre 1984, vous aviez contribué, ici même, à définir les bases de l'organisation de votre profession. A cet égard, l'événement était remarquable, et a été remarqué.

En vous accueillant ici, Mesdames et Messieurs, et en ouvrant pour la deuxième fois les Assises internationales de la Traduction littéraire, j'ai le sentiment de poursuivre et d'amplifier notre contribution commune à la mise en oeuvre d'un grand et noble projet. Ces Assises, qui vont vous réunir pendant quatre journées, en différents lieux de notre cité, sont d'abord — faut-il le souligner — le résultat de la conjonction de plusieurs volontés. Celle, individuelle, d'Hubert Nyssen, qui l'an dernier a eu le mérite de lancer cette idée. Et celles — collectives — d'un comité organisateur et du bureau d'ATLAS, dont Mmes Laure Bataillon, Françoise Campo-Timal, Annie Morvan et Nicole Tisserand sont les chevilles ouvrières. Celle, ensuite, de la Municipalité d'Arles, qui a immédiatement mesuré, dès 1983, l'intérêt que pouvait revêtir une telle manifestation, avec l'idée d'en faire, année après année, un lieu d'échanges, de débats et de découvertes.

Nous avons perçu que votre rôle était considérable, puisque vous participez activement, par votre travail de création, à une meilleure compréhension entre les peuples, puisque vous favorisez la connaissance et l'entente bien mieux, et plus définitivement, que ne pourrait le faire le discours le plus persuasif.

Je voudrais pour ma part développer plus avant l'objectif qui a été le nôtre de faire d'Arles un lieu d'accueil permanent pour les traducteurs littéraires. Cet objectif est cohérent avec une tradition millénaire, dans notre ville, de brassage et d'échanges des idées, des arts et des langues qui les véhiculent. Le patrimoine culturel d'Arles en atteste, les hommes qui ont fait sa renommée également. En 1984, Amédée

Pichot était à l'honneur. En remontant plus loin dans le temps, sait-on que Tadros Tadrosi, c'est-à-dire Théodore fils de Théodore, d'Arles, traduit en 1337, dans le bourg de Trinquetaille, les commentaires sur les Topiques, les Sophismes, la Rhétorique, la Poétique et les Ethiques, ainsi que nous le rapporte Ernest Renan dans son ouvrage intitulé *Averroès et l'Averroïsme* ?

Il y a un an, j'exprimais, à cette même tribune, la décision politique de notre Municipalité de créer, dans notre cité, un Collège international des Traducteurs. Nous savons que la seule institution qui se soit consacrée à la Traduction, et qui a connu un rayonnement universel, a été la célèbre Ecole de Tolède, au XIII^e siècle.

Aujourd'hui, l'importance de la traduction est tout à fait exceptionnelle car elle constitue le moyen par excellence de la communication et de la connaissance, et contribue directement au développement de l'industrie du livre. La revendication d'une telle institution existe dans presque tous les pays européens. C'est pourquoi notre décision de favoriser l'implantation de cet établissement à Arles intervient à un moment particulier. Le premier Collège de ce type a montré sa viabilité, à Straelen, en République fédérale allemande, où il a été inauguré au mois d'avril dernier. Les traducteurs européens souhaitent vivement aujourd'hui qu'une nouvelle étape soit franchie, en France, vers ce qui doit être l'Europe culturelle.

Prenant appui sur cette aspiration révélée à l'occasion des premières Assises de 1984, je puis vous assurer que la ville d'Arles avait bien saisi la chance qui s'offre à elle. Le projet est désormais sur ses rails, au sein du futur Espace Van Gogh, foyer de rayonnement culturel. Remis en valeur, les jardins accueilleront les Arlésiens et leurs hôtes. La Bibliothèque et les Archives municipales y trouveront enfin un lieu digne de leurs richesses, et l'occasion d'élargir leur champ d'activité. Elles se moderniseront pour offrir à tous, lecteurs, élèves, étudiants, chercheurs ou amateurs d'images, tous les services d'une grande médiathèque. Dans ce cadre prestigieux, le Collège international des Traducteurs confèrera à la ville une nouvelle dimension européenne, en développant de façon permanente ses activités de formation, de consultation, de recherche et de diffusion. Projet majeur de la Municipalité, l'Espace Van Gogh en est le grand dessein. Il est tout à la fois la première pierre, le tremplin et le centre serveur du renouveau de notre cité. Il sera aussi une réalisation architecturale exemplaire : respectant le passé, le retrouvant pour le mettre en valeur, il sera une contribution du XX^e siècle à la construction de la ville.

A l'heure où la décentralisation lui fait transmettre ses responsabilités en matière de bibliothèques aux villes, la Direction du Livre du ministère de la Culture — M. Jean Gattegno le fera sans doute tout à l'heure — redéploie ses activités vers la promotion de la lecture et de l'écriture et se préoccupe des traductions et des promotions du Livre français à l'Etranger. C'est pourquoi le programme du Collège, s'il doit

prendre en compte les préoccupations proprement professionnelles des traducteurs littéraires, ne saurait faire l'impasse sur les impératifs de nature économique. Dans cet esprit, et au delà de ses besoins spécifiques, le Collège a pour vocation de valoriser les liens qui peuvent l'unir avec le reste du pays et le monde de l'édition.

Cette année, vous souffrirez sans doute de certains désagréments sur votre lieu de travail de l'Espace Van Gogh. Vous pourrez y constater que des travaux ont commencé qui ne s'achèveront qu'à la veille de l'inauguration de votre Collège. Ce doit être pour vous non seulement une raison d'espérer, mais aussi et surtout une raison de croire que, de notre côté, le point de non-retour est atteint et que désormais la ville d'Arles a définitivement choisi de contribuer à renforcer les liens culturels et linguistiques de l'Europe unie.

Je souhaite donc la bienvenue aux représentants des treize pays qui participent à ces deuxièmes Assises et forme le voeu que cette manifestation permette de conforter, en l'organisant, la dimension internationale de votre profession.

ALLOCUTION DE MICHEL PEZET
président du Conseil régional
Provence/Alpes/Côte d'Azur

Monsieur le Maire, Monsieur le Directeur, Madame la Présidente, Mesdames, Messieurs, je voudrais très simplement, à l'occasion de ces deuxièmes Assises de la Traduction littéraire en Arles, dire ce que représentent pour la région à la fois ces Assises, mais surtout le devenir et la continuité d'une telle manifestation.

Des colloques, des assises, c'est toujours valorisant, intéressant, mais à partir du moment où l'idée a été avancée de se poser physiquement ici et où cette idée s'est concrétisée par la volonté de la municipalité de trouver des locaux, de les aménager, de les mettre à la disposition de structures existantes pour que ces Assises se transforment en une continuité sur ces problèmes de la traduction littéraire, nous avons un dossier on ne peut plus intéressant pour notre région.

Pourquoi ? Parce que cette région a toujours eu une vocation de rencontre et d'ouverture. Cette région, c'est le sas — vous me pardonnerez cette expression — entre l'Europe du Nord et les pays du Sud. Le dialogue doit être permanent tant avec l'Espagne, l'Italie que l'ensemble des pays du Bassin méditerranéen.

Nous sommes la première région de France à avoir, dès 1974, lancé l'idée que les régions pouvaient discuter et dialoguer avec d'autres régions du Bassin méditerranéen et notre première rencontre a été effectivement avec la villaya d'Alger.

Bien vite, nous avons signé des accords de coopération avec la Tunisie, l'Égypte, Israël, Chypre — et je ne parle pas de l'Espagne et de l'Italie.

C'est dire que pour nous il y a cette dimension de rencontre et de dialogue permanent avec l'ensemble du Bassin méditerranéen, qui n'est pas simplement un fait contemporain mais un fait inscrit dans notre histoire. Chaque fois que cette région a refusé le dialogue avec l'ensemble de ses collègues du Bassin méditerranéen, elle a souffert, elle a été en difficulté.

Nous savons bien que, région de marchands, région de négoce, c'est à travers une fois le commerce, une autre fois les échanges culturels que s'est construit cet ensemble de solutions que nous pouvons apporter au Bassin méditerranéen.

Aujourd'hui, nous sommes confrontés à des choix importants à

des choix décisifs par rapport à l'Europe du Nord, nous sommes confrontés à des choix porteurs pour les années à venir, des choix culturels. Je pense aux réseaux de télévision ce nous aurons au-dessus du crâne (je dirai presque dans quelques heures) et aux canaux qui seront ainsi diffusés sur l'ensemble du territoire. Ou bien nous aurons purement et simplement des télévisions à dominante culturelle anglo-saxonne, ou bien nous arriverons à faire naître quelque chose de différent, quelque chose de plus.

Pour faire naître quelque chose de différent et quelque chose de plus, il n'est pas d'autre moyen que de faire communiquer. Lorsque nous ne communiquons pas, nous le savons, nous n'avançons pas. Lorsque nous ne nous plaçons pas du côté de ce que peut penser l'autre, le différent, le voisin, nous n'avançons pas non plus.

Pour connaître l'autre, il est indispensable d'avoir des traducteurs, d'avoir des traductions, d'avoir des êtres capables d'être non pas la voix mais la plume de l'autre et de permettre cette communication. Car s'il n'y a pas de communication, et surtout par écrit, nous savons que la culture se bloque, nous savons qu'on a peut-être tendance alors à faire du « nombrilisme », en tout cas à ne pas se placer dans une optique dynamique.

La dynamique culturelle naît de rencontres, de chocs, de « faire connaître ». J'évoquais tout à l'heure rapidement les problèmes de l'image de demain auxquels nous essayons, dans la mesure de nos possibilités, de répondre par un échange des télévisions méditerranéennes, par des programmes que nous bâtissons en commun : là aussi, nous aurons besoin de créateurs, nous aurons besoin de traducteurs, nous aurons besoin de femmes et d'hommes qui prennent cette dimension internationale et non pas simplement méditerranéenne. Bien plus globalement, la Méditerranée est porteuse d'une série de propositions à travers le monde et, à ce titre-là, notre message est loin de se borner simplement aux rives de notre Méditerranée.

C'est dire combien est passionnante l'idée de s'installer et de rester tout au long de l'année sur ce site d'Arles, pour y travailler, progresser, faire des propositions.

Vous avez avancé le thème de la traduction littéraire. Je pense que peut-être, parfois, il faudra aller au delà, imaginer d'autres vecteurs que l'écrit, mais que tout passe d'abord par l'écrit en ce qui concerne la communication.

L'ensemble de l'Association et de celles et ceux qui se sont attelés à cette réalisation s'implante ici, dans notre région, et plus spécialement en Arles, et reçoit de la part du Conseil régional — et c'est normal — une aide en ce qui concerne les propositions matérielles d'installation. A l'occasion de ce colloque où la région sera représentée par Janine Ecochard, concernant la façon dont on peut l'aider, dans la faible mesure de nos moyens — qui sont très faibles par rapport à ceux de l'Etat —, il faudra peut-être envisager d'intensifier

l'aide à la traduction pour effectivement donner à cette maison, à ce lieu de rencontre une portée qui vise très au delà de la région, très au delà même de notre pays. Cette dimension d'ouverture sur l'ensemble du monde est celle où l'on doit se placer aujourd'hui si l'on veut être à la bonne échelle; c'est en tout cas la seule dimension possible dans les années à venir et, croyez-moi, nous sommes très heureux de participer à la fois à ces Assises et à la construction d'un lieu qui deviendra définitif et installera dans la région cette dynamique culturelle dont nous avons besoin.

ALLOCUTION DE JEAN GATTEGNO

directeur du Livre et de la Lecture

*LE GRAND PRIX NATIONAL
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE*

Monsieur le Maire, Monsieur le Président du Conseil régional, Madame la Présidente, chers amis, cela fait donc un an qu'avec Erik Arnoult, qui représentait à cette occasion spécifiquement le Président de la République, je suis venu vous dire combien le ministère de la Culture, combien l'Etat, non pas uniquement avec son argent mais avec ses convictions, était à vos côtés pour le lancement et de vos rencontres et des projets que vous aviez.

Je voudrais redire, sans crainte de me répéter un peu, à quel point l'encouragement à la traduction et notamment à la traduction littéraire fait partie, selon moi, et conformément aux orientations que le ministre de la Culture nous demande à tous de mettre en oeuvre dans le ministère, des obligations d'un pays comme le nôtre.

D'abord parce que c'est la loi de 1957 sur la propriété artistique et littéraire qui le dit — et pourquoi ne pas le redire ? Les traducteurs sont des écrivains, sont des créateurs, et l'encouragement à la création est une des missions fondamentales de la puissance publique, à quelque niveau que ce soit, qu'il s'agisse du niveau central de l'Etat, du niveau local ou régional — et ce n'est pas dans cette région Provence-Côte d'Azur que je ferai découvrir cette vérité puisque c'est une des priorités que la région s'est déjà fixées depuis plusieurs années, avant même que le ministère de la Culture n'implante ici un responsable chargé régionalement de l'action en faveur du livre et de la lecture; et ce n'est pas la peine non plus que je l'apprenne au maire d'Arles puisque, comme il l'a redit tout à l'heure, sa ville a voulu choisir d'être, au plus haut point, une ville culturelle.

Il y a une deuxième mission que le ministre de la Culture souligne sans cesse en France, et encore plus à l'étranger quand il se rend en mission, c'est que ce ministère de la Culture ne croit possible d'avoir à l'extérieur de nos frontières une action dynamique, une action de promotion de la création française, que si à l'intérieur de nos frontières il manifeste, il encourage le même accueil à l'égard des cultures venant d'autres pays. Il ne peut pas y avoir de développement raisonnable, honnête et finalement victorieux de la création

française s'il n'y a pas en France un accueil sans cesse renforcé des autres cultures.

Or, dans le domaine de la traduction — les statistiques de l'Unesco nous le rappellent sans cesse —, notre pays n'est pas particulièrement à la traîne; ou plutôt tous les pays le sont globalement, et il y en a de très grands qui sont très loin derrière nous dans le pourcentage de traductions qui composent leur production éditoriale. Mais nous sommes en retard — et ce n'est pas à vous que je l'apprendrai —, terriblement en retard, même si nous, ici, nous souhaitons que les Français et les lecteurs qui ne comprennent que le français puissent découvrir à la fois le patrimoine des autres pays — et d'abord de ceux qui nous sont proches institutionnellement, par les sensibilités et par les mentalités — ceux de l'Europe et notamment de l'Europe de l'Ouest —, mais plus encore — et cela nous fait défaut — une connaissance de la production contemporaine dans ces pays.

Donc, accueillir les autres cultures en même temps qu'encourager la création met les traducteurs au centre d'une action ou d'un faisceau d'actions que le ministère de la Culture considère de son devoir de soutenir, non pas seul — et j'en veux pour preuve non seulement, comme l'a rappelé le président Pezet, que la région a mis ici sur pied une politique d'encouragement à la traduction depuis plusieurs années, mais aussi que de toute façon il n'y a de politique durable, de politique valable que si elle conjoint les efforts de toutes les parties prenantes possibles.

Michel Pezet, avec humour, a fait une comparaison entre les crédits, les moyens dont dispose l'Etat et les moyens dont disposent les collectivités territoriales. Il sait mieux que personne que les moyens des régions, des départements et des communes seront très supérieurs, s'ils ne le sont déjà, à ceux dont l'Etat, en tout cas au ministère de la Culture, peut disposer.

Mais, en dehors de cet aspect financier, il est clair qu'une entreprise comme la vôtre ne peut devenir permanente et durable que si précisément elle reçoit l'assentiment, et un peu plus que l'assentiment, des parties prenantes essentielles : de la municipalité d'Arles, qui vous a accueillis et a décidé — je m'en suis entretenu encore ce matin avec M. Camoin et nous sommes totalement d'accord sur ce point — de construire ici pour vous ce qui vous permettra d'avoir une action permanente; de la région qui a redit, par l'intermédiaire de son président, à quel point cette politique s'inscrivait dans ses orientations ; et du ministère de la Culture qui se sent, je l'ai dit il y a un instant, tout à fait partie prenante, y compris financièrement, des efforts que vous faites, des obligations que cela entraîne pour les uns et pour les autres.

Il y a donc là une conjonction qui est souhaitable, nécessaire et qui, providentiellement, se réalise. Profitons-en, bien entendu.

Cet appui que le ministère de la Culture porte à vos actions, vous le savez, se concrétise cette année — c'est une innovation que j'ai eu

le plaisir et l'honneur de pouvoir vous annoncer véritablement (pardonnez-moi cet anglicisme) en « scoop » l'année dernière, par la création, parmi les grands prix nationaux décernés à l'initiative du ministère de la Culture, pour la première fois, d'un grand prix national de la traduction. Sur la proposition de Laure Bataillon et de l'ATLF, j'ai obtenu le droit — car ce n'est pas si simple qu'on peut le croire — de pouvoir aujourd'hui, devant ces Assises, révéler le nom du lauréat de ce premier prix de la traduction pour 1985, l'ensemble des grands prix nationaux devant être proclamés dans la première quinzaine de décembre.

Le jury de ce grand prix — le bulletin de l'ATLF l'a fait savoir — a été composé de façon paritaire, si j'ose dire, par des traducteurs proposés par l'Association des Traducteurs littéraires de France et par des personnalités qualifiées, nommées par le ministre de la Culture. Au cas où vous ne les connaissiez pas, je me permets de vous rappeler les noms de l'ensemble de ces jurés. Proposés par l'ATLF : Laure Bataillon, Michel Gresset, Bernard Lortholary et Céline Zins ; proposés et nommés par le ministère de la Culture : Christian Bourgois, André Miguel, Claude Roy, Antoine Vitez; le Directeur du Livre et de la Lecture est *ès qualités* président du jury.

Le jury s'est réuni il y a une dizaine de jours et nous avons tenu à dire d'abord combien nous aurions souhaité donner un prix spécial, tout à fait spécial, pour l'ensemble de son oeuvre, à Maurice-Edgar Coindreau, auquel un nombre considérable d'entre nous, un nombre considérable de lecteurs en France et un nombre considérable d'écrivains d'autres pays, et pas simplement d'Amérique du Nord, doivent tant.

Pour des raisons humaines que plusieurs d'entre vous connaissent, il nous a paru qu'il valait mieux rendre cet hommage global, collectif, définitif à Maurice-Edgar Coindreau et cependant ne pas en faire le lauréat du premier grand prix national de la traduction.

Le jury a décidé de décerner son premier grand prix à Pierre Leyris. Pierre Leyris n'est pas des nôtres aujourd'hui. Je pense que nous le verrons à Paris lors de la proclamation un peu solennelle des grands prix nationaux.

Ce n'est pas à moi qu'il appartient de dire que le jury a fait un bon choix. Mais je crois que pour l'ensemble des traducteurs que vous êtes et que nous sommes, il y a là un hommage qu'il fallait rendre à quelqu'un qui a eu une action et de traducteur et d'écrivain tout à fait considérable.

Au delà de ce grand prix qui est un hommage, comme tous les grands prix nationaux, rendu par le ministère de la Culture, c'est-à-dire par l'État, d'une certaine façon, à un grand créateur, c'est nous qui sommes honorés en l'honorant. Par le travail que vous avez fait, puisque c'est vous qui avez suggéré, demandé que ce grand prix soit créé, vous vous êtes engagés dans une action très importante, qui n'est pas simplement l'action que vous menez lorsque vous vous retrouvez — car l'ATLF, depuis un certain nombre d'années déjà, organisait des

rencontres, et des colloques —, mais qui s'inscrit dans le projet de création d'une institution permanente sur le modèle de Straelen et en suivant l'exemple qu'Elmar Tophoven nous a donné à tous.

Il y a là un grand projet, incontestablement, et qui mérite que les uns et les autres nous y consacrons une partie importante de notre énergie. C'est un projet ambitieux, c'est un projet qui va demander du temps pour sa mise en oeuvre et pour que les résultats apparaissent, pour que la conviction des gens qui nous sont extérieurs soit affermie. Oui, il est important de créer un collège des traducteurs. Mais malgré le succès de Straelen, il est évident que cette démonstration est à refaire constamment.

J'ai rencontré récemment une partie des responsables de l'ATLF et pardonnez-moi, Laure, si de temps en temps j'ai eu l'occasion de dire qu'à de grandes ambitions répondent toujours de grandes obligations et de grandes contraintes.

La première contrainte, c'est de faire fonctionner, mais bien, l'organisation, la structure qui va répondre à ce grand projet. Destinataire du *Bulletin* de l'ATLF, j'ai lu l'éditorial de la présidente, qui m'est arrivé il y a quelques jours, où j'ai vu que, se félicitant de l'ampleur des tâches de l'ATLF, elle rappelait que les bonnes volontés devaient être trouvées en plus grand nombre.

Ce n'est pas de façon agressive que je dirai qu'il faut plus que des bonnes volontés. La volonté, vous l'avez, c'est évident, mais malgré tout faire fonctionner une institution, en faire un lieu de rayonnement pour que, de l'étranger, mais aussi de France, on soit convaincu qu'il s'y passe des choses importantes, cela suppose un investissement, et pas simplement en termes financiers — pour les adhérents, la mairie d'Arles, la région et l'Etat —, mais en termes humains, en termes de compétences, et il en faut d'administratives et de financières autant que de littéraires.

Il me semble que ce qui nous est imposé à tous, qui vous est imposé à vous d'abord, membres actifs de l'ATLF, est de prendre la mesure de cet engagement que vous vous imposez. Il faut que vous aidiez ce projet à ne pas être simplement un beau projet, généreux, ambitieux, mais un projet réaliste et qui convainc. Or, je vous assure que c'est ce qui va être le plus difficile. L'enthousiasme, l'imagination, vous les avez eus; maintenant, il faut mettre en oeuvre, réaliser et faire que vos interlocuteurs du côté de l'administration puissent, quand on leur dira au bureau du contrôle financier du ministère, à la trésorerie-paierie, dans un conseil d'élus : « Un collège de traducteurs, qu'est-ce que c'est ? à quoi ça sert ? », puissent dire en quelques phrases : « Voilà l'objectif, voilà les moyens mis en oeuvre, voilà les résultats que nous souhaitons atteindre. »

Ce n'est pas simple et, me considérant un peu comme traducteur, je ne suis pas sûr que j'y arriverais. Je crois qu'il serait bon que, tous ensemble, notre intelligence, notre esprit, notre force de conviction rejoignent les efforts des uns et des autres pour parvenir à des définitions claires, car à partir de là il est plus facile de fixer des étapes, un

budget, des budgets, donc de savoir à quelles portes on doit aller frapper, quel type de langage on doit tenir.

Il y a là toute une démarche que, je crois, les uns et les autres, à différents moments de notre existence, nous avons appris à faire.

Il me semble que cela pourrait être la tâche de l'année pour ATLAS, alors que grâce à l'engagement de la ville d'Arles, grâce à l'engagement de la région et grâce à l'apport financier, non négligeable, de l'Etat, le collège pourra commencer à fonctionner en 1986 — c'est bien l'engagement que les uns et les autres nous avons pris. En même temps qu'il ouvrira ses portes ou qu'il les entrebâillera, le Collège des traducteurs d'Arles devra répandre la bonne nouvelle et dire ce qu'il va faire pour qui, à quelles conditions, selon quelles modalités.

Il y a là tout un effort de promotion et d'information que vous avez à mettre en oeuvre. Nous vous aiderons, si vous voulez, logistiquement, mais ce n'est pas nous qui allons, à votre place — ce serait indécent —, faire ce programme-là.

Je crois que c'est cette étape que vous devez franchir maintenant, étant entendu que l'essentiel, d'une certaine façon, a déjà été fait : la volonté manifestée par vous, avec l'appui d'une partie importante de ceux qui sont en position de vous aider. Un autre obstacle se dresse devant vous qui est celui de ce qu'en termes horribles de marketing on appelle « la promotion » ou « la vente » du projet.

Voilà ce que je voulais dire au début de ces deuxièmes Assises de la Traduction littéraire, en vous répétant combien au ministère de la Culture, et en particulier à la Direction du Livre et de la Lecture et au Centre national des Lettres (les deux institutions seront présentes pendant l'ensemble de vos travaux), nous serons heureux et honorés de pouvoir vous y aider. Aidons-nous les uns les autres, et nous arriverons à bâtir quelque chose ensemble.

ELMAR TOPHOVEN
Président de l'Association
du Collège européen
des Traducteurs de Straelen

LES COLLÈGES INTERNATIONAUX
DES TRADUCTEURS LITTÉRAIRES
L'EXEMPLE DE STRAELEN

Monsieur le Maire, Mesdames, Messieurs, chères Consoeurs, chers Confrères,

Straelen est une petite ville de douze mille habitants vivant de cultures de primeurs et de fleurs. Elle est située presque à mi-chemin entre Arles et Stockholm, à proximité du confluent de la Meuse et du Rhin, tout près de la frontière néerlandaise-allemande, aux confins encore paisibles et idylliques de la grande agglomération industrielle de la Ruhr, dans le Land NordrhinWestphalie en République fédérale d'Allemagne; autrement dit Straelen est entourée des villes allemandes : Duisburg, Düsseldorf et Mönchen-Gladbach et des villes néerlandaises : Roermond, Eindhoven et Nimègue.

A quinze kilomètres au nord de Straelen, il y a un lieu de dévotion religieuse, très connu dans le monde des lettres grâce au poème *Le Pèlerinage de Veoclaer*, de Heinrich Heine.

Et une quinzaine de kilomètres plus loin, au nord, on découvre le château de Moyland où eut lieu la première rencontre de Voltaire et Frédéric II en 1740.

A quinze kilomètres au sud de Straelen, à Kempen, naquit Thomas Hemerken, *alias* Thomas a Kempis, qui a donné sa forme définitive à l'oeuvre *De Imitation Christi*, maintes fois traduite et largement diffusée à son époque, le XV^e siècle.

Et pour en finir avec les références littéraires, au chef-lieu de l'arrondissement ou district auquel appartient Straelen, à Clèves, fut traduite du français, ou plutôt adaptée au moyen haut allemand, une partie du *Roman d'Eneas* par Heinrich von Veldeke, sous le titre *L'Enéide*.

Cela se passait pendant la deuxième moitié du XII^e siècle, du temps de la célèbre Ecole de Tolède, où l'évêque don Raimundo, un Français, réunissait des traducteurs de l'Europe entière pour faire traduire les écrits arabes trouvés sur place après la *Reconquista*.

L'exemple de Tolède n'a pas manqué d'inspirer les traducteurs littéraires d'aujourd'hui. Dans la revue *Documents*, on pouvait lire en 1977 qu'on espérait du côté allemand la création simultanée de deux collèges de traducteurs en France et en République fédérale d'Allemagne. Des consoeurs et confrères français ont dès le début, et surtout pendant plusieurs colloques préparatoires à Paris ou à Straelen,

encouragé les tentatives de leurs collègues allemands. Bernard Lortholary a bien voulu représenter l'ATLF au moment de la fondation de l'association *Europäischer Übersetzer Kollegium* ou « Collège européen des Traducteurs » de Straelen, le 10 janvier 1978.

Nous, les traductrices et traducteurs réunis autour du projet du Collège, nous étions honorés et heureux de recevoir à l'occasion de l'ouverture de notre maison des traducteurs, le 24 avril 1985, M. Camoin, maire d'Arles, et une délégation de consoeurs et confrères français de l'ATLF et d'ATLAS.

Le Collège européen des Traducteurs fut inauguré par le ministre de la Culture du Land Nordrhein-Westphalie, M. Hans Schwier, et l'écrivain Heinrich Böll, prix Nobel. Le collège se compose de cinq maisons restaurées autour d'un atrium surmonté d'une verrière. Le centre du bâtiment contient au rez-de-chaussée la bibliothèque des dictionnaires, établie par le secrétaire général du Collège, M. Klaus Birkenhauer, et qui compte 2 000 volumes. Au premier étage se trouve la bibliothèque générale : 20 000 oeuvres, en grande partie des dons de M. Joseph Breitbach et de plusieurs consoeurs et confrères. Dans une vingtaine de pièces plus ou moins grandes, des traducteurs littéraires peuvent séjourner pour traduire en se servant de machines à traitement de texte — soit d'une langue étrangère en allemand, soit de l'allemand dans une des langues étrangères.

On a pu accueillir à Straelen pendant l'été dernier, outre des traductrices et traducteurs de la Chine (de la République populaire et de Taiwan), du Canada, de la Yougoslavie, de la Finlande, d'Israël, des Etats-Unis, des Pays-Bas, d'Autriche et de la Nouvelle-Zélande, des traductrices et traducteurs français qui trouvaient sur place des confrères allemands traduisant en sens inverse.

La présence au Collège de représentants des langues correspondantes (langue de départ et langue d'arrivée) peut améliorer considérablement le travail des traducteurs. On peut, dès que les dictionnaires ne donnent plus de conseil, consulter le collègue travaillant à côté. C'est dans ces perspectives qu'ont été traduites au Collège européen des Traducteurs de Straelen des oeuvres de Theodor Fontane en français, de Samuel Beckett en allemand, de Peter Huchel en français, de Victor Segalen en allemand, d'Arthur Schnitzler en français, de Claude Simon en allemand, de Walter Benjamin en français, de Nathalie Sarraute en allemand, d'Uwe Johnson en français, de Pierre Gascar, Geneviève Serreau, Daniel Boulanger, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget et Jean-Claude Hémery en allemand, pour ne mentionner que ces quelques exemples du domaine franco-allemand.

On se propose à Straelen de contribuer à l'établissement d'un dictionnaire électronique français-allemand et allemand-français à l'usage des traducteurs littéraires, en tirant les leçons des traductions collectionnées dans la « Bibliothèque bilingue des traductions » et en mettant en valeur les trouvailles des glossaires individuels établis sur place.

Quelques chambres seront réservées à des auteurs, des traductologues et des directeurs littéraires des maisons d'édition pour faciliter les échanges entre les théoriciens et les pratiquants de la traduction et pour améliorer, le cas échéant, les rapports entre traducteurs et représentants des maisons d'édition.

Nous espérons que beaucoup de nos consoeurs et confrères allemands traduisant du français en allemand et de nombreux collègues français traduisant de l'allemand dans leur langue feront bientôt la navette entre Straelen et Arles pour approfondir leurs connaissances des littératures des deux pays respectifs au profit de l'art de la traduction littéraire.

Au XII^e siècle, l'oeuvre de Virgile a rayonné à travers la langue française jusqu'aux bords du confluent de la Meuse et du Rhin.

A quelques dizaines de kilomètres de la ville de Clèves où Henrich von Veldeke a traduit et adapté le *Roman d'Eneas*, des traducteurs allemands pensent se réunir pour se pencher ensemble sur les romans de Claude Simon et tenter le maximum pour que rayonnent de tout leur éclat les traductions allemandes des oeuvres du prix Nobel de littérature 1985, parmi lesquelles les *Géorgiques* prolongent, huit cents ans après l'adaptation du *Roman d'Eneas*, le rayonnement de l'oeuvre du poète latin.

Nous espérons que cette simultanéité — l'attribution du prix Nobel à Claude Simon et la possibilité de rencontres entre auteurs et traducteurs, créée cette année en Arles comme à Straelen — sera de bon augure pour l'avenir des deux premières maisons des traducteurs littéraires en Europe : celles d'Arles et de Straelen.

LES PARTIS PRIS DE TRADUCTION :
LA PRATIQUE IMPLIQUE-T-ELLE UNE THÉORIE?

TABLE RONDE ANIMÉE PAR HUBERT NYSSSEN

AVEC ALBERT BENSOUSSAN, JACQUELINE GUILLEMIN,
GEORGES KASSAI, BERNARD LORTHOLARY, HENRI MESCHONNIC,
INÈS OSEKI-DÉPRÉ, MARINA YAGUELLO ET CÉLINE ZINS

HUBERT NYSSSEN

Mesdames, Messieurs, en début d'après-midi les deuxièmes Assises de la Traduction littéraire ont été ouvertes officiellement et nous avons vu se confirmer quelques-unes des promesses qui nous tiennent le plus à coeur.

Maintenant, dans cette église Saint-Martin-du-Méjan, nous allons ouvrir la première séance de travail; elle va nous permettre d'entrer dans le vif des problèmes qui nous importent, et je crois qu'il n'est pas de meilleur exemple de l'intérêt et de la difficulté du débat que nous allons avoir que de s'interroger un instant sur le titre qui lui a été donné : « Les partis pris de traduction, la pratique implique-t-elle une théorie ? » Or, j'ai eu la curiosité d'aller voir dans *Le Robert* ce qu'on dit sur « parti pris », et déjà je tombe sur un décalage sémantique qui est tout à fait intéressant, puisque, d'une part, il y a une acception qui donne « parti pris » pour décision inflexible, et d'autre part, il y a une acception dans le sens d' « opinion préconçue, choix arbitraire ». Vous voyez donc l'embarras de nos amis traducteurs étrangers qui se trouveraient devant ce mot de « parti pris » à traduire.

Aussi préféré-je très vivement le souci qui me paraît être la vraie réalité de cette rencontre : « La pratique implique-t-elle une théorie ? » Valéry Larbaud a montré à plusieurs reprises, dans ses écrits, que la traduction constitue une sorte d'acte d'appropriation par amour. Elle a pour objet, en quelque sorte, de nous assurer la possession dans notre langue de quelque chose qui n'était accessible qu'à ceux qui en pratiquaient une autre.

Pour assurer cette appropriation, les traducteurs que nous sommes doivent témoigner de qualités certaines que j'ai cru pouvoir résumer en quatre points ; je crois qu'un parfait traducteur est à la fois : un excellent linguiste, un très bon médiateur, un écrivain et un découvreur.

Or, c'est précisément dans l'exercice de ces quatre fonctions que nous allons voir surgir les différences et, peut-être, les oppositions.

Je vais donc demander à Céline Zins de nous indiquer quel est le sens même du débat dans lequel nous allons entrer, tel qu'elle le per-

çoit; ensuite, je demanderai à Henri Meschonnic d'intervenir et de donner une base féconde à nos discussions.

CÉLINE ZINS

On m'a demandé de présenter le sujet de cette table ronde, je le ferai rapidement, juste pour brosser quelques grandes lignes.

Le titre « Les partis pris de la traduction » est déjà une profession de foi, puisqu'il implique comme donnée de départ que le traducteur prend un parti. On pourrait se demander si c'est toujours le cas...

Quoi qu'il en soit, même si le traducteur n'est pas conscient de prendre un parti quelconque (tel M. Jourdain...), les traductions, elles, à l'analyse se rangent *grosso modo* en trois catégories (et variantes, bien entendu), qui sont peut-être aussi chronologiques :

- les traductions très « *francisées* » (ou « *anglicisées* », etc.) et qu'Antoine Berman a appelées « *ethnocentriques* » ;
- les traductions qui, tout en donnant le meilleur français possible, essaient de transmettre quelque chose de la spécificité de l'original; certains appellent ces traductions « *littéraires* », c'est-à-dire avant tout soucieuses du style *littéraire* propre à l'auteur;
- enfin, un courant tout récent, généralement nommé « *littéraliste* » et qui consiste à suivre « littéralement » (dans l'acception traditionnelle de ce terme), c'est-à-dire quasiment mot à mot, le texte original pour le transposer tel quel jusque dans sa structure syntaxique, voire grammaticale (c'est pourquoi je le nommerai plutôt, personnellement, « *linguistique* » ou « *grammatical* »).

Disons que la première catégorie est la plus ancienne. On a, en effet, souvent reproché aux traductions d'autrefois d'être trop « libres », trop désinvoltes vis-à-vis de l'original, de trop chercher à conformer le texte aux normes d'écriture en vigueur à l'époque du traducteur. Pour employer un terme bien connu, disons qu'elles n'étaient pas toujours « fidèles ». Sans compter celles qui étaient soumises aux « partis pris » idéologiques.

Reconnaissons toutefois qu'elles avaient l'avantage d'être faites par des gens qui savaient bien écrire.

Il est certain que l'accroissement des échanges culturels, la présence souvent plus fréquente des auteurs et l'accent mis sur l'écriture davantage que sur ce qu'on appelait le *style*, ces vingt ou trente dernières années, ont poussé la traduction à se montrer plus « fidèle », dans le sens d'une plus grande attention portée à la langue et aux intentions de l'auteur.

Sans doute aussi le « décentrement » culturel a-t-il joué un rôle. Le fait que la France se sente moins le centre du monde, qu'elle soit devenue plus perméable aux autres cultures, a influé sur la traduction.

Enfin, il faut noter, pour certains, l'influence de la linguistique.

Dans la traduction, comme dans l'écriture en général, et dans la littérature en particulier, se reflètent l'état d'une langue, l'état d'une culture et d'une civilisation.

Et suivant le parti qu'elle prend, à l'égard de sa propre langue comme dans son attitude envers l'étranger qu'est le texte original, la traduction — qu'elle en soit consciente ou non — contribue à infléchir le destin d'une civilisation (dans ses valeurs et sa morale) et l'avenir d'une langue en tant qu'ossature de la culture propre à cette civilisation.

En un mot, l'enjeu est d'importance (il en rejoint d'autres) : quelle est la part d'accueil à faire à l'autre, le différent ? Quelle est la part d'identité propre à sauvegarder ?

Compte tenu que l'autre n'existe pas sans sujet autonome pour le reconnaître comme autre.

A chacun de dire où il place l'enjeu et comment il se place par rapport à cet enjeu.

Et pour reprendre le sous-titre du débat, à ceux qui le souhaitent de dire si cette place et cet enjeu sont *théorisables*.

HENRI MESCHONNIC

Je voudrais proposer quelques éléments de ce qui semble la contradiction la plus vive dans la traduction des textes littéraires : le rapport entre ce qui fonctionne comme littérature, comme poésie, et justement la notion de fonctionnement. Elle n'est pas réservée aux linguistes. Il y a une spécificité de la littérature sur laquelle le linguiste d'une certaine manière ne dit rien. Et le problème de la spécificité de la littérature est donc de trouver les concepts qui correspondent aux pratiques. C'est certainement en rapport avec la théorie du langage, mais ce n'est pas nécessairement le linguiste qui a ou qui peut trouver les concepts nécessaires. De toute façon on sait qu'il y a des linguistes qui se moquent éperdument de la littérature, et tout dépend des doctrines linguistiques. Il y a des doctrines linguistiques qui visent à tenir ensemble la littérature et le langage, et d'autres qui coupent radicalement entre les deux.

Il y a donc cette donnée empirique, c'est-à-dire la littérature, la poésie. Et puis il y a le traducteur. Et tout se passe comme si le professionnalisme même des traducteurs faisait de la langue le terrain des concepts pour penser la traduction et pour faire la traduction, quand il s'agit de littérature. Et la contradiction me semble là : la littérature, ce n'est pas la langue. Cela se fait, bien sûr, dans les langues. Mais c'est une pratique spécifique que l'on méconnaît quand on essaie de la penser avec les concepts de la langue.

Il me semble que la littérature ressortit à la pratique du discours. Donc, à une théorie des discours. Ce qui se trouve rencontrer des difficultés culturelles parce que le discours, qui est une notion relativement récente, qui commence seulement vers les années trente-cinq, insuffisamment travaillée, n'a pas le passé, l'assise culturelle de tous les concepts de la langue. La contradiction est là. Dès qu'on essaie de penser la traduction de la littérature dans les termes de la littérature,

on se trouve mettre en évidence le « Monsieur Jourdain » qu'il y a chez tout traducteur. Et cela fait mal au traducteur. D'où le refus de la théorie chez une certaine catégorie de traducteurs, dans un certain enseignement professionnaliste de la traduction qui met souvent sur le même plan l'interprétation et la traduction et, par là, ramène les questions de la littérature aux questions du langage vues du côté de la langue.

Ce qui semble souvent difficile à admettre pour les traducteurs, c'est qu'ils font de la théorie sans le savoir. Y compris quand ils disent qu'ils n'en font pas. Si bien que le paradoxe de la traduction, surtout quand il s'agit de littérature, c'est que la traduction montre les idées du traducteur sur le langage, sur la littérature, précisément même quand il croit ne pas en avoir, quand il croit n'avoir de rapport qu'avec le texte. Et, bien plus que le texte, ce qu'on voit dans sa traduction risque d'être un ensemble plus ou moins maîtrisé de ses idées sur le langage, sur la littérature. Sur l'élégance. Toute une tétalogie.

Là je rejoins ce qui a été dit sur le vieux principe de la francisation, mais qui a lieu dans toutes les langues, c'est-à-dire l'adaptation aux structures de la langue. C'est une pratique qui rejoint une moralisation du travail du traducteur, qui se concentre dans la fameuse notion de modestie et dont l'équivalent technique est la transparence.

Comment, à partir de ce couple modestie-transparence, ne pas voir que le traducteur fait quelque chose qui n'a plus rien à voir avec ce que l'écrivain fait quand il écrit et avec l'activité du texte littéraire ? L'obstacle à surmonter me semble d'arriver à pratiquer et concevoir la traduction, finalement, comme une forme de littérature. Ce n'est pas nouveau. Ezra Pound a été un des premiers à dire que dans la littérature anglaise certains traducteurs étaient des écrivains de plein droit. Avec des critères tout pragmatiques. C'est-à-dire que la durée, l'efficacité, la continuité de certaines oeuvres en traduction faisaient d'eux des écrivains.

De ce point de vue, je crois qu'il faut récuser le couple maudit avec lequel on pense la traduction : l'opposition entre la traduction littérale ou littéraliste et la traduction selon l'esprit, qui est le report du vieux dualisme de la forme et du sens. Il y en a eu des versions modernes.

Le plus grand théoricien américain, Nida, transpose cela en *équivalence formelle* et *équivalence dynamique*. C'est toujours une façon de ramener la traduction de la littérature à des concepts de la langue. Et le problème du traducteur est de penser son travail comme discours, comme activité d'un sujet historique, pas du tout transparent. De ce point de vue, le grand tournant dans la conception de la traduction, c'est Walter Benjamin qui l'a formulé en 1923 dans sa préface à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. C'est une façon de prendre à rebours complètement les concepts dominants de la langue.

Cela nous mène à récuser la transparence, récuser la modestie. Pas du tout pour remplacer la modestie par l'immodestie. Mais par la conscience historique du travail que fait le traducteur et qui ne peut pas être de la transparence.

J'ai vu le titre qui a été donné à ce débat : « Les partis pris. » Comme j'ai plus ou moins une casquette de germaniste, je me suis rappelé la phrase de Goethe dans *Prométhée* : « Le parti pris est la vertu principale de l'homme d'action. »

Comme Hubert Nyssen, je me suis interrogé sur ce terme; je me suis aperçu que « parti pris » est plutôt un grief qu'on fait à autrui que quelque mérite dont on se targue soi-même.

Je me suis demandé ce que l'on pouvait faire de ce terme de « parti pris » dans un débat sur les différentes orientations de la traduction. Pour simplifier à l'extrême (c'est parfois utile ne serait-ce que pour susciter la contradiction), il y a foncièrement deux partis pris... On en a déjà parlé... Il y a le parti pris du lecteur — c'est la traduction francisante, c'est la traduction annexionniste, c'est la traduction ethnocentriste pour ceux qui ne l'aiment pas, comme Antoine Berman. Et il y a le parti pris de l'auteur, ou de sa langue, ou de sa culture. Il faudrait s'entendre là-dessus : le problème n'est pas que littéraire dans cette affaire. Je continue à schématiser... C'est cette tendance littéraliste qui revient à la mode. Permettez au germaniste de dire que c'est un vieux bateau lancé du temps du romantisme allemand. Benjamin lui a prêté le brillant qu'il savait donner aux choses. A mon avis, c'était un bateau... comment dire ? ... un bateau-école. C'est un peu un vaisseau fantôme aussi. Il erre, ce bateau-école de la littéralité, sur les mers de la traduction. Il terrorise le traducteur. Mais finalement il n'aborde nulle part et ne facilite pas les échanges.

Je vais prendre un exemple relativement impartial de ce type de traduction : Hölderlin, fasciné par les Tragiques grecs, par Pindare et par Hésiode, a laissé quelques fragments de traduction en allemand de ces textes grecs anciens qui sont parmi les plus intéressants exemples de ce qu'a pu produire cette sorte d'école littéraliste. C'est d'une force extraordinaire. On sent passer la fascination qu'éprouvait lui-même Hölderlin. Il traduit... je dirai qu'il ne traduit pas en allemand... il traduit par l'allemand ou même par *de* l'allemand, il bouleverse complètement non seulement le vocabulaire en recourant à des néologismes, mais aussi la versification et même la syntaxe. Cela donne des textes très beaux mais qui ne sont presque pas appréhendables, sinon par un Allemand connaissant le grec. Autrement dit par une personne qui, par définition, n'a pas besoin qu'on les lui traduise

Prenons comme exemple le texte du monde le plus traduit, invoqué par Meschonnic, à savoir la Bible. Si Luther, si saint Jérôme, notre patron, si les Septante avaient traduit la Bible comme Hölderlin a traduit ses fragments grecs, il y a une chose certaine : jamais l'Europe ne fût devenue chrétienne ! On peut s'accommoder de cette conséquence; on ne peut pas prétendre qu'elle soit mince.

Ce qui est curieux, c'est que cette école romantique, dans son origine historique du moins, est exactement à l'inverse de la pratique des Romantiques allemands. A part quelques expérimentations

de ce type, ils traduisent tout autrement. Et l'exemple le plus notoire, le plus illustre, qui a été prodigieux, qui a pénétré toutes sortes d'autres cultures en Europe, est le Shakespeare allemand de l'équipe Schlegel-Tieck. C'est l'illustration de l'inverse de la traduction à la Hölderlin. C'est une traduction assez ethnocentrique, assez germanisante.

Or, le résultat n'a pas été négligeable, Shakespeare, grâce au travail de ses traducteurs romantiques, s'est trouvé promu au rang de premier auteur allemand alors que le répertoire allemand n'est pas pauvre en gloires nationales.

J'ai un peu l'impression que ce fantasme de littéralité est un manuel pour navigateurs en chambre, pour gens qui traduisent peu ou pas !

Je vais prendre un exemple où le jeu entre les différentes options de traduction est beaucoup plus restreint. Il s'agit d'oeuvres que je connais bien et vous aussi, les grands romans de Kafka. Kafka a été traduit dans les années trente par Alexandre Vialatte de façon très francisante, très « annexionniste ». Il a sans doute senti, jugé que son public d'alors, son public français d'alors, n'était pas à même de recevoir, d'admettre un certain nombre de noirceurs, de cocasseries terribles, de dialectiques un peu trop sinueuses et il a gommé, il a estompé pour que cela passe mieux, pour que le texte de Kafka dans sa version française ne soit pas arrêté à la frontière, aux barrières douanières de l'idéologie et du goût français. Il a pris le parti pris du lecteur — ou de ce qu'il croyait être son lecteur, parce que le lecteur est un mythe, finalement. Voilà ce qu'a fait Vialatte.

Après cinquante ans, on s'est aperçu que le jeu risquait de se retourner contre le traducteur. Les partis qu'il avait pris pour mieux toucher, pour mieux convaincre son lecteur, se retournaient contre son travail parce que le lecteur avait changé tout simplement. Le goût du lecteur français avait changé. Il avait changé en particulier... grâce à Kafka ! Même dans cette version édulcorée. Ça bouge, ça progresse, et par conséquent ces deux romans ont été retraduits, deux fois, par mon ami Georges-Arthur Goldschmidt et par moi-même, sans que nous le sachions, sans que nous ayons pu comparer notre travail. On peut schématiser les choses en disant que Vialatte a pris le parti du lecteur, que Goldschmidt a pris le parti de l'auteur, et que moi, j'essaie de me situer non pas dans un juste milieu, parce que cela n'existe pas, mais quelque part entre les deux.

On n'a pas le temps de prendre d'autres exemples, ce serait fastidieux. J'en ai parlé avec Goldschmidt avec qui je m'entends bien humainement et moins bien traductionnellement... Goldschmidt est tellement soucieux de faire passer la lettre de ce qu'a écrit Kafka qu'il lui fait écrire un français un peu étrange, volontairement, délibérément étrange, alors que Kafka écrit un allemand qui n'a rien d'étrange. C'est là tout le problème.

A-t-on le droit, pour faire passer un certain nombre de choses en provenance de toute la culture de Kafka (comme pour faire sentir le parfum de cet exotisme), a-t-on le droit de faire écrire à quelqu'un, qui écrivait une langue un peu elliptique et presque

neutre, une langue bizarre en français ? Je pense que Mais c'est tout le débat.

HUBERT NYSSSEN

On voit les propositions peu à peu s'éclairer dans un juste mouvement. Je vais demander à Inès Oseki-Dépré d'intervenir, tout en vous disant que j'ai ressenti une violente vibration sur ma gauche quand il fut question de la traduction de la Bible par Luther. Nous donnerons à Henri Meschonnic l'occasion de s'exprimer.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

J'aimerais ajouter quelques mots à la distinction établie par Céline Zins entre trois types de traduction qui seraient ethnocentrique, littéral ou littéraire. Il me semble qu'il y a souvent une confusion entre le littéral et le mot à mot, qui serait quelque chose de tout à fait impossible à réaliser. Je pense à cet exercice auquel on s'est livré sur Mark Twain. Dans la traduction de *Tom Sawyer*, on peut voir que c'est une traduction mot à mot.

Je voudrais dire aussi que la traduction littérale est un exercice en chambre souvent dangereux. Cela peut tenir d'abord au caractère de la prose ou de la poésie à traduire, d'une part; d'autre part, il faut faire attention à ne pas dénigrer systématiquement la traduction *littérale* comme étant aberrante et ne pas confondre *littéraire* avec, justement, ce que l'on semble critiquer aujourd'hui, c'est-à-dire l'ethnocentrisme, la francisation quand il s'agit du français. De grands traducteurs du passé — comme Chateaubriand — se sont toujours voulus des traducteurs littéralistes, non pas des traducteurs *mot à mot* mais des traducteurs de la *lettre*, c'est-à-dire de la lettre originale, du travail signifiant établi déjà par le poète.

Puisqu'on a évoqué ce qu'une traduction peut avoir *d'étrange*, je poserais la question : qu'est-ce qui est *étranger*, effectivement ? Qu'est-ce qui est étranger dans une oeuvre étrangère ? Quand Chateaubriand traduit Milton, il anglicise le français pour des raisons personnelles et politiques, mais l'anglais est beaucoup plus proche du français que ne l'est le japonais ou le chinois. On rencontre là le problème de la langue très étrangère et le problème de l'écrivain qui est déjà étranger dans sa langue : on peut penser à Mallarmé qui écrivait *étranger* en français.

ALBERT BENSOUSSAN

Je crois que le parti pris du traducteur est un problème qui se pose aujourd'hui d'une façon plus aiguë qu'il y a quelques années. Je me souviens que, lorsqu'on lisait Valéry Larbaud (*Sous l'invocation de saint Jérôme*), on en était encore à un concept qui, aujourd'hui, nous paraît « démonétisé » : celui de la fidélité. Le traducteur devait être *fidèle*, il devait *peser*, il fallait qu'il soit en équilibre.

Il est vrai que le travail du traducteur se situe dans une zone située entre deux pôles : le pôle traduisant, le pôle trahissant. On ne sait pas trop : faut-il qu'il soit littéral ? Faut-il qu'il soit littéraire ? Faut-il qu'il soit au milieu ?

Je regardais tout à l'heure devant moi, n'osant pas regarder le public si nombreux ; je voyais ce verre et je pensais à la phrase de Gogol qui disait que le traducteur doit être un verre si transparent qu'à la fin on ne pourra plus voir qu'il y a un verre. Qui, aujourd'hui, défendrait cette position ?

Le traducteur existe, on l'a déjà dit ! Il existe parce qu'il produit un texte. Il est aussi un auteur, un auteur autre, un auteur bien différent, il est celui qui fait passer ce texte. Et je voudrais peut-être me faire l'interprète des traducteurs de la littérature sud-américaine. Bernard Lortholary a évoqué son expérience de germaniste. Nous devons, dans ce débat, en arriver à la pratique de la traduction, et nous, les traducteurs de littérature latino-américaine, nous avons affaire à un problème très particulier, celui de traduire une langue qui est en conflit avec elle-même !

En effet, le latino-américain est une langue qui se définit en opposition à l'espagnol, l'espagnol d'Espagne, disons pour simplifier par rapport au castillan. De telle sorte que le traducteur de ces langues ne peut pas, comme par exemple Vialatte avec Kafka, franciser à l'extrême une langue qui n'était pas castillanisée à l'extrême ! C'est justement là qu'est la difficulté toute particulière de la traduction latino-américaine : il faut, pour bien traduire ces langues, introduire en français la même distance qu'elles ont elles-mêmes — la langue du Pérou, la langue du Mexique, la langue de Cuba, la langue de l'Argentine — par rapport à la langue de Madrid.

Je comprends pourquoi Antoine Berman défend cette position. Elle est tout à fait légitime d'une certaine façon, mais c'est tout l'objet du débat : faut-il aller dans ce sens extrême et s'opposer à l'ethnocentrisme, à une appropriation excessive de la langue, surtout dans le cas d'une littérature qui se construit par opposition à la langue impériale, à la langue de l'Empire espagnol ? On peut concevoir que ce français-là soit quelque peu différent de la langue française, un peu gauche, un peu maladroit. On peut peut-être plaider en faveur de cette maladresse.

Après tout, le mot « baroque », tout le monde le sait, ne signifie rien d'autre qu'irrégulier : « perle irrégulière » est la définition du mot « baroque ». Il est né de cette irrégularité, et nous sommes des traducteurs du baroque ! C'est un mot un peu passe-partout, mais on pourrait retenir cette idée de l'irrégularité.

Nous pourrions réorienter le débat dans ce sens. Lorsqu'on a à traduire une langue qui elle-même se définit par un certain déséquilibre par rapport à une langue mère, comment faut-il traduire ? Faut-il traduire d'une façon équilibrée, avec une phrase noble et bien scandée ? Ou faut-il traduire avec des ruptures permanentes, des mots créés, des mots violés, une syntaxe fantaisiste ? Je crois que pour nous en tout cas le débat est celui-là.

GEORGES KASSAI

Je pense que pour ce qui est des « options » de la traduction, on navigue depuis des millénaires entre deux pôles, la fidélité au texte et

les contraintes et exigences de la langue traductrice. Depuis quelque temps, on cherche à donner de nouveaux éclairages à ces deux extrêmes, notre ami Jean-René Ladamiral parle sans complexe de sourciers et de ciblistes, qui ne sont pas des termes techniques de quelque science occulte, mais les dérivés de « source », c'est-à-dire langue source, et de « cible », c'est-à-dire langue cible, langue vers laquelle on traduit. Mais lorsque Henri Meschonnic parle de la christianisation des traductions bibliques ou Antoine Berman de traduction ethnocentrique et de traduction hypertextuelle, nous sommes encore à l'intérieur de la même dichotomie, qui, apparemment, semble incontournable. Tout ce que peut faire le théoricien de la traduction, c'est d'affiner ces deux notions, d'en cerner le sens, d'en illustrer les emplois et d'examiner leurs tenants et aboutissants, ce qui n'est pas peu, bien entendu.

Si nous voulons une illustration très actuelle du problème des sourciers et des ciblistes, nous n'avons qu'à prendre la querelle qui se développe autour des traductions de Sigmund Freud. Les premières traductions françaises, celles qui ont été publiées dans les années vingt et trente sont, manifestement, de belles infidèles. Fidèles à une tradition qui dominait en France depuis de longs siècles, les traducteurs estimaient que, quel que soit leur respect à l'égard de l'auteur, il fallait le naturaliser, le faire couler dans un moule qui, en gros, se conforme aux canons du rationalisme cartésien. Or, Freud prend le contre-pied du cartésianisme, son hypothèse de l'inconscient introduit un sujet multiple, clivé, comme on a pu le dire, et il est évident que les efforts de naturalisation des traducteurs ont fini, à certains endroits, par le trahir. Cette trahison était-elle inévitable ? Marie Bonaparte, traductrice de Freud, le croit puisqu'elle parle d'une nécessité d'adapter Freud au goût et aux habitudes du public français. Laplanche et Pontalis le pensent également, qui, dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, évoquent le cas de ces termes allemands qui chez Freud semblent couler de source et ne sont qu'un prolongement de la langue quotidienne de l'auteur, alors que leur traduction française prend une allure technique, voire pédante : pensons à étayage qui rend l'allemand *Anlehnung* ou à l'annulation rétroactive qui n'est qu'un simple *Ungeschehenmachen*. Mais la survenue de Lacan, qui a fait du signifiant une des pierres angulaires de son édifice théorique, ainsi que la prolifération des psychanalystes de langue française, mais connaissant aussi l'allemand, apportèrent la réplique à ces ciblistes attardés. Aujourd'hui, l'édition française des oeuvres complètes de Freud ayant été décidée, on retraduit tous les écrits du maître. A en juger par les remous provoqués par la traduction de son texte sur la négation dont on ne connaît pas moins de dix-sept versions, les sourciers prennent l'avantage. La dernière traduction, celle de Bernard This et de Pierre Thèves, accompagnée d'un commentaire dont l'étendue dépasse vingt fois celle du texte lui-même, témoigne de ce souci de littéralité.

Par exemple — après bien d'autres — les deux traducteurs se désolent de ne pas pouvoir rendre intégralement le sens du mot alle-

mand *Einfall*. « Idée, intuition, pensée, ce qui vient à l'esprit, écrivent-ils, ne rend pas ce que suggère le signifiant allemand. *Einfälle*, c'est ce qui tombe dans, ce qui s'écroule, fait irruption, incidence. Pouvons-nous traduire ce mouvement par *association* ? Sûrement pas... En parlant d'associations d'idées, nous modifions dangereusement la règle analytique qui prescrit à l'analysant... de "dire" tout ce qu'il imagine, pense, ressent, éprouve dans son corps. Mettre l'accent sur les seules idées, c'est engager l'analysant dans un processus de réflexion raisonnable où s'enlisera l'analyse. Ce qui est à dire, c'est tout ce qui *survient*, fait irruption, sans raison apparente. Nous avons pensé que le terme d'incidente, utilisé grammaticalement pour désigner une proposition insérée dans une phrase, pouvait traduire le mouvement de *chute* exprimé dans *Einfall*. L'incidente survient, inopinément, quand on ne l'attend pas : c'est comme le lapsus ou l'acte "manqué", une réussite du dire. Il faudrait dire "ce qui leur tombe dedans" ou "ce qui leur tombe dessus", mais c'est trop familier. Nous conservons temporairement faute de mieux "ce qui leur vient à l'esprit". »

On pourra qualifier ce genre de souci comme étant typiquement « sourcier » : à chacun de juger si l'omission de l'idée de la chute nuit gravement à la bonne compréhension du texte. Il n'en est pas de même en ce qui concerne une autre remarque des traducteurs, car cette fois-ci, ce n'est plus le vocabulaire qui est en cause.

Dans son étude sur la négation, Freud évoque le cas d'un patient réel ou imaginaire qui, racontant un rêve devant son analyste, lui dit : « Vous demandez qui peut être cette personne dans le rêve. *Die Mutter ist es nicht*. » Et Freud d'ajouter aussitôt : « *Also, ist es die Mutter* ; donc c'est sa mère. »

Thèves et This traduisent : « Ma mère, ce n'est pas elle » et soulignent, comme le faisait Freud, le mot négatif : *nicht*, pas. Dans leur commentaire, ils justifient l'introduction du possessif *ma* qui était absent dans le texte, en disant que « l'allemand n'introduit pas le possessif, mais le français l'appelle ». Mais c'est autre chose qui est en cause ici. C'est l'intonation avec laquelle la phrase est prononcée : c'est l'accent d'insistance qui frappe *nicht*, selon l'intention même de l'écrivain qui souligne ce mot. Or, ni cette intonation, ni cet accent ne peuvent être directement rendus en français, car le système de la langue s'y oppose, comme elle s'oppose à l'inversion *ist es* devant un mot accentué. Force est donc au traducteur d'interpréter le sens de ce dispositif prosodique et syntaxique pour aboutir à une traduction « situationnelle », c'est-à-dire pour écrire ce que lui, traducteur de langue française, aurait dit dans la situation du patient de Freud. D'où, évidemment, une grande variété de solutions, selon la personnalité, le vécu, le passé, etc., du traducteur lui-même.

Mais c'est ce dispositif que j'ai appelé syntaxique-prosodique qui soulève peut-être le plus de difficulté quand il s'agit de traduire à partir d'une langue où ce dispositif est largement exploité à des fins expressives en une langue où elle l'est moins. Le français, à cet

égard, me paraît appartenir à la catégorie des langues qui ne « prosodisent » que faiblement, tout au moins dans leur variante écrite, car le français dit parlé l'utilise largement.

Ici, il est impossible de ne pas répondre à la question posée par les organisateurs : oui, la pratique implique nécessairement une théorie, ou, plutôt, elle contribue à la construire. Car si le français écrit doit utiliser un tour syntaxique du type « c'est... que » là où l'allemand écrit se contente d'un fait prosodique, d'une accentuation du terme à mettre en relief, c'est qu'il y a une particularité dans la structure des deux langues, ce que, pendant longtemps, on a désigné par le terme très imprécis de génie des langues. Evidemment, on ne peut se contenter de telles appellations vagues, ni de telles approximations. Le « génie des langues » doit être appréhendé et cerné de près. En ce qui concerne la prosodie, accents, tons, intonations, elle a, naturellement, des règles, variables d'une langue à une autre. Certaines sont connues; d'autres ont été formulées, mais ont besoin d'être revues; d'autres encore sont à découvrir. Le traducteur est certainement le mieux placé pour le faire.

J'ai lu quelque part que les textes respirent différemment dans les différentes langues. Encore une métaphore impressionniste, mais qui traduit bien le sentiment du lecteur polyglotte. Cette respiration, c'est, naturellement, la construction du texte, l'agencement des phrases, les règles de montage qui diffèrent très souvent d'une langue à une autre. Je ne sais pas si la linguistique du texte s'est beaucoup occupée de ces questions qui intéressent en premier lieu les lecteurs et les traducteurs. Mais je sais, par mon expérience de traducteur, que je réorganise quelquefois considérablement le texte que je traduis et que mon unité de discours, dans ce cas, n'est pas la phrase, mais l'alinéa, voire plusieurs alinéas, voire même (pour l'utilisation de certains termes) l'ouvrage tout entier.

Un exemple concret me vient à l'esprit à propos des traductions françaises de *La Mort à Venise* de Thomas Mann, traductions qui ont fait l'objet d'une thèse en Sorbonne. Pour désigner ses deux héros, le compositeur vieillissant Aschenbach et le bel adolescent Tadzio, Thomas Mann emploie une profusion d'adjectifs substantivés dont la plupart figurent en tête de phrase. C'est ainsi qu'Aschenbach est désigné par des adjectifs substantivés comme *der Reiselustige* ou *der Heimgesuchte* ou *der Einsame*, toujours pour introduire la phrase et pour relayer le nom propre Aschenbach. Ce sont, naturellement, des anaphores, ils ont valeur de pronom. Mais le français n'a pas l'habitude de recourir à des adjectifs substantivés comme anaphores, et des mots comme *der Reiselustige* — celui qui a plaisir à voyager — ou *der Einsame* — le solitaire —, qui pourtant sont des microrécits, puisqu'en dehors de leurs fonctions de connecteur de deux énoncés, ils renvoient à ce qui a déjà été dit au cours du récit, ils résument en quelque sorte une partie du récit antérieur — *Reiselustige*, parce que le compositeur a été, au cours du récit, pris d'une envie irréprouvable de voyager, *Heimgesuchte* parce

que, pendant la peste à Venise, il a eu un cauchemar. Ces mots-là sont simplifiés, réduits, et la perte est inévitable : le traducteur doit choisir entre la fonction de connecteur et la fonction d'anaphore textuelle, de rappel de certains éléments du récit. Certes, il n'y a pas de recette, le traducteur est libre de choisir ce qu'il sacrifie. Mais qu'au moins, il ne se fasse pas d'illusions, qu'il s'avoue battu. Sauvegardera-t-il le rythme du texte ou la volonté de l'auteur de condenser plusieurs fonctions en un seul mot ?

J'ai été placé récemment devant un dilemme analogue que, certes, je n'ai pu résoudre, mais qui m'a permis de théoriser. Une nouvelle de l'excellent écrivain hongrois Kosztolanyi dont on célèbre cette année le centenaire, présente, à son début, un empereur autrichien débonnaire, en train de prendre son repas un soir de 31 décembre. Pour ce repas, on lui sert des truffes. Or, ces truffes sont placées en tête de phrase, et le reste des plats servis placés en apposition. Traduit en gardant l'ordre des mots du texte original, cela donnerait : « Truffes mange l'Empereur à son dîner de la Saint-Sylvestre, pâtés, une grappe de raisin venue du royaume de Venise, etc. » Ces truffes occupent décidément le devant de la scène. C'est un mot long (9 syllabes) composé. Traduit mot à mot, il signifierait : champignon cornu, mais le mot « cornu » signifie aussi « cerf », habitant des bois et porteur de bois. De plus, c'est un mets rare. Le hongrois le place en tête de phrase sans difficulté, car il a la possibilité de former des syntagmes composés d'un nom à l'accusatif, sans article, et d'un verbe. On appelle quelquefois ce type de nom « générique », car, dépourvu d'article, il ne fait que qualifier en quelque sorte le genre d'activité désigné par le verbe. Son individualité est dégradée. En français écrit, je n'ai aucune possibilité de placer « truffes » en tête, à moins de transformer la phrase active en une phrase passive et de dire quelque chose comme : « Des truffes furent servies à l'Empereur, etc. » Mais ce serait effacer indûment l'Empereur et son action de manger.

Le traducteur est éternellement confronté à ce genre de problèmes. En essayant de donner un peu plus de mobilité à la phrase, il s'aperçoit que le seul groupe qui peut précéder le sujet (l'Empereur) dans une phrase à la voix active, c'est le circonstanciel « Pour son dîner de la Saint-Sylvestre ». À défaut de résoudre le problème, il peut se consoler en se disant qu'il a surpris la différence de « respiration » entre la phrase française et la phrase hongroise.

Evidemment, quand il s'agit de traduire un écrivain qui joue sur cette « respiration », on aboutit vite à des effets intraduisibles. C'est le cas de Dino Buzzati. La traduction française de son roman le plus célèbre, *Le Désert des Tartares*, a fait récemment l'objet d'une thèse soutenue également en Sorbonne et le candidat avait beau jeu de montrer que les inversions si suggestives et si poétiques du texte italien se perdent dans la traduction française : « Chiudono a un certo punto aile nostre spalle un pesante cancello... Passeranno dei giorni prima che Drogo capisca ciò che è successo... » Cette mise en valeur du processus n'est pas étrangère au ton élégiaque du récit, celui d'une

attente interminable, d'un lent écoulement du temps qui vide les énergies...

C'est que la réceptivité des langues à l'égard des structures n'est pas la même : l'inversion, justifiée en français dans certains cas, ne l'est pas dans d'autres, alors que l'italien y recourt plus volontiers. Le génie des langues, c'est aussi ces préférences souvent inexplicables, mais quelquefois seulement mal expliquées, pour l'emploi de telle ou telle structure grammaticale ou syntaxique. Il ne s'agit pas d'impossibilité, mais de répugnances. Rien n'est plus vrai, à cet égard, que la phrase de Sapir dans l'avant-dernier chapitre de *Langages* : « Certaines qualités d'une langue donnée prennent figure de défauts odieux dans une autre langue. » Son exemple d'un poème chinois qui, traduit textuellement en anglais, devient inconsommable, mais dont tout poète anglais, dit-il, serait heureux de posséder la concision, montre que ces défauts sont peut-être enviables. Ainsi, chaque structure d'une langue étrangère peut inspirer le poète ou l'écrivain d'une autre langue et la poésie n'est souvent rien d'autre que la transgression (dans certaines limites) des règles de sa propre langue alors que le poète lorgne vers les moyens d'expression d'une langue étrangère. Dans les *Exercices de style* de Queneau, on a de nombreuses créations fantaisistes qui, extravagantes en français, seraient tout à fait normales en allemand, ainsi le jeune homme « longicol », calqué sur l'allemand *langhalsig*. On peut envier une langue étrangère pour ses solutions élégantes, économiques; l'ablatif absolu du latin équivaut à une subordonnée en français et un infinitif finnois est une véritable métaphore poétique, puisqu'il rend une relation temporelle en termes de spatialité : « pendant que le père nageait » devient en finnois « dans le fait de nager du père », autrement dit, un processus qui se déroule dans le temps est conçu comme un contenant, comme un espace fermé, comme une intériorité.

JACQUELINE GUILLEMIN

On a avancé que le linguiste n'a rien à dire sur la traduction littéraire. Donc je suis par définition condamnée au silence. Je vais peut-être surprendre : je serai d'accord avec ce qui a été dit. Je crois qu'effectivement la réflexion théorique des traducteurs littéraires est en général du niveau de : comment faut-il traduire ? Et là-dessus je crois qu'un linguiste n'a aucune prise; il ne peut travailler que sur le produit fini, c'est-à-dire sur la façon dont les traducteurs traduisent. Et parfois on a l'impression que les deux discours ne se rencontrent en aucun point.

En fait, lorsqu'on traduit, il est vrai que l'on ne traduit pas des mots par des mots, des structures syntaxiques par des structures syntaxiques. On croit trop souvent que c'est ce qu'imaginent les linguistes. C'est inexact.

Lorsqu'on observe la façon dont les gens traduisent, on s'aperçoit que même s'ils n'en sont pas conscients, ils ont des « règles » qui sont intériorisées. Et cela parce qu'il existe au moins trois niveaux de langage. Le premier serait les contraintes syntaxiques,

qui sont incontournables : par exemple, lorsqu'on traduit du discours indirect libre, et qu'à un moment, pour des raisons de chronologie, on est obligé d'avoir recours à un passé simple, automatiquement on passera à un autre niveau de discours, parce que le passé simple est tout simplement incompatible avec le discours indirect libre.

À un autre niveau, il y a le discours particulier, l'organisation particulière qui apparaît dans un texte littéraire, c'est le niveau auquel se situent en général le traducteur littéraire et sa réflexion.

Mais entre ces deux premiers niveaux, il y en a un autre dont il apparaît, lorsqu'on regarde les textes traduits, qu'il est au moins aussi important : c'est ce que j'appellerai l'organisation collective du discours.

L'année dernière, il a été question ici, à propos de la traduction du livre de Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, des juxtapositions dans son texte, et plusieurs traducteurs ont dit : puisque Nathalie Sarraute fait des juxtapositions et produit par là même un effet particulier, ces juxtapositions doivent être maintenues dans la traduction. La traductrice anglaise, la traductrice norvégienne et le traducteur suédois ont dit : dans notre langue, on a beau faire, il arrive un moment où l'on ne peut pas s'empêcher d'introduire une conjonction de coordination.

Cela m'a intéressé, parce qu'il apparaît, lorsqu'on étudie des textes traduits du français vers l'anglais ou de l'anglais vers le français, que de façon très fréquente, certaines juxtapositions du français disparaissent en anglais, et *vice versa*.

Je crois que ce qui est important n'est pas le fait d'avoir une conjonction de coordination ou autre chose — ce n'est qu'une question de syntaxe — mais ce que cela révèle en profondeur : l'organisation du texte dans les deux langues n'est pas du même ordre.

Quand on parle de faits, ou d'actions, on a tendance en français à les poser comme une série de notions envisagées en tant que telles et non reliées entre elles; alors qu'en anglais on reconstruira sur un axe chronologique des événements qui sont situés les uns par rapport aux autres.

Ce phénomène n'est pas unique. Il y a d'autres phénomènes dans le langage et dans l'organisation du discours qui vont dans le même sens. Cela se reflète même dans les définitions des dictionnaires. J'ai regardé dans deux dictionnaires anglais et américain et deux dictionnaires français la définition de « narration » : dans les deux dictionnaires français, le *Petit Robert* et le *Larousse*, on parlait d'une série de faits qui se présentaient sous forme littéraire; dans les deux dictionnaires anglais, il était question de chronologie d'événements.

Je voudrais examiner à présent la façon dont on désigne les personnes, et pas seulement dans les romans, parce que je voudrais insister sur le fait que cette particularité n'est pas d'ordre purement littéraire, mais relève du fond commun de l'activité langagière dans tout type de discours. On s'aperçoit qu'en français, lorsqu'on désigne les personnes, on utilise très souvent le nom propre. Je donnerai un exemple, tiré de *La Fin de la Nuit* de

François Mauriac. Dans le premier chapitre, le nom de Thérèse apparaît vingt-cinq fois. Dans la traduction anglaise, il apparaît huit fois seulement. Et ceci au début du livre où il y a un risque d'ambiguïté avec un autre personnage si l'on mettait uniquement le pronom. Pour toutes les autres mentions, la traduction se contente du pronom anglais *she*.

Si l'on ouvre le journal *Le Monde*, et que l'on regarde la façon dont on désigne les personnes, on verra mentionné la première fois « François Mitterrand »; la deuxième fois, « le chef de l'Etat »; la troisième, « le Président de la République ».

Je donnerai un troisième exemple : les commentaires des matchs de tennis. On aura « Yannick Noah »; ensuite, « le Français »; ensuite « notre Numéro I »; ensuite « le Numéro français ». On a chaque fois une nouvelle désignation par un terme qui est « coréférentiel », mais non pas « anaphorique », c'est-à-dire que ces termes construisent leur propre référence et ne font pas allusion à des mentions antérieures.

En anglais, au contraire, on aura très souvent en première mention le nom propre, ensuite le pronom, la troisième fois le pronom de nouveau; mais lorsque l'antécédent est trop distant, on précisera le nom propre.

MARINA YAGUELLO

Je voudrais revenir sur le titre, qui est à l'origine de points de vue différents dans la discussion, et tout d'abord sur les partis pris de traduction. Cette question, à mon avis, ne concerne pas du tout le linguiste, comme l'a très bien dit Meschonnic. Les partis pris relèvent du domaine du discours, plus de la langue. Ce type de problème se pose au praticien comme il se pose au linguiste.

Quant à savoir si on doit choisir entre la littéralité et la littérarité, en tant que linguiste, je pense que je n'ai pas à me prononcer. On a fait appel à moi en tant que linguiste, je pense que c'est à ce titre que je figure dans cette table ronde, puisque je n'ai qu'assez peu l'expérience de la traduction, et encore uniquement dans le domaine de la linguistique. Si on me pose la question en tant que linguiste, je suppose qu'on voudrait savoir si le linguiste a apporté quelque chose au praticien de la traduction. C'est donc à partir de là que l'on peut poser le problème : est-ce que le traducteur, oui ou non, a besoin de nous, linguistes, pour faire son travail ?

De toute évidence il n'a pas besoin de nous puisqu'il a toujours traduit sans se poser de problème linguistique. D'un autre côté, on peut dire que le traducteur, dans la mesure où il est le dépositaire d'au moins deux langues, exerce en traduisant une activité qu'Antoine Berman appelle « épilinguistique », une activité épilinguistique inconsciente. Que cette activité soit consciente, ou rendue consciente par une connaissance qui concerne la linguistique générale, je ne sais pas si cela aide véritablement le traducteur dans sa pratique quotidienne. Ma réponse serait plutôt « oui ». Je pense que le traducteur a intérêt à se familiariser avec les concepts de la linguistique pour s'ex-

pliciter à lui-même ce qu'il fait peut-être très bien de toute façon. Et je pense que le « bon » ou le « mauvais » traducteur n'est pas forcément celui qui a fait ou n'a pas fait de linguistique. Je voudrais inverser les termes du problème et dire qu'à mon sens c'est l'activité de traduction qui peut intéresser le linguiste et que c'est le linguiste qui, en fait, peut tirer quelque chose du phénomène de traduction. Soit sous l'angle sociolinguistique, puisque naturellement le traducteur est un individu bilingue, soit à titre individuel, soit dans le cadre d'une communauté bilingue ou plurilingue.

Par ailleurs, dans une langue il existe des dialectes, des sociolectes, ce qu'on appelle des registres, des oppositions de registres, des connotations, et, pour le linguiste, la traduction est le lieu où ces problèmes se rencontrent.

Par ailleurs, il y a aussi un angle d'attaque psycholinguistique pour l'individu bilingue; il investit ces langues souvent de façon différentielle, quelquefois de façon conflictuelle. Il existe peu d'individus qui aient exactement le même rapport à leurs différentes langues. Je ne m'étends pas là-dessus. Steiner, dans son livre *Après Babel*, a tout dit sur la question.

Du point de vue de la linguistique générale, naturellement, la traduction est également le lieu où se vérifie l'unicité du langage, et le fait même que l'on puisse traduire implique l'hypothèse des universaux de langage, l'hypothèse des structures profondes. On peut le vérifier : tout ce que l'on peut dire sur « l'intraductibilité » (ou « l'intraduisibilité ») est battu en brèche non seulement par la pratique mais par la théorie.

Pour faire un raccourci de la linguistique, on peut dire qu'il y a eu une première période au XIX^e siècle ou au début du XX^e, une période comparatiste. Puis il y a eu une deuxième période de découverte de langues très différentes des nôtres, une période ethno-linguistique qui a mis l'accent sur l'irréductibilité des diverses langues, en particulier sous la forme de l'hypothèse de Sapir et Whorf : l'irréductibilité de l'expérience d'une communauté parlante dans les termes d'une autre.

Je pense que les autres linguistes ne me contrediront pas. Actuellement, nous sommes dans une période où la pensée linguistique s'oriente beaucoup plus vers l'unité du langage humain à travers l'unicité du langage naturel que vers une mise en évidence du caractère irréductible des langues. J'en fais l'expérience en travaillant sur une langue, le oualof, dont la structure peut difficilement s'imaginer plus différente de celle de ma langue maternelle, le français. C'est une langue qui est pour moi extraordinairement facile à traduire sur le plan syntaxique, alors que les catégories ne sont pas les mêmes. C'est une langue où il n'y a absolument pas d'adjectif, pratiquement pas de verbe, où il n'y a pas de temps. Malgré cela, en passant par les principes de la linguistique moderne, en particulier par les thèmes et focalisations, on arrive parfaitement à saisir le fonctionnement d'une langue aussi différente. Et le seul point qui demeure en suspens est le domaine de la structuration lexicale, qui correspond à une culture profondément étrangère.

En travaillant sur ce lexique français-oualof et oualoffrançais avec des linguistes, je me suis aperçue qu'un mot oualof ne peut jamais être traduit en français par un seul mot, mais par une phrase qui le définit. C'est là que se situe le problème.

HUBERT NYSSSEN

Ce premier tour de table serait incomplet si je ne demandais pas à Céline Zins de nous indiquer sa position personnelle.

CÉLINE ZINS

J'ai moi-même défini les enjeux tout à l'heure. De même que j'avais, l'an dernier, montré comment la résistance à reconnaître le traducteur était liée à ce que celui-ci mettait en jeu du rapport à l'autre, l'étranger — rapport qui renvoie à la scène de la création littéraire et de la place qu'y occupe cette « voix en trop », le traducteur.

Aussi si je dois qualifier ma position dans cette scène, je dirai, au risque de surprendre, qu'elle relève plutôt de l'éthique que de la théorie. Car l'éthique est le seul « parti » qui me semble pouvoir être « pris ». Éthique de la langue, éthique de la littérature, éthique du rapport à l'autre *dans* (à l'intérieur de) la scène de la création littéraire.

Mais cette éthique n'est pas une morale, encore moins au sens puritain du terme. Donc, si je cherche à en comprendre le fonctionnement, pour moi-même, je ne peux en saisir le sens qu'en posant une autre donnée : définir la traduction comme un art.

Et je dirai que l'éthique de la traduction consiste précisément à considérer et pratiquer la traduction comme un art.

En effet, un art, qu'est-ce que c'est ?

Un art, c'est une maîtrise technique (un savoir) au service d'une vision intérieure.

Et dans tout art, la maîtrise technique seule ne suffit pas à faire un créateur; de même que la vision intérieure ne peut s'exprimer sans moyens pour ce faire.

Dans le cas de la traduction, la maîtrise technique, c'est la possession d'un double savoir :

— savoir de la langue étrangère,

— savoir de sa propre langue,

+ un élément qui se situe *entre* le savoir et la perception : la capacité d'analyse littéraire : *la perception littéraire* du texte.

Et, ce qui se situe hors technique et que j'ai nommé (comme j'ai pu) *vision intérieure*, c'est la vision de l'intériorité du texte, de son fonctionnement interne — non sur le plan linguistique (qui relève du savoir), mais du *processus créatif qui l'anime*.

La traduction, donc, repose sur cette sorte de quadripode : Savoir de la langue étrangère + Savoir de la langue propre + Analyse-Perception littéraire + Intériorité du texte.

Quand une traduction est défaillante, c'est parce que l'un (ou plus) des quatre éléments vient à manquer.

Et ces éléments fonctionnent de manière dialectique, c'est-à-dire

qu'ils sont inséparables dans leur constante interaction, voire dans leurs contradictions; dialectique qui fonde l'art de traduire.

Je reprends mes quatre éléments :

1) *Savoir de la langue étrangère* : je n'y insiste pas, sa nécessité est évidente; je dirai simplement qu'elle est la condition nécessaire mais non suffisante de l'acte de traduire (encore qu'il y ait eu controverse sur cette nécessité; certains affirmant qu'ils peuvent traduire d'une langue qu'ils ne connaissent pas).

2) *Savoir de sa propre langue* : elle est le premier des deux piliers fondamentaux de la traduction. Elle en est souvent aussi, hélas, le point le plus faible.

Traduire implique une parfaite connaissance de sa propre langue. Pourquoi ? Eh bien tout simplement parce que c'est l'instrument sur lequel on va jouer la partition.

Quelques exemples concrets :

— Comment traduire un classique étranger si l'on n'est pas capable de manier la langue classique et ses archaïsmes ?

— Comment traduire une écriture raffinée et savante, à la syntaxe impeccable, si l'on n'est pas maître de sa propre syntaxe ?

Et surtout, comment rendre compte de la recherche stylistique d'un écrivain, de ses glissements hors normes de la langue, si l'on ne fait pas la *différence* entre une grammaire et une syntaxe dites normales (voire normatives), et une volonté délibérée de bousculer la langue ?

Cette *différence* implique effectivement un parti pris qui se situe au carrefour du savoir des deux langues. Puisqu'il s'agit, dans la traduction, de situer la langue de l'original, *telle* qu'elle est utilisée par l'auteur pour utiliser la langue française *en tant qu'instrument capable de rendre compte de l'attitude d'un écrivain étranger à l'égard de la sienne*.

Et si la maîtrise de sa propre langue par le traducteur est si importante c'est parce que son acte est plus qu'un parti pris : c'est un pari : un *pari* sur sa propre langue.

Toute l'opération de traduction est une opération dangereuse : il y a toujours péril en la demeure. En décidant de traduire, le traducteur mise sur la capacité de sa langue (maternelle) à absorber, digérer, une forme étrangère pour la recréer ensuite avec ses propres instruments lexicaux, grammaticaux, syntaxiques; en faisant appel à la mémoire de cette langue, à son histoire, enfin et peut-être surtout à ses dons créateurs.

3) *Analyse ou perception littéraire* : elle constitue le deuxième pilier fondamental de la traduction. Elle est liée aux deux savoirs précédents. Mais le statut de cet élément du « quadripode », tout en restant de l'ordre de la maîtrise technique, ressortit déjà de la « vision » de l'écriture.

Car ici s'articule la donnée éthique fondamentale : le traducteur doit prendre le parti de *l'écrivain et de son texte*. De ce que l'auteur a voulu communiquer et des *moyens* qu'il s'est donnés pour le faire.

Il faut d'abord discerner la *langue qu'il emploie* (classique, moderne, archaïsante, populaire, argotique; bizarreries de langage, néolo-

gismes, emploi surinterprétatif de certains mots, etc.). Ce qui nous fait immédiatement mesurer que la simple « connaissance » de la langue étrangère ne suffit pas, comme je le disais tout à l'heure, mais doit d'emblée se situer dans le registre littéraire, celui de l'écriture.

Vient ensuite ce qu'on appelle le *style*, c'est-à-dire l'organisation de cette langue selon une certaine syntaxe, un certain rythme. Toute écriture est rythme. On ne s'en rend pas assez compte. On n'en tient pas assez compte.

De même qu'on ne prend presque jamais en compte l'importance des *sonorités*, notamment dans la traduction des auteurs classiques qui écrivaient en vers (problème du théâtre). On oublie trop qu'un mot c'est toujours *du sens + du son*.

Tout écrivain écrit, se situe, par rapport à sa propre langue, s'inscrit dans une lignée littéraire qui est celle de sa propre culture. C'est donc *dans la perspective de son propre champ* (le champ de l'étranger) qu'il doit être perçu par le traducteur, lequel devra ensuite situer son texte à lui dans une sorte de « *transposition du champ* ».

Il est évident qu'on ne peut juger d'une « bizarrerie » que par rapport à la « norme » — historiquement située — de la langue. Car les mots et les syntaxes ne se ressemblant pas d'une langue à l'autre, toute phrase, transcrite littéralement paraît « bizarre ».

Et c'est grandement trahir l'auteur, à mon avis, que de lui attribuer des anomalies de langage alors qu'il n'en a aucune dans sa langue et n'avait aucune *intention* d'en avoir (ce qui ramène à la fonction de la *différence* dont il était question plus haut).

A contrario, c'est tout autant trahir l'auteur que de lui transcrire un texte lisse et polissé en vertu d'on ne sait quel principe de « bonnes moeurs littéraires » (du reste variable dans le temps lui aussi) quand le sien est plein d'épines et d'aspérités (par rapport à sa propre langue).

Le seul principe éthique qui à mes yeux soit capable de présider à la transcription de l'oeuvre littéraire est la saisie du texte dans la spécificité qui *lui* est propre, c'est-à-dire de la place qu'il occupe dans l'histoire de sa propre culture.

C'est pourquoi, à propos du champ de l'étranger, je m'inscrirai en faux contre la traduction dite « littérale ».

Car, dans celle-ci, il s'agit de transcrire les *structures* de la langue étrangère. « Pas une souris se mouvant » (« *Not a mouse moving* ») n'est pas une traduction littéraire mais une traduction *linguistique*. C'est une phrase que peut énoncer un professeur ou un linguiste devant ses élèves pour expliquer la grammaire d'une langue. Ce n'est pas le travail d'un traducteur qui, lui, est chargé de transmettre de la *littérature*. « Pas une souris se mouvant » est peut-être exotique à entendre, mais ce n'est en aucun cas, en français, le langage employé en anglais par Shakespeare dans cette phrase précise.

Transposer les structures grammaticales n'est pas transposer le langage, encore moins une écriture.

Le double parfait n'existe pas.

La traduction n'est pas un double, en tout cas pas au sens de calque.

C'est l'agression la plus terrible qu'on puisse commettre contre un auteur que d'en faire un clown analphabète dans une autre langue.

En fait de théorie de la traduction, c'est la suprême dérision de l'acte de traduire, une singerie grotesque. Une sorte de mime de meurtre de l'auteur et de suicide de la traduction en tant qu'acte littéraire.

Sans compter que c'est la porte ouverte à toutes les justifications, toutes les paresseuses, toutes les incompétences.

Non, ce n'est certainement pas en le faisant parler « petit nègre » ni même en théorisant la sacralisation de sa grammaire ou de sa syntaxe qu'on aide un auteur à faire passer son écriture dans sa spécificité littéraire. Pas comme ça qu'on crée pour lui un texte, pas comme ça qu'on reconnaît sa singularité de sujet de l'oeuvre, non plus qu'on se pose en sujet de la traduction.

Sur la scène de la création littéraire, le traducteur doit faire passer un vivant, pas un mort.

Le danger qui le guette est toujours le meurtre inconscient. Meurtre de l'autre ou mort propre. L'objet investi — l'oeuvre — fruit représentatif du rapport originnaire du sujet qui écrit avec sa langue maternelle, est un objet dangereux à fréquenter.

4) *L'intériorité du texte* : c'est sans doute ce qu'il y a de plus difficile à définir, de plus insaisissable dans le processus de traduction. Mais là aussi que se décide la création du texte comme l'oeuvre d'écriture, là que réside l'enjeu du propre et de l'étranger, là que se fonde la traduction comme art.

J'ai dit, je crois, l'an dernier au cours d'une discussion, qu'il fallait que le traducteur aille voir *d'ou vient le dire* de l'autre. Qu'il fallait qu'il aille jusque-là.

J'ai la conviction que si l'on ne saisit pas ce qui fait écrire l'écrivain dont on traduit le texte, si l'on ne saisit pas le fonctionnement interne de son écriture, non seulement par ce qu'elle révèle de ses contenus psychiques conscients et inconscients mais parfois même des mouvements du *corps* qu'elle implique, on ne peut pas réellement le traduire. Parce qu'une écriture est une totalité, parce que le langage et le mouvement du langage constituent le corps même du désir d'écrire.

Quand on a trouvé le *souffle* profond qui anime le texte (on se souvient peut-être de ce livre de François-Bernard Michel, *Le Souffle coupé*, qui faisait procéder l'écriture de la relation de l'écrivain à la respiration — à ses problèmes de respiration), quelque chose se passe qui permet au traducteur (qui écrit l'« autre » texte) de percevoir — rationnellement et intuitivement à la fois — ce qu'il doit laisser passer d'« étranger ». *Ce qui est lié, structurellement, à un certain souffle*. Tout en sachant que souffle-rythme-pensée-écriture sont indissolublement liés et qu'en changeant de langue, pour dire la même chose, on change forcément, si ce n'est le souffle (qu'on doit faire passer en profondeur), mais au moins son symptôme apparent, le rythme, car ce qui est vrai pour la langue « étrangère » est

vrai pour toute langue, donc la sienne propre, c'est-à-dire que dans la langue du traducteur souffle-rythme-pensée-écriture sont également indissolublement liés. Dans *Le Langage et son double*, Julien Green a magistralement exposé ce qu'il en est de la pensée elle-même, donc du langage qui l'exprime quand on passe d'une langue à l'autre, même et surtout quand on est bilingue. On *est* autrement, on *écrit* autrement, affirme-t-il.

Le travail intérieur du traducteur comme artiste consiste à se laisser *traverser* par le texte étranger, à l'accueillir en soi comme une parole de l'autre qui en soi fait un chemin dont on ne *sait* pas tout (d'où sa théorisation impossible, si l'on entend par théorisation un système codifié qu'il suffirait d'appliquer pour réussir une traduction), mais dont l'aboutissement est le nouveau texte, ressemblant et différent à la fois. Comme fut, pour l'auteur (pour tout créateur), ressemblante et différente de ce qu'il sentait en lui, l'oeuvre qui a finalement émergé du long travail intérieur qu'il lui a fallu parcourir pour faire advenir un objet de création.

HUBERT NYSSSEN

On pourrait poursuivre cet exposé sous forme d'une amplification des points de vue respectifs, et on irait de découverte en découverte. On pourrait aussi très rapidement arriver à un état conflictuel, car il est évident qu'un certain nombre des conceptions évoquées ici, on les sent sous-tendues en même temps par une pratique et une conviction accumulées.

Il me paraît intéressant d'évoquer une autre hypothèse. J'ai l'impression, à vous entendre de part et d'autre, que nous pourrions assister à une sorte d'élargissement de la tessiture des traducteurs, parce que, après tout, un traducteur qui s'attaque à un texte, il s'y lance avec les moyens qui sont les siens, la culture qui est la sienne, l'éducation qu'il a reçue et les connaissances qu'il a acquises; il est évident qu'il a tout à gagner à pouvoir augmenter, d'une manière ou d'une autre, en richesse, en précision, en intensité, les éléments avec lesquels il aborde le texte étranger.

Or j'ai le sentiment très vif que les gens qui seraient plutôt du côté de la traduction dite littéraire ont beaucoup à gagner — malgré toutes les convictions qu'ils peuvent avoir quant à leur pratique — à écouter, entendre ou lire les observations que les tenants d'une pratique plus proche des concepts de la linguistique peuvent faire sur les traductions.

Inversement, je crois que ceux qui sont très proches de la linguistique et de ce qu'on appelle (je n'aime pas tous ces termes ambigus en dépit de leur apparente précision) la littéralité, ont à gagner eux aussi à entendre ce que les traducteurs qui s'attaquent au texte avec une volonté plus littéraire ont découvert comme difficultés mais aussi comme possibilités dans leur travail de traduction.

Mais je dois donner à Henri Meschonnic la possibilité de réagir sur un point déjà lointain, qui remonte à une des premières interventions à propos de la traduction de la Bible par Luther.

C'est un exemple qui est extrêmement intéressant parce qu'il permet de poser d'autres questions. Je m'interroge moi-même sur tout ce qu'on vient d'entendre. En particulier, sur l'opposition entre le point de vue, ou le parti pris, du lecteur et celui de l'auteur. Je me demandais si ce n'est pas une opposition reposant sur un plan sociologique un peu vague, si elle ne reste pas vague du fait qu'on ne sait pas qui est ce lecteur. C'est une multiplicité de lecteurs !

Bernard Lortholary a parlé de Benjamin, de bateau-école et de vaisseau fantôme. Nous n'avons pas à nous quereller au sujet de Benjamin, mais je me suis demandé si on ne faisait pas à Benjamin la querelle faite au fameux tandem Sapir et Whorf. On a affaire à une certaine théorie mais on glisse vers une caricature de la théorie pour mieux la rejeter.

Or, il est certain que, si on reprend le fameux article de Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », il est daté, et pris dans le discours, dans la théologie de Benjamin ! Il ne s'agit donc pas d'y revenir. Mais on lui fait un mauvais procès en le mettant dans le littéralisme.

Je voudrais essayer de contribuer à une critique de cette notion. Quand on dit « littéralisme », c'est d'abord une notion polémique. Sur le même plan que « paganisme ». Une notion vide et polémique. Du coup, elle a une multitude de facettes.

Quand on dit « littéralisme », je ne rechercherai pas si c'est la lettre ou le mot-à-mot, parce que de toute façon, quand on dit « la lettre », c'est déjà une métaphore, cela s'oppose à l'esprit. Pour moi, « littéralisme » n'est pas une notion efficace parce qu'elle se situe dans le signe, dans l'opposition de la forme et du sens, du signifiant et du signifié, et elle ne permet pas de faire fonctionner la littérature. Il me semble que ce qui fonctionne dans le rapport à la littérature, dans la traduction, c'est plutôt une tendance vers la relation d'identité. Or cette relation d'identité est double. C'est le *transport*, et le *rapport*.

Le transport, cela peut être aussi bien le transport vers la langue d'arrivée que vers la langue de départ. Et c'est radicalement antinomique, puisque le transport vers la langue de départ, c'est le calque. Vers la langue d'arrivée, c'est la fameuse phrase qui consiste à dire qu'il ne faut pas donner l'impression que c'est une traduction !

Par rapport au transport dans les deux sens, il y a lieu d'essayer de concevoir, et c'est une relation nouvelle, caractéristique de notre temps, la traduction comme rapport. On peut faire une comparaison avec l'évolution du théâtre. Le théâtre, à une certaine époque, voulait éliminer la convention, « faire nature ». Puis, des praticiens et des théoriciens du théâtre sont venus, qui ont voulu montrer le théâtre comme convention. Ici, il ne s'agit pas de montrer la traduction comme convention, mais comme rapport. Avec la traduction on a affaire à un problème culturel qui déborde de beaucoup la traduction. C'est celui de la conception interculturelle des rapports entre identité et différence.

Maintenant, une autre critique que je ferai à la littéralité c'est la confusion qu'on a pu constater entre *littéralité* et *littérarité*. C'est une confusion désastreuse pour la traduction et pour la notion qu'on peut en avoir. La littéralité renvoie à la lettre. En fait, c'est le mot-à-mot. Sauf dans une certaine expérimentation, illustrée essentiellement par Pierre Klossowski sur *L'Enéide* de Virgile. C'est un cas extrême.

Quant à la littérarité, c'est la spécificité de la chose littéraire en elle-même. Et c'est sans rapport avec l'opposition de la lettre et de l'esprit. Sinon que c'est la seule chose qui peut permettre, non pas de résoudre leur contradiction, parce que, devant une telle contradiction, il n'y a pas lieu de chercher à la résoudre, mais — ce qui est plus fécond — au contraire de la maintenir comme telle, sans tentative de conciliation.

Pour revenir à la Bible comme porteuse de ces problèmes, je crois qu'il est erroné de prendre saint Jérôme, notre saint patron, comme un modèle de travail littéraire. C'est une erreur historique considérable. Une entreprise belge il y a quelques années a fait une Bible en fascicules, et la préface était très savoureuse : elle disait de saint Jérôme que c'était un modèle d'élégance littéraire. Un modèle d'élégance du latin ! Mais les contemporains ont hurlé devant la traduction de saint Jérôme parce qu'elle est truffée d'hébraïsmes ! Et c'est bien là qu'il faut tenir le paradoxe et la contradiction : saint Jérôme a fait tout ce qu'il ne faut pas faire, tout ce qu'on enseigne à ne pas faire ! Il n'a pas été transparent, il a été hébraïsant ! De ce point de vue, le contraire de saint Jérôme est saint Augustin, qui ne traduisait pas, et qui est le patron de l'intraduisible !

Donc on se trompe sur saint Jérôme. Saint Jérôme a fait sa traduction comme rapport, et non pas comme transport 1 C'est du très mauvais latin... Et la réussite pragmatique de saint Jérôme ne tient pas à la pureté du latin. Elle tient à des raisons qui sont certainement multiples, où la prise du pouvoir à Rome par le christianisme est majeure. On ne peut pas séparer le poétique du politique.

Quant à Luther, on sait bien que ce n'est pas Luther qu'on lit aujourd'hui en achetant une Bible allemande. De ce point de vue, il faut regarder la version fac-similé qui a été publiée il y a quelques années à Stuttgart et qui reproduit la Bible de Luther de 1545. Il est intéressant de voir que la ponctuation est faite de points et de barres obliques.

Ce qui apparaît et saute aux yeux dans le vrai Luther, et non pas dans les modernisations allemandes de Luther, c'est avant tout le rythme. Et peut-être que c'est la notion de rythme, de prosodie (ce qui est pour moi la texture, l'organisation même du fonctionnement de la littérature) qui permet de situer autrement le problème et de sortir de l'opposition lecteur/auteur ou bien source/cible !

BERNARD LORTHOLARY

Je voudrais répondre à cette remarque. D'abord, sur les points et les traits dans la Bible de 1545, il n'y a pas à épiloguer : tous les

livres étaient imprimés ainsi et pas autrement; cela n'a aucune signification particulière.

Ensuite, je n'ai pas du tout pris saint Jérôme comme modèle de littérature. Je parle de ce que Luther, saint Jérôme, les Septante ont traduit. Alors que la plupart des gens qui réfléchissent, de façon très intéressante pour nous, sur la possibilité de serrer de plus près les choses, de façon originale, traduisent très peu, ou bien comme les Romantiques, traduisent en fait tout autrement.

C'est tout ce que je voulais dire. Je ne fais nullement de Luther un modèle de traducteur, ni de saint Jérôme, ni sans doute des Septante. J'ai dit simplement que c'étaient des praticiens qui ont joué dans l'histoire culturelle un rôle considérable, et que cette hantise — légitime, intéressante, critique, et d'une critique nécessaire — qui va dans le sens de ce que j'ai appelé le parti pris pour l'auteur, me semble jusqu'à nouvel ordre peu fructueuse dans la pratique.

HENRI MESCHONNIC

Encore deux ou trois remarques. Je crois qu'à travers ce qu'on appelle l'auteur ou l'écrivain, se pose le problème du fonctionnement de la littérature. Je constate que dans l'opposition entre les traductions, le français d'adaptation, qui veut donner l'impression que c'est écrit dans la langue d'arrivée, autant que le littéralisme, tous deux et leur opposition même restent pris dans ce que j'appelle le signe. C'est-à-dire la langue. Ni l'un ni l'autre ne donnent rien à comprendre de la spécificité de la littérature. En ce sens, il y a quelque chose de contraignant dans la littérature. Par exemple, ni le littéralisme, ni la traduction adaptative ne donnent la moindre idée du rôle du rythme et de la prosodie dans un texte, parce que ce sont deux opposés, mais tous les deux dans le même monde. Comme la fameuse opposition convention/nature dans la théorie traditionnelle du langage.

HUBERT NYSSSEN

Peut-être y aurait-il une comparaison à faire entre les problèmes de traducteur et les problèmes d'éditeur et il me semble que vous vous trouvez souvent dans le même genre de situation où sont les éditeurs qui ont décidé de créer des collections, qui se sentent obligés de suivre le droit fil de la collection qu'ils ont ouverte et se privent ainsi de la possibilité d'accueillir des ouvrages qui n'entrent pas dans l'esprit de la collection.

J'ai un peu l'impression à vous entendre qu'il n'y a pas une règle ou une perspective qu'on pourrait adopter pour désormais traduire toujours de la même manière tous les auteurs et, pour reprendre un problème qui vous est cher — et Dieu sait que je le crois important ! —, je pense que s'il y a des textes où le rythme est d'une importance fondamentale, où on peut dire que le rythme est fondateur du texte, il y a par contre des textes où la recherche à tout prix d'une rythmique anéantirait un sens qui s'y trouve avoir une importance beaucoup plus grande. Ne faudrait-il pas observer la plus grande

souplesse ? C'est dans cet esprit que je parlais d'élargir la tessiture du traducteur, en écoutant les observations que les uns et les autres peuvent faire à partir de la pratique qui est la leur.

DÉBAT

JACQUES BEAUCHER

Vous avez parlé de la littéralité et j'aurais voulu qu'on parle aussi un peu des images. Il y a par exemple dans certaines langues des images qui se trouvent exprimer exactement la même chose. Quand nous disons : « c'est une autre paire de manches », les Anglais disent : « c'est un autre chaudron de poissons », les Catalans disent : « c'est de la farine d'un autre moulin », et les Grecs : « c'est un autre chapeau ».

Je pense que si le contexte le permet, les traducteurs devraient être un peu plus audacieux et oser une image d'un autre pays, pourvu qu'elle soit comprise sans note.

CÉLINE ZINS

J'ai envie de répondre. C'est effectivement un problème important et qu'on rencontre souvent. C'est là que le don d'écrivain du traducteur se révèle et vous avez dit une chose très importante : « sans note ». Un texte traduit doit se défendre comme une création littéraire autonome et pouvoir se passer d'explication. La traduction doit fonctionner comme une création, comme une oeuvre d'auteur. Elle peut comporter des anomalies, par exemple, entre autres, la traduction littérale d'une image, de son contenu, de ce qu'on pourrait peut-être appeler « signifiant » — le mot n'a pas encore été prononcé. Il y a des mots qui peuvent fonctionner comme signifiants, encore qu'on ne peut pas transposer des signifiants parce qu'un mot, c'est quand même toujours un son (c'est un sens plus un son, mais surtout un son) et il y a donc là un problème de transposition. Mais si la traduction littérale d'une image peut permettre de faire fonctionner quelque chose de l'intériorité de l'écriture, à savoir que si l'auteur n'a pas simplement employé un proverbe (s'il a simplement employé un proverbe, on traduit le proverbe équivalent), et si ce proverbe fonctionnait pour lui comme des mots autonomes, je crois qu'il faut traduire son image parce qu'elle fait fonction de renvoi, ne serait-ce que par association d'idées.

Donc, c'est bien dans le fonctionnement interne du texte que ça se joue, pas dans les principes généraux. C'est toujours le texte qui compte, l'écrivain dans son texte et les mots dans leur texte.

MICHELLE LOI

Je voudrais essayer de vous mettre tous d'accord, d'aggraver les contradictions en vous désorientant, c'est-à-dire en vous emmenant un peu en Chine pour voir comment on y a abordé le même problème.

Pour ne pas faire de théorie et partir d'exemples concrets, je reprendrai ce qui a été dit par plusieurs d'entre vous à certains moments. Vous semblez tous à peu près d'accord dans la salle pour admettre que, quand un auteur est facile dans sa langue, il ne faut pas en faire un auteur difficile dans la langue du traducteur.

Je dirai avec un écrivain dont je donnerai le nom tout à l'heure qu'à mon avis toute traduction doit être un effort, une contrainte, non seulement du traducteur, mais du lecteur, c'est-à-dire qu'elle doit être difficile à comprendre et qu'on ne peut pas la lire en prenant du plaisir.

Comme l'a dit Meschonnic, on ne devrait pas opposer le lecteur et l'auteur, parce qu'on peut se demander quel est le but de l'auteur. Il peut en avoir de très différents; il y a des auteurs qui cherchent le plaisir du lecteur et des traducteurs qui cherchent au contraire à lui apporter quelque chose de nouveau. J'ai parlé d'un écrivain chinois qui était le plus grand écrivain chinois de son temps et le plus grand traducteur de son temps, qui a écrit quantité de textes et de traductions, c'est Luxun. Il ait justement : « Je suis un homme de parti pris, et j'en suis fier. » Il s'est battu pendant plus de dix ans pour essayer de se défendre contre ceux qui l'accusaient de faire des traductions dures, c'est-à-dire tellement difficiles qu'elles donnaient des migraines, qu'il fallait suivre le texte avec son doigt pour reconstituer les phrases, etc. Il disait que c'était ce qu'il fallait faire, que c'était seulement comme ça qu'on pouvait devenir un importateur et enrichir à la fois la culture dans laquelle on fait entrer le nouveau texte et la langue. C'est vrai que c'est aussi comme ça que le chinois moderne s'est constitué par rapport au chinois ancien, qui était stationnaire depuis un certain nombre d'années.

Vous avez dit au début qu'il ne fallait pas faire d'ethnocentrisme. Mais je crois que nous avons tous tendance à en faire. Je prends l'exemple de tout à l'heure : vous dites d'un écrivain qui n'est pas difficile dans sa langue, qui est coulant, qui passe bien, qu'il ne doit pas se trouver bizarre dans la langue d'arrivée. Moi, je dis que si et, pour vous le prouver, je retourne la chose : au lieu de faire ce que vous avez presque tous fait et de prendre l'exemple d'un écrivain étranger traduit en français, prenons l'exemple d'un écrivain français traduit en chinois; traduisons, si vous voulez bien, comme on l'a fait à la fin du XIXe siècle, Alexandre Dumas : est-ce qu'il va falloir en faire un auteur bizarre dans la langue d'arrivée ou coulant dans la langue d'arrivée ? Or, Luxun s'est opposé à la tradition chinoise de cette époque-là, aux Romantiques qui avaient plus ou moins repris la même attitude. Sa position, c'est qu'il ne faut pas faire de ces traductions coulantes. Or, à l'époque, quand on a commencé à traduire Alexandre Dumas, il était tellement facile en chinois que ces traductions-là, aujourd'hui, nous n'y voyons absolument rien ni de français ni d'Alexandre Dumas, parce qu'il était parfaitement sinisé, chinoisé. On voit bien qu'il y a une compromission; quand c'est retourné, nous la voyons, mais quand nous la faisons, nous ne la voyons plus.

Je pense qu'il faut savoir ce qu'on veut. Si un traducteur veut importer des idées, des images, de la culture, de la langue, des concepts philosophiques, etc., il faut qu'il ait l'audace de faire des traductions dures, c'est-à-dire des traductions qui demandent un petit effort, et un gros effort...

FLORENCE HERBULOT

Je ne voudrais pas avoir l'air ici de prendre le parti des éditeurs, mais quel que soit l'objectif de l'auteur, il a quand même dans l'idée d'être lu. Donc, il me semble dommage de trop compliquer cette procédure.

D'autre part, et pour prendre cette fois le parti du lecteur, il me semble que l'auteur qui écrit dans sa langue appelle chez son lecteur à toute une somme de connaissances extra-linguistiques dont ne dispose pas le lecteur de la traduction et il y a un travail de transmission de cette somme de connaissances extra-linguistiques qui est du ressort du traducteur et, s'il n'y répond pas, il n'est pas à la hauteur du rôle qu'il a à assumer.

HUBERT NYSSSEN

En vous écoutant, j'ai l'impression que l'énumération que j'ai faite des qualités du traducteur en commençant cet après-midi est bien insuffisante et qu'en réalité tous les problèmes qui ont été soulevés supposent que le traducteur soit drôlement conscient de toutes les données historiques, temporaires, géographiques, économiques, politiques...

FLORENCE HERBULOT

C'est pour ça qu'il est si malheureux !

HUBERT NYSSSEN

... et la première exigence, c'est l'étendue de sa sensibilité.

HENRI MESCHONNIC

Je voudrais juste réagir à chaud, avant qu'on passe à autre chose, à l'expression que vous venez d'utiliser : « L'auteur a quand même dans l'idée d'être lu. » Je crois que c'est une expression très pernicieuse parce qu'elle donne la lecture comme facile et comme incluse à l'écriture.

Je prendrai deux exemples : Stendhal et Mallarmé. Stendhal qui disait — tout le monde le répète — qu'il écrivait pour être lu dans cinquante ans. Quant à Mallarmé, tout le monde sait que de son temps on le prenait pour un fou. Et on pourrait trouver bien d'autres exemples...

Cette notion de la littérature qui la fait consister dans la réponse à un horizon d'attente. Autrement dit : on écrirait en fonction de ce qu'on s'attendrait à être lisible ou à être lu. C'est une notion pertinente pour les romans de gare. Pour des gens qui n'ont pas de problème de public. La coïncidence maximale entre l'attente et la production, c'est la définition même de la sous-littérature. La littérature est une activité qui consiste à créer son public. Mallarmé a créé son public. On en voit les étapes d'une manière très nette. En 1898,

on le prend pour un fou. En 1912, ça commence à changer. En 1926, on pense autrement. Et maintenant, c'est un *établissement* culturel. Ce n'est qu'un exemple limite. Finalement, Mallarmé continue de rester difficile, mais il a créé un public.

Le problème de l'écrivain est de créer un public. Le problème du traducteur est de se situer à un niveau d'exigence qui soit de la qualité de l'écriture. Cette notion du niveau d'exigence nous mènerait à revenir par exemple au Kafka de Vialatte. Ce n'est pas la francisation qui est tellement gênante chez Vialatte. C'est qu'il ne cesse de faire des omissions, ou des rajouts, ou des déplacements. Il dénature complètement le rythme du texte. Ce qu'on voit à travers Vialatte, c'est qu'il a une notion de la littérature qui aujourd'hui ne correspond plus à notre exigence textuelle.

Je suis d'accord sur ce point : la notion de texte est plus efficace que la notion d'auteur.

JACQUELINE GUILLEMIN

Je crois que c'est un tort de croire qu'on ne traduit qu'avec la langue. Justement, tout le problème est là : lorsqu'on essaie de voir jusqu'où on peut aller dans le respect du texte de départ — et personnellement je suis pour aller aussi loin qu'on peut.

Ce que je voulais dire, c'est qu'on ne se situe pas simplement par rapport à une espèce de schéma syntaxique neutre qu'on trouve dans les grammaires et qui n'est jamais utilisé (il y a dans les grammaires de nombreux exemples de phrases que personne ne prononce jamais). Mais lorsqu'il y a une pratique qui est une pratique langagière courante, on ne peut pas faire comme si elle n'existait pas. Le mieux serait de vous citer à ce sujet Michel Foucault. Il a dit qu'en fait, lorsqu'on écrit ou lorsqu'on parle, on ne peut pas imaginer que tout ce qui a été dit auparavant est une espèce de vent qui passe, que tout ce qui a été dit oriente et conditionne ce qui va être dit par la suite. C'est cela qui est important : ce rapport entre identité et différence doit tenir compte de la pratique langagière, même si certaines pratiques langagières sont rhétoriques au départ — elles ne le sont d'ailleurs pas toutes.

Je prends un exemple de structure qu'on trouve couramment en français et qui n'a rien de rhétorique. Quand on dit : « Moi, il y a deux jours, à la maison, je parlais avec mon fils », ou encore : « Mais, au marché, la ménagère, aujourd'hui, qu'est-ce qu'elle trouve ? », c'est une structure syntaxique que tout Français reconnaîtra, je crois. Le premier exemple que j'ai cité est tiré de Lionel Jospin entrevu à la télévision; le second est tiré de *La Cuisine du marché* de Paul Bocuse. Je pourrais en citer d'autres.

Pour résumer, le langage qu'utilisent les traducteurs reflète non seulement la langue mais l'organisation discursive de l'activité langagière dans son ensemble. Je ne veux pas dire non plus par là qu'il faut aplatir les textes littéraires, mais il faut en tenir compte.

Ceci dit, sur la majorité des textes que j'ai pu étudier en traduction — et je crois qu'il y en a environ deux cent cinquante —, ce qui est beaucoup plus frappant que le discours particulier, c'est cet aspect du langage. On est peut-être sur le point de changer, parce qu'il y a un courant actuellement qui semble aller vers une ouverture plus grande, mais je ne peux pas préjuger. Encore une fois, je ne fais qu'analyser ce qui a été fait.

JEAN-PAUL PARTENSKY

Evidemment, comme pas mal de personnes l'ont fait, j'ai sursauté tout à l'heure, parce qu'une traduction est faite pour être lue et qu'à mon avis, c'est le premier critère. Là, on aborde un débat un peu théorique, mais un traducteur digne de ce nom ne doit avoir d'autre but d'abord que d'être, comme l'a dit Maurice-Edgar Coindreau, un singe, être simiesque si vous voulez, c'est-à-dire qu'il doit entrer dans la peau de l'auteur, il doit être un imitateur, il doit être un miroir dans lequel l'auteur se regarde, et il essaie de faire les mêmes grimaces.

L'important est que tout traducteur doit pouvoir changer de registre. Il doit pouvoir être littéral s'il n'y a pas lieu d'être autre chose que littéral. Pourquoi diable aller chercher midi à quatorze heures quand les choses peuvent se dire simplement ? Ceci est un premier point.

Ensuite, il doit évidemment sonder les intentions de l'auteur, connaître la langue et connaître la poétique de cette langue. Quand il y a possibilité de faire des hispanismes qui sont parfaitement compréhensibles pour le lecteur, je ne veux pas le forcer et lui infliger une lecture très difficile, bien au contraire. Mais si je peux faire sortir un hispanisme qui sera un peu bizarre, qui sentira la traduction, mais qui va évoquer toute la richesse de l'auteur, eh bien je ne vais pas m'en dispenser, au contraire je vais abonder dans ce sens. Et dans un même livre, je peux me permettre de changer trois à quatre fois de manière de traduire — quant à moi, j'en ai une bonne quinzaine et j'espère pouvoir continuer en prenant du métier à en acquérir.

Je voudrais donner un exemple. Je ne sais pas si les personnes ici présentes ont lu *L'Honorable partie de campagne de Thomas Raucat*. De toute évidence, cela a été écrit en français, mais l'auteur s'est amusé à faire comprendre au public ce que c'était de vivre au Japon, se promener au Japon, comment les gens réagissaient en présence d'un honorable étranger. Je crois que le traducteur, quand il traduit, peut se permettre d'avoir la même liberté qu'un auteur français a eue lui-même quand il a créé un texte.

JEAN-JACQUES CELLY

Je voudrais évoquer deux problèmes qui n'ont pas été soulevés. Il a été beaucoup question de traduction d'auteurs disparus, par conséquent des rapports du traducteur avec des auteurs que l'on ne peut ni contacter, ni solliciter. Au départ, je pense que le traducteur doit avoir une certaine humilité et, lorsqu'il peut avoir l'occasion de tra-

vailler avec les auteurs, ne pas hésiter à entrer en contact et à discuter. T. S. Eliot sollicitait des renseignements de Saint-John Perse quand il traduisait *Anabase*, et quand on sait ce que T. S. Eliot véhiculait derrière lui comme bagage culturel, les échanges qu'il pouvait y avoir entre les deux me paraissent assez fascinants. Le second point que je soulèverai est celui de l'opposition traducteur universitaire/traducteur littéraire. J'en parle en connaissance de cause et le dis en tout modestie : j'ai travaillé dans un programme qui réunissait quarante écrivains de quarante nations différentes aux États-Unis et les problèmes de traduction se posaient en termes énormes. Pour traduire certains textes, des textes poétiques, alors qu'étaient rassemblés des universitaires et des écrivains, les écrivains trouvaient le travail des universitaires trop universitaire et les universitaires estimaient que les écrivains se permettaient trop d'audaces !

La question peut donc se poser de savoir quelle est la meilleure traduction : celle de l'universitaire, avec sa culture, son bagage, sa connaissance grammaticale, sa connaissance des structures ? Ou celle de l'écrivain, qui a ce souffle, cette inspiration, cette intuition. Peut-être la perfection se trouve-t-elle dans un état d'équilibre entre les deux ?

Encore un point : on a parlé de linguistique, de grammaire, de signes, mais pas de phonétique. Je n'ai pas entendu à cette table évoquer, ou peut-être très secondairement, le problème de la musique. Je crois me souvenir que lorsque nous citions des écrivains de Corée, ou d'Espagne, ou d'États de l'Est, certains disaient : « Je n'y comprends rien, mais c'est admirable, le seul plaisir sonore me suffit. »

HENRI MESCHONNIC

Juste un petit mot dans ce dialogue fragmentaire à propos de la musique. Cela se raccorde à quelque chose qui a été dit tout à l'heure à propos des signifiants.

Précisément, l'idée de la linguistique de la langue, du signe et de l'énoncé, c'est que le signe est fait d'un signifiant et d'un signifié. Le signifiant, dans cette définition traditionnelle, est un porteur du signifié qui, par lui-même, n'a pas de sens. C'est effectivement alors un son à l'état pur. Hegel prend l'exemple des pavillons de bateaux, ce qui est une erreur assez intéressante parce qu'il confond signal et signe. Et si on divise ainsi le langage on est conduit à de grandes difficultés, assez traditionnelles, qu'on retrouve en poétique, par exemple, avec Valéry. Si on remonte à un de nos grands ancêtres, Humboldt, on peut saisir quelque chose qui est beaucoup plus fécond pour les traducteurs, une idée du langage qui ne sépare pas le sens, d'un côté, du son, de l'autre, qui prend les signifiants comme des participes présents du verbe signifier. Autrement dit, le paradoxe est qu'il n'y a que des signifiants, qui sont culturels, individuels. Humboldt prend un exemple fameux : il relie ensemble un certain nombre de mots qui commencent par « w » : *Welle, Doge, wehen*, etc. L'idée qu'il y a là est que nous avons tous été enfants,

avons tous grandi, avons tous rêvé dans une langue. Et ça fait un milieu tel qu'on ne peut plus parler de signifiant au sens linguistique. A ce moment-là, on va vers un autre sens du terme, qui est beaucoup plus riche pour le traducteur, mais beaucoup plus exigeant. Cela nous mène à prendre le langage dans tout son réseau qui n'est pas un réseau sonore, discontinu, et porteur de sens, mais un réseau continu de signifiante. Parce qu'il n'y a pas de vide du sens. La moindre consonne, la moindre voyelle a du sens. Pas par elle-même, mais parce que les mots ont du sens et les réseaux que rassemblent ces consonnes et voyelles sont des réseaux de sens.

Pour revenir à votre notion de musique, vous vous référez à T. S. Eliot, qui a justement écrit un article qui s'appelait : « The music of poetry », où il montre que la musique est l'associativité culturelle et individuelle du sens, pas la sonorité d'une langue. C'est important pour avoir une perception et une prise du texte telles qu'on ne peut plus séparer la prosodie et le rythme du sens des mots.

ALBERT BENSOUSSAN

J'ai été intéressé par une remarque faite il y a un moment au sujet du travail que le traducteur peut faire en collaboration avec l'auteur. C'est précisément le cas dans la plupart des traductions latino-américaines aujourd'hui et c'est peut-être ce qui pourra expliquer plus tard, pour les autres générations, que ces traductions sont meilleures ou vieilliront moins que celles qui ont été faites il y a trente ou quarante ans.

Le travail avec l'auteur ne signifie pas que le traducteur va le mimer. C'est très joli ce que disait Coindreau, mais là encore il est parti sur le concept de fidélité, un concept dépassé. La grimace n'est pas la même. Il faut voir comment l'auteur prononce ses mots, il faut entrer dans son langage, mais ensuite se mettre tout seul devant sa glace et essayer de restituer une autre grimace.

En espagnol « cocorico » c'est « quiquiriqui », ce n'est pas le même mouvement des lèvres. C'est ce que disait Céline Zins tout à l'heure : il faut entrer dans le texte de l'auteur, se trouver dedans et ensuite lui poser des questions, lui demander d'éclairer au maximum son texte, ce qu'il a voulu dire, tout le contexte culturel, toute la musique de son langage, puis en français essayer de trouver quelque chose qui passera, de transposer cela.

ALAIN VAN CRUGTEN (Bruxelles)

Je voudrais aborder brièvement cette question de la littérarité sur un plan pratique, ce qui n'a peut-être pas été fait jusqu'à présent, car on a parlé auteur-traducteur, mais pas éditeur finalement.

Si je puis évoquer rapidement un problème personnel, je dirai que je suis en prise directe avec ce qu'a dit Bensoussan tout à l'heure à propos de la littérature sud-américaine par rapport à l'espagnol. Mon problème est celui-ci : je viens de publier un livre belge traduit du néerlandais dans lequel se trouvent plusieurs registres linguistiques et

notamment deux principaux : une langue classique, avec une création poétique (métaphore, néologisme, etc.) et ensuite une grande partie du livre est consacrée à des dialogues de personnages dans ce qui peut se rapprocher d'un dialecte (il est un peu long d'expliquer la différence entre le flamand de Belgique et la langue néerlandaise, mais c'est ça).

Le problème pratique est celui-ci : je me suis trouvé confronté à un éditeur parisien et aux correcteurs de cet éditeur parisien, qui n'ont pas lu les extraits du manuscrit de la traduction mais ont attendu que la traduction soit complète pour la reprendre en entier et supprimer tout ce que j'avais mis, moi, comme « parti pris », puisqu'on parle de parti pris ici. Mon parti pris était de rendre le dialogue flamand de Belgique par des belgicisms français. Ce parti pris a été très mal accepté. Ces belgicisms sont extrêmement courants en Belgique — Nyssen le sait bien —, même chez les gens éduqués; dans ces belgicisms, il y a des choses considérées comme « fautives » en français, mais compréhensibles. Tout le monde connaît la façon d'imiter les Belges qui parlent en confondant les verbes « savoir » et « pouvoir ». La correctrice de mon éditeur m'a supprimé tous les belgicisms, de la page 1 à la page 1 000 du manuscrit.

Voilà le problème pratique. L'éditeur vise aussi une certaine efficacité dans la vente. Ce n'est pas le traducteur qui travaille par rapport à la cible, c'est surtout l'éditeur.

J'en aurai terminé en disant que l'éditeur a très bien compris mon point de vue quand j'ai dit que je ne pouvais pas accepter qu'on supprimât tout le travail que j'avais accompli pour faire ces différenciations de langage et nous sommes arrivés à un compromis considéré par l'un et l'autre comme satisfaisant.

HUBERT NYSSSEN

Pour ceux qui ne l'auraient pas compris, je précise que le livre en question est *Le Chagrin des Belges*, de Hugo Claus.

Je voudrais très brièvement évoquer une petite expérience que j'ai connue en tant qu'éditeur. Nous avons publié récemment aux éditions Actes Sud un très beau livre suédois de Torgny Lindgren, *Le Chemin du serpent*. Notre ami Bjurström pourrait parler beaucoup mieux que moi de cette langue suédoise dans laquelle est écrit ce livre. Il s'agissait d'un texte écrit dans un parler assez régional et néanmoins compréhensible pour tous les Suédois. Il était évident en lisant le texte que les personnages avaient un parler propre à cette région assez reculée où se passait l'histoire. Avec la traductrice, Elisabeth Backlund, nous avons eu de très longues discussions, car il est évident que si on avait traduit en s'accrochant désespérément à ce côté régionaliste, on aurait peut-être fait une traduction qui se serait rapprochée du breton ou du provençal et c'eût été parfaitement ridicule car ça n'aurait correspondu à rien de plausible, de vraisemblable, d'acceptable au terme de délibérations et de discussions dont je vous fais l'économie ici, nous sommes arrivés à la décision (c'est elle qui l'a suggérée, nous l'avons amplement approuvée et les résultats ont montré qu'elle avait eu raison) d'écrire une tra-

duction dans un français que je qualifierai de tout à fait normal, c'est-à-dire ne se caractérisant par aucune anomalie particulière, aucune déformation sauf, de temps à autre, une tournure un peu baroque, ou un peu pataude, dans les dialogues, simplement de quoi rappeler de temps à autre au lecteur que le discours qu'il lisait dans un français régulier et honnête était en fait un discours tenu dans une langue paysanne. Pour autant que nous avons pu contrôler par quelques tests faits sur des lecteurs, cela a parfaitement fonctionné, je veux dire que les signaux répartis de-ci de-là dans le texte ont fait entendre aux lecteurs que les dialogues étaient en réalité des dialogues émis dans une langue qui n'était pas du tout académique.

JACQUES BEAUCHER

A propos des sons, je me rappelle une histoire de Kipling que j'ai lue il y a fort longtemps en anglais et en français. A la fin, il y a un mariage et tous les poissons de la mer sont invités. En anglais, c'est très ascendant, très rythmé. Le traducteur français avait traduit, en ne rendant peut-être pas un seul nom de poisson anglais par son correspondant français, mais en utilisant d'autres signes, ce qui donnait — je ne me souviens pas exactement : « tout le monde fut invité : l'anguille et sa fille, le marsouin et son cousin, la marsouin et sa cousine... » et l'effet global était d'une fidélité absolue.

Je voudrais revenir sur ce qui a été dit tout à l'heure à propos du problème de la priorité du rythme du texte parfois : est-ce qu'un traducteur devrait avoir la même priorité tout au long de sa traduction ou bien est-ce que le texte lui-même n'impose pas un changement de priorité — et il a été parlé de la priorité du sens ?

On ne doit pas considérer qu'un texte est quelque chose d'homogène, soumis à la notion de continu. On pourrait aussi parler de brisures ou de sauts à l'intérieur même d'un texte qui font que cette priorité du rythme ne s'impose plus du tout dans certains passages moins réussis, moins brillants que d'autres.

CLAIRE CAYRON

Je voudrais lancer une notion qui servira peut-être de notion réconciliante : celle de reconnaissance.

Seriez-vous d'accord pour dire que l'un des objectifs à poursuivre par le traducteur ou la traductrice, c'est de produire un phénomène de reconnaissance de l'auteur qu'il (ou elle) a traduit ? Je veux dire par là qu'à l'intérieur de la littérature française on reconnaît Flaubert, on reconnaît Proust, à travers leurs différents ouvrages. Est-ce que le traducteur ne doit pas viser essentiellement cette reconnaissance, telle que par exemple Manuel Puig traduit par Bensoussan est reconnu comme Manuel Puig ?

Quand vous aurez répondu à cette question, je voudrais savoir comment on peut assumer cette reconnaissance à travers le phénomène de la dispersion des traductions d'un auteur sur différents traducteurs.

Troisième question en découlant : est-ce que la linguistique par exemple, puisqu'il y a beaucoup de linguistes ici, fournirait des solutions pour assurer cette reconnaissance, malgré la dispersion éditoriale dont souffrent à mon avis beaucoup d'auteurs ? Vous voyez que je suis en train de développer une de mes obsessions qui est la traduction de l'oeuvre complète si possible par une seule personne.

ALBERT BENSOUSSAN

Il y a quelques années, on parlait beaucoup de couple, l'an dernier aussi probablement. Lorsqu'on parle de traducteur, on aime bien produire le traducteur et son auteur; il y a un couple. Il y a effectivement dans la traduction ainsi bâtie un lien très étroit entre l'auteur et le traducteur, de sorte que ce qui est souhaitable, c'est qu'un même auteur ait toujours le même traducteur et que ce soit toujours la même voix, en quelque sorte le double, qu'on reconnaisse. Comme il y a par exemple un Fuentes français ou un Cortazar français que tout le monde connaît grâce à Laure Bataillon, qu'il y ait toujours pour un même auteur un même traducteur.

Tout à l'heure, j'ai cru entendre quelqu'un dire que les traducteurs traduisaient tout. Je pense qu'un traducteur doit rester dans un certain registre, qu'il y a des choses qu'il peut faire plus ou moins bien et d'autres qu'il ne peut visiblement pas faire. Il ne faut pas confier n'importe quoi à un traducteur : il doit garder sa voix, il doit garder une certaine tonalité, qui convient pour deux ou trois auteurs.

CÉLINE ZINS

Il y a ce problème de la reconnaissance, qui est une chose assez mystérieuse, à laquelle on vient de faire allusion. C'est une question qu'on peut se poser comme traducteur : qu'est-ce qui fait qu'un auteur se reconnaît dans votre voix ou dans votre texte ? Dans le cas précis auquel je pense, l'auteur se trouvait trop français. C'est peut-être le problème que vous évoquiez à l'instant de cette transposition complètement artificielle.

Il y a des auteurs dans la salle; peut-être pourraient-ils nous dire ce qu'ils attendent d'une traduction. Cela me paraît un point de vue intéressant. Où se situe la reconnaissance ? Qu'est-ce qu'un texte passé dans une autre langue ? Ce phénomène de reconnaissance, c'est un peu l'horizon du traducteur. Il doit au moins avoir un fantasme : que l'auteur qu'il traduit se reconnaisse dans son texte.

CLAIRE CAYRON

Tu es en train de mal interpréter ma reconnaissance. Il s'agit de la reconnaissance, non pas de l'auteur dans son texte traduit, mais par un lecteur. La reconnaissance de l'auteur, l'auteur face à son texte traduit, elle est évidemment éminemment souhaitable.

CÉLINE ZINS

C'est quelque chose qui peut faire réfléchir.

CLAIRE CAYRON

Cela ne paraît pas poser de problème, du moins quand l'auteur est vivant; avec un auteur mort, on peut se permettre des fantaisies... J' imagine mal la situation d'un traducteur face à un auteur vivant qui ne se reconnaîtrait pas dans sa traduction.

CÉLINE ZINS

Mais un auteur mort doit être traité comme un auteur vivant.

CLAIRE CAYRON

Nous avons parlé au début de la capacité de distinguer la traduction faite pour le lecteur de la traduction en liaison avec l'auteur et faite pour l'auteur. Cette reconnaissance réconcilie peut-être tout le monde. On s'occupe du lecteur, dans cette perspective, qui aura la faculté, à travers la traduction, de reconnaître l'auteur, de reconnaître l'ensemble de son oeuvre dispersée dans différents ouvrages, comme nous, Français, reconnaissons du Proust ou du Flaubert. Si l'on citait un passage de *Salammô* ou de *Bouvard et Pécuchet*, on serait capable de reconnaître du Flaubert. C'est le problème posé en relation avec la dispersion habituelle des traductions.

HENRI MESCHONNIC

Je suis très content de la formulation que vous avez eue, parce qu'elle me semble tout à fait déterminante pour le problème de la traduction. Non pas de textes courants. Effectivement, il y a une multiplicité de registres et on ne traduira pas un article de journal comme on traduira du Mallarmé. Mais pour la reconnaissance d'un même texte à travers éventuellement plusieurs traductions.

C'est un problème, particulièrement pour la traduction biblique. La reconnaissance met en question une expression qui a été dite tout à l'heure. Deux tout petits mots apparemment innocents : « être lu ». Le traducteur doit traduire pour être lu. Cela a l'air d'une éthique minimale. Seulement, il se passe des choses extrêmement diverses dans le « être lu ».

Si on prend une série de traductions de la Bible, rien que celles du xxe siècle en France, elles sont toutes lisibles. Mais qu'est-ce qu'elles donnent à lire ? Des choses extrêmement différentes. Et cela met en évidence que la traduction des textes anciens a un avantage par rapport à celle des textes contemporains. C'est qu'on a affaire à un invariant par rapport auquel on peut comparer toute une série de traductions, selon les époques et les traducteurs. Sauf erreur de ma part, c'est peut-être le seul terrain expérimental qui existe dans le langage. Où on refait une expérience. Sinon, en littérature, chaque expérience est unique. La multiplicité met en évidence la différence de ce qui passe ou qui ne passe pas, selon le programme idéologique du traducteur. Selon qu'il tient compte du rythme ou non. Pour prendre l'exemple de la Bible, le fameux génitif hébraïque : « la langue de sainteté », tous les biblismes traditionnels, le fameux « et » biblique, les traductions courantes les escamotent.

Votre question pose celle de la spécificité sur tous les plans du fonctionnement de langage d'un texte.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Il y a un aspect de la traduction laissé un peu de côté, c'est le problème de l'écriture du traducteur. Le traducteur est celui qui traduit aussi, mais dans mes définitions — ou tentatives — de la littéralité, je parle aussi de l'action du traducteur qui peut être plus ou moins grande et qui peut être une action scripturale, souvent même ce peut être un poète qui traduit. Si l'on prend le sonnet de Mallarmé traduit par deux poètes, le poète brésilien Augusto de Campos, avec une littéralité très forte, respecte les rimes le plus possible, ainsi que la forme originale du poème; or, Octavio Paz en donne une traduction tout à fait libre, personnelle, c'est-à-dire une traduction gongoresque de Mallarmé, faisant rentrer le texte de Mallarmé dans une intertextualité espagnole, avec une sorte de travail actif liant et opposant Gongora à Mallarmé, puisqu'il les fait dialoguer. Il serait intéressant de demander à Mallarmé quel est le poète dans lequel il se reconnaît, celui qui le traduit littéralement et d'une façon très heureuse sur le plan poétique ou celui qui n'est pas moins heureux mais qui ajoute et inscrit ce texte dans l'histoire, dans la culture espagnole.

MARIE-FRANÇOISE CACHIN

Je voulais revenir très brièvement sur les deux notions évoquées au début du débat : littéralité et littéarité. Il me semble qu'on n'en a pas assez souligné le caractère relatif et subjectif, en particulier par rapport aux personnes concernées que sont l'éditeur, le lecteur et le traducteur, sans parler de l'auteur.

Il me semble que la littéarité que recherchent et souhaitent *a priori* les éditeurs pourrait dangereusement être réduite à un souci de lisibilité. Il y aurait là un danger de réduction très grave. Alors que le traducteur qu'on accusera de littéralité pourra au contraire avoir un très grand souci de littéarité parce qu'il cherchera à être le plus fidèle possible à l'auteur qu'il est en train de traduire.

CÉLINE ZINS

Juste un mot. La distinction qui vient d'être faite est absolument juste. Même dans les trois catégories que j'ai énoncées, quand j'ai dit que certains qualifient une traduction de littéariste, c'était au sens où l'on veut traduire une oeuvre littéraire, produire de la littérature, par rapport — je fais la distinction, elle vaut ce qu'elle vaut, elle ne m'est pas personnelle — à ce que j'e qualifierais plutôt de grammatical. Mais c'est bien de littérature qu'il s'agit, ce n'est pas de lisibilité.

On a dit tout à l'heure plusieurs fois : « c'est fait pour être lu »... Je ne sais pas si c'est la conclusion, mais je ne crois pas que le traducteur ait à prendre en compte le lecteur, pas plus que ne le fait l'auteur. On ne traduira pas Guy des Cars comme Mallarmé. Si l'auteur a une attitude autre que littéraire, on le traduit dans la langue qu'il emploie, dans son style. Donc, cela n'a rien à voir avec la lisibilité, sauf si l'auteur

veut absolument être lisible. Il ne faut pas confondre ces deux notions. Je ne crois pas que le lecteur soit à prendre en compte en disant : « il faut lui donner du lisible ». Le rôle du traducteur n'est pas de donner du lisible. Le rôle du traducteur est de rendre, de créer un texte littéraire à partir d'un autre texte littéraire. Il a des comptes à rendre à un auteur et à un texte, même si l'auteur est mort; le texte représente l'auteur. Il n'a pas de comptes à rendre au lecteur.

HELMUT SCHEFFEL

Cela m'a l'air d'une bonne conclusion.

HENRI MESCHONNIC

Ce n'est pas une conclusion.

HELMUT SCHEFFEL

Je ne suis pas content de la tournure qu'a prise cette discussion. On a parlé de tellement de choses. Il a été question de la traduction en tant qu'opération littéraire, ou opération linguistique. C'est une querelle qui date de cinquante ans. Je croyais que les choses étaient un peu plus claires. Puis, les uns ont déclaré qu'il s'agissait d'une opération littéraire... C'est pourquoi je dis que c'est une bonne conclusion, parce que c'est une justification de ces thèses.

Mais quand on veut introduire dans la même discussion des problèmes de traduction de tournures idiomatiques, des problèmes de traduction de tournures de sociolectes, quand on veut parler aussi de ce que nous appelons en tant que traducteurs le spécifique des auteurs ou le spécifique des langues, eh bien il faut tout de même un peu plus distinguer, s'en tenir à certaines questions et éliminer certaines autres. La confusion de la lisibilité et de la littérarité, ça va quand même un peu loin, excusez-moi !

HENRI MESCHONNIC

Je voulais redire que l'accident de langage qui fait presque le même mot, à une lettre près, de « littéralité » et de « littérarité » est un piège pour la discussion. Quant au traducteur, il est repoussé par là vers l'« esprit » du texte, mais de toute manière cette opposition le maintient dans le signe. A plusieurs reprises, on a rapproché traduction et linguistique. Il faut bien distinguer le plan philologique de la traduction, le plan du savoir de la langue — là où il y a les autorités, les grammaires, les dictionnaires — et le plan de la poétique. Ce ne sont pas les deux seuls plans. Mais le plan de la poétique est un plan spécifique, et si on y mêle d'autres questions, le résultat de cette stratégie, volontaire ou involontaire, est de noyer les problèmes spécifiquement poétiques.

ANNE WADE MINKOWSKI

Cette opposition entre littérarité et littéralité me semble assez artificielle et relever, en fin de compte, de la théorie plus que de la pratique. Tous ceux qui ont fait l'expérience de cette lutte au corps

à corps avec le texte qu'est la traduction savent que chaque livre que nous avons à traduire, et même chaque page et chaque ligne, est un cas d'espèce. Nous sommes constamment obligés de faire des choix : tantôt nous penchons vers le littéral, tantôt vers le littéraire. Et souvent les deux se confondent. En somme, le traducteur n'est pas qu'un lutteur. Il est aussi un funambule.

Deuxième remarque : on a parlé du parti pris de l'auteur et de celui du lecteur. Un peu de celui de l'éditeur. N'oublions pas le parti pris du traducteur. Albert Bensoussan l'a bien dit, le traducteur existe, il est aussi un auteur, un auteur autre qui a sa voix propre. Il n'est pas toujours si transparent que certains voudraient qu'il soit. J'ai eu récemment sous les yeux une anthologie de la nouvelle arabe traduite en anglais. C'est très bien traduit, avec beaucoup de rigueur et dans un anglais très fluide et correct. Un seul ennui, mais il est de taille : du simple fait que c'est le même traducteur qui traduit quinze auteurs différents, on a l'impression que toutes les nouvelles sont du même auteur. On me dira qu'un bon traducteur aurait su diversifier sa langue. Je n'en suis pas si sûre, et je ne suis même pas sûre que cela soit souhaitable. En tout cas, il y a là un danger et mieux vaut, je crois, en être conscient. Claire Cayron voudrait que chaque auteur ait *son* traducteur. Faut-il inverser la proposition ? Sur le plan pratique, cela soulèverait un autre problème : peut-on être traducteur littéraire à plein temps ?

FLORENCE HERBULOT

Je suis un peu spécialisée dans la zoologie et les petites bêtes, et je voudrais vous proposer une définition du traducteur : il doit être un caméléon, au moins bilingue, spirité et légèrement poète !

HUBERT NYS SEN

Nous allons clôturer cette première séance de travail. Je voudrais répondre à Helmut Scheffel qu'à la fois je partage son sentiment et ne le partage pas tout à fait. En effet, on revient toujours à ces questions fondamentales, je crois qu'elles existeront toujours et dès lors que vous réunissez des traducteurs qui ont des tempéraments différents, il est inévitable que ces problèmes ressurgissent et, sauf à se diviser en ateliers qui étudient des questions spécialisées, on doit nécessairement s'en tenir à quelques lignes de crête.

Pour terminer, il est en général de bon ton d'invoquer un maître. Cette fois-ci, je voudrais invoquer une personne que je considère comme un très grand écrivain et un très bon traducteur : Marguerite Yourcenar qui, dans un entretien où on l'interrogeait sur sa manière d'écrire, sa manière de traduire, a eu cette réponse qui me paraît nous reconduire à la réalité de la traduction, au moment où on ne réfléchit plus aux théories mais où on se trouve devant la nécessité de traduire et d'écrire : « Il faut tâtonner en mettant les mains sur les choses. »

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

LA LETTRE DE L'ÉTRANGER
REMARQUES SUR LE CONCEPT DE LITTÉRALITÉ*

Préliminaires

La traduction est incluse depuis toujours dans une telle dualité qu'il est difficile d'en parler sans tenir compte de l'opposition qui s'y présente à chaque instant entre : le Même et l'Autre; le Bon et le Mauvais; le fidèle et l'infidèle; la prose et la poésie; le transparent et l'opaque; l'ancien et le nouveau; bref, entre le traduttore et le traditore, l'*Übertragung* (Interprétation) et l'*Übersetzung* (Traduction), entre *to translate* et *to translate*, etc.

Grossièrement, on peut dire qu'à l'heure actuelle, l'alternative qui se dégage sur le plan pratique, *i.e.*, celui de l'*objet*, recouvre d'une manière ou d'une autre les oppositions précédemment citées, étant celle qui se pose entre :

(a) une traduction tournée vers le public, le consommateur-éditeur, ou, en d'autres termes, la standardisation de la littérature étrangère à partir du précepte de saint Jérôme :

« Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu » — préoccupation majeure, acceptée ou refusée, de la traduction romanesque;

(b) une traduction tournée vers l'oeuvre, la création, la parole personnelle de l'auteur et dont le fondement théorique pourrait être la question axiomatique de Benjamin :

« Mais, si elle (la traduction) était destinée au lecteur, il faudrait que l'original aussi le fût. Si l'original n'est pas fait pour cela, comment pourrait-on comprendre alors la traduction à partir de ce rapport ? », qui est la question posée à la Modernité.

A cette alternative, ainsi grossièrement schématisée, la pensée contemporaine s'intéresse depuis quelques années, l'époque se trouvant particulièrement sensibilisée par la question de l'étranger, de l'Autre, de l'échange (voir la mixité) des cultures, ou bien par le problème des réfugiés, exilés, etc., et bien que la première option demeure basiquement dominante et massive, obéissant à des critères économiques (idéologiques, commerciaux), une *tendance* vers la seconde option commence à se dessiner. N'entend-on pas dire à la télévision, lieu du consensus, que la question de la traduction a changé ?

Ce qui est certain, néanmoins, c'est que la prise de conscience de la complexité de la traduction comme opération — dans ses prémisses, effets, finalités — et de la nécessité de la réflexion que cette activité impose est désormais inévitable.

Cela se vérifie d'autant plus fortement que l'on s'inscrit dans la deuxième option : traduire, compte tenu de la parole de l'auteur et de son inscription dans la littérature.

Il s'impose donc ici de dire quelques mots sur la réflexion comme moyen de connaissance et sur l'analyse comme moyen d'accès doué d'une certaine rigueur à une pratique aussi nécessaire que la traduction, d'autant plus que, depuis sa naissance, elle demeure essentiellement intuitive et empirique.

Dans un deuxième temps, sur ce qu'on pourrait appeler les deux paramètres qui sont à la base de la tâche du traducteur littéraire contemporain, à savoir :

(1) le respect de *la lettre*;

(2) l'ouverture (la perméabilité, pourrait-on dire) à l'*étrangeté* du texte original.

* Walter Benjamin.

La réflexion

Dans son introduction à « La Tâche du traducteur » (*in* « Au-dessus des fragments d'un langage plus grand », *Littoral*, no 13, p. 53), Michel Cresta n'hésite pas à affirmer — à juste titre d'ailleurs — qu'« avant d'être, toute traduction es, d'abord théorie de la traduction » et que « tout texte traduit est second par rapport à une construction préalable, un modèle théorique ». Cette position, Antoine Berman la nuance, sans la refuser complètement, lorsqu'il dit, à son tour : « La traduction peut fort bien se passer de théorie, non de pensée » (*Les Tours de Babel* p. 39). Ceci équivaut à dire deux choses :

(a) qu'il devient de plus en plus difficile de traduire sans penser la traduction;

(b) qu'il devient impossible de nos jours de traduire *sans se trouver dans une pensée* de la traduction.

En d'autres termes, qu'on le veuille ou non, toute traduction — fût-elle la seule à être réalisée par le traducteur à un moment donné de son histoire — est déjà une « pensée » consciente ou inconsciente de la traduction et s'inscrit dans une option existante, quand elle n'inaugure pas l'option qu'elle met en place.

Et bien que, comme le signale Antoine Berman (*op. cit.*), nous ne soyons pas à l'intérieur d'une science, mais plutôt d'un domaine proche de la philosophie ou de la psychanalyse — qui n'aurait pas pour but de définir d'emblée des formules ou des catégories précises concernant notre question —, l'on peut essayer, à l'intérieur même de ce domaine de réflexion lié à l'expérience (domaine d'une traductologie), de porter plus loin et cette réflexion, dans sa transmissibilité, dans ses effets, et l'objet de cette réflexion, soit la pensée de sa pratique.

Certes, si l'on se limite à la question de la traduction littéraire, domaine qui nous intéresse particulièrement ici, l'on peut avancer d'ores et déjà que toutes ces prémisses ne reflètent pas l'état global de la pratique du traduire : elles concernent la seule différence d'attention portée actuellement à la question, en Europe tout au moins.

De même, toute la réflexion linguistique ou sémiologique sur le texte littéraire pratiquée intensément en France (ou ailleurs) entre le début du siècle jusqu'aux années 60-70 n'a pas la prétention d'avoir modifié la pratique scripturale, en particulier la pratique romanesque dans son apparence, mais elle a modifié sûrement et considérablement la *tendance* scripturale et l'attention portée à l'écriture (comme peut l'attester le prix Nobel accordé à Claude Simon). On pourrait d'ailleurs parler de convergence au sens défini par Michel Foucault entre *une* écriture et une réflexion sur le langage.

Le mot. La lettre

Dire, par conséquent, que la première alternative ne nous intéresse pas, à savoir la traduction « servile », domestique ou commerciale, nous oblige à expliciter les valeurs qui semblent devoir se définir et se défendre pour la deuxième position.

Cette position, largement étayée de nos jours par le texte que Walter Benjamin nous a laissé comme un *legs*, sinon comme une énigme, présuppose que l'on essaye, pour qu'elle nous gratifie du travail pratique que nous sommes amenés quotidiennement à faire, je veux parler de la traduction littéraire, d'en expliciter au moins deux notions que j'ai qualifiées auparavant de « paramétriques ».

La première est *le mot*, « élément originaire du traducteur », qui n'est pas à identifier à *la lettre*, bien qu'il lui soit étroitement lié, comme l'est la métaphore à la métonymie.

Ce que dit Benjamin, c'est que le mot se dégage comme élément originaire (unit?) de la traduction à partir d'une transposition littérale de la syntaxe (phrase?)

« C'est ce que réussit avant tout la *littéralité* dans la transposition de la syntaxe, et précisément elle montre que *le mot*, non la proposition, est l'élément originaire du traducteur » (*Mythe et violence*, p. 272).

Ainsi, le « vrai » traducteur doit, pour préserver la pureté de l'original, dans sa différence avec la langue du traduire, renoncer à traduire la proposition, elle, porteuse de sens (« le contenu inessentiel ») pour s'attacher au mot comme seul support. L'exemple de Hölderlin nous permettra de mieux définir ce support.

Par ailleurs, si la grammaire (la syntaxe) est ce qui définit, en dernière instance, le caractère spécifique d'une langue par opposition à une autre, le privilège accordé au mot dans l'hypothèse benjaminienne doit conduire directement à la notion de littéralité. La littéralité, c'est la pierre de touche de la traduction poétique contemporaine, mais également la pierre d'achoppement des partisans de l'alternative citée.

Le texte d'Alain cité par Berman (*op. cit.*, p. 45) représente la position à la fois extrême et la plus féconde de ce qui serait la littéralité idéale (« J'ai cette idée qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant même l'ordre... »). On sait ce qu'une telle position recèle comme provocation et jusqu'à quel point on peut la suivre (cf. la différence entre le *fremdes* et le *Fremdheit* établie par Humboldt), mais il serait complètement erroné de l'interpréter dans le sens d'un mot-à-mot agrammatical, exercice auquel s'est livré Mark Twain à partir de la traduction française de sa *Grenouille*... Inversement, littéral ne signifie pas non plus porter sa préférence pour la traduction de mots isolés (substantifs, adjectifs, adverbes autant qu'ils soient...).

Cela dit, on peut établir que les traductions littérales, soit celles dans lesquelles l'on peut trouver le plus grand respect de la lettre originale (le plus grand amour pour le texte traduit ?), ne le sont pas toutes au même degré, et il serait très intéressant d'analyser les différences de littéralité qui caractérisent les traductions de Hölderlin, Chateaubriand, Jaccottet, Klossowski, Michel Deguy, Jacques Roubaud, Odorico Mendes, Augusto et Haroldo de Campos, Ezra Pound, Octavio Paz, etc.; pour ne citer que quelques exemples connus.

En effet, qu'entendent-ils lorsqu'ils prétendent traduire littéralement ? Quels ont été les critères qui ont présidé à leurs choix ? De quelle manière ont-ils saisi la manière originale et originaire de « viser le visé » ? L'exemple de Chateaubriand est très caractéristique d'une traduction littérale « réussie », bien qu'elle soit moins radicale que la traduction d'Hölderlin.

Car, tout en étant en prose (ou en « non-vers », comme dirait Jacques Roubaud) alors que le *Lost Paradise* de Milton a été écrit en vers, la traduction de Chateaubriand prend en compte les sources « littéraires » mêmes du projet miltonien, à savoir, les références à la Bible en latin ou en hébreu, ou bien les citations latines, d'Arioste (voir l'analyse de Berman, *op. cit.*, p. 112).

Deuxièmement, elle respecte les différents niveaux d'*étrangeté* (ou « exotisme ») du texte original. De sorte que Chateaubriand crée des mots nouveaux là où Milton le fait (la langue du poète est étrangère *dans sa langue*); respecte la syntaxe anglaise (la langue du poète est « étrangère » à la langue du traduire), quitte à « forcer » la syntaxe française, et remonte, enfin, au *fond virtuel* commun des sources du poème miltonien et de la culture française (la tradition commune est traduite).

Il reste, sans doute, plus proche de la lettre, au sens de la « matérialité du signe articulé », que ne le fait Hölderlin et s'il obtient une forme nouvelle (mais toute traduction n'est-elle pas une forme ?), peut-être parce qu'elle est « prosaïque », il obtient une forme moins arquée, moins productive que celle de l'*Antigone*, spécialement inventée pour cela. On pourrait peut-être tenter — à partir de là — d'esquisser la formulation d'un rapport contradictoire entre dépendance et littéralité ? Les traductions de Hölderlin, le plus grand des traducteurs pour Walter Benjamin, ont été l'objet de diverses études, analyses et commentaires, et on est en droit de penser que le texte de Benjamin tout entier y fait allusion.

On le comprend d'ailleurs d'autant mieux qu'on analyse le travail entrepris par Hölderlin pour traduire la tragédie grecque; la définition du mot comme élément originaire du traducteur ainsi que celle de la transposition syntaxique littérale prennent une nouvelle dimension lorsqu'on les replace dans le contexte de l'entreprise hölderlinienne.

C'est ainsi que le poète allemand forge non seulement une langue très diversifiée pour traduire la diversité et la richesse de la langue de Sophocle, mais également une forme poétique nouvelle dans la mesure où aucune forme existante n'est susceptible d'accueillir la tragédie sophocléenne. Sa démarche est dialectique : d'un côté elle est « supralittérale », selon le terme du poète brésilien Haroldo de Campos (« La palabre vermeille d'Hölderlin », in *Change*), caractérisée par une littéralité « exponentialisée » dans la forme (plutôt que dans le contenu) de l'original. Hölderlin traduit les mots grecs au sens propre et figuré à la fois (cf. le fameux « *kalkhâino* », la parole qui se « trouble de vermeil »), à la façon d'un Ezra Pound (pour les calligrammes chinois). De l'autre, elle transcende le texte, pour aller chercher au delà, le véritable propos de Sophocle, avec qui Hölderlin se sent en *Innigkeit* (intimité). De sorte que l'on peut parler d'appropriation poétique et de recréation (trans-ou-mistraduction, selon Pound) « dans la force la plus concrète de la métaphore » (Haroldo de Campos, *op. cit.*). Dans ce sens, Hölderlin est plus révolutionnaire et plus littéral que Chateaubriand et c'est sans doute la raison pour laquelle Bertolt Brecht (1947) et Karl Orff (1951) ont choisi sa version d'*Antigone* pour leurs adaptations théâtrales et musicales.

On voit, d'après ce qui vient d'être esquissé, que la question de la littéralité est loin d'être épuisée et que ce qui nous apparaît comme « neuf » dans une traduction, à savoir le facteur proprement « poétique » (en tant que matérialisation d'un rapport vrai d'un sujet au langage, Lacan, *Psychoses*), peut provenir aussi bien de la façon dont le traducteur a conçu le projet originel (l'*Übertragung*) que de la façon où le texte s'inscrivait *déjà au départ* dans sa langue et dans sa littérature (l'*Übersetzung*, verbalisation, de l'auteur).

En d'autres termes, la fameuse « impulsion » ou « commotion » étrangère, définie par Pannwitz comme étant l'élément à préserver dans la traduction, par amour pour la lettre, est déjà la résultante de divers facteurs que l'on pourrait tenter de caractériser comme suit :

(a) un facteur grammatical : la langue originale est étrangère à la langue du traduire. Si Chateaubriand choisit la connivence par rapport à la syntaxe anglaise de Milton, cela répond à des critères poétiques qui lui sont personnels, mais la question peut se poser autrement pour les traductions du japonais, du chinois, du russe, etc., ou de toute autre langue entièrement étrangère au français, par exemple.

D'autre part, si, comme le rappelle Jacques Lacan (« L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, p. 498), « il n'y a pas de langue existante, pour laquelle se pose la question de son insuffisance à couvrir le champ du signifié, étant un effet de son existence de langue qu'elle y réponde à tous les besoins », le traducteur littéral n'a d'autre alternative que de combler, *en inventant*, les « incorrespondances » entre les deux langues.

La traduction revêt ici un double aspect, celui de la métaphore (« un mot pour un autre »), mais également celui de la métonymie (un mot après l'autre), soit une organisation signifiante autre.

L'évidence de ce facteur n'est qu'illusoire puisque la question est largement éludée dans une grande partie des traductions où l'on procède plus à l'apprivoisement du sens (« l'acclimatation » dont parle Blanchot) dans ses formes stéréotypées et conventionnelles de la langue du traduire que dans l'invention littérale d'une langue neuve. C'est ici, justement, que se mesure le degré de littéralité de la traduction.

(b) un facteur poétique : la langue étrangère est proche de la langue du traduire mais non pas la langue de l'auteur.

Ce qui est étranger ici, c'est le poète, Joyce, Guimarães Rosa, Mallarmé, etc., d'abord dans sa langue. La littéralité devient inséparable de son corollaire, la liberté du traducteur, car il incombe à ce dernier la double tâche, celle de s'approprier le projet poétique du départ et celle d'inventer ou de choisir la forme dans laquelle l'objet poétique fera son apparition dans l'autre langue. La traduction peut, dans ce cas, apparaître comme un chef-d'oeuvre littéraire tant pour sa nouveauté formelle que pour son inscription dans le tissu littéraire national ou universel. C'est le cas de la traduction intertextuelle, dont on peut citer comme exemple la traduction du Sonnet en X, de Mallarmé, par Octavio Paz, non pas en espagnol, mais dans l'espagnol de Góngora. A la difficulté de traduire la nouveauté du sonnet mallarméen, le poète mexicain ajoute une seconde, en contrepoint, faisant ainsi dialoguer deux langues, deux époques, deux poétiques en une troisième, nouvelle.

(c) un troisième facteur, poético-grammatical, qui résulte de la combinaison des deux facteurs précédents. Le texte est étranger dans sa langue et sa langue est étrangère à la langue du traduire.

C'est le cas de Sophocle pour Hölderlin, ou encore de Liu Ch'e (poète chinois du 111^e siècle avant J.-C.) pour Ezra Pound, ou de Omar Kháyyám (1049-1131) pour Edward Fitzgerald ou pour Augusto de Campos.

Sans entrer dans une analyse détaillée des trois exemples cités, on peut observer qu'ils ont suscité des effets très riches sur le plan poétique : une nouvelle forme poétique (dans laquelle « le sens formel apparaît dans la traduction, sémantisé », Haroldo de Campos, *op. cit.*) ; une poétique nouvelle, la poétique « imagiste » ou « vorticiste », pour le poète américain, père du post-modernisme poétique ; l'ouverture d'un nouvel espace intertextuel, dans la traduction du poète brésilien, qui, en réponse à la traduction de Fitzgerald (« le seul bon poème de l'époque », d'après Ezra Pound, *A.B.C. de la lecture*), elle-même inscrite dans un espace intertextuel dans ses allusions à Shakespeare :

*« Ah, make the most of what we yet may spend,
Before me too into the Dust descend :
Dust into Dust, and under dust, to lie,
Sans Wine, sans Song, sans Singer — and sans End ! »*

(Shakespeare : « Sans teeth, sans eyes, sans tante, sans everything », *As you like it*, acte II, scène 7), rend hommage à deux figures géniales de la contemporanéité brésilienne, à savoir, le musicien João Gilberto (le créateur de la bossa-nova) et le poète João Cabral de Melo Neto. (« Se diz a *palo seco* / o *cante* sem guitarra : / o *cante* sem : o *cante* / o *cante* sem mais nada », ce qui donne à peu près ceci : « Se dit a *palo seco* / le *cante* sans guitare : / le *cante* sans : le *cante* / le *cante* sans plus rien ») :

*« Ah, vem, vivamos mais que a Vida, vem,
Antes que em Pó nos deponham também,
Pó sobre Pó, e sob o Pó, pousados,
Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonbo — sem ! »*

(« Ah, viens, vivons plus que la Vie, viens / Avant qu'en Poudre on nous dépose aussi, / Poudre sur Poudre, et sous la Poudre, poussés, / Sans Couleur ni Son, Sans soleil ni Rêve — sans ! »)

La littéralité est fondamentale dans ce troisième cas de figure, malgré le paradoxe apparent de cette affirmation. La traduction est d'autant plus proche de la lettre originale qu'elle devient elle-même création originale : non seulement traduction de la lettre, mais *traduction de la tradition de la lettre*.

Tradition qui n'est pas à confondre avec une position traditionnelle, mais à entendre dans le sens de la « flamme » à préserver à travers les temps, dans le sens de la devise poundienne du *criticism by translation* : « *Make it new.* ».

La question de la « perte du sens » peut ainsi se poser différemment : ce qui se perd, en fait, *n'avait jamais été là*. Ce qui se perd, dans cette acception de la traduction littérale, c'est la possibilité de traduire le nouveau dans le « connu », de réduire ou de convertir le poétique ou l'étrangéité en « monnaie courante ».

Ce que le traducteur ne peut pas traduire, c'est la signification de l'oeuvre pour les siens, résonances, connotations, associations extra-linguistiques, bref, tout ce qui constitue le contexte de production culturelle d'une oeuvre donnée à un moment donné. C'est donc à lui que revient de recréer un nouvel espace dans lequel sa traduction trouve sa place.

Le privilège du mot n'est donc pas à entendre dans des termes étroits ou antisyntaxiques, puisqu'il ne s'agit pas non plus de privilégier des mots isolés, substantifs, substantiels ou prétendument poétiques, mais bien au contraire, de viser, en plus de l'axe métonymique, horizontal et nécessaire, aussi la dimension métaphorique, verticale et polyphonique du texte littéraire.

ALBERT BENSOUSSAN

TRADUCTION LITTÉRALE OU LITTÉRAIRE ?

Toute traduction pose le problème de l'écart entre le littéral et le littéraire. Entre le respect — fallacieux — de la lettre et la transposition — traduisante/ trahissante. Entre le trop près du texte et le trop loin.

On sait bien que la traduction ne peut être, au mieux, qu'un compromis entre ces deux pôles, d'une certaine manière un compromis entre deux échecs.

Oui, échec du littéral, ainsi qu'on le verra mieux — et on l'a déjà un peu perçu — avec les machines à traduire qui, faute d'interprétation du texte, faute de pesée critique, ne peuvent donner de chaque mot ou chaque phrase qu'une correspondance codifiée et littérale... et parfois une cocasserie linguistique. On peut et on a pu ainsi traduire mot à mot une phrase — qu'on songe, par exemple, à la traduction calque des scribes appliqués de la Bible : un monstrueux échafaudage de mots indicibles et de phrases absconses — et passer à côté de l'essentiel qui est le sens, la forme, le ton, le style du texte.

Je me souviens de ces versions latines sur lesquelles nous peinions et suions au lycée. Nous devions impérativement sur le cahier — car nos maîtres se méfiaient d'une lecture et interprétation globales, source de contresens — découper la phrase en segments et proposer au-dessous de l'original un mot à mot français, dont la lecture après coup avait des effets ou cosmiques ou désolants, et c'est d'ailleurs faute de sentir les beautés du texte latin que nous nous décourageions et traitions le tout de *pensum*.

Ainsi de la première des *Bucoliques* de Virgile :

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris avena*

une phrase où à dessein rien n'est à sa place, d'où le littéral :

« Tityre, toi de large étendu sous le toit d'un hêtre
sylvestre sur mince muse tu t'exerces roseau. »

Quand ma vieille édition française de 1881 me dit :

« Toi, sur un fin pipeau, cherchant un air champêtre,
Tityre, sous l'abri que t'offre un large hêtre. »

C'est littéraire. Mais Molière a tout dit sur la distorsion littéraire avec son célèbre : « D'amour mourir me font, belle marquise, vos yeux beaux. »

Dans un fragment célèbre de ses *Trois tristes tigres* (Gallimard, 1970) l'écrivain cubain Guillermo Cabrera Infante a cloué au pilori le mauvais traducteur. Je veux parler du « récit d'une canne suivi de drôles de corrections de Mme Campbell » (p. 191-210). Ce texte est donné comme l'original d'un traducteur avant correction et succède dans le livre à la version retouchée du récit « Histoire d'une canne et quelques remarques de Mrs Campbell ». Parmi les défauts les plus criards, et donc comiques, du *traduttore*, l'auteur sanctionne évidemment la littéralité, et comme il s'agit d'une traduction de l'anglais, langue qui se singularise, comme on le sait, par l'antéposition systématique de l'adjectif, nous avons des phrases telles que : « cette torride île » ou « l'infestée de moustiques, endémique de malaria, peuplée de forêts de pluie Zone Torride » (ma traduction française respecte évidemment à la lettre ces incorrections).

Alors il nous faut, à l'opposé, prôner le littéraire, la littérarité, c'est-à-dire l'en-

semble des moyens qui caractérisent le discours littéraire dont la traduction en français nous est demandée. Georges Mounin, dans ses *Belles infidèles* (Cahiers du Sud, 1955), a dressé une liste des écueils de cette traduction/trahison voulue, avec d'ailleurs pour seul propos de nous prouver qu'au royaume de la traduction rien n'est impossible — du moins théoriquement — et qu'il n'y a, dans cet univers du traduisible, d'obstacles ni syntaxiques, ni sémantiques, ni phonétiques ni stylistiques. Rappelons, à cet effet, cette phrase d'André Gide à Dominique Aury qui lui faisait remarquer quelque contresens dans sa traduction de Shakespeare : « Oui, je sais, mais c'est tellement plus beau ! » Cette réponse peut conduire, d'ailleurs, à un autre débat qui n'est peut-être pas notre propos présent : le traducteur doit-il faire beau ?

A vrai dire ce débat débouche sur le problème majeur de la traduction : la fidélité. La fidélité n'est pas une donnée de base qui se confondrait avec la littéralité, sous prétexte qu'on collerait davantage au texte comme l'on dit, sûrement pas. La littérarité à l'opposé serait une fidélité au second degré, au niveau supérieur, fidélité non à la lettre mais à l'esprit du texte. Prenons un exemple de traduction. On connaît la célèbre phrase de l'Évangile selon Matthieu reproduisant le sermon sur la montagne : « Bienheureux les pauvres d'esprit parce que le royaume des cieux est à eux » (cité d'après Littré). Ce « bienheureux » semble poser quelque problème; Jean Grosjean dans la traduction qu'il en donne dans le volume de La Pléiade consacré au nouveau Testament, traduit ce terme par « magnifiques » en expliquant que « le mot grec évoque la félicité des dieux, des rois, des riches (plutôt que la bonne fortune d'un homme heureux) » (p. 15-16, note 3); dans la version qu'il donne sous le titre *Les 4 Annonces* (Desclée de Brouwer, 1976) André Chouraqui, pour sa part, choisit de traduire par « allégresse » et le premier verset du sermon devient sous sa plume :

« Allégresse des hommes au souffle de pauvres :
oui, le royaume des ciels est à eux » (p. 18),

ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Où la distorsion me semble encore plus patente, c'est lorsqu'il écrit au verset 7 :

« Allégresse des matriciants :
oui, ils seront matriciés » (p. 18)

là où Jean Grosjean propose : « Magnifiques les miséricordieux car on leur fera miséricorde » (p. 16). Nous sommes d'autant plus perplexes que Chouraqui a recours à une création verbale qui, au demeurant, ne me semble pas très éclairante. Lors d'une conférence il a expliqué avoir choisi et créé ce verbe « matricier » parce que le terme grec recouvrait un vocable araméen qui se rapportait à la matrice. Sommes-nous plus avancés ? Ce que nous retiendrons, pour notre propos, c'est la volonté déclarée de l'un et l'autre traducteurs d'être éminemment fidèle : « Voilà maintenant en quel sens notre traduction a essayé d'être fidèle », déclare Jean Grosjean en préambule (p. XVI), et André Chouraqui, dans son introduction, proclame de même que sa traduction « a surgi d'une nécessité, celle d'une stricte fidélité au texte » (p. IX). Nous ne sommes, donc, pas plus éclairés sur ce balancement entre littéralité et littérarité, mais nous saisissons mieux combien cette notion de fidélité peut être problématique et fluctuante. Chaque traducteur, en l'occurrence, a témoigné d'un parti pris qui manie les deux attitudes pour une lisibilité que chacun appréciera.

Impossible, donc, d'oublier le traducteur. Je ne sais pas où Gogol a puisé, à quelle source idéale et utopique, pour écrire et proposer au traducteur cette ligne d'horizon : « Devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre » (cité par Mounin). Bien qu'effacé, scribe de l'ombre et voué au silence — surtout celui des éditeurs qui trop longtemps, trop souvent feignaient de l'ignorer pour des raisons d'opportunité commerciale —, bien que plume de second plan, le traducteur, donc, n'est pas ce néant d'écriture que supposerait le parti pris strictement littéral. Il existe aussi par la plume, il produit un texte original dans la langue de traduction; producteur de texte, il est un écrivain *autre* et il a, de ce fait, une personnalité, un style. Bien qu'il soit haïssable de parler de soi, sacrifions-y pour plus de commodité. Dans mon cas particulier, on s'est plu à souligner l'unité de ton de mes *Vargas Llosa* en la rapportant non à l'auteur — quoi qu'elle soit d'abord le fait de celui-ci, écrivain d'une grande homogénéité malgré la diversité des genres de sa production — mais à une tonalité qui me serait propre. Bref, il semblerait que le traducteur puisse signer par un je-ne-sais-quoi de singulier le texte de son auteur.

Alors la fidélité serait d'abord une fidélité à soi, et le traducteur s'interdirait de la sorte de traduire tout et n'importe quoi, préférant tel ou tel auteur de sa prédilection : or n'est-ce pas cela justement qui se produit dans le meilleur des cas ? Ne voit-on pas que cet auteur ne sera jamais moins trahi que lorsque toute son œuvre connaîtra le même voix traduisante ? Nous aboutissons, logiquement, à l'idée de couple : Musil et Jaccottet, Cortázar et Laure Bataillon, Baudelaire et Poe.

Il n'est de bonne traduction que s'il y a une affinité entre l'auteur et son traducteur. On ne traduit bien et juste qu'en sympathie. Et cette sympathie amène forcément à redire autrement les phrases de l'auteur après les avoir absorbées, digérées, fait siennes, pour les restituer dans une autre langue, une autre gangue, un moule nouveau qui fait la part du littéral et du littéraire. Le traducteur qui traduit par amour échange avec l'auteur des mots, il peut se permettre, s'il est au diapason, d'audacieuses distorsions, des transpositions, des écarts, bref il joue, il le doit, sur tout le registre des lettres. Il est, il le doit, alchimiste, manipulateur, jongleur, en aucun cas il ne doit être besogneux, tâcheron, appliqué — c'est peut-être là qu'on voit le mieux la différence entre ce qu'il est convenu d'appeler la traduction universitaire ou scolaire et la traduction littéraire. Le traducteur littéraire doit risquer même, défiant l'institution académique et pour le bien du texte, le contresens — comme Gide tout à l'heure — ou au moins un autre sens, afin de conjurer tous les pièges de la connotation, cette terrible connotation qui ajoute sens sur sens et multiplie le mot pour nous égarer, nous confondre. D'ailleurs nous savons tous qu'il est des mots et des notions intraduisibles — tous ces mots de neige des Lapons, tous ces mots de cheval des Gauchos argentins —, et qui exigent, à toute extrémité, que l'on fasse autre chose, que l'on remplisse le vide de sa propre langue d'arrivée en inventant des mots et des choses. N'est-ce pas, quoi qu'on en pense, ce que voulait André Chouraqui ? En ce sens, le traducteur est aussi souverain : il est le maître de son radeau : à lui seul de savoir éviter les écueils et les précipices. Quoique je n'approuve pas, personnellement, une fois l'exploit accompli, les explications que le traducteur est parfois amené à donner, soit par une introduction, soit en conclusion de sa traduction, je pense que, malgré tout, le traducteur ne doit que signer lisiblement son texte, affirmer cette seule stature, puis se faire oublier. Le lecteur doit pouvoir lire la traduction sans que le scribe de sa langue se penche sur son épaule pour lui dire : vois, c'est moi qui l'ai fait, et je vais t'expliquer pourquoi je l'ai fait tel. Point trop n'en faut en ce domaine.

Pour en finir, provisoirement, avec ce débat, disons qu'il appartient au traducteur de savoir situer la frontière entre le littéral et le littéraire, de savoir doser ces deux attitudes, d'apprécier son élan entre le loin et le près, le dessus et le dessous des mots, entre une traduction immédiate et une transposition élaborée et complexe. Bref, pour en revenir à la version latine de notre adolescence, je dirai pour conclure avec Cicéron que le traducteur n'est pas un simple *interpres* — un interprète, un truchement pour employer le vocabulaire de Montaigne —, mais aussi et surtout un orator, c'est-à-dire en bon français un écrivain.

LAURE BATAILLON

INTERPRÉTER CORTÁZAR

entretien avec INÈS OSEKI-DÉPRÉ

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

J'ai découvert Cortázar en France et en français. A force de le lire et de l'aimer, j'étais capable de reconnaître sa « phrase » dès la première ligne d'une de ses nouvelles ou de n'importe lequel de ses romans. J'ai découvert l'édition espagnole de ses œuvres il y a quelques années seulement et j'ai été très surprise de constater que le texte de Cortázar ne s'inscrivait pas dans le même registre que sa traduction française. En tant que traductrice, qu'en pensez-vous ?

LAURE BATAILLON

N'est-ce pas Jacques Lacarrière qui vient de nous rappeler ce mot de Giono : « Je décris le monde tel qu'il est quand je m'y ajoute. » Je risque : je traduis Cortázar tel qu'il est quand je m'y ajoute. Est-ce imprudent ? Impudent ?... Mais n'est-ce pas ce que fait tout interprète, comédien, musicien ? Où est le « vrai » Bach ? Celui de Glenn Gould, celui d'Edwin Fischer ? Si vous saviez, par ailleurs, combien Cortázar détestait la copie conforme en traduction (traducteur lui-même, il avait là-dessus une double expérience de traduisant et de traduit), combien il poussait son traducteur dans une voie provocatrice telle que la définit Borges (autre traducteur). De fait, si un deuxième souffle ne se mêle pas au premier, le texte second est-il encore vivant ?

Que veut-on ? et ce « on », c'est successivement l'auteur, le traducteur, le lecteur. Je rêve du temps où, comme pour la musique, je pourrai, moi lecteur, choisir la traduction qui me semblera le mieux restituer ce que j'ai perçu de l'auteur dans l'original. Quête absolument subjective, il est vrai. Vous me dites ne pas avoir retrouvé en français le registre de Cortázar. Vilaine affaire ! Mais vous ajoutez l'avoir longuement aimé en français. Compliment de poids. D'autres m'assurent avoir été, dans les deux langues, entraînés par la même passion, le même espoir et désespoir. C'est ce registre-là qu'ils avaient, eux, avant tout capté. Quel est celui qui avait d'abord frappé votre oreille en espagnol ? Et, à mon tour, je vous demande (l'arrosé arrosant) : suis-je bien sûre de lire Guimarães Rosa, par exemple, quand je lis ses *Premières histoires* dans votre traduction ? N'est-ce pas aussi, et très fort, Inès Oseki-Dépré que j'entends, ses constructions savantes et raffinées ? Mais elles m'ont retenue au livre, j'y ai pris plaisir. Guimarães Rosa est un nom qui à présent « me dit quelque chose ».

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Comment expliquez-vous à la fois cette *différence* si nette et cette *identité* entre vos styles qui crée un mouvement d'homogénéisation, de convergence à l'intérieur du processus d'écriture ?

LAURE BATAILLON

Peut-être, pour l'identité, par l'absolue connivence avec les grands mouvements de fond qui animent l'œuvre. Comme on dit : « coller au texte », je colle à ces mouvements. Et, pour la différence, une nécessité, variable, de composer avec la forme.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Lorsqu'on lit vos traductions, ce qui ressort très fort, c'est un style que je reconnaîtrais plutôt comme celui de Laure Bataillon. Comment arrivez-vous à concilier votre *écriture* avec celle de Julio Cortázar ?

LAURE BATAILLON

Et si je ne traduisais pas avec le même parti pris chacun des écrivains que je traduis ? Il n'y aurait pas alors un « style Laure Bataillon » comme traductrice. Je vous renvoie par exemple à la traduction des *Grands paradis* de Juan José Saer qui est aux antipodes de celles de Cortázar, et je vous laisse juge. Certes, j'ai évolué entre 1956 et 1985. Je me tiens en bride, plus en alerte et les recherches des traductologues m'ont beaucoup appris, mises en garde salutaires. N'empêche, je ne traduis toujours pas Saer comme Cortázar, ni même certains des premiers écrits de Saer comme les derniers. Si l'écrivain laisse la bride sur le cou à son style, c'est mettre tout par terre, à mon sens, que de ne pas suivre le même train. En revanche, quand l'écrivain a tout minutieusement pesé, depuis les diverses structures imbriquées de son roman jusqu'au poids de chaque mot et la place de chaque virgule, on serait impardonnable de ne pas faire du pas à pas avec lui. Je propose par ailleurs cet axiome : « Si, et seulement si, l'auteur a décidé de rompre avec sa langue, le traducteur se doit d'en faire autant. » Autrement dit, on ne traduira pas avec la même attitude de départ *L'Amant* de Duras et *Le Chercheur d'or* de Le Clézio.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Comment expliquez-vous cette force qui émane de votre traduction comme d'une écriture première ? Avez-vous, parfois, ressenti comme une rivalité cette rencontre non pas de deux langues, mais de deux forces ?

LAURE BATAILLON

J'ai envie de répondre, pour vous provoquer un peu : mais, c'est une écriture première ! De par l'ouverture d'esprit de Cortázar qui me poussait à la re-création, et à la récréation (on sait son amour essentiel du jeu). Plus sérieusement : si je concilie mon écriture, puisque vous m'en reconnaissez une, avec celle de Cortázar, c'est par élan. Et si elle a de la force, c'est qu'il y a eu au départ un formidable élan, adhésion à son œuvre, volonté de la faire passer d'un seul bond. Je suis sûre qu'à présent, si je retraduisais la plupart des œuvres de Cortázar, je les traduirais moins bien (à mes yeux) parce que plus sagement.

Rivalité ? Pour aussi attentivement que je cherche, je ne vois pas. Je voulais servir au mieux, cette œuvre, la faire aimer ; et cette volonté même de la polir parfois, comme faisait Brancusi de ses têtes, ce n'était pas pour en effacer les aspérités mais pour la faire luire autant.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Question traîtresse : avez-vous le sentiment parfois d'ennoblir l'argentin (vernaculaire, « incorrect » d'après Hector Bianciotti) de Cortázar grâce au français élégant qui est le vôtre ?

LAURE BATAILLON

Dire de la langue de Cortázar, « l'argentin », qu'elle est « vernaculaire, incorrecte », c'est une responsabilité que je vous laisse. De toute façon l'espagnol (même d'Espagne) est une langue où la logique et le rythme ne sont pas répartis de la même manière qu'en français : l'à peu près logique, bien toléré en espagnol, est emporté chez les grands écrivains par le mouvement sensuel et sonore de la langue. Le français n'ayant pas ce mouvement ne peut pas avoir cette indulgence et traduire de l'espagnol au français nécessite souvent une mise à plat intermédiaire du texte, un affûtage de la logique, qu'on devra ensuite faire oublier au bénéfice d'un mouvement et d'un rythme qu'il faudra restituer au texte, ce qui dans le monocorde du français donne quelque fil à retordre.

Vous savez qu'une langue moins riche en voyelles ouvertes (*a* et *o*) et privée de scansion, est plus plate, neutre, donc plus distinguée selon l'idée que nous nous faisons de la distinction. Le français, *de toute façon*, ennoblira. Mais pour ce qui est de *mon* ennoblissement de Cortázar, puisque vous semblez le discerner, je vous donnerai à la fois tort et raison. Chez Cortázar, dans ses romans du moins, il faut distinguer deux plans auxquels le traducteur français ne peut réagir de la même façon :

— Dans les longs monologues réflexifs, j'ennoblis parce que je suis *obligée* de réaffûter la logique, comme je vous le disais plus haut. Le voilà bien, l'ethnocentrisme ! je vous entends vous récrier. Mais plus « colonialiste » encore aurait été, à mon sens, de donner en français un tour approximatif à sa pensée, ce qu'elle n'a nullement en espagnol. (Encore que dans son engagement aussi bien littéraire que politique, Cortázar ait été plus

grand en « homme de l'art » qu'en « homme du discours »). Puisque ce qui « passe » en espagnol « ne passe pas » en français, vous m'accorderez qu'il y a là un sacré problème et que, quoi qu'on fasse, on s'éloignera de l'auteur soit vers le plus, soit vers le moins. Mais d'une situation contradictoire en apparence, de l'antagonisme entre deux langues, doit surgir, comme dialectiquement, la solution d'un autre texte : la traduction.

— En revanche, sur tout le large plan des dialogues qui tiennent une si grande place dans Cortázar — ces dialogues qui sont le signe de la vie même et où il était passé maître — je « vernacularise » plus que lui ! Cela vous surprend ? C'est que, poussée par Cortázar qui connaissait finement le français, j'y emploie notre argot quotidien que le ton des personnages m'autorisait le plus souvent et qu'il ne pouvait employer lui, à son grand dépit, parce qu'il n'existe (ou plutôt n'existait) pas dans sa langue. Le *lunfardo* était bien autre chose, un argot très spécialisé et privé de la légèreté du nôtre.

J'aimerais à présent, si vous le voulez bien, revenir à votre question sur la différence et l'identité et vous laisser, pour finir, en compagnie de cette proposition de Juan José Saer (autre grand écrivain argentin et autre traducteur) : « Je me demande si la traduction n'est pas avant tout une quête du *même* plutôt qu'une quête du *différent*... Et je pense que si l'on veut faire passer un texte dans une autre langue, si on veut le traduire, c'est non parce qu'on y a vu ce qui est différent, mais parce qu'on y a vu le *même*. C'est parce que nous nous retrouvons nous-mêmes dans un texte que nous l'aimons. Le travail du traducteur est donc d'abord de reconnaître et de faire reconnaître dans sa langue le *même*, et tout ce qui n'est pas le *même* et n'appartient pas en propre à tous les hommes fait partie de l'étranger et vient par surcroît dans une traduction.

DEUXIÈME JOURNÉE

CLAUDE SIMON
ET SES TRADUCTEURS EUROPÉENS

LAURE BATAILLON

Avant de laisser la parole à Lucien Dällenbach, que Claude Simon nous a désigné comme un des connaisseurs les plus sensibles de son œuvre et qui va présider cette table ronde, je veux remercier très chaleureusement Claude Simon d'être parmi nous aujourd'hui.

Nous avons déjà envers lui une grande reconnaissance lorsque, au printemps dernier, il a accepté de prendre part à nos Assises. Le prix Nobel, qui lui a été attribué, nous a remplis d'une joie particulière et en même temps de la peur que la surcharge et la fatigue inévitables qui l'accompagnent ne lui permettent pas de venir en Arles. Qu'il ait tenu, malgré tout, à venir parmi nous, nous le ressentons comme un honneur et nous tenons tous à le lui dire.

Il me semble aussi que c'est le moment ou jamais de signaler la part qu'ont prise les traducteurs de Claude Simon dans la diffusion de son œuvre. Remercions donc Carl-Gustav Bjurström, son traducteur suédois, d'avoir contribué à sa façon à l'avènement de ce prix Nobel.

LUCIEN DÄLLENBACH

Mesdames, Messieurs, notre première séance de travail, hier après-midi, a été consacrée à la théorie de la traduction littéraire ; celle d'aujourd'hui, dédiée à Claude Simon et à ses traducteurs, portera sur la pratique ou plutôt sur *des* pratiques qu'il s'agira d'exposer, de réfléchir, de questionner en tant que pratiques.

C'est dire que, si nous avons toutes les chances de retrouver certaines des questions que nous avons débattues hier, nous les retrouverons à un autre niveau, plus concret, avec cette différence, cet avantage que Claude Simon est avec nous à cette table.

Je commence, moi aussi, par le saluer, le féliciter et le remercier très chaleureusement de nous faire l'honneur de participer à nos travaux malgré les tâches, que je crois pouvoir dire écrasantes, qui sont les siennes actuellement. Il est vrai que ces travaux l'intéressent directement au sens le plus fort du terme puisqu'ils concernent les traductions de deux de ses romans, *La Bataille de*

Pharsale et *Les Géorgiques*, et qu'ils réunissent, comme l'a dit Laure Bataillon, ceux mêmes qui ont fait rayonner son œuvre à l'étranger et qui, à travers la consécration qu'il vient de recevoir, sont eux aussi à l'honneur.

Je me permets de vous les présenter brièvement en vous disant qu'outre Claude Simon, ils ont tous traduit d'autres textes, parfois presque aussi difficiles : John Flechter (Grande-Bretagne), Guido Neri (Italie), Uffe Harder (Danemark), Carl Gustav Bjurström (Suède), Helmut Scheffel (Allemagne) et Jukka Mannerkorpi (Finlande).

Je poserai d'abord quelques questions à Claude Simon ; certaines me préoccupent depuis longtemps, d'autres me sont inspirées par l'actualité la plus récente. Ensuite, j'enchaînerai aussi bien que possible, je n'ai pas, comme Claude Simon, l'art des liaisons et je demanderai à tous ceux qui sont autour de cette table de bien vouloir lire à tour de rôle un passage des *Géorgiques* ou de *La Bataille de Pharsale*, ET de *La Bataille de Pharsale*, car certains, comme Carl Gustav Bjurström, ont traduit les deux livres. Et je terminerai en priant les traducteurs de commenter leur travail en laissant le dialogue s'engager entre auteur et traducteurs.

Nous avons donc du pain sur la planche. Il va sans dire que chacun autour de cette table est libre d'intervenir à son gré : je crois que l'exergue du *Vent* emprunté à Valéry, à savoir que « deux dangers menacent le monde, l'ordre et le désordre », s'applique parfaitement au type d'échange que nous allons avoir.

Cela dit, pas seulement pour lancer le débat et provoquer un peu Claude Simon, j'aimerais lui poser une question qui, pour un écrivain, est une vraie question. Tout à l'heure, je poserai la même à ses traducteurs mais en sens inverse ; cette question est celle-ci :

Est-il ici en tant que traducteur, qu'écrivain, qu'écrivain-traducteur ou en tant qu'écrivain qui, par définition, est toujours un traducteur ?

Je m'explique, en rappelant tout d'abord, pour ceux qui ne seraient pas très familiarisés avec son œuvre, que Simon, comme on sait, est non seulement l'écrivain du nouveau roman qui fait la plus grande part à l'Histoire (avec un grand « H ») mais aussi celui qui, à mon avis, fait une place extrêmement importante aux langues étrangères, d'abord visuellement — à preuve les nombreuses inscriptions qu'il intègre à ses romans — et en se mettant à leur écoute, sensible avant tout à leur pouvoir évocateur, comme en témoignent les scènes de traduction qui scandent *Histoire*, *La Bataille de Pharsale* ou *Les Corps conducteurs* (citations et traductions de César, d'Apulée, d'un discours tenu à un colloque littéraire ou pseudo-littéraire qui, heureusement, n'a rien de commun avec celui que nous tenons en Arles) et qui, outre l'illustration magnifique qu'elles apportent aux différentes relations que l'on peut entretenir avec un texte étranger, dont il a été question hier (mot à mot, appropriation, import-export en quelque sorte, ou, comme disait Henri Meschonnic, transport) montrent que dans tous les cas

leur apport est d'ordre scripturaire, le texte étranger, avec sa tonalité et sa texture, étant avant tout un stimulus ou un ferment pour fantasmer et écrire en quelque sorte sur sa lancée.

Deuxième remarque. Tous ceux qui ont suivi la manière dont les médias ont réagi cette année à la diffusion du prix Nobel de littérature ont sans doute été frappés, comme moi, par l'insistance avec laquelle les journalistes ont souligné d'une part que Claude Simon était traduit en dix-huit langues et d'autre part qu'il était encore méconnu en France. Cette ambivalence du commentaire, faite de fierté et de soupçon ethnocentriques est, me semble-t-il, le lot de tout artiste novateur et singulièrement aussi celui du traducteur, l'un et l'autre ayant en commun de faire — et de faire faire à la communauté linguistique à laquelle il appartient — ce que, pour reprendre le titre du beau livre d'Antoine Berman, j'appellerai *L'Épreuve de l'étranger*, par quoi j'entends l'ouverture à l'autre et plus précisément le travail visant à frayer la voie à un autre langage dans son langage même, ce qui, à l'instar du traducteur, définirait l'écrivain comme quelqu'un entre deux langages ou, pour user d'une métaphore simonienne, à cheval sur deux langages — en l'occurrence : la langue littéraire et poétique qu'il invente à force de travail pour répondre au sentiment obscur qui l'habite, et la langue que sa communauté d'origine parle et écrit, langue qui est aussi la sienne quand il n'écrit pas ; et à cet égard je voudrais souligner les remarques que faisait hier Céline Zins, qui paraissent tout à fait justes et opportunes : ce qui importe pour le traducteur, ce n'est pas seulement le passage d'une langue à l'autre, disait-elle, c'est la manière dont l'écrivain passe d'une langue à l'autre dans sa propre langue (le mot « propre » n'ayant d'ailleurs plus grand sens) — la manière dont il traduit une langue dans l'autre qui donne lieu à un style, une écriture au sens fort, la manière dont il est en quelque sorte originellement un transmutateur de langage — et c'est probablement ce qui fait dire à un écrivain auquel Simon se réfère volontiers, Novalis, qu'« en fin de compte toute poésie (entendez toute littérature) est traduction » ; à un écrivain que Simon aime moins (c'est un euphémisme), Sartre, « qu'on parle dans sa langue mais qu'on écrit en langue étrangère » ; à Valéry, que Simon apprécie à sa juste valeur, qu'« écrire, quoi que ce soit... est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte, d'une langue dans l'autre » ; à Flaubert, dont Simon salue la modernité dans le scénario de *Madame Bovary*, qu'« il y a maintenant (c'est une lettre à son ami Le Poittevin) un si grand intervalle entre moi et le reste du monde que je m'étonne parfois d'entendre les choses les plus naturelles et les plus simples : le mot le plus banal me tient en singulière admiration... » Et Flaubert ajoute : « As-tu quelquefois écouté attentivement des gens qui parlaient une langue étrangère que tu n'entendais pas ? J'en suis là. » Et, enfin, à Proust, que Simon, comme vous savez, aime pardessus tout, mais dont l'optique quant à la traduction est différente et que j'aimerais provisoirement laisser de côté,

me réservant d'y revenir tout à l'heure : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. »

D'où ces trois questions que j'adresse à Claude Simon :

- 1) Quel est, en tant qu'écrivain, votre rapport aux langues étrangères ?
- 2) Comment réagissez-vous aux citations que je viens de faire et à cette idée que l'écrivain est un traducteur dans la mesure où il a toujours affaire à deux langues ?
- 3) Ressentez-vous votre langue maternelle comme étrangère, c'est-à-dire comme une langue qui doit être enrichie, fécondée par l'apport d'une autre langue ?

CLAUDE SIMON

Dans tout ce que vous venez de dire, il y a quelque chose qui me gêne énormément, c'est le mot de « traducteur »... cette idée qu'une langue est faite par un traducteur... Vous parlez de la langue de tous les jours et de la langue littéraire ! Je crois qu'on ne peut pas établir de rapport entre les deux. Je me rappelle avoir entendu Merleau-Ponty faisant une intervention à mon sujet au Collège de France, et il invoquait les notions de temps et d'espace... et moi, avec ma base de philosophie, j'avoue que j'étais un peu perdu.

A la sortie, nous sommes allés boire un verre. Il m'a demandé : « Qu'est-ce que vous en pensez ? » J'ai dit : « Ce Claude Simon dont vous parlez, ce qu'il doit être intelligent ! » Il a répondu : « Oui... ce n'est pas vous ! c'est vous travaillant ! »

Je ne crois pas que ce travail soit une traduction, ni de la langue de tous les jours dans une langue littéraire, ni quoi que ce soit d'autre... cela signifierait qu'il y a déjà un texte écrit quelque part que l'écrivain traduirait !

Je ne sais pas. Je n'ai pas à parler des autres écrivains ; je sais que, pour ma part, ce que j'ai dit, c'est ce qui se passe au moment de l'écriture. J'ai un projet extrêmement vague, flou, et c'est peu à peu que le texte se constitue, mais ce n'est pas la traduction, c'est la production d'un texte ! ce n'est pas la traduction d'un texte.

Voilà ce que je peux répondre sur ce point.

LUCIEN DÄLLENBACH

Est-ce que vous voudriez préciser votre réaction par rapport à la fameuse phrase de Proust que je viens de citer, une phrase que vous aimez beaucoup, à laquelle vous vous référez volontiers. Il s'agit de la méditation dans la bibliothèque : « Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait, peut-être, sous ces signes, quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. »

Pour Proust, on sait que l'écrivain doit traduire le livre intérieur que chacun porte au tréfonds de soi, c'est-à-dire déchiffrer ce que personne ne peut faire à sa place — les traces mnésiques que ses

expériences ont inscrites sur son corps de mémoire. Et, ce qui est intéressant ici, c'est que Proust fait de cette opération de traduction une espèce de machine de guerre contre l'idéologie réaliste, dans la mesure où l'idée qu'il se fait de la traduction, aux antipodes du calque et de la copie, l'amène à comparer l'écrivain à un plongeur qui sonde en quelque sorte son inconscient et à concevoir la traduction comme une opération qui ne relève pas de la *mimésis*, mais qui est bel et bien une production. Il s'agit de faire sortir les sensations de la pénombre, de les convertir, comme dit Proust, en équivalent spirituel, c'est-à-dire langagier.

Sachant que vous n'acceptez pas qu'on qualifie votre œuvre de « réaliste », le réalisme étant rigoureusement impossible d'ailleurs, et que vous avez évité l'écueil du formalisme, il me semble que ces déclarations de Proust vont dans votre sens et apportent de l'eau à votre moulin. Comme je n'en suis pas absolument sûr, justement, étant donné ce qu'il faut bien appeler une sorte de platonisme de Proust, la méditation sur les essences, étant donné aussi l'orientation optique, scopique de votre œuvre, j'aimerais bien, si vous pouvez réagir sur ce point aussi, avoir votre avis ; cela me paraît essentiel pour la compréhension de votre poétique, ou plutôt de votre poïétique.

CLAUDE SIMON

Le terme de « poïétique » que vous avez employé nous ramène à cette phrase de Valéry qui contredit ce que vous avez dit : « Lorsqu'on me demande ce que j'ai voulu dire, je réponds que je n'ai pas voulu dire, mais *voulu faire*, et que c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit. »

Quant à la phrase de Proust que vous avez citée : « Je fixais avec attention... un clocher, une image... », elle rejoint entièrement ma façon de concevoir la littérature, ou mon écriture, au point que le véritable titre des *Corps conducteurs*, auquel nous avons renoncé bêtement, l'éditeur et moi, pour des raisons stupidement commerciales, était *Propriétés de certaines figures géométriques ou non* ; et j'avais publié un extrait des *Corps conducteurs* dans *Tel Quel*, avec, pour titre, *Propriétés des rectangles*.

Pour moi, c'est tout à fait cela. Ecrire, c'est ce que l'on fait en géométrie dans les classes de mathématiques : Considérons un triangle... considérons telle figure... et cherchons quelles sont ses propriétés... C'est cela. C'est ce que fait Francis Ponge en poésie de façon merveilleuse. Considérons tel objet... telle image... cherchons quelles sont ses propriétés, quelles sont les autres images que cet objet a la propriété d'appeler à lui, de grouper autour de lui.

Voilà ce que je pourrai répondre.

LUCIEN DÄLLENBACH

Merci. Cela éclaire ce que Proust appelle « interprétation-décryptage ».

Je poursuis par une remarque brève qui me servira de transition avant de donner la parole aux traducteurs qui, autre métaphore équestre, ont un peu rongé leur frein.

On a évoqué hier l'incapacité de la linguistique à penser les problèmes de la traduction littéraire, l'incapacité de structure liée au fait que la linguistique se cantonne à la langue, au signe, et ne prend pas en compte le discours. Ce qui me frappe, c'est que chez Proust, le terme, le signe est omniprésent ; et Deleuze nous a enseigné à lire *La Recherche* comme un apprentissage des signes, signes qu'il faut décrypter, interpréter... Il ne s'agit pas de signes linguistiques univoques.

Bien que le temps ne nous le permette pas ici, il me paraît très important pour notre propos d'évoquer l'imaginaire du signe chez Claude Simon. On verrait que le terme de « signe » est quasi absent chez lui, et que la manière dont Claude Simon le comprend rend parfaitement compte de cette absence. Chez Simon, le signe, si je puis dire, est en mauvais état, le plus souvent endommagé, fragmentaire, et c'est d'ailleurs ce qui le rend fascinant. A cet égard, les affiches déchirées, lacérées et superposées du *Palace* ou des *Corps conducteurs* revêtent une valeur emblématique. Le signe simonien est là davantage pour être vu et décrit que pour être compris. Il entre toujours dans une économie où d'autres éléments — son support matériel, sa substance, sa graphie, parfois grecque ou cyrillique, son entourage immédiat, le point de vue sous lequel il est perçu (par exemple à l'envers, ou d'une voiture lancée à toute vitesse), son contexte pragmatique — importent autant que le message dont il est porteur et qui est d'ailleurs polysémique.

Dès *Le Tricheur*, on n'a pas de signe au sens de signaux. On a affaire à une communication entravée, équivoque, le sens chez Simon s'opposant aux sens, ou étant toujours en retard par rapport à eux, étant fondamentalement conçu comme elliptique ou énigmatique, la communication n'étant jamais chez lui ce qui est premier.

L'écriture n'a pas à traduire du sens, mais des perceptions ou des sensations, et cela non pas par du sens, mais par des tonalités, des rythmes, une prosodie dont découle le sens.

Il me semble que ce rapport à la signification est tout à fait en conformité avec la manière dont Walter Benjamin conçoit le texte littéraire et la traduction du texte littéraire, qui, loin de viser d'abord à la communication, doit, elle aussi, se servir de la langue, cette langue poétique dont il a été question. Et pour la faire entendre, cette langue, on ne saurait mieux faire que de prier Claude Simon de lire un passage de *La Bataille de Pharsale* et des *Géorgiques* que ses traducteurs voudront bien lire à leur tour dans leurs traductions, qui, pour des raisons maintenant évidentes, montreront qu'ils sont non seulement des traducteurs, mais aussi des écrivains.

Lecture par Claude Simon de *La Bataille de Pharsale*, page 176.

bataille quel peintre allemand devant des feuillages vert noir cartonneux au pied de rochers escarpés ou plutôt séance d'abattage bûcherons dans des armures de métal blanc guillochées avec ces coudes comme ont les tuyaux de descente ces coquilles Saint-Jacques bombées entre les jambes massacrant *comme on déboise*

maniant à deux mains leurs lourdes rapières comme des ouvriers sans hâte les monceaux de corps abattus de tuyaux enchevêtrés dessinés avec précision dans la lumière égale les visières relevées laissant voir des barbes rousses broussailleuses galopant cette lance pointée en avant luisante le pinceau trop chargé de peinture bavant oreille qui voit l'une de ses mains abandonnant la nuque de cheveux jaunes descendant contournant sa cuisse repliée sa fesse et au moment où il se recule saisissant la verge dont elle tire brusquement la peau en arrière de façon à bien découvrir le gland sa gorge quand il s'enfonce de nouveau en elle faisant entendre un bruit comme si elle s'étouffait articulant des mots entrecoupés puis elle se mit simplement à crier oreille qui je frappai frappai frappai je ne souffrais pas ce fut seulement plus tard que je sentis quelque chose de cassé sans doute à l'intérieur petits os carpe nageoire de ces

fil d'acier courant le long de la voie sur les petits piquets à poulies frémissant avec un léger cliquetis de métal de proche en proche puis continuant un moment à frémir ondulations d'amplitudes de plus en plus faibles tandis que le train s'ébranlait la machine lançant un puissant jet de vapeur sur le côté il se mit à rouler d'abord très lentement reprit de nouveau par à-coups de la vitesse

elle avait lu environ une trentaine de pages maintenant soit un millimètre à peu près d'épaisseur entre le pouce et l'index de la main gauche arrivée apparemment au plus épais de la forêt vierge des bambous torturée par les sangsues les moustiques et l'angoisse métaphysique du whisky débattant dans la sueur tropicale des problèmes conjugués et conjugaux du désir des difficultés du pouvoir et de la rédemption par le péché ou les soins aux lépreux quelque chose d'anglo-christianosaxon de moite et de...

cinq petits garçons tapant maladroitement dans un ballon et se poursuivant dans un pré pelé bordé de peupliers entre les buts faits de perches même pas écorcées liées par des ficelles rideau d'arbres s'interposant taches courant à travers les feuilles puis plus rien

... profond *statues de l'Espérance et de la Foi* imbécile ferait un joli titre aussi lasciate ogni speranza forza del destin le tragicaca de consciença déchirant le héros brûlant d'âmâamour pour la femmenfant du brutal ingénieur kibat les pauvnèg brutal mézélas éfikas faut-il le renvoyer en Europa pour filéralor la parfaitamoura ô est-ce là pécher Seigneur est-ce là pécher ma bite dans son gentil trouducu kefer kefer risquant de con pro mettre la construction du barrage qui doit avant la mousson sauver de la famine les skeletiks zindigènes de la vallée solution (il sefra finalman mouhane) page 347 et dernière un centimètre et demi de feuilles encore entre son pouce et son index droit ce qui à raison de trente pages ou un millimètre par demi-heure doit faire environ quinze demi-heures soit sept heures et demie de caca de con science le tout pour trente-cinq lires soit environ un centime la page de mets ta physique mais à la fin Dieu saura

reconnaître les siens calculant qu'elle en aurait au moins pour deux soirées bien tassées en connepagnie des mâles rosbeef shortculottés des mouches tsé-tsé et des Seigneur éloignez de mouha ce cacalisse ô Seigneur alors pourquoi ne pas en avoir profité moi aussi pour le Lui demander pendant qu'Il se tenait assis dans ses nuages de coton en face de la sortie du métro le pipigeon du sain d'esprit suce pendu bandant au-dessus de sa tête Sodome et Gonhorrée page combien *tous laids souvenir voluptueu kil emporté de chézelle lui permett de sefer unidé dè zaititudezardante zoupâmé kel pouvé tavoir avek d'otr desortekil enarivé taregrété chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chak cacaresse invanté é dontil orétu limrudance de lui sinialé ladousseur chak grasse kil lui découvriré kar ilsavé kun instantapré tenrichir dinstrument nouvo sousu plisse* le soleil tout à fait bas maintenant ses rayons horizontaux pénétrant dans le compartiment déchiquetés cuivrés verdis par le criblage entre les jeunes acacias bordant le talus fuyant alors impossible de voir s'il dormait ou pas sa tête en arrière sur le dossier tenant toujours entre ses mains les feuilles dactylographiées les deux verres de ses lunettes reflétaient l'éblouissante fuite horizontale pointillée des feuilles devant le couchant

bibite dans son mignon troufignon éloignez de mouha ce cacalisse éloi

il n'y avait que deux voyageurs dans tout le couloir presque à l'autre bout adossés à la paroi des compartiments fumant leurs cigarettes j'abaissai la glace l'air me fit du bien le train s'enfonçait dans une vallée le soleil disparut et brusquement

Elohim

Lecture de la traduction allemande par Helmut Scheffel.

Lecture par Claude Simon des *Géorgiques*, page 118.

Il n'y avait pas de vent non plus. Comme si le froid avait gelé ou plutôt solidifié sur place l'air lui-même, comme si par quelque opération chimique les particules invisibles qui le composaient s'étaient prises toutes ensemble en un bloc transparent, lumineux, où s'élevait verticale, rapide d'abord, puis tournoyant, s'enroulant sur elle-même, la fumée non pas du feu mais du brasier d'où s'élançaient dans un bruit de craquements les flammes sauvages jaillies tout d'abord de quelques brindilles, de quelques branches mortes amassées, puis nourries, alimentées d'arbres entiers, de jeunes bouleaux, de hêtres gros comme le bras, empilés, amoncelés, leurs rameaux entrecroisés en un bûcher géant comme s'ils (les hommes de corvée) se vengeaient, comme un défi, comme s'ils voulaient compenser par une sorte d'autodafé dément ce qu'avait de démentiel le froid lui-même, projetés, comme hors de l'Histoire, ou livrés à quelque chose qui se situait au delà de toute mesure (de même que la colonne carminée du thermomètre s'était depuis longtemps rétractée au-dessous de la plus basse graduation (moins quinze) conçue pour des époques, des mœurs, un mode de vie sinon civilisé du moins étalonnable) : l'état (temps,

espace, froid) où devait être le monde à l'époque des cavernes, des mammoths, de bisons, et autres bêtes gigantesques chassées par des hommes gigantesques pour prendre leurs fourrures, boire leur sang chaud, au sein de gigantesques et inépuisables forêts.

Ceci donc : l'humide chair blonde des jeunes arbres attaqués à la hache volant en éclats éparpillés sur la neige, puis les troncs se rompant, se déchirant, leur cassure hérissée d'échardes aiguës, s'abattant, traînés (ils devaient s'y mettre à cinq, s'encourageant, jurant, animés d'une sorte de frénésie, de fureur), jetés dans les flammes, et comme insensibles d'abord, puis exhalant comme une faible plainte noyée dans le crépitement sauvage, joyeux, puis exsudant une bave grisâtre d'escargot géant tandis que dévorés par le feu ils se rompaient une nouvelle fois, basculaient dans un jaillissement d'étincelles, les flammes redoublant, s'élançant à trois ou quatre mètres de hauteur (à présent, ils (les hommes de la corvée) ne pouvaient même plus se tenir à côté du bûcher, étaient forcés de s'éloigner, reculant précipitamment chaque fois qu'ils traînaient jusqu'à lui un nouvel arbre, l'empoignaient tous ensemble, et l'y jetaient à la diable), ondulant, fouettant l'air, leurs extrémités bifides disparaissant dans l'épaisse fumée dégagée par le bois vert et dont les volutes roulaient sur elles-mêmes, se bousculant, s'élevant vers le ciel comme aspirées, et soudain (jusqu'à une certaine hauteur c'était l'ombre de la clairière, la neige bleutée, les troncs verticaux et sombres, les tourbillons grisâtres où s'enfonçaient les flammes orange), soudain, donc, le soleil, les rayons encore presque horizontaux, rasant le faîte des arbres, la colonne de fumée saumon tout à coup, rose, comme si sa substance avait changé de nature suivant une ligne coupée au couteau, comme si elle crevait un invisible plafond, pénétrait dans un monde fabuleux composé de couleurs suaves, chatoyantes et féeriques habituellement réservées aux pétales des fleurs, aux rochers de l'Olympe et à la chair des femmes.

Lecture de la traduction anglaise par John Flechter; de la traduction italienne par Guido Neri; de la traduction finnoise par Jukka Mannerkorpi; de la traduction suédoise par Carl Gustav Bjurström.

LUCIEN DÄLLENBACH

J'aimerais ne pas rompre le charme trop brutalement et laisser résonner encore ces traductions. Mais comme le temps presse, je dirai qu'à les entendre, tout le monde s'est rendu compte qu'elles étaient des interprétations au sens musical du terme, dans la mesure où ces traductions éclairaient, illuminaient, mettaient en relief certains aspects du texte simonien, et qu'à cet égard tout traducteur était un critique en acte qui révélait précisément au sens photographique tel ou tel aspect de ce texte.

J'aimerais maintenant donner la parole aux traducteurs pour qu'ils nous parlent de leur travail, des problèmes généraux et particuliers auxquels les confronte la traduction de Simon, des résistances du texte auxquelles ils ont été confrontés, notamment dans les deux passages que nous avons retenus. Je les ai choisis à la

demande de Laure Bataillon qui m'avait prié de les choisir aussi intéressants et difficiles que possible. Je crois qu'à cet égard j'ai eu la main heureuse... les traducteurs ont été comblés.

Je tiens à dire que ce qui m'a guidé, dans mon choix, ce n'est pas le côté morceau de bravoure que représente, par exemple, la transcription phonétique et sacrilège de Proust dans *La Bataille de Pharsale* et le massacre vengeur du roman de gare; c'est qu'il illustre bien, me semble-t-il, les deux pentes de l'écriture simonienne. Le premier, tiré de *La Bataille de Pharsale*, étant saccadé, nous donne divers exemples d'écriture métaphorique : jeux de mots, métaphores — en quelque sorte un petit art poétique en miniature —, rideau d'arbres qui rappelle le rideau de pins de *La Route des Flandres*, et le mot comme nœud de signification avec référence à Lacan.

Le second, emprunté à la seconde partie des *Géorgiques*, nous fait retrouver le flux simonien, la phrase d'une seule coulée faite de participiales, d'entassement d'adjectifs, etc.

Nous allons commencer par un premier tour de table au sujet de *La Bataille de Pharsale*.

HELMUT SCHEFFEL

Je voudrais seulement attirer l'attention sur certains principes qui me semblent déjà ressortir de ce début de *La Bataille de Pharsale*. Je vais vous jeter à l'eau comme tout lecteur qui commence la lecture de ce roman et qui n'a peut-être rien lu d'autre de Claude Simon.

Nous ne savons rien. Nous ne savons pas où nous nous trouvons. Nous ne savons rien du personnage qui perçoit ces choses. Les perceptions de ce personnage nous sont données au ralenti, découpées en morceaux. Perceptions d'abord visuelles, concernant la vue : a) couleur : jaune et noir ; b) forme : ailes déployées, formes de la palette ; c) perception par la sensibilité tactile, le toucher ; d) perception par l'odorat, les mains, olfactivement, perception par l'ouïe, et cette perception est extrêmement brève, la durée d'un battement de paupière. Mais à chaque instant l'instant précédent est déjà souvenir, remémoration, et l'instant suivant qui va venir est avertissement, avec cette indication, ces avis au lecteur, à la mémoire... Nous avons déjà une sorte d'annonce concernant le principe méthodique du livre. Comme toujours, le texte se fait dans la tête de celui qui écrit, de l'auteur, assis à sa table de travail... par un sujet à l'intérieur d'un contexte culturel... cela veut dire, dans ce cas précis, de quelqu'un pour qui la peinture joue un rôle très important. Ce qui est perçu est inévitablement, dialectiquement, lié à des réminiscences, des souvenirs de tableaux, de dessins, de sculptures, surtout dans la fin du livre, de reliefs... Tous ceux qui ont lu le livre le savent.

Si vous voulez, l'axe fictif autour duquel se dépose ou se compose le texte n'est pas la question : et qu'est-ce qui s'est passé après ?... — ce qui est la façon de raconter une histoire traditionnelle —, mais plutôt — si j'ose formuler cela d'une façon un peu simpliste — cela rappelle quoi ? quelle chose vue ? quelle chose vécue ? par

exemple, souvenir de la lecture de César, la guerre civile, le champ de *La Bataille de Pharsale*.

Je voudrais seulement signaler que celui qui observe ou qui écrit est quelqu'un qui est jaloux, ce qui joue dans ce livre un rôle extraordinaire. C'est pour cela qu'il y avait toujours l'oreille qui voit : c'est l'oreille d'un jaloux, qui voit ce qui se passe derrière une porte, et cette jalousie l'a sensibilisé à l'extrême. C'est pour cela qu'il y a des mots d'images sexuelles qui nous viennent incessamment.

Quant aux problèmes posés au traducteur, c'est surtout ce problème du participe présent qui revient tout le temps. C'est certainement assez exceptionnel en français, mais c'est encore plus exceptionnel en allemand. Puisqu'il y a certains passages qui sont écrits à l'imparfait, de temps en temps je n'ai pas employé ce participe présent. Mais c'est exceptionnel. En général, je l'ai gardé, parce qu'il y a toujours chez Simon cette volonté de présenter les choses en même temps, malgré le fait que la lecture se passe dans le temps. Il m'a donc semblé nécessaire de garder ce participe présent autant que possible.

CARL GUSTAV BJURSTRÖM

Pour commencer je voudrais dire qu'il y a plusieurs sortes de traductions et plusieurs sortes de traducteurs et qu'un traducteur n'est pas nécessairement apte à traduire tous les textes avec un bonheur égal. Son tempérament le porte plutôt vers tel type de traduction que vers tel autre. Il y a ceux qui aiment à ciseler les aphorismes, ceux qui savent découvrir dans un texte ses origines lointaines, ceux qui s'entourent d'une vaste documentation, vérifiant chaque propos de l'auteur. Il y a ceux qui ont le don de la réplique, il y a les érudits, il y a ceux qui ont l'oreille fine et beaucoup d'autres.

Je ne suis pas un traducteur savant, j'essaie tout bonnement de traduire ce que j'ai sous les yeux. Ce n'est pas par une analyse intellectuelle préliminaire que j'arrive à comprendre ce qu'un texte a dans le ventre, mais en écrivant les mots, en tâchant d'équilibrer les phrases et en m'efforçant de re-produire non pas tant le texte lui-même que le travail de l'auteur, tel qu'il s'est déroulé dans sa langue. J'aime me sentir le frère d'armes de ceux qui combattent avec leur langue.

Je pense ensuite qu'une traduction est un tout — et que c'est peut-être là sa première difficulté : maintenir un ensemble, ne pas se laisser entraîner ni par les associations souvent divergentes des mots qui, en théorie, correspondent à ceux utilisés par l'auteur, ni par les astuces parfois bien tentantes ou les sonorités trop flatteuses.

Si je suis moins attiré par des œuvres à la respiration courte, élégantes et spirituelles, que par celles qui sont portées par une vaste houle, c'est sans doute aussi parce que les ensembles d'une certaine envergure — le cycle de poèmes plutôt que le poème isolé, le roman plutôt que la nouvelle — obéissent à une économie plus large, plus généreuse, qui autorise des équivalences globales ou décalées. Je veux dire par là qu'un texte

peut avoir un certain « ton » qui, dans la langue d'origine, se fait plus particulièrement jour dans certaines tournures, qui n'ont pas d'équivalence directe dans l'autre langue, alors que le « ton » de l'ensemble peut être rendu par d'autres biais. Ou bien que telle astuce de langage, utilisée par l'auteur, peut trouver un écho dans la traduction au détour d'une phrase qui n'est pas nécessairement la même que celle ainsi distinguée dans l'original. Il y a des jeux de mots qui font pour ainsi dire fonction de charnières dans un récit et auquel il faut absolument trouver une équivalence à l'endroit même où ils se trouvent. Il y en a qui dénotent simplement une certaine attitude en face du langage et de ses possibilités et qui ne doivent inciter le traducteur qu'à chercher à prendre lui-même la même attitude, sans essayer de reproduire à chaque instant et au moment même, le jeu de mots de l'original. Quand Queneau parle d'un « chevable vénérable » il est pratiquement impossible de trouver dans chaque langue une traduction exacte, exactement à cet endroit — mais ce n'est pas ce que nous demande le texte de Queneau qui nous incite seulement à faire une pirouette du même genre quand les mots de la langue cible s'y prêtent.

Tout cela pour vous dire que je trouve un peu difficile de parler de la traduction d'extraits, tels qu'on nous en propose. Cela nous invite, j'en ai peur, à une virtuosité plus ou moins gratuite et sans suite véritable, alors que c'est l'ensemble qui compte et les rapports de la partie avec cet ensemble. Des hors-textes en quelque sorte, qui ne permettent pas tout à fait de maintenir la cohérence du texte.

Essayons cependant de commenter ces deux extraits et commençons par *Les Géorgiques*. C'est probablement le livre le plus difficile que j'aie eu à traduire et cela pour plusieurs raisons. La première est la variation de rythme entre les différentes parties, une variation qui n'est pas immédiatement visible, qui n'est pas spectaculaire, mais qui pourtant existe, ce qui fait que pour chaque chapitre il faut commencer de nouveau. Et chacun sait que c'est toujours le début d'une traduction qui est difficile : en fait, on est le plus souvent obligé de le récrire quand on est arrivé à la fin, ce qui entraîne ensuite des rectifications tout au long du texte. Je pense que ce problème se pose également à l'écrivain et lorsque j'ai dit à Claude Simon que ce n'était en réalité qu'après avoir terminé ma traduction que je me sentais enfin capable de la faire, il m'a répondu qu'il en était de même pour lui.

La deuxième est l'insertion de larges extraits des lettres du général, dont le langage doit se distinguer du reste. Ici on se heurte au problème que pose l'évolution d'une langue par rapport à l'autre. Si le français, au XVII^e ou au XVIII^e siècle est beaucoup plus délié que le suédois, moins raide, il est par contre resté plus semblable à lui-même au cours des siècles suivants. Essayer de faire un pastiche du suédois du XVIII^e siècle serait donc une erreur et creuserait un abîme trop profond entre les lettres du général et le reste du livre : il ne faut pas que ces lettres deviennent uniquement une curiosité archéologique.

Puis il y a les problèmes inhérents à tous les textes de Claude Simon et qui sont peut-être exacerbés ici.

Le premier paragraphe est un entassement furieux de mots et de phrases, un peu comme lorsque les hommes de corvée jettent des arbres entiers dans le feu. C'est avant tout une question de rythme. Il ne faut pas qu'il soit ralenti, mais il ne faut pas non plus qu'il soit trop saccadé.

Déjà, lorsque l'an dernier nous parlions d'Enfance de Nathalie Sarraute, nous avons rencontré le problème que posent ces séries de mots et de phrases qui se succèdent, sans conjonctions de coordination et uniquement séparés par une virgule — qui ne se prononce pas, mais qui correspond à une respiration. En suédois — et apparemment aussi en anglais — on a tendance à introduire de temps en temps un « et ». Nathalie Sarraute y était opposée, mais s'y est résignée quand ses traducteurs anglais ou suédois lui ont expliqué que c'était nécessaire. Je crois qu'il faut d'une part retenir qu'il y a une différence entre ce qui est énumération et ce qui est précisions successives. Le mot « et », qui souvent intervient vers la fin d'une énumération pour qu'on retombe sur ses pieds, n'a évidemment pas sa place dans une série de précisions où on reste dans la même catégorie. Je pourrai, si vous le voulez, vous donner des exemples.

D'autre part, si l'on considère le texte que nous avons sous les yeux, il se compose de mots généralement assez longs, mais entre ces mots il y a toute une série de mots très courts : le, la, les, de, que, en, etc. Ayant traduit un peu de poésie suédoise en français je sais combien ces mots sont encombrants. Le suédois est une langue agglutinante. Nous ne disons pas « le toit de la maison » mais « *bustaket* ». Lorsque vous essayez de traduire un vers suédois et que vous trouvez en face de cette série de cahots que sont tous ces ne, que, le, en, y, la, c'est à désespérer.

Donc je comprends très bien qu'on essaie dans une phrase française d'éliminer le plus possible de ces mots et entre eux le mot « et », qui, de plus, est bien plus pointu que le « *och* » suédois, qui généralement ne se prononce que comme un « ô ». Je pense donc qu'il faut ici se fier à l'oreille du traducteur pour qu'il produise un rythme correspondant, car seul le rythme permet de comprendre une phrase comme celle-là — et encore est-ce, pour Claude Simon, une phrase d'une brièveté surprenante : même pas une page !

Le second paragraphe casse le rythme, pour repartir de plus belle. Cette rupture ne pose pas de problème. Par contre le participe présent en pose, alternant ici avec le participe passé. Il s'agit ici des deux temps du verbe qui se trouvent ressembler le plus à des adjectifs — en somme l'action réduite à un qualificatif ou le mouvement figé en spectacle. Les hommes n'agissent pas, nous les voyons en train d'agir. Le participe présent — que Claude Simon utilise de façon déjà fort inusitée en France — arrive difficilement à obtenir le même statut en suédois. En français il se termine par une syllabe, « ant », qui s'évanouit de

façon somme toute assez harmonieuse. En suédois il se termine par deux syllabes, « *ande* », ce qui fait beaucoup plus monotone, si on l'utilise à longueur de page, et qui en plus me semble légèrement boiteux : « *klappande, knakande, tittande* », etc. Bien sûr, il y a aussi en suédois des participes présents qui sont devenus des adjectifs ou presque : « *blommande, leende, löpande* », mais ce ne sont pas des adjectifs actifs, si je peux m'exprimer ainsi. Même le dernier, qui vient du mot « courir », n'est pas plus actif que lorsque vous parlez en français des « affaires courantes ». Ce qui intéresse dans la participle présent ou passé de Claude Simon, c'est que l'action y est concentrée, gelée, explosive en quelque sorte. Il a donc fallu trouver des tournures qui restituent par d'autres moyens cette expérience de l'action réduite à une qualité. Ces tournures sont multiples et tout dépend du verbe et de sa place dans la phrase, mais je me suis souvent servi de la tournure « Et lui qui faisait ceci ou cela » — qu'on retrouve d'ailleurs souvent dans les romans de Claude Simon ne serait-ce que pour introduire les personnages d'un dialogue : « Et lui » — « Et elle », etc.

Comme pour le mot « et » tout à l'heure, il n'y a pas de solution uniforme, tout dépend du contexte.

Faut-il s'attarder à quelques détails ?

Je remarque, examinant ma traduction avec trois ans de recul, que dans la première phrase, j'ai laissé tomber « il n'y avait », mais que dans la suivante j'ai introduit un « c'était » avant « comme si » et que j'ai repris la même formule qui sans doute me paraissait donner un élan à la phrase, plus loin : « c'était comme s'ils ».

Par contre j'ai laissé tomber « sur place » et surtout « par quelque opération chimique ». Est-ce parce que le mot « particule » me semblait suffisant ou est-ce parce que je me suis demandé si c'est vraiment par suite d'une opération « chimique » que ces particules s'étaient prises ensemble ?

Plus loin j'ai bien répété le mot « démentiel », mais à la fin du paragraphe je n'ai pas répété « gigantesque » qui apparemment m'a paru déranger le rythme en suédois, mais je l'ai remplacé par trois mots, chacun me paraissant s'appliquer plus avantageusement au substantif : bêtes, hommes, forêts : il s'agit sans doute du nombre de syllabes de chacun des adjectifs utilisés.

Notons aussi que le pronom relatif « qui » ou « que » se traduit par le même mot que « comme », ce qui pose parfois quelques problèmes. Je me rappelle m'être un jour plaint à Claude Simon de cette confusion, mais contrairement à mon attente il m'a félicité de pouvoir ainsi écrire en suédois le mot « som » aussi bien pour « comme » que pour « qui ».

Je constate aussi dans le deuxième paragraphe que le suédois m'a offert une très belle image, puisque à la place de « flammes » j'ai pu écrire « *eldtungor* », c'est-à-dire des langues de feu. Du coup j'ai apparemment préféré les diviser en trois, au lieu de parler de « flammes bifides », du moment que « partagé en deux » se serait

traduit sans indiquer de chiffre par un mot correspondant à « fourchu » ou « fendu ».

Pour finir j'ai préféré écrire « les cimes de l'Olympe » plutôt que « les rochers » — sans doute parce que je m'imaginai le sommet de l'Olympe éclairé par le soleil du matin.

Passons maintenant au deuxième extrait. J'avoue que je m'y sens moins à l'aise, d'une part parce qu'il y a environ quinze ans que j'ai fait cette traduction et que je n'ai pas en mémoire toutes mes motivations, d'autre part parce que j'aime moins l'écriture de ce livre où l'on n'est pas porté par la large houle qu'on trouve dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*. Les écritures différentes qui alternent, avec des phrases qui se croisent et se coupent, posent évidemment des problèmes au traducteur qui doit marquer la différence sans faire éclater complètement le texte.

Dans l'ensemble, ces problèmes ne sont pas trop graves. La difficulté la plus importante est bien entendu le passage où Claude Simon commence à jouer avec l'orthographe ou à redoubler les syllabes pour aboutir à des mots comme « tragicaca » ou « âmâmour ». On ne peut évidemment pas, dans une autre langue, reproduire une déformation comme « caca de con science ». L'orthographe française, souvent compliquée et ressentie comme un carcan, peut vous inciter à vous livrer comme Queneau, à une écriture entièrement phonétique qui, sur le papier, fait un effet comique. Ainsi par exemple « que faire » écrit K-E-F-E-R. Le suédois, hélas, s'écrit le plus souvent comme il se prononce et il est bien rare qu'on puisse inventer une autre orthographe sans faire disparaître le mot original. Il est donc difficile de se livrer à ces plaisanteries en suédois et elles apparaissent le plus souvent tirées par les cheveux. Elles ne sont d'ailleurs pas très bonnes dans le texte original, mais c'est évidemment exprès, comme une expression de la rage ou du désir de destruction du personnage. Pour parvenir aux mêmes effets j'ai dû parfois inventer un texte assez différent de celui qui transparaît derrière les déformations de Claude Simon et j'ai dû faire en quelque sorte un travail à rebours, partant du mot grossier ou scatologique, auquel aboutit la déformation de l'orthographe, pour trouver le mot normal qui s'y prêterait et enfin essayer de constituer avec ces mots un texte à peu près cohérent, où l'on retrouverait malgré tout le résumé satirique d'un roman de Graham Greene, *La Puissance et la Gloire*.

Je vous avoue que le résultat ne me satisfait pas et qu'aucun résultat ici ne pourra sans doute me satisfaire, car en suédois ces déformations prennent un tour irrémédiablement forcé. Dans la mesure où la traduction est réussie, elle devient d'une virtuosité excessive, qui a peu de choses à faire avec le ton de potache rageur de l'original. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai tout à l'heure marqué quelque réticence devant l'idée de commenter des extraits et plus particulièrement ce type d'extraits qui présentent des difficultés particulières. La virtuosité ou l'ingéniosité éventuelles avec lesquelles ces difficultés

ont été surmontées ne garantissent en rien la qualité de l'ensemble de la traduction et je n'aime pas beaucoup montrer de tels extraits en exemple.

Ces déformations se poursuivent dans le passage suivant, imprimé en italiques, mais à partir de ces italiques, je me suis résolument écarté de l'original, en utilisant une orthographe absolument correcte. En revoyant ce texte, je ne me suis pas tout de suite rendu compte pourquoi j'avais pris cette résolution, puis je me suis aperçu que ce texte en italiques est en fait une citation de Proust, je crois. Et avec ce texte je ne pouvais pas prendre les mêmes libertés qu'avec le texte de Claude Simon qui lui précède — sinon, il perdrait tout à fait sa qualité de citation. Essayer de faire subir au texte de Proust traduit en suédois les mêmes déformations que celles qu'a inventées Claude Simon aurait abouti à un résultat encore plus forcé que dans le paragraphe précédent, d'autant que Claude Simon ici est lui-même contraint de se limiter à reproduire le passage de Proust dans une écriture phonétique, qui doit beaucoup à Queneau. Et comme je vous l'ai dit, l'écriture suédoise correcte est déjà en elle-même phonétique.

Je peux cependant vous signaler deux petites choses amusantes, qui se sont passées en dehors de cet extrait et qui me semblent aussi illustrer le travail du traducteur, mais de la même façon ponctuelle. Page 180 on peut lire : « tu as dit Oh bon Dieu Comme tout Bon Dieu ce n'est pas tout de même la première fille que tu Tu parles d'un foin ». Le mot « foin » provient directement du paragraphe précédent où le personnage principal du roman voit par la fenêtre du wagon une charrette de foin. Ici le mot « foin » est bien entendu le mot d'argot pour « bruit ». Il n'est pas possible de trouver en suédois une expression ou un mot qui établisse le même lien avec le paragraphe précédent entre le spectacle vu par la fenêtre et le dialogue des deux hommes. Je me suis permis ici de m'éloigner du texte et de remplacer le mot d'argot par une citation d'Esaië (40, 6) qui prend un certain sens ici, et qui dit « Toute chair est comme l'herbe » avec cette différence que la traduction ancienne — et la plus souvent citée — de la Bible en suédois dit « *Allt kött är hö* » — « Toute chair est foin ». Il m'a semblé renouer ainsi non seulement avec le paragraphe de la charrette de foin mais aussi avec le livre que lit la voyageuse dans le compartiment et qui est « quelque chose d'anglo-christianosaxon ». C'est là un exemple de ce que j'ai appelé « une équivalence décalée ».

Un peu avant notre extrait, il y a, page 164, un détail qui illustre également le travail du traducteur. Il s'agit d'un avion qui trace sur le ciel le mot ORION et nous y lisons que « l'avion publicitaire entame le dernier jambage de la sixième lettre N ». Or le mot ORION ne comporte que cinq lettres. Avec l'accord de l'auteur — car je crois l'avoir consulté comme je le fais toujours dans des cas pareils — j'ai rectifié dans la traduction suédoise où on lit donc : « le dernier jambage de la cinquième lettre N ». Cela aussi appartient au travail du traducteur :

relever les inconséquences éventuelles du texte et demander à l'auteur si elles sont voulues — auquel cas il faut bien entendu les respecter —, ou si elles sont involontaires et s'il permet alors au traducteur de faire une petite correction.

Pour finir, je tiens à dire que tout ce que je viens d'exposer est un raisonnement *a posteriori* : les choix, les solutions, les observations, les résolutions n'existent pas dans mon esprit avant que je n'entreprenne la traduction. Il n'y a là aucunement une méthode — il n'y a que des commentaires faits après coup.

LUCIEN DÄLLENBACH

Merci. Est-ce que je peux vous poser une question ? Il s'agit du jeu de mots entre « Eloignez de moi ce calice » et « Eloï », et ensuite « Eloïm » quelques lignes plus loin...

CARL GUSTAV BJURSTRÖM

Je ne peux pas...

HELMUT SCHEFFEL

Je ne peux pas non plus. Je me suis rattrapé à un autre endroit !

UFFE HARDER

Les Géorgiques existent, sous forme de traduction danoise, depuis deux ans. Quelques jours après la proclamation du prix Nobel, il a été republié dans un des quotidiens les plus importants de Copenhague, en une seule coulée. Pour le traducteur, il s'est agi de ne pas interrompre cette coulée, de trouver son rythme, les mouvements et les variations de ce rythme, et d'entrer en contact sensuel avec le texte, de s'approprier ses mouvements, d'entrer dans un état d'émerveillement.

Il s'est agi, ensuite, plus tard, quand le texte eut reposé, de relire cette première version de la traduction, peut-être en le murmurant; de varier le vocabulaire, au besoin en essayant en même temps d'atteindre un maximum de précision.

J'ai dit qu'il s'est agi de ne pas interrompre la coulée, et cela a présenté un problème particulier pour le traducteur danois; ce problème consiste à résoudre le problème des formes du participe. En danois (et il en est ainsi dans les autres langues nordiques) l'usage très fréquent du participe a un air peu naturel, plutôt forcé, plutôt exotique. Donc, j'ai pu employer les formes du participe, mais en réduisant considérablement, presque dramatiquement, leur fréquence dans le texte.

J'ai donc dû trouver d'autres constructions, d'autres moyens de donner la même chose, toutefois sans exagérer l'usage de ces autres constructions, et, en même temps, en m'efforçant de faire en danois un texte qui vive, qui n'ait pas l'air d'une construction, qui n'ait pas l'air trop réfléchi dans une forme académique ou théorique, un texte qui possède le même caractère immédiat que le texte français. Je pense que cela a été ma principale difficulté en traduisant ce passage dont nous venons d'entendre la lecture.

GUIDO NERI

Je suis d'accord avec presque tout ce que vient de dire notre collègue danois, avec une petite précision peut-être : pour moi, la musique de la phrase — j'allais dire de la strophe -de Claude Simon est ce qui compte le plus. C'est la musique de la phrase qui compte pour moi en tant que traducteur. Donc, il y a d'abord un problème de choix de mots, de choix d'expressions, etc.

Cela dit, je voudrais féliciter Lucien Dällenbach pour le choix de ce passage qui est pour moi, effectivement, très instructif et très émouvant. C'est un passage très important, dans le contexte de cette deuxième partie des *Géorgiques*, qui est finalement, à mon avis, un formidable morceau d'écriture. Et ces deux pages se placent (c'est ce que j'ai ressenti à la lecture) en articulation entre deux des trois blocs narratifs qui constituent cette deuxième partie des *Géorgiques*.

Un premier bloc retrace la désagrégation d'un escadron et, d'une manière générale, celle d'une armée. Puis il y a un blanc dans le texte. Donc il y a une signalisation évidente dans la partition. Puis il y a le reste de cette partie où les deux pages en question font un peu office de charnière. Il y a une évocation du froid de l'hiver, de cet hiver terriblement rigoureux, où se trouvent plongés les soldats. Après les deux pages que nous venons de traduire, il y a l'évocation, la réflexion (je ne sais quel terme utiliser) sur la guerre... le thème de la guerre, de l'essence de la guerre, de sa méchanceté terrible et de sa douleur.

Dans ces deux pages, on assiste à un passage entre deux côtés thématiques; mais c'est surtout au niveau de l'écriture et des procédés que cela se voit très bien. De ces deux paragraphes, le premier emploie l'imparfait : c'est presque toujours l'imparfait à l'exception de deux formes de participe présent... A mon avis, c'est l'imparfait que Claude Simon suppose être l'imparfait de Flaubert ! — l'imparfait de Flaubert tel qu'il a été découvert et réinventé par Proust et, à sa suite, par Thibaudet dans la deuxième phase de son travail. Dans le livre de Thibaudet sur Flaubert il y a des considérations très intéressantes sur l'usage de l'imparfait chez Flaubert, des considérations encore un peu trop timides à mon sens. Il y a aussi — c'est curieux — quelques remarques sur l'emploi du participe présent chez Flaubert.

Donc, le premier paragraphe est à l'imparfait. Le deuxième est axé, du début à la fin, sur l'usage du participe présent. Il y a une acquisition, l'introduction d'un procédé qui est le procédé de l'écriture simonienne par excellence; c'est comme si on voyait naître cet usage du participe présent et sa signification dans le texte.

En ce qui concerne le traducteur, l'usage de l'imparfait ne pose pas de problèmes spéciaux, sous réserve de conditions intérieures, c'est-à-dire que l'on pense l'imparfait, que l'on écoute cet imparfait dans une perspective flaubertienne, proustienne... comme pour le participe présent.

Lorsque j'ai traduit en italien *La Route des Flandres* et *Histoire*, je

me suis trouvé dans la nécessité d'employer plusieurs solutions, c'est-à-dire une solution fondamentale et d'autres solutions d'une manière épisodique — il a fallu, quelquefois, renoncer à une transposition du participe présent et employer, tant bien que mal, des propositions subordonnées, et d'autres temps, et le participe présent italien ou le gérondif.

Le participe présent, le gérondif, en italien, comme vous le savez, sont deux formes qui sont synthétisées dans le participe présent français. Mais le participe présent et le gérondif italien sont des formes très peu maniables et que l'on ne peut pas employer d'une façon systématique. J'ai donc eu recours à l'usage de l'infinitif en me rappelant l'usage latin d'un infinitif historique, dans la grammaire latine que j'utilisais lorsque j'étudiais au lycée et à l'université. Je suis allé rechercher le paragraphe où il est question de l'usage d'un infinitif historique ou descriptif — je crois qu'on l'appelle historique, en italien « *historico* », à cause de l'usage qui en a été fait par les historiens. Je vous cite, pour exemple, une phrase qui est citée dans ma grammaire : « *Errere homo versari ruber* », qui signifie : « Cet homme commença d'hésiter, de s'agiter, de rougir. »

J'ai pensé que cet usage de l'infinitif pouvait donner à peu près l'équivalent de l'usage du participe présent chez Claude Simon. Il y a, comme dans le participe présent, la suspension, l'abolition des circonstances de temps, des circonstances de personnes, et donc c'est une action en tant que telle qui est vraiment l'action.

Les distinctions que nous avons apprises dans les manuels de grammatologie sont mises en question, et on a la sensation que vraiment la théorie existe pour être mise en question par les écrivains, par les artistes.

Autre chose. Le choix de ce passage est très émouvant. Je crois avoir trouvé la raison de cette grande exaltation qui m'est transmise par ce passage; ce sont les phrases finales soit du premier paragraphe, soit du deuxième. On a vraiment l'impression qu'on ne peut pas ne pas être transporté par une houle, comme on l'a déjà dit, et que ce flux va se résoudre à la fin dans un rythme différent.

J'ai remarqué que, dans le premier paragraphe, il y a presque toujours des juxtapositions d'adjectifs, de participes, ou de verbes, qui se superposent deux à deux en général, et cela continue ainsi dans le deuxième paragraphe.

Vers la fin du deuxième paragraphe, le rythme change et s'installe un rythme différent qui est le rythme à trois éléments : « des couleurs suaves, chatoyantes et féériques... réservées aux pétales de fleurs, aux rochers de la lande et à la chair des femmes ». Le rythme à trois temps est le rythme qui donne vraiment l'idée d'équilibre. C'est une sorte de satisfaction que cette recherche de la phrase. Cela me rappelle ce que disait Baudelaire dans un de ses projets de préface, lorsqu'il écrivait : « Le rythme et la rime répondent à l'immortel besoin de l'homme de monotonie, de symétrie et de surprise. »

Il me semble que, dans ces deux paragraphes, nous assistons à

l'enchevêtrement des éléments de monotonie, de symétrie, avec ceux de la surprise. Il y a identité et progression d'un procédé à l'autre.

J'ai peut-être été un peu transporté par une sorte d'émotion en traduisant ce texte... en raison aussi de la circonstance très importante que je n'ai pas traduit tout le livre. La traduction n'a pas encore été faite ni publiée en Italie. Mais j'ai traduit ces deux pages, et j'ai été saisi par l'exaltation, la beauté de la phrase et de sa musique.

Dans la conclusion du deuxième paragraphe comme dans celle du premier, il y a cette évocation des animaux sauvages et des hommes gigantesques de la vraie histoire, qui chassent leurs bêtes pour prendre leurs fourrures et boire leur sang chaud. C'est une évocation de ce qui est vivant, de ce qui est animé, de ce qui est sensible, sensuel, qui est peut-être là pour annoncer que tout ce qu'il y a de vulnérable se trouve évoqué dans la suite de la deuxième partie, où l'on parle de la guerre, des généraux, des hommes de pouvoir, de la violence et des souffrances de la guerre.

Je voudrais demander à Claude Simon ce qu'il pense de cette solution qui consiste à transposer le participe présent en un infinitif italien. Croyez-vous que ce soit un expédient ?

CLAUDE SIMON

Je ne parle pas l'italien, je suis désolé, mais je peux difficilement me rendre compte de l'effet obtenu.

GUIDO NERI

Il est impossible d'employer en italien le participe présent tel quel.

JOHN FLETCHER

Mon confrère italien a raison de parler d'« exaltation ». Je trouve exaltant (le mot n'est pas trop fort) de réunir pour la première fois autour de Claude Simon ses traducteurs. En effet, le traducteur travaille dans l'isolement, dans la solitude, et parfois c'est très décourageant. On travaille très lentement, on s'acharne pendant des heures sur une page et, quand on se réunit comme aujourd'hui, on se rend compte que les collègues sont exactement dans la même situation et se trouvent devant les mêmes embarras. Et la solidarité, l'unité fait la force, c'est vrai. C'est une très bonne idée qu'a eue Laure Bataillon de nous réunir en Arles.

Je vous parlerai de la traduction anglaise des Géorgiques que je suis en train de terminer, en faisant deux ou trois remarques.

D'abord, le traducteur anglais a quand même l'avantage que la langue de Shakespeare, la langue anglaise, concrète, imagée, reçoit avec une certaine facilité la prose imagée, concrète de Claude Simon, surtout dans ce passage qui est très beau et même « exaltant », comme vient de le dire mon collègue italien. Malheureusement il y a en anglais aussi des inconvénients, des problèmes. Hier, par exemple, on parlait de franciser un texte, on par-

lait surtout de Kafka : fallait-il, comme Vialatte, faire un Kafka français pour que Kafka passe plus facilement en France ? ou bien faut-il traduire Kafka plus ou moins fidèlement ? Existe-t-il un juste milieu ? Le traducteur doit-il être exigeant vis-à-vis du lecteur anglais, allemand, italien ? ou doit-il aider ce lecteur à comprendre le texte qui, au premier abord, est un texte difficile ?

Dans la faible mesure de mes moyens, j'essaie de faire les deux choses en même temps, c'est-à-dire rendre le texte dans un anglais courant mais, en même temps, ne pas tricher, ne pas aplatir, ne pas être infidèle en face des difficultés qui sont dans le texte original français. Et je me rends compte, quand même, que le texte français pose, comme tout texte français traduit en anglais, certains problèmes.

Par exemple, le manque d'accord grammatical est fondamental en anglais. Nous n'avons pas cet accord qui, dans un texte comme celui-ci, pose des problèmes. Vous avez pu remarquer en suivant la lecture de Claude Simon qu'on parle des troncs d'arbres : « les troncs se rompant, se déchirant... (je saute quelques lignes) traînés... jetés dans les flammes, et comme insensibles d'abord, puis exhalant comme une faible plainte... ».

Le lecteur anglais, si on ne répète pas le mot *trunks* risque de se perdre dans le texte. Il n'y a pas d'autre moyen : nous n'avons ni le masculin ni le féminin, ni le pluriel des adjectifs ; j'ai été obligé — comme vous avez pu le constater — de répéter le mot *trunks* — en disant « *and the trunks...* » ; sinon on risque, quand on parle de « insensibles », de penser aux hommes de corvée, ce qui n'est pas le cas. En français, il n'y a aucun problème là-dessus ; en anglais il y a un problème.

Il faut donc parfois étoffer un peu le texte. Et dans quelques instants je demanderai à Claude Simon de dire ce qu'il pense de cette solution.

Ensuite, les verbes précèdent leur sujet. C'est très naturel en français de dire, par exemple (je cite) : « ... tout s'élançait dans un bruit de craquement, les flammes sauvages jaillies... » En anglais, il est difficile d'employer le même ordre. Pourtant, je me suis dit : là il ne faut pas transiger, il faut carrément suivre l'ordre français, sinon ce qui suit est trop lourd pour être compréhensible.

Ensuite, nous avons le problème (universel, semble-t-il) des participes présents. Heureusement, en anglais, le participe présent, on ne l'emploie pas dans des lettres intimes entre les membres d'une famille, mais dans un texte comme celui-ci, poétique, le participe présent passe sans trop de difficulté, et on a aussi l'avantage d'utiliser l'infinitif de temps en temps pour varier. Mais la plupart du temps, je suis le texte français, j'utilise le participe présent anglais.

Autre difficulté : la grande variété lexicale et le changement abrupt, surtout dans *La Bataille de Pharsale*, du niveau linguistique. On passe d'un argot de soldat, d'un argot militaire, parlé, très familier, à une prose poétique très châtiée, littéraire. En anglais, cela pose parfois des difficultés, d'autant que certains mots en anglais

sont très vulgaires et que l'on hésite à les utiliser dans certains contextes.

Autre difficulté : le problème du rythme, comme vous l'avez très bien dit; par exemple dans cette belle formule qui termine le paragraphe en question : « ... composé de couleurs suaves, chatoyantes et féériques habituellement réservées aux pétales des fleurs, aux rochers de l'Olympe et à la chair des femmes ». J'avais d'abord traduit ainsi : « *Olympe rocks and flower petals and the flesh of women.* » Mais cela tombe à plat pour deux raisons : d'abord ce n'est pas assez lourd, cela n'a pas assez d'étoffe. Ensuite, le terme *flesh* est un terme assez vulgaire qui fait penser à la boucherie ou à la charcuterie; on ne pense pas à la chair des femmes, qui est très poétique. Dans un autre passage, le narrateur parle de sa hantise, de son obsession de la chair des femmes. En anglais, l'expression « *the flesh of women* » est crue, vulgaire, et, en fin de phrase, tombe à plat.

Je me suis dit : comment faire ? Et je me suis permis d'étoffer un peu le texte, je ne sais pas ce qu'en dira Claude Simon. J'ai écrit : « *the bared flesh of women's bodies* », ce qui modifie l'expression « la chair nue ». Le poids tombe sur *bodies* et non pas sur *women*. On est obligé de faire des compromis de ce genre si l'on veut respecter, comme vous l'avez très bien remarqué, un rythme, une accumulation, une poésie. On peut le faire en anglais, mais seulement à condition d'étoffer un peu le texte, comme je me suis hasardé à le faire.

Claude Simon pourrait peut-être dire ce qu'il pense de ces légères tricheries du traducteur.

CLAUDE SIMON

Je ne pense pas que ce soient des tricheries. Au contraire, j'admire ce travail de traducteur qui est un travail d'abord de lecture et de production de texte. Ensuite, j'admire la façon dont John Fletcher, Guido Neri et tous les autres ont axé leur travail sur le fait que la seule référence d'un texte est sa musique. Combien de fois j'ai compris cela ! J'approuve entièrement ce que John Fletcher a fait. C'est un plaisir de vous entendre en anglais. Cela me surprend moi-même. C'est beaucoup plus beau que mon propre texte. (*Rires.*)

JUKKA MANNERKORPI

Il n'est pas nécessaire d'avancer bien loin dans le passage choisi pour illustrer les difficultés de traduction des *Géorgiques*. La première phrase : « Il n'y avait pas de vent non plus », dans toute sa simplicité, soulève le problème majeur du rythme et de la durée. La phrase se compose d'une montée : « 11 n'y avait pas de »; d'un palier : — « vent » et d'une descente : « non plus ». L'accent est mis sur le palier : le mot « vent », les autres mots lui confèrent sens et couleur. Le dernier mot « plus » est comme l'expression onomatopéique d'un souffle qui expire.

Ainsi écrite en français, cette phrase est directe et sans fioritures. Il serait difficile de trouver une manière plus concise d'exprimer la même idée. En finnois, tout change; la traduction la plus simple et la plus évi-

dente de cette phrase : « *Tuultakaan ei ollut* », n'a plus le même rythme et surtout pas la même durée musicale. Il existe bien une montée : « *Tuulta-* » et une descente : « *-kaan ei ollut* », mais elles sont brèves et il n'y a pas de palier entre elles. De plus, l'idée du vent est comprise dans la phase montante : « *Tuulta-* », et ne prend pas la même importance que dans l'expression française. Inversée, la phrase sonne déjà mieux : « *Ei ollut tuultakaan enää.* » Cette phrase contient une montée, un palier et une descente, et le vent se trouve sur le palier ! A l'écoute, cette phrase n'a qu'un défaut : le vent n'expire pas mais au contraire continue de souffler avec le mot « *enää* » qui se prolonge excessivement. C'est pourquoi dans ma traduction : « *Tuulikin oli lakannut puhaltamasta* », mot pour mot : « Le vent aussi avait arrêté de souffler », j'ai relevé un élément implicitement contenu dans la phrase originale et dont l'expression visible, ou plutôt audible, est ce « plus » final, « *puhaltamasta* » en finnois. J'ai choisi cette traduction malgré la brièveté de la montée rythmique « *Tuuli-* » et du fait que le vent se place dans la phase montante, car ces faiblesses sont compensées par un sous-palier au début du mot final « *puhaltamasta* » qui accentue en même temps le souffle et son expiration.

Nous voici prêts à formuler la première thèse sur la traduction littéraire, primordiale pour les œuvres de Claude Simon : il faut que dans son ensemble le traduit respire au même rythme que ce qui est à traduire.

Mais continuons. Cette phrase très courte est suivie, comme en opposition, par une phrase très longue ponctuée de virgules, de parenthèses et de deux points sur presque une page. Elle est composée de mouvements en avant, en arrière, à droite et à gauche, en haut et en bas, à la manière des étoiles de films d'animation qui se dilatent, se rétractent et scintillent. Ce sont des associations et des oppositions d'images et de sons qui se succèdent et s'imbriquent les uns dans les autres. La traduction a pour tâche de reproduire les mêmes images et les mêmes sons tout en respectant le rythme original.

Pour notre analyse, repérons les mouvements rythmiques. « Comme si le froid avait gelé ou plutôt solidifié sur place l'air lui-même. » Le premier mouvement est composé de trois ou quatre sous-mouvements : 1) — « Comme si le froid avait gelé », 2) — « ou plutôt solidifié », 3) (ou plutôt 2b)) — « sur place », 4) — « l'air lui-même ». Par une traduction au mot à mot, on trouverait facilement le même rythme en finnois : 1) « *Kuin pakkanen olisi jäädyttänyt* » (Comme si le froid avait gelé), 2) « *tai pikemminkin kiinteyttänyt* » (ou plutôt solidifié), 3) (ou plutôt 2b)) « *paikalleen* » (sur place), 4) « *itse ilman* » (l'air lui-même). La difficulté réside dans le mot « solidifié », le mot le plus important du mouvement, essentiel pour l'image que l'écrivain veut donner. Sa traduction en finnois ne marque pas suffisamment cette importance, elle n'est pas assez solide, elle est un peu banale et fait penser plutôt à la solidification des muscles ou des joues flétries. C'est pourquoi j'ai formulé cette phrase un peu différemment, tout en respectant la structure des deux ou trois sous-mouvements quelque peu indistincts, mais en

rajoutant du solide : « *Kuin pakkaneen / olisi jäädyttänyt ilman / paikalleen / kiinteäksi massaksi* », mot pour mot « comme si le froid / avait gelé l'air / sur place / en une masse solide ».

Nous voici arrivés à ma deuxième thèse sur la traduction littéraire : il faut que les images verbales traduites aient le même visage que celles du texte original.

Dans le mouvement rythmique suivant — « comme si par quelque opération chimique les particules invisibles qui le composaient s'étaient prises toutes ensemble en un bloc transparent, lumineux » —, on tombe sur deux difficultés techniques typiques de la traduction franco-finnoise. L'équivalent en finnois de la préposition « par », « *kautta* », ne s'utilise de préférence que dans des contextes très concrets, notamment géographiques. En finnois le « par » français entraîne très souvent une inversion de l'ordre des mots. C'est le cas ici où « quelques opérations chimiques » devient le sujet de la phrase, « les particules invisibles » le complément d'objet direct. La deuxième difficulté tombe sur le mot « le », dans « qui le composaient ». Etant du masculin, il se reporte à « l'air » du mouvement rythmique précédent. Mais comme le finnois est une langue sans genre, le pronom équivalent du « le » français se reporterait non à « l'air » mais à « quelque opération chimique » — ce qui entraîne forcément une répétition du mot « air » si l'on veut respecter le sens original.

Dans le mouvement suivant — « où s'élevait verticale, rapide d'abord, puis tournoyant, s'enroulant sur elle-même, la fumée non pas du feu mais du brasier » —, on trouve un problème toujours difficile à résoudre dans les phrases longues suivies d'une subordonnée.

Nous savons tous qu'en allemand et en latin les noms possèdent quatre ou cinq cas, l'accusatif, le datif, etc. Or, le finnois en compte quinze, qui, en français, se traduisent par différentes prépositions. L'appartenance à quelqu'un ou à quelque chose est marquée par le génitif, qui se traduit par la préposition « de », et entraîne une inversion de l'ordre des mots. On ne dit pas « la fumée du brasier » mais « du brasier la fumée ». Lorsque le génitif est suivi, comme dans notre exemple, par une subordonnée, « d'où s'élançaient dans un bruit de craquements les flammes sauvages », le « d'où » ne se reporte plus au brasier, comme il le faudrait, mais à la fumée. Pour éviter de restructurer toute la page, ce qui, avec deux ou trois génitifs successifs, mènerait à une impasse inévitable, j'ai développé le sous-mouvement rythmique — « non pas du feu mais du brasier » — en un mouvement autonome, en empruntant des éléments du mouvement rythmique suivant. Il en résulte une recomposition des détails de la phrase, mais si le mouvement d'ensemble et les images verbales sont fidèlement reproduits, on peut supposer que les effets de la traduction sur le lecteur restent inchangés.

Ainsi on arrive à la troisième thèse : il faut faire vibrer chez le lecteur d'une traduction les mêmes cordes intérieures que chez celui qui lit le texte original.

Tout le reste n'est que technique, ce qui n'est nullement syno-

nyme de facilité, bien au contraire. Il en est de même avec le participe présent et le gérondif, fréquemment utilisés par Claude Simon pour exprimer la manière, le moyen et la cause, mais surtout une simultanéité temporelle. Le deuxième paragraphe de notre texte illustre bien ces utilisations. L'équivalent finnois du participe présent et gérondif français, « l'instructif » de l'infinitif, exprime bien la manière et le moyen, mais seulement par exception la cause et le temps. Dans ces cas, il faut recourir à d'autres structures, propres à la langue finnoise et capables de produire le même effet. Par exemple : « l'inessif » de l'infinitif, « dans venir ».

Le choix des mots et des tournures de phrase est entièrement subordonné aux trois thèses décrites auparavant. On ne peut comparer les mots et les expressions traduits et à traduire qu'en tenant soigneusement compte de l'ensemble où ils s'inscrivent. Une bonne traduction est en même temps un reflet fidèle de l'oeuvre originale et une oeuvre autonome. Bref, une traduction n'a pas d'autres qualités que sa qualité.

LUCIEN DÄLLENBACH

Merci beaucoup aux uns et aux autres. Pour conclure, je vais donner la parole à la salle pour quelques questions.

TONY CASWELL

J'aimerais poser une question « vicieuse » aux traducteurs : n'avez-vous pas peur de faire dans votre langue un texte plus beau que le texte de Claude Simon ?

HELMUT SCHEFFEL

Ce n'est pas possible !

JOHN FLETCHER

Ce n'est pas possible !

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Le participe présent est un problème universel ; il m'inspire la remarque suivante. En français, il semble que le participe présent n'est pas non plus quelque chose qu'on répète vingt fois à la suite. Le participe présent, dans la langue française, et chez Claude Simon, pose les mêmes problèmes que dans les autres langues. Je ne parle pas du finnois où il a une autre valeur grammaticale, si j'ai bien compris. Dans d'autres langues, il a la même valeur. Il pose un problème pour le traducteur suédois : il sonne mal... ce n'est pas beau... En français, c'est beau. Pour d'autres traducteurs, il semble que ce soit un problème de poids. En italien, il y a alternance entre le participe présent et l'infinitif. Chez Claude Simon, le participe présent est utilisé à plusieurs reprises ; il a peut-être une valeur différente mais son usage est délibéré !

Je voudrais dire au traducteur suédois que traduire tantôt par le participe présent, tantôt par la relative « qui », cela supprime l'effet de systématisme du participe présent en français chez Claude Simon.

Une autre remarque. Cela renforce la question qui vient d'être

posée très gentiment : est-ce que la traduction n'est pas plus « belle » (entre guillemets) que la langue originale dans la mesure où l'on est gêné d'employer certains mots, étant donné qu'ils ne sont pas aussi grossiers en français qu'ils le seraient en anglais. Dans le texte, il y a des mots qui sont grossiers. On ne peut pas faire autrement que traduire de la même manière dans une autre langue.

Je voudrais enfin poser une question technique au traducteur suédois. Vous avez dit que le passage de Proust chez Claude Simon n'était pas possible pour vous à traduire en suédois. Je me hasarde à poser la question : n'auriez-vous pas pu utiliser la traduction classique suédoise de Proust que vous auriez utilisée en mettant en écriture phonétique, comme elle est faite ici ? n'est-ce pas possible de prendre un extrait de cette traduction connue en suédois et de jouer là-dessus ?

CARL GUSTAV BJURSTRÖM

En ce qui concerne la déformation orthographique, cela ne m'aurait servi à rien d'utiliser une version déjà existante du texte de Proust ! Si je commence à faire une modification d'orthographe des mots, cette modification sera relativement rare parce que le suédois, comme je l'ai dit, s'écrit comme il se prononce et se prononce comme il s'écrit ; si je commence à faire des modifications d'orthographe, j'obtiens d'autres mots qui ne sont pas les mots en question. Donc cela ne fonctionne pas.

JOHN FLETCHER

Je répondrai brièvement au sujet de la vulgarité. Il est entendu que lorsque Claude Simon utilise un terme vulgaire ou cru en français, nous faisons évidemment la même chose en anglais. Cela va de soi.

Ce que je voulais éviter, c'est la banalité. Je me suis peut-être mal exprimé ; j'aurais dû dire : « banalité » ; « *flesh of women* » est banal ! — « *bared flesh of women's bodies* » est moins banal et plus beau ! Il faut éviter la banalité. Rendre le texte plus beau, ce n'est pas possible. On peut éviter une certaine grandiloquence. Quand je me corrige, quand je revois mon texte, je tombe dans une certaine grandiloquence qui n'est pas de mise ; je trouve qu'une bonne formule est d'employer le mot d'origine latine ou française ou germanique. La langue anglaise, comme vous le savez, est une langue bâtarde ; il y a un apport latin et un apport germanique. Alors je choisis, je biffe, et j'opte pour les mots d'origine germanique — les mots qu'aurait pu employer Shakespeare. Si on fait cela systématiquement, on simplifie le texte, on le rend plus anglais et on évite cette fausse grandiloquence qui n'est pas de mise dans la traduction.

JACQUES THIÉRIOT

Nous sommes devant un écrivain et ses traducteurs. Je serai tenté de dire : est-ce que ce n'est pas quelque chose pour un écrivain de la taille de Claude Simon d'être devant ces êtres diaboliques que sont toujours les traducteurs, qui non seulement veulent faire plus

beau mais veulent en savoir plus que l'auteur lui-même ? Est-ce que l'écrivain n'est pas écrasé par toutes ces traductions qui se veulent aussi des exégèses de son œuvre ?

CLAUDE SIMON

Je suis écrasé par quelque chose, c'est par le talent de mes traducteurs et la façon dont ils m'ont lu, et la façon dont ils réécrivent dans leur langue. Oui, cela m'écrase.

JACQUES BEAUCHER

Ce n'est pas parce que Claude Simon a été traduit en dix-huit langues qu'il est interdit de penser que Claude Simon connaisse des langues... Claude Simon connaît peut-être l'anglais, peut-être l'espagnol. Dans la mesure où vous connaissez une langue étrangère, avez-vous pu suivre la lecture dans cette langue ? Qu'en pensez-vous ? Avez-vous pu, de près ou de loin, contribuer à une des traductions qui a pu être faite ?

CLAUDE SIMON

Carl Gustav Bjurström est venu me poser des questions. C'est insignifiant par rapport à l'énorme travail qu'il a fourni.

Quant à l'anglais, la seule langue que je parle, j'ai vu des traductions qui m'ont semblé excellentes.

METKA ZUPANCIC

Je suis en train de traduire *Les Géorgiques* en slovène. Je ne voudrais pas revenir au problème du participe présent. En slovène, le participe présent n'est pas employé véritablement, il donne un effet boiteux, comme en suédois, parce que très souvent il se termine en « *outch* » ou en « *atch* »... ce qui rend le texte totalement inacceptable, alors qu'il s'agit vraiment de donner une coulée, un flux. Il faudra donc avoir recours à des phrases autres, à des relatives, qui rendront la beauté du texte sans pour autant donner un texte plus beau que celui de Claude Simon, bien sûr !

LUCIEN DÄLLENBACH

C'est le problème qu'a évoqué Carl Gustav Bjurström. Claude Simon pense que c'est légitime.

CARL GUSTAV BJURSTRÖM

Effectivement il peut sembler un peu sacrilège de choisir plusieurs façons de traduire une chose qui est dite d'une façon aussi insistante par Claude Simon. Je pense, d'une part, que l'insistance du rythme est plus importante que l'apport moderne du roman. D'autre part, je ne veux pas qu'on dise : c'est un procédé, parce que c'est un rythme. C'est une sonorité plus qu'un procédé.

LUCIEN DÄLLENBACH

Nous allons en rester là sans conclure. Nous avons été passionnés par l'échange qui a eu lieu. Chacun le traduira selon ses intérêts propres. Merci à tous !

TROISIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

ALBERT BENSOUSSAN

UN PROBLÈME DE TRADUCTION : LE DIALOGUE DANS LE ROMAN

Il y a pour le traducteur une difficulté particulière à rendre le dialogue de roman, une spécificité, une tournure propre de traduction. Alors que la phrase habituelle de prose, la phrase narrative se suffit à elle-même en général — hormis la difficulté, et qui est de taille, de la connotation de sens —, le dialogue se distingue par ce qu'il dit et ce qu'il ne dit pas. Certes toute phrase écrite suppose une part de non-dit, et c'est à rendre cette absence qu'achoppent tous les traducteurs. Mais ce non-dit est systématique dans le dialogue. Il y a, de ce point de vue, une mobilité, un flou du dialogue qui bouge et se déplace dans le désert proliférant du sens. La difficulté majeure consiste à rendre cette évanescence que l'on peut aussi appeler intonation — *a fortiori* dans les dialogues à plusieurs voix qui exigent la quête impérieuse du ton de la parole de chacun.

Ce poids du non-dit entraîne ainsi l'abondance de ces signes révélateurs d'échappées et de lointaines signifiances que sont en particulier les points de suspension, et la ponctuation expressive : points d'exclamation et d'interrogation, parfois redoublés ou triplés — et il faut bien aussi traduire cela ! — qui sont précisément les signes de l'intonation.

Un exemple éclairera la difficulté particulière à rendre les points de suspension. La traduction française du *Baiser de la femme-araignée*, de l'Argentin Manuel Puig, comporte une diminution, une suppression assez grande de ces signes de ponctuation qui, dans l'esprit du roman, traduisent les mouvements de pudeur, la retenue particulière d'un personnage qui évolue sur deux registres différents ; l'éditeur a jugé que le français ne se prêtait guère à cette prolifération de silences, et voici ses attendus : « Pour ce qui est des points de suspension, cela pose le problème (passionnant) de la traduction : il y a des procédures — comme celle-ci — qui passent beaucoup plus facilement en italien ou en espagnol qu'en français ; il faut donc, il me semble, en laisser un certain pourcentage, mais diminuer nettement celui-ci pour ne pas créer chez le lecteur français une espèce d'indisposition — sauf si l'on veut faire du Céline, mais ceci est une autre histoire... » On jugera sur pièces, et on en débattrà au besoin, surtout si l'on tient compte de ce procédé des points de suspension qui est généralisé dans les der-

niers romans de cet auteur et constitue, en quelque sorte, sa griffe. Jusqu'où doit aller, en ce domaine, la fidélité ?

L'écueil le plus cruel de la traduction du dialogue est ce langage parlé — ou supposé tel -- auquel a recours le romancier et qui, plus que tout autre, se prête à la dérive et à la dégradation : langue populaire, familière, argot constituent de sérieux dangers pour le traducteur — tout particulièrement cette fameuse « oralité » qui caractérise la littérature hispano-américaine du moment. Danger qui tient pour l'essentiel au risque de dérapage. L'auteur, on le sait, a tous les droits, même celui d'user d'un langage quotidien — c'est le cas, par exemple, d'auteurs espagnols tels que Francisco Umbral ou Manuel Vázquez Montalbán — dont la particularité est de se démonétiser, de perdre ses arêtes, sa valeur, en très peu de temps, inscrit qu'il est dans une actualité qui progresse de façon vertigineuse. Ces mots, ces expressions, ce ton du discours ne durent que le temps d'une saison. Or la traduction doit, ou devrait, résister un tant soit peu à l'épreuve du temps. Que constate-t-on ? c'est que justement le dialogue, pour toutes ces raisons, est ce qui semble vieillir le plus vite dans une traduction — et l'on sait malheureusement que les traductions vieillissent plus vite que leurs originaux. Lorsqu'on reprend un texte traduit deux ou trois décennies plus tôt, on voit bien ce qu'il faut changer : la langue familière ou argotique ne dit plus rien, ou pas la même chose, à l'oreille du lecteur. Le seul conseil de sagesse, c'est de traduire sans trop prendre de risques, en évitant un équivalent français trop daté — du genre « branché-câblé » en sachant flairer le mot ou l'expression qui aura le plus de chance de « rester » en français et de parler à l'esprit. Les exemples sont nombreux et évidents et peuvent, aussi, alimenter une discussion fournie. On n'oubliera pas, ce faisant, qu'il est difficile d'admettre que tel petit voyou chilien s'exprime avec l'accent de Belleville, tel personnage péruvien recoure à l'argot marseillais (comme de qualifier de « bagasse » une quelconque « pute »), comme il est impossible de concevoir des « Peuchère » ou des « Bonne mère » dans la bouche d'un métis de Valparaiso, ou de reconnaître l'accent pied-noir sur les lèvres d'un Indien des Andes.

Il y a bien d'autres problèmes — celui des surnoms, des jurons, des expressions stéréotypées, des images, des idiomes, et l'immense domaine de l'expressivité. Le débat est ouvert, les questions sont posées ou à poser. La discussion peut être infiniment proluxe.

NOTES SUR UN ATELIER

Assistance : une vingtaine de personnes, dont plusieurs traducteurs non hispanisants.

1. Spécificité du dialogue de roman. Son caractère naturel est d'abord souligné. La langue familière, voire argotique, tout cet aspect spectaculaire difficile à rendre dans la mesure où c'est cette langue-là qui vieillit le plus, datée qu'elle est. Nombreuses interventions soulignent la nécessité de choisir un registre, avec, pour certains, la mise en avant d'une certaine prudence. Un dosage est nécessaire. Le traducteur doit se fier à son intuition.

2. Il y a dans le dialogue une part de non-dit, une mobilité, un flou, difficiles à restituer. Des silences et des intonations, matérialisées le plus souvent par les points de suspension, d'exclamation, d'interrogation : comment rendre cela ? Là aussi l'intuition est primordiale. Le traducteur pourra alors ajouter tel mot explicitant telle attitude, suggérant telle gestuelle. Des exemples sont proposés à partir du livre de Manuel Puig *Le Baiser de la femme-araignée*. Si l'on voit que les points de suspension peuvent signifier ou la méfiance ou la pudeur des deux personnages du dialogue, le traducteur doit tout faire pour sauvegarder cet aspect-là.

3. Le contact avec l'auteur : s'il est possible, il constitue une expérience irremplaçable. D'abord parce que la sympathie joue un rôle déterminant. On ne traduit pas seulement un texte, on traduit *un auteur*. Celui-ci expliquera son écriture, ses intentions, les parties secrètes de sa création, tout ce qui pourra servir le traducteur en vue de la recréation du texte dans la langue d'arrivée. Mais ce contact ne doit pas être un rapport de subordination. L'auteur n'est pas nécessairement averti des subtilités de la langue de son traducteur.

4. La liberté d'interprétation du traducteur doit être préservée, le traducteur s'immerge du texte, il le dit, il le scande. La gestuelle est aussi utile. Il peut se livrer à une mise en scène du texte. De sorte que vivant le texte de l'intérieur, mettant les mots de l'auteur sur ses lèvres, il pourra se livrer ensuite, avec inspiration, à la création d'un autre texte qui est sa traduction.

5. A partir du texte de Cabrera Infante consacré au mauvais traducteur (dans *Trois tristes tigres*), quelques défauts sont évoqués et censurés :

a) Les notes excessives. Unaniment l'assistance estime qu'il vaut mieux expliciter tel mot ou telle notion de l'espagnol par une incise ou un mot en apposition plutôt que de recourir à la note en bas de page. Ne pas faire écran au texte par une accumulation de notes inopportunes.

b) Eventuellement, si besoin est, on recourra à un glossaire en fin de volume.

c) L'introduction peut s'admettre s'il s'agit d'un ouvrage présentant pour le lecteur une difficulté d'accès telle qu'il doit en être averti avant la lecture.

6. Modification du texte. Il arrive que le traducteur, sur les indications de l'auteur, soit amené à modifier le texte dans sa traduction. Il faut savoir que l'auteur dispose toujours de cette liberté et qu'il n'est pas possible, alors, d'imputer au traducteur quelque prétendue infidélité ou trahison d'un texte original qui reste toujours malléable et modifiable par la volonté de son auteur.

7. Le problème de la pondération, de l'augmentation du volume dans la traduction est évoqué pour finir. Il est de 10 à 15 %, dit-on dans certains cas. Il est vrai que le traducteur est amené parfois, par la nécessité de respecter les connotations et les insertions multiples du texte, à user de plus de mots que l'auteur n'en a mis dans l'écriture de départ. 11 est recommandé, néanmoins, de respecter là aussi un certain équilibre. Un équilibre des volumes : par exemple tel passage peut être raccourci dans l'expression et tel autre amplifié. C'est affaire de dosage et là encore le traducteur reste maître de son texte, dont il est, finalement, l'auteur.

MICHEL GRESSET

« ON JUGE UN TRADUCTEUR A SES DIALOGUES »

En tant que forme d'écriture littéraire, le dialogue est le lieu du texte où, sans échapper aux lois de fonctionnement interne propres au texte et édictées par lui, celui-ci tend à briser le carcan de l'écrit pour (paraître) assumer une certaine autonomie — celle qui l'accompagnerait au théâtre, voire dans la rue¹.

Bien sûr, cette autonomie est illusoire : souvent, le dialogue fait partie intégrante du récit (on dit même qu'il le « fait avancer » ou qu'il est « statique ») sans lequel il serait donc privé au moins partiellement de sa signification, en tout cas de sa fonction. Par définition, le dialogue est toujours en situation.

Cette autonomie existe néanmoins, ne serait-ce que du fait d'une convention typographique qui a parfaitement survécu aux efforts déployés en anglais par les écrivains du *stream of consciousness* et en français par ceux du Nouveau Roman, pour l'abolir. Cette convention, comme beaucoup d'autres conventions romanesques, à commencer par celle même de personnage, contribue à apparenter le dialogue romanesque au dialogue théâtral ; mais le dialogue romanesque différera toujours du dialogue théâtral au moins en ceci qu'il n'est pas écrit pour être dit, mais pour être lu.

C'est pourtant l'illusion d'oralité qui fait, pour nous traducteurs littéraires, la spécificité du dialogue : ni seulement écrit pour l'oeil du lecteur, ni destiné à être complètement oralisé pour l'oreille d'un auditeur, le dialogue dans le roman constitue donc une catégorie à part, qu'on peut analyser comme remplissant trois fonctions, ou répondant à trois critères :

1) Le dialogue doit donner l'impression non seulement qu'un personnage parle (c'est-à-dire articule des sons intelligibles), mais qu'un

1. « La rue » n'est évidemment qu'une métaphore métafictive de plus. Le cas limite serait constitué par le dialogue-enregistré-au-magnétophone (exemple : Oscar Lewis dans *Les Enfants de Sanchez*, traduit par Céline Zins en 1963), mais il est rare, voire exclu, que celui-ci ne soit pas au moins partiellement « édité » ; il est clair, par exemple, qu'aucun texte écrit ne supporterait les anacoluthes et les répétitions propres à l'oral. En français, voir le travail de Raymond Queneau (*Zazie*, 1959). On peut aussi citer les célèbres dialogues de Hemingway que, malgré les apparences, leur caractère « télégraphique » rend particulièrement inadaptables à la radio, par exemple.

autre lui répond — autrement dit, qu'il y a communication, même si c'est un « dialogue de sourds »² ;

2) Dans le cadre de cette impression ou de cette illusion, on s'attend à ce que le dialogue ait un rythme spécifique, ou un rythme différent de celui du récit, et en particulier de celui des descriptions ;

3) Du fait du psychologisme qui sévit encore dans le roman malgré tout (notamment malgré Robbe-Grillet), et peut-être aussi du fait d'une certaine paresse inhérente à l'activité somme toute relativement passive de la lecture (paresse qu'on peut même penser devoir être aidée par le traducteur), il convient que chaque réplique ou presque ait des caractéristiques (lexicales, grammaticales, stylistiques, rythmiques, etc. : c'est ici qu'intervient le fameux « niveau de langue ») telles qu'à la lecture on puisse facilement opérer une distribution du dialogue, c'est-à-dire attribuer telle ou telle réplique à tel ou tel personnage (tant il est vrai que c'est précisément le dialogue qui contribue à conférer à tel ou tel « actant » le statut de personnage).

Certes, les réflexions ci-dessus tendent à simplifier le problème, qui est souvent compliqué par tout ce qui vient « fléchir » le dialogue (comme un cas fléchit un substantif, ou comme un bémol ou un dièse fléchissent une note) : notamment l'intertextualité, interne (tel personnage en cite un autre, ou se cite lui-même) ou externe (tel personnage ne parle qu'en proverbes, ou a la bouche pleine de la Bible, etc.) ; tout ce qu'on classe habituellement (et abusivement) sous le chapeau du comique (l'humour, l'ironie), et en particulier tout ce qu'on trouve au croisement de l'intertextualité et du comique, et qui constitue peut-être la quintessence de la littéralité : le pastiche, la parodie, la satire ; enfin et surtout, l'insertion du dialogue dans la langue, à laquelle il appartient autant, sinon plus, qu'au langage de l'auteur, en particulier par des liens socio-linguistiques, précisément parce que sa fonction est de créer et de perpétuer l'illusion qu'ici, ce n'est plus l'auteur qui parle, mais ses personnages.

Autant dire que la question de niveau de langue n'est que l'aspect le plus évident (mais, par voie de conséquence, le critère le plus contraignant) du problème de la traduction du dialogue littéraire. Exemple : si je prends l'expression « *Set this house on fire* », je peux sans doute, dans un dialogue traduit, envisager trois « niveaux » « Mets le feu à la maison », mais aussi « Fous le feu à la baraque », et même « Embrase la demeure que voici » 1 Inutile d'ajouter que le contexte dictera le choix de la solution. (En l'occurrence, ce titre — d'origine biblique — d'un roman de Styron a été parfaitement traduit par Coindreau *La Proie des flammes*.) De même, pour plusieurs raisons faciles à analyser, le choix

2. Après tout, comme le dit Antoine Culioli dans une remarque qui me paraît capitale, le malentendu n'est qu'un cas particulier de la communication (on peut même, si l'on est très pessimiste, inverser la proposition !), et l'ambiguïté, loin d'être une tare, en est partie intégrante. Voir... tout le théâtre de Beckett.

n'est pas difficile entre ces deux traductions d'un énoncé dû au forçat de *The Wild Palms* :

ORIGINAL	R. HILLERET	M. E. COINDREAU
But I never did find that bastard on the cottonhouse.	Mais je n'ai jamais pu trouver ce salo- pard dans l'usine.	Quant à l'autre con sur son hangar, j'ai jamais pu le trouver.

Un autre aspect important du problème est la répétition. On sait qu'à la lecture de transcriptions d'enregistrements pris en direct, sur le vif (et pas seulement de dialogues, mais aussi de monologues : voir les interviews, qui doivent toujours être réécrits après coup : voir note 1), c'est la répétition qui paraît la plus intolérable des négligences propres à l'oral. Qu'en faire à la traduction, surtout quand on part de langues comme l'anglais, qui la « tolèrent » beaucoup plus que le français n'est réputé le faire ? Il y a là un aspect tout bêtement quantitatif de la question que même les tenants de la traduction dite « littéraire » (*whatever that means*) ne peuvent pas ne pas percevoir. Dans la réplique suivante de Hemingway, par exemple, qui osera écrire sept fois « s'il te plaît » ?

« *Would you do something for me now ?*

— *I'd do anything for you.*

— *Would you please please please please please please stop talking? »* (*Hills like White Elephants*).

Henri Robillot traduit :

« Pourrais-tu faire quelque chose pour moi ?

— Je ferais n'importe quoi pour toi.

— Alors, tais-toi ! Je t'en supplie ! Je t'en supplie ! Je t'en supplie ! Je t'en supplie ! » (*Paradis perdu*).

Mais on peut préférer la répétition (deux ou trois fois devraient suffire) de « tais-toi », précédée ou suivie (ou les deux) d'intensifs tels que « je t'en supplie », en effet, ou même « je n'en peux plus. »

Le rôle des explétifs dans le dialogue me paraît également devoir être souligné, comme étant des éléments de nature à produire cette « illusion de vivacité » qui me paraît essentielle :

Hemingway : « *What should we drink ?* »

Robillot : « Qu'est-ce qu'on pourrait boire ? »

Correction : « Qu'est-ce qu'on pourrait bien boire ? »

Hemingway : « *It's all right for you to say that, but I do know it.* »

Robillot : « Tu peux bien dire ce que tu veux, mais je le sais, moi, pertinemment. »

Correction : « Tu peux toujours dire ça, mais je sais bien, moi. »

Les traductions de Mimi Perrin (Kotzwinkle ou Walker) en donnent de nombreux exemples, produisant une véritable « dynamique de l'oralité ».

Enfin et peut-être surtout, le traducteur français de dialogues romanesques contemporains est bien obligé de tenir compte du fait qu'en matière de règles de grammaire, l'oral a pris une autono-

mie croissante par rapport à l'écrit. Témoin ces exemples tirés d'une épreuve de socio-linguistique à l'université :

- a) « C'est ça les pages jaunes ? »
- b) « Vous avez l'heure ? »
- c) « Quand est-ce que je pourrai les reprendre ? »
- d) « Vous savez c'qui m'a dit ? »
- e) « Elle elle a dit quoi ? »
- f) « Et vous bonnes vacances ? »
- g) « Hein que tu viendras ? »
- h) « C'est quand qu'on fait la photo ? »
- i) « C'est fini là ? »

On remarquera que ces exemples, qui ont été entendus et non lus, 1) consacrent la disparition quasi totale de la forme interrogative à l'oral, 2) confirment la nécessité pour le traducteur qui s'en inspirerait (et, à mon avis, il *faut* s'en inspirer) d'y ajouter la ponctuation, au moins dans certains cas (a, e, f, g).

Plus généralement, devons-nous nous inspirer des traits de plus en plus distinctifs du français tel qu'on le *parle*, par exemple :

- l'usage quasi généralisé du subjonctif après *après que* ;
- la suppression de la particule négative *ne-* y compris les traits phonétiques ;
- la confusion entre la marque du futur (ai prononcé é) et celle du conditionnel (*ais* prononcé è) ;
- la palatalisation du *Je* (« Ch' te dis pas » — mais « j'vais t'dire » ?) ; et devons-nous pratiquer l'élision systématique ?

Pour finir, je proposerai deux réflexions de M. E. Coindreau, qui me paraissent pertinentes : « On juge un traducteur à ses dialogues », et « J'ai appris à traduire en écoutant les gens parler dans le métro. » On peut discuter la première, mais elle me paraît incontestable si on la formule négativement : un mauvais traducteur (ou un excellent traducteur à une mauvaise heure) se trahit toujours dans ses dialogues. Quant à la seconde, hélas, elle ne peut plus guère servir que d'apologie : c'est bien connu, les gens ne parlent plus dans le métro ! Peut-être faut-il y substituer... la télévision ? Ce ne serait pas le moindre paradoxe du « dialoguiste littéraire » que d'aller chercher dans les médias le modèle de ce qu'il doit écrire pour évoquer... la rue.

MIMI PERRIN
IMPROVISER COMME LES JAZZMEN

Les quelques exemples que je vais donner sont tirés du roman d'Alice Walker *The Color Purple*, que j'ai traduit en français pour les éditions Robert Laffont sous le titre *Cher Bon Dieu*.

L'action se situe entre les deux guerres dans un milieu de paysans noirs du sud des Etats-Unis, et Celie, la jeune héroïne quasiment illettrée, écrit régulièrement au « Bon Dieu » pour lui raconter ses malheurs dans un style « langage parlé ». Il n'est question ni d'esclavagisme ni de racisme (à un épisode près). C'est une paysannerie, un drame familial, un vrai mélo intimiste.

Personnellement, avant d'aborder toute traduction, et d'autant plus lorsqu'il s'agit essentiellement de dialogues (ici rapportés dans les lettres de Celie), j'ai besoin de projeter « sur l'écran noir de mes nuits blanches » un film dont j'imagine les décors, les personnages et leurs costumes, les gestes, la *voix*. Après commence le travail de transposition (d'une langue dans une autre / d'une tonalité dans une autre), d'harmonisation, et d'interprétation (au *feeling*), autant de termes qu'un musicien connaît bien.

En premier lieu, je pense qu'il faut éviter systématiquement toute systématisation, si j'ose dire, dans la traduction du dialogue. Ce qui, chez un personnage réel, constitue des tics langagiers s'avère rapidement insupportable à la lecture, devient un « effet » dans sa transcription, et aboutit à un manque de naturel, à l'encontre du but recherché surtout dans *Cher Bon Dieu*. Pour ce qui est des « procédés » qu'évoquait tout à l'heure Michel Gresset, je peux simplement dire que je n'ai pas eu recours à la palatalisation, mais au fond, ch'sais pas pourquoi !! Peut-être parce que dans le gueuloir intime de ma tête, l'élosion du e suffit pour que j'entende ch'sais en lisant j'sais. De même, je n'ai pas systématiquement remplacé il par y (« Il a fait comme si y comprenait pas », mais un peu plus loin « C'est comme si ils me diraient »). En revanche j'ai usé de l'élosion de la particule négative (« C'est sûr qu'elle est pas toute neuve », « ... il dit pas un seul mot », « ... tellement que j'en reviens pas »), et de l'anaphore (« sa sœur, celle qu'elle est docteur », « ma maman elle est morte »).

Mais ces procédés ne suffisent pas à rendre la personnalité bien différente de chacun selon son âge, son métier, son milieu, son humeur du moment, ou les événements. Je dois alors me mettre tour à tour dans la peau de Celie l'illettrée, de Sofia la grosse noire qui ne mâche pas ses mots, de Shug la chanteuse de blues au grand cœur qui, elle, a « roulé sa bosse », mais aussi de l'odieux père, du mari, etc., et transplanter/transposer en France ces Noirs du sud profond, les rendre crédibles, grâce à des tournures ou des expressions paysannes d'une certaine époque, comme : « Faut que j 'la marie », « elle a fauté », « la voilà déjà engrossée », « il l'a mise grosse », « la Celie », « le père », « elle est pas trop fine », « ... il me fait d'un ton colère », « une catin et une rou lure »... Voilà mes Noirs américains transplantés en plein milieu des Charentes (ou du Poitou, pourquoi pas ?) ! Il s'agit alors d'improviser comme les jazzmen sur une grille harmonique donnée, de faire « prendre leur chorus » à mes personnages sur la « grille » de base qu'est le texte anglais. Voici quelques exemples qui donneront, j'espère, une petite idée de la transposition.

J'ai traduit « *I ast him to take me instead of Nettie while outnew mammy sick* » par « J'ai dit au père qu'il avait qu'à me prendre au lieu de Nettie, tant que notre nouvelle maman elle est malade ». Mon mot à mot était « je lui ai demandé de me prendre », mais ma Celie française ne peut pas parler ainsi. En anglais, grâce au « *ast* » et à l'absence de « *is* » en fin de phrase, le ton est donné. Donc j'ai compensé par une tournure plus lourde « qu'il avait qu'à », par l'anaphore chère au sieur Gresset, et par « au père » pour faire « terroir ».

« *She ain't fresh tho, but I spect you know that* » devient en français : « C'est sûr qu'elle est pas toute neuve. Ça vous l'savez. » J'aurais pu mettre « L'est pas... » mais je venais d'utiliser « L'est bien trop jeune » (« *She too young* ») trois lignes plus haut. « C'est sûr que... » m'a paru plus fort et plus naturel chez ce paysan que « Elle est pas toute neuve, c'est sûr ». L'attaque est meilleure, aussi. Ayant fait ce choix, j'ai rendu de façon plus concise la seconde moitié de la phrase, pour éviter trop de lourdeur à l'ensemble. Et puis le père n'est pas très fier de toute cette histoire, alors il passe vite sur « vous l'savez ».

J'ai traduit « *She not much of a cook* » par « elle fait même pas bien à manger », qui « balance » mieux que « C'est pas une bonne cuisinière ».

Après une avalanche de nouvelles plus incroyables les unes que les autres, Celie reproche à Dieu de se tourner les pouces. Elle finit sa lettre par « *You must be sleep* ». Le premier « jet », « Vous devez dormir » ou « Vous vous êtes sûrement endormi » ne « sonnait » pas juste dans ma tête, alors que « Sûr que vous devez dormir, là-haut » m'a semblé mieux restituer l'intonation de la version originale, et le hochement de tête déçu et grondeur de Celie, même si « là-haut » n'est pas dans le texte anglais.

« *Yeab, said Old Mr... And throwed your life away, and a right smart of my money with it.* » Le personnage du Vieux (le père du mari de Celie) n'a rien à voir avec Eddie Murphy... donc le « *yeab* » ne pou-

vait être traduit par « ouais », ni conservé, comme on pourrait le faire dans le français actuel. J'ai donc traduit par « Ben tiens donc, dit le Vieux, pour foutre ta vie en l'air, et une bonne poignée de mes sous avec » où le « ben tiens donc » cadrerait plus avec l'époque et le milieu.

Celie regarde la photo de Shug, la chanteuse de blues et l'entend dire « *Yeah, it bees that way sometime* ». Il m'était impossible de rendre vraiment l'intonation swingante d'une noire prononçant « bees ». Alors j'ai opté pour « Ben oui, c'est la vie ». Le « ben oui », avec haussement d'épaule fataliste, compense cette particularité de l'américain mieux que ne l'aurait fait la traduction littérale : « c'est comme ça, des fois ».

Quand Shug voit Celie pour la première fois, elle la regarde de la tête aux pieds, et lui dit en gloussant : « *You sure is ugly* ». Comment rendre l'intonation typiquement noire, cet accent qui met « *is* » en valeur (« *is* » est même en italique dans le texte anglais) ? « T'es vraiment laide » ? Non, bien que ce soit la traduction la plus fidèle. D'abord, Shug dira « moche ». Et puis, je ne peux pas accentuer le « es » en français. « Toi t'es... » donne déjà une « attaque » plus forte. « Toi t'es vraiment moche » : je déplace l'accent de « *is* » sur « vraiment ». Et, dernière pincée de sel, au *feeling*, je rajoute « alors ». « Toi, t'es vraiment moche alors », dit Shug, et Celie commente : « *like she ain't believed it* », « l'air qu'elle en croit pas ses yeux ».

Je voudrais conclure sur l'importance capitale qu'il faut accorder à la musique dans le dialogue, précisément parce que celui-ci est véhiculé par la voix, premier et unique instrument naturel. Et dans cette optique, mon double cursus de musicienne et d'angliciste m'a beaucoup aidée. Le groupe vocal Les Double Six que je dirigeais dans les années soixante reproduisait un grand orchestre de jazz, chaque chanteur s'identifiant à un instrument. Pour faciliter cette symbiose, j'imaginai des paroles qui « traduisaient » le plus fidèlement possible la sonorité, le phrasé, les attaques, l'articulation des différents instruments, tout en racontant une histoire. Depuis le début de ces Assises, j'ai entendu mes collègues faire de multiples références aux termes rythme, cadence, accents, temps forts, temps faibles, respiration, etc., ce que Guido Neri a résumé hier par la formule « la traduction, c'est la musique après tout ». D'ailleurs, ne dit-on pas souvent d'une langue qu'elle « chante », et d'une musique qu'elle « parle » ?

BENITO PELEGRIN
DE LA TRADUCTION DU POÈME
À LA TRADUCTION POÉTIQUE

Traduire la poésie est impossible, a-t-on dit. A l'impossible, nul n'est tenu, dit-on et, arrivé ici, il faudrait s'en tenir là. Il semble pourtant que l'on y tienne, ou que l'on y soit tenu, à moins qu'il soit bien vrai qu'impossible n'est pas français car, dans ce paradoxal pays où la majeure ou meilleure partie de la littérature « classique » est fondée sur l'imitation, pudique dénomination souvent de la traduction, au dédain canonique envers la traduction de la poésie en général compensé de l'alibi admiratif envers quelques géniales et rares exceptions, académiques depuis, a succédé un intérêt multiple et divers attesté en un foisonnement de théories et de pratiques, chaudes autant de leur verve que de leur vie et de leurs fécondes contradictions. Le succès grandissant des collections bilingues sort la poésie traduite des ghettos spécialisés pour la faire accéder à la démocratie de poche.

Le traduttore, lavé du soupçon de *traditore* ose enfin sortir de l'ombre de l'auteur ou de la marge d'une page interne de garde pour revendiquer la couverture sans en réclamer aucune : tel qu'en lui-même. Mais, si le traducteur a tué enfin le père, ou s'il a fait du moins de l'auteur, du père, le compère, le complice, il reste face au frère, faux ou ennemi : le confrère. A l'ère du soupçon de l'auteur a succédé l'âge de la terreur du commentateur, du critique, le terrorisme du théorique. Les chapelles se disputent le traducteur qui se déchire souvent sur l'autel du remords de la théorie contradictoire, à force de ne savoir plus à quel saint se vouer.

D'un côté, les traducteurs « littéraires » clament leur aversion pour la « version » universitaire, plus sensible à l'impertinence de l'exactitude ponctuelle qu'aux « pertinences » d'ensemble, plus attentive au mot qu'à la phrase et plus à la proposition qu'au propos général. De l'autre, les traducteurs universitaires sont généralement critiques à l'égard des professionnels de la traduction qui ne le sont pas de la langue et qui accordent à la vague intuition ce qu'ils devraient concéder à la précise compréhension du texte. Bref, entre le sens sans la forme ou le formalisme insensé, entre la sacralisation de l'original ou le sacrilège iconoclaste, l'éventail polémique demeure largement ouvert. La traduction de la poésie échappe d'autant moins aux contra-

dictoires dogmes dominants qu'elle n'est que l'exacerbation spectaculaire de ces mêmes problèmes. La traduction de la poésie est la pointe extrême de la traduction, d'où les positions aiguës et extrêmes des problèmes théoriques qui touchent à ce fil du rasoir.

Car, si traduire la prose n'est pas forcément prosaïque, traduire la poésie a toujours quelque panache en plus, en sus : la prose, pédestre, sinon la piétaille, est la vaillante infanterie de la traduction; malgré ses pieds, ses pas comptés, la traduction poétique est l'héroïque cavalerie (grosse au pire) ou mieux, la chevalerie de la traduction : elle en est la fine lame, l'escrime, l'aristocratie. On le dit sans opprobre aucune envers le traducteur de prose puisqu'il n'en est sûrement aucun qui ne le soit aussi, ne fût-ce qu'en rêve, de poésie. Si traduire la prose est souvent un pieux devoir, traduire la poésie est toujours un acte d'amour et encore plus désintéressé que l'autre, quand il n'est pas purement gratuit.

Mais un acte d'amour n'exclut ni art ni science.

Je ne veux donner ici que des exemples d'une pratique dont j'ai exposé ailleurs la théorie¹. La traduction, que j'appelle « musicale », se veut attentive au déroulement total du poème, au schéma mélodique du vers et de l'ensemble, partant du principe que l'impression globale de fidélité passe la somme de fidélités impressionnistes de détails. La forme, surtout si elle est fixe, la métrique, surtout le mètre fixe, la rime, sa répétition mathématique, sont des éléments constitutifs des pertinences du poème si évidentes que ne les point rendre, c'est avouer d'avance que l'on va moins traduire que trahir. Ces contraintes sont précieuses contre la tentation à diluer, la tension formelle qu'est un poème. Partant d'un moule formel accepté dans sa raideur hautaine, il faudra tenter d'y couler l'expression la plus humblement fidèle que voudra accueillir la forme dans sa fatalité.

Les exemples qui suivent sont de divers types.

(Poèmes endécasyllabes traduits en alexandrins)

LUIS DE GONGORA

*Por niñar un picarillo tierno,
Hurón de faldriqueras, sutil caza,
A la cola de un perro ató par mata,
Con perdón del bonete, un lego cuerno.
El triste perrinchón en el gobierno
De una tan gran carroza se embaraza :
Gritale el pueblo, haciendo de la plaza
(Si allá se alegran) un alegre infierno.
Llegó en esto una viuda mesurada,*

1. Cf. Benito Pelegrín, « Sur la traduction "musicale" : mélodies, opéras, poèmes à forme fixe, aphorismes », in *Cahiers d'Etudes romanes*, n°1, Aix-en-Provence, 1974, Université de Provence I et no 2, 1976.

*Que entre los signos, ya que no en la gloria,
Tiene a su esposo, y dijo : « Es gran bajeza,
Que un gozque arrastre así una ejecutoria
Que ha obedecido tanta gente honrada
Y aun se la ha puesto sobre su cabeza. »*

Pour faire un mauvais tour, un méchant petit gueux,
Furet des escarcelles, joli gibier de chasse,
A un chien attacha, en manière de masse,
(Me pardonnent les clerks) une corne à la queue.
A conduire ce char, le pauvre chien piteux
D'un équipage tel les pattes s'embarrasse,
Fait hurler après lui et transforme la place
En un joyeux enfer (s'il en est de joyeux).
Une veuve survint, bien pleine de sagesse,
Dont l'époux est aux Cieux, sinon en Paradis
(Au signe du taureau), qui dit : « C'est vilénie
Qu'un roquet traîne ainsi un titre de noblesse
Auquel ont sacrifié les gens les plus honnêtes
Au point de l'employer pour en orner leur tête. »

*Ayer naciste y morirás mañana ;
¿ Para tan breve ser, ¿ quién te dio vida ?
¿ Para vivir tan poco estás lucida ?
¿ Y para nada ser estás lozana ?
Si tu hermosura te engañó mas vana,
Bien presto la venás desvanecida,
Porque en esa hermosura está escondida
La ocasión de morir muerte temprana.
Cuando te Corte la robusta mano,
Ley de la agricultura permitida,
Grosero aliento acabará tu suerte.
No salgas, que te aguarda algun tirano,
Dilata tu nacer para tu vida,
Que anticipas tu ser para tu muerte.*

Tu es née juste hier et tu mourras demain :
Pour un être si bref, qui te donna la vie ?
Pour vivre un court instant, tu es longuement fleurie ?
Et pour être néant tu colores ton sein ?
Si ta fière beauté t'aveugle, c'est en vain,
Car bien trop tôt tu vas la voir évanouie :
C'est que dans ta beauté se tient toujours tapie
L'occasion de mourir à chaque instant prochain.
Lorsque te coupera une main de paysan,
Crime que dans sa loi la culture a permis,
Une grossière haleine achèvera ton sort.

N'éclos donc pas, tu es guettée par un tyran,
Evite de fleurir si tu aimes la vie
Car avancer ta vie anticipe ta mort.

*No de fino diamante o rubí ardiente,
Luces brillando aquél, éste centellas,
Crespo volumen vió de plumas bellas
Nacer la gala más vistosamente.*

*Qué oscuro el vuelo, y con razón doliente,
De la perla católica, que sellas,
A besar te levantas las estrellas,
Melancólica aguja, si luciente.*

*Pompa eres de dolor, seña no vana
De nuestra vanidad, dígalo el viento,
Que ya de luces, ya da aromas tanto.*

*Humo te debe. ¡ Ay, ambición humana !
Prudente pavón hoy con ojos ciento,
Si al desengaño se los das, y al llanto.*

Ni du plus fin diamant, ni du rubis ardent,
L'un éclatant d'étoiles et l'autre d'étincelles,
Volume ébouriffé ne vit de plumes belles
Naître plus somptueux et plus noble ornement.

Qu'il est obscur le voile et justement dolent
De la perle pieuse que dans l'ombre tu cèles !
Pour baiser les étoiles, vers le ciel tu t'élèves
Mélancolique aiguille même en resplendissant.

Tu es pompe de douleur mais non gratuite alarme
De notre vanité : que le dise le vent
Qui de tant de lumières et d'arômes autant
Te doit cette fumée. Pauvre ambition humaine !
Tu es sage, beau paon, si tes yeux par centaines
A la désillusion tu les donnes, aux larmes !

Extraits d'*Art et figures de l'esprit de Baltasar Gracian* (Le Seuil, 1983).

(Poèmes endécasyllabes accentués sur le dixième pied, traduits en décasyllabes)

*En el cristal de tu divina mano,
de amor bebí el dulcísimo veneno,
néctar ardiente que me abrasa el seno,
y templar con la ausencia fue en vano.
Tal, Claudia bella, del rapaz tirano
es arpón de oro ta mirar sereno,
que cuanto más ausente dél, más peno,
de sus golpes el pecho menos sono.*

*Tus cadenas al pie, lloro al ruido
de un eslabón y otro mi destierro,
más desviado, pero más perdido.*

*¿ Cuando será aquel día que por yerro,
oh serafín, desates, bien nacido,
con mano de cristal nudos de hierro ?*

Dans le cristal de ta divine main,
J'ai bu d'amour vénéneuse douceur,
Nectar ardent qui m'embrase le cœur,
Et guérir par l'absence fut en vain.

Tel, belle Claude, est ton regard serein,
Harpon doré du petit dieu moqueur
Que, loin de lui, plus vive est ma douleur
Et de ses traits moins à l'abri mon sein.

Traînant ma chaîne au pied, je pleure au bruit
De ses maillons nombreux, mon long exil,
Plus loin de toi mais non moins égaré.

Quand donc viendra le jour, ange bien né,
Où, par erreur, tu briseras l'enfer,
De ta main de cristal, des nœuds de fer ?

*Esta que admiras fábrica, esta prima
pompa de la escultura, oh caminante,
en pórfidos rebeldes al diamante,
en metales mordidos de la lima,
tierra sella, que tierra nunca oprima ;
si ignoras cuya, el pie enfrena ignorante,
esa inscripción consulta que elegante
informa bronce, mármoles anima.*

*Generosa piedad ornas hoy bellas
con majestad vincula, con decoro,
a las heroicas ya cenizas santas
de los que, a un campo de oro cinco estrellas
dejando azules, con mejores plantas
en campo azul estrellas pisan de oro.*

SÉPULCRE DU CARDINAL SANDOVAL A TOLÈDE

Ce monument que tu admires, cette prime
Pompe de la sculpture, ô toi passant,
En porphyres rebelles au diamant,
En métaux soumis mordus par la lime,
Terre serre, terre qui jamais n'opprime,
Et si ne sais de qui, vois ignorant,
Et lis cet écriteau qui, élégant,
Le bronze informe et le marbre anime.

Généreuse piété, avec honneur,
Majestueuse joint cette belle urne encor
Aux héroïques aujourd'hui cendres saintes,
De ceux qui, au champ d'or d'étoiles quintes
L'azur abandonnant, d'un pied meilleur
Sur champ d'azur étoiles foulent d'or*.

SCEUR JUANA INÈS DE LA CRUZ

*De amor, puesto antes en sujeto indigno, es enmienda blasonar del
arrepentimiento.*

*CUANDO mi error y tu vilea veo
contemplo, Silvio, de mi amor errado,
cuán grave es la malicia del pecado,
cuán violenta la fuerza de un deseo.*

*A mi mesma memoria apenas creo
que pudiese caber en mi cuidado
la última línea de lo despreciado,
el término final de un mal empleo.*

*Yo bien quisiera, cuando llego a verte,
viendo mi infame amor, goder negarlo ;
mas luego la razón justa me advierte*

*que sólo se remedia en publicarlo :
porque del gran delito de quererte,
sólo es bastante pena, confesarlo.*

Aimer un indigne objet ne se peut réparer que par un haut
aveu de cette indigne faute

LORSQUE je te revois, avec grand déplaisir
Je comprends, ô Silvio, mon amour erroné,
Combien grave est le poids du funeste péché
Et combien violente la force du désir.

Aussi loin que mon cœur se puisse souvenir,
Jamais je n'aurais cru pouvoir si bas tomber
Et que mon lâche cœur pût si mal s'employer
Jusqu'à subir de toi ce qui me fait rougir.

Dieu, comme je voudrais, lorsque je te revois,
Pouvoir le renier, cet amour méprisable !
Mais vite la raison sagement me fait loi :

Il n'y a qu'un seul remède à cette erreur coupable,
Car le crime honteux d'avoir osé t'aimer
Ne se peut expier qu'en osant l'avouer.

* Gongora joue sur le blason des Sandoval, sur champ d'or, cinq étoiles d'azur et sur le ciel, blason saint qu'ils ont gagné, étoiles d'or sur champ d'azur.

AUTOUR D'UN SONNET DE SHAKESPEARE

Au cours d'un atelier fort animé, où intervinrent notamment Jean Malaplate et Claire Malroux, Henri Meschonnic scruta en détail, dans un dialogue constant avec les autres participants, les diverses traductions du même sonnet de Shakespeare, notant tout ce qui, dans chacune de ces versions, relevait d'un archaïsme malvenu ou d'un excès d'interprétation, avant de nous proposer sa propre version — rigoureuse et à dessein concise — en décasyllabes.

WILLIAM SHAKESPEARE

When to the sessions of sweet silent thought,
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste :
Then can I drown an eye (unused to flow)
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancelled woe,
And moan th' expense of many a vanished sight.
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoanéd moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee (dear friend)
All losses are restored, and sorrows end.

1609

(Cambridge University Press, 1969)

Traduction de Ch. M. Garnier

QUAND je fais comparoir les images passées
Au tribunal muet des songes recueillis,
Je soupire au défaut des défunes pensées,
Pleurant de nouveaux pleurs les jours évanouis.
Aux larmes étranger, mon oeil alors se noie
Pour les amis celés dans la nuit de la mort,
Rouvre le deuil de l'amour morte et s'apitoie
Payant sa dette aux disparus soumis au sort.
Je souffre au dur retour des tortures souffertes,
Je compte d'un doigt las, de malheur en malheur,
Le total accablant des blessures rouvertes
Et j'acquitte à nouveau ma dette de douleur.
Mais alors si mon âme, Ami, vers toi s'élève,
Toute perte se comble et tout chagrin s'achève.

(Les Belles-Lettres, 1927)

Traduction de Pierre Jean Jouve

Quand, aux assises du doux silence pensant, j'appelle
en souvenir les choses passées, je soupire l'absence de
plusieurs choses cherchées, nouvelles plaintes sur vieux
chagrins dilapident mon cher temps;

Alors je puis mouiller mon oeil, rebelle à couler, pour
les précieux amis cachés dans la nuit sans date de la
mort, pleurer nouvellement peine d'amour perdue,
lamentant la dépense de bien des choses disparues;

Alors je puis mener le deuil des deuils passés, redire
lourdement, de malheur à malheur, le triste compte de
lamentation déjà lamentée, que je paie à nouveau
comme si non payé.

Mais qu'entre temps je pense à toi, ô cher ami, la
perte est réparée et le chagrin fini.

(Le Sagittaire, 1955)

Traduction de Jean Fugier

Au muet tribunal de la douce pensée
Quand sont mes souvenirs à comparoir cités
Je soupire au défaut de mainte chose aimée,
Vieux maux où je déplore à neuf mon cher passé.
Sur amis qu'à jamais la mort en sa nuit cèle
Je puis noyer un oeil malhabile à couler,
Sur chagrins d'amour morts verser larmes nouvelles,
Gémir sur maint objet à ma vue enlevé.
Je suis en peine alors de peines oubliées;
De malheur en malheur pesamment je refais
Pour la payer encor, bien que déjà payée,
La somme de ces pleurs qu'autrefois j'ai pleurés :
Mais si je pense à toi, tout ce que je perdis
M'est rendu, cher amour, et mon chagrin finit.

(Gallimard, La Pléiade, 1959)

Traduction d'Henri Thomas

Quand devant les douces, taciturnes pensées,
Je convoque les souvenirs des jours passés,
Je soupire sur la perte de maints amours,
Renouvelant ma peine au songe des années.
Lors puis-je bien pleurer, moi qui n'en ai coutume,
Les précieux amis dans l'éternelle nuit
Celés, les douleurs même enfuies depuis longtemps,
Et gémir au Trésor perdu de maints visages
Lors me peinent encor tels maux qui ne sont plus,
Et je vais, las, de peine en peine, recomptant
La morne somme des chagrins et ces soupirs
Qu'à nouveau je leur donne, oubliant que déjà...
Mais qu'alors mon esprit te retrouve, ami cher,
Je n'ai plus rien perdu, mes peines sont finies.

(Club français du Livre, 1961)

Traduction d' Armel Guerne

Quand au doux tribunal silencieux de ma pensée
J'assigne le ressouvenir des choses du passé,
Je soupire à l'absence de tant d'êtres chers,
Pleurant de neuf le vieux chagrin de mes jours enfuis.
Je puis alors mouiller mon oeil, assez peu fait aux pleurs
Tant j'ai d'amis précieux dans la nuit sans fin de la mort,
Repleurant des chagrins, depuis longtemps éteints, du
[cœur,
Plaignant la perte de tant de regards évanouis.
Je me lamente alors sur les lamentations passées
Et refais lourdement, de douleur en douleur,
Le total affligeant des vieilles afflictions,
Que j'acquitte à nouveau quand il fut acquitté.
Mais si dans cet instant je songe à toi, mon cher ami,
Toutes pertes sont réparées, et tous chagrins finis.

(Desclée de Brouwer, 1965)

Traduction d'Henri Meschonnic

Quand aux sessions du silencieux penser,
Sommant le souvenir de ce qui passe,
Je cherche après tout ce que j'ai passé,
Sur mes douleurs je pleure et je repasse :
Alors je peux noyer un œil (séché)
Pour des amis cachés dans la nuit morte,
Pleurer encor sur l'amour arraché,
Gémir de ne plus voir ce qu'on emporte.
Je peux souffrir à neuf de mes douleurs,
Et pesamment compter toutes mes peines
Le triste compte et mes tristes malheurs,
Payé déjà pour rien de peines vaines.
Mais si alors je pense à toi (ami)
Tout me revient, le chagrin est fini.

(Inédit, 1985)

ODILE BELKEDDAR ET SUZANNE BUKIET
TRADUIRE POUR LES ENFANTS

Un atelier sur la traduction dans la littérature enfantine a eu lieu dans le cadre des Deuxièmes Assises de la traduction en Arles. C'était en quelque sorte la suite d'un débat organisé au Salon du Livre de Paris en 1985 sur le thème : « Traduire pour les enfants »¹. Les organisateurs en étaient, conjointement, ATLAS, l'Arbre à livres² et Ibyy-France³. Les nombreux participants à ce débat, à travers leurs questions, avaient répertorié plusieurs points de réflexion qui furent repris dans l'atelier d'Arles, sans que des réponses définitives soient apportées :

Y a-t-il dans le domaine de la traduction, des réponses catégoriques aux nombreuses questions qui se posent ? L'intérêt est davantage de recenser les sujets de réflexion et de les approfondir dans des groupes de travail qui rassemblent traducteurs et spécialistes du livre pour enfants (bibliothécaires, libraires et éditeurs spécialisés...). Nombre de ces questions rejoignent celles de la traduction « pour adultes » mais s'il n'y a pas de frontière nette entre l'écriture pour adultes et celle pour enfants, il y a un regard à aiguïser sur la spécificité linguistique de la littérature enfantine dont on n'a souvent que l'intuition; il reste à cerner concrètement cette spécificité au travers d'un travail sur les textes eux-mêmes. Ce travail a certes été amorcé sur des textes comme *Alice au pays des merveilles*⁴, *Le Club des Cinq*⁵, *Fifi Brindacier*⁶, *Zozo la tornade*⁷ par exemple ainsi que sur la mise en niveau de langue « enfantine » de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, mais si l'on peut se risquer à dire qu'autant de textes, autant de spécificités..., il n'en reste pas moins qu'il ne s'agit que de prémisses à une véritable critique de la traduction qui n'existe pour ainsi dire pas. Les traducteurs de littérature enfantine

1. Compte rendu dans *Attention, un livre peut en cacher un autre !*, CERULEJ, 7, avenue des Chasseurs, 33600 Pessac (numéro spécial sur la traduction).

2. 76, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris.

3. Ibyy-France, 8, rue Saint-Bon, 75002 Paris.

4. Revue *La joie par les livres*, n° 57/58, 1977.

5. *Dossier Club des Cinq*, par Mme Mathieu (Ed. Magnard).

6. Revue *Lire au collège*, CRDP, 11, avenue Général-Champon, 38031 Grenoble Cedex.

7. Mémoire consultable au Centre de documentation de la JPL, 8, rue Saint-Bon, 75002 Paris.

sont encore plus isolés que leurs collègues de littérature générale et l'aspect « rencontres » a été très important dans cette première expérience d'atelier.

L'atelier était animé par deux « non-traductrices »... cependant motivées par la traduction puisque Suzanne Bukiet, directrice de la librairie internationale pour enfants « l'Arbre à livres », est également directrice d'une collection de livres bilingues, et Odile Belkeddar, bibliothécaire pour enfants, a organisé deux prix de traduction¹ de littérature enfantine à partir de neuf langues (arabe, bambara, berbère, créole, espagnol, italien, portugais, serbo-croate et turc). Ces aires linguistiques qui correspondent à la langue d'origine de nombreux enfants en France, ne font pourtant l'objet que de bien peu de traductions. Le concours avait pour objectif d'attirer l'attention sur cette situation et d'y sensibiliser les milieux de l'édition. Le nombre des traductions reçues, passé de 55 en 1983 à plus de 100 en 1985, tend à montrer que cette initiative a touché la fibre bilingue de traducteurs qui s'ignoraient parfois en tant que tels (dont des lycéens), ou qui ont découvert la littérature enfantine à cette occasion. Il y avait plus de vingt personnes présentes à l'atelier, et si la majorité d'entre elles étaient des traducteurs, il y avait aussi deux éditeurs et deux bibliothécaires, ce qui a donné une tonalité plus large aux points de vue exposés. La nécessité d'une théorisation était généralement ressentie et la discussion a tourné autour des points suivants :

- Peut-on faire abstraction du lecteur dont l'âge est un facteur déterminant ?
- le livre traduit n'étant pas abordé en tant que tel par l'enfant, mais comme n'importe quel texte français, sans conscience *a priori* du contexte d'origine, implique-t-il des gommages culturels ? dans cet esprit l'adaptation est largement employée sans préface explicative la justifiant éventuellement ;
- les notes étant exclues pour le lecteur enfantin dont la lecture ne doit pas être entravée sous peine de décrochage, l'illustration doit-elle avoir un rôle informatif de substitution ?
- les co-éditions² très fréquentes dans l'édition pour la jeunesse, jouent-elles un rôle de nivellement ? (c'est encore plus sensible pour les livres) ;
- le nom du traducteur est souvent omis ; ses partis pris éventuels ne sont pas présentés alors que la fonction principale d'une traduction n'est-elle pas d'apporter un témoignage sur « l'autre » et « l'ailleurs » ?

Deux traductrices ont par ailleurs relaté leur expérience de traduction en commun en s'en félicitant³.

1. Bibliothèque Saint-John Perse Jeunesse, 2, rue E.-Poisson, 93300 Aubervilliers.

2. Revue *Trousse-livres*, no 54 : *Traduire* ; 3, rue Récamier, 75 341 Paris Cedex 07.

3. *L'Année de la manif*, par M. Jarre, traduit de l'italien par S. Charre et C. Grillon (Ed. L'Ecole).

Des propositions ont été faites :

- celle de réserver une part plus grande aux traducteurs dans la recherche de textes ;
- qu'un traducteur puisse « suivre » les différents titres d'un auteur et présenter une préface le cas échéant (voir *La Maison de la marraïne*¹, *Poèmes de Russie*²) ;
- enfin, d'ouvrir ATLAS aux traducteurs non encore publiés mais qui ont plusieurs traductions dans leurs tiroirs...

La deuxième partie de l'atelier a été consacrée, sans être menée à terme (faute de temps... et de tables), à l'étude de plusieurs traductions d'un texte, de la littérale à la récréation, avec cependant la difficulté que la langue de départ n'était pas connue de tous les présents.

Le cas des livres bilingues non scolaires a permis de poser le cas extrême de la marge possible d'une traduction devant allier littéralité et littérarité, ces livres ayant une intention particulière recouvrant une fonction de sensibilisation linguistique aux langues étrangères autres que l'anglais, rejoignant en cela les préoccupations de l'Observatoire des langues ; et une fonction affective et psychologique vis-à-vis des enfants de l'immigration dans le sens d'une valorisation de la leur et de la culture de leurs parents, ce qui peut modifier leur attitude envers le livre en général et permettre aux autres enfants de découvrir la diversité des langues. (*Maya, La Gomme amoureuse*³, *Salem et l'ordinateur*⁴).

Si le temps imparti n'a pas permis de conclure — et s'agissait-il de conclure à une première rencontre ou même à d'autres ? — il a permis d'aboutir à quelques résultats parfois inattendus :

- des pourparlers éditoriaux avec la Yougoslavie et l'Égypte ;
- la création d'un groupe de réflexion prolongeant le travail amorcé par ATLAS, l'Arbre à livres et Ibbly-France ;
- un essai de traduction en slovène de *La Belle lisse poire du Prince de Motordu*⁵, bel exercice de traduction (impossible ?).

Affaires à suivre aux Troisièmes Assises d'Arles, qui seront centrées sur l'humour et les jeux de mots...

1. Par L. Bojunga Nunes, traduit par Noémi (Ed. La Farandole). z. Présentés et traduits par J.-L. Moreau (Ed. Ouvrières).

3. Ed. Dar-el-Arab, Paris.

4. Ed. Syros/l'Arbre à livres.

5. Ed. Gallimard Jeunesse (Folio Benjamin).

DEUX AUTEURS GRECS
ET LEURS TRADUCTEURS FRANÇAIS

PHILIPPOS DRACODAÏDIS ET MICHEL VOLKOVITCH
(*Sainte-Maure*, Editions du Seuil)

COSTAS TAKTSIS ET JACQUES LAC ARRIÈRE
(*Le Troisième Anneau*, Editions Gallimard)

Président de séance : JEAN-PIERRE ARMENGAUD

LAURE BATAILLON

Mesdames, Messieurs, je laisserai Jean-Pierre Armengaud vous présenter Costas Taktis et Philippos Dracodaïdis. Je veux simplement leur dire notre joie qu'ils soient parmi nous.

Si Jean-Pierre Armengaud, qui fut un grand animateur de la musique en province et est musicien lui-même, se trouve ici pour présenter cette table ronde, c'est non seulement parce qu'il est conseiller culturel à Athènes et qu'il a, comme les traducteurs, un rapport avec la communication entre ces deux pays, mais surtout parce que depuis des années il n'oublie jamais la part qui revient aux traducteurs dans les manifestations culturelles qu'il organise et qu'il leur réserve une place dont notre association a aujourd'hui le plaisir de le remercier.

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Mesdames, Messieurs, chers amis, il faut conclure des mots extrêmement aimables que Laure Bataillon vient de m'adresser que je suis probablement le seul non-professionnel de cette assemblée, mais que je reste un grand amoureux de la littérature, étant effectivement moi-même musicien et toujours préoccupé de la dialectique interprète-traducteur qui, à mon avis, est très proche chez les musiciens et chez les traducteurs littéraires.

La seconde raison de ma présence ici est effectivement que je suis actuellement conseiller culturel à Athènes et j'ai été conseiller culturel à Stockholm. Je dois vous dire que lorsqu'on vit hors de France, même si l'on en est persuadé quand on est dans notre pays, on est encore plus frappé de l'importance grandissante, disons du poids que peuvent représenter les traducteurs dans les échanges culturels.

C'est particulièrement vrai dans des pays comme la Grèce — j'espère que nos amis écrivains grecs ne me contrediront pas — où les structures du livre ne sont pas très développées. Je connais notamment une maison d'édition où le traducteur est aussi l'éditeur et le diffuseur ; il a traduit un nombre d'auteurs français considérable et il a un public international dans le monde du livre, non seulement en Europe, mais dans le monde entier.

C'est vrai, aussi, que plus nous allons, plus nos sociétés, qui pré-

tendent communiquer, communiquent moins et plus on a besoin des traducteurs. Pour moi, les traducteurs sont à la fois un garant de l'ouverture internationale et un garant du respect de l'identité nationale. Une traduction, c'est l'équivalent d'une création ; c'est ce qui donne au traducteur un peu de la légitimité de l'auteur. Cette équivalence ne peut se faire qu'avec un respect complet par rapport à un style, une écriture et surtout une langue nationale.

Voilà le dilemme du traducteur : il est la porte ouverte et en même temps le représentant presque sacré de l'identité nationale.

J'ai aujourd'hui à côté de moi deux grands écrivains grecs. Je suis très heureux de saluer Costas Taktis, qui est notre voisin à Athènes, dans une rue un peu plus haute de la colline de Lykabette. Costas Taktis est un très grand écrivain international. Un de ses livres en particulier, *Le Troisième Anneau*, a beaucoup influencé les milieux littéraires, et notamment les jeunes d'un certain nombre de pays où cet auteur est traduit. Je sais qu'il est traduit en huit langues, qui sont d'ailleurs huit langues européennes.

A ma droite, j'ai Philippos Dracodaïdis, jeune écrivain qui est un des écrivains grecs les plus traduits en France malgré sa jeunesse, puisqu'à l'heure actuelle deux de ses livres sont dans toutes les librairies : *Sainte-Maure* et *Commentaires sur le cas*, et qu'un autre va paraître dans quelques mois. C'est un succès extraordinaire pour un jeune écrivain. Je vous dirai qu'étant lui-même aussi traducteur, Dracodaïdis est actuellement un des ponts les plus fiables qui puisse exister entre la culture grecque et la culture française, entre le milieu littéraire grec et le milieu littéraire français.

De plus, ce qui donne un caractère exceptionnel aujourd'hui à notre débat, c'est que ces deux écrivains sont accompagnés de leurs traducteurs : Michel Volkovitch, qui est un très brillant traducteur en même temps que professeur, et Jacques Lacarrière, qu'il est inutile de vous présenter.

Sur ces quatre personnes, trois sont à la fois auteur et traducteur, car Costas Taktis a traduit des livres de l'anglais et il a traduit aussi Colette. Philippos Dracodaïdis est, lui, un traducteur quotidien, qui est en train de traduire — excusez du peu ! — les *Essais* de Montaigne.

Enfin, Jacques Lacarrière, vous connaissez son œuvre d'écrivain et de traducteur. Pour tout amoureux de la Grèce qui arrive dans ce pays, un guide sûr est *L'Été grec*, qui montre votre vision de la Grèce, Jacques Lacarrière, et laisse la place aussi pour toutes les visions personnelles que l'on peut insérer entre les lignes de votre livre.

Je vous ai dit quelques mots sur nos quatre invités et vous propose de leur passer la parole, maintenant.

Philippos Dracodaïdis, est-ce que je peux vous demander tout d'abord, si cela ne vous ennuie pas, bien que je sache que beaucoup d'entre nous ont lu votre livre, de nous resituer un peu son histoire et avant tout le titre, qui a failli être, d'après ce que vous me

racontiez, *L'Île noire*, ce qui évoque Tintin pour les Français : titre impossible.

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Il est très difficile pour un auteur de parler de son livre, parce qu'il y a toujours un malentendu entre l'auteur et le traducteur. Il y a aussi un malentendu entre l'auteur et l'auteur, c'est-à-dire entre l'auteur et son oeuvre. Je pense donc qu'il me serait très difficile de vous parler du contenu de *Sainte-Maure* et je préfère vous parler d'abord d'autre chose.

Je suis né en 1940 et mon père a été fusillé par les Allemands en 1944, lorsque les Allemands étaient prêts à partir de la Grèce, lorsque la Résistance avait vraiment démoli l'armée allemande et lorsque les Grecs qui ont occupé le pouvoir juste après avaient vraiment la bonne cote. Donc, trahi par les Grecs, il a été livré aux Allemands. J'avais à l'époque quatre ans. Je ne l'ai pas connu. J'ai seulement une idée de mon père dans la tête.

Après cette guerre, il y a eu la guerre civile, atroce. Elle a duré pendant quatre ans. Et puis, nous avons parlé de la démocratie en Grèce, du retour à la normalité. Or, ce retour à la normalité ne correspondait à rien, c'était la dictature plus ou moins travestie et vous savez tous que nous avons eu une dictature après la fameuse dictature des colonels, et le nom même de Papadopoulos vous donne une idée de l'imbécillité et du ridicule qui ont régné sur le pays pendant sept ans.

Pendant la période de la dictature, je me suis posé des questions sur mon père et me suis demandé qui était ce père d'origine paysanne, le seul lettré de la famille, comment il avait fait des études à Athènes, comment il s'était inséré dans le système, dans *l'establishment* et comment il avait été du côté de la révolution.

J'ai écrit un livre qui n'est pas du tout autobiographique — j'ai essayé de prendre mes distances —, qui s'appelle *Commentaires sur le cas* — des commentaires sur le cas de mon père. Ce livre a paru cette année chez Denoël.

Mais lorsque vous tâchez d'élucider un problème, un autre surgit après et je me suis dit : « Tiens, mon père était telle personne, mais qu'est-ce qui s'est passé du côté de ma mère ? » Elle était complètement illettrée, mais quand même fille de bourgeois. Son père était maître d'école.

Mais de nouveau, lorsqu'on commence à se poser de telles questions, on est obligé d'aller un peu en profondeur et de parler d'un environnement qui crée les personnes. Et en essayant de retrouver un peu les origines bourgeoises de la société grecque de nos jours, je me suis penché sur l'histoire d'une partie de la Grèce, de ses îles, si vous voyez la carte, qui longent la côte du côté de l'Italie. On les appelle les Sept Îles. Il y a Corfou, Céphalonie, Zante ; il y en a d'autres plus petites. Mon père était originaire de Céphalonie, la plus grande et la moins peuplée ; ma mère était originaire de Zante, distante de 12 ou 15 kilomètres.

J'avais donc deux univers : un univers un peu sauvage, l'île de

Céphalonie, où il y a eu des révoltes, des révolutions à l'époque des Phéniciens, des Français et des Anglais, et un univers qui était celui de Zante, port où on faisait le commerce des raisins, de l'huile d'olive, où il y avait une classe bourgeoise, mais qui n'était pas une classe bourgeoise grecque, une classe bourgeoise créée par l'occupant, par les Phéniciens d'abord, puis une aristocratie créée par les Français. Pendant trois ou quatre siècles, l'île a été occupée par les Phéniciens et, lorsque la république de Venise a été détruite, par Napoléon et les Français, qui ont cédé la place après 1814 aux Anglais.

Tout ce que je vous raconte est de l'histoire, mais rien de cette histoire n'est contenu dans mon livre. Il y a des références aux événements historiques. J'ai cherché à trouver dans les chroniques la vie réelle de tous les jours. Il y a des événements qui peuvent vous paraître cocasses, mais qui sont la réalité.

Par exemple, il y a eu un tremblement de terre, l'immense cloche d'une église est tombée et le chroniqueur vous dit : « La cloche est tombée et sous la cloche, trois personnes ont été tuées. » Maintenant, comment la cloche a pu recouvrir trois personnes, je ne le sais pas. Mais j'ai trouvé que c'était quand même magnifique d'avoir cette image de la cloche, tombée à cause du tremblement de terre, avec trois morts en dessous.

Le tremblement de terre, c'est une autre réalité en Grèce. Les scientifiques nous disent que 50 % des séismes européens se passent en Grèce et les îles, du côté de l'Italie, sont vraiment sur cette fissure qui traverse toute la mer Adriatique. J'étais présent lors du tremblement de terre de 1953, lorsque ces îles ont été quasiment démolies, et je me suis dit : « Tiens, si je créais ma propre île, où pourrait se passer toute l'histoire de la Grèce ? » Puis, je me suis demandé ce qui pourrait bien advenir de cette île. Comme j'ai le sentiment aigu que nous vivons la fin d'une civilisation, il m'a paru normal que cette île s'effondre et disparaisse.

C'est ce qui arrive à Sainte-Maure — c'est le nom d'une île, de mon île à moi — qui a vécu depuis l'époque néolithique ou paléolithique jusqu'à nos jours. Brusquement, elle s'effondre, elle va sous l'eau. Comme je suis influencé par la présence des autres puissances en Méditerranée, je pensais qu'une île qui s'effondre, ce serait quand même très commode pour la sixième flotte ou pour la flotte russe, pour trouver un point d'attaque. Une île qui s'effondre à 10 mètres sous l'eau, c'est un très bon banc pour rester un moment, pour se reposer. Si une île s'effondre avec toutes ses maisons, les gens disparaissent, sont noyés, les vêtements restent accrochés aux portemanteaux. Imaginez l'ancre d'un porte-avions qui tombe au milieu de tout ça et le démolit... J'ai une vision pessimiste.

Mais l'écriture n'est pas ce que je vous raconte. Je pense que dans l'écriture on met souvent plus de choses qu'on ne veut. Notre philosophe — le vôtre aussi — Kostas Axelos dit que nous sommes toujours à la recherche de la totalité de l'être dans l'éternel devenir du monde. Là, Axelos répond un peu au philosophe Héraclite, que j'admire. Mais, au

moment où j'écrivais ce livre, je n'ai pas été influencé par Héraclite, j'ai été plutôt influencé par Montaigne, par ce qu'il dit dans les *Essais*, car je traduisais en même temps les *Essais* de Montaigne — ce qui m'a pris huit ans de ma vie et je dirai, pour consoler un peu les traducteurs, que je n'ai jamais été payé pour ce travail, mais ça n'a aucune importance. Souvent, on traduit des œuvres parce qu'on les aime. Moi, j'aimais Montaigne et il y a quelque chose du style de Montaigne qui est passé dans mon livre.

Le style est un peu mélangé. Il y a des gens qui disent qu'il y a des influences latino-américaines, peut-être parce que j'ai traduit Rulfo, Garcia Marquez et d'autres. Mais un écrivain péruvien, malheureusement mort dans un accident d'avion, Manuel Scorza, me disait : « Tout se passe dans la vie » ; et il paraît qu'un dictateur d'Amérique latine avait vendu l'Atlantique aux Anglais, qui l'avaient acheté. Je comprends pourquoi les Anglais ont acheté la mer, parce qu'il y avait probablement du pétrole. Mais ce bonhomme était tellement puissant qu'il a vendu la mer ! Cela peut paraître tout à fait illogique, mais des choses pareilles se sont passées en Grèce. 11 y a un irrationalisme à travers toute notre histoire, à tel point que je me dis qu'elle doit être réécrite. Je ne pense pas que ce soit la tâche de l'écrivain de réécrire l'histoire, mais lorsque vous vivez dans un pays comme la Grèce, vous vous posez des questions sur votre passé, votre présent et votre avenir.

En relisant ce livre récemment, je constatais qu'il y a dans l'écriture un côté, je ne dirais pas mystique, mais caché. J'ai l'impression qu'il est comme la lune, dont on voit seulement une face, et sur laquelle il faut monter pour découvrir l'autre face — ou la face cachée des choses. Je ne sais pas si j'ai réussi à montrer la face cachée de la Grèce, mais ce qui est important, c'est qu'en relisant le livre, je m'y retrouve et je m'y plais.

Je dois vous dire encore une chose, c'est que je l'ai relu en grec. Il m'est très difficile de le lire en français. Peut-être ai-je rendu la vie difficile à mon traducteur. Nous avons collaboré pour la traduction. Il a eu la gentillesse de faire le voyage de Paris à Athènes plusieurs fois. Il m'a assommé avec tous les problèmes possibles et imaginables. Mais lorsque le livre a paru en français, que je l'ai ouvert et ai commencé à lire le texte français, excusez ma franchise, mais je me suis dit : « Mais ce n'est pas mon livre, c'est le livre de quelqu'un d'autre ! » Lorsque vous écrivez en grec, vous vivez dans le contexte, dans le génie de la langue grecque ; vous êtes tout content d'avoir votre livre traduit dans une autre langue, et ce n'est plus votre livre.

Là, je dois rendre à César ce qui est à César. Nous avons eu l'honneur et le plaisir d'accueillir Cioran à Athènes, il y a deux mois ; j'ai eu le plaisir de l'interviewer et de le présenter à l'Institut français d'Athènes. Et Cioran m'a dit : « Mais tu te rends compte ! Si j'avais un traducteur comme le tien, je serais vraiment heureux, parce que ça ne sent pas la traduction, ça sent le français ! »

Je voudrais terminer ainsi avant de donner la parole à Michel

Volkovitch ; je ne lui ai pas fait une fleur, j'ai cité textuellement Cioran. Je voudrais qu'il vous dise quels sont les problèmes qu'il a rencontrés dans ce texte qui mélange la langue grecque ancienne, la langue byzantine, la langue grecque moderne et puis une langue qui a été créée de toutes pièces, qui s'appelle « katharevoussa », la langue puriste, qui a été utilisée par toutes les autres littératures et qui a donné des extravagances linguistiques extraordinaires, dont les fameuses « déclarations de repentir ». Vous allez me dire : « Qu'est-ce que c'est ? » Ce sont des découvertes d'esprits tordus. Après la guerre civile, en Grèce, si vous vouliez avoir un travail d'éboueur, de n'importe quoi, il fallait manier la plume pour avoir le droit de décrocher les chiottes, il fallait prouver que vous étiez Grec, que vous étiez nationaliste, que vous n'étiez pas communiste. Il fallait donc signer la « déclaration de repentir » et dire : « Je condamne le communisme, etc. Je reconnais la religion grecque orthodoxe, le gouvernement nationaliste, etc. »

J'ai un exemple de « déclaration de repentir » dans ce livre, dont je vais vous lire une très petite partie pour vous montrer la difficulté du traducteur pour rendre en français une langue tarabiscotée.

Il s'agit du chapitre 16. Peut-être qu'en lisant je vais rigoler, mais c'est triste, c'est tragique. Donc, un bonhomme nous présente sa déclaration de repentir :

« Je soussigné, Spyridon Kionis, fils de Dionysis, déclare qu'en l'an 1930, me trouvant à Loutraki (ville d'eau près du canal de Corinthe), pour une cure thermique en raison d'une protubérance à la gorge, du côté droit, laquelle s'y trouve encore, je pris provisoirement résidence au domicile de Constantin Blankassis, du nom duquel, je ne suis pas certain, et qui, s'avérant communiste, entreprit subséquemment de m'exposer ses théories, parvenant par là même à ce que je m'initiasse à celles-ci. En outre il m'indiqua des publications communistes auxquelles je m'abonnai et que je recevais à mon domicile par paquets. Plus tard, me retrouvant à Sainte-Maure, je fis la connaissance du docteur Iorgos Doktorakis, amateur de musique, lequel faisait partie de chorales non officielles, et qui, tirant parti de ce que je fusse alors sympathisant du communisme, comblant par ses enseignements mes lacunes, me permit de me perfectionner, ce que je fis. A la suite de quoi j'en vins à fréquenter des communistes notoires, mélomanes et instrumentistes, comme Panayotis Adodanassis, Triantafillos le luthiste, etc., et non seulement je pris part à certaines rencontres, mais je fis à chaque fois des collectes au profit des travailleurs, et je votais même pour les candidats du Parti communiste à la députation. Quant à la propagande, je n'en faisais point, m'étant consacré à la musique, me bornant à faire l'éloge du communisme ou à critiquer l'ordre bourgeois, tout en veillant à ce que mes clients de la classe dominante n'aient vent de mes idées subversives. Je reconnais donc les avoir abusés, mais à la seule fin d'assurer ma subsistance, et non de préserver les

secrets du Parti. Tandis que je servais au régiment des Transmissions, je n'étais point communiste, comme j'en fus à tort accusé, car je m'y trouvais bien avant 1930, date où je le suis devenu... » (p. 137-138).

C'est un morceau de bravoure pour le traducteur qui s'attaque à ce qui est vraiment du charabia en grec !

MICHEL VOLKOVITCH

Lors de la journée d'avant-hier, j'ai écouté, plein d'admiration et en même temps d'angoisse, parce que brusquement je me rendais compte que je n'arrivais pas à me situer, je ne savais pas si j'étais plutôt du côté des littéralistes ou du côté des francisants. Il semble que maintenant je sois fixé sur mon compte je suis catalogué plutôt du côté des francisants ; je ne sais si je dois m'en réjouir ou non.

J'ai vécu près de deux ans avec ce livre, et c'est seulement maintenant que je comprends combien il fut difficile. A l'époque, tout me semblait presque évident : traduisant pour la première fois, j'étais porté par l'inconscience du débutant, et celle de la passion... Car j'étais amoureux de ce roman, et je le tiens toujours pour l'un des meilleurs que la Grèce ait produits. Pour en donner brièvement une idée, je dirais qu'on y passe de Gogol aux Latino-Américains, de la comédie italienne aux *Mille et une nuits*, mais que le tout reste profondément grec — et personnel...

C'est un « chef-d'œuvre », au sens du compagnonnage : l'oeuvre où l'auteur atteint sa maturité, montrant avec jubilation tout ce qu'il sait faire ; un tourbillon d'histoires, de personnages, de paroles (car il s'agit, comme pour *Le Troisième Anneau*, d'un livre essentiellement *parlé*), et aussi un tourbillon de styles... La première difficulté, dans un texte dont le principe organisateur semble être, paradoxalement, la discontinuité, c'était donc de suivre l'auteur d'une intrigue à l'autre, d'un narrateur à l'autre, d'un registre à l'autre (et ce à l'intérieur d'une même phrase, parfois) en faisant ressortir toutes ces ruptures.

Or ce livre foisonnant est écrit en grec, c'est-à-dire dans une langue elle aussi foisonnante, effervescente, à côté de laquelle notre français me paraît pauvre et guindé. Le grec moderne est comme un creuset qui n'a pas eu le temps de refroidir : riche en emprunts au turc, à l'italien, au français, en variantes locales, proche encore de ses racines paysannes, et presque neuf en tant que langue littéraire — à la fois très vieux et très jeune — c'est par ailleurs une langue à deux étages, où se poursuit un jeu complexe entre la langue dite démocratique (celle que tout le monde emploie) et la langue savante (qui fut langue officielle jusque récemment, et survit encore dans une foule d'expressions). Pour restituer cette surabondance de mots et de couleurs, il eût fallu le français de Rabelais, de Montaigne, et non celui de Richelieu... J'avais l'impression en traduisant de devoir jouer un morceau de musique sur un orgue auquel il manquait non seulement certaines touches (ça, c'est le lot de toute traduction), mais aussi la moitié des jeux...

Ajoutez à cela qu'il n'existe aucun dictionnaire grec-français digne de ce nom, et — ce qui est plus grave encore — aucun dictionnaire grec vraiment commode et à jour.

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

C'est juste : il n'y a pas de dictionnaire. Je me reporte pour l'anecdote à la traduction des Essais de Montaigne. Là, je suis redevable à M. Millieux, qui était mon professeur à l'Institut français d'Athènes, et qui est dans la salle. Je l'appelle mon maître, non pas seulement parce qu'il m'a appris le français, mais aussi parce qu'il m'a donné la possibilité de commencer la traduction des Essais de Montaigne. Je n'avais pas de dictionnaire, mais j'en ai trouvé un de 1836, en deux volumes, que j'ai acheté très cher et je me suis rendu compte que c'était un dictionnaire inutilisable, parce que tous les mots français passaient dans une langue archaïque qui n'est plus parlée en Grèce. Lorsque j'avais des difficultés, je faisais appel à ce dictionnaire, je trouvais le mot antique et puis, si j'avais un problème, je prenais un dictionnaire grec pour trouver l'équivalence du mot antique dans la langue parlée d'aujourd'hui. Voilà une traduction à deux niveaux, si l'on peut dire. Donc, pas de dictionnaire pour celui qui voudrait commencer à traduire.

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Voilà une de nos tâches, dans les échanges entre la France et la Grèce : faire un dictionnaire. C'est très compliqué; il y a beaucoup d'aspects : éditorial, financier, etc. Mais il faudra le faire.

MICHEL VOLKOVITCH

J'ai donc décidé de travailler uniquement avec les dictionnaires grecs. Or le vocabulaire de Dracodaïdis est ici d'une grande richesse, avec un faible pour certains vocables aussi rares que savoureux — même s'il évite, par refus du pittoresque facile, le dialecte italianisé de Zante. A la fin de chaque chapitre, donc, j'allais visiter mes amis grecs de Paris avec un stock de mots inconnus pour entendre des explications parfois contradictoires — quand on pouvait m'en donner ! L'auteur, consulté dans les cas graves, ne m'a pas non plus toujours tiré d'affaire. J'avais buté, par exemple, page 71, sur un homme qui faisait le bien avec « τὸ μέσα μυαλό » (« le cerveau du dedans »). « Eh bien, me dit Dracodaïdis, j'ai entendu ça dans la bouche d'un paysan et ça m'a plu, mais je ne sais pas bien ce que ça veut dire... » J'ai donc traduit par « la cervelle cachée », de façon ni plus ni moins obscure qu'en grec; pas question de succomber au cartésianisme, et d'être plus clair que l'original !

Ces problèmes lexicaux sont moins innocents qu'ils en ont l'air. Certains mots et expressions, parfois, vous mettent au pied du mur : on rêvait d'être fidèle, neutre, transparent; et voilà que l'absence d'équivalent exact vous accule à choisir, à vous déclarer implicitement pour telle ou telle école de traduction. J'ai hésité, par exemple, devant des arbres qui « δένουν καρπό ». Καρπός = le

fruit. Δένω = nouer. J'ai eu la tentation « littéraliste » d'écrire « les arbres nouaient leurs fruits », ce qui est sûrement très poétique. Malheureusement, « δένω καρπό » en grec, loin d'être une image forte, appartient au langage courant. Il était donc plus juste, hélas, de traduire « les fruits mûrissaient ». Dans les deux cas, j'étais fidèle et infidèle à la fois... Alors j'ai choisi un moyen terme, en espérant produire une expression simple et en même temps vaguement inhabituelle : « Les arbres formaient leurs fruits. » Aujourd'hui cette solution me paraît bien faible. Alors ? « Les fruits s'arrondissaient ? » Sans doute. Mais après tout ce que je viens d'entendre en deux jours, j'oserais peut-être maintenant « nouer les fruits » — d'autant que l'expression existe, paraît-il, dans certaines de nos provinces !

Je ne me suis pas encombré de scrupules, en revanche, avec le δάκος. Il s'agit d'un parasite de l'olivier, que les Provençaux appellent « mouche de l'olive »; ce nom ne m'inspirant pas, j'en ai fabriqué un plus sonore : le *fagas*; en grec, ça veut dire « glouton », et en français ça sonne à la fois grec et provençal...

Je crois que tout livre crée et impose au traducteur (jusqu'à un certain point) ses propres règles du jeu; je m'en suis bien aperçu face au délicat problème des noms propres. Dans d'autres cas, je me serais senti tenu de prendre un parti et de le suivre : tous les traduire, ou n'en traduire aucun. Ici, j'ai fait le contraire : la règle du texte étant la discontinuité, je me suis dit qu'il était peut-être intéressant de l'imiter. J'ai donc laissé tels quels certains patronymes pour lesquels je n'avais pas trouvé de bon équivalent : Koukounaras a gardé son nom cocasse, de même que le riche Kalapothakis (« celui dont les greniers sont bien remplis »). Et j'ai traduit la plupart des autres — car ils ont un sens, ils décrivent leur porteur —, mais comme il fallait garder aussi la couleur locale, je les ai vêtus de sonorités (à peu près) grecques : Μουρλίτσα (« la toquée ») est devenue Maboula; Τριβυζᾶς (« trois mamelles ») s'est changé en Trimamelos, Εαμαρτζῆς (« le fabricant de bâts ») en Adodanassis, Θύμης en Blankassis, et il y a même quelque part un Panaris. Avais-je le droit de donner ainsi à ces noms un petit côté Astérix ou San Antonio qu'ils n'avaient pas toujours à l'origine ? J'y reviendrai.

Un mot sur le nom de l'héroïne : je veux dire l'île, Ἁγία Μαύρα (« Sainte Noire »). *Αγία Μάβρα* : en grec ça sonne bien, de façon très noire, justement. Mais je ne pouvais pas l'écrire ainsi, étant tenu (à propos, l'étais-je ?) d'adopter le système de transcription consacré, fondé sur l'orthographe, qui est un vrai désastre — ceux qui l'ont inventé lisaient les mots sans les entendre... Non content de déformer certains phonèmes, ce système oublie l'accent tonique, essentiel en grec. Ecrire, donc, *Hagia Mavra* et entendre les Français prononcer *Ajia Mavra*, non, ça m'aurait fait trop mal. *Sainte-Maure* ne m'emballa pas non plus, mais je l'ai choisi dans la mesure où : 1) il s'agit de Zante, l'Italie n'est pas loin, il est donc moins grave de

latiniser ; 2) « Maure » évoque tout de même, indirectement, la couleur noire...

Mais c'est en traduisant les phrases, et non les mots, que mes beaux principes théoriques ont le plus souffert. J'avais le dessein, par exemple, de conserver au maximum la disposition des mots de la phrase grecque. Dans la pratique, il a souvent fallu composer... Car non seulement le français est moins souple que le grec à cet égard, mais surtout le centre de gravité de la phrase n'est pas le même dans les deux langues : en français, normalement, le plus important arrive tout à la fin; en grec, c'est beaucoup plus variable (comme si dans les deux langues les phrases étaient accentuées sur le même modèle que les mots). Pour restituer le mouvement de la phrase, pour donner son vrai poids à chacun de ses membres, il a donc fallu démonter bien des phrases et les remonter autrement.

Autre problème : l'articulation des phrases entre elles, dans ce livre, se fait très souvent au moyen de « καί » (« et »). Certains passages en fourmillent : « Et Bakelos était là, dans le noir total. Et la chanson dans ses oreilles, sur le chemin du retour, et les voix autour de lui comme des fantômes, et la poussière » (p. 142). Je voulais tous les garder, ce qui eût donné à ma prose un ton biblique et envoûtant... Seulement « καί » en grec est beaucoup plus fréquent que « et » chez nous, surtout en début de phrase... Finalement j'en ai coupé très peu, quitte à donner à ces pages une couleur plus forte qu'en grec. Et je m'en félicite : j'avais si souvent ailleurs l'impression d'estomper, d'appauvrir... En revanche, dans deux ou trois endroits où je devais sabrer, j'ai décidé de les enlever tous : la juxtaposition abrupte était alors ce qui rendait le mieux l'aspect répétitif, et primitif, du texte grec.

Il y a, au chapitre 17, un amoureux dont le membre viril, une nuit, se met à grandir et s'allonge infiniment, sort de la maison, suit la route, arrive à la maison de la bien-aimée... Comment ne pas y voir l'emblème de la phrase dracodaïdique ? Cette phrase immense, à rallonges, qui souvent, au moment de s'arrêter, reprend de plus belle et coule et dérive à n'en plus finir. En lisant et relisant certaines pages, j'avais la sensation physique d'être emporté, comme par des vagues. Et l'essentiel de mon travail a été de retrouver le rythme, la respiration de ces phrases. Pour moi — j'ai été longtemps musicien, avant que le grec ne me saisisse — traduire est avant tout une affaire de musique; et même si je m'efforce toujours, après coup, de décortiquer mon travail, de comprendre, je marche d'abord à l'instinct, « *au feeling* », comme le disait ce matin Mimi Perrin, qui connaît la musique...

J'ai donc passé des heures, parfois, sur une seule phrase (comme si je traduisais un poème), pour lui rendre son souffle, son débit en même temps haletant et coulé, et la faire rebondir, courir, swinguer. Une phrase qui ne balance pas, et tout s'effondre, comme un soufflé...

J'ai été surpris de voir, hier, comme il était possible de traduire

la longue phrase de Claude Simon en l'allongeant, en lui rajoutant de la matière. Sans doute, à longueur égale, la phrase de Claude Simon et celle de Dracodaïdis sont-elles de nature opposée : l'une s'accomplit dans le ralenti, l'agglutination, la densité; l'autre galope et semble se fuir elle-même. Pour moi il s'agissait surtout de tenir le tempo, d'empêcher la phrase de s'enliser, gagnant une syllabe par-ci, sacrifiant par-là, en douce, un petit détail... (J'imagine que Lacarrière, traduisant *Le Troisième Anneau*, a eu le même problème fondamental : être volubile avec concision.) Il m'arrivait alors, pour m'aiguiser les oreilles, de lire un peu de Chateaubriand (virtuose du balancement) mais aussi, comme antidote, des pages bien serrées de Flaubert ou Stendhal !

Je voudrais qu'en lisant ma traduction on ait le même plaisir qu'en écoutant nos amis étrangers d'hier : leur français est superbe, avec juste une pointe d'accent qui fait vibrer les mots. Je voudrais que mon français soit « du vrai français » (dans la mesure évidemment où je traduis du « vrai grec »), mais qu'on y sente, insaisissable, comme un parfum, l'écho de la langue d'origine.

Je m'en vais maintenant vous lire une de ces phrases dont je parlais — sans doute la plus belle. C'est la fin du chapitre 14, page 126. Le Coordonnateur, un type bizarre, et détesté par conséquent par les bonnes gens de la ville, vient de mourir, laissant deux enfants bâtards et tarés. « Et ce que nous avons découvert, nous ne devons pas nous en mêler, nous sommes trop petits, nous autres, pour comprendre les mystères du monde, d'autres les connaissent, ceux qui sont en même temps responsables, et voilà les nouveaux démons qui sèment le malheur et la tempête et la mer écume, des vagues énormes se brisent sur les jetées, lavant les blocs de pierre, effaçant les souillures, et les quais resplendissent et les gens passent tout penchés, c'est de nouveau l'hiver, Noël, le Nouvel An, voilà qu'approche l'Épiphanie, la Croix va tomber au fond et le bâtard du Coordonnateur ôtera ses vêtements pour plonger, il a la peau dure, il prendra dans ses mains souillées le symbole divin et refera surface, agitant ses grands bras au-dessus des eaux sanctifiées, montrant son trophée avec un sourire imbécile, c'est de tels exploits qui le font vivre, entre ses jambes apparaît la tache noire du pubis, le même noir qui couvre le ciel, le caleçon mouillé colle à la peau, on devrait lui interdire le Repêchage de la Croix, il boite, il s'enveloppe d'un manteau pour aller embrasser la main de l'évêque, avec la crosse, la grosse bague au doigt, l'évêque dont la barbe s'agite au vent, chassant d'autour de lui les miasmes, et sa soutane qui s'agite, chassant d'autour de nous les esprits du mal, et l'infirme se penche, lui embrasse la main, lui mouille la main, de ses lèvres froides, comme un serpent. »

Et maintenant, ce qui fut le plus dur — et amusant — à traduire : les passages en langue savante. Il n'est pas rare d'en trouver dans les romans grecs contemporains, mais ils sont ici spécialement longs : nous lisons pendant des pages, par exemple, les

extraits d'un curieux traité philosophique rédigé par l'un des personnages. Le problème n'était pas seulement de créer un équivalent français de cette langue archaïsante; il fallait rendre aussi l'attitude ambiguë de l'auteur — et des Grecs en général — à son égard. Car si la langue savante apparaît souvent, chez les auteurs grecs, affectée, odieuse, voire grotesque, cette aversion se nuance parfois d'amusement, ou même de tendresse... Ici, par exemple, les écrits de Riky Mozeras allient le sensé au délirant dans des proportions parfois délicates à évaluer; et ses outrances linguistiques, finalement, ne manquent pas d'allure...

J'avais pensé un moment tenter une sorte de pastiche d'ancien français. Mais qui pasticher ? Montaigne peut-être, que Dracodaïdis a traduit ? Seulement Montaigne est tout le contraire d'une certaine boursoufflure que j'avais à rendre; l'essentiel n'était pas l'ancienneté de la langue, mais son excès. Je me suis contenté de lire le *Voyage du Levant* de Jean Thévenot (1665), en dressant une liste de mots et expressions dont je me suis d'ailleurs peu servi : quelques mots relais çà et là (des « point » à la place de « pas », etc.) pour signaler l'archaïsme. Quant au reste, j'ai tâché de donner à ce problème avant tout lexical des solutions stylistiques, gonflant certains mots à l'aide d'une majuscule, ajoutant pléonasmes et redondances, imparfaits du subjonctif, cascades de « que » et de « de », emberlificotant la syntaxe...

J'ai beaucoup travaillé le rythme, là aussi. Tandis qu'ailleurs je balançais entre rythmes pairs et impairs (une pulsation régulière avec des écarts continuels), dans ces passages au contraire j'ai installé un rythme plus carré, pompeux, avec des alexandrins cachés, des rimes intérieures, des allitérations envahissantes, pour aboutir à une espèce de charabia ronflant. Suis-je allé assez loin ? En me relisant, je suis déçu; je crois que je n'en ai pas fait assez trop.

Mais je suis bien prétentieux : vous allez bientôt croire que j'étais seul pour traduire ce livre ! En fait, les aides n'ont pas manqué. Pour mon bonheur souvent, pour mon malheur parfois...

Tout d'abord, l'auteur. Les circonstances ont voulu que nous collaborions, et c'est une habitude que je veux garder. J'envoie toujours mon travail à ma victime, avant publication, même si elle ignore le français — question de courtoisie. Etant bien entendu que l'auteur suggère plus qu'il ne corrige, et que le traducteur a le dernier mot, le *final cut*...

Avec Dracodaïdis, tout s'est très bien passé. Cinq ou six rencontres, des lettres, des coups de fil : un véritable échange. Et je ne me souviens pas du moindre désaccord entre nous. Il a relu mon texte de très près, ce qui n'a pas seulement permis d'éliminer certaines erreurs; en plus d'un point, il m'a fait retoucher, non le dessin, mais la couleur, en mettant plus l'accent sur un détail à première vue secondaire...

On traduit mieux, je crois, quand on connaît personnellement l'auteur, ou du moins quand on voit son écriture, quand on l'en-

tend lire son oeuvre. Comment ne pas être influencé, dans le cas présent, quand on voit Dracodaïdis se tordre de rire en racontant les scènes les plus tragiques ? Voilà ce qui m'a fait mieux sentir la tonalité du livre, et souligner, par exemple, en plein accord avec l'auteur, le comique plus ou moins latent de certaines pages...

Il est même arrivé — chose rare, je présume — que l'auteur me prête un moment son bic : « Là, c'est trop court, me dit-il un jour en me montrant une énumération dans le texte grec. Rajoute m'en trois lignes ! »

J'ai eu la chance également, pour ces débuts, d'être pris sous l'aile de Pierre Fridas, traducteur de Kazantzakis — entre autres —, qui a eu la patience de lire, armé d'un crayon, mes cinquante premières pages. Ses conseils et son amitié furent précieux...

... Car avec l'éditeur, ce ne fut pas si facile. Je n'ai pas le temps ici de raconter l'histoire de cette traduction : j'aurai vécu deux ans et demi de péripéties tragi-comiques. La personne qui s'est occupée du livre — homme de haute culture, de sensibilité classique — a pris son crayon lui aussi; seulement ses corrections, parfois bien venues, sont allées souvent dans le sens que je craignais : longues phrases coupées « par souci de clarté », suppressions d' « incorrections grammaticales », de tournures « trop familières », normalisation de la ponctuation — bref, une réécriture en français du VI^e arrondissement. Je ne donnerai qu'un exemple minuscule : dans la phrase que j'ai lue, au moment où l'on pense qu'elle va finir, mon éditeur flanque un point-virgule, après « tempête », juste à l'endroit où on l'attend; mais justement, à cet endroit dans l'original — et dans ma traduction — il n'y a rien et la phrase continue, lancée à toute allure d'avoir ainsi grillé son arrêt, et c'est cette surprise, cette syncope (au sens musical) qui m'enchant; la supprimer, c'est casser les reins à la phrase : le maximum de dégâts avec le minimum de matériel...

Par ailleurs, en relisant les épreuves, je n'ai vu nulle part le dernier paragraphe ! C'est pourtant une très belle fin, critiquée par certains en Grèce dans la mesure justement où elle est belle, et insolite : au lieu de s'achever en fanfare, tout se défait, se liquéfie peu à peu, jusqu'au pianissimo final... Dans la fin « made in rue Jacob », au contraire, on termine en coup de poing, sur un vigoureux « Non ! ». L'engloutissement résigné devient révolte et l'oeuvre s'achève en un majestueux contresens.

Pourquoi n'ai-je pas dit « non » alors, moi aussi ? L'éditeur a eu la courtoisie de ne pas vraiment m'imposer ses retouches, mais aussi l'habileté de ne pas me laisser le temps de réagir. J'ai dû relire les épreuves en cinq jours, avec interdiction de corriger plus de 25 des 60 corrections éditoriales. Et tout a fini par une séance de marchandage homérique, où j'ai abandonné la fin pour sauver deux ou trois images et quelques mots !

Restait le titre. Le mot-à-mot (*Sur les traces de la représentation*) n'étant guère fameux, j'avais proposé un titre *au pluriel* (puisque'il

s'agit d'un livre pluriel), et plus précisément *Récits de l'île morte*, clin d'œil discret à Gogol, à Dostoïevski, aux vieilles chroniques, avec un long sous-titre à l'ancienne (prolongeant ainsi les titres des chapitres, qui évoquent les romans d'autrefois). Mais le titre, n'est-ce pas, est chose trop sérieuse pour qu'on ose la confier au traducteur. Résultat : ces messieurs du Seuil ont choisi... *L'Île noire* !... J'ai aussitôt écrit, leur rappelant qu'avant eux un certain Hergé... Je me permettais de leur suggérer, dans les mêmes coloris, *L'Île sombre* (puisque l'île, à la fin, sombre dans les flots). Ces messieurs n'ont pas goûté ce mot à double fond, et le livre a reçu un titre débile, qui évoque tout (et d'abord le fromage de Touraine du même nom), tout sauf un roman grec. Ma seule consolation sera de ne pas l'avoir prononcé ici une seule fois...

Je n'ai pas osé relire l'ensemble de ma traduction; elle m'eût paru sans doute trop sage, trop bien peignée. Mais je ne veux pas décourager l'éventuel lecteur ! Le livre a plutôt bien résisté, me semble-t-il, à nos mauvais traitements. Même un peu corsetée, la Grèce y respire encore.

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Je pense qu'on devrait s'arrêter ici. Mais auparavant je voudrais parler un peu de mes maîtres.

Il est certain que j'ai été influencé par la littérature française, mais j'ai été influencé aussi par certains maîtres de la littérature grecque. Je considère que c'est pour moi une immense joie de me retrouver ici et d'avoir à côté de moi Costas Taktis. Et souvent, dans le livre dont nous avons parlé, j'ai pensé à Costas Taktis, dont *Le Troisième Anneau* est pour moi un des meilleurs livres qui ont été écrits au XX^e siècle.

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Je trouve que Philippos Dracodaïdis a aussi appris l'art de la transition, mais pour passer encore quelques minutes avec lui et avec Michel Volkovitch, je vous propose de leur poser une ou deux questions.

Je voudrais demander à Michel Volkovitch, qui lit beaucoup de littérature grecque, beaucoup de poésie grecque, est très à l'affût : comment (question difficile) situez-vous le roman de Philippos Dracodaïdis, dans quelle veine actuelle dans la jeune littérature ?

MICHEL VOLKOVITCH

J'aimerais pouvoir dire que c'est un livre qui représente à merveille sa génération. C'est vrai. Je crois que c'est un miroir. Pour moi, c'est l'un des meilleurs miroirs de la Grèce de l'après-guerre.

D'un point de vue littéraire, je souhaiterais que ce livre ait fait école. Or, je vois pour l'instant Philippos assez isolé. En Grèce, il se passe beaucoup de choses intéressantes, il y a beaucoup de poètes de premier plan, beaucoup de romanciers de grande valeur, mais je crois que la voie qu'a ouverte Philippos mérite d'être explorée par plus d'écrivains.

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Je vais maintenant me tourner vers vous, Monsieur Taktzis. Votre livre a été réédité dans la collection « Folio Gallimard », on ne sait à combien d'exemplaires. J'aurais envie que ce soit Jacques Lacarrière qui en parle.

Avant, je voudrais juste poser une toute petite question. Ce qui m'a frappé dans ce livre, c'est à la fois le sentiment du destin terrible, qui vous angoisse vous-même (il y a un personnage qui dit : « tout se paie ici-bas »), et en même temps l'extraordinaire humour. On est angoissé et pourtant on rit avec tous ces personnages extraordinaires de la « Sainte » Euphémia, de la mère, qui appelle sa fille « la comtesse », et puis ses maris divers qui lui ont donné tous ces anneaux — on en est au troisième, mais on pourrait continuer...

Nous, Français, avons l'impression que votre livre est très loin de la Grèce folklorique, de la Grèce faussement épique. C'est un peu une Grèce décapée, sans fards ni masque. Je me suis demandé, quand j'ai vu dans votre biographie que vous aviez tellement voyagé : en Australie, en Angleterre, en Allemagne, en Afrique, dans beaucoup de pays, si vous aviez écrit vos livres en Grèce ou si vous en aviez écrit une partie en dehors de la Grèce ?

COSTAS TAKTISIS

En dehors de la Grèce. J'ai travaillé pendant quatre ans en Australie sur ce livre. Il a pris des formes diverses. Je l'ai commencé en Australie en 1960 et je l'ai écrit en six mois, sauf les trois ou quatre derniers chapitres. Je n'ai rien fait pendant six mois, et en vingt jours je l'ai terminé, toujours en Australie. Je l'ai presque fini, sauf ces trois ou quatre derniers chapitres, en voyageant sur une Vespa de Grèce jusqu'à Edimbourg. Je m'arrêtais dans des villes ou des petits villages; je passais trois ou quatre heures par jour à écrire un chapitre. J'ai continué ma route comme ça...

Je voudrais faire deux ou trois remarques (mon français laisse à désirer, excusez-moi). Profondément touché par l'hommage que Dracodaïdis m'a fait, j'aurais pu le considérer comme un élève mais je le vois comme un confrère. Nous, Grecs, étant depuis l'Antiquité en guerre civile perpétuelle, il serait hypocrite de prétendre être plus poli que je ne suis et ne pas faire certaines remarques suite à ce que j'ai entendu ce soir.

D'abord, je voudrais dire que pour moi, la question de la langue qui est capitale, c'est un faux problème. Pour moi, il y a du grec moderne, carrément, et puis il y a une langue grecque, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, qui se développe, qui change, qui subit l'influence des envahisseurs, mais reste toujours la même langue. Ce problème de katharevousa et de démotique est un faux problème. On l'a exploité politiquement. Je crois que tous les gens « bien pensants » en Grèce vous diraient la même chose. Il faut en finir avec cette histoire de katharevousa ! Il n'y a que le grec moderne. Il y a des gens qui parlent et qui écrivent bien le grec et des gens qui

prétendent tantôt écrire le démotique, tantôt je ne sais pas quoi.

Une deuxième remarque, puisqu'on a parlé politique, communisme, « déclaration de repentir » : je tiens à vous dire que voilà encore un autre faux problème. Moi, je n'appartiens pas à la droite, je suis libéral, sûrement pas communiste. Quand nous parlons de guerre civile, il ne faut jamais oublier que ce n'est ni la gauche ni la droite qui a commencé cette guerre civile, malheureusement c'est la minorité communiste. Le monde était déjà partagé entre les Américains et les Russes. Ils ont commencé cette guerre civile et nous payons toujours, jusqu'à nos jours, cette faute idiote, selon moi.

Je dirai aussi que je crois que ce n'est pas seulement difficile pour l'auteur de parler d'un de ses livres : c'est vraiment impossible. La seule chose que je pourrais dire sur les motivations qui m'ont fait écrire *Le Troisième Anneau*, par exemple, c'est qu'il s'agissait d'abord fondamentalement de l'ambition de montrer aux gens, aux écrivains de la génération avant moi, comment écrire un roman, tout simplement.

La deuxième motivation, c'était de ressusciter ma grand-mère. J'avais un sentiment de culpabilité vis-à-vis d'elle. Je voulais la ressusciter au point de m'identifier avec elle et de telle façon qu'elle continue à vivre, même après ma mort.

Voilà tout ce que je peux dire. Maintenant, nous allons lire la première page de mon livre et mon ami Lacarrière va la lire en français.

(Lecture des trois premiers paragraphes du chapitre I^{er}, en grec puis en français.)

TATIANA MILLIEX

Je voudrais dire deux mots sur ce que Taktsis a apporté à la littérature néo-grecque.

Il a parlé avec passion de la langue. Il ne sait peut-être pas lui-même qu'il a employé une nouvelle et très ancienne langue, c'est-à-dire qu'il a pu faire de la langue parlée, de tous les jours, la plus usée, une langue littéraire et c'est cela son grand mérite.

Et aujourd'hui — je dirais malheureusement — les plus jeunes essaient d'imiter le style Taktsis. 11 est inimitable. Ils utilisent simplement un magnétophone pour enregistrer une conversation parlée, ce qui n'est pas la même chose. Taktsis a écouté, il a entendu, il a savouré la langue de sa grand-mère, de sa mère, de sa ville, toute cette rumeur, avec la poésie profonde qui existe dans la langue de tous les jours, il a pu nous donner une nouvelle langue.

JACQUES LACARRIÈRE

Tatiana Milliex vient de dire exactement et beaucoup mieux que moi ce que j'aurais dit. C'est là sans doute la raison pour laquelle j'ai traduit ce livre. Je n'ai pas le sens de la langue grecque aussi affiné qu'un véritable Grec. J'ai rencontré ce livre, dans des conditions d'ailleurs très particulières, parce qu'un ami qui nous était très cher, à Costas et à moi, que nous avons beaucoup aimé à Athènes et qui est mort en se suicidant quelques années plus tard, un homme exception-

nel dans sa vie et dans sa pensée, a laissé un jour dans ma petite chambre de la rue Mouffetard ce livre en disant : « Jacques, lis ce livre toutes affaires cessantes », et je l'ai lu deux jours après sans pouvoir le quitter, de la première à la dernière page.

J'avais deux sentiments. Le premier : d'être en face, pour la première fois, de ce que tout homme qui aime la Grèce attend de ce pays aujourd'hui : une œuvre. J'avais enfin découvert une œuvre, quelque chose qui parlait de tous les temps à la fois, d'aujourd'hui et d'un très lointain hier, aussi bien des fleurs, des drogués, des homosexuels, et d'autres thèmes. Tout cela dans une cuisine, ou sur le Parthénon, sur un pont de bateau, ou au cœur des tragédies les plus formelles. Tout était mêlé, unique, scindé, l'un dans l'autre, sans que jamais on puisse dire : « Ça vient du passé, ça vient de Byzance, ça vient des Colonels, ou ça vient de la guerre d'indépendance. » Tout est unique, la grand-mère et Périclès ensemble, si je peux dire.

C'est cela qui justement était difficile à réunir dans la langue grecque qui s'est toujours trouvée partagée entre des quantités de courants, ceux de l'extérieur, ceux de l'intérieur. Il y a les gens qui sont restés en Grèce et ceux qui sont partis à l'étranger et ont appris une autre langue et sont revenus avec.

C'est de la vieille histoire, jusqu'au jour où Costas Taktis a précisément aboli cette distinction — et il a raison de s'emporter là-dessus et de dire que c'est un faux problème. Ce ne l'est malheureusement pas pour tout le monde, mais pour lui ce l'est devenu, car ce livre n'a pas seulement réconcilié mais aboli cette différence qui, pendant si longtemps, a été une fissure au cœur de ce qui parle aux Grecs.

Dans un deuxième temps, je me suis dit : il est intraduisible. D'ailleurs, très sincèrement, en lisant aujourd'hui cette traduction parue il y a vingt ans, j'ai été pris d'un double sentiment. Le premier : d'être content tout de même d'avoir pendant des années « milité » dans la traduction de ce livre, même s'il n'a pas eu en France tout l'écho qu'il méritait. Et en même temps je me disais que j'aurais pu le traduire beaucoup mieux. Je veux dire que la traduction française, à certains moments, épousait tout à fait ce rythme, mais nous n'avions pas le même registre, parce que si moi j'ai eu une grand-mère, je n'avais pas Périclès. Moi aussi j'ai toujours eu plaisir à écouter mon grand-père paysan, à écouter toutes les langues françaises qu'on entend — et celles des cafés de Paris ne sont pas les mêmes que celles des routiers, que celles des paysans. Mais je n'avais pas cet arrière-fonds millénaire qui fait que de temps en temps, par exemple, le personnage principal de ce livre s'appelle Hécube, tout simplement, et qu'il lui arrive des aventures qui sont les mêmes que celles de la femme de Priam, aujourd'hui encore, avec ses enfants tués ou dispersés...

C'est cette rencontre que nous ne pouvons pas faire. Nous n'allons pas faire aujourd'hui une histoire qui va raconter les malheurs modernes de Vercingétorix, cela n'aurait pas de sens. Tandis que le grec possède le miracle qui permet cette brutale alliance inexplicable et féerique quand elle est réussie entre des

histoires vieilles comme le monde et des personnages qui sont nés d'hier...

Je signale le fait que le personnage principal s'appelle Hécube, parce qu'il y a en filigrane, très discrètement, dans ce livre des références moqueuses à certains mythes et à certains personnages de légende.

Mais parlons livre. C'est l'histoire de deux femmes, et cela se situe entre Athènes et Salonique. Le récit qu'elles se font mutuellement de leurs vies couvre à peu près l'époque cruciale qu'a été pour la Grèce celle de la guerre de 1914 à 1950. Les deux familles appartiennent à la petite bourgeoisie d'Athènes et de Salonique. Dans cet éventail de temps, à travers les personnages multiples qui apparaissent, à travers ce qui se passe, aussi ce qui ne se passe pas, on découvre d'une façon tout à fait exceptionnelle un demi-siècle d'histoire grecque.

Au fond, bizarrement, le plus grec de tous les livres grecs ne parle pas uniquement de la Grèce, c'est un livre d'écriture, d'une écriture parfois différente, d'une écriture difficile, d'une écriture souvent volontairement quotidienne, mais où le quotidien prend brusquement autant de force que lorsqu'à l'intérieur d'un drame conjugal quelqu'un se met à lire un article de journal. Autrement dit, les choses les plus quotidiennes prennent une connotation très forte et la difficulté est de faire passer ceci dans une langue comme le français qui atténue les contrastes rugueux qu'offre la langue grecque et qui fatalement va affadir beaucoup de choses. Ce ne sont pas des problèmes de mots, ce ne sont pas des problèmes de syntaxe. Les problèmes profonds sont les problèmes de musique, de timbre, de registre, de tempo, et d'autre part la connaissance que le traducteur a de sa propre langue dans ses profondeurs les plus secrètes.

Si on a d'un côté un tempo et d'un autre les récits de la grand-mère, on peut écrire dans n'importe quelle langue. Comme le disait si bien Céline Zins aux Assises d'avant-hier. Ce n'est pas le grec qui fait problème, c'est ce que Taktsis a fait du grec depuis sa naissance dans ce livre où il l'exprime et le dit d'une façon si personnelle. Peu important les références et les comparaisons, on a chacun les siennes. Moi, je me suis senti devant un livre qui était le livre d'un écrivain qui venait de naître et c'est ça qui m'a poussé à me lancer dans cette aventure.

Le problème est assez simple. D'abord, l'expérience de Taktsis n'est pas la mienne et mon expérience n'est pas celle de Taktsis. Beaucoup de passages de ce livre se passent dans le milieu des homosexuels, des drogués, et leur langue est particulière. L'expérience qu'il y a derrière ce livre, la sensibilité qui l'anime est une sensibilité que personnellement je ne retrouve qu'à travers la langue.

Nous avons échangé des correspondances puisque Taktsis, quand j'ai cherché à le joindre, était aux Etats-Unis où il errait d'une ville à l'autre. Les lettres ont mis du temps à arriver, à se rejoindre. La correspondance a été un cheminement à travers le temps.

Il m'a fallu longtemps pour traduire ce livre. Taktis me disait très naturellement : « Je ne sais pas comment on dit ça en français; demandez à un drogué, demandez à une putain, demandez à un homosexuel... » Et a commencé pour moi une quête qui n'avait plus rien de linguistique !

Mon travail m'a obligé à une véritable aventure et à épouser dans tous les sens du terme cette langue, les histoires qu'elle racontait, et tout ce qui était impliqué dans sa culture. Je ne suis pas un écrivain d'argot. Je peux être un écrivain du quotidien, mais il m'a fallu faire un apprentissage. J'ai cheminé. Là, je dirai que le traducteur était presque comme les anciens capitaines des anciens bateaux qui se laissaient sombrer quand le navire sombrait. Le traducteur épouse tant cette cause qu'il pourrait presque disparaître avec l'auteur. Il n'est pas quelqu'un de différent, il n'est pas quelqu'un qui le regarde de l'extérieur. Il m'a donc fallu apprendre un peu ma propre langue pour restituer les choses que j'estimais indispensables.

Il n'y a pratiquement pas de notes, ou très peu. Je ne vous cacherais pas que c'est à la longue lassant de voir par exemple pour « *ουζο* » : « sorte de pernod grec », comme je l'ai vu il n'y a pas longtemps encore dans une revue, ou à propos de « *souvlaki* » : « sorte de barbecue grec ». J'attends un jour une traduction où, pour Parthénon, il y aura une note : « sorte d'église de La Madeleine grecque » Le problème du lexique existe et je me suis souvent posé la question de savoir si, pour des grands livres comme celui-ci, et en général pour des oeuvres littéraires, la solution du problème de la langue et du lexique ne consisterait pas à faire un glossaire en fin de volume qui permettrait de savoir non seulement les mots qui sont les mots courants d'une langue, mais les mots que l'auteur a utilisés et qui constitueraient son glossaire à lui, une sorte de petit lexique personnel de l'auteur à destination du lecteur français et qui permettrait d'éclairer ce qu'il est difficile d'éclairer par des périphrases. Personnellement, aujourd'hui, après des années d'expérience, je serais partisan de laisser les mots d'origine sans les traduire lorsqu'ils n'ont pas d'équivalent, en espérant que le contexte aidera à les connaître et sinon, dans les cas où cela s'impose vraiment, d'établir ce glossaire personnel pour chaque auteur.

Je vais juste lire deux petits extraits de la correspondance que j'ai eue avec Taktis, que j'ai mentionnée dans *L'Eté grec*, car la rencontre avec *Le Troisième Anneau* fait un peu partie de mon expérience en Grèce. Cette correspondance était très imagée et parfois même un peu tendue, car les choses étaient aggravées par la distance : je posais une question et j'avais la réponse trois mois plus tard; entre-temps, bien sûr, la question avait perdu un peu de son sens.

La première lettre commence ainsi : « Quelle regrettable habitude vous avez, vous autres Français, de parler d'une façon et d'écrire d'une autre ! » C'est vrai qu'on est au cœur du problème du *Troisième Anneau* en français. Il faut choisir sa langue. Nous n'écrivons pas comme nous parlons. Alors que là, il y a cette symbiose

magique entre toutes les langues. C'est un livre du « pensé parlé ». Les personnages parlent et pensent, on croit les entendre et non pas les lire, dans la plupart des cas — car il y a aussi des descriptions d'un caractère narratif ou descriptif marqué. Alors que le français ne permet pas ces noces entre l'oral et l'écrit.

Dans une autre lettre : « ... Mais j'ai remarqué que vous employez de plus en plus l'argot. C'est très bien. Les passés simples, j'imagine qu'on ne peut pas les supprimer ?... »

Depuis deux jours, on parle des participes présents. Mais malheureusement, nous avons tous nos participes, si je puis dire. Les passés simples, justement, je les ai évités au maximum. D'autant plus qu'aujourd'hui on ne sait jamais si on met un « s » ou pas, si c'est un imparfait ou pas ! Comme c'est un livre où les récits s'enchaînent sans cesse, où on remonte dans le passé à travers les uns ou les autres, où la chronologie s'inverse souvent, où on est dans le passé, dans le parfait ou le plus-que-parfait, il est évident que ce problème du temps est beaucoup plus lourd en français qu'il ne l'est en grec.

Je lis la fin de cette correspondance, quand nous sommes arrivés à une version qui nous convenait à tous les deux, après deux ans de travail, à travers cette correspondance américaine. J'étais prêt à partir pour Athènes pour revoir définitivement le texte avec l'auteur. Il m'écrivit une dernière lettre : « Ça va, vous êtes champion, surtout pour la deuxième et troisième parties, qui sont beaucoup mieux traduites que la première. Mais il faut encore corriger. Surtout, ne vous fâchez pas, je vous aiderai. J'apprécie les difficultés d'un tel travail... Mais mon texte à moi est si calculé, chaque point, chaque virgule est si calculée que non seulement il est difficile de le traduire, mais ce n'est pas possible de le coupler avec du français moderne. Ce n'est pas un roman de mœurs. Et surtout, conservez cette couleur voulue de ma part, si évocatrice du cher passé ! »

COSTAS TAKTISIS

Puis-je ajouter quelque chose en parlant de virgule ? C'est à propos de la séance d'hier avec Claude Simon, qui n'emploie pas de ponctuation. Eh bien, j'ai écrit *Le Troisième Anneau* sans employer de ponctuation du tout. C'est l'éditeur qui a mis la ponctuation. Mais la ponctuation était là mentalement. Ça, tu ne le savais pas !

JACQUES LACARRIÈRE

Merci de me l'avoir appris. Nous pourrions lire un autre extrait que nous avons choisi pour terminer : le retour du cimetière. Nina, la narratrice, revient du cimetière avec Ekavi. Celle-ci a perdu son fils, Dimitri, avec lequel elle entretenait des rapports extrêmement tourmentés, tragiques et fondamentaux.

(Lecture en grec par Costas Taktisis.)

JACQUES LACARRIÈRE

« C'était les premiers jours de mai, à trois-quatre heures de l'après-midi, et nous revenions du cimetière du sanatorium. Deux

jours plus tôt, elle avait commandé une croix en bois, l'avait peinte elle-même et l'avait transportée toute seule sur la route, jusqu'à Cholargo. Malgré toutes mes supplications et mon insistance, elle refusa absolument de me la donner à porter. Elle était comme un chien sauvage et affamé auquel on voudrait prendre l'os qu'il tient entre ses dents. Je la voyais peiner terriblement sous l'effort et mon cœur se brisait. En moins de deux semaines, elle était devenue plus maigre que pendant la grande famine de quarante et un. Son dos s'était voûté, son visage durci, et même ses cheveux, si fins qu'ils s'agitaient au moindre souffle, étaient devenus aussi raides que des baguettes de tambour. »

Oui, les difficultés ont été continuelles, surtout lorsqu'il y avait jeu entre la langue savante et l'autre, qui est la langue démotique. Nous allons lire un petit passage de la scène du procès qui illustre bien le contraste.

Dimitri, le fils, est inculpé de complicité de meurtre. Il est donc devant un tribunal, sa mère va assister au procès et le juge pose des questions. Il a surpris l'amant et la femme ; il se trouve que cet amant était un policier et le meurtre est aggravé par ce fait. On passe du style direct au style indirect, au dialogue :

« Ils attendirent en face de la maison de Gatsos environ une demi-heure. Enfin, l'autre arriva, sonna, la femme de Gatsos sortit, jeta un coup d'œil dans la rue pour voir si nul ne les voyait et le fit entrer. Puis, à leur tour, Gatsos et Dimitri se dirigèrent vers la porte. "Combien de temps avez-vous attendu avant d'aller les surprendre ? — Vingt minutes. — Est-ce vrai que Gatsos voulait y aller tout de suite et que tu l'en as empêché ? — C'est vrai. — Pourquoi ? — A mon avis, monsieur le Président, si on voulait les prendre sur le fait, il fallait leur donner le temps de se préparer. — Donc, vous êtes entrés..."

« Gatsos, qui connaissait la disposition des lieux, passa devant, et Dimitri derrière. Ils parvinrent à la porte de la chambre à coucher. Dimitri se pencha le premier pour regarder par le trou de la serrure. "Et qu'as-tu vu ? — Si je vous le dis, monsieur le Président, vous allez encore m'accuser d'employer des expressions inconvenantes. — Inutile de nous faire une description détaillée, dit le Président d'un air ironique. Précise-nous seulement à quel stade ils en étaient. En langue pure, si possible. — Eh bien... ils s'adonnaient à la copulation. — Ma parole ! dit le Président en gardant avec peine son sérieux, tu pratiques la langue pure à merveille ! Dis-nous maintenant ce qui s'est passé ensuite, en langue courante." »

Si tu n'as plus rien à ajouter, je voudrais profiter de notre présence ici pour donner un peu mon sentiment sur les deux jours que nous avons passés et dire quelques réflexions que je me suis faites au cours de la première journée, où je ne suis pas intervenu immédiatement parce que je pense que cela aurait exigé un peu de temps et que c'était difficile dans l'ensemble d'un débat où les interventions sont relativement limitées.

Je ne serai pas très long maintenant non plus mais voudrais faire

part de l'expérience que, pour moi, depuis des années, signifie traduire.

Le premier jour, j'étais partagé entre deux sentiments. Le premier était de me dire : « Je vais m'arrêter de traduire, ce n'est pas possible si traduire doit vous faire soupçonner d'imposture, d'infidélité ou de trahison ! » Il y a un courant qui tend à faire du traducteur — on le sait depuis longtemps — un homme qui trahit, ou tout au moins un homme qui ne restitue pas exactement et, à la limite, quelqu'un qui, de toute façon et quoi qu'il fasse, ressemblerait un peu à cette mère dont on parle tant dans Freud — je ne sais pas si c'est exact —, désespérée par l'éducation de ses enfants et à laquelle il avait dit : « Faites tout ce que vous voudrez, de toute façon ce sera mal. » On traduit et, de toute façon, ce sera mal.

Je me suis toujours élevé contre le fait que traduire serait un acte qui fatalement aboutirait à une trahison, parce qu'il y a avant tout, en ce qui me concerne en tout cas, très souvent, un énorme plaisir devant une traduction que l'on estime aboutie parce que simplement on a porté ailleurs la voix d'un autre.

Je voudrais tout de même souligner que depuis saint Jérôme la Bible a apporté quelque chose dans les quelque six cents langues du monde où elle a été véhiculée. Je pensais en relisant les textes du Moyen Age que, pendant des siècles, traduire n'a pas été un acte qu'on appellerait linguistique, mais simplement ce qu'on appelle dans la religion une intercession. On porte comme un simple dépôt une part d'une langue dans une autre. Jusqu'à l'époque de la révolution française, ou en tout cas jusqu'au XVII^e siècle, la traduction était pour les moines qui ont travaillé dans les monastères, qui ont porté la Bible dans toutes les langues (pour d'autres ceci s'applique au Coran, pour d'autres encore aux écrits védiques), une sorte de Pentecôte de travail, de Pentecôte de dévotion et c'était donc une mission sacrée.

Nous n'avons plus à faire cela aujourd'hui. Mais sans aller à l'autre extrême, on peut tout de même trouver quelque chose qui ait un sens et personnellement, en y réfléchissant — et j'y pense depuis très longtemps —, d'après l'expérience que j'en ai faite, d'après surtout la traduction des poètes, j'ai toujours senti le traducteur comme un interprète au sens musical, c'est-à-dire qu'un texte original est très souvent — et Dieu sait si celui-ci l'est ! — une partition. Et qu'est-ce qu'une partition ? Qu'est-ce qu'un interprète ? C'est toute la force et la fragilité de la traduction. Elle est fragile parce qu'elle sera toujours différente et elle est forte parce qu'elle peut être infinie. Personne n'aura jamais l'idée de dire : « Il y a une interprétation au piano de tel nocturne de Chopin. » Pourquoi n'y aurait-il pas aussi la même valeur et la même richesse dans les traductions ? On refait aujourd'hui des traductions datant peut-être de cinquante ans, non pas parce qu'elles étaient mauvaises, mais parce qu'elles ont vieilli, parce que les traducteurs vieillissent ; donc nous pouvons les renouveler sans cesse. On l'a fait avec la Bible, on retraduit indéfiniment Homère, Sophocle,

Shakespeare. Mais le fait de la multiplicité des traductions n'est pas une preuve de relativité ou de fragilité. Sinon, nous aurons éternellement l'expérience du lycée qui a été la mienne pendant des années et qui, peut-être, dès la classe de troisième, m'a fait penser à la traduction, quand nous étudions un texte de Démosthène, coupé en hachis, disséqué, et qu'ensuite, à partir de notre travail, tant bien que mal, le professeur nous dictait *ex cathedra* une traduction définitive qui s'appelait « un corrigé ». Et je dis que les traductions ne sont pas des corrigés. Il est bien évident qu'on est obligé de recourir aux corrigés pour passer son bac. Nous avons autre chose à faire ensuite.

Dans les thèmes qui ont été abordés avant hier, on a parlé des tendances à trop franciser, autrement dit à faire oublier la singularité de l'original, d'autres tendances au contraire à souligner, comme celles qui insistent trop et charchent à désaxer arbitrairement la syntaxe française pour restituer quelque chose d'un climat particulier.

En ce qui concerne cette querelle, je me situe dans la murique. Je veux dire par là que je me situe dans l'interprétation. c'est une des raisons aussi pour lesquelles — et cela va beaucoup plus loin que la simple théorie —, je me suis toujours senti en confraternité et non en rivalité avec les gens qui traduisaient les mêmes auteurs que moi. Je trouve qu'il faut apporter cette richesse de la musique aux auteurs.

Autant il est parfois souhaitable qu'un traducteur lasse corps avec un auteur pendant toute une vie, autant ce n'est pas une source de déperdition pour une partition originale — j'en reviens à la musique — d'avoir plusieurs interprètes éventuels.

Un seul problème différencie la traduction de la musique. On ne va pas éditer cinq traductions identiques du *Troisième Anneau*, à supposer qu'il y ait un public suffisant pour les lire.

En dehors de ce problème purement empirique, il y a un problème de fond : si les traductions vieillissent, c'est parce qu'elles sont vivantes. Car ne vieillissent pas les textes qui sont dans le marbre. Il y a ce que les êtres humains portent avec eux. Le traducteur traduit, avec sa culture, avec sa subjectivité, cette langue incorporée dans sa vie.

Il faudra un jour envisager comme une alternative — sans nuance péjorative — celle qui n'admettra plus la subjectivité, la musique, celle qui donnera le corrigé absolu à partir d'un texte : la traduction par ordinateur. C'est un problème qu'il faudra aborder un jour et qui n'est pas celui d'aujourd'hui.

Personnellement, à travers l'expérience de la traduction, je n'ai voulu être autre chose qu'un interprète qui permet à une langue de passer dans une autre en respectant fondamentalement ce qui est l'essentiel. A la limite, une fausse note est moins grave qu'un tempo différent ou une erreur fondamentale sur la sensibilité de l'auteur.

On peut faire des séminaires sur le problème des traductions du grec à partir du grec ancien. Il faut dire que les problèmes pour traduire Sophocle sont aussi importants que pour traduire Taktsis.

Sophocle, on le joue, on n'a pas seulement affaire à un auteur, mais à un metteur en scène...

Voici ce que je voudrais dire de la traduction. Tant que le traducteur restera en résonance avec l'auteur, avec sa technique fondamentale et avec tout l'arsenal linguistique qui sera à sa disposition, il y aura toujours la nécessité de ce qu'on appelait autrefois « intercession », je dirai aujourd'hui interprétation, dans tous les sens du terme. Je fais ici référence à un très beau passage de Giono, répondant à une journaliste qui lui disait : « Au fond, vous décrivez le monde tel qu'il est » : « Je décris le monde tel qu'il est quand je m'y ajoute. » Est-ce que ce ne serait pas cela, la traduction, s'ajouter dans la modestie au texte que nous traduisons, parce que celui que nous restituons en français, quelque part, n'importe où, porte obligatoirement la trace de ce que nous écrivons, c'est-à-dire de ce que nous sommes ?

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Comme je suis touché par l'intervention de Jacques Lacarrière, j'aurais beaucoup de choses à dire, dont une, c'est qu'il y a une différence scandaleuse entre l'interprète musical et un traducteur littéraire : sur les affiches, le nom de l'interprète est souvent plus gros que celui du compositeur ; alors que sur les livres, le nom du traducteur est tout petit. Quand je voyais sur des affiches de concert mon nom en lettres énormes et Beethoven en petites, je trouvais ça inconvenant et j'en avais fait la réflexion. On commence quand même à mettre le nom des traducteurs, mais il faut prendre ses lunettes.

L'interprète musical est un traducteur, mais sans texte original, disons sans son original. On ne sait pas comment Beethoven jouait ses partitions. C'est cela qui fait la valeur commerciale des interprètes : on a besoin d'eux pour entendre le texte musical d'origine, ce qui fait qu'à travers les siècles on est un peu sous la dictature des interprètes musicaux successifs qui ont livré des pseudo-traductions dont on ne sait jamais quelle est la bonne, à vrai dire.

On pourrait au fond imaginer un récital de traduction en direct, avec un texte grec et vous, Jacques Lacarrière, traduisant, faisant une veillée.

UN PARTICIPANT

Je vais aller dans le sens de ce qui a été développé par Jacques Lacarrière : qu'apporte un traducteur par sa traduction à l'auteur, que lui apprend-il sur son œuvre ?

JACQUES LACARRIÈRE

Cela sous-entend qu'on travaille avec un auteur vivant. On risque alors de se limiter à la traduction contemporaine. Vous voulez demander : qu'est-ce qu'un traducteur apporte à l'auteur ?

MÊME PARTICIPANT

Sur son œuvre. Est-ce qu'il révèle à l'auteur certains aspects de son œuvre qui lui étaient cachés ou en filigrane ?

JACQUES LACARRIÈRE

Il faut penser qu'un auteur est traduit dans des langues différentes. Ce serait plutôt en l'occurrence à Costas de dire si cette traduction lui a montré son livre d'une façon différente.

COSTAS TAKTSIS

J'ai reconnu mon texte. Je me suis dit : « C'est du français. Qu'est-ce que vous voulez, c'est une autre langue ! » Mais pour autant que j'ai pu le lire, autant que ma connaissance du français me l'a permis, je me suis retrouvé. C'est-à-dire que si j'avais la possibilité de l'écrire en français, c'est plus ou moins comme ça que je l'écrivais. C'est le sentiment qu'on a quand on a affaire à une traduction qu'on estime bonne.

Evidemment, il y a des traductions auxquelles je n'ai rien compris. Dans la traduction hongroise de mon livre, par exemple, je n'ai même pas pu lire mon propre nom. Mais dans les langues que je connais plus ou moins, l'anglais, le français, j'ai pu me faire une opinion. Il y a eu trois traductions anglaises dernièrement et j'ai pu voir la différence entre elles. Je me suis plus reconnu dans l'une que dans l'autre.

LAURE BATAILLON

Je peux répondre à la personne qui a posé cette question avec mon expérience.

Plusieurs écrivains latino-américains que j'ai traduits nu disaient souvent : « Cela nous révèle quelquefois comme avec une loupe les points forts et les points faibles de ce que nous avons écrit. » Il y en a même certains — ce qui est terrifiant pour le traducteur — qui se mettent à réécrire et à demander qu'il y ait une version un peu différente dans le texte français.

ANTOINE BERMAN

J'ai traduit plusieurs auteurs latino-américains qui m'ont fait les mêmes remarques que ceux dont parle Laure Bataillon.

En général, j'ai l'impression que pour les auteurs, le texte une fois traduit importait relativement peu. Une fois publiée, leur propre oeuvre commence à s'éloigner d'eux et la traduction est un second éloignement. Il y a des auteurs pour lesquels cet éloignement est important. Certains reconnaissent quelque chose qu'ils avaient désiré dans l'original, mais en général ce n'est pas le cas. Par contre, il est tout à fait possible — et l'auteur ne peut pas le percevoir — que la traduction révèle quelque chose de l'oeuvre qui n'apparaît pas dans l'original. Et, c'est encore plus rare, une métamorphose.

J'ai traduit un roman latino-américain au sujet duquel l'auteur m'a fait une remarque assez étonnante.

« Le livre, m'a-t-il dit, paraît bien traduit, je ne peux pas en juger ; par contre, le texte est très viril en espagnol et c'est comme s'il avait changé de sexe, il s'est féminisé en français. C'est très bizarre. »

C'est une chose que je ne percevais pas comme traducteur. Des transformations s'opèrent dans la traduction. Ce ne sont pas des choses scientifiques.

Il y a des exceptions symboliques à cette règle. Goethe était très intéressé par les traductions qu'on faisait dans toutes les langues. Il a fait éditer des traductions dans toutes les langues et c'est un phénomène qui l'a fasciné. Il trouvait que ses œuvres rajeunissaient quand elles étaient traduites. Il avait lu la traduction de Faust par Gérard de Nerval et trouvé que cette traduction, qui nous paraît tout à fait infidèle, rajeunissait son oeuvre.

JACQUES LACARRIÈRE

Je voudrais profiter de l'occasion pour vous lire un petit texte que je voudrais dédier aux traducteurs présents. Je l'ai découvert récemment et j'ai été stupéfait par sa densité et sa qualité. Il est d'Armand Robin, préfaçant un recueil intitulé *Poésie non traduite*.

Armand Robin connaissait environ quatorze langues. C'est donc un choix qu'il a fait à travers les quatorze langues qu'il connaissait, depuis le VI^e siècle jusqu'à nos jours, d'un certain nombre de poètes du monde entier.

Il a fait précéder cette traduction, qui est ancienne et vient juste de ressortir je ne sais par quel miracle, d'un tout petit texte que je voudrais vous lire, que je considère comme absolument remarquable, qui s'appelle « Eux-moi ». « Eux », j'imagine que ce sont tous les poètes ou écrivains qu'il a traduits.

« Ce qui n'est pas absolument naturel m'afflige. Il est à jamais inconcevable que la poésie puisse être traduite. Or, en langue française de mon temps, ce qu'on nommait poésie semblait très souvent mauvaise traduction. Je fus malheureux.

« Fuyant cet enfer, cheminant d'ère en ère, me combattant à chaque pas, je me fis tous les grands poètes de tous les pays de toutes les langues. J'atteignis un Eden d'avant la Tour de Babel; tous y parlaient une outre-langue; araire allègre, mon âme y buta de souche en souche au long de la parole intègre. Je me perçus général et universel. Je jalouai le Verbe. Je fus heureux.

« Eux-moi sommes UN. Je ne suis pas face à eux, ils ne sont pas face à moi. Ils parlent avant moi dans ma gorge, j'assiege leurs gorges de mes mots à venir. Nous nous tenons son à son, syllabe à syllabe, rythme à rythme, sens à sens, et surtout destin à destin, unis et séparés en sang et larmes, ontologiquement sans félonie — eux-moi intact UN »¹.

1. *Poésie non traduite*, Armand Robin (Gallimard, 1953).

QUATRIÈME JOURNÉE

LE TRADUCTEUR DANS LA SOCIÉTÉ

DAVID HOMEL
CANADA/QUÉBEC

Pourquoi inviter un anglophone, un traducteur qui traduit vers l'anglais, à ce colloque ? Je crois qu'au Canada, ce qui touche un traducteur francophone influence son confrère de langue anglaise. Les conditions de travail sont semblables, les gains et les pertes sont partagés, les interventions gouvernementales touchent l'un comme l'autre. Il y a donc une dialectique entre les deux langues... Ainsi, l'Association des traducteurs littéraires que je préside est-elle basée à la fois au Québec et au Canada anglais.

Dans ce pays complexe qu'est le Canada, traduire une oeuvre littéraire revient à poser un geste politique. Si cette affirmation s'applique à toutes les nations, elle est encore plus vraie dans une société bilingue comme la nôtre, où deux cultures cohabitent, parfois dans l'harmonie, parfois dans la discorde. Le traducteur permet à ces deux cultures de communiquer réciproquement par le truchement d'oeuvres d'imagination telles que les pièces de théâtre, les romans, les recueils de poésie, c'est-à-dire d'oeuvres qui expriment les aspirations et les craintes d'un peuple de façon bien plus efficace que les discours des politiciens.

J'ajouterai aux genres purement littéraires que je viens de mentionner les oeuvres analytiques que sont les biographies et les ouvrages de sciences politiques qui révèlent des visions distinctes d'une même histoire. Chez nous, le mot « littéraire » fait référence également à tout ce qui est économie politique, histoire biographique, et pas seulement aux genres purement littéraires.

C'est précisément pour cette raison que la traduction littéraire a pris une grande ampleur au Canada alors même que notre pays était le théâtre de profonds déchirements sur le plan politique. Au cours des années 60 et 70, décennies qui ont vu le nationalisme québécois s'intensifier, les Canadiens de langue anglaise ont réagi en tentant à la fois de comprendre et de récupérer cette vague politique. S'il fallait, certes, voir dans cette attitude une façon pragmatique d'éviter la rupture qui menaçait, il s'agissait également d'un désir profond de comprendre le quart de la population que représente le Québec francophone.

C'est de là qu'est née l'industrie de la traduction telle que nous la connaissons aujourd'hui, car le gouvernement a vite compris que la meilleure façon qui soit de rapprocher « ces deux solitudes » (c'est le cliché utilisé chez nous) était encore de leur faire découvrir réciproquement leurs univers littéraires. Ainsi, le Conseil des Arts du Canada (l'organisme fédéral chargé d'appuyer la création artistique) commençait-il à subventionner la traduction littéraire dès 1972.

Il serait inexact de laisser entendre que le nationalisme québécois était la seule force vive au Canada. En effet, au moment même où les Québécois tentaient de se définir par opposition au Canada, les nationalistes canadiens anglais tentaient pour leur part de se définir par opposition aux Etats-Unis. Or le Québec était justement l'une des solutions possibles au problème de l'identité canadienne. La présence de la culture francophone au sein des frontières canadiennes n'était pas uniquement perçue comme une sorte de problème, car le « fait français » était aussi ce qui distinguait le Canada de ses voisins du sud. Devenant l'un des piliers de l'identité canadienne, le Québec méritait du même coup le droit d'être soutenu et compris.

Il convient ici de souligner deux faits non négligeables : le budget consacré à la traduction d'oeuvres littéraires augmente régulièrement depuis les treize dernières années, c'est-à-dire depuis la fondation du Conseil des Arts, et nulle demande de subvention n'a été refusée pour des raisons financières. Les traducteurs canadiens ont vu leur rémunération passer de 5 à 10 cents du mot : pour donner un équivalent approximatif aujourd'hui, 10 cents le mot représentent à peu près 57 centimes français. Leur rémunération a donc augmenté de 100 % depuis le début du programme, et les traducteurs canadiens comptent au nombre des traducteurs les mieux payés au monde.

De plus, bien que les fonds soient de source fédérale, le gouvernement n'a jamais tenté de censurer des projets de traduction pour des raisons politiques. J'ai moi-même reçu une subvention pour traduire l'ouvrage d'un terroriste montréalais, qui avait pourtant contribué à asséner au système fédéral l'un des plus rudes coups de son histoire.

Puisque nous sommes en quelque sorte indissociables de l'image politique que notre pays a de lui-même, nous sommes relativement choyés comparativement à nos collègues d'autres pays. Nous bénéficions d'un taux de rémunération convenable; nos frais de déplacement sont couverts lorsque nous souhaitons parcourir notre immense pays pour nous entretenir avec l'auteur dont nous traduisons l'ouvrage. Le gouvernement nous appuie financièrement dans le cadre des diverses activités culturelles chez nous telles que des rencontres, des kiosques, etc., ainsi que des voyages... comme celui qui nous a menés à Arles !

Bien que, comme dans beaucoup de démocraties occidentales à l'heure actuelle, le domaine artistique souffre des « mesures d'austérité et d'efficacité » prises par des « administrations productives et responsables », la traduction littéraire semble vouloir rester une priorité dans un avenir prévisible, au Canada.

Donc, lorsque nous parlons du « statut social » du traducteur au Canada, nous parlons rarement argent. Notre problème, notre tâche est plutôt de développer le marché de la traduction, chez les éditeurs et chez les lecteurs, et de rendre plus visible la traduction au sein de la culture canadienne. C'est le sens de notre présence et de notre travail auprès des organismes fédéraux; c'est aussi le sens de nos interventions sur la place publique, aux divers Salons du Livre, à des colloques dans des universités, ou lors de face-à-face entre traducteurs et écrivains.

Maintenant que je vous ai brossé le tableau de nos relations avec le gouvernement fédéral, j'aimerais vous décrire le rôle que nous jouons sur la scène culturelle dans son ensemble, ainsi que notre situation face aux maisons d'édition. Les associations culturelles pullulent dans notre pays, qui compte deux associations d'écrivains (anglophone et francophone), un regroupement de journalistes indépendants, diverses associations et ligues de poètes, de dramaturges, etc. Mais, parmi ces nombreux groupes, notre association est la seule à ne pas connaître de barrière linguistique et à recruter ses membres dans les deux groupes culturels. Cette caractéristique ne va pas sans certains avantages, puisqu'elle nous permet de nous implanter au sein des deux groupes et d'être perçus, dans bien des cas, comme un organe de médiation capable de jeter un pont entre les deux collectivités. C'est peut-être ce qui explique notre pouvoir, relativement important par rapport à notre petit nombre — nous ne comptons que 90 membres dans un pays de 22 millions d'habitants.

Il faut ajouter qu'étant pour la plupart incapables de survivre à l'aide de la seule traduction littéraire, nous exerçons presque tous d'autres activités à titre d'indépendant, ou *freelance*, que ce soit dans le domaine de la télévision, de la radio, du cinéma, de l'édition, du journalisme, de l'enseignement (universitaire ou secondaire) ou encore au gouvernementaux ou para-gouvernementaux à vocation politique, sociale ou culturelle.

Je voudrais évoquer nos relations avec les unions d'écrivains du Canada, dans les deux langues. Au départ, nous avons suscité la méfiance de nos confrères de l'Union des Ecrivains. En effet, les écrivains se sont tout d'abord inquiétés tant face à notre contrat type qu'à nos demandes de redevances et de droits d'auteur. Cette réaction se comprend aisément car les auteurs travaillent généralement dans des conditions difficiles, et il est hors de question pour eux de perdre quelque avantage que ce soit. Mais ils se sont assez vite apaisés lorsque nous leur avons expliqué que le droit d'auteur que nous réclamions ne devait léser en aucune façon les détenteurs de droits d'auteurs cédés pour des œuvres originales, et que les redevances versées ne devaient en aucun cas être prélevées sur celles de l'auteur.

Par ailleurs, le fait que certains de nos membres fassent également partie de l'Union des Ecrivains du Québec ou du Canada a contribué à faciliter les échanges entre les deux groupes.

La Conférence des associations de créateurs et créatrices du Québec constitue une expérience intéressante dans le domaine artistique. En effet, bien des questions d'ordre culturel, telles que les droits d'auteur et diverses mesures de sécurité sociale touchant les artistes, relèvent du fédéral. Or, souhaitant avoir son mot à dire à cet égard, le Québec a pensé pouvoir trouver un porte-parole en contribuant à l'organisation de cette Conférence qui, au Québec, regroupe tous les écrivains, concepteurs, artistes, gens de théâtre, etc., c'est-à-dire tous les créateurs et créatrices de la province, y compris les traducteurs littéraires.

Notre groupe a d'ailleurs profité de certaines des réformes issues de la Conférence, comme la compensation versée aux auteurs pour la photocopie non autorisée dans les établissements scolaires, soit un forfait versé à tous les auteurs et éditeurs afin de leur donner une compensation pour l'utilisation des textes photocopiés dans les écoles de la province. Ce qui constitue une grande première en Amérique du Nord et qui habilitait les traducteurs au titre de « créateurs ».

La question des redevances est étroitement liée à la perception que l'on a de la traduction. Si traducteurs et auteurs s'accordent pour voir la traduction comme une œuvre de création, la question du droit d'auteur ne va pas sans poser certains problèmes. C'est en connaissance de cause que je vous parle puisque j'ai sous les yeux le rapport que vient de soumettre le sous-comité chargé de modifier la loi canadienne sur le droit d'auteur. L'ancienne loi se contentant tout simplement de passer les traductions sous silence, les éditeurs se prévalaient de cette omission pour refuser aux traducteurs tout droit d'auteur sur leurs propres ouvrages. Il en va tout autrement avec le nouveau projet de loi d'après lequel « la loi révisée devrait expressément reconnaître les traductions comme œuvres protégées par le droit d'auteur ». Nous considérons qu'il s'agit là d'une victoire, et que les pressions que nous avons exercées sur le sous-comité à cet égard se sont soldées par un franc succès. Evidemment, nous ne savons pas encore si le législateur nous accordera une véritable protection, ni si le texte de loi définitif aura recours à la sous-catégorie des œuvres dérivées. Jusqu'à présent la volonté politique semble nous être favorable. Mais il ne faut pas se leurrer : la meilleure traduction au monde et les groupes de pression les plus efficaces ne donneront pas grand-chose si le marché n'est pas réceptif et les conditions de travail décentes.

Mon collègue Jean-Paul Partensky, de la Société des Traducteurs du Québec, décrira les conditions dans lesquelles sont publiées les œuvres littéraires traduites en français au Canada. J'aimerais vous parler du phénomène inverse, à savoir les conditions de publication des œuvres traduites du québécois en anglais à l'intention d'un public canadien-anglais.

Le traducteur joue souvent (bénévolement, bien entendu!) le rôle d'agent littéraire dans le processus de publication. Il découvre un ouvrage de qualité, et, armé de l'échantillon de traduction qu'il a préparé, il frappe de porte en porte jusqu'à ce qu'il réussisse à convaincre un éditeur de publier cet ouvrage. Or, c'est précisément

dans la mesure où il filtre la littérature étrangère — c'est-à-dire de l'autre pays — que le traducteur détient un pouvoir démesuré. Un simple coup d'œil sur le choix des œuvres québécoises traduites en anglais suffira à illustrer ce phénomène en soulignant le type d'image du Québec que l'on projetait par le passé dans le Canada anglais.

On a commencé par traduire un petit groupe d'auteurs québécois qu'on pourrait dire « classiques » : Anne Hébert, Marie-Claire Blais, etc. Souvent leur Québec était aux mains des prêtres; c'était un univers glacial soumis à une implacable répression janséniste, transpercé ici et là par de fulgurants éclairs de folie. Ce peuple étrange était de toute évidence incapable de se prendre en main ou de se doter d'un gouvernement éclairé. Nous pouvons supposer que, se plaisant à contempler cette image d'un Québec arriéré et dépourvu de maturité, le Canada anglais choisissait les œuvres littéraires susceptibles d'entretenir cette vision.

C'est alors, heureusement, qu'a surgi un groupe de jeunes éditeurs plus novateurs, qui recherchaient des romans révélateurs d'une explosion plutôt que d'une implosion. Délaissant l'univers oppressant et introverti de Marie-Claire Blais, des petites maisons d'édition comme Exile Editions, Guernica, Vehicule Press, Coach House Press et plusieurs autres, ont offert à leurs lecteurs la violence révolutionnaire (le Victor-Lévy Beaulieu ou la satire historique de Jacques Ferron. C'est grâce à ces éditeurs que l'on peut maintenant aussi bien lire en anglais le dernier roman autobiographique féministe qu'une pièce de théâtre sortie d'une institution carcérale à sécurité maximale, ainsi que des œuvres contemporaines plus classiques.

L'édition, semble avoir évolué différemment au Québec. Les Canadiens anglais, qui ont le sentiment de faire preuve d'intérêt face à la culture québécoise tant traditionnelle qu'expérimentale, ont souvent reproché aux Québécois de se désintéresser totalement de la littérature canadienne anglaise, imputant ce trait de xénophobie au nombrilisme résultant de la lutte menée par les Québécois pour défendre leur culture menacée.

Or, les statistiques du Conseil des Arts sont éloquentes : contrairement à la conviction répandue que le Québec se désintéresse du reste du Canada, on traduit autant de livres de l'anglais au français que du français à l'anglais. Ce sont les genres qui diffèrent : alors que les lecteurs de langue anglaise s'intéressent au roman et au théâtre québécois, les Québécois préfèrent pour leur part les ouvrages d'information ou d'analyse historique et politique. Les écrivains anglophones ont dû attendre jusqu'à ces dernières années pour constater une évolution de cette tendance. En 1984-1985, on a traduit beaucoup plus de livres vers le français (39) que vers l'anglais (25). C'est là une énorme différence. Si nous décortiquons quelque peu ces chiffres, nous voyons apparaître le tableau suivant. Pour la première fois il y a eu plus de romans (9) traduits vers le français que vers l'anglais (6); beaucoup plus de littérature enfantine (5) vers le français que vers l'anglais (1) et comme toujours, beaucoup plus d'ouvrages

d'information (21) vers le français que vers l'anglais (8). Le théâtre est le seul domaine où les traductions vers l'anglais ont été plus nombreuses que vers le français (7 à 2).

Faut-il voir dans cette prédominance de la traduction vers le français une anomalie passagère ou le début d'une nouvelle tendance ? Il se pourrait fort bien qu'il s'agisse d'une nouvelle tendance puisque les Québécois semblent de plus en plus ouverts à la culture de leurs compatriotes anglophones.

Le Conseil des Arts a inauguré un programme visant à faire renaître notre littérature en anglais pour les Français, en anglais et en français pour les autres, en lançant un programme de traductions qui vise à traduire les œuvres canadiennes en quelque langue que ce soit partout dans le monde. (Nous vous offrons le tarif standard de votre pays pour traduire notre littérature !) C'est quelque chose qui a marché dans les pays scandinaves, en Italie, au Brésil, et qui pourrait intéresser les participants de ces Assises. Au début, ce fut un geste purement politique envers les pays qu'on appelait *most favoured nations*, c'est-à-dire les pays que l'on choyait sur le plan diplomatique, mais maintenant tous les pays peuvent profiter de ce programme.

Le tableau que je trace ne serait pas complet si l'on ne s'interrogeait pas sur le sort de toutes ces traductions sur le marché. Il arrive trop souvent que le Canada anglais considère les œuvres québécoises comme les témoignages culturels d'une présence étrangère infiltrée sous son propre toit. Ce sont des livres qu'il faut publier parce que « le Québec n'a pas encore quitté le Canada, à ma connaissance », comme me disait un jour un éditeur canadien anglais. Les ouvrages traduits bénéficient de maigres budgets de promotion; les tournées d'auteur sont peu fréquentes, les tirages faibles, ce qui indique très nettement que les maisons d'édition sont loin de soutenir adéquatement les œuvres québécoises traduites en anglais. Cette situation est d'autant plus regrettable qu'elle rend caducs les efforts consentis en faveur de la traduction littéraire proprement dite.

Notre contrat type inclut les clauses suivantes :

- le droit d'auteur, c'est-à-dire le copyright, pour le traducteur;
- l'impression du nom du traducteur sur la couverture du livre, dans quelque édition que ce soit;

- le droit de lire et de corriger toutes les épreuves... et là je dois dire que je n'en croyais pas mes oreilles lorsqu'on a parlé de changements dans le texte; en effet, si on respecte notre contrat — ce qui arrive la plupart du temps —, l'éditeur ou ses agents n'ont pas le droit d'introduire de changement dans le texte traduit sans l'accord du traducteur, et ce principe est appliqué, au moins au Canada anglais;

- une partie des droits subsidiaires et annexes (cinéma, éditions de poche, adaptation pour la scène, etc.), ainsi que des redevances ou royalties de 2,5 % au delà de 5 000 exemplaires *pour la première édition*.

Si nous avons relativement bien réussi à imposer ce contrat type

au Canada anglais, nous avons par contre connu un bien maigre succès au Québec à cet égard. Plus exploités que leurs collègues anglophones, les traducteurs francophones n'ont guère fait preuve de solidarité et leur prise de conscience est restée un peu balbutiante, à quelques exceptions près, jusqu'à tout récemment. Toutefois, si la traduction vers le français prend son essor, comme les chiffres du Conseil des Arts semblent l'indiquer, les traducteurs seront probablement mieux à même de consolider leur position.

Je ne voudrais pas présenter un discours trop « politique », sans faire référence à des préoccupations plus littéraires. Pour celui ou celle qui traduit du québécois vers l'anglais, les problèmes littéraires surgissent de la situation de la langue française en Amérique du Nord — car nous sommes des « compagnons d'Amérique », selon les mots de notre grand poète Gaston Miron. Plus précisément, nous avons à traduire d'une langue « dominée » vers une langue « dominante ». Evidemment, on peut traduire les mots d'une langue dans les mots de l'autre — mais traduire les rapports de force sous-jacents est beaucoup plus difficile. La présence des anglicismes dans la langue québécoise en est un bon exemple. Je pourrais traduire : « Il l'a pitchée dehors », en anglais : « He threw her out », mais, en passant de la langue dominée à la langue de domination, il m'est impossible de traduire tout le complexe socio-linguistique qui fait qu'un Québécois a recours à cet anglicisme « *pitché* » pour le mot français « jeté ». C'est un exemple assez simple, mais je pense qu'il reflète bien l'atmosphère de *self-consciousness*, d'« auto-conscience », et du haut degré de réflexivité que nous connaissons dans notre pratique linguistique.

J'aimerais terminer cet exposé par une invitation. Notre Association prévoit d'organiser une conférence internationale à Montréal au mois d'octobre 1986. Il y aura en principe deux thèmes. Nous voudrions inviter tous les traducteurs qui ont travaillé sur des ouvrages canadiens dans leur propre pays et ceux qui ont réfléchi sur le rôle culturel et politique du traducteur littéraire au sein d'une société bilingue ou plurilingue. Toutes les personnes intéressées sont priées de se manifester, afin de nous permettre de dresser notre liste d'invitations. Je vous en remercie.

JEAN-PAUL PARTENSKY

*LA SITUATION DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE
L'EXPÉRIENCE DU CANADA FRANCOPHONE*

On m'a demandé de parler de la situation du traducteur littéraire au Canada francophone, aussi convient-il de définir ce qu'est le Canada francophone.

Bien sûr, c'est d'abord le Québec si l'on s'en tient au nombre des personnes d'expression française : 6 millions. Mais il ne faut pas oublier le Nouveau-Brunswick, province bilingue où le tiers de la population, formé d'Acadiens, est francophone.

Il y a aussi d'autres « francophones hors Québec » : les Franco-Ontariens, qui réclament des écoles françaises; les Franco-Manitobains, groupés à Saint-Boniface où naquit Louis Riel, célèbre métis exécuté il y a un siècle, qui exigent la traduction des lois de leur province. Et les habitants de quelques enclaves comme Domrémy (Saskatchewan), village natal non pas de Jeanne d'Arc, mais de Robert Dubuc, terminologue de renom international.

Toutefois, à part deux ou trois exceptions, comme les Editions du Vermillon dans la région de la capitale nationale, ou les Editions Namaan dans les cantons de l'Est, la plupart des maisons d'éditions canadiennes-françaises sont situées à Montréal et à Québec.

Jetons d'abord un bref coup d'oeil sur l'histoire de la traduction dans notre pays.

Le Canada est souvent considéré comme un pays jeune, pourtant il y a fort longtemps que l'on y traduit, et, puisque c'est notre propos, que les francophones y traduisent. D'abord, outre Jacques Cartier qui parlait le portugais, puis apprit des rudiments d'iroquois, et deux Indiens que le célèbre navigateur enleva pour leur inculquer le français dans sa mère-patrie, ce furent des aventuriers talentueux, tel Etienne Brûlé, des coureurs des bois, qui apprirent les langues autochtones et devinrent des « truchements », c'est-à-dire des interprètes.

Il fallait avoir le sens de l'orientation et le goût du risque pour pratiquer ce métier, car les rapides sont tumultueux dans notre pays, et ceux qui réchappaient aux nombreux dessalages de leur canot avaient parfois de graves ennuis avec les naturels des lieux, comme le pauvre Etienne Brûlé, qui fut assassiné puis mangé par les Hurons; Cavalier de La Salle, qui fut tué dans le golfe du Mexique après avoir descendu le

Mississippi, ou Guillaume Couture qui, la première fois qu'il se rendit en Iroquoisie, se fit arracher les ongles, briser les os, percer lentement la paume des mains et scier un doigt avec un coquillage¹.

Mais tous ces messieurs faisaient surtout de la traduction orale ! Il fallut attendre ce que les Canadiens français appellent la Conquête, c'est-à-dire la reddition de Québec en 1759 et l'instauration du régime anglais, pour que la traduction écrite de l'anglais en français et *vice versa* prenne la première place. On confia notamment la traduction des proclamations officielles à des officiers britanniques descendants de huguenots français qui avaient dû fuir l'hexagone après la révocation de l'édit de Nantes, il y a trois siècles. Ces proclamations étaient pompeuses, certes, mais elles n'étaient nullement des traductions littérales de l'anglais.

Dès 1763, année du traité de Paris, une proclamation royale supprime les lois françaises. Toutefois, les gouverneurs britanniques s'aperçoivent vite que la population ne parlant pas anglais et les magistrats anglais ne parlant pas français, il est impossible de changer de système juridique du jour au lendemain. Aussi Carleton s'adjoint-il en 1768 un « secrétaire français », François-Joseph Cugnet, qui devient ainsi le premier traducteur officiel du pays. Selon Pierre Daviault, l'auteur d'un ouvrage sur la traduction au Canada, Cugnet était un bon traducteur moyen, mais il a un style qui se ressent de l'influence de l'anglais². En effet, après des débuts très honorables, la traduction officielle s'est dégradée, notamment après la Révolution française qui marque une rupture des relations entre le très catholique Bas-Canada (le Québec d'aujourd'hui) et la France. La situation s'améliore progressivement à partir de 1850 sous l'impulsion d'Eugène-Philippe Dorion, avocat et homme de lettres qui dirige le bureau des traductions du Canada-Uni, puis celui de la Confédération après 1867, « mais il dut s'incliner (levant la volonté et le mauvais goût linguistique des hommes politiques, comme cela arrive parfois de nos jours »³.

Puis fut créé le Bureau des traductions de l'administration fédérale en 1934. Ce bureau, qui compte aujourd'hui 1860 employés environ, a désormais acquis ses lettres de noblesse tant par le volume et la diversité de ses travaux que par ses expériences dans le domaine de la traduction automatique, notamment de bulletins météorologiques, et par sa contribution internationale à l'élaboration d'une terminologie technique française en collaboration avec l'Organisation internationale de normalisation (ISO). D'ailleurs, l'Ambassade du Canada à Paris et nombre d'organisations internationales dont l'ONU, l'OTAN et la Commission des Communautés européennes

1. Jean Delisle, « Les pionniers de l'interprétation au Canada », *Meta*, vol. 22, p. 5-14.

2. Paul Horguelin, « Les premiers traducteurs (1760 à 1791) », *Meta*, vol. 22, p. 15-25.

3. Jacques Gouin, *Aida, op. cit.*, p. 32.

font partie de son réseau qui comprend plus de 175 terminaux.

Toutefois, comme l'a fait remarquer Philip Stratford dans la préface de sa *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais* (1977) : « Il peut sembler étrange qu'un pays comme le nôtre qui a, depuis plus de deux siècles, adopté le principe des deux langues et des deux cultures, ait produit si peu de choses dans le domaine de la traduction de livres; mais c'est un fait que nous nous situons derrière la plupart des pays occidentaux. » Et il poursuit : « Avant 1920, le nombre de traductions littéraires publiées au Canada était pour ainsi dire inexistant : 10 titres traduits en anglais et 2 en français. Le total des publications qui se sont échelonnées durant les quarante années suivantes n'est guère plus impressionnant : 39 titres traduits en anglais et 9 en français... Non contents de s'ignorer, les Canadiens ont préféré se cantonner dans une attitude coloniale, et laisser à des traducteurs et à des éditeurs étrangers, de Paris, Londres ou New York, le droit de choisir, de traduire et de faire paraître les livres canadiens. » Bref, la traduction littéraire a longtemps été oubliée au Canada.

Depuis 1972 cependant, grâce au lancement d'un programme de bourses administré par le Conseil des Arts du Canada, la situation a beaucoup évolué. Plus de 600 livres canadiens ont été traduits, soit près de deux fois plus que jusque-là. La qualité des traductions s'est améliorée et beaucoup d'entre elles ont pu être rapatriées.

« Si l'on aborde l'histoire de notre littérature d'un point de vue assez large... il apparaît que les premières traductions administratives furent précédées de récits de voyages traduits en Europe.

« La curiosité soulevée par l'exploration du Nouveau Monde suscita un flot constant de traductions : Cartier, par exemple, fut traduit à Londres par John Florio dès 1580 ; La Hontan en 1703; Cavelier de La Salle en 1844; Champlain en 1878; enfin les Relations des Jésuites parurent en 73 volumes de 1896 à 1901 aux Etats-Unis, et sont une somme extraordinaire sur l'histoire de notre pays.

« Il est intéressant de relever que, si la plupart des récits des explorateurs et des voyageurs français ont été traduits en anglais, très peu d'ouvrages de navigateurs anglais et d'explorateurs anglophones de l'Ouest canadien l'ont été en français »¹.

Philip Stratford qui, étant professeur à l'Université de Montréal connaît bien le Québec, faisait remarquer en 1977 que « la situation minoritaire du Québec a toujours été accompagnée d'une certaine xénophobie, particulièrement à l'égard du reste du pays ».

Toutefois, s'il demeure vrai qu'aucune traduction littéraire de livres américains ou anglais n'est faite au Québec, certains ouvrages américains telles les mémoires de Nixon, qui ont défrayé la chronique, des manuels scolaires, universitaires, informatiques, des

1. Philip Stratford, *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais*, Conseil canadien de recherches sur les humanités, 1977.

guides pratiques ou des best-sellers américains sur des sujets divers : artisanat, bricolage, oiseaux, flore, faune, psychologie, sexologie, ésotérisme, etc., paraissent au Québec chaque année. Le groupe Sogides publie, à lui seul, 35 à 40 titres par an qui sont des traductions de l'américain pour les deux tiers, et de l'anglais ou de l'allemand pour le dernier tiers. Les Editions France-Amérique ont un catalogue où figurent, outre trois romans, une trentaine de livres pratiques et certains ouvrages sur l'histoire de l'art.

Il faut également signaler les éditions HMH qui ont seize collections et publient surtout des études rédigées par des universitaires, mais aussi quelques oeuvres littéraires comme la version canadienne des *Deux Solitudes*, le célèbre roman de Hugh MacLennan qui évoque la solitude des Canadiens français et celle des Canadiens anglais sans qu'il y ait communication entre elles.

Depuis l'accession au pouvoir du Parti québécois et la fameuse loi qui rend obligatoire la scolarité en français des Québécois francophones et allophones « francophonisables », le « bilinguisme à sens unique » — mythe selon lequel un Québécois cultivé est forcément bilingue et préfère lire les oeuvres canadiennes-anglaises dans leur texte original — a nettement perdu du terrain. Les jeunes Québécois parlent de plus en plus mal l'anglais; en revanche, les anglophones qui ne sont pas partis dans d'autres provinces parlent fort bien le français et envoient souvent leurs enfants soit au collège Marie-de-France, soit au collège Stanislas. Le règne du Parti québécois s'est traduit par une baisse de la xénophobie car le gouvernement du Québec a mis l'accent sur les diverses communautés culturelles de la province. Et le quotidien montréalais *Le Devoir* a souligné leurs apports dans une série (l'art ides parus l'été dernier. Par ailleurs, il y a une vingtaine d'années que le gouvernement fédéral s'intéresse au multiculturalisme de notre pays, qui est formé par une quarantaine de nationalités.

Un fait mérite d'être souligné : « Parmi les 19 romanciers traduits entre 1900 et 1970 (dont une dizaine seulement peuvent être considérés comme relativement importants), trois géants se détachent : Arthur Hailey, Malcolm Lowry et Mazo de La Roche »¹. Les oeuvres de ces trois auteurs comptent pour plus de la moitié des romans canadiens-anglais traduits, mais leurs traductions parurent toutes soit à Paris, soit à Genève.

Toutefois, grâce à l'éditeur montréalais Pierre Tisseyre et à sa femme Michelle, traductrice littéraire, qui lancèrent en 1973 la collection des « Deux Solitudes », les Canadiens français peuvent désormais lire dans leur propre langue 68 oeuvres d'écrivains anglophones célèbres comme Robertson Davies, Mordecai Richler, Morley Callaghan, Margaret Laurence, W. O. Mitchell et Rudy Wiebe. Par ailleurs, d'autres éditeurs comme : Alain Stanké, dont la maison dynamique a entrepris la traduction en français de l'*Encyclopédie du Canada*

1. Philip Stratford, *op. cit.*

parue cette année chez Hurtig à Edmonton et dont la collection « 10/10 » de livres de poche rencontre un grand succès; comme le groupe Sogides qui publie, à raison de deux titres environ par an, Margaret Atwood et Marion Engel, dont la notoriété est désormais bien établie; et comme les éditions du Boréal Express, qui se sont vu attribuer les deux derniers prix de traduction décernés par le Conseil des Arts à des oeuvres traduites de l'anglais en français — de grands progrès ont été réalisés. Désormais, selon le voeu exprimé par Pierre Tisseyre, l'honnête homme de Montréal n'a plus à se tourner uniquement vers Paris et la francophonie pour satisfaire son goût de la lecture, il peut trouver dans sa ville les livres qu'il lui faut pour connaître les grands noms de la littérature canadienne anglaise.

En outre, ce ne sont plus seulement les grands écrivains montréalais et torontois de langue anglaise qui sont édités, mais aussi des romanciers originaux ou truculents de l'Ouest, tels Rudy Wiebe, Sinclair Ross ou Robert Kroetsch.

Les romans québécois ayant longtemps été deux fois plus traduits que ceux du Canada anglais, ils se trouvent bien mieux représentés du côté anglais. S'il n'y a eu que 7 titres traduits au XIX^e siècle, la situation s'est beaucoup améliorée de 1900 à 1971 puisque 33 romans québécois et 11 romans canadiens-anglais ont été traduits pendant cette période.

Depuis, cette situation s'est encore améliorée avec la traduction d'une centaine de romans et de plus de 40 romanciers. Les éditeurs anglais ont d'ailleurs, eux aussi, leurs écrivains favoris : les oeuvres de Marie-Claire Blais, Roch Carrier, Louis Hémon, Gabrielle Roy et Antonine Maillet constituent presque un quart du total des romans traduits.

Pour ce qui est de la poésie, il faut signaler l'existence depuis 1969 de la revue *Ellipse* qui se consacre presque exclusivement à la traduction de poètes anglophones et francophones contemporains; plus de 60 d'entre eux ont été publiés dans ses colonnes.

Parmi les oeuvres soumises aux deux jurys du Prix de traduction du Conseil des Arts pour 1984, il y avait notamment *Miss Emily et la Mort* de Michael Harris, en édition bilingue, paru chez VLB, qui a reçu une mention honorable. Michael Harris est un de nos poètes, anglophone mais vivant au Québec; ses poèmes ont paru en édition bilingue chez vis. Cependant, dans notre pays où les poètes sont nombreux, il serait souhaitable que certains d'entre eux unissent leurs efforts pour publier en français une anthologie qui fasse pendant au livre de John Glasco : *The Poetry of French Canada in Translation*.

Dans le domaine du théâtre, beaucoup reste à faire. Personne n'a pensé à monter les versions françaises des pièces de Fennario, French, Reaney ou Ryga. Du côté anglais, la situation est meilleure. Un bon nombre de pièces de Michel Tremblay ont été traduites par John Van Burek, de même que certaines oeuvres comme *Les Fées ont soif* ; pièce féministe de Denise Boucher, qui a été traduite par Alan Brown.

Certes, tout n'est pas encore pour le mieux au Canada, mais depuis

les années 60 plus de traductions ont été publiées que pendant toutes les années précédentes, et le nombre de livres traduits a doublé tous les cinq ans. Cela est imputable à deux facteurs : les subventions accordées depuis 1972 par le Conseil des Arts du Canada à des traducteurs, d'une part, et les deux prix de traduction littéraires accordés au nom de ce Conseil chaque année par deux jurys composés, l'un de membres francophones, et l'autre de membres anglophones de notre profession pour une traduction ou un ensemble d'oeuvres traduites. C'est ainsi qu'à titre de président du jury francophone de cette année, j'ai eu le plaisir de décerner un prix de 5000 dollars à Michel Buttiens pour sa traduction du *Voyage de l'iceberg* parue aux éditions du Boréal Express. D'autre part, Sheila Fischman a été la lauréate anglophone pour ses traductions de Roch Carrier et de Michel Tremblay.

Le deuxième facteur d'évolution a été la création en 1975, sous l'impulsion de Patricia Claxton, de l'Association des Traducteurs littéraires qui regroupe actuellement 85 membres environ et s'est donné pour but : de faire respecter des normes élevées de qualité dans le domaine de la traduction littéraire; de rendre le public conscient de l'importance de la traduction de qualité tout en lui permettant de mieux l'apprécier; de fournir aux traducteurs littéraires un lieu de rencontre propice aux échanges d'idées et d'informations; enfin, de définir, de faire reconnaître et de protéger les droits professionnels des traducteurs littéraires¹. Depuis lors, la situation des traducteurs littéraires canadiens s'est beaucoup améliorée. Dès l'origine un contrat type et un guide des négociations avec les éditeurs ont été mis au point puis largement diffusés dans la profession. Ce contrat est de mieux en mieux accepté, notamment par les éditeurs anglophones, et d'ores et déjà certains de nos membres les plus chevronnés conservent leur copyright sur leurs oeuvres traduites et touchent des tantièmes (droits d'auteur).

L'Association des Traducteurs littéraires a pour sa part créé le Prix de traduction John Glasco (400 dollars) qu'elle accorde chaque année à un membre prometteur de notre profession pour qui en est à sa première traduction publiée.

Notre loi sur le droit d'auteur, qui a soixante ans, est fort dépassée par l'évolution informatique, bureaucratique et télématique et soulève depuis vingt ans des levées de boucliers dans le milieu des arts. Grâce à des mémoires présentés par l'Association des Traducteurs littéraires et le Conseil des Traducteurs et Interprètes du Canada, organisme qui représente sept associations provinciales et 2 500 membres professionnels, une Charte des droits des créateurs et créatrices vient d'être publiée à titre de rapport du sous-comité sur la révision du droit d'auteur de la Chambre des communes, qui recommande que les traductions soient considérées comme des « oeuvres protégées par le

1. Statuts de l'Association des Traducteurs littéraires / Literary Translators' Association.

droit d'auteur, sans préjudice des droits du titulaire du droit d'auteur de l'oeuvre originale »¹.

Il est ainsi probable que la loi obligera bientôt les éditeurs à nous verser des tantièmes. Toutefois, si un seuil et un pourcentage n'y sont pas fixés, cette disposition risque de rester lettre morte, à en juger par les pratiques actuelles des éditeurs.

Vous pourrez croire ainsi que les traducteurs canadiens font figure de privilégiés au sein de la collectivité mondiale des traducteurs littéraires. La subvention que le Conseil des Arts accorde en leur nom aux éditeurs atteint 10 cents du mot (environ 60 centimes), ce qui pourrait nous faire paraître pour des nababs aux yeux de nos collègues étrangers, et un appareil est désormais en place pour faire valoir nos droits.

Pendant, quiconque s'arrêterait à ces seuls chiffres n'aurait qu'une idée bien trompeuse de la situation.

Dans notre pays où beaucoup de gens sont bilingues, nombreux sont ceux qui n'ont aucune conscience de la difficulté de notre métier. Par ailleurs, du fait des phénomènes de contact entre les langues et de l'importance de l'immigration, rares sont les personnes qui ont des structures linguistiques vraiment solides, si bien que les traductions sont souvent abusivement modifiées par des personnes qui n'ont pas la compétence pour le faire. Et cela, hélas, même dans certaines maisons d'édition. Le droit moral du traducteur littéraire est sans cesse malmené, c'est d'ailleurs la principale cause des plaintes dont notre association est saisie. Les cas de partage de texte littéraires entre plusieurs traducteurs sont légion; ceux de modifications unilatérales apportées soit par des auteurs bilingues peu conscients de leurs faiblesses, soit par des secrétaires d'éditeurs, soit même par des rédacteurs incompetents de l'administration fédérale sont innombrables. Et il arrive qu'un traducteur littéraire doive batailler pendant cinq ans pour obtenir que son manuscrit soit publié tel qu'il l'a présenté ! Les cas de publication sauvage de manuscrits non relus, truffés de coquilles ou d'erreurs grossières, demeurent, malgré les grands progrès accomplis au cours de la dernière décennie, encore beaucoup trop fréquents. Cela entraîne de nombreuses pertes de temps et d'argent pour les traducteurs. Par ailleurs, les progrès de l'audiovisuel et de l'informatique font perdre de vue à un grand nombre de nos concitoyens l'importance du texte écrit, qui leur semble dépassé. L'humanisme cède le pas au pragmatisme. Il en résulte que rares sont les lecteurs dans notre société, et que la traduction littéraire se fait malheureusement souvent à perte. Mais ce qui est plus grave, c'est que devant cette situation certains éditeurs confient la traduction littéraire, qui, comme vous le savez, est beaucoup plus exigeante que la traduction commerciale, à des non-professionnels sous prétexte qu'elle serait plus facile.

1. Charte des droits des créateurs et créatrices, Chambre des communes, octobre 1985.

Le nombre des pratiques abusives d'éditeurs qui sont portées à ma connaissance est affligeant : la plupart considèrent ne rien devoir ajouter à la subvention du Conseil des Arts, d'autres déclarent sans vergogne signer un contrat purement formel avec les traducteurs puisqu'il prévoit le versement de tantièmes de 2 à 3 % à partir du 10 000^e exemplaire vendu seulement, chiffre jamais atteint dans les faits. On me téléphone pour me demander ce qu'il faut faire en présence d'un éditeur qui prétend diffuser ses ouvrages à 50 000 exemplaires, refuse de verser le moindre tantième, et offre 9 000 F pour une traduction d'un philosophe tombé dans le domaine public ! Mais il y a pire, les éditions Sogides, qui publient la majorité de leurs titres sous forme de livres pratiques, dont la vente est assurée, même en France, n'hésitent pas prélever 3 cents sur la subvention accordée — comme je l'ai dit précédemment - au nom du traducteur, mais hélas versée à l'éditeur. Cette pratique me scandalise tellement que je la porte sur la place publique. Par ailleurs, ayant lu tout ce qui a été publié sous forme de traduction en français au cours de l'an dernier, j'en ai retiré la pénible impression qu'une part infime de la production littéraire du Canada anglais est traduite en français, et que trop de livres, produits parfois à grands frais, sont tout justes bons à jeter aux orties. Pourtant ce ne sont pas les compétences qui nous manquent. Nous avons au sein de nos diverses associations professionnelles des traducteurs et des traductrices de talent ayant mieux à faire qu'à traduire ce charabia administratif qui est pourtant la source de leur pain quotidien.

J'espère que notre nouvelle loi sur le droit d'auteur, qui devrait être promulguée d'ici à six mois, contribuera à changer la situation et à permettre au Canada de devenir le grand pays traducteur qu'il devrait être.

Pour terminer, je signale à cette assemblée, qui ne comprend des représentants ni francophones ni anglophones, que le Conseil des Arts du Canada a un programme destiné à faire connaître sa littérature à l'étranger et qu'il a subventionné deux anthologies respectivement publiées en norvégien et en hébreu.

FRANÇOISE CARTANO

LE STATUT DU TRADUCTEUR
LITTÉRAIRE EN FRANCE

Cet exposé entend dresser un état des lieux de la situation du traducteur littéraire sur les plans juridique, social, financier et moral. Il ne prétend pas à l'exhaustivité, et encore moins à l'optimisme, car il n'est un secret pour personne qu'à l'ère de la communication et de l'Europe unie, ces maillons de la communication entre cultures que sont les traducteurs littéraires ne bénéficient pas d'un traitement simplement équitable. La profession qu'ils exercent ne correspond certes pas à une activité nouvelle — grâce soit rendue à saint Jérôme notamment — or en France, elle reste mal définie et mal protégée, situation qui fait des traducteurs des auteurs fantômes ignorés du public, des travailleurs malmenés par les lois du marché qui secouent l'édition, des citoyens dont la protection peut être qualifiée de précaire dans le contexte national actuel.

En France, aux termes de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, le traducteur littéraire est défini comme auteur. À ce titre, il jouit des droits moraux et patrimoniaux sur son oeuvre, tels que précisés dans ladite loi, et il ne cède à l'éditeur que le droit (assorti du devoir) d'exploiter commercialement son texte et d'en assurer la publication et la vente. Cette cession doit faire l'objet d'un *contrat écrit* qui en précise les modalités, financières notamment, puisque l'éditeur doit verser à l'auteur des droits proportionnels, soit, le plus souvent, un pourcentage sur le prix de vente hors taxes de chaque exemplaire vendu (sauf, soyons précis, si l'auteur a demandé expressément une rémunération forfaitaire sur la première édition). Le contrat doit être conforme à la loi, étant entendu que l'intention du législateur était de protéger les droits de l'auteur, partie réputée faible dans la confrontation auteur-éditeur.

En pratique, les choses se déroulent de la façon suivante : l'éditeur, après avoir acquis les droits sur une oeuvre étrangère (condition *sine qua non*) pressent un traducteur à qui il veut confier le soin de traduire cette oeuvre en langue française. La traduction est en effet presque toujours une oeuvre de *commande*. Le traducteur lit le texte, en évalue l'intérêt, la difficulté, et songe éventuellement à accepter d'en assumer la traduction. C'est alors à lui, en toute logique — mais la logique ne pèse pas

toujours très lourd dans les rapports de forces — d'indiquer les conditions dans lesquelles il peut effectuer ce travail (délais, rémunération). Lorsque ses conditions (il est permis de discuter) agréent à l'éditeur, l'accord peut se matérialiser par un contrat signé par les deux parties. Malheureusement, la plupart des éditeurs ont encore tendance à considérer que le traducteur n'a d'autre mot à dire que oui ou non, avant d'apposer une signature après le « Lu et approuvé » inscrit au bas du document imprimé par ses soins. Il manifesterait même agacement ou ironie devant le traducteur qui prétend lire attentivement le précieux document (« formalité »), voire en contester certaines clauses. Il y a pourtant de quoi être sidéré par le ton péremptoire de certaines rédactions qui n'ont même pas l'excuse d'être l'héritage de siècles antérieurs ou le fait du prince n'indignait personne.

Quelles sont les principales clauses pouvant donner matière à discussion ?

Les délais. — Il est souvent difficile de résister à la hâte de l'éditeur, bien que la rapidité ne fasse pas très fréquemment bon ménage avec la qualité.

Le respect du texte. — Le contrat éditorial parle généralement de « qualité de traduction ». L'éditeur, maître d'oeuvre, se réserve bien sûr le droit légitime d'accepter ou de refuser une traduction. Malheureusement, sur la lancée, il s'arroge aussi de caviarder, couper, modifier selon son bon plaisir, ou ses partis pris intempestifs au mépris du droit moral du traducteur (que dire de celui de l'auteur ?) qui se réduit souvent à celui de retirer sa signature comme il renierait un enfant trop peu ressemblant.

La mention du nom. — Le principe est acquis puisque c'est la loi, mais les modalités donnent encore matière à discussion.

Les conditions financières. — La rémunération du traducteur est constituée par des droits proportionnels, généralement un pourcentage à définir sur les prix de vente hors taxes. Le montant se fixe contractuellement. La loi dit qu'ils ne doivent pas être dérisoires mais n'explique pas quantitativement la notion de dérision. Il se situe souvent entre 0,5 % et 3 % pour les ouvrages hors domaine public pour aller jusqu'à 8 % pour le domaine public. C'est tellement peu que même les éditeurs ont reconnu, dans le *Code des usages*, « la nécessité de mieux associer le traducteur à la réussite commerciale de son oeuvre ». L'usage veut que le traducteur perçoive un à-valoir sur le montant de ces droits (une fraction d'un tiers lui est versée dès signature et le solde après acceptation du manuscrit dans un délai décent, le *Code des usages* conseillant deux mois après la remise). Ces droits proportionnels constituant *la seule et unique rémunération* du traducteur, l'usage a consacré une espèce de tour de passe-passe pour que la traduction échappe à un quasi-bénévolat. C'est le suivant : l'à-valoir, au lieu d'être calculé en fonction du tirage et du prix du livre (ce qui serait logique et se pratique pour les contrats d'auteur), est fixé en fonction de la longueur de l'ouvrage, de sa difficulté et de la compétence ou de la notoriété du traducteur. En d'autres termes,

on détermine un tarif page (1 500 signes), on calibre le texte et on fixe l'à-valoir. Malheureusement, il n'existe pas de tarif homologué, les éditeurs l'ayant toujours refusé. L'ATLF publie et diffuse annuellement un tarif que les traducteurs ont le plus grand mal à faire respecter, parce qu'il est soi-disant excentrique (nous y reviendrons) et unilatéral (et pour cause, les éditeurs ont toujours refusé une négociation). L'effet pervers d'un tel système est que, les droits proportionnels venant en amortissement d'à-valoir et leur taux étant dérisoire, ils deviennent purement théoriques; il faut dépasser les 30 000 exemplaires vendus (passons sous silence la difficulté d'obtenir des comptes précis) pour amortir un à-valoir sur la base de 1 ou 2 %. On aboutit donc à une sorte de forfait déguisé, contraire à l'esprit de la loi de 1957. Le *Code des usages*, restreint à la littérature générale (jamais définie) et dont l'application balbutie entre les lenteurs administratives et la mauvaise volonté déclarée de certains de nos interlocuteurs qui qualifient d'inapplicables des mesures proposées par eux, vise notamment à remédier à cette anomalie. Le même *Code des usages* prévoit une possibilité de conciliation en cas de litige entre l'éditeur et le traducteur.

Sur le plan social, le traducteur, auteur, est protégé par la loi de février 1975, appliquée à partir de 1977 par la création de l'AGESSA, organisme qui gère le régime de sécurité sociale des auteurs. Il s'agit d'un système d'assurance obligatoire. Il coûte à l'auteur 10,4 % des sommes qu'il perçoit, un peu moins de la moitié étant retenue à la base par l'éditeur. Notons que l'éditeur participe à hauteur de 1 % à cette caisse. Notons aussi que pour bénéficier de toutes les prestations, l'auteur doit être professionnel, c'est-à-dire tirer 51 % de ses revenus des droits d'auteur et avoir perçu un minimum de droits d'auteur dans l'année écoulée (1200 X SMIG horaire). Il obtiendra alors un remboursement partiel de ses frais médicaux et le versement d'une retraite. Mais cette couverture est très inférieure à celle des autres travailleurs puisqu'elle ne prévoit ni congé de maternité ni indemnités journalières de maladie, ni congés payés, ni indemnités de chômage, ni retraite complémentaire. Ce dernier point avait pourtant fait l'objet d'une recommandation des pouvoirs publics, après publication du rapport Racine, demandant aux deux parties d'établir un système de retraite complémentaire, mais le dossier traîne déjà depuis trois ans et le Conseil permanent des Ecrivains qui négocie sur ce sujet avec le Syndicat national de l'Edition perd un peu espoir de le voir aboutir un jour.

D'autre part, l'existence d'un seuil pour avoir droit à la protection auteur pose problème à certains traducteurs et auteurs dans la mesure où plusieurs activités relevant de la profession d'auteur ne sont pas comptabilisées par l'AGESSA (lectures, directions de collections, piges, participation à des émissions radio, etc.). Ce problème de l'unicité de la profession est un autre dossier que les auteurs tentent en vain de faire aboutir.

Sur le plan fiscal, les droits d'auteur sont définis et imposés comme des salaires depuis 1982, les auteurs bénéficiant d'un abattement fiscal supplémentaire de 25 %, avantage substantiel qui ne compense cependant pas le fonctionnement en d'autres domaines.

Venons-en à la situation financière du traducteur. Elle n'est pas brillante. Elle est même scandaleuse. Un traducteur qui traduit 1 000 pages dans l'année (moyenne raisonnable pour des traductions littéraires de difficulté moyenne) et qui obtient le plancher de l'ATLF, gagnera, en 1986, 75 000 F (brut). Encore faut-il travailler en permanence, ce qui est difficile pour les langues rares et obtenir, je serais tentée de dire *arracher*, le tarif ATLF. La réalité est plus proche de 55 ou 60 F la page. D'ailleurs le président du Centre national du Livre, Jean Gattegno, a jugé nécessaire, en avant-propos d'un récent bulletin du CNL, d'indiquer qu'aucune traduction ne serait aidée si l'éditeur ne garantissait par contrat un traitement décent au traducteur, notamment sur le plan financier, en versant un à-valoir d'au moins 55 F la page. Cette salutaire mise en garde constitue la première reconnaissance explicite d'un critère de rémunération des traductions littéraires et un encouragement aux éditeurs à payer. Elle revêt donc une très grande importance pour nous et nous nous en réjouissons beaucoup. Néanmoins, elle traduit aussi une triste réalité, car elle signifie que certains éditeurs paient beaucoup moins et ont le front de solliciter une aide après du CNL. Or il ne peut s'agir en l'occurrence que d'oeuvres de qualité, donc présentant certaines difficultés.

Lorsque l'on sait le niveau de connaissances et de compétence requis pour se prétendre traducteur, cette situation financière se passe de commentaires. C'est pour cela que la traduction littéraire peut difficilement constituer un métier et non l'inverse, comme on tend à nous le faire croire en disant que la traduction n'est pas un vrai métier et que c'est pour cela qu'elle est mal payée.

Sur le plan moral, le traducteur n'est pas toujours plus gâté. Près de trente ans après la loi de 1957, certains livres traduits paraissent encore sans nom de traducteur, ou bien celui-ci figure en caractères minuscules, juste après le copyright. Le *Code des usages* se contente de recommander que le nom figure en première couverture ou à défaut — défaut de quoi ? — en quatrième. Mais combien de documents publicitaires, de pavés, prière d'insérer le mentionnent ? Quant à la presse, si certains journaux le signalent systématiquement, d'autres ne le font que de façon irrégulière ou sélective et trop d'entre eux encore l'omettent avec une sereine constance. Trop peu de critiques aussi semblent prendre en considération qu'il s'agit de textes traduits lorsqu'ils rendent compte d'une oeuvre étrangère, même s'il arrive qu'une traduction se voie saluée (ou éreintée). Ce maintien dans l'ombre d'un maillon indispensable mais apparemment gênant n'est pas innocent. Il correspond à une sorte de négation, de volonté d'escamoter le travail du traducteur et le traducteur avec.

*
**

Il est de tradition de ne pas terminer sur une note pessimiste. Notre présence en Arles, pour ces secondes Assises de la Traduction littéraire, témoigne s'il en est besoin de notre attachement à une profession dont nous tenons à affirmer et à défendre l'existence en même temps que nous travaillons à promouvoir la qualité des traductions littéraires publiées en France.

L'ATLF, depuis un peu plus de dix ans, oeuvre dans ce double but. L'ampleur de la tâche qui reste à accomplir ne doit pas masquer l'importance du chemin parcouru.

La signature d'un *Code des usages* avec les éditeurs aura été une étape importante pour le premier volet, et nous continuerons à travailler dans ce sens, en France et à l'échelon européen, comme nous l'annoncerons bientôt.

La création d'ATLAS, la tenue de ces Assises annuelles, l'ouverture prochaine d'un Collège international des traducteurs, les diverses manifestations culturelles auxquelles l'ATLF et ATLAS s'associent de plus en plus constituent le second pas de géant que nous nous félicitons d'avoir accompli.

Les choses évoluent lentement, mais dans le bon sens. Le soutien sans faille du CNL et de la Direction du Livre, ici en Arles celui de la Municipalité et des instances régionales, la création d'un grand Prix national de la Traduction décerné cette année à Pierre Leyris — membre fondateur de l'ATLF, rappelons-le — l'oreille attentive que nous commençons à trouver dans certains media, autre maillon combien indispensable de la communication, et même l'effort parfois courageux de certains éditeurs qui acceptent de traiter déceimment les traducteurs dont ils sollicitent les compétences, ne peuvent qu'encourager l'action que nous menons avec détermination pour la reconnaissance du statut de traducteur littéraire et pour la qualité des traductions littéraires publiées en France.

DÉBAT

MICHELLE LOI

Je voudrais signaler une exception à ce que vous avez dit, et qui est peut-être le cas limite de l'invraisemblable. Je suis venue en Arles presque spécialement pour cela. J'y aurai appris beaucoup plus que je ne pensais. Je suis très contente : il faut que ces choses-là soient connues.

Vous avez parlé des droits d'auteurs des traducteurs. Mais il y a des domaines où il n'y a pas encore de droits d'auteurs signés : dans ce cas-là, cela devient quelque chose d'absolument démentiel !

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Michelle Loi traduit du chinois.

MICHELLE LOI

Il n'y a donc pas de droit d'auteur. D'autre part, le tableau de l'Association a donné des prix à la page qui, pour les traducteurs litté-

raires du chinois, sont au sommet, soit trois fois plus élevés que le prix même de l'Unesco et du CNL ! Mais nous n'obtenons pas ces prix-là !

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Qu'appellez-vous les prix du CNL ?

MICHELLE LOI

... le calcul autour de 55 F !

F. X. JAUJARD

Nous ne faisons pas une différence aussi grande entre les langues courantes et les langues rares.

MICHELLE LOI

Dans le tableau que j'ai reçu, les tarifs sont à peu près trois fois plus élevés !

F. X. JAUJARD

Le plancher est à 75 pour les langues courantes, fréquentes, et à 91 pour les langues rares.

MICHELLE LOI

J'avoue avoir été à l'origine de cette démarche, sinon nous étions complètement bloqués ! Faute de pouvoir payer les traducteurs du chinois, les éditeurs se contentaient de payer les traducteurs de l'anglais — c'est-à-dire des traductions « au carré » — ou tout simplement ne demandaient rien du tout, ce qui fait qu'il n'y avait pas de traduction du chinois en France, ou très rarement.

J'ai dit alors : puisqu'il n'y a pas de droit d'auteur, peut-être pourrait-on appliquer le principe que, puisque l'éditeur ne paie rien à l'auteur, il pourrait donner un petit peu au traducteur ! Et cela a commencé ainsi.

En fait, ce sont souvent des conventions orales, car au début il n'y avait même pas de contrat. J'avoue avoir commencé à traduire dans les années « 60 » en donnant des manuscrits, trop heureuse qu'on ne me demande pas de payer quelque chose comme lorsqu'on publie à compte d'auteur !

Nous sommes officiellement des auteurs, mais en fait sans les droits d'auteur. Qu'est-ce que cela donne dans la pratique ? Qu'il est très difficile de trouver un engagement chez un éditeur, parce que l'éditeur en général croit savoir le français, croit savoir l'anglais, mais il sait bien qu'il ne sait pas le chinois. Encore qu'il s'autorise parfois à corriger du chinois sans vous poser de question sur la raison pour laquelle on a traduit d'une façon ou d'une autre ! Comme il ne peut pas savoir ce que vaut un livre qu'on lui propose, il est obligé de faire confiance. Mais il ne fait pas confiance de façon absolue, donc il demande 50 ou 100 pages, quelquefois plus, qui ne sont pas payées, qui ne se trouveront payées que si le livre est accepté par la suite, ce qui n'est pas toujours le cas...

Alors, on arrive à ceci : on est obligé de se tourner vers des organismes officiels. Par exemple, actuellement, et depuis une dizaine

d'années, j'ai le projet de donner un « corpus » de langue française au plus grand écrivain chinois moderne qui est universellement reconnu mais qui est considéré comme trop difficile pour le public français qui doit être particulièrement sot... J'ai traduit et publié un livre de lui, mais un deuxième attend depuis bientôt cinq ans chez l'éditeur, sans contrat. Un troisième attend depuis un an, sans contrat. Et pourtant il a reçu une subvention de l'Unesco, et l'autre a reçu une subvention du CNL. Mais aucun d'eux ne paraît parce que l'éditeur m'a dit : pour que ce soit rentable, il faudrait qu'on bloque sur le même livre la subvention de l'Unesco et la subvention du CNL - subventions qui vont à l'éditeur bien entendu, et non pas au traducteur.

On se trouve donc complètement bloqué pour un auteur chinois qui est un peu difficile. Par contre, pour des textes plus modernes, résolument modernes, si je connaissais un grand écrivain chinois de demain, je le vendrais tout de suite; malheureusement je ne le connais pas ! Pour les autres livres — et c'est cela que je suis venue dire à l'Association — nous ne pouvons pas, nous autres traducteurs du chinois, exiger ce que vous recommandez, ce que vous préconisez, parce que cela reviendrait à détruire complètement la traduction du chinois en France. Mon idée depuis plus de dix ans, c'est qu'il faut d'abord « faire le trou », créer un public, parce que nous n'avons pas encore de public et que les éditeurs ne nous y aident pas et ne veulent pas prendre de risque; par la suite peut-être on obtiendra des engagements pour les jeunes qui se lancent dans cette carrière.

Je dis tout de suite que, si je peux faire cela, c'est parce que je ne suis pas traducteur de métier, d'origine, je suis professeur d'université; et si je passe mes vacances et mes dimanches à traduire du chinois, c'est mon droit, c'est ma faute, c'est ma bêtise, c'est tout ce que l'on veut, ce n'est pas pour gagner de l'argent !

Quand nous avons des contrats d'éditeur pour des livres plus faciles, et qui sont plus facilement acceptés, nous les réservons en général pour nos jeunes collègues étudiants, pour les jeunes traducteurs du chinois qui n'ont pas d'autres ressources ou pour les jeunes Chinois qui viennent en France et qui, eux aussi, la plupart du temps, sont sans ressources.

Mais les livres qui demandent un contrôle vraiment sérieux sont presque impubliables.

F. X. JAUJARD

Quand vous dites que le texte original n'est pas protégé, est-ce faute d'accords internationaux ?

MICHELLE LOI

Oui !

F. X. JAUJARD

Donc les livres qui ont paru, comme Luxun ou Pa Kin, ne font l'objet d'aucune cession officielle ?

MICHELLE LOI

J'ai oublié de parler d'un des risques catastrophiques de notre travail. Cela m'est arrivé trois fois : il suffit que l'on commence à savoir que je travaille sur un certain texte pour qu'immédiatement il me soit « piqué » — piqué au traducteur et piqué à l'éditeur. Je suis très ennuyée parce qu'on me dit : « C'est de ta faute... Tu n'avais qu'à ne pas dire que tu le publiais... D'autres ne l'auraient pas pris ! » C'est parce que j'en ai parlé dans mes cours; mais je ne peux pas ne pas parler des recherches que je fais, des traductions en cours sans annoncer qu'elles vont sortir ! A trois reprises, un éditeur est allé chercher des textes anglais bourrés de fautes pour les sortir deux mois avant l'éditeur courageux — François Maspero — qui m'avait donné le travail à faire. Finalement, j'ai remanié le livre et j'y ai ajouté des inédits. Nous nous sommes arrangés pour qu'il soit différent, parce qu'un autre éditeur avait écrémé le marché !

LAURE BATAILLON

Je voudrais donner le témoignage d'un de nos amis qui a dirigé un atelier hier et qui a dû partir. Il signale que c'est un véritable scandale — aussi grand que celui que Michelle Loi dénonce —, et il me demande si les associations de tous les pays ne pourraient pas envisager un soutien en intentant des procès. Il dit qu'il faut obtenir de l'éditeur que chaque traduction fasse l'objet d'un compte à part dans la révision des comptes à laquelle nous avons droit en pratique chaque année. A mettre toutes les traductions sur un même compte, l'éditeur fait supporter le déficit d'une traduction par le succès d'une autre. 'Fout gain vient seulement amortir la dette théorique du traducteur envers l'éditeur. Certains de ses livres ont eu de bonnes ventes... mais au total il est en dette de 11 millions de centimes envers son éditeur. Et sa dette s'accroît chaque année !

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Plus on travaille plus on augmente ses dettes !

LAURE BATAILLON

« Cette pratique », poursuit notre ami, « est tellement illégale que je crois que nous avons à intervenir d'une façon qui pourra être couronnée de succès... » C'est là l'objet de sa requête.

Il donne un exemple. Quand il adapte un roman au théâtre, des revenus qui sont importants viennent simplement en déduction pour combler un peu le trou !

Je ne sais pas si nous pouvons déjà proposer ici une motion pour que les associations représentées pensent à cette possibilité d'intenter des procès !

F. X. JAUJARD

Ce n'est pas un cas unique. On peut citer le cas de quelqu'un qui a fait la traduction de plusieurs livres d'un même auteur, et l'une d'entre elles avait fait l'objet d'une cession en collection de poche, cession qui n'avait pas été annoncée, ce qui fait qu'aucune correction n'avait été possible, aucune discussion ni sur la quatrième page ni sur le choix de la couver-

ture... Quand il a demandé des comptes afférents à ce livre, on lui a donné les comptes conjugués des quatre ouvrages qu'il avait traduits. Et comme la formule n'avait pas été la même pour chacun, qu'il n'y avait eu qu'une cession et que les autres ouvrages avaient eu des ventes relativement faibles par rapport au tirage initial, au total on ne lui a rien donné. L'éditeur d'origine, qui avait reçu une somme qu'il aurait dû partager, rétrocéder pour la cession, s'est arrangé pour lui dire que sa dette était simplement diminuée d'un peu !

Une cession — de poche, par exemple — est accompagnée d'un règlement financier de l'éditeur de la collection de poche au premier éditeur, qui doit ensuite rétrocéder au traducteur une partie des droits versés.

MICHELLE LOI

Un éditeur m'a dit que je n'avais aucun droit sur les livres de poche, alors que c'est l'édition qui s'est le plus vendue !

F. X. JAUJARD

Il pouvait l'affirmer puisque vous n'aviez pas de contrat initial !

MICHELLE LOI

Dans ce cas-là, oui !

F. X. JAUJARD

Est-ce que votre contrat ne comporte pas une clause de cession ? Vous voyez la nécessité de lire les contrats, si l'on arrive à en obtenir ! Je voudrais demander à Michelle Loi d'envoyer copie de ses contrats à l'ATLF, qui est le lieu où l'on peut étudier et résoudre le plus efficacement les problèmes.

MICHELLE LOI

Ce qui serait plus utile, c'est d'envoyer les livres pour lesquels je n'ai pas de contrat.

F. X. JAUJARD

Envoyez tout !

FRANÇOISE CARTANO

Ce problème-là est typiquement français; en effet, rares sont les pays pour lesquels la rémunération est une avance sur droits d'auteur. Donc le problème est sensiblement différent. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas faire quelque chose sur le plan européen... C'est même le sujet que je souhaite que nous abordions maintenant. Pour toutes les questions plus particulièrement françaises, je vous conseille de nous contacter à l'ATLF à Paris; nous avons une permanence téléphonique et sommes à votre disposition.

MME MARTINET-HANNE

Le cas cité n'est pas unique ! Chacun des assistants pourrait citer des cas de ce genre, soit de non-rémunération, soit de non-respect de nos traductions. Je voudrais appuyer la proposition qui a été faite par Mme Loi pour demander s'il est possible, d'une manière ou d'une autre, de commencer à intenter des procès aux maisons d'édition, non

seulement sur le plan français mais aussi sur le plan international, parce que la situation au Danemark est la même.

FRANÇOISE CARTANO

Au niveau international ce n'est pas possible car cela ne regarde pas le droit international.

Sur le plan français, les pratiques que vous venez de dénoncer sont effectivement illégales dans le sens de « contraires à la loi »; l'ATLF s'époumonne dans ses bulletins et ses assemblées générales à demander aux traducteurs de leur faire parvenir les dossiers.

Je signale en passant que sur le *Code des usages* je n'ai aucun dossier de litige, alors que chaque fois que je rencontre des traducteurs j'entends tout le monde se plaindre : il y a là un petit problème...

De même, le statut de l'ATLF est un statut d'association loi 1901 et ne nous permet pas d'attaquer en tant que tel un éditeur : nous pouvons seulement nous porter (et nous le ferons volontiers) partie jointe si le traducteur attaque son éditeur.

L'expérience prouve qu'en général, dès qu'il y a un échange de courrier avec accusé de réception, dès que nous intervenons pour soutenir un traducteur, il se produit un règlement amiable. En effet, une autre caractéristique des éditeurs, c'est d'éditer à tout prix et non de vouloir faire de la jurisprudence. Ils règlent les choses, quitte à recommencer après !

DOMINIQUE PETILLAUD

Il y a un fait que l'on rencontre maintenant très souvent pour des romans de large diffusion : on nous demande de modifier le texte d'origine, d'édulcorer les scènes de sexe et de violence, de supprimer des chapitres entiers, et j'en passe; si bien que si l'on se conforme aux indications de l'éditeur, on se retrouve avec un texte d'arrivée très éloigné du texte de départ. Alors je me pose une question : si l'éditeur, ensuite, ne trouve pas la traduction bonne, quel recours avons-nous ? Parce que c'est vrai : elle n'est plus conforme au texte de départ !

FRANÇOISE CARTANO

En ce qui concerne les demandes de modification du texte, venant de l'éditeur, il faut d'abord s'assurer auprès de celui-ci qu'il a obtenu l'accord de l'auteur ou de ses ayants droit. Il faut demander et vérifier s'il a obtenu des droits de coupe. En général, c'est 10 % ou 15 % du texte, et cela se fixe en pourcentage dans les contrats.

Ensuite, il faut faire spécifier sur le contrat qu'on vous demande un travail d'adaptation et des modifications dans telle ou telle direction : ce n'est que si vous avez quelque chose d'écrit que vous pouvez avoir un recours !

Enfin, il faut signaler qu'on vous demande un travail, en plus du travail de traduction, qui est un travail d'adaptation, de coupe, et que ce type de travail se rémunère *en plus* de la traduction. Alors qu'en général, il se rémunère *en moins*...

ÉLISABETH JANVIER
*POUR UN STATUT EUROPÉEN
DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE*

F. X. JAUJARD

Puisque Elisabeth Janvier est aphone, c'est Françoise Cartano, d'une vaillance à toute épreuve, qui va faire le survol du statut européen qui a été établi hier avec la participation de certains de nos amis que je voudrais nommer et saluer :

pour l'Autriche, Uta Szyzkowitz,
pour la Belgique, Marie Hooghe,
pour l'Espagne, Francisco Javier Uriz,
pour la Grande-Bretagne, Sian Reynolds,
pour l'Irlande, William McCormack,
pour l'Italie, Annamaria Galli Zugaro et Marcella Dalle Torre,
pour les Pays-Bas, Nelleke Fuchs Van Maaren, qui est une récidiviste en Arles,
pour la RFA, Claus Sprick, un autre récidiviste.

FRANÇOISE CARTANO

Je dois signaler que nous avons fait un premier travail, un travail antérieur qui doit beaucoup à Elisabeth Janvier qui, pour être aphone, n'en est pas moins active sur le sujet. Nous avons commencé par collecter toutes les informations possibles sur le statut des traducteurs dans les autres pays de la CEE et de l'Europe en général.

Nous nous sommes aperçu que sur le plan des statuts, sur le plan du statut juridique en particulier, il était très difficile d'avoir des choses communes parce qu'il y a référence à une situation sociale, aux droits d'auteur, et que ce qui peut apparaître comme un intérêt dans certains pays est un désavantage dans d'autres pays.

Je vous donne un exemple. La Norvège a répondu au questionnaire long et détaillé que nous avions envoyé et nous dit que ses traducteurs ne veulent surtout pas de royalties... C'est le cas, je crois, dans d'autres pays scandinaves, parce que tout ce qui est royalties est imposé de façon beaucoup plus lourde qu'une rémunération. Donc ils ne veulent pas de royalties, ils veulent une bonne rémunération mais pas de royalties, alors que dans d'autres pays on insiste justement sur le fait qu'il faut rendre le montant des droits proportionnels plus élevé !

Donc, on se heurte à ce type de difficulté qui rend extrêmement difficile un projet d'unification des statuts. Et si nous avons eu cette idée d'unification des statuts, c'est parce qu'il y a un projet sur le plan européen de Fonds européen du Livre reposant sur l'idée que, si on veut créer effectivement une Europe unie, il faut assurer non seulement la circulation des individus mais aussi celle des idées, et que la circulation des idées se fait aussi par la libre circulation des cultures et des livres en particulier.

Il y a donc, sur le plan européen de la Communauté européenne, un créneau (si l'on peut dire) important en ce moment pour les traducteurs. A notre connaissance, les traducteurs ne sont pas encore représentés; il doit sans doute y avoir des éditeurs, mais le traducteur qui est pourtant le maillon indispensable n'est pas représenté; et je vais demander à Elisabeth de vous lire le télégramme que nous a adressé, en Arles, le président de la Commission culturelle de la CEE, auquel nous allons répondre.

ÉLISABETH JANVIER

Ce télégramme nous est parvenu par l'intermédiaire de Mme Annamaria Galli Zugaro, de l'Association des traducteurs italiens. Voici sa teneur :

« Je désire exprimer à tous les participants du Congrès d'Arles, par votre intermédiaire, mes souhaits de bonne poursuite de vos travaux dans l'espoir que les traducteurs des Etats membres de la Communauté européenne parviendront à mettre sur pied une organisation représentative qui s'avérerait extrêmement précieuse pour le travail de la Commission exécutive des Communautés européennes. »

Ce télégramme est signé par M. Carlo Ribanéa, membre de la Commission de la Communauté européenne et président de la Commission culturelle de la CEE. Voici la réponse que nous allons envoyer :

« Les traducteurs littéraires européens réunis en Arles vous remercient de vos précieux encouragements, et sont heureux de vous annoncer que, grâce à votre appui, ils ont décidé la mise en place d'une structure européenne qui délèguera prochainement son représentant auprès de la Commission de la Communauté européenne. Le texte officiel de la motion adoptée vous sera envoyé par courrier. »

FRANÇOISE CARTANO

Cette question européenne nous semble extrêmement importante. Du reste, ce que nous ont expliqué nos amis canadiens me semble particulièrement instructif; en effet, s'ils jouissent d'un statut et d'une reconnaissance de leur profession, c'est parce qu'ils vivent dans un pays de bilinguisme, où il est évident qu'on ne peut pas faire l'économie de traducteurs. Donc la traduction y est reconnue comme une profession, et le traducteur reconnu professionnellement. Si l'Europe doit exister un jour, ce ne sera pas du bilinguisme mais il faudra faire circuler les textes et il faudra les traduire, et l'occasion nous semble particulière-

ment bien choisie maintenant d'affirmer notre identité et notre professionnalité.

C'est dans ce sens que nous avons commencé à nous rencontrer et à échanger nos idées.

La synthèse de nos échanges d'idées s'est concrétisée dans un projet de motion dont je vais vous donner lecture.

« Les traducteurs littéraires réunis les 8, 9, 10 et 11 novembre 1985 pour les Deuxièmes Assises internationales de la Traduction littéraire en Arles, organisées par ATLAS, sous l'égide de l'Association des Traducteurs littéraires de France,

considérant que la libre circulation des idées passe par une libre circulation des oeuvres et surtout leur diffusion et leur promotion par-delà les frontières de chaque pays,

considérant que chaque culture nationale s'enrichit de la connaissance des cultures voisines ou plus lointaines,

considérant que la survie de cultures minoritaires est un élément de cet enrichissement,

considérant enfin que le traducteur littéraire est un maillon indispensable dans la chaîne qui permet cette libre circulation,

encouragés par le souhait exprimé par la Commission culturelle de la CEE en la personne de son président Carlo Ribanéa d'y voir figurer un représentant des traducteurs et dans la continuité des travaux amorcés lors de la Conférence européenne du Livre des 10 et 11 juin 1985 en Arles, sous l'égide du ministre de la Culture du gouvernement français,

décident de mettre en place une structure européenne visant à la création d'un Conseil permanent des associations de traducteurs littéraires des différents pays de la Communauté, qui aura pour but :

1) de désigner un représentant des traducteurs auprès de la commission culturelle de la CEE,

2) d'assurer une information régulière entre toutes les associations membres,

3) de réfléchir à la formulation de recommandations tenant compte des particularités de chaque pays tout en visant à une harmonisation des statuts des traducteurs littéraires,

4) d'insister, notamment par la voix de son représentant, auprès des instances européennes pour que l'action du Fonds européen du Livre joue un rôle incitatif et persuasif pour le respect de ces recommandations,

5) d'élaborer un code de déontologie du traducteur littéraire.

Sans préjuger de modalités de fonctionnement adoptées ultérieurement, les signataires de la présente motion désignent M. Claus Sprick, vice-président du Collège des Traducteurs de Straelen, pour coordonner les premières activités de cette structure européenne qui aura pour siège le Collège européen de Straelen.

Toujours dans un premier temps, en attendant de voir comment nous pouvons nous organiser, M. Claus Sprick sera à la fois notre représentant au sein de la Commission culturelle de la CEE.

A titre de commentaire, je dois dire que, si nous avons voulu passer à l'acte aussi vite, c'est parce qu'il ne faut pas reculer constamment et que la meilleure façon est de commencer tout de suite, et aussi parce qu'il est prévu une réunion de cette Commission culturelle le 20 décembre. Bien que la plupart des représentants d'associations aient besoin de retourner devant leur association pour avoir l'aval, nous avons été obligés de mettre au moins une structure en place, structure qui peut fonctionner très vite; et nous avons tous pris l'engagement, pour nos associations, de donner une réponse avant le 15 décembre, ce qui permettra de confirmer que M. Claus Sprick représente bien tout le monde pour la Commission du 20 décembre.

DÉBAT

ANNAMARIA GALLI ZUGARO

Il est écrit « sous l'égide du ministère de la Culture du gouvernement français ». Il ne faut pas oublier que tous les gouvernements ont envoyé des représentants : le ministère de la Culture italien, le ministère de la Culture irlandais étaient représentés, il serait bon de le signaler.

FRANÇOISE CARTANO

Nous le modifierons. Les représentants des associations ont déjà ce texte, qui a été donné aussi à certains représentants de la presse pour qu'il y ait un texte écrit, mais il ne peut pas être diffusé intégralement comme ayant été voté puisqu'il doit d'abord l'être par les associations. Mais la décision de principe est prise.

D'ores et déjà, nous avons l'accord de l'Allemagne fédérale, sous réserve d'un accord formel de l'association, (le la Belgique, du Danemark, sous réserve de l'accord de l'association, de l'Espagne, de la France, de la Grande-Bretagne, de la Grèce — nous avons vu Philippos Dracodaïdis hier à ce sujet — de l'Irlande, de l'Italie et des Pays-Bas.

Pour les autres pays, nous allons prendre contact avec eux par écrit (ce qui pose un problème en particulier pour le Portugal, dont nous n'arrivons jamais à obtenir de réponse).

S'associeront des pays européens n'appartenant pas à la Communauté mais qui s'y intéressent, notamment l'Autriche, qui a participé à nos travaux, le Canada, la Suède et la Finlande La liste n'est pas exhaustive.

LAURE BATAILLON

Nous devons vous féliciter pour vos travaux.

ÉLISABETH JANVIER

Je voudrais annoncer une réalisation qui a eu lieu grâce à ce qui s'est passé en Arles l'année dernière et au mois de juin de cette année : en Irlande, un petit groupe de traducteurs a mis sur pied depuis très peu de temps une association de traducteurs littéraires

dont nous avons ici un représentant, M. William McCormack, qui pourrait nous en dire deux mots.

Intervention de William McCormack en anglais

F. X. JAUJARD

Je vais faire une traduction globale. Notre ami a évoqué la création récente de l'Association des Traducteurs littéraires d'Irlande, dans le prolongement des premières Assises d'Arles. Au départ cette association est assez restreinte. Six ou sept personnes forment le comité. Ce sont des traducteurs qui ne sont pas traducteurs à temps plein puisque cela n'est pas possible financièrement : l'un est avocat — ce qui est un bon signe; un autre est éditeur; il y a un francophone...

Le problème en Irlande est assez particulier. Le champ de la traduction est partiellement recouvert par les importations de livres venant de New York, de Londres et d'autres pays. L'essentiel du travail est fait ailleurs.

Notre ami a évoqué des similarités avec la situation dans des pays comme la Belgique ou l'Autriche, pour des raisons évidentes : d'abord c'est un pays bilingue; ensuite, pour ce qui est des traductions en langue anglaise, le champ peut être recouvert en partie par des livres qui viennent d'ailleurs.

Comme l'association n'en est qu'à ses prémises, il ne pouvait pas encore nous dire ce qui était fait mais simplement espérer que des choses seraient faites bientôt.

Cette association se joindra à toutes les manifestations internationales, et celles d'Arles au premier chef; il nous demande de le tenir au courant de ce que nous faisons, de ce que nous obtenons. Il souhaite qu'il y ait une relation permanente entre cette association naissante et les nôtres qui sont un peu plus anciennes.

ALAIN VAN CRUGTEN

Puisque la Belgique a été évoquée par notre collègue irlandais, je voudrais dire que la situation est toujours compliquée : rien n'est simple en Belgique... La situation est très différente dans les deux parties de la Belgique. Il existe une association structurée pour la partie flamande dont fait partie notre collègue Marie Hooghe, bien qu'elle soit francophone; il n'existe pas d'association de traducteurs dans la partie wallonne. Je propose, avec Marie Hooghe, de nous joindre à l'Association des Traducteurs flamands afin que — pour une fois en Belgique — il se passe quelque chose au niveau national, puisque le domaine de la traduction est celui du contact par excellence. Avec Marie Hooghe, nous nous disposons — à l'intérieur de l'association flamande — à faire des efforts pour qu'elle devienne une association belge qui puisse se joindre au Conseil permanent qui vient d'être créé.

FRANÇOISE CARTANO

Je voudrais insister sur l'importance de l'établissement d'un code de déontologie de la traduction; c'est quelque chose que nous pouvons faire avancer tout seuls, car nous n'avons pas besoin, dans un premier

temps, d'interlocuteurs. C'est une façon de définir notre profession. Si nous arrivons à établir ce code de déontologie, le jour (peut-être hypothétique) où l'on voudra se pencher un peu plus sur le statut du traducteur littéraire pour considérer que c'est une profession, ce qui sera inscrit au code de déontologie ne pourra pas être contourné facilement. Si vous avez des suggestions à faire, je suggère que vous les fassiez par le biais de vos associations, puisque nous resterons en contact fréquent et permanent sur le plan européen si notre structure réussit à fonctionner.

MICHELLE LOI

Quand vous parlez de déontologie du traducteur, je suppose que cela veut dire aussi déontologie de l'éditeur ?

FRANÇOISE CARTANO

Non !

MICHELLE LOI

Si c'est la déontologie au sens des médecins, cela signifie que nous aurons des règles morales !

FRANÇOISE CARTANO

Nous n'avons pas l'intention de créer un Conseil de l'Ordre... tranquillisez-vous ! Mais nous pensons qu'il y a une certaine déontologie à observer quand on est traducteur, et que cela ne passe pas forcément par l'éditeur.

Je peux donner des exemples. Nous avons pensé à une clause sur laquelle nous étions assez facilement d'accord. Il arrive souvent qu'un éditeur trouve une traduction mauvaise ou pas satisfaisante; il décide d'en confier à un autre traducteur la révision. Le minimum de déontologie pour ce second traducteur serait de n'accepter de retoucher la traduction qu'avec l'accord formel du premier. C'est ce type de mesure qui nous semble relativement facile à inscrire dans un code de déontologie, avec ou sans l'accord des éditeurs !

LAURE BATAILLON

Je veux tout de suite en proposer une autre, par expérience. Pour un auteur très difficile, on ne voulait pas me donner le tarif à la page que nous préconisons. Alors, j'ai téléphoné à une dizaine de collègues traducteurs de l'espagnol (j'en connais beaucoup et nous avons d'excellentes relations) pour leur demander de bloquer cette traduction. Cela a merveilleusement marché : j'ai finalement obtenu le tarif. Je pense que cela doit faire partie du code de déontologie !

MICHEL BIBARD

A titre d'encouragement, je dois signaler une action qui avait été menée par une amie et collègue, malheureusement disparue, Olga Théodorova, avec votre appui, contre un éditeur qui contestait la qualité de sa traduction. Il y a eu procès, et elle a gagné assez rapidement.

F. X. JAUJARD

Cela confirme ce que disait Françoise Cartano sur l'utilité des procès. Souvent les traducteurs hésitent à en faire, pour toutes sortes de raisons, la première étant que dans un champ difficile de langues rares il n'y a pas tellement d'éditeurs, et entamer un procès, c'est parfois couper une branche de l'arbre.

ÉLISABETH JANVIER

Autre raison : très souvent les tribunaux risquent de se déclarer incompétents pour ce genre de problème, pour juger de la qualité d'une traduction. Pour ceux que l'idée de code de déontologie du traducteur a l'air d'effaroucher un peu, je voudrais apporter cette précision. Lorsque, au mois de juin dernier, nous nous sommes trouvés un certain nombre de gens de l'Association des Traducteurs littéraires des pays d'Europe réunis ici en Arles, lors de la première Conférence européenne sur le Livre, ce fut pour nous l'occasion n'avoir un contact précisément avec le président de la Commission culturelle de la Communauté européenne. Et lorsque nous avons parlé avec lui de la place que nous aimerions voir pour le traducteur, il a demandé : « Qu'est-ce qu'un traducteur littéraire ?... Personne ne le sait ! Commencez par vous définir vous-mêmes ! C'est à vous qu'il appartient de vous définir si vous voulez avoir une existence... si vous voulez être pris en considération... car nulle part vous n'avez d'existence. » Et c'est lui qui a lancé, plus ou moins directement, cette idée de ce qui nous est apparu ensuite important, un code de déontologie qui serait l'outil qui servirait à nous définir réellement, professionnellement, car ce serait un code qui nous serait totalement spécifique, qui définirait notre profession et non pas une autre, et où ce qu'on pourrait appeler la déontologie de l'éditeur n'aurait pas sa place.

ANNAMARIA GALLI ZUGARO

A propos des procès intentés par les traducteurs, il faut toujours demander une copie des actes et en envoyer copie au Bureau du Travail de Genève où une section des travailleurs intellectuels s'occupe de toutes les questions de travail, de droits moraux et de droits financiers, et de tout ce qui concerne le travail intellectuel. Une fois que les actes du procès sont à Genève, Genève nomme un représentant qui aide à la solution du problème.

FRANÇOISE CARTANO

C'est une excellente indication, mais pas pour nous, Français, car nous ne relevons pas de la législation du travail puisque nous avons un statut d'auteur en France.

ANNAMARIA GALLI ZUGARO

Il y a aussi la section des travailleurs intellectuels en Italie pour les droits d'auteur. Le travail intellectuel a ses propres règles qui dérivent du droit d'auteur, mais c'est un travail, protégé exactement comme les autres !

Nous avons connu le cas d'un procès avec mon éditeur qui a

envoyé ses actes à Genève et un représentant du Bureau du Travail a discuté sur les modalités du contrat qui n'étaient pas respectées. Cela n'a rien à voir avec les droits d'auteur.

MARY SAAD

Si je prends l'initiative de parler, c'est parce qu'il devait y avoir un atelier de littérature arabe, qui n'a pu se dérouler. Je me demandais s'il ne pourrait pas y avoir une réflexion pour la traduction de l'arabe vers le français, à moins que les travaux ne se limitent aux pays de la Communauté. Il y a un centre de traduction franco-égyptien qui est déjà mené au Caire par des Français, avec lequel on pourrait prendre contact.

F. X. JAUJARD

C'est un de nos soucis, celui de certaines langues rares qui sont représentées presque par hasard et par peu de traducteurs. Il est difficile d'intégrer un atelier d'une langue rare à un travail collectif. On a vu un certain nombre de traducteurs de langues rares préférer s'agréger à des ateliers à dominante anglaise ou espagnole parce que leurs langues n'étaient pas suffisamment représentées.

Ce problème est vraiment au centre des préoccupations du Conseil d'ATLAS. La preuve, c'est que vous êtes là et qu'il y a eu cette volonté de notre part ! Malheureusement il n'y a pas eu assez de participants. Mais c'est un objectif qu'on ne perd pas pour l'avenir.

ANNE WADE MINKOWSKI

Oui, qui dit atelier dit participation active, sinon ce ne serait pas un atelier. Mais pour répondre à Mary Saad qui souhaite que l'on parle de la traduction de l'arabe, mon domaine, je peux annoncer qu'il y aura dans un an, à Paris, au Centre Pompidou, une série de soirées consacrées à la littérature arabe traduite. ATLAS et l'ATLF seront tenues au courant de ces manifestations.

Quelques précisions concernant la situation de la traduction de l'arabe en France. Jusqu'à tout récemment, la langue arabe était un peu la parente pauvre de l'édition, et cela malgré les remarquables travaux effectués par les grands orientalistes du passé. Les choses ont commencé à bouger il y a une quinzaine d'années, sous l'impulsion d'un éditeur, je dis bien « un », car pendant longtemps il a été à peu près le seul à s'intéresser à la production littéraire du monde arabe contemporain. Maintenant, en raison de facteurs divers, c'est différent et plusieurs maisons d'édition ont au moins un ou deux titres arabes à leur catalogue, et d'autres souhaiteraient en avoir. Mais il y a des obstacles importants. D'abord, l'information passe mal. Peu d'éditeurs sont en contact avec le monde arabe. Il y a donc un écran qui n'existe pas pour l'anglais ou l'espagnol, par exemple, langues couramment pratiquées. D'autre part, dans les pays arabes, la situation éditoriale est assez anarchique. On ne sait jamais très bien qui détient les droits sur une oeuvre. Généralement, c'est l'auteur. Mais ceci reste souvent théorique car le «

piratage » est une pratique fort répandue. Ce n'est pas une raison pour l'appliquer dans les pays occidentaux, et là aussi on assiste à une amorce de changement. C'est ainsi qu'un certain nombre d'auteurs, en Egypte et au Liban principalement, ont eu la surprise agréable de recevoir des propositions de contrats suivies de chèques.

Quant aux traducteurs — peu nombreux —, il faut dire que malheureusement trop de gens encore sont tellement contents de voir une traduction publiée, avec leur nom figurant quelque part, même si ce n'est pas sur la couverture, qu'ils sont prêts à la faire gratuitement. J'ai refusé, il y a un an, ce genre de marché (si l'on peut dire !). Comme il s'agissait d'une traduction de la poésie, on m'a répondu : « Nous pensions que par amour de poésie vous accepteriez. » Sans commentaire ! Il faut absolument résister à ce genre de chantage qui démolit la profession et doit démolir aussi le moral des éditeurs honnêtes. Ne me voyez pas comme l'avocate du diable, mais pourquoi voudrait-on qu'un éditeur paye ses traducteurs au tarif proposé par l'ATLF, s'il sait que pour ces mêmes traducteurs d'autres ne déboursent rien ?

GÉRARD GADÈS

Je voudrais revenir sur la défense de la profession, en particulier par l'inscription du nom du traducteur. Vous avez parlé de cette mention sur les ouvrages. Je crois que cela va beaucoup plus loin. Si nous étions tous très vigilants sur cette mention, dans les médias, à la radio, à la télévision et dans la presse, si on intervenait plus souvent, on ferait des progrès. J'écoute souvent France-Culture. Je suis scandalisé d'entendre mentionné tout le monde, y compris le maquettiste, mais pas le traducteur. J'ai pris l'habitude de décrocher mon téléphone et d'appeler à France-Culture le responsable de l'émission pour le lui signaler. Je dois dire que cela ne reste pas sans effet.

FRANÇOISE CARTANO

Croyez bien que nous intervenons aussi. A l'ATLF nous avons même une petite formule que nous envoyions systématiquement, et c'était souvent suivi d'effet. Le problème, c'est d'assurer la continuité. Il est très rare qu'on nous dise : « Non... on ne mentionnera pas votre nom. » Il y a un correctif et on mentionne le nom ; mais, la fois suivante, on oublie de nouveau !

GÉRARD GADÈS

C'est un travail de longue haleine. Je voudrais poser une question d'information. Qu'en est-il en France de la situation juridique des revues vis-à-vis de l'AGESSA, quand on traduit des articles pour elles : est-ce que, oui ou non, du point de vue juridique, ces revues doivent cotiser à l'AGESSA ? Quelle est la situation de droit et de fait ?

FRANÇOISE CARTANO

Il y a deux possibilités : ou bien elles relèvent de la presse, et on vous paie comme des piges, et alors c'est obligatoirement des piges salariées, ce qui ne les arrange pas du tout en général parce qu'ils ont

des charges qui, comme sur les salaires, sont très élevées; ou bien on vous paie en droits d'auteur et, ce qui est souvent le cas pour les revues, c'est un montant forfaitaire à la page sans droits d'auteur proportionnels à venir ultérieurement. Cela est pris en charge par l'AGESSA à condition que les revues en question fassent le précompte, ce qui n'est pas toujours le cas. Il faut le leur demander. En général, elles veulent bien faire le précompte. Il faut aussi qu'elles l'envoient à l'AGESSA. On a quelquefois des surprises.

Cela arrive aussi avec certaines petites maisons d'édition, qui acceptent de faire le précompte; ensuite, l'AGESSA dit : nous ne les connaissons pas, elles ne cotisent pas chez nous. Il faut toujours être très vigilant. Nous avons un représentant à l'AGESSA qui suit ces choses de près.

CHANTAL THOMAS

Toujours dans le sens de la reconnaissance du nom du traducteur, de la reconnaissance de son lien avec l'oeuvre, est-ce que l'ATLF pourrait étudier la possibilité de donner des conseils pour que le traducteur soit mieux associé à la sortie du livre ? J'ai remarqué que, lorsque l'auteur est présent à la sortie de son livre, il est en contact avec les attaché(e)s de presse, il effectue toutes sortes de démarches, que le traducteur n'a vraiment pas intérêt à faire, étant donné que son à-valoir couvre la majorité des droits. Je pense que nous aurions intérêt à être un peu plus inclus dans le processus des maisons d'édition au moment de la sortie des ouvrages que nous avons traduits.

F. X. JAUJARD

Tout à fait; c'est une remarque très juste. Pourrait-on noter quelque chose sur ce point dans notre projet de déontologie future ? Je crois que c'est aussi un travail très lent de rapports avec les responsables des maisons d'édition, avec le directeur littéraire qui a passé commande du livre : le traducteur devrait lui faire bien sentir qu'il tient à être uni au sort du livre, non seulement mercantilement, mais aussi dans un autre sens, au moment où il atteint les lecteurs.

Quant aux attaché(e)s de presse, leur position est très variable. Certaines ne sont absolument pas hostiles, une ou deux dans Paris ont été ou sont traductrices; d'autres, pour des raisons de rapidité, de facilité de travail, ont tendance à exclure le traducteur au moment de la sortie du livre. Je crois que c'est au traducteur à se rappeler à son souvenir.

Dans le cas d'un auteur mort et tombé dans le domaine public, ou mort plus récemment, le traducteur peut jouer un rôle, parler à la place de l'auteur; très souvent on pense à lui, parfois on n'y pense pas, alors que le traducteur qui a donné sa voix à l'auteur mort peut encore la lui prêter auprès des critiques, des journalistes et des auditeurs, lors d'émissions de radio ou de télévision.

Lorsqu'il s'agit d'auteurs vivants, votre remarque est juste, il est vrai que c'est l'auteur qui prend le devant de la scène à ce moment; mais il faut dire que certains auteurs consentent volontiers à partager avec le

traducteur les responsabilités au moment de la sortie d'un livre, surtout lorsqu'il y a fidélité et amitié entre auteur et traducteur. Lorsque ce n'est pas le cas, le traducteur doit être vigilant, et sans se pousser du col peut manifester son existence.

C'est là une question difficile à « coder » dans une déontologie future. Cela fait vingt ans, pour certains d'entre nous trente ans ou davantage, que peu à peu le terrain se modifie, que le paysage change. Les relations que les traducteurs peuvent avoir au sein d'une maison d'édition avec les différents responsables tiennent en grande partie à eux-mêmes. Tout comme les relations que les traducteurs peuvent avoir avec les gens de la presse, les gens de la radio tiennent peut-être, sinon entièrement, du moins dans une large mesure, à eux-mêmes. Certains manquent peut-être à cette obligation de présence qui fait aussi partie de leur travail, en un sens.

LAURE BATAILLON

Je voudrais apporter une première réponse. Il est dans nos projets d'inviter une année, aux Assises, les critiques, les directeurs de collections, les attaché(e)s de presse, pour essayer de leur faire entendre, dans un face-à-face, quels sont nos problèmes.

Ensuite, le représentant de l'Association espagnole, Francisco Javier Uriz, me transmet ce slogan que leur association vient de créer; ce sera le mot de la fin pour cette matinée; alors que souvent en Espagne on leur dit : « Traduire est une vocation », les traducteurs ont proposé : « Traduire en Europe est une profession ! »

CONCOURS ATLAS JUNIOR

A l'initiative d'ATLAS, un concours de traduction a été organisé dans les lycées d'Arles, d'Aix-en-Provence et d'Avignon, sous la responsabilité d'Annie M or vint, avec l'aide des services culturels de la mairie représentés par Michelle Granju.

Les lauréats ont reçu chacun une quinzaine d'ouvrages de littérature étrangère traduits en français, offerts gracieusement par les Editions Gallimard, du Seuil, Hachette, Belfond, Flammarion, Actes Sud, Le Robert.

Le jury composé de traducteurs, membres de l'ATLF et d'ATLAS, a désigné les lauréats suivants :

Allemand

1^{er} prix avec félicitations du jury :

VIRGINIE SAUSSAC (lycée Montmajour, Arles).

1^{er} prix : GILBERT JUNNEMAN } (lycée Emile-Zola, Aix-en-Provence).

2^e prix : JEANNE-MARIE BOYER }
1^{er} prix : LAURENCE CHEVALIER (lycée Mistral, Avignon).

2^e prix : HAUCINE CHATTAT (lycée Aubanel, Avignon).

Chinois

Prix d'encouragement :

ISABELLE ROUCOURD } (lycée Mistral, Avignon).
MARIE-GEORGES MAROT DE VAUCOUX }

Espagnol

1^{er} prix : ANNE-MARIE GORDILLO }
2^e prix : CORINNE MORVAN } (lycée Aubanel, Avignon).

3^e prix : ELISABETH SANTIAGO }
1^{er} prix : ERIC BOTELLA } (lycée Montmajour, Arles).

2^e prix : SABINE QUENIN }
3^e prix : JOSEPHA MOLINA (lycée Pasquet, Arles).

Italien

1^{er} prix avec félicitations du jury :

LOUISE NYSSSEN

2^e prix : MARIE-LOUISE BERNASCONI } (lycée Montmajour, Arles).

3^e prix : MARC BERNASCONI }
1^{er} prix : VALÉRIE PATUCO ORTEGA (lycée Aubanel, Avignon).

Prix d'encouragement :

NATHALIE LODATO (lycée Aubanel, Avignon).

Russe

Deux premiers prix *ex aequo* :

ALAIN ROSSIGNOL

EMMANUELLE SEGUR } (lycée Paul-Cézanne, Aix-en-Provence)

3^e prix : STÉPHANIE LECLERC }

ÉCRIVAINS INVITÉS

CLAUDE SIMON

Né à Tananarive en 1913.
Réside à Salses (Pyrénées-Orientales) et à Paris.
Prix Nobel de Littérature 1985.
Il a publié :
Le Tricheur (Le Sagittaire, 1945).
La Corde raide (Le Sagittaire, 1947).
Gulliver (Calmann-Lévy, 1952).
Le Sacre du Printemps (Calmann-Lévy, 1953).
Le Vent (Minuit, 1957).
L'Herbe (Minuit, 1958).
La Route des Flandres (Minuit, 1960).
Le Palace (Minuit, 1962).
Histoire (Minuit, 1967).
La Bataille de Pharsale (Minuit, 1969).
Orion aveugle (Skira, Les Sentiers de la création, 1970).
Les Corps conducteurs (Minuit, 1971).
Triptyque (Minuit, 1973).
Leçon de choses (Minuit, 1975).
Les Géorgiques (Minuit, 1981).
La Chevelure de Bérénice (Minuit, 5984).

La plupart de ses oeuvres ont été traduites : Allemagne (RFA et RDA), Argentine, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Finlande, Grande-Bretagne, Grèce, Italie, Japon, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Suède, Tchécoslovaquie, Yougoslavie.

COSTAS TAKTISIS

Né à Salonique en 1927. Etudes de droit à l'Université d'Athènes.
Principales oeuvres :
Le Café byzantin, poèmes (1952-1956).
Le Troisième Anneau, roman (1963). Traduit en français par Jacques Lacarrière (Gallimard).
La Petite Monnaie, nouvelles (1972).
Ma Grand-mère Athènes, nouvelles (1980).

Il a traduit *La Fin de Chéri* de Colette, plusieurs pièces de théâtre, dont *Fila-mena Marturano* et *Mademoiselle Marguerite*, ainsi que quatre comédies d'Aristophane.
Co-éditeur de « Pali », magazine littéraire de tendance surréaliste (1964-1967), il fut signataire de la « Déclaration des dix-huit » contre le régime des colonels.

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Romancier, il a obtenu le Prix de l'Etat grec 1982.
En France, il a publié, dans des traductions de Michel Volkovitch : *Sainte-Maure* (Le Seuil).
Commentaires sur le cas (Denoël).

Traducteur et promoteur de la littérature latino-américaine en Grèce. Il a traduit Juan Rulfo et fait connaître des traductions de Julio Ramon Ribeiro et Ernesto Sabato. Il a publié une anthologie des principaux prosateurs d'Amérique latine (Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Carlos Fuentes, etc.). Traducteur de Fernando Pessoa, il traduit actuellement Baltasar Gracian.

Diplômé de la Sorbonne, il travaille comme chef de marketing.

INTERVENANTS ÉTRANGERS

DANEMARK

UFFE HARDER

Ecrivain, poète. Membre de l'Académie danoise. Vice-président du Pen-Club danois.

A traduit notamment Samuel Beckett, Marivaux, André Breton, Albert Camus, Marguerite Duras, Robert Pinget, Claude Simon, Leonardo Sciascia, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes.

FINLANDE

JUKKA MANNERKORPI

Diplômé de l'IDHEC (1968). Traducteur de films, réalisateur de courts métrages.

Conservateur de la cinémathèque finlandaise.

A traduit notamment Louis-Ferdinand Céline, J. M. G. Le Clézio, Claude Simon, Marguerite Duras, Henri Troyat, Félicien Marceau.

GRANDE-BRETAGNE

JOHN FLETCHER

Professeur de littérature comparée à l'Université d'East Anglia.

Auteur de plusieurs ouvrages de critique littéraire consacrés à Samuel Beckett et au nouveau roman.

A traduit notamment des poèmes de Beckett et d'Apollinaire, *Les Géorgiques* de Claude Simon.

ITALIE

GUIDO NERI

Professeur de littérature française à la faculté des lettres de l'Université de Bologne.

A traduit notamment Marcel Jouhandeau, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Pierre Klossowski, des textes de Diderot, Michel Leiris, Henri Michaux, et a supervisé la traduction intégrale de la correspondance de Baudelaire.

RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE

HELMUT SCHEFFEL

Rédacteur littéraire à la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Vice-président de l'Association des Traducteurs littéraires de la République fédérale allemande.

A traduit notamment Michel Butor, Roland Barthes, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Claude Ollier.
Editeur de la correspondance de Gustave Flaubert.

SUÈDE

CARL GUSTAV BJURSTRÖM

Correspondant à Paris de maisons d'éditions étrangères.
A traduit notamment, en langue suédoise, l'oeuvre de Claude Simon, Henri Michaux, Julien Gracq, Louis-Ferdinand Céline, Samuel Beckett, Michel Foucault, Michel Tournier, Nathalie Sarraute; en langue française, avec divers collaborateurs, Stig Dagerman, Lars Gustafsson, Gunnar Ekelöf, August Strindberg, etc.

SUISSE

LUCIEN DALLENBACH

Professeur de littérature française à l'Université de Genève.
Spécialiste des problèmes du roman et du nouveau roman (Claude Simon), de la lecture et de l'écriture fragmentaire.
A publié notamment :
Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme (Seuil, 1979),
Fragment und Totalität (Surkamp, 1984),
Hugo dans les marges (Zoé, 1985),
ainsi que divers articles de théorie et de critique littéraire.

REPRÉSENTANTS DES ASSOCIATIONS ÉTRANGÈRES
DE TRADUCTEURS

AUTRICHE

UTA SZYSZKOWITZ

Représentante de l'Association des Traducteurs littéraires d'Autriche.

CANADA

DAVID HOMEL

Président de l'Association des Traducteurs littéraires du Canada.

JEAN-PAUL PARTENSKY

Ancien vice-président de l'Association des Traducteurs littéraires du Canada. Représentant de la Société des Traducteurs du Québec auprès du Conseil des Traducteurs et Interprètes du Canada.

ESPAGNE

FRANCISCO JAVIER URIZ

Représentant de l'Association collégiale des Ecrivains, Section autonome des Traducteurs.

GRANDE-BRETAGNE

SIAN REYNOLDS

Vice-présidente de la Translators Association.

A traduit notamment les oeuvres de Fernand Braudel, ainsi que d'autres livres d'historiens français. Lauréate du prix Moncrieff 1982 pour la traduction des *Jeux de l'échange* de Fernand Braudel.

Maître-assistante à l'Université du Sussex.

IRLANDE

W. J. MC CORMACK

Représentant de l'Association des Traducteurs irlandais (Irish Arts Council).

Auteur, entre autres, de : *A Festschrift for Francis Stuart* (Dublin, 1972), *James Joyce and Modern Literature* (Londres, 1982), *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939* (Oxford, 1985) et sous le pseudonyme de HUGH MAXTON, a publié cinq recueils de poèmes.

A traduit notamment Joseph Brodsky et Johannes Bobrowski.

ITALIE

MARCELLA DALLATORE

Représentante de l'Association italienne des Traducteurs et Interprètes.

PAYS-BAS

NELLEKE FUCHS-VAN MAAREN

Présidente de l'Association des Traducteurs littéraires des Pays-Bas. Auteur d'essais sur l'art moderne et la critique littéraire.

A traduit notamment Georg Lukács, Herbert Read, Edmund Wilson, Edgar Wind.

RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE

CLAUS SPRICK

Membre de l'Association des Traducteurs littéraires de la République fédérale allemande.

INTERVENANTS FRANÇAIS

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Conseiller culturel, scientifique et de coopération près l'Ambassade de France en Grèce. Directeur de l'Institut français d'Athènes.

Ancien conseiller culturel et scientifique près l'Ambassade de France en Suède. Ancien directeur de l'Institut français de Stockholm.

Pianiste concertiste; a enregistré des oeuvres de Pierre Boulez, Erik Satie, et de musique russe contemporaine.

Diplômé de l'Institut des Sciences politiques. Doctorat en musicologie.

ODILE BELKEDDAR

Bibliothécaire. Organisatrice d'un Prix de traduction de littérature enfantine à partir de neuf langues (arabe, berbère, créole, espagnol, italien, portugais, serbo-croate et turc), 1983 et 1985.

Membre de l'association Ibby-France.

PAUL BENSIMON

Professeur à l'Université de Paris III où il anime aussi un centre de recherches sur la traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français.

A traduit des oeuvres de Byron, Brendan Behan, et de poètes britanniques contemporains.

ALBERT BENSOUSSAN

Professeur de langue et de littérature espagnole à l'Université de Rennes II. Ecrivain, auteurs de six romans et de récits. Prix de l'Afrique méditerranéenne 1976.

A traduit notamment Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Juan José Saer, Alfredo Bryce Echenique, Ricardo Garibay, José Donoso, Jorge Goldenberg, Heberto Padilla, José Lezama Lima, Nestor Sanchez, Guillermo Cabrera Infante.

Prix Cultura Latina de Traduction 1985.

Membre fondateur de l'ATLF

SUZANNE BURKIET

Libraire, directrice de la librairie internationale jeunesse « L'Arbre à Livres ». Directrice de la collection pour enfants « L'Arbre à Livres », aux Ed. Syros. Auteur de livres pour enfants. Diplômée d'arabe (maghrébin et classique) de l'Ecole nationale des Langues orientales vivantes. Secrétaire générale de l'association « Les amis de l'Arbre à Livres ».

JACQUELINE GUILLEMIN-FLESCHER

Professeur à l'Université de Paris VII. Responsable d'un séminaire de recherche et de la direction de recherche en linguistique contrastive et traduction. Auteur de *Syntaxe comparée du français et de l'anglais : problèmes de traduction* (Ophrys, 1981) et de plusieurs articles dans des revues françaises et anglaises.

ELISABETH JANVIER

Vice-présidente de l'ATLF.

Auteur de *Bruises*, roman (Ed. des Femmes) et de *Les Anges*, théâtre.

A traduit notamment James Joyce, Anaïs Nin, Edward Albee, Virginia Woolf (*Freshwater*).

GEORGES KASSAI

Maître de recherche au CNRS. Chargé de cours aux Universités de Paris III et Paris VII. Membre du comité de rédaction de la revue *Contrastes* et du comité de lecture de la revue *La Linguistique*.

Auteur d'une cinquantaine d'essais publiés dans *Les Lettres Nouvelles*, *La Quinzaine Littéraire*, *La Linguistique*, *Etudes finno-ougriennes*, *Méta*, etc.

A traduit notamment Tibor Déry, Imre Hermann, Géza Roheim, Miklós Mészöly, Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda, etc.

JACQUES LACARRIÈRE

Ecrivain. Promoteur et traducteur en France de la littérature grecque moderne.

A traduit notamment l'oeuvre de Pandélis Prévélakis et du poète Georges Séféris, ainsi que des recueils de Yannis Ritsos, Odysseus Elytis, des romans de Vassili Vassilikos, Costas Taktis et d'autres auteurs contemporains.

A adapté pour la scène (Comédie-Française) des oeuvres de Sophocle et d'Eschyle.

Auteur de *L'Été grec* (Pion), *Chemin faisant*, *Sourates* (Fayard), *Marie d'Égypte* (Lattès) et de trois recueils de poèmes (Fata Morgana).

BERNARD LORTHOLARY

A traduit en français une quarantaine d'oeuvres littéraires allemandes modernes ou contemporaines.

Dernières traductions achevées : *Le Procès* (1983) et *Le Château* (1984) de Kafka, *Le Commis* de Robert Walser (1985), les *Œuvres complètes* de Büchner (1986, en coll.) et *Le Parfum* de P. Süskind (1986).

Enseigne la littérature allemande et la traduction à la Sorbonne.

HENRI MESCHONNIC

Poète, traducteur, linguiste. Professeur de linguistique à l'Université de Paris VIII. Travaille sur les relations entre les théories du langage, de la traduction de la littérature et de l'histoire.

Auteur, entre autres, de *Pour la poétique*, *De la traduction*, *Le Signe et le poème*, *Jona et le signifiant errant* (Gallimard), *Critique du rythme* (Verdier) et de plusieurs livres de poèmes dont *Légendaire chaque jour* (Gallimard).

A traduit notamment de l'hébreu : *Les Cinq Rouleaux* et *Les Noms*, des poèmes de David Rokeah; du russe : Youri Lotman.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ

Professeur agrégé de portugais. Docteur de 3^e cycle. Membre du comité de rédaction d'*Impressions du Sud*. Collabore à diverses revues. Promotrice et traductrice en France de littérature brésilienne.

A traduit notamment du portugais : Joao Guimaraes Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Joao Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Mario de Sà Carneiro. De l'italien : Nanni Balestrini, Franco Beltrametti. De l'espagnol : Saül Yurkevitch. Au Brésil, a traduit Jacques Lacan et Maurice Roche.

MIMI PERRIN

Licenciée d'anglais. Etudes musicales (classique et jazz).

A traduit notamment Jean Rhys, W. Kotzwinkle et les biographies de Dizzie Gillespie, Miles Davis, Charlie Parker.

A fondé en 1980 le groupe musical « Double Six » qui chantait des thèmes de grands orchestres de jazz sur des paroles conçues par elle pour traduire la sonorité, les affections et le phrasé des instruments.

MICHEL VOLKOVITCH

A traduit du grec des oeuvres en prose de Philippos Dracodaïdis, Iorgos Ioannon et Guiorgos Cheimonas, des poèmes de Manolis Anagnostakis, Miltos Sakhtouris, Christophoros Lioubakis, Mihalis Ganas et Iannis Kondos, ainsi qu'un recueil de chants populaires.

Enseignant. Collaborateur de la revue littéraire grecque *Diavazo*.

MARINA YAGUELLO

Linguiste. Agrégée et docteur ès lettres. Maître-assistante de linguistique à l'Université de Dakar.

Auteur de *Les Mots et les Femmes* (Payot, 1978), *Alice au pays du langage* (Le Seuil, 1981), *Les Fous du langage* (Le Seuil, 1984).

Traductrice de Mikhaïl Bakatine, *Le Marxisme et la philosophie du langage* (Ed. de Minuit, 1977).

CÉLINE ZINS

Poète. A publié, entre autres, *Par l'Alphabet du noir* (Christian Bourgois). Traductrice de littérature de langues anglaise et espagnole.

A traduit notamment Ernest Hemingway, Oscar Lewis, Joyce Carol Oates, Philip Roth, Carlos Fuentes. Pour le théâtre : Calderón, Sean O'Casey, J. M. Synge.

ORGANISATRICES DES ASSISES

LAURE BATAILLON

Présidente d'ATLAS et de l'ATLF.

Promotrice de littérature latino-américaine en France.

A traduit notamment l'oeuvre de Julio Cortázar, et aussi Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernandez, Manuel Puig, Juan José Saer, Arnaldo Calveyra. Une soixantaine d'ouvrages en tout.

A collaboré à plusieurs périodiques, émissions de radio et colloques.

FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

Vice-Présidente d'ATLAS et membre de l'ATLF.

Auteur d'oeuvres dramatiques radiophoniques. Productrice à Radio France.

Traductrice de littérature et de poésie latino-américaines.

A traduit notamment Jorge Enrique Adoum, Simon Bolivar, Luis Campodonico, Julio Cortázar, José Maria Memet, Augusto Monterroso, Cristina PeriRossi, Sor Juana Inès de la Cruz.

ANNIE MORVAN

Secrétaire générale d'ATLAS, membre de l'ATLF.

Promotrice de littérature latino-américaine en France. Responsable de la littérature latino-américaine aux éditions Actes Sud.

A traduit notamment Mario Benedetti, Haroldo Conti, Luisa Futoransky, Gabriel Garcia Marquez, Nicolas Guillen, Eduardo Galeano, Daniel Moyano, ainsi que plusieurs ouvrages de sociologie.

NICOLE TISSERAND

Trésorière d'ATLAS, membre fondateur de l'ATLF.

A traduit une quarantaine d'ouvrages de littérature anglaise et américaine et les auteurs suivants : Shusaku Endo, Martin Esslin, R. J. Flechter, Elizabeth Hardwick, LeRoi Jones, Stephen Koch, Krishnamurti, Norman Mailer, Chaïm Potok, Thomas de Quincey (en collaboration), Kathleen Raine, Walter Tevis.

MEMBRES DU CONSEIL D'ATLAS

FRANÇOISE CARTANO

Vice-Présidente d'ATLAS et de l'ATLF.

Traductrice de littérature anglaise, américaine et australienne.

A traduit notamment Beryl Bainbridge, Angela Carter, Gerald Durrell, Ian McEwan, Gail Godwin, Leonard Mic William Maxwell, Rodney Hall, Paul Theroux.

CLAIRE CAYRON

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Maître de conférences à l'Université de Bordeaux III. Auteur de plusieurs essais.

Traductrice de littérature et de poésie portugaises.

Traduit l'oeuvre de Miguel Torga.

MICHEL GRESSET

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Professeur à l'Institut d'anglais Charles-X, Université de Paris VII. Directeur d'un séminaire de traduction.

A traduit notamment John Cowper Powys, William Faulkner, Heather Ross Miller, William Styron, Eudora Welty.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Conseiller d'édition. Traducteur de littérature anglaise, américaine et polonaise (en collaboration).

A traduit notamment John Cowper Powys, David Gascoyne, Henry James, John Keats, Edwin Muir, James Purdy, Kathleen Raine, Jeremy Reed, Edith Sitwell, J. M. Synge, Vernon Watkins, W. B. Yeats, et en collaboration : Andrzej Kusniewicz, Boleslaw Lesmian, Tadeusz Micinski, Czeslaw Milosz, Cyprian Norwid.

CLAIRE MALROUX

Membre d'ATLAS et trésorière et de l'ATLF.

Poète, auteur sous le pseudonyme de Claire Sara Roux, de *A l'arbre blanc*, *Les Orpailleurs*, *Au bord*, *Aires* (Rougerie).

Traductrice de littérature anglaise et américaine.

A traduit notamment John Cowper Powys, Henry James, Anna Kavan, Joyce Carol Oates, James Purdy, Kathleen Raine, Ian McEwan, Penelope Shuttle, D. M. Thomas.

HUBERT NYSSSEN

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Ecrivain, poète. Auteur, entre autres, de romans : *Le Nom de l'arbre*, *La Mer traversée*, *Des arbres dans la tête*, *Les Rois borgnes* (Grasset) et *Eléonore à Dresde* (Actes Sud).

Fondateur et Président des Editions Actes Sud.

BENTO PELEGRIN

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Professeur à l'Université de Provence I. Directeur du Département d'Études hispaniques.

Essayiste, auteur, entre autres, de *Art et figures de l'esprit de Baltasar Gracian (Le Seuil)* et de *Ethique et Esthétique du Baroque (Actes Sud)*, ainsi que de nombreux ouvrages de musicologie.

A traduit notamment Baltasar Gracian et José Lezama Lima.

FRÉDÉRIC-JACQUES TEMPLE

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Écrivain, poète. Auteur de romans, dont *Les Eaux mortes* et *Un Cimetière indien* (Albin Michel), et de plusieurs recueils de poèmes.

Directeur des programmes de FR3 pour la région Languedoc-Roussillon. A traduit notamment Neal Cassady, Lawrence Durrell, Haniel Long, Henry Miller, Tennessee Williams.

ELMAR TOPHOVEN

Membre d'ATLAS et de l'ATLF.

Président du Collège européen des Traducteurs de Straelen (RFA). Vice-président de l'Association des Traducteurs littéraires de la République fédérale d'Allemagne.

A traduit notamment Arthur Adamov, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Claude Mauriac, Molière, Alain Robbe-Grillet, l'oeuvre de Nathalie Sarraute, Claude Simon.

